

BIBLIOTHÈQUE DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME
publiée sous les auspices du Ministère de l'Instruction publique
FASCICULE CENT TRENTE-SIXIÈME

LA FRISE IONIQUE

PAR

R. DEMANGEL

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE D'ATHÈNES
PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER



E. DE BOCCARD, Editeur
1, Rue de Médicis, 1
PARIS (VI^e)

—
1932

LA FRISE IONIQUE

DU MÊME AUTEUR

Les temples de tuf, dans *Fouilles de Delphes*, t. II, fasc. III. E. de Boccard, Paris, 1923.

Un nouvel alabastre du peintre Pasiadès, dans *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et à part. Editions E. Leroux, Paris, 1923.

Le tumulus dit de Protésilas, dans *Fouilles du Corps d'occupation français de Constantinople*, fasc. I. E. de Boccard, Paris, 1926 (le fasc. II, **Fouilles byzantines**, est en préparation).

Topographie du sanctuaire d'Athéna Pronaia, dans *Fouilles de Delphes*, t. II, fasc. V. E. de Boccard, Paris, 1926.

L'art préhellénique et l'art grec, dans *L'art, des origines à nos jours*, t. I, fasc. III à V. Larousse, Paris, 1932.

A LA MÉMOIRE DE MON MAÎTRE

HENRI LECHAT

(1862-1925)



FRISE ORIENTALE DU TRÉSOR DES SIPHNIENS

(Essai de restauration polychrome)

INTRODUCTION

« La sculpture n'est qu'une espèce dans le genre immense de l'architecture, et nous ne devrions jamais parler de celle-là qu'en la subordonnant à celle-ci. »

(A. Rodin, *Les cathédrales de France*, p. 4)

Il n'existe pas, à ma connaissance, d'histoire de la « frise ionique », ni même d'étude d'ensemble un peu poussée sur ce sujet¹.

Les ordres grecs ont pourtant donné matière à de nombreuses et savantes exégèses. Mais, s'il est vrai que l'élément essentiel du temple grec, le portique, peut se définir : *un mur interrompu dans son élévation par une colonnade*, il est naturel que l'évolution de la *colonne*² ait attiré davantage l'attention des érudits. Le problème, ou plutôt les problèmes de l'*entablement*, en particulier de l'entablement ionique³,

1. On doit pourtant mentionner l'intéressant article de H. Thiersch, *Zur Herkunft des jonischen Frieses*, *Oesterr. Jahresh.*, XI (1908), p. 47-53. Cf. aussi A. von Gerkan, *Zum Gebälk des Athenatempels in Priene*, *Athen. Mitt.*, XLIII (1908), p. 165-176; G. Fougères, *Athènes*, 1923, p. 80, n. 1 et 82, n. 1.

2. Cf. Ch. Chipiez, *Hist. crit. orig. et format. ordres grecs*, p. v : « Nous choisirons pour base de nos recherches l'élément constitutif des ordres grecs, la colonne ». L'étude du chapiteau devait surtout tenter les érudits. Pour la bibliographie générale d'architecture, voir la révision récente par Dinsmoor (1927) de : Anderson et Spiers, *The Architecture of Greece and Rome*, p. 204 sq., et surtout D. S. Robertson, *Handbook of Greek and Roman Architecture*, 1929, p. 347-378.

3. G. Perrot, par exemple, ne lui consacre que quelques pages rapides. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VII, p. 641 sq.

ont pu être considérés comme de moindre importance, et d'ailleurs suffisamment expliqués, du point de vue de la construction pure, par la traduction en pierre de la primitive charpente en bois¹. Parce que les monuments, pour les anciennes périodes, étaient très rares, on a volontiers envisagé l'entablement au terme de son évolution. De pénétrantes monographies sur l'origine du triglyphe, par exemple, ou l'entablement architravé ont été présentées par des architectes². D'un autre côté, les sculptures décorant les parties hautes des édifices — frontons, métopes, frises, acrotères — ont donné lieu à d'excellentes analyses des documents et à d'ingénieuses comparaisons de style. Une vue d'ensemble de la décoration des monuments grecs, qui ne se limite pas à tel ou tel temple, à telle ou telle période, mais se propose de joindre à une enquête architecturale large et historique, une description sans minutie, mais précise et raisonnée, des sculptures, cette vue d'ensemble — qui nécessiterait peut-être la collaboration d'un architecte — n'a pas encore été donnée : il faut pourtant reconnaître qu'elle mériterait de fixer l'attention des historiens de l'art antique³.

1. On commence à reconnaître — longtemps après Dörpfeld, qui l'a signalé sans doute le premier — l'intérêt non seulement artistique, mais constructif des nombreux et beaux débris, injustement dédaignés, de terres cuites architectoniques : elles donnent, déclare E. Buschor, *Tondächer der Akropolis*, I, *Simen*, 1929, Text, p. 1, la clef de la construction grecque archaïque. Sur ce point, les récents catalogues de Mme Douglas van Buren, Etrurie et Latium (1921), Sicile et Grande Grèce (1923), Grèce archaïque (1926), fournissent des répertoires précieux, et complètent utilement le livre de M. Schede, *Antikes Traufleisten-Ornament* (1909), et l'étude de H. Koch, *Studien zu den campan. Dachterrak.*, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 1-115. Cf. *infra*, p. 132 sq.

2. Nous aurons plus d'une fois l'occasion d'y recourir.

3. Les sérieux travaux de C. Praschniker (*Parthenonstudien*) pour celui des temples grecs où la sculpture tient la plus grande et la plus noble place, ceux du même savant sur les acrotères (cf. Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 179), vont précisément dans le sens que j'indique ici. Il en est de même pour les excellentes études « plastico-architecturales » de Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière sur les frises des trésors delphiques. Cf. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, *Les Trésors « ioniques »* p. 147. Partant du point de vue opposé au nôtre,

Ce n'est qu'un chapitre de ce travail que je voudrais présenter ici : celui qui a trait à la « frise ionique ».

Qui s'étonnerait qu'un sujet si plein d'intérêt et si nécessaire n'ait pas encore été traité, on répondra qu'il était — et qu'il est peut-être encore — prématuré dans l'état de notre connaissance archéologique. La question pourra, sans nul doute, être reprise dans son ensemble avec plus d'assurance, après qu'on aura mieux interrogé les ruines de l'Asie Mineure et des îles qui la prolongent, encore très insuffisamment explorées. Aussi ne prétend-on nullement répondre de manière définitive à toutes les questions qui peuvent surgir à propos de la « frise ionique » : on voudrait seulement tenter ici une synthèse, la moins incomplète, la plus compréhensive possible, où aucune idée essentielle ne fût laissée de côté, et qui pût servir, à l'occasion, de point de départ solide à d'autres recherches plus poussées, de la part de l'auteur lui-même ou d'autres personnes¹.

Le caractère un peu hybride à première vue d'une étude à la fois architecturale et sculpturale, l'étendue presque indéfinie de son domaine, la complexité des documents subsistants et les lacunes nombreuses, qui obligent plus d'une fois à suppléer par l'hypothèse le témoin disparu, nous imposent de préciser, dès le seuil de l'ouvrage, les limites de notre champ d'action dans le temps comme dans l'espace, et de définir le terme même de « frise ionique ».

Lorsque fut entrepris ce travail, il y a une douzaine d'années, je n'avais d'abord songé qu'à un classement détaillé des frises ioniques connues, et à une étude, aussi serrée que

qu'il n'a pas existé de temple en bois avant le temple en pierre (et que l'édifice de culte est fait pour la statue divine et à sa taille), G. Rodenwaldt, *Zur Entstehung der mon. Archit. in Gr., Athen. Mitt.*, 1919, p. 179, 181 sq., aboutit à la même conclusion : que, dans l'étude du temple, plastique et architecture ne peuvent être séparées. Cf. R. Demangel, *L'Art* (Larousse), I, p. 70.

1. Il y aurait notamment une étude d'ensemble (qui bénéficierait de celle-ci) à faire sur le fronton sculpté.

possible, des représentations figurées sur ces bandeaux décorés. Je m'aperçus bientôt qu'il était hasardeux de se confiner au terrain de la critique d'art, et que l'histoire de la frise dite ionique comportait tout un chapitre, particulièrement obscur, sur l'absence de cette frise dans les monuments de l'ordre ionique. Je fus ainsi amené à tenir pour assuré que la frise n'était pas un membre originel de l'entablement ionique, et, en conséquence, à rechercher par suite de quelles influences cet élément *postiche* avait pu être incorporé si étroitement à un mode d'architecture qui ne se conçoit plus guère, de nos jours encore, comme privé de lui.

Que faut-il donc entendre par « frise ionique » ? Il est nécessaire, pour y voir clair, d'adopter d'abord une définition de la frise, et de fixer, par là même, l'objet et les limites de la présente enquête.

Les étymologistes rattachent volontiers le mot *frise* au latin *phrygium*, qui signifie « ornement à la mode phrygienne¹ », et il semble ainsi que la tradition de l'origine asiatique de ce genre de décor se retrouve jusque dans le terme qui le désigne dans notre langue. Dans son acception étroite, technique, de bonne heure fixée², le mot signifie la partie de l'entablement qui est située entre l'architrave d'une part et la corniche d'autre part : la frise repose sur l'architrave et porte la corniche. Mais le terme est pris très souvent dans un sens beaucoup plus large et s'applique par extension à toute espèce d'ornements disposés selon une bande horizontale comme une frise architectonique, et fixés autour d'un monument quelconque, à une place quelconque ; les sarcophages, même lorsqu'ils ne sont pas construits à l'image d'un temple, peuvent être décorés d'une frise. Il

1. Cf. Littré, *Dict. de la langue fr.*, s. v. ; L. Clédat, *Dict. étymol. de la langue fr.*, s. v. On a le souvenir des *phrygiae vestes* dans l'orfroi (or phrygien) à la bordure brodée d'or.

2. B. Palissy, *Jardin délectable*, 3^e cabinet (édit. Faujas de St Fond-Gobet, p. 570) ; Cl. Perrault, *Vitruve*, III, 3, n. 66 (édit. Tardieu-Cousin, p. 134).

y a frise, en ce sens large, dès qu'il y a suite de bas-reliefs déroulés sur un champ d'égale hauteur; bien plus, dès qu'il y a série de représentations figurées ou stylisées, sculptées, gravées ou peintes, se suivant en un bandeau continu régulier : comme les sarcophages, les bases et stèles, les meubles, les vases surtout et même les petits objets, simples pierres gravées¹, diadèmes, œufs d'autruche, miroirs, fibules, etc., sont parfois ornés de frises, dont les sujets peuvent être les mêmes que ceux des grands ensembles architectoniques. Il faut donc préciser que ne rentreront dans le cadre de cette étude que les frises architectoniques, c'est-à-dire les bandeaux sculptés conçus comme élément décoratif d'un ensemble architectural². Encore doit-on ajouter qu'il a fallu se limiter³ aux frises historiées à figures, et laisser de côté ce qui n'était que simple ornement. Cette distinction de la figure et de l'ornement a fixé également notre limite extrême : nous suivrons la frise grecque jusqu'à la disparition de la figure, tenant pour assuré que le domaine proprement grec est celui où règne sans conteste la figure humaine⁴.

Les sarcophages en forme de temples, tels les fameux chefs-d'œuvres du Musée de Constantinople, en tant qu'ils sont une réduction de grands édifices, sont décorés de frises, dont plusieurs, réduites à l'échelle du monument, ont un véritable caractère architectural. Ils sont en ce cas aussi précieux pour l'étude architecturale que le tombeau lycien

1. Bien que le principe de la composition antithétique convienne beaucoup mieux que celui de la frise pour un champ aussi limité. Cf. les observations de V. Müller, *Stud. zur kret.-myken. Kunst.*, II, *Arch. Jahrb.*, LII (1927), p. 12 sq.

2. Avec la restriction indiquée plus loin pour les frises de socle. Cf. *infra*, p. 7.

3. Notamment pour les frises en terre cuite. Cf. *infra*, p. 130 sq.

4. E. Pottier, *Le dessin chez les Grecs d'après les vases peints*, p. 12. C'est dire que la frise romaine d'ornement nous intéresse médiocrement. Cf. E. Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, p. 26 : « les murailles (des temples) n'ont guère reçu que des motifs de pure ornementation. Ce grand développement des frises à personnages, qui fut une des beautés incomparables du temple grec, a été, on peut le dire, ignoré des Romains ».

aux Néréides ou le Mausolée d'Halicarnasse¹. Quant aux autres monuments funéraires, nous devons écarter les frises innombrables qui décorent les sarcophages chypriotes, grecs, étrusques ou romains, bien que presque aucune d'elles ne soit tout à fait, de notre point de vue, dénuée d'intérêt², et nous nous limiterons à celles des tombeaux lyciens, qui permettent de mieux comprendre certains des emplois qu'a faits l'art grec de la bande orientale à figures³.

Parmi les frises décorant les monuments d'architecture on doit encore faire une distinction. Un mur, surtout s'il est en pierre, peut être décoré dans toute sa hauteur par un nombre illimité de bandes sculptées ou peintes : ainsi firent les Égyptiens. Ailleurs, le bandeau décoré se localise : à la manière d'une pièce d'étoffe brodée aux deux bouts, le haut et le bas du mur ont seuls — pour des raisons tenant à la construction même, nous le verrons — reçu le complé-

1. On a pu plus d'une fois s'appuyer sur ces petits temples intacts pour les reconstructions graphiques des grands monuments. Cf. Ch. Dugas, J. Berchmans et M. Clemmensen, *Le sanctuaire d'Aléa Athéna à Tégée au IV^e siècle*, p. 29.

2. Les sarcophages antiques ont été en général sévèrement jugés, parce que la plupart appartiennent à cette classe de copies romaines, hâtives et médiocres, où, d'après un juge qui ne devait pas leur être trop défavorable, ni les sujets ni la composition n'étant originaux, seul le travail du technicien est à envisager, qui est déjà barbare plus qu'à demi. Cf. E. Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, p. 19 sq. Pour les sarcophages grecs, d'une tout autre valeur d'art (exceptionnels, au reste, pour la Grèce propre, avant l'époque hellénistique), le point de vue architectural sera le seul d'où nous aurons à les envisager. Lors de ces incursions dans le domaine de la décoration funéraire, on se souviendra toujours que, même si les sarcophages sont conçus à l'image exacte d'un temple, les proportions et la technique du bandeau sculpté, fait pour être vu de près et à hauteur d'homme, sont très différentes.

3. Il faut y comprendre, lorsqu'ils sont décorés, la série des tombeaux en forme de piliers ou *Pfeilgräber*, et, bien entendu, les façades de tombes rupestres, qui donnent de précieux enseignements sur l'habitation des vivants, dont elles paraissent des copies sincères. La demeure des morts rappelle (en abrégé) tantôt celle des hommes, tantôt celle des dieux, mais la maison divine n'a-t-elle pas été originellement conçue à l'image de la maison humaine ? Sur la théorie récente de la *tombe-grenier*, cf. F. Oelmann, *Bonner Jahrb.*, 134 (1929), p. 1 sq. ; *Arch. Anz.*, XL (1930), col. 240 sq. ; A. Grenier, *Rev. ét. anc.*, XXXIV (1932), p. 42.

ment de la décoration. Pour nous, le premier genre de frise ou de fresque, recouvrant sur toute leur hauteur les murs d'une salle, relève (le sens de la figuration mis à part) de la décoration pure; l'autre, qui sans doute prit naissance en Mésopotamie, a une base architectonique, une origine et une raison d'être dans le genre de construction commandé par le sol et le climat. Cette frise proprement architectonique se trouve ainsi cantonnée aux deux extrémités du mur : il y eut des frises de socle et des frises de couronnement, et cette dualité peut être perçue jusque dans l'art grec.

La frise de socle ne rentre pas directement dans le cadre de cette étude, mais elle touche de très près au sujet que nous abordons. Elle nous fournira d'utiles éléments de comparaison¹ pour ce qui concerne le domaine propre de l'architecture; d'autre part, dans l'étude des sujets et de la technique, nous ne pourrions pas omettre la frise de Pergame, par exemple, parmi les Gigantomachies, ou ce précieux répertoire de bas-reliefs, que forment les sculptures de Ghieulbachi (Trysa).

C'est donc plus spécialement *la frise architectonique de couronnement* qui fera l'objet de cette enquête, celle qu'on appelle traditionnellement *ionique*, bien qu'elle ait été plus d'une fois employée dans les temples doriques. Le terme, que l'on conserve ici, est commode pour distinguer, du bandeau discontinu des métopes et triglyphes doriques, le bandeau continu de reliefs que l'architecture ionique introduisit, à l'époque classique, dans son entablement, à hauteur de la frise dorique.

Le mot que les Grecs ont employé pour désigner la frise discontinue, *τέγλιφρον*, prouve que la partie essentielle de la frise dorique n'était pas l'élément figuré². Ils ont pu se servir

1. Par exemple les *columnae caelatae*, la balustrade d'Athéna Niké, certaines frises des grands monuments funéraires asiatiques.

2. Pour le sens du triglyphon, cf. mes dernières études, particulièrement *Bull. corr. hell.*, LV (1931), p. 117 sq.

en général des mêmes termes pour les membres correspondants des deux modes principaux de leur architecture. Mais la frise ionique n'avait à l'origine nulle raison d'être sentie comme élément correspondant au *τρίγλυφον* dorique. On la désigna par d'autres mots : elle fut une ceinture (*διάζωμα*, *διάζωσμα*, *ζώνη*) ou un couronnement (*θριγγίος*) ; on distingua le bandeau sculpté à figures (*ζωοφόρος*¹, *ειδοφόρος*²), et le bandeau décoré d'ornements géométriques ou végétaux (*κοσμοφόρος*³). Tous ces vocables sont assez clairs. L'un d'eux mérite de retenir l'attention : *θριγγίος*, d'origine inconnue⁴, a le sens de couronnement, de revêtement du haut d'un mur ; c'est ainsi que l'emploie, entre autres, Homère et Euripide⁵. Le mot convient donc exactement à la frise de couronnement, telle que les constructions ioniques primitives la regurent des architectures orientales.

La frise ionique, en effet, — il faut insister sur ce point dès maintenant, afin de préciser le sens dans lequel est orientée cette étude, — est *originellement liée à la construction*. Elle peut être sculptée et peinte : elle demeure un élément d'architecture ; elle doit, pour tenir son rôle essentiel, conserver son caractère architectural, se modeler aux lignes de la construction, se faire, pour ainsi dire, une âme

1. C'est le terme ordinaire de Vitruve (*zophorus*, III, v, 10), qui correspond à la périphrase des comptes de l'Erechtheion (*ὁ ἐλευσινιακὸς λίθος πρὸς ᾧ τὰ ζῶα*). Les termes *ζῶα* et *ζῶδια*, employés par l'inscription attique, conviennent spécialement à la frise de l'Erechtheion, dont les figures en marbre blanc étaient scellées, comme on sait, dans le fond bleu-noir en pierre d'Eleusis.

2. Cf. Th. Homolle, *Bull. corr. hell.*, VI (1882), p. 29 sq. = *Inscr. de Délos*, n° 442, B, l. 231-232. *Εἶδος* aurait ici le sens de figure, forme du corps.

3. Cf. B. Haussoullier, *Le temple d'Apollon didyméen*, *Rev. de philol.* XXII (1898), p. 49 ; D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 384. La contre-frise est simplement *τὸ ἀντίθεμα*. 'Ο ἕτερος κόσμος pourrait aussi être employé en ce sens. Cf. Fr. Ebert, *Fachausdrücke gr. Bauhandw.*, I, *Der Tempel*, (Diss. Würzburg, 1910), p. 31.

4. Étymologie inconnue, d'après Boisacq, *s. v.* Mot probablement étranger, peut-être asiatique, ou bien : *θριξ*, cheveu (d'ap. *Thes. ling. gr.*), ou encore : *τρέχω* (Ebeling, *Lex. homer.*).

5. Voir, plus loin, le chapitre concernant la frise à l'époque préhellénique, p. 106 sq.

monumentale. Or l'idée des anciens Grecs sur le rôle de l'architecture en général est bien connue. Voici par exemple ce qu'on peut lire dans Xénophon¹ : « Lorsque Socrate disait que la beauté d'un édifice consiste dans son utilité, il enseignait à mon sens le meilleur principe de construction ». L'architecture est, en effet, celui des arts qui est, pour l'ensemble comme pour le détail, le plus étroitement soumis à la règle de l'utilité. La fantaisie s'y trouve obligatoirement disciplinée² : ailleurs, aucune sanction ne l'arrête. Mais la construction requiert l'exacte adaptation du tout et de chaque partie à une fin précise et nécessaire³. C'est dans ces limites, à l'intérieur desquelles réside toute beauté architecturale, que le maître d'œuvre peut faire appel aux arts de la décoration : le sculpteur et le peintre lui sont de précieux auxiliaires, pour doubler la pure satisfaction de l'intelligence par l'agrément du détail sensible, mais il est indispensable qu'ils lui soient étroitement subordonnés⁴. Pas d'art pour l'art dans l'architecture. Chaque pierre a sa place, sa raison d'être : « une pierre manquant, l'édifice tombe⁵ ».

Cette habituelle connexion du beau et de l'utile ne paraît sans doute pas, dans la réalité des faits, une règle architecturale aussi absolue que les philosophes voudraient l'assurer. C'est qu'intervient ici la notion de temps. Les progrès de

1. Xén., *Mém.*, III, 8.

2. Le temple entier obéit à une règle; la fantaisie individuelle est bannie de tout ce qui fait partie intégrante de la construction (H. Lechat, *Le temple grec*, p. 72).

3. Cf. les théories de Le Corbusier sur le principe d'utilité (*L'Esprit nouveau*, 1925, p. 75). La maison est une « machine à habiter » (*Vers une architecture*, 2^e éd., 1924); l'église un « hangar à prières » (*Une maison — un palais*, s. d., 1928). Le temple grec est avant tout la maison du dieu, faite pour loger son image.

4. Cf. A. Choisy, *Hist. de l'architecture*, I, p. 51 : « En somme la peinture, aussi bien que la sculpture en bas-relief qu'elle rehausse ou supplée, est moins un art à part qu'un auxiliaire, un complément de l'architecture ». Cf. G. Bénédite, *L'art égyptien*, p. 7 : en Égypte « la peinture et la sculpture sont étroitement asservies à l'architecture », comme aussi les arts dits mineurs, arts appliqués ou industriels. Cette observation serait encore plus vraie pour la Mésopotamie, qui connut à peine la grande statuaire isolée.

5. P. Valéry, *Eupalinos*, p. 86.

la technique introduisent des formes et des équilibres nouveaux, tout en laissant subsister des éléments qui ont perdu leur sens constructif originel : il faut, pour les comprendre, les considérer comme des survivances, et remonter au point de départ. On explique ainsi, par la tradition de formes nécessaires à la construction en terre cuite et bois, le détail des éléments constitutifs de l'édifice grec en pierre, dont plusieurs sembleraient, à qui négligerait cette transposition, des organes absurdes, *inutiles*. Partant de ce point de vue, et notant que la frise historiée n'est pas un élément constant dans l'ordre ionique, ni réservé aux monuments de ce style, nous serons amenés à rechercher si une nécessité architectonique a introduit la frise continue dans l'entablement ionique, ou si elle est un pur ornement, ou enfin si elle est une survivance d'une technique antérieure. Nous concluons vraisemblablement que la frise ionique est, *comme toute la décoration sculptée du monument grec*, une survivance d'éléments nécessaires non à la stabilité, mais à la durée de l'édifice.

Cette recherche nous obligera à faire quelques sondages dans le domaine des arts orientaux auxquels la Grèce a tant emprunté, voire dans celui d'autres arts comme l'étrusque, apparenté au grec, mais soumis à une évolution différente.

On sait aujourd'hui observer la juste mesure dans le dosage des apports orientaux au génie grec. On ne diminue pas l'art grec en constatant qu'il n'y a jamais, pour aucun peuple, de création *ex nihilo* : le miracle grec s'explique, et non par la tradition de l'autochtonie. Mais on a renoncé, d'autre part, aux opinions extrêmes qui présentaient un peu les Grecs comme des « profiteurs » sans grande originalité, théories que l'on juge d'un seul mot en les nommant *panhéthitisme*, par exemple, ou même *panionisme*¹. Le rôle des influences

1. Cf. H. Lechat, *Rev. ét. anc.*, XII (1910), p. 329 sq.; S. Reinach, *Rev. arch.* XXV (1927), p. 233; Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLI (1928), p. 236. Dans la période des « enfances », beaucoup ont donné et tous ont reçu (F. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, p. 168).

orientales est très important; on tentera de le mettre en lumière pour le point qui est ici en jeu¹. Mais, sans leur génie propre, les Grecs, comme artistes, n'auraient été qu'une variété d'Etrusques.

De ces prémisses on déduira aisément qu'un plan *dynamique* devra présenter l'évolution de la frise à partir des antécédents orientaux. Une première partie étudiera le problème architectural de la place du bandeau décoratif : la frise y sera envisagée comme élément d'architecture. Dans une deuxième partie, — après le contenant, le contenu — on s'attachera à montrer la manière dont le sculpteur utilise le champ que l'architecte lui a concédé.

L'étude plus spécialement architecturale comprendra deux groupes de chapitres : le premier recherchera dans les arts orientaux l'explication de la place, en frise de couronnement, du bandeau continu historié; l'autre suivra dans l'art grec lui-même l'emploi que les architectes ont fait de cette frise, appelée ionique.

On examinera ensuite, d'après son contenu, le bandeau sculpté, distinguant l'idée et la mise en œuvre : l'étude du fond, classant les thèmes familiers aux artistes et marquant les progrès réalisés dans la composition des scènes et des ensembles, sera suivie d'un chapitre précisant certains détails de forme et réunissant les moyens d'ordre technique employés par les sculpteurs, pour réaliser leur idée et adapter les sujets qu'ils ont choisis au champ qu'ils ont reçu mission d'orne.

Respectant le principe antique de « l'architecture statuaire² », on s'efforcera, au cours de ce travail, de ne pas aborder la décoration sculptée en critique d'art, et de ne pas considérer d'un œil de maître maçon les problèmes architecturaux, afin de demeurer dans l'esprit des anciens qui ne

1. Dans la limite de notre connaissance encore très imparfaite des arts et civilisations des peuples de l'Asie antérieure.

2. A. Rodin, *Les cathédrales de France*, p. 113.

séparaient pas ce qui doit rester uni. Parmi les plus grands sculpteurs, certains furent de grands constructeurs. Galbe, équilibre, harmonieux rapports des volumes et des lignes — forme et matière sont communes aux deux arts voisins : « En dernière analyse, c'est bien toujours de la lumière et de l'ombre que le sculpteur, comme l'architecte, pétrit et modèle¹ ».

1. A. Rodin, *op. cit.*, p. 3.

PREMIÈRE PARTIE

ROLE ARCHITECTONIQUE DE LA FRISE CONTINUE

LIVRE PREMIER

Recherche des origines du bandeau sculpté dans les architectures orientales

« Frappé des relations étroites qu'il trouvait entre la Grèce et l'Asie, il conçut des doutes sur la légitimité de la méthode des anciens hellénistes qui ne voulaient expliquer la Grèce que par la Grèce elle-même. »

(E. Renan, *M. Lajard, Journal des Débats*, 10 nov. 1858)¹

Nous avons marqué déjà précédemment² en quoi l'architecture, malgré ses affinités avec la sculpture, diffère essentiellement des autres arts. Elle obéit à des règles immuables, extérieures à elle, contre lesquelles il lui est impossible de se rebeller impunément. La stabilité lui est plus nécessaire que la beauté : elle construit, elle abrite, avant de plaire à l'œil. Seuls vivent et durent (et méritent de durer) les monuments bien construits.

Mais pour *durer*, l'édifice doit protéger contre les agents de destruction ses organes les plus exposés, d'un manteau qui les recouvre, et c'est ce manteau *seul* qui appelle et doit appeler la décoration.

Une application de ce principe *constructif* sera étudiée au cours des pages suivantes, où l'on essaiera de montrer que les

1. Cité par H. Dehérain, *Journal des Savants*, 1929, p. 409.

2. Cf. *supra*, p. 9.

nécessités de la protection du mur¹ sont à l'origine de la lignée des revêtements en métal et en terre cuite, que le marbre remplaça plus tard, et à l'apogée de laquelle se place la frise des Panathénées. Que ce chef-d'œuvre de l'art grec ait des antécédents nombreux et lointains ne fait doute pour personne. Mais quelles peuvent être les origines du bandeau figuré employé comme élément architectural, et par quelles étapes est-il devenu canonique dans l'ordre ionique, alors qu'il ne semble nécessaire en aucune manière à l'entablement ni dans la construction en pierre, ni dans celle en bois : autant de problèmes qu'on ne pourra résoudre qu'en commençant par sortir de l'art grec. Si les études d'histoire pure sont devenues internationales², à plus forte raison les problèmes d'histoire de l'art ne peuvent-ils plus être traités en se limitant aux domaines nationaux. A mesure qu'on les connaît mieux, on voit combien tous les arts antiques se sont entrepénétrés et comment ils ont « profité » les uns des autres.

1. On connaît, dans les provinces pluvieuses de France, ce que les spécialistes nomment le « tavillonnage » : la couverture d'un mur par des bardeaux métalliques, lames de fer blanc ou de zinc chevauchant à la manière de tuiles.

2. Les grandes synthèses historiques contemporaines le prouvent suffisamment. Cf. R. Demangel, *Journ. Sav.*, 1929, p. 350 sq. Ch. Chipiez fut des premiers à montrer que l'étude des origines des formes architecturales grecques était inséparable de celle des arts décoratifs de l'Orient (*Hist. crit. orig. et format. ordres grecs*, p. 153).

CHAPITRE PREMIER

Le bandeau sculpté sur les monuments égyptiens

Que l'on adopte la solution africaine ou la solution asiatique, successivement données au problème de l'origine de la civilisation et de l'art en Orient¹, il est un fait incontestable du point de vue architectural, qui est ici le nôtre : c'est que, dans la vallée du Nil, les monuments du début du troisième millénaire, qui sont déjà en pierre, subsistent, alors que les constructions mésopotamiennes en argile nous sont, dans leur

1. E. Naville, *L'origine africaine de la civilisation égyptienne*, *Rev. arch.*, 1913, II, p. 47-65; *contra*, théorie de J. de Morgan sur l'origine chaldéenne de la culture pharaonique : cf. J. de Morgan, *La préhistoire orientale*, t. II, p. 248 sq.; A. Moret, *Rev. crit.*, 1929, p. 145 sq. et *Rev. des Deux Mondes*, 1^{er} fév. 1929, p. 580; G. Bénédite, *L'art égyptien dans ses lignes générales*, p. 6; C. Leonard Woolley, *The Sumerians*, p. 47; *Les Sumériens* (1930), p. 185 sq.; Ch. Picard, *Le palais de Minos*, *Journ. Sav.*, 1929, p. 101 sq. Certains érudits concilient habilement les deux théories opposées en supposant qu'il y eut, dans le Delta même du Nil, une période d'élaboration commune, dont les éléments agissants seraient asiatiques (peut-être chassés par le « déluge », Contenau et Chapot, *L'art antique*, p. 15 et 129). Le manche d'ivoire sculpté de Gebel-el-Araq, avec ses motifs mésopotamiens, aurait fixé un des plus anciens épisodes de cette conjonction, non toujours pacifique. Cf. A. Moret, *Hist. de l'Orient*, p. 89 sq.; L. Delaporte, *L'Art* (Larousse), I, p. 28. Le petit modèle de maison en argile, provenant d'Abydos, établi encore une liaison assurée entre les fausses-portes des mastabas memphites et les façades de palais ou temples des plus anciens sceaux sumériens. Cf. A. Moret, *op. cit.*, p. 87; E. Pottier, *L'art hittite*, II, p. 41 sq. Les peuples héritent sans cesse les uns des autres, et la civilisation s'est formée lentement et au hasard par des échanges d'objets et d'idées, par des « contacts de voisinage » répétés (G. Bénédite, *op. cit.*, p. 5; E. Pottier, *op. cit.*, p. 27) et par la tradition. S'il est passonnant de rechercher les origines des peuples, peut-être aussi celle de certaines découvertes récentes, qui les rendent moins barbares — la domestication des animaux, par exemple, la meule à grain,

élévation, presque inconnues pour cette époque reculée¹. Surtout, la perfection de la technique révélée par les dernières découvertes de Saqqarah² prouve l'existence, vers 3000 av. J.-C., d'un art déjà loin des tâtonnements de l'enfance. Il est donc légitime de commencer par l'Égypte toute enquête sur les origines d'une tradition architectonique quelconque.

L'influence que l'art égyptien a pu exercer, dans la suite des âges, sur le développement des autres architectures antiques, a eu pour point de départ la substitution de la pierre à la brique crue³, réalisée dès les débuts de l'Ancien Empire⁴. Avec la construction appareillée, les Égyptiens ont

la roue, l'emploi du métal surtout, la plus féconde découverte humaine après le feu (celui-ci connu dès le début du paléolithique) et avant la vapeur (cf. E. Pottier, *op. cit.*, p. 34) — il semble aussi vain de rechercher l'origine de la « civilisation » ou des arts que celle du langage. L'Égypte et la Mésopotamie sont deux foyers mieux connus dépendant tous deux « d'une civilisation mondiale, répandue sur une aire immense et nullement localisée en Orient » (A. Moret, *Hist. de l'Orient*, p. 12; cf. p. 81 sq.).

1. Notons pourtant avec reconnaissance les précieux renseignements dus aux tombes royales d'Our. Cf. G. Contenau, *Gaz. Beaux-arts*, 1929, I, p. 321 sq. L'Égypte semble n'avoir construit en briques que durant une période relativement courte. Cf. W. Andrae, *Das Götterhaus und die Urformen des Bauens im alten Orient* (1930), p. 88.

2. Cf. J. P. Lauer, *Découverte en Égypte d'une architecture nouvelle* (3000 av. J.-C.), *Gaz. Beaux-arts*, 1930, II, p. 137 sq.

3. Il est inutile, à mon avis, de supposer que les Mésopotamiens aient eu le privilège de connaître et de répandre avant tous les commodités de la construction en briques séchées au soleil. Les Égyptiens ne manquaient certes pas d'argile, et le limon du Nil valait celui des deux fleuves asiatiques. L'eau, en se retirant, laissait, ici comme là, des plaques de terre, que le soleil séchait et découpait en fragments ayant déjà ces formes géométriques, qu'un seul peuple aurait dû rencontrer. Les fellahs d'aujourd'hui n'ont pas eu besoin d'hériter de si lointains précurseurs. Ce mode de construction est trop simple pour n'avoir pas pu naître sur plusieurs points de la terre, comme la paillote ou la cabane en moellons.

4. Au moins pour les tombeaux et les temples, qui sont tous les monuments importants de l'Égypte. Les remparts, murs de clôture, et les constructions civiles continuèrent à utiliser la terre, pisé ou briques crues. Cf. G. Jéquier, *Hist. de la civilisation égyptienne*, p. 133 sq.; E. Drioton, *Hist. art* (Firmin-Didot), I, p. 67. C'est même à la fin de la II^e dynastie thinite qu'on rapporte les progrès décisifs faits dans l'emploi architectonique et plastique de la pierre (tombeau revêtu de pierre, et piliers de granit rose du roi Khâsekhemoui à Hiérakonpolis). Cf. A. Moret, *Hist. de l'Orient*, p. 199.

connu, bien vraisemblablement les premiers, le principe du portique avec pilier et architrave, la couverture plate en pierre, la colonne lapidaire; recherchant spécialement la solidité et la durée, ils ont préféré les matériaux les plus résistants¹. Ils ont construit pour l'éternité. Le sens de cette aspiration constante des Egyptiens réside dans leurs croyances²: la religion des morts semble avoir été le principe qui a déterminé le développement de leur art tout entier³.

Plus qu'aucun autre peuple les Egyptiens ont vécu parmi leurs morts. Les défunts, croyaient-ils déjà⁴, continuaient à vivre d'une survie amoindrie et monotone, reflet de l'existence terrestre sur laquelle elle s'appuyait. Ils pouvaient mourir pour tout de bon si ce soutien venait à manquer⁵. C'est pourquoi, dans leur désir de survie, les Egyptiens apportaient un soin extrême à la conservation du « support » naturel du double d'outre-tombe: ils passèrent maîtres dans l'art d'embaumer savamment les corps et de les protéger dans des tombeaux presque inviolables. De plus, pour le cas de destruction de la momie, ils représentaient le mort par une effigie de bois ou de pierre à sa ressemblance, « à la fois reposoir de l'âme et objet de culte⁶ »; ils multiplièrent, par la suite, les images de substitution, afin de permettre au double de

1. Non point pour leurs habitations, que les Egyptiens concevaient à la mesure de l'humaine brièveté, mais pour leurs dieux et pour leurs morts, dont l'existence durable requérait des demeures en matériaux impérissables.

2. « L'art égyptien était sous la dépendance de la religion et de l'architecture » (H. Fechheimer, *La sculpture égyptienne* (trad. Ch. Marchand, p. 8). Cf. G. Bénédite, *L'art égyptien*, p. 7.

3. Il est hors de doute que ce ne fut pas le principe unique, et qu'il y eut place pour d'autres essais des artisans primitifs. Mais on a tort de nier qu'ils aient pu « prendre conscience de leurs dons plastiques » plus particulièrement à l'occasion du culte des morts. Cf. G. Bénédite, *op. cit.*, p. 22 sq.

4. Cf. S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*, II, p. 167; P. Devambez, *Bull. corr. hell.*, LIV (1930), p. 210 sq.

5. Cf. G. Jéquier, *Hist. de la civil. égypt.*, p. 142: « une fois la momie et les statues détruites, le double s'évanouissait et disparaissait définitivement ». Nous n'entrerons pas ici, bien entendu, dans le détail des spéculations religieuses des Egyptiens.

6. E. Drioton, *Hist. art* (Firmin-Didot), I, p. 64.

subsister en s'appuyant sur ces supports matériels. Ainsi le sculpteur et l'architecte se rencontraient déjà et travaillaient pour les mêmes morts et pour les mêmes vivants. Ils furent surtout associés lorsque se déroulèrent, sur les parois des tombeaux, les longues files de bas-reliefs, décoration à la fois *mystique* et *utilitaire*, qui ne tarda pas à envahir aussi les murs des temples¹.

A l'origine de la scène sculptée, il y a sans doute l'idée religieuse de la survie — et d'une survie agréable — à assurer aux morts par toutes les représentations d'offrandes, de repas, de scènes de chasse ou de culture qui tapissaient les murailles des hypogées égyptiens, en même temps que *le désir de perpétuer pour eux les choses vues ou vécues*². Ces images donnaient aux occupants des tombeaux les moyens de « tromper l'estomac et le cœur tour à tour », de subsister outre tombe et de chasser l'ennui de la solitude. Le mort de qualité avait ainsi l'illusion de continuer dans l'au-delà le train de vie qu'il avait mené sur terre, et, en grand seigneur, de contempler autour de lui, de son lit de repos éternel, l'image de l'activité du monde. Les vivants, de leur côté, n'avaient pas à craindre sa jalousie posthume. Il est permis de reconnaître également dans ces représentations un souvenir des croyances primitives à la force magique de l'image, par laquelle les « artistes » paléolithiques voulaient *exercer une emprise* sur les bisons ou autres animaux, qu'ils *fixaient* aux parois de leurs cavernes³. L'image a conservé cette vertu coercitive, cette puissance d'appel à la vie, de résurrection⁴.

Au début, près du mort de qualité on amoncelait vivres,

1. Dès la V^e dynastie. Cf. G. Jéquier, *Hist. de la civil. égypt.*, p. 156.

2. A. Moret, *Hist. de l'Orient*, p. 22.

3. Raisons magiques et *mnémoniques* : cf. les palettes à scènes collectives, A. Moret, *op. cit.*, p. 91. Représenter un objet, c'est le fixer, le posséder, même aux époques historiques. Cf. G. Contenau, *Manuel d'archéol. orient.*, I, p. 355.

4. Cf. A. Moret, *Le Nil et la civil. égypt.*, p. 496.

meubles, armes, vêtements, bijoux, ustensiles et ornements de toute espèce, permettant une vie continuée dans un autre monde. Un premier pas fut fait dans le sens de la création plastique lorsqu'on eut l'idée de remplacer par des copies, des doubles aussi, les objets réels destinés au mort. Puis on imagina de substituer aux objets réels non plus des imitations en ronde bosse, mais des fantômes d'objets, des images figurées, gravées sur des plaques de pierre ou sur les murailles : à partir du moment où l'on se persuada que *la figuration d'un objet suffit pour remplacer l'objet*, les parois des tombeaux pouvaient se couvrir de scènes à personnages, peintes, puis sculptées¹. Prolongation indéfinie et commode des gestes nécessaires à la vie et qui n'exclut pas la présence de l'objet matériel², comme la statue coexiste avec la momie. Le dernier stade de cette progression ainsi schématiquement reconstruite consistera à ne plus tracer que *le nom* de l'offrande³.

N'y a-t-il pas là déjà l'idée première d'une partie de la décoration figurée chère à l'ordre ionique? On pourrait suivre le développement de ces cortèges de victuailles fictives sur les murailles des tombeaux jusqu'au Monument des Néréides, et en rapprocher le sujet fréquent (non toujours funéraire) des « banqueteurs » d'Assos, des frises étrusques, de Trysa : à ce repas plus ou moins sacré, joyeux ou funèbre, participeront sans doute plus les vivants que les morts, mais si le sens des scènes a varié, l'origine des représentations pourrait bien être commune⁴.

1. Le bas-relief coloré est né de la peinture : il est son « support » naturel, durable et précis. Cf. G. Jéquier, *Hist. de la civil. égypt.*, p. 159.

2. La rareté du mobilier funéraire retrouvé dans les tombeaux tient surtout à la violation antique ou moderne des sépultures.

3. De même pour les *corps d'éternité*, « l'inscription d'état-civil, gravée sur la base, était regardée comme suffisante pour assurer l'efficacité magique des statues » (J. Capart, *Propos sur l'art ég.*, *Ann. Soc. Arch. Bruz.*, XXXIV (1930), p. 72).

4. On retrouverait sans doute les mêmes idées, en particulier la substitution d'images figurées aux offrandes réelles, chez d'autres peuples primitifs, les Sumériens par exemple. Cf. G. Contenau, *Les tombes royales d'Our et l'histoire de l'art*, *Gaz. Beaux-arts*, 1929, I, p. 336. Sur l'abréviation des scènes et le « shorthand » system en Mésopotamie, voir aussi G. Contenau, *op. cit.*, p. 336.

A ce rôle religieux originel de la représentation figurée s'ajouta, ou se substitua partiellement, un sens triomphal, lorsque le bandeau décoratif passa de la tombe au temple. Il s'agit encore de perpétuer une scène religieuse, celle de l'hommage au dieu, maître de céans. Mais au lieu d'assurer à un mort une survie, l'image a reçu mission de prier sans fin la divinité à la place du personnage représenté. Ici le possesseur du monument n'est plus seul en vedette : en face du dieu s'avance le maître terrestre, le roi officiant, dont l'image ne tardera pas à jouer un rôle primordial¹. Ainsi les parois des temples égyptiens — vastes ensembles architecturaux précédant et entourant le sanctuaire du dieu — comportèrent partout des décorations sculptées en relief bas et colorées, à la fois inscriptions et tableaux. Les victoires des Thoutmès III, des Sêti Ier, des Ramsès II, avec leurs défilés triomphaux, couvrent les murs des grands sanctuaires thébains, illustrant les épisodes marquants du règne des souverains : hymnes brillants et naïfs à la gloire éternelle des pharaons, heureux compromis entre l'archive officiel et l'image d'Epinal² !

Le bas-relief égyptien conserve en effet un caractère de document épigraphique, historique, ou parfois simplement édilitaire. C'est que, plus que partout ailleurs, en Egypte³, dessin et écriture ne firent longtemps qu'un pour l'artiste⁴.

potamie, cf. E. Douglas van Buren, *Clay figurines of Babylonia and Assyria* (1930), Introd., p. LXVIII.

1. Ailleurs même que dans le temple funéraire du pharaon, où il s'agit de perpétuer le souvenir de sa gloire. Cf. G. Fougères, G. Contenu, R. Grousset, P. Jouguet, J. Lesquier, *Les premières civilisations*, p. 52.

2. La peinture égyptienne ne fut souvent qu'une sorte d'enluminure, dans « une dépendance servile de la sculpture ». (G. Maspero, *Egypte*, coll. *Ars una*, p. 55).

3. « L'Égyptien se révèle un dessinateur-né » (A. Moret, *Le Nil et la civil. égypt.*, p. 496).

4. « Le dessin est l'écriture de l'Égyptien et le restera à travers les âges » (G. Bénédite, *L'art égyptien*, p. 23). Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, I, p. 764 : « le même ciseau trace tantôt des lettres, tantôt des bas-reliefs ». De même γλυφεύς désigne à la fois graveur et sculpteur. Les hiéroglyphes des premières dynasties ont pu être gravés en relief.

Tracer un « pictogramme », c'est graver dans une matière résistante un signe suggérant l'idée d'un être ou d'un objet; c'est, à l'origine, représenter cet objet lui-même plus ou moins schématiquement : le dessin, le bas-relief ne procèdent pas autrement. Pour les peuples orientaux, l'écriture est normalement considérée comme un art — un art religieux —, le plus élémentaire et le plus nécessaire des arts figurés, et l'enseignement du dessin doit débiter par celui des signes graphiques¹.

Le plus souvent l'inscription et la forme se complètent². Que de sculptures sont ainsi toutes « bardées » de légendes écrites, et semblables à des « stèles anthropomorphes chargées de grimoires et de talismans »³ ! La tradition s'en retrouvera, bien assagée, dans les inscriptions gravées sur le flanc des statues des Branchides ou l'ex-voto délien de Nicandra⁴.

et les bas-reliefs furent souvent gravés en creux. On observerait en Crète et ailleurs (briques mésopotamiennes avec, estampés, nom ou figure des princes) une analogue dissociation progressive de l'écriture et de la figuration.

1. On pourrait rappeler, pour le rôle primitif du signe écrit, les débuts de la peinture byzantine, née dans les catacombes, où, à l'origine, elle n'apparaît que comme une écriture, une cryptographie : le sigle chrétien s'est développé dans les brillantes enluminures de la peinture byzantine comme l'hieroglyphe grandi a figuré les campagnes triomphales du pharaon divinisé. On a expliqué de même comme signes d'écriture les ornements géométriques de la céramique élamite. Cf. A. Hertz, *Le décor des vases de Suse*, *Rev. arch.*, XXIX (1929), p. 217 sq.

2. On voit un amusant amalgame des deux procédés sur le pylône de Thoutmès III à Karnak : une file de prisonniers est représentée par une série de bustes aux mains liées derrière le dos, chacun des bustes sortant d'un cartouche portant le nom d'un peuple vaincu. Cf. G. Jéquier, *Les temples memphites et thébains*, pl. 48, 3 et 55. Ce curieux principe régit d'autres processions ou répétitions d'objets, par exemple les listes d'offrandes. Sur la genèse de ce genre de rébus, cf. A. Moret, *Hist. de l'Orient*, p. 98 sq.

3. Ch. Picard, *La sculpture antique*, I, p. 26. La plastique mésopotamienne surtout fut bien longtemps — jusqu'à l'époque d'Assurbanipal — encombrée et défigurée par les larges bandes de cunéiformes. Cf. E. Pottier, *Mus. nat. Louvre, Antiq. assyr.*, p. 42 sq. (L. Heuzey); G. Contenau, *L'art de l'Asie occid. anc.*, p. 30. Pour la décoration figurée peinte, accompagnée de lignes d'écriture, cf. par ex. la fresque murale assyrienne, V. Müller, *Arch. Jahrb.*, XLII (1927), p. 11, fig. 7.

4. Et plus loin, les statues étrusques. Cf. P. Ducati et G. Q. Giglioli, *Arte etrusca*, p. 166-7. De la même source procèdent les inscriptions peintes sur les vases grecs, comme encore sur les bas-reliefs archai-

Sur les bas-reliefs, les caractères bordent et chevauchent les figures, tant chez les Egyptiens que chez les Sumériens, et pour les mêmes motifs : écriture et relief se sont dissociés et spécialisés, mais ils se complètent comme deux procédés voisins de présentation et d'explication des mêmes objets, deux moyens de perpétuer le nom et la survie d'un mort¹, l'acte pieux d'un fidèle, la gloire d'un souverain. Il s'établit une sorte d'équivalence entre les deux séries de symboles : ainsi sur les stèles-tableaux de l'Ancien Empire montrant le mort assis devant une table d'offrandes, les victuailles peuvent être figurées ou seulement nommées². Mais les caractères d'écriture, beaux par eux-mêmes, arrivèrent à constituer à eux seuls une décoration³ : témoins les obélisques ornés de longues inscriptions verticales, dont la teneur est souvent insignifiante⁴. L'inscription, « tableau en raccourci », se rapproche ainsi parfois du pur décor, et

ques des trésors delphiques des Sicyoniens ou des Siphniens. Au sujet de la place affectonnée par les sculpteurs pour ces inscriptions (la cuisse gauche des statues), on n'y devrait pas chercher de raison spéciale (magique ou religieuse), sinon la commodité de la gravure et de la lecture de l'inscription. Cf. W. Deonna, *Rev. arch.*, 1913, I, p. 311 sq.

1. La stèle « en perpétuant le nom du défunt, perpétuait aussi sa personne » (G. Fougères, etc., *Prem. civilisat.*, p. 39). Après la destruction de la statue et de la momie, le nom écrit pouvait suffire à assurer la survie, et il fallait encore le marteler pour anéantir définitivement son ennemi. Cf. H. Fechheimer, *La sculpt. égypt.*, trad. Ch. Marchand, p. 10; G. Jéquier, *Hist. de la civil. égypt.*, p. 158.

2. G. Jéquier, *Man. d'archéol. égypt.*, p. 357. C'est probablement ainsi qu'il faut interpréter les disques d'offrandes au décor continu en spirale, dont le fameux disque de Phaistos paraît une imitation anatolienne.

3. Chez les Orientaux d'aujourd'hui, l'écriture forme souvent les motifs de l'ornementation. Ainsi les artistes du moyen âge ornaient de belles lettres gothiques les vitraux ou les miniatures. On sait le rôle de l'épigraphie dans la formation du décor arabe. De même encore les maîtres des estampes japonaises furent des calligraphes, et souvent ils enjolivaient leurs œuvres de caractères d'écriture; ils ont même parfois « considéré cette écriture comme un ornement aussi important que le dessin lui-même ». (G. Contenau, *Contribution à l'histoire économique d'Umma*, p. xxviii). Ce qui est vrai des Chinois et Japonais l'est également pour les écritures cunéiformes et pictographiques. Le même dieu mésopotamien Nabou avait dans ses attributions tout ce qui concernait l'intelligence, les beaux-arts et l'écriture (G. Contenau, *ibid.*).

4. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, I, p. 623.

par là rejoint de nouveau le bas-relief dans une de ses fonctions essentielles : le caractère éminemment décoratif de l'écriture hiéroglyphique n'a pas peu contribué à la généreuse distribution de ces longues bandes régulières de reliefs sur toutes les parois disponibles des monuments égyptiens, ainsi peut-être qu'au choix d'un sens de marche dans lequel « se déroulent » les scènes qu'il faut « lire¹ ». La comparaison se présente naturellement à l'esprit : la décoration murale égyptienne, avec ses innombrables bandes de figures peintes ou sculptées, évoque la manière des illustrations continues des papyrus égyptiens².

De cette analogie avec les signes écrits il résulte pour le bas-relief égyptien une conséquence notable. De même que les caractères de l'écriture, pour être compris, doivent être constants, semblables à eux-mêmes, de même les objets figurés tendent à se fixer en poncifs³. Chez les peuples dont l'écriture reste même partiellement pictographique, il faudra de longs siècles pour s'affranchir de cette contrainte, dégager la figure du mot et conquérir pour le relief la vie et la troisième dimension.

C'est ainsi que toute une partie de l'art égyptien, l'art officiel, sacré, a conservé volontairement une physionomie particulière, immobile et comme figée. L'image religieuse y demeure « imprégnée d'une sorte de vertu hiéroglyphique :

1. Avec ces figures, distinctes et claires comme des signes d'écriture, « le temple tout entier se déroule et se lit comme un missel enluminé » (A. Moret, *Le Nil et la civil. égypt.*, p. 505).

2. Il était facile de passer du papyrus à la décoration murale par une simple mise au carreau. Cf. Th. Birt, *Die Buchrolle*, p. 310; *Buchwesen und Bauwesen : Trajansäule und delphische Schlangensäule*, Rhein. Mus., LXIII (1908), p. 47; H. Thiersch, *Zur Herkunft des jon. Frieses*, *Oest. Jahresh.*, XI (1908), p. 47-8. Thiersch admet bien les rapports de la décoration murale et des papyrus égyptiens — ainsi le roseau de papyrus aurait inspiré l'idée à la fois de la colonne et de sa décoration — mais il ne pense pas que ces papyrus aient pu servir de modèles aux artistes grecs, qu'il croit avoir été directement influencés par les monuments de l'Égypte.

3. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, I, p. 765 (application aux formes vivantes des « procédés abrégatifs » de l'idéogramme).

elle est devenue un signe immuable d'écriture plastique¹. Il n'est, depuis assez longtemps déjà, plus du tout à la mode de parler de l'uniformité de l'art égyptien²; cet ancien dogme est aujourd'hui justement discrédité. Mais, comme il est de règle en ce jeu des théories, on a été, semble-t-il, trop loin dans la réaction, et les exemples pris pour l'ordinaire dans la petite sculpture ne sont pas pleinement démonstratifs³. La distance, technique au moins, qui sépara longtemps la statue de la statuette (figurine d'argile ou petit bronze particulièrement) n'est pas niable⁴. Au reste, l'innombrable

1. G. Bénédite, *L'art égyptien*, p. 25.

2. Les assyriologues protestent aussi justement contre la théorie de l'immobilité de l'art mésopotamien. Cf. E. Unger, *Sumer. und akkad. Kunst*, p. 17. Ils reconnaissent pourtant l'uniformité des thèmes plastiques du vieux répertoire sumérien, « trouvailles savoureuses au début, qui, par leur répétition sempiternelle, dégénèrent en formules » (A. Moret, *Hist. de l'Orient*, p. 130). Cf. E. Douglas van Buren, *Clay figur. Babyl. and Ass.*, *Introd.*, p. XLII.

3. Cf. Ch. Boreux, *L'art ég.*, *Journ. Sav.*, 1929, p. 64 sq.; J. Capart, *Propos sur l'art ég.*, *Ann. Soc. Archéol. Brux.*, XXXIV (1930), p. 26 sq.

4. Cf. W. Deonna, *Dédale*, p. 21 : « La statue a une genèse et une histoire indépendantes de celles de la statuette ou de la figurine ». M. Bulard, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 274, n'a pas eu de peine à montrer que W. Deonna, *ibid.*, p. 42 et 70, avait lui-même noté certaines relations entre les deux sortes de sculpture. Mais il n'y a nullement contradiction, « opinions discordantes » (encore que l'origine de la Caryatide pût être différemment comprise; cf. *infra* p. 267 sq.) La peinture et la décoration céramique, par exemple, ont eu des relations beaucoup plus étroites et constantes, et nul ne niera pourtant l'indépendance de leur genèse et de leur histoire. Je porterais volontiers le débat sur le terrain de la technique, distinguant nettement le travail de la terre, ductile et malléable sous les doigts du modelleur, de celui du bois ou de la pierre, qui se coupe ou se taille. Quelle liberté déjà, par exemple, dans les figurines et les petits bronzes grecs, à la même époque où régnait encore pour la statuaire la plus rigide frontalité ! Le coroplaste, s'il sait se libérer de l'ascendant du grand art, ne connaît aucune borne à sa fantaisie. Le sculpteur primitif utilise au mieux les fibres du bois, les veines de la pierre, et la frontalité lui est plus nécessaire que commode. On le voit peiner à loger les jambes de sa statue dans le prolongement d'un corps auquel les bras restent soudés (et cela, que l'on admette ou non, comme je le crois pour ma part — *contra* : G. Rodenwaldt, *Athen. Mitt.*, 1919, p. 178 — que le travail du bois a précédé généralement celui de la pierre, pour la grande statuaire). Le retard de la technique a scellé les bras au corps, cloué les statues sur un siège : il fallait éviter d'« éclater » le bois ou la pierre. La religion a fait le reste, qui fut pour l'Égypte souvent le principal. Dans plus d'un cas, ce sont les progrès réalisés par les modelleurs qui ont dégoûdi la petite statuaire. Cf., sur cette question, le dernier mémoire de W. Deonna, *L'attitude du repos dans la statuaire*, *Rev. arch.*, XXXIV (1931, II), p. 59 sq., 85, 97 sq., 110 sq.

statuaire memphite compte à peine une quinzaine d'attitudes, dont plusieurs très rares¹, et certaines gaucheries conventionnelles² : éparaissent, consciemment sans doute, à des époques très éloignées dans le cours de l'art égyptien³. De même, pour le bas-relief, le caractère *hiéroglyphique* des débuts de la plastique décorative devait conduire les artistes de la vallée du Nil au *geste-formule* : le même groupe schématique de lignes, le « cliché », est si commode, si rapide, si clair pour montrer une attitude, un mouvement, un sentiment, lorsqu'on a tant et tant de personnages à placer et à faire vivre⁴ ! De plus, pour la fixation des thèmes, ici, comme dans la grande statuaire, les influences religieuses furent

1. G. Maspero, *Egypte*, coll. *Ars una*, p. 79.

2. G. Fougères, etc., *Prem. civilisat.*, p. 52. Le désir de montrer chaque élément dans son maximum de développement, donc de signification, entraîne un véritable déséquilibre des parties. L'art grec a passé par certains des mêmes stades, et poussé plus loin un développement parallèle, mais beaucoup plus rapide : les siècles de l'art grec sont en Egypte des millénaires !

3. Cf. J. Capart, *Propos sur l'art ég.*, *Ann. Soc. Archéol. Brux.*, XXXIV (1930), p. 51 sq. Les exemples ne manquent pas de sculptures égyptiennes, pour lesquelles on hésite entre des époques très éloignées. Tel relief de 2500 av. J.-C. ressemble comme un frère à tel autre de onze cents ans postérieur (cf. H. Fechtmeier, *La sculpt. égypt.*, trad. Ch. Marchand, p. 54 et pl. 140 et 149). Certaines scènes sont comme *chiffrées* une fois pour toutes ; la continuité pharaonique les transmet presque sans changement de siècle en siècle : par ex. la scène montrant le roi debout devant le dieu et lui présentant le casse-tête à bras tendu (G. Maspero, *Egypte*, coll. *Ars una*, p. 59), ou le motif du pharaon vainqueur « mille fois répété, jusque par les Césars romains » (A. Moret, *Hist. de l'Orient*, p. 88). Telle statue de la IV^e dynastie est très voisine plastiquement de telle autre de la XVIII^e, ce qui ne s'explique pas seulement par l'académisme de certaines époques (le Moyen Empire, par exemple). Ne sont-ce pas les mêmes outils — et presque les mêmes hommes — qui les ont sculptées ? Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, I, p. 756. L'« expérience en vase clos » (E. Drioton, *Hist. art.* (Firmin-Didot), I, p. 59 ; cf. aussi, p. 93) a duré ici plusieurs milliers d'années. Il n'y a pas seulement une inspiration commune à des époques éloignées dans le temps, mais, quelles qu'en soient les raisons, religieuses, géographiques, historiques, techniques, on verra ici plus qu'un air de parenté : des ressemblances évidentes entre des séries chronologiquement très distantes. Aux époques historiques, aucun art jamais n'a présenté une telle unité, dans un laps de temps même beaucoup moins grand.

4. La même observation serait plus d'une fois valable pour les bas-reliefs funéraires et votifs de la Grèce, et même pour certaines frises architectoniques de second rang. L'art mésopotamien (assyrien

décisives¹. Elles devaient accentuer l'aspect immobile² de cet art et l'impression de mystère émanant des figures qu'il a créées : le plus puissant peut-être de leurs attraits pour les modernes.

Les thèmes une fois fixés, les artistes se sont trouvés comme assujettis à « un répertoire de formes et d'ornements³ ». Pourtant, la décoration murale des monuments égyptiens ne manque pas de scènes conçues apparemment dans un esprit tout autre : on y est séduit par une vie, un mouvement, une variété étonnante dans l'allure et les gestes des personnages ; on admire la liberté et la souplesse avec lesquelles l'artiste les a tracées⁴. Les égyptologues expliquent cette sorte de dualité par leur distinction entre l'art officiel et l'art populaire⁵. Comme il y a deux écritures, il y a, nous dit-on, deux arts figurés en Egypte, et nous avons longtemps ignoré le

spécialement) a, naturellement et pour les mêmes raisons que l'Egypte, connu et pratiqué une semblable « grammaire des attitudes » (gestes de soumission, de prière, d'appel, de discours, etc.) : conventions que l'on noterait encore, tant elles sont naturelles, jusque dans le théâtre d'ombres de l'Asie d'aujourd'hui !

1. Pour l'art grec, de même, M. Bulard, *La relig. domest. dans la col. ital. de Délos*, p. 41, a noté, après d'autres, que la précision du geste représenté par les décorateurs religieux de Délos était aussi indispensable à l'heureux effet de la prière que la netteté de chaque syllabe de chaque mot.

2. « Hiératique », selon le cliché que réprovent les égyptologues. Cf. J. Capart, *Propos sur l'art égypt.*, p. 4. « Une chose était immuable : le canon des proportions à donner aux figures humaines » (J. Capart, *ibid.*, p. 92). On rappellera la conclusion du mémoire de W. Deonna cité plus haut (*Rev. arch.*, 1931, II, p. 122) : « Il ne s'agit pas tant de savoir si les Egyptiens auraient pu rompre la frontalité, s'ils l'avaient voulu, que de constater qu'ils ne l'ont pas fait ».

3. G. Bénédite, *L'art égyptien*, p. 43 et 61.

4. Cf. J. Capart, *op. cit.*, p. 44, fig. 32 (la fillette de Menna) et p. 95 sq. Il ne faudrait pas s'exagérer l'importance des influences étrangères. Cf. D. Fimmen, *Die kret.-myken. Kultur*, p. 192 sq. (reliefs de Medinet-Habou).

5. V. *supra*, p. 25. Cf. G. Bénédite, *op. cit.*, p. 25, 70 et *passim*. Il faut, bien entendu, souscrire à la réserve formulée par A. Moret, *Le Nil et la civil. égypt.*, p. 507, et distinguer par ces termes — art officiel, art populaire — non pas deux classes d'artistes, ni deux doctrines d'art, mais deux catégories de sujets : les thèmes sacrés et les profanes. Cette distinction semble plus exacte que celle de l'art pharaonique et de l'art populaire, communément admise. Cf. E. Drioton, *Hist. art* (Firmin-Didot), I, p. 60.

plus vivant et le plus charmant des deux, par l'insuffisance de notre connaissance des monuments de la vallée du Nil. Mais, quelles que soient les différences séparant l'art « libre » de l'art « sacré », les deux styles du bas-relief, le réaliste comme l'hieratique, obéissent l'un comme l'autre à quelques règles qui contribuent à l'harmonie originale des ensembles comme à la « lisibilité » des détails¹. Parmi ces traditions, il faut ici souligner la disposition de profil² des figures peintes ou sculptées. Cette disposition, qui relève, pour l'artiste égyptien, de conventions appuyées des facilités qu'il y trouvait pour le dessin et le placement de ses personnages, devait donner naissance au bandeau décoratif continu. La figure de face est, par nécessité, isolée. Avec des personnages frontaux, il n'y a pas de groupes possibles, mais seulement des juxtapositions d'individus qui ne peuvent être liés entre eux que par quelque artifice³. La figure de profil, au contraire, entre naturellement dans une scène à multiples acteurs, dans un récit continu faisant appel à des séries de personnages. Il semble qu'on puisse sans cesse en ajouter de nouveaux, et que la bande qui tapisse la muraille peut, comme une étoffe brodée, à la fantaisie de l'artiste, se raccourcir ou s'allonger : c'est un tissu tendu devant un monument, en rapport avec lui pour le sens, non pour la forme de son décor, intellectuellement, si l'on veut, non plastiquement⁴.

Les égyptologues ont été parfois tentés d'exagérer la « dépendance » de l'art grec, pour l'élévation comme pour le

1. G. Bénédite, *op. cit.*, p. 21 et 31.

2. Cette image de profil serait, dit-on, née de l'ombre portée sur une paroi verticale par les rayons du soleil levant ou couchant. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, I, p. 742. Le silhouettage des diverses parties du corps humain, prises dans leur plus clair développement, a conduit à la loi de malformation si caractéristique du dessin égyptien.

3. Par exemple le bras passé autour de la taille ou du cou, pour certains « groupes » de statues funéraires égyptiennes ou grecques.

4. Cf. *infra*, p. 32.

plan des temples¹. Sans envisager la question dans toute son ampleur, remarquons, pour ce qui nous occupe, que ces murailles parlantes, et parlant une langue qu'ils ne comprenaient pas², ne pouvaient manquer de frapper les Grecs, pour qui seules formes et lignes étaient ici accessibles. Les Egyptiens, ne l'oublions pas, ont possédé toute la Syrie jusqu'au Mitanni, c'est-à-dire jusqu'à l'Euphrate et aux portes de l'Asie Mineure, pendant plusieurs siècles : au temps du deuxième empire thébain, depuis le milieu du XVI^e siècle av. J.-C. avec Thoutmès I^{er}, jusqu'aux derniers Ramsès du XII^e siècle³. Leurs relations furent constantes avec la Crète, particulièrement actives pendant la majeure partie du deuxième millénaire. Elles furent avec les Grecs ininterrompues — bonnes ou mauvaises — à partir du développement des cités ioniennes, dans le deuxième quart du premier millénaire av. J.-C.⁴, et elles furent directes⁵. De Naucratis, ou d'ailleurs dans la vallée du Nil, des mercenaires ou des marchands grecs n'auraient-ils pas rapporté, dans les flancs de leurs navires, parmi d'autres acquisitions, « ce bandeau décoré

1. G. Bénédite, *L'art égypt.*, p. 18-19, et *Saggàrah*, *Rev. arch.*, 1925, II, p. 292-8. Cf. Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 241 sq.; J. P. Lauer, *Gaz. Beaux-arts*, 1930, II, p. 137 sq.

2. G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 207. L'Égypte, handicapée par ses beaux, mais rigides et encombrants hiéroglyphes, fut, ainsi que d'autres peuples orientaux, d'ailleurs, obligée de se servir du babylonien comme langue diplomatique.

3. Sur les rapports des Egyptiens avec les Phéniciens, Hittites, etc., cf. G. Contenau, *La civilisation phénicienne*, p. 150 sq.; E. Unger, *Assyr. und babylon. Kunst*, p. 12; P. Montet, *Byblos et l'Égypte* (avec les réserves de F. Chapouthier, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 209 sq.); A. Procopé-Walter, *Syria*, X (1929) p. 92 sq.; et surtout F. A. Schaefer, *Les fouilles de Minet-el-Beida et de Ras-Shamra, Syria*, X (1929), p. 285 sq. (avec la note additionnelle de R. Dussaud).

4. Naucratis existait bien avant Amasis. Cf. *Cambridge ancient history*, t. IV, p. 107. La Grèce a, par la suite, beaucoup donné à l'Égypte, moins pourtant qu'elle lui devait. Cf. P. Montet, *Note sur le tombeau de Petosiris*, *Rev. arch.*, 1926, I, p. 161.

5. Cf. *supra*, p. 25, n. 2. Chypre, dont le rôle d'agent de transmission des influences orientales est des plus importants, fut rattachée à l'Égypte salte, au VII^e siècle av. J.-C.; cf. G. Fougères etc., *Prem. civilisat.*, p. 246.

dont les couleurs gaies éclaireront les murs des temples et des tombeaux¹ ?

Quelle différence pourtant sépare le principe égyptien de la conception grecque ! Les plus grands des tombeaux grecs paraîtraient mesquins près des temples funéraires colossaux de la vallée du Nil, et le Parthénon serait perdu dans le sanctuaire d'Amon à Karnak ! Les Égyptiens ont recherché les effets de nombre et de puissance². Chez eux, le goût de la richesse et du colossal était développé, dans un art de cour, par l'organisation politique des monarchies orientales, par l'abondance d'une main-d'œuvre gratuite, par le peu d'importance attaché à la notion de temps : raisons sociales auxquelles s'ajoutait heureusement un besoin inné de l'ornement, qui fut à la source de tant de gracieuses créations. Tout ainsi devait pousser les maîtres d'œuvre à préférer cette décoration envahissante qui, spécialement au temps du Nouvel Empire, couvrit d'interminables bandes de reliefs ou de peintures indistinctement toutes les parois, intérieures ou extérieures, des monuments. Exubérance bien en harmonie avec celle de la fertile vallée ! Tradition aussi de la construction primitive en terre, où la médiocrité des matériaux requérait un masque. Les Grecs, au contraire, avaient éminemment le sens de la mesure³, de la sélection : ils ont discipliné et divisé la masse en détails harmonieux. La modestie

1. H. Thiersch, *Zur Herkunft des jon. Frieses*, *Oest. Jahresh.*, XI (1908), p. 49.

2. « Le principe fondamental de leur architecture est la quantité » (H. Fekhheimer, *La sculpt. égypt.*, trad. Ch. Marchand, p. 17).

3. Les « Apollons » archaïques, ramenés d'Égypte certainement ceux-là, avaient failli donner aux Grecs le goût du colossal. L'un d'eux se vante, à Délos, d'être « d'une seule pierre, base et piédestal », exactement comme la reine Hatshepsout faisait savoir à la postérité que ses obélisques étaient « en une seule pierre de granit dur, sans qu'il y ait en eux ni pièce ni joint » (J. Capart, *Ann. Soc. Archéol. Brux.*, XXXIV (1930), p. 159). Mais les qualités de la race l'emportèrent finalement, et l'œuvre colossale resta exceptionnelle et réservée aux besoins culturels. Le mot *κολοσσός* lui-même, par lequel Hérodote désigne les statues égyptiennes, serait préhellénique (E. Benveniste, *Rev. philol.*, LIX (1932), p. 118 sq.).

des cités, des fortunes et des proportions, les horizons limités de leur pays les y engageaient. Ils ont employé, dans leurs temples, le bandeau décoratif continu en raison directe de leur proximité de l'Orient. Les Doriens purs l'ont ignoré; les Attiques ont adopté une zone figurée placée sous la corniche; les monuments ioniens d'Asie Mineure ont connu jusqu'à quatre frises sculptées, distribuées d'ailleurs selon des principes constants.

Chez les Egyptiens, il semble qu'aucune règle n'a jamais présidé à la distribution des zones décoratives. Le livre d'images se déroule, traduit en pierre: il reste un livre d'images. Admirablement décoratif certes, mais non intimement lié au monument, en ce sens que le mur conserve toute sa puissance, toute son indépendance. La *frise égyptienne* n'a jamais un caractère, ni un rôle architectonique; elle reste en surface, à fleur de pierre. Dans ce décor uniforme, tel ou tel relief — personnage ou scène — pourrait la plupart du temps être déplacé, agrandi ou réduit, sans qu'on saisisse les raisons esthétiques qui ont fait préférer pour lui un emplacement donné, les dimensions choisies. Il semble qu'il n'y ait pas de relation nécessaire, du point de vue plastique, entre le monument et sa décoration: on songe à des panneaux isolés, très décoratifs, qu'on fixerait, aux jours de fêtes, contre les murailles du temple, mais qu'on pourrait, sans inconvénient majeur, tels quels, détacher du monument et appliquer contre une paroi de la falaise voisine. N'est-ce pas, aussi bien, comme « une sorte de tapisserie sous laquelle les formes architecturales gardent toute leur netteté¹ »? Les éléments de l'architecture sont si puissants, et cette décoration compliquée si fine et légère, qu'elle ne nuit pas à l'impression de stabilité, de force durable, sûre d'elle-même, que donnent les monuments égyptiens. Bien plus, ce « vêtement brodé d'images » peut être un manteau commode, voilant certaines

1. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 51.

imperfections de l'appareil¹. La décoration murale égyptienne n'a, en tout cas, nullement le souci de préciser les lignes de l'architecture, ni même généralement d'en souligner la modénature : elle tapisse indistinctement toutes les surfaces. Les colonnes elles-mêmes, sous le Nouvel Empire, en même temps qu'elles s'épaississent, se couvrent uniformément d'inscriptions et de reliefs, et cessent d'avoir le caractère d'éléments indépendants dans le monument, unité gagnée au détriment de la beauté². A l'époque ptolémaïque et romaine, les soubassements même sont envahis par la décoration : « les parois ne présentent plus une seule surface nue pouvant reposer l'œil du spectateur³ ». La construction se trouve ainsi tout entière habillée du « souple et brillant tissu de cette tapisserie à personnages⁴ ». Mais construction et décor restent complètement indépendants, comme si l'origine de cette « tapisserie » devait effectivement être retrouvée dans les « tentures multicolores suspendues devant les parois de briques ou de bois⁵ ». Imitation moins assurée que celle des guirlandes de lotus ou d'autres éléments végétaux plus ou moins stylisés qu'on suspendait en haut des murs⁶, mais que semble confirmer l'étude des façades schématisées sur certaines très anciennes stèles funéraires. Les *stèles-façades* égyptiennes présentent, en effet, une décoration en bandes longues et minces, qui peuvent rappeler des bandes *réelles* d'étoffes de couleur, qu'on aurait tendues devant la muraille dans les cérémonies : bandes mobiles, par conséquent, et interchangeable, alternant sur les parois à retraits des édifices primitifs⁷. Ce caractère originel aurait ainsi marqué toute la décoration ultérieure des murailles.

1. G. Bénédite, *L'art égypt.*, p. 11 et 21.

2. G. Jéquier, *Man. d'archéol. égypt.*, p. 172.

3. G. Jéquier, *op. cit.*, p. 94.

4. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, I, p. 123.

5. G. Jéquier, *op. cit.*, p. 97.

6. G. Jéquier, *op. cit.*, p. 102, fig. 55.

7. G. Jéquier, *op. cit.*, p. 88. Pour le décor en saillants et rentrants verticaux, cf. *infra*, p. 50, n. 3.

La frise ionique des Grecs, si elle a perdu, à l'époque classique, son sens organique primitif, est demeurée par tradition un élément d'architecture, fixé, après quelques tâtonnements, en une place canonique, et le rôle décoratif qu'elle a pris dans son nouvel emploi a paru si justement tenu qu'elle est devenue partie intégrante de la construction et de la plastique du monument ionique. Elle

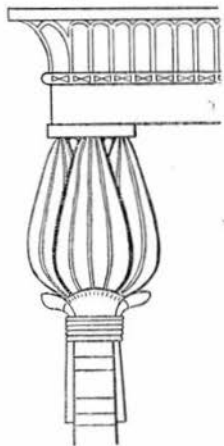


Fig. 1. — Entablement architravé sur colonne lotiforme figurée (Moyen Empire).

s'est cantonnée dans les régions hautes du temple. Les Egyptiens, sans doute, ont aussi, sur leur entablement, comme partout ailleurs, disposé des bandes décoratives, figurées ou de préférence hiéroglyphiques : architraves et corniches, d'abord presque toujours nues, s'ornèrent plus tard, les premières, de cartouches ou d'inscriptions, les autres, simplement du disque solaire; aux basses époques apparurent les grandes inscriptions ou les scènes mythologiques¹. Mais les architectes d'Egypte n'ont jamais, naturellement, senti le besoin d'introduire dans l'entablement un registre porte-reliefs spécial. Entre l'architrave et la corniche, il n'y a jamais place pour un tel élément d'architecture

dans la construction égyptienne² (fig. 1 et 2, et pl. I).

A cette règle semblerait contrevenir le type de stèles dit *fausse-porte*, qui figure, de manière stylisée, tout un pan de muraille percé d'une porte. Dès l'Ancien Empire, la stèle en

1. Cf. G. Jéquier, *Man. d'archéol. égypt.*, p. 76 et 287. Cf. *infra*, p. 43.

2. A Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 45. Cf. J. Capart, *L'art égypt.*, I, *L'architect.*, pl. 41 (Ancien Empire), 73 (Moyen Empire), 83 (Nouvel Empire), 182 (époque ptolémaïque). Naturellement le soi-disant « pré-

fausse-porte nous donne, en effet, l'exemple, au-dessus du linteau de la baie, d'un « tableau » sculpté, représentant, en bas-relief ou en creux, « le mort assis devant sa table à manger¹ » : première réalisation — combien de siècles avant le festin d'Assurbanipal ! — de « banquet funèbre ». Au-dessus

de ce tableau, un nouveau linteau peut être surmonté d'un élément de protection en corniche à gorge. Le tableau sculpté tient lieu d'une fenêtre par laquelle on apercevrait ce qui se passe à l'intérieur du tombeau². Ne pourrait-on voir là déjà un premier et lointain exemple de bas-relief inclus entre deux éléments, l'un, de fermeture de la baie, l'autre, de protection du mur, comme la frise « ionique » est inscrite entre l'architrave, qui reconstitue le mur, et la corniche, qui le protège ? Les autres membres de la fausse-porte ne sont d'ailleurs pas laissés nus, mais ils sont recouverts d'inscriptions net-

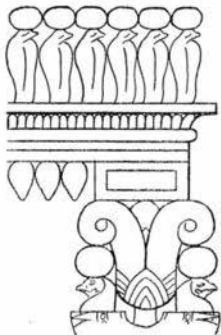


Fig. 2. — Entablement architravé sur colonne composite figurée (Nouvel Empire).

tement différentes du tableau sculpté. Plus tard, la fausse-porte, qui avait remplacé la porte véritable du caveau, se stylisera; elle cessera d'être un élément vivant d'architecture, et finira par se résoudre schématiquement en une

dorique » égyptien n'a pas non plus de « frise », et la corniche y porte directement sur l'architrave. Réserve est faite pour les registres de claires-voies à *clathi* dans les ordonnances intérieures. Cf. sur ce sujet, qui sera prochainement repris, R. Demangel, *Fenestrarum imagines*, *Bull. corr. hell.*, LV (1931), p. 124 sq.

1. G. Jéquier, *op. cit.*, p. 126.

2. Le principe est le même dans les *stèles-maisons* récemment découvertes par G. Jéquier à Saqqarah. Cf. E. Drioton, *Journ. Sav.*, 1929, p. 179.

simple « dalle levée sur laquelle un dessin de porte est indiqué¹ » : elle deviendra stèle funéraire.

En réalité, cette exception incomplète n'infirmes pas la règle posée plus haut. Les bas-reliefs des fausses-portes ont un emploi précis et limité, d'où l'on ne peut tirer de conclusions d'ensemble pour l'architecture égyptienne, et moins encore pour la frise ionique. On ne les a signalés que dans les tombeaux; ils répètent des scènes déterminées, composées en une manière de tableau², bien distinctes de l'habituelle figuration continue. Mais l'occasion est bonne de rappeler certains détails de la décoration grecque; de noter ici, en particulier, une parenté possible avec le type de façade ornée de la Patela de Prinias. Allant plus loin, on remarquerait que les fenêtres grillagées surmontant certaines fausses-portes égyptiennes³ — peu différentes, en somme, de l'imposte de la baie crétoise — s'adornent parfois de motifs verticaux alternés, où l'on serait tenté de voir une préfiguration du célèbre rythme des triglyphes⁴, et peut-être un équivalent végétal des demi-rosettes minoennes (fig. 3 et 4) : deux tiges florales gracieusement adossées en courbes symétriques⁵. Ne pourrait-on, en vérité, imaginer que la décoration extérieure de tous les monuments a pu, un temps, se limiter à la porte et à son encadrement? On le sait pour les mastabas des hautes époques, dont la décoration *fixe* se compose seulement de « quelques inscriptions ou des tableaux isolés, placés près de la porte⁶ ». On observerait, de même, pour les temples grecs,

1. G. Maspero, *Egypte*, coll. *Ars una*, p. 36.

2. La scène de banquet peut être remplacée par le buste du mort. Cf. G. Jéquier, *op. cit.*, p. 126, n. 6; J. Capart, *L'art égypt.*, I, *L'archit.*, pl. 54.

3. Cf. G. Jéquier, *op. cit.*, p. 127, fig. 70 (Deir-el-Bahari); J. Capart, *op. cit.*, pl. 61.

4. Cf. mes récentes études, *Bull. corr. hell.*, LV (1931), p. 117 sq.; *Rev. arch.*, XXXIV (1931, II), p. 1 sq.; *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 320 sq.

5. On sait l'ancienneté de l'emploi en Egypte de ce motif végétal stylisé; cf. *Bull. corr. hell.*, LV (1931), p. 129.

6. G. Jéquier, *op. cit.*, p. 80.

de la chapelle de Prinias au grand périptère d'Olympie, que le côté de la porte — la façade principale — était traditionnellement plus paré que le reste du monument¹. Aucune différence essentielle — sinon le passage de l'unité à la pluralité — ne devrait distinguer la couverture d'une porte de celle d'une colonnade architectonique : il s'agit, dans chaque cas, de reformer le mur au-dessus d'une baie qui le perce², et l'on connaît, pour l'Égypte, les intermédiaires entre la muraille ajourée de baies et la colonnade. Les piliers, fragments du mur, sont décorés d'images comme les murs; les colonnes le sont ensuite, à l'imitation des piliers. Si la genèse de la colonne peut s'expliquer pour la Grèce autrement que pour l'Égypte, la parenté n'en reste pas moins proche, dans les emplois décoratifs, entre la couverture de la porte et celle du portique.

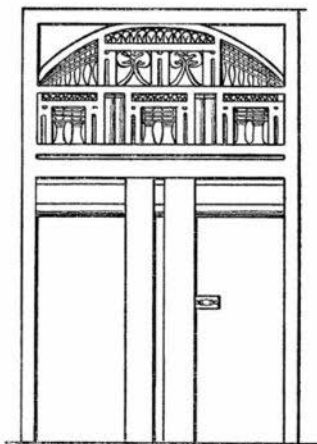


Fig. 3. — Fausse-porte avec imposte grillagée. (Deir-el-Bahari, XI^e dyn.).

1. A Prinias (comme à la porte mycénienne des Lionnes), l'imposte décorée de l'entrée s'accorde avec la nécessité de la décharge du linteau.

2. L'architrave est un linteau reliant entre elles les colonnes et rétablissant l'homogénéité du mur et la continuité du support, par dessus la claire-voie aérée du portique. Le pilier, frère aîné de la colonne, semble issu, pour l'Égypte, du montant de porte (socle compris), « la première application de la pierre à l'architecture » (G. Jéquier, *op. cit.*, p. 152). Cf., pour la plastique du mur grec, R. Valois, *Alliques déliens*, C. R. Acad. Inscr., 1912, p. 115 : « comme l'ante, la parastade n'est qu'une portion de mur mise en relief et dotée d'un couronnement ».

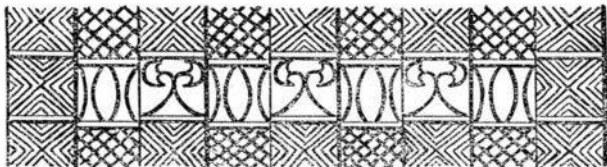


Fig. 4. — Décoration murale de Licht (Moyen Empire).

Plus important encore que les stèles fausses-portes égyptiennes, pour l'histoire des origines de la frise ionique, est le parapet de pierre, qui surmonte parfois, un peu en retrait — sorte d'attique —, la corniche classique à gorge, et contribue à masquer la tranche des dalles de la toiture¹ : survivance lointaine sans doute des couvertures en terre battue², que nous retrouverons aux façades perses de Naktché-Roustem³, il tient ici la même place que la frise céramique pétrifiée sur la cymaise ionienne d'Ephèse. Ce parapet peut être décoré de files d'animaux prophylactiques. Par exemple, l'entablement de colonnes peintes égyptiennes de Thèbes⁴ aligne, au-dessus de la corniche traditionnelle que portent des fûts à volutes verticales, des séries de lions ou de griffons assis, séparés par des protomes de naja (fig. 5). On en citerait bien d'autres exemples, depuis le

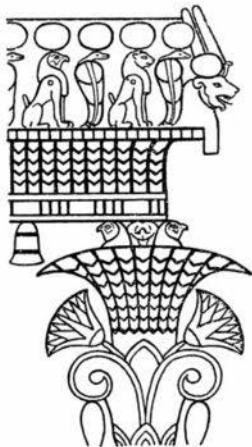


Fig. 5. — Frise égyptienne de parapet (peinture de Thèbes, XVIII°-XX° dyn.).

1. Spécialement lorsque la corniche est elle-même de faible hauteur.
 2. Bien qu'elle semble n'apparaître, dans les grandes constructions de pierre, que sous le Moyen Empire. Cf. G. Jéquier, *op. cit.*, p. 298.

3. Cf. *infra*, p. 71.

4. Prisse d'Avennes, *Hist. art égypt.*, I, pl. XX; J. Capart, *L'art*

Deir-el-Bahari¹ jusqu'aux tardives rangées d'uraeus des entrecolonnements de Kom-Ombo² ou du portique de Ptolémée VII à Philae³. Le développement, au temps du Nouvel Empire égyptien particulièrement, de ces bordures apotropaïques d'uraeus méritait d'être signalé. Mais cet élément, dont la couverture en pierre pouvait se passer, fut éclipsé par les multiples zones de figures ornant du haut en bas la muraille. Il s'est stylisé et résorbé, sans avoir, semble-t-il, jamais connu, *en Egypte du moins*, d'autre décor que les *apotropaia* de parapet, dont la tradition avait peut-être été transmise par l'Asie à la vallée du Nil.

Il ne semble donc pas que ce soit en Egypte, où l'architecture monumentale a très tôt adopté la construction en pierre, qu'on doive rechercher l'origine de la *limitation du décor sculpté à telle ou telle partie de la muraille*. L'argileuse Mésopotamie, terrain plus favorable, va faire maintenant l'objet de notre seconde enquête.

Les quelques remarques précédentes nous ont montré, en tout cas, qu'une incursion dans le riche domaine de l'égyptologie, si rapide soit-elle, n'est jamais infructueuse.

égypt., I, *L'archit.*, pl. 152; *Propos sur l'art égypt.*, *Ann. Soc. Archéol. Braz.*, XXXIV (1930), p. 15, fig. 10. Cf. aussi les hiéroglyphes architecturaux avec *frise d'uraeus* de l'Ancien Empire, J. Capart, *op. cit.*, pl. I (tombeau de Ptah-hetep I^{er} à Sakkara).

1. G. Jéquier, *Les temples memphites et thébains*, pl. XXX; *Man. d'archéol. égypt.*, p. 298.

2. G. Jéquier, *Les temples ptolémaïques et romains*, pl. XXXVII.

3. J. Capart, *L'art égypt.*, pl. 188; *Propos sur l'art égypt.*, fig. 11.

CHAPITRE II

Localisation du décor architectonique en Mésopotamie

Terrain mouvant, sans doute, que celui qui a porté les constructions mésopotamiennes ! Et bien imparfaite encore notre connaissance des architectures orientales antérieures au premier millénaire av. J.-C. ! Pour l'élévation de monuments ruinés dont nous possédons seulement les plans, nous sommes réduits trop souvent à des hypothèses échafaudées sur de minimes débris de la superstructure. Il est donc nécessaire d'aborder ces questions épineuses avec une particulière prudence. Qu'il soit permis, toutefois, pour le sujet qui nous occupe, de présenter les observations suivantes.

Dans la Chaldée comme en Susiane, terres d'alluvions, la pierre est rare et doit être charriée de loin, à grands frais ; elle manque complètement au pays de Sumer. L'argile¹

1. On peut dire sans paradoxe que l'argile de Mésopotamie a conditionné non seulement son art, — architecture, sculpture, décoration — mais une grande partie de sa culture et de son histoire, et jusqu'à son écriture. Qu'on ne s'étonne pas du médiocre développement de sa coroplastie, et même, la Susiane mise à part, de sa céramique : « terrain argileux ne veut pas nécessairement dire argile plastique » (Ch. Dugas, *La céramique des Cyclades*, p. 7). La fabrication des figurines, soit modelées à la main, soit estampées dans un moule, a pourtant existé de tout temps en Mésopotamie. Cf. V. Müller, *Frühe Plastik in Gr. und Vorderasien*, p. 90 sq. Les dernières fouilles d'Our ont permis de découvrir des statuettes en terre cuite, datant d'une époque antérieure à l'arrivée des Sumériens. Cf. L. Delaporte *Hist. art* (Firmin-Didot), I, p. 48. Mais ce ne sont point des Tanagras ! On consultera sur ce sujet le dernier répertoire de Mme Douglas van Buren, *Clay figur. of Babyl. and Ass.* (1930).

abonde, au contraire, dans la basse vallée des deux fleuves, une argile sans cohésion, médiocre pour la céramique, mais bonne pour la construction, maçonnerie ou terrassement. Il est naturel, dans ces conditions, que les architectes des palais mésopotamiens aient amoncelé ces remparts de terre qui atteignent d'in vraisemblables épaisseurs¹. De telles murailles offraient de multiples avantages : elles étaient économiques, d'une technique peu compliquée, résistantes pour peu qu'on liât au mortier d'argile², même sans bitume ni chaînage de roseaux³, les briques simplement séchées au soleil; capables d'étayer les voûtes et coupoles et de porter de lourdes terrasses, elles défendaient en outre parfaitement contre la chaleur brûlante de l'été les salles étroites qu'elles limitaient.

Mais ces murs d'argile, si épais fussent-ils, avaient besoin d'être eux-mêmes protégés et soutenus : pieds et tête étaient fragiles dans ces colosses ! C'est un des premiers soucis des architectures de tous les temps de *border un mur d'une plinthe et d'une corniche*⁴, comme l'ourlet arrête et consolide les bouts d'une étoffe : règle constructive qu'appliquent les primitifs eux-mêmes, sans souci d'art pour l'art. Ainsi, *au bas* des murs d'argile, des soubassements et des revêtements⁵

1. Les remparts de Khorsabad ont jusqu'à 24 et 28 mètres (aux contreforts) d'épaisseur. Ceux de la Babylone de Nabuchodonosor ne mesuraient guère moins. Cf. L. Speleers, *Les arts de l'Asie antérieure ancienne*, p. 44. Dans les palais ninivites, les murailles principales peuvent encore atteindre sept à huit mètres de largeur.

2. Les briques mises en place avant d'être tout à fait sèches se liaient de manière indissoluble par une sorte de « soudure autogène ».

3. Sur les rapports de la construction en terre avec celle, plus ancienne ici, en roseaux (qui a laissé partout des traces si durables), cf. W. Andrae, *Das Golteshaus und die Urformen des Bauens im alten Orient*, p. 45 sq. et 72 sq.

4. F. Benoit, *L'architecture, Antiquité*, p. 218; *L'Orient médiéval et moderne*, p. 356. Cf., pour la Mésopotamie, W. Andrae, *op. cit.*, p. 34 : « nämlich ein Sockelstreifen und eine Brüstung am Dachrande ».

5. Il faut distinguer l'habillage du bas des murs et le socle sur lequel ils portent. Mais les soubassements et les revêtements se complètent, s'ils ont pour rôle de substituer, spécialement en Mésopotamie, à un sol instable un terrain solide, et de défendre le pied des murs contre la sappe de l'ennemi. Pour l'intérieur des salles, la cuirasse pouvait être moins résistante, et les parements protégés par « l'appli-

plus résistants, en brique cuite ou en pierre tendre¹, endiguèrent à la fois et masquèrent les parements friables et monotones des massifs en briques crues, et les mirent à l'abri du contact de l'homme et de l'action dissolvante des eaux; *en haut*, un couronnement dut protéger contre les éléments² la crête particulièrement fragile des murailles construites en cette maçonnerie de terre³.

Ce sont ces revêtements nécessaires qui devaient appeler l'ornement, ceux qu'en effet les artistes mésopotamiens⁴ ont décorés avec prédilection. Le mur, en matériaux périssables, n'est plus tapissé de peintures et sculptures sur toute sa hauteur⁵, comme faisaient les Egyptiens, comme feront plus tard les Hindous dans leur « folie de décoration sculptée⁶ ». Il fut spécialement décoré en haut et en bas, comme la colonne, comme les tentures aux extrémités brodées. L'ornement souligna essentiellement les éléments différenciés du mur. On connut donc déjà — et la décoration moderne de

cation d'enduits, de boiseries, de nattes, de bourrelets de roseaux ». (F. Benoit, *L'architecture, Antiquité*, p. 67). La maison en bois est de même obligée d'isoler du sol les madriers par un soubassement en pierre formant plinthe. Cf. O. Benndorf, *Reisen*, I, fig. 53.

1. Les Assyriens, qui, par tradition, préférèrent à la pierre tendre, très abondante autour de Ninive, les massives murailles de terre, ont remplacé par des plaques de calcaire ou d'albâtre gypseux les revêtements en brique cuite des Chaldéens. Cf. E. Pottier, *Mus. nat. Louvre, Antiquités assyriennes*, 1917, p. 21 sq.

2. Dans ce pays sec et torride, où la température moyenne d'avril à novembre est de 40 degrés, surviennent parfois des trombes d'eau, qui dévastent tout.

3. Cf. L. Delaporte, *op. cit.*, p. 29 : en Mésopotamie la pierre pouvait être employée « comme base des murs ou comme revêtement de la terrasse ». On se reportera également à l'excellent chapitre de W. Andrae, *op. cit.*, p. 34 sq.

4. Les panneaux émaillés couvrant les murs de terre existaient également en Elam et en Chaldée. Cf. M. Pézard et E. Pottier, *Mus. nat. Louvre, Catal. des antiquités de la Susiane*, 2^e éd., p. 133. Le nouveau dogme de l'antériorité de la civilisation élamite (cf. G. Fougères, etc. *Prem. civilisat.*, p. 74) sera peut-être renversé par la pioche des fouilleurs du pays de Sumer.

5. Sauf tardivement, sous l'influence probable de l'Égypte. Pour la porte d'Ishtar, cf. *infra*, p. 48.

6. F. Benoit, *Archit., Or. méd. et mod.*, p. 332. On compte jusqu'à dix frises étagées sur les murs du temple de Halebid.

nos murailles tapissées est encore ainsi comprise — la frise de socle et la frise de cymaise.

Le socle, particulièrement, dans les architectures mésopotamiennes ou inspirées par l'art sumérien, fut la place de prédilection du bandeau décoré¹. La différence même de matière, à l'inverse de ce qui eut lieu d'abord en Egypte², appelait le relief, au-dessus duquel le mur demeurait nu³. Chez les Egyptiens, entre plinthe et corniche, c'est-à-dire entre ciel et terre — le temple étant conçu, après l'âge rameside, comme une image du monde⁴ —, les registres s'étagèrent de plus en plus nombreux à mesure qu'on se rapprocha de l'époque ptolémaïque. Nous avons vu plus haut⁵ que les soubassements des monuments furent eux-mêmes tardivement gagnés par l'envahissant décor figuré, mais seulement après avoir longtemps conservé la tradition de l'ancien socle en basalte⁶. Ainsi, même dans les temples ramesides, où la décoration couvre toute la surface des murs, « en haut et en bas, un bandeau portant une inscription en gros caractères sépare ces représentations du soubassement nu et de la corniche à gorge⁷ » : en d'autres termes, sauf aux basses époques, c'est le mur lui-même qui est

1. Ce socle nécessaire n'est pas forcément décoré. Cf., pour Khor-sabad, V. Place, *Ninive et l'Assyrie*, II, p. 68 sq.

2. Cf. H. Thiersch, *Oesterr. Jahresh.*, XI (1908), p. 49.

3. Des étoffes brodées et autres « peintures à l'aiguille » ont pu, comme aujourd'hui encore en Orient, être tendues contre les murailles à l'intérieur des salles. Cette décoration intérieure, qui a dû jouer un rôle dans la fixation des formes et des thèmes, échappe à notre enquête, tant qu'elle reste une tapisserie mobile.

4. G. Maspero, *Egypte*, p. 240.

5. P. 33.

6. Le pied des mastabas égyptiens comportait partout un soubassement peint en noir : rappel du temps où un socle en basalte portait des murs de calcaire ornés de figures sculptées ou peintes (décoration qui rappelait elle-même la tenture ou le lambrissage originels, dont la fonction avait été de masquer, par le bois, les nattes ou l'étoffe, un mur en briques crues; cf. G. Jéquier, *Man. d'archéol. égypt.*, p. 91). Pour la tradition de ce soubassement, voir par exemple le temple de Louksor ou le talus du mur à plinthe de Médinet-Habou (G. Jéquier, *op. cit.*, p. 41, fig. 16 et 17, et p. 80).

7. G. Jéquier, *op. cit.*, p. 82.

entièrement décoré, à l'exception du soubassement et du couronnement. Dans la construction égyptienne, l'argile originelle avait été remplacée par la pierre à une époque où le basalte dur et nu constituait à lui seul toute la beauté des socles; la *pétrification* de tout l'édifice était survenue avant que les soubassements eussent pu être sculptés. On voit par là la distance qui sépare le principe de décoration mésopotamien du principe égyptien : on sentira davantage, par la suite, combien certains érudits ont eu tort d'assurer que la « frise ionique » de l'architecture grecque *vient du Sud, de l'Égypte et non de l'Est, Syrie ou Assyrie*¹, parce que les peuples de l'Est, Mésopotamiens ou Hittites, déco- rent les socles, alors que l'Égypte place plus haut ses bandes figurées; mais on comprend qu'ils aient pu être trompés par la différence de conception des frises dans les deux archi- tectures. En réalité, le principe de la frise de soubassement n'est nullement incompatible avec celui de la frise de cou- ronnement : bien au contraire, toutes deux ont eu pour point de départ les nécessaires éléments de protection d'une même muraille d'argile.

Dans les constructions mésopotamiennes, dès la fin du quatrième millénaire avant J.-C., et, par la suite, à toutes les époques, les parois des murs pouvaient être revêtues de longues bandes de bas-reliefs — souvent deux ou plu- sieurs zones superposées² — qui se déroulaient en plin-

1. H. Thiersch, *l. l.*

2. Tout près d'Our, le temple de Tell-el-Obéid ou Al-Ubaid (v. 3200 av. J.-C.) était extérieurement décoré de « plusieurs registres de frises et de figures en bas-relief ou en ronde bosse » (G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, I, p. 466). Cf. L. Speleers, *Les arts de l'Asie anté- rieur*, p. 39 et 123, n. 116. Les petites frises à incrustations d'Our (scènes pastorales ou mythologiques) et de Kish (scènes de guerre, retour triomphal du roi dans sa capitale) sont parmi les incu- nables de la décoration continue des murs. Nous ignorons le détail de leur disposition; certains érudits les ont restituées, d'après leur techni- que et leur caractère votif, à l'intérieur des salles et à hauteur de vue (cf. L. Speleers, *op. cit.*, p. 60; H. Schäfer et W. Andrae, *Die Kunst des*

the et sans tenir toute la hauteur de la muraille¹.

Ce mode de décor semble avoir été en faveur depuis l'antique Sumer et l'Elam jusqu'à l'Assyrie, la Néo-Babylonie et la Perse des Achéménides, dans toute la vallée des deux fleuves, de la source à l'embouchure². Les sujets favoris se retrouvent d'un peuple à l'autre : cérémonies religieuses ou militaires, scènes agricoles, défilés d'animaux, longues processions de serviteurs, de soldats ou de prisonniers, et, spécialement chez les Assyriens, scènes de guerre et de chasse³.

Le principe de la frise de soubassement fut particulièrement cher à l'architecture hétéenne⁴, proche parente de la mésopotamienne⁵. Des parements en pierre protégeaient

allen Oriens, 2^e éd., p. 476 sq.); d'autres les placent à des hauteurs variables — arbitraires — sur la façade. Faisons toutes réserves sur certaines restaurations (trop cossiennes) où l'on n'a rien oublié, même pas le tapis pour s'essuyer les pieds au bas de l'escalier ! Cf. C. L. Woolley, *Les Sumériens*, p. 65, figure.

1. Cf. G. Contenau, *La civilisation assyro-babylonienne*, p. 74; L. Delaporte, *La Mésopotamie*, p. 365. Au palais de Khorsabad, les reliefs étaient « disposés comme des plinthes hautes, en bas des murs, tantôt sur les façades extérieures, tantôt dans les cours et salles intérieures » (E. Pottier, *Mus. nat. Louvre, Antiq. assyr.*, p. 25); la longueur de ces bandes sculptées dépasse deux mille mètres. La hauteur moyenne des revêtements est de trois mètres. Cf. Place, *Ninive et l'Assyrie*, II, p. 223 sq.; L. Delaporte, *op. cit.*, p. 362.

2. On a découvert également en Syrie, au palais des rois de Qatna (Mishrifé), de grandes dalles ayant revêtu les soubassements des murs en briques. Cf. Du Mesnil du Buisson, *C. R. Acad. Inscr.*, 1929, p. 238.

3. Les belles trouvailles anglo-américaines de Our, si riches en bijoux et objets précieux, ont donné les prototypes de plusieurs de ces scènes que reprendront sans se lasser les artistes mésopotamiens.

4. Ces bas-reliefs hittites forment, comme on l'a écrit joliment, un « commentaire très élargi de leur écriture pictographique aux images parlantes » (Noelle Roger, *Au cœur de l'Anatolie, Revue des Deux Mondes*, 1^{er} août 1929, p. 672). Cf. O. Weber, *L'art hittite*, trad. G. Taboulet, p. 15. V. *supra*, p. 21, ce qui a été dit des hiéroglyphes égyptiens.

5. Les relations originelles des civilisations hétéenne et assyrienne sont encore mal connues. La découverte récente de vestiges de l'âge paléolithique en Asie mineure, le déchiffrement d'une partie des idiomes hétéens, et surtout l'établissement d'un plan d'exploration de l'Anatolie, méthodiquement préparé par une pléiade de savants, pourront avoir pour résultat la révision, entre autres, des rapports établis entre les groupes ethniques, aux temps préhistoriques et protohistoriques. Cf. *Rev. arch.*, XXIX (1929), p. 359 sq. En fait, le grand art assyrien a suivi et remplacé celui des Hittites. Cf. E. Pottier, *L'art hittite*, I, p. 14. Mais si l'art ninivite ne nous est bien connu qu'à partir du ix^e siècle, l'histoire de l'Assyrie remonte, bien avant sa renaissance

aussi la base de murs en briques séchées, et ces revêtements étaient décorés de bandes de reliefs : de nombreux témoignages nous en sont donnés par les vestiges des palais ou temples « hétéens » de Boghazkeuy¹, comme par les ruines d'Euyuk et des citadelles des Hittites du Sud, Sendjirli ou Karkémish². Nous verrons comment, par l'Ionie, l'art

sance militaire, au delà de l'an 2400 (L. Delaporte, *La Mésopotamie*, p. 7), et les relations des Hittites et des Assyriens, ces « Hittites babylonisés », étaient très antérieures au grand essor de la civilisation d'Assour du premier millénaire av. J.-C. Cf. E. Pottier, *op. cit.*, p. 2 sq.; O. Weber, *L'art hittite*, trad. G. Taboulet, p. 7; L. Delaporte, *op. cit.*, p. 16. Pour le point qui nous occupe ici, le problème de la priorité ou du rôle d'agent de transmission de l'une ou de l'autre des deux civilisations ne peut être résolu d'un mot, et nous nous bornerons à les considérer toutes deux comme deux témoins dérivés permettant de poser une forme originelle. L'invention de cette « zone protectrice où vivent et s'agitent des personnages, des gardes, des soldats, et où veillent aussi des dieux et des génies » (E. Pottier, *op. cit.*, I, p. 21) ne devrait, selon nous, être mise à l'actif ni des Assyriens ni des Hittites, mais, dans ce cas comme pour tant d'autres traits essentiels de l'art de l'Asie antérieure, il faudrait remonter, peut-être par l'intermédiaire d'une « phase mitanienne » au deuxième millénaire (Contenau et Chapot, *L'art antique* (1930), p. 83 et 94; G. Contenau, *Journ. Sav.*, 1930, p. 395), à un prototype créé en Chaldée et à peine modifié, à une initiative due aux Sumériens. Cf. E. Babelon, *Man. d'archéol. orient.*, p. 84; Thureau-Dangin, *Inscript. de Sumer*, p. 111; E. Pottier, *op. cit.*, I, p. 41. On ne doit pas oublier que c'est la Basse-Mésopotamie qui nous a, jusqu'à présent, avec l'Elam, donné la connaissance la plus ancienne du « fonds commun primitif du Proche-Orient » (O. Weber, *op. cit.*, p. 11) : l'Anatolie n'est qu'une « filiale », qui a largement puisé à la « double source élamite et mésopotamienne », sortie elle-même peut-être du plateau iranien. Cf. E. Pottier, *Journ. Sav.*, 1930, p. 12, n. 2 (fouilles de Herzfeld à Dam-ghan) = *L'art hittite*, II, p. 8, n. 1; R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 7, 16, 19 sq., 37, 40 et la conclusion, p. 109-110.

1. Pour la distinction entre Hittites aborigènes et Hittites indo-européanisés, cf. O. Weber, *op. cit.*, p. 8. Les récents travaux de Fr. Hrosny ont rendu aux « Hittites » indo-européens, ou *Nésites*, leur leur nom et leur langue. Cf. *C. R. Acad. Inscr.*, 1929, p. 205-6. J. Garstang, *The Hittite Empire*, 1929, distingue aussi *Haltic* et *Hittites* (Syro-Hittites); cf. R[ené] D[ussaud], *Syria*, X (1929), p. 359. On tend à supposer un contact originel des Hittites et des Hellènes sur le continent européen. Cf. E. Pottier, *Journ. Sav.*, 1930, p. 446 = *L'art hittite*, II, p. 62 sq.

2. E. Bell, *Early archit. in West. Asia, Hittite archit.*, p. 67 sq. Les plinthes sculptées des Hittites sont de moindre hauteur que celles des Assyriens, mais elles procèdent du même esprit décoratif et sont généralement « en rapport interne et organique avec la partie architecturale » (O. Weber, *op. cit.*, p. 13). Cf. J. Garstang, *The land of the Hittites*, p. 211 sq.

grec a reçu la tradition de la frise de socle¹, et comment l'usage modéré et souple qu'il en fit est en rapport avec les conditions nouvelles d'une architecture de pierre. L'art composite des Achéménides — reflet tardif de tous les arts du Proche-Orient, y compris l'ionique primitif — a naturellement connu et appliqué à son tour ce principe de décoration asiatique² : et les revêtements des terrasses de Persépolis³ se rattachent encore à la technique millénaire de la Mésopotamie.

Ainsi, dans les principales architectures de l'Asie antérieure, des bandeaux sculptés ont été alignés au ras du sol le long des murs, des terre-pleins et des rampes d'escalier, dans les embrasures des portes et autour des salles intérieures. Ce mode de décoration avait été rendu *possible* par la présence, indispensable dans la construction en argile, des socles et revêtements en matériaux plus résistants, qui appelaient la sculpture. Sans méconnaître les raisons d'ordre esthétique, dont il faut, d'ailleurs, spécialement aux époques reculées, éviter d'exagérer la portée, le sens de cette décoration sculptée semble, à l'origine, essentiellement religieux⁴. A la protection physique, assurée par la solidité matérielle des revêtements, s'est ajoutée la protection surnaturelle, apportée par les images des dieux et des génies nationaux : protection et surtout défense magique contre « l'intrusion

1. Cf. *infra*, p. 211 sq.

2. R. Borrmann, *Die Keramik in der Baukunst*, p. 26; C. Huart, *La Perse antique et la civilisation iranienne*, p. 104 sq. Sur les rapports de l'art achéménide et des arts de la Mésopotamie, de l'Égypte et de la Grèce, cf. en dernier lieu W. von Bissing, *Sitzungsber. bayer. Akad., philol.-hist. Klasse*, 1927, p. 1 sq.; A. Procopé-Walter, *Syria*, X (1929), p. 97.

3. F. Sarre, *L'art de la Perse ancienne*, trad. P. Budry, pl. 4-29.

4. L'orgueil des princes sut exploiter ce champ remarquable, qui fut plus tard transformé par le sculpteur en recueil vivant et avantageux des hauts faits de leur règne. La représentation figurée de leurs victorieuses campagnes, — récit perpétuellement répété —, avait, comme chez les Égyptiens, la valeur d'« une commémoration continue, de grande vertu talismanique » (G. Contenau, *Civilisat. assyriobabylon.*, p. 72).

des forces hostiles, humaines ou démoniaques¹. » D'où le soin particulier donné à la protection spéciale des points dangereux, comme les entourages des portes, défendues à la fois par la solidité de leurs montants et de leurs panneaux, et par les monstres terrifiants qui en tapissent les embrasures².

La décoration des portes est en étroite liaison avec celle des socles. Gardiens des palais et des villes, des génies ailés, faisant corps avec la muraille, défendent les entrées contre les esprits mauvais. Ornement et surtout acte religieux, cette décoration ne fut pas limitée aux parties basses : l'entourage complet de la baie en matériaux de choix a permis d'augmenter la valeur décorative et la vertu talismanique de cet élément d'architecture, qui, du pylône au propylée (et, plus tard, à l'arc de triomphe) par le hilani et le temple-porte babylonien, prit le caractère d'un véritable ouvrage d'art³. La porte d'Ishtar à Babylone est ornée, du socle aux crêneaux, d'une série d'animaux sacrés se détachant en relief à droite et à gauche de la baie⁴ : élargissement de

1. L. Weber, *L'art hittite*, trad. G. Taboulet, p. 13. Cf. E. Pottier, *Mus. nat. Louvre, Antiq. assyr.*, p. 29 sq.; E. Douglas van Buren, *Foundat. figur. and offer.*, p. 2 sq.

2. La tradition de ces bas-reliefs apotropaïques se retrouvera, en particulier, aux portes de remparts de la Grèce archaïque (Thasos). A l'entrée de la demeure d'Alkinoos, la place des fauves sera tenue par des chiens ciselés en métaux précieux (*Od.*, VII, 91); cf. S. Marinatos, "Όμηρος, Μυκῆναι καὶ Ἀνατολή, Ἀρχ. Ἐφ.", 1927-28, p. 195. Plus tard ils seront seulement peints, ou finalement évoqués par le fameux *cave canem* ! Cf. *infra*, p. 388, n. 9.

3. En Asie occidentale, la porte est un ouvrage d'art, et un lieu de réunion, un « centre administratif » : la tradition s'en est conservée jusqu'à la Sublime Porte. Cf. G. Contenau, *Civilizat. assyro-babylon.*, p. 77; E. Pottier, *L'art hittite*, I, p. 43 sq. Sur le temple-porte, cf. W. Andrae, *Arch. Anz.*, XLIII (1928), col. 647 sq.; *Das Gotteshaus*, p. 16 sq.

4. Les sept rangées inférieures étaient seulement en relief sans émail; puis venaient deux frises d'animaux (taureau d'Adad et dragon de Mardouk alternant) en briques émaillées plates; les deux zones supérieures étaient à la fois en relief et émaillées. Cf. R. Borrmann, *Die Keramik in der Baukunst*, p. 24. W. Andrae, *op. cit.*, p. 84, fig. 93, rétablit, en haut du décor d'animaux, une bande analogue à celle du

la décoration et de la protection originelles de la porte, débordant sur les éléments de muraille voisins. Toutefois le décorateur néo-babylonien ne connaît plus l'habile sobriété de l'ornemaniste assyrien. En pays d'Assour, les larges surfaces planes du mur, recouvertes seulement d'un enduit uniforme monochrome, faisaient mieux saillir en relief rehaussé de brillantes couleurs les figures et le décor, limités aux parties essentielles de l'édifice. Il faut reconnaître que l'architecte mésopotamien, étant donnée la pauvreté de ses matériaux, ne pouvait plus habilement détourner l'attention des surfaces unies pour la fixer sur les points principaux qu'il voulait, par contraste, mettre en valeur, « tels que les couronnements, les soubassements et surtout les portes¹ ».

De ces mêmes nécessités de protection matérielle et religieuse des édifices relève, dans son origine, la décoration de leurs parties hautes. Que les murs aient été couronnés de terrasses ou de simples chemins de ronde, ou qu'ils aient étayé les diverses formes de toitures arrondies, que nous représentent les bas-reliefs mésopotamiens², — et dont on a commencé à retrouver les débris en Basse-Chaldée, — le point d'articulation des deux éléments essentiels de la construction, celui où la couverture prenait appui sur le mur, agissant par sa masse ou sa poussée, ce point névralgique, ce « lieu critique³ » devait être particulièrement pro-

sole, « damit der Wandbespann ordentlich oben und unten *angengelt sei* » (p. 85).

1. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 323. Cf. W. K. Loftus, *Travels and researches in Chaldea and Susiana*, p. 397, n. 1.

2. Il s'agit ici des constructions relevant à un degré quelconque de l'art de l'architecte. Pour les logis du commun, les Mésopotamiens pouvaient fabriquer, plus aisément que des terrasses, des couvertures en roseaux de marais par exemple, analogues au chaume, et pouvant durer facilement un demi-siècle sans réparation. Cf. R. Champly, *Couverture des bâtiments*, p. 10. La question de l'emploi de la vannerie dans la construction orientale vient d'être remarquablement traitée par W. Andrae, *op. cit.* On lui reprocherait peut-être d'en avoir exagéré la portée aux dépens des autres techniques constructives (celle de l'argile en particulier), dont elle ne peut être isolée.

3. Le Corbusier, *l'Esprit Nouveau*, p. 88.

tégé. C'est par là que le mur d'argile était spécialement vulnérable; là que les infiltrations d'eau pouvaient pénétrer dans la partie interne, moins résistante, de la muraille et la désagréger. Il fallait encore, à ce niveau, évacuer rapidement les torrents d'eau que les pluies d'orage précipitaient parfois sur les terrasses avec une incroyable soudaineté. Cet élément de protection indispensable du couronnement du mur, façonné en une matière plus résistante que le reste de la maçonnerie, offrira, comme les revêtements des socles, un champ admirable, tout prêt, à la décoration continue. L'architecte pourra l'utiliser, comme les plinthes, pour y représenter les *apotropaia* qui veilleront sur la sécurité des édifices : la frise de corniche n'a pas eu, à mon sens, d'autre point de départ.

Pourquoi donc, en Egypte, si la construction était essentiellement d'argile à l'origine, la corniche n'a-t-elle pas été de même protégée et décorée? Pourquoi n'existe-t-il pas aussi, dans la vallée du Nil, sauf pour les parapets bordés d'uraeus, dont l'importance a été signalée plus haut¹, une frise de couronnement dans l'architecture de pierre, qui a remplacé la construction en terre? Les raisons de cette divergence sont d'ordre géologique et géographique : c'est la pierre des falaises égyptiennes, et c'est le climat de l'Afrique qui sont responsables de cette anomalie. En Egypte, la protection contre les eaux de pluie n'était indispensable que dans le delta du Nil; dans le reste de la vallée, il ne pleut pour bien dire jamais². La tradition de la construction primitive en terre, dont l'architecture égyptienne montre tant de survivances³, se retrouve, sans nul doute, dans la

1. Cf. *supra*, p. 38 sq.

2. G. Jéquier, *Man. d'archéol. égypt.*, p. 53.

3. Par exemple, l'épaisseur et le fort talus des murs extérieurs, les rudentures et la large décoration en saillants et rentrants (cependant origine possible dans les panneaux de bois fixés alternativement devant ou derrière des pieux ou des poteaux de charpente : cf. G. Contenau, *L'art archaïque sumérien et les fouilles d'Al-Ubaid*, *Journ. Sav.*, 1928, p. 360; W. Andrae, *op. cit.*, p. 77, et *infra*, p. 56), la construction memphite par plans horizontaux rappelant les assises de briques, etc.

décoration stylisée de tous les monuments en pierre de l'Égypte : le tore et la gorge de la corniche égyptienne dérivent du couronnement végétal (nervures de palmes jointives, et faisceaux de joncs ou roseaux tressés) qui protégeait et défendait la crête des murs d'enceinte en terre crue, et soutenait, en parapet, la tranche des terrasses d'argile pilonnée : ils ont, de là, passé à la décoration des pylônes¹, et à tous les couronnements de massifs de maçonnerie, de murailles, de portes et d'entablements. Seulement — et c'est la différence considérable qui sépare l'architecture égyptienne de la mésopotamienne — ici, comme pour les socles, la trop rapide ou trop ancienne cristallisation de ces éléments végétaux originels, chez un peuple que domine, par la suite des siècles, le respect immuable de la tradition, a nui au développement ornemental ultérieur d'éléments tôt fixés dans une forme décorative très heureuse². Il n'en fut pas de même pour les peuples mésopotamiens, qui, pendant des millénaires, continuèrent, les uns par nécessité, les autres par tradition, à construire leurs murailles et leurs couvertures en terre.

Nous verrons comment on peut penser que s'est transmise aux architectures de pierre méditerranéennes la tradition des revêtements en sparterie, en métal ou en terre cuite, protégeant la crête d'un mur d'argile. Certains érudits sont d'avis que la frise ionique des Grecs est née des longues bandes narratives de l'art assyrien, mais qu'elle a été, par suite du développement du mur, rejetée vers le haut de l'édifice³ : explication étrangement simpliste, si on l'entend au sens figuré, et des moins exactes si on la prend à la lettre. Car, malgré des affinités certaines et plus d'un point de contact⁴,

1. Cf. l'ingénieuse explication de W. Andrae, *op. cit.*, p. 75.

2. Le climat de l'Égypte, en outre, rendait possible une corniche tracée en fonction, non point des eaux fluviales, mais uniquement des jeux de lumière. Cf. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 46.

3. G. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Griechen*, p. 37.

4. Notamment lorsque la frise de socle borde un terre-plein formé de la même terre pilonnée que les terrasses de couverture. Cf. *infra*, p. 69 sq.

il existe naturellement une différence d'origine, comme de développement, entre la frise de socle et la frise de couronnement. Toutefois, cette théorie, insuffisante exégèse, selon nous, de la « frise ionique », a l'intérêt d'obliger à une distinction nécessaire. Parmi les décorations de couronnement on reconnaîtra deux sortes de frises : l'une, intérieure, tient un rôle purement décoratif; elle pourra se confondre, dans son développement ultérieur, avec la décoration peinte d'appartement, et, comme elle, reste sans liaison avec la construction, à l'image de la tenture qui peut la compléter et qu'elle peut suppléer¹. L'autre, qui s'est introduite dans l'entablement, est restée à l'extérieur, à la pleine lumière; elle a dû demander à la troisième dimension, à la saillie du relief, le moyen de durer, et elle n'a pas cessé d'être une décoration d'architecture : elle a, dans ce même emploi, pénétré sous le péristyle, et même dans la *cella* du temple grec, lorsqu'il a comporté une colonnade ionique intérieure.

Employée comme décoration intérieure des édifices mésopotamiens, la frise de couronnement a pu servir de bordure supérieure aux bas-reliefs revêtant les hautes plinthes des murs. On imagine sans peine ces frises colorées, en Chaldée, en Elam, comme en Assyrie, « disposées en bandeaux et corniches, courant tout autour des salles, au-dessus des reliefs sculptés ou comme encadrements de portes² ». Les motifs choisis étaient surtout linéaires ou végétaux; toutefois, à côté des palmettes, marguerites et fleurons, des damiers et autres décors géométriques, on peut voir aussi des animaux³

1. Dans l'intérieur des édifices, entre les saillies nécessaires du socle et de la corniche, le mur offre une large surface à la décoration peinte sur enduit. Les Crétois, les Romains plus tard l'utiliseront largement, et même les Grecs, peut-être dès l'époque de la Pinacothèque des Propylées athéniens. Cf. Ch. Picard, *L'Acropole, l'enceinte*, p. 33, n. 2.

2. E. Pottier, *Mus. nat. Louvre, Antiq. assyr.*, p. 144. Le musée du Louvre possède de beaux spécimens de briques émaillées polychromes, de provenance susienne ou assyrienne, qui ont pu tenir la place de cette lisière décorative des plinthes. Cette bordure pourrait dériver de l'ancienne tresse fixant les nattes de revêtement du mur. Cf. W. Andrae, *op. cit.*, p. 34 sq. et 79.

3. Layard signale, au-dessus des sculptures, la même décoration

ou des personnages ailés¹, des cavaliers, des chars ou des guerriers à pied² : sujets, en somme, analogues souvent à ceux des grandes plaques de gypse qui, chez les Assyriens, revêtaient la partie inférieure des murs³. Peut-être reconnaît-on, dans cette frise de carreaux émaillés bordant le socle en pierre des murailles assyriennes une survivance de revêtements décoratifs en brique polychrome de la Basse-Mésopotamie, que les Assyriens auraient pris tels quels, tout en les remplaçant dans leur rôle constructif par des plaques en calcaire du pays ? Cette sorte de dédoublement, ou plutôt de redoublement, ne serait pas un cas isolé dans l'architecture⁴, et c'est en ce sens qu'on pourrait comprendre l'idée d'une bande décorative « repoussée vers le haut des murs » par l'adoption et l'importance croissante des revêtements inférieurs en pierre. Toutefois, à notre avis, ce n'est pas dans la zone figurée d'appartement, quel que soit son intérêt et son développement ultérieur, c'est aux murailles extérieures qu'il faut chercher l'origine de la frise de corniche, comme la raison de la cuisson et de l'émaillage des briques. Tardivement, la cymaise intérieure a pu copier l'élément nécessaire de protection extérieure du mur.

de briques émaillées, représentant des animaux, des fleurons ou des inscriptions (*Monuments of Nineveh*, II, p. 13). Cette bande ornée se poursuivait sur l'archivolte des portes. Cf. Place, *Ninive et l'Assyrie*, I, p. 15 sq.; Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 307 sq. V. la reconstitution de Layard, *op. cit.*, I, pl. 1.

1. Botta et Flandin, *Monument de Ninive* (Khorsabad), II, pl. 155-156; Place, *op. cit.*, III, pl. 14-17.

2. Layard, *op. cit.*, II, pl. 53-54; Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, pl. XIV.

3. Botta et Flandin, *op. cit.*, V, p. 59, 171. A l'intérieur des salles, les briques émaillées étaient parfois remplacées par des fresques. Cf. Place, *op. cit.*, II, p. 81. Les nouvelles fouilles de Tell Ahmar nous ont rendu un excellent échantillon peint des frises de socle assyriennes sculptées. Cf. F. Thureau-Dangin, *Un spécimen des peint. assyr. de Til-Barsib, Syrie*, XI (1930), p. 113 sq. La frise du palais syrien était placée à 0 m. 70 au-dessus du sol (p. 117).

4. On en trouverait plus d'un exemple, spécialement dans l'étude du développement de l'entablement ionique (et corinthien).

CHAPITRE III

La frise de couronnement en terre cuite émaillée et en métal dans les architectures de l'Asie antérieure

Nous sommes naturellement peu renseignés sur le détail de la couverture des édifices aux hautes époques; mais l'unité de la culture de l'Asie antérieure ancienne permet, sans hardiesse excessive, de suppléer plus d'une fois au manque d'un élément dans l'un des arts mésopotamiens, grâce à la présence de l'élément correspondant dans un cycle voisin. Malgré les déplacements successifs des foyers principaux de culture, qui, des plaines riches et ouvertes de Basse-Chaldée ou d'Elam, remontèrent de proche en proche vers les montagnes du Nord et de l'Est, la civilisation mésopotamienne présente une remarquable homogénéité. La tradition de la Susiane et de la Chaldée revit jusque dans la Perse achéménide, soit en ligne directe, soit par l'intermédiaire de l'Assyrie, et nous n'hésiterons pas à tirer argument des survivances de la construction en brique dans les architectures qui employèrent la pierre, parce que leurs monuments sont plus nombreux et mieux conservés¹. En

1. Un des traits essentiels de l'art éclectique des Achéménides est l'imitation en pierre de certaines formes d'architecture en brique et en bois de leurs prédécesseurs de Ninive et de Babylone; on l'a depuis longtemps noté. Cf. *Ant. Ion.*, IV (1881), p. 9. Pour la construction assyrienne, les dernières études de W. Andrae (particulièrement *Das Goltshaus*), font mieux saisir à quel point s'enchaînèrent et se mêlèrent les techniques mésopotamiennes.

Asie antérieure, il semble qu'on puisse, plus qu'ailleurs, grâce à des « considérations qui se réfèrent à une époque relativement récente, expliquer des événements beaucoup plus anciens » en les « rattachant à des nécessités permanentes¹ ».

Autant qu'on a pu s'en rendre compte grâce aux ruines elles-mêmes, et surtout d'après des bas-reliefs, les édifices d'argile étaient couverts, en Mésopotamie, dès l'époque sumérienne archaïque et pendant toutes les périodes suivantes — jusqu'à nos jours², pourrait-on dire, — soit par des voûtes ou des coupoles³, soit, davantage, par des planchers recouverts de terre pilonnée, soit encore par une combinaison des deux systèmes : terrasses portant sur des éléments courbes⁴.

La terrasse, faite d'une épaisse couche d'argile battue, imperméable à la chaleur et à l'eau (si on prend soin de la passer au rouleau après les sécheresses, comme après les fortes pluies), est une couverture idéale pour les pays chauds. Le matelas de terre, soutenu par des arcs, ou bien étendu sur des rondins ou des solives qui portent sur les murs⁵,

1. R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 14. Mme van Buren note aussi la persistance des croyances religieuses, malgré les changements de dynastie et même de race (*Foundat. figur. and offer.*, p. 79).

2. Les maisons en briques crues et les cabanes de roseaux d'aujourd'hui marqueraient plutôt un état de civilisation plus rudimentaire : pour l'exploitation des ressources naturelles de Mésopotamie « le pays se retrouve presque exactement dans l'état d'où l'ont tiré les anciens Chaldéens » (R. Blanchard, *Asie occidentale (Géographie universelle, t. VIII)*, p. 227).

3. Le problème de la couverture des salles par des voûtes a été minutieusement étudié par Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 163 sq. Cf. aussi E. Babelon, *Man. d'archéol. orient.*, p. 67 sq. La récente exploration des tombes royales d'Our a fourni de précieux documents concernant l'emploi des diverses formes de voûtes. Cf. A. Moret, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} février 1929, p. 568 sq.; G. Contenau, *Les tombes royales d'Our et l'histoire de l'art*, *Gaz. Beaux-Arts*, 1929, I, p. 326; C. L. Woolley, *Les Sumériens*, p. 192 sq.; W. Andrae, *Das Gotteshaus*, p. 41 sq.

4. Donc pas de toit angulaire. Sur l'antériorité de la couverture courbe (krummes Dach) en Mésopotamie, et ses rapports avec la construction légère en roseaux, cf. W. Andrae, *op. cit.*, p. 42 sq.

5. On a reconnu, dans la nécropole d'Our, une combinaison des deux procédés : la voûte protégeant et déchargeant le plafond plat du poids des terres supérieures. Cf. G. Contenau, *l. l.*

est maintenu en place par des cours de madriers surmontés de créneaux¹. En Lycie, la terre est retenue par un rebord déterminant à l'extérieur une corniche en léger encorbellement² : le principe est le même sauf que le dessus de cette sorte de corniche forme une surface uniformément horizontale. Dans toute l'architecture mésopotamienne, au contraire, le créneau est le couronnement traditionnel des murs³, au point que les rampes des *ziggourat* chaldéennes⁴ et même les escaliers de Persépolis en sont ornés. A l'intérêt défensif et décoratif des créneaux pouvait s'ajouter, en certains cas, l'avantage de ménager, entre ces manières d'antéfixes⁵, des passages pour l'écoulement des eaux de pluie de la terrasse.

Ainsi les murs verticaux se prolongeaient, autour des terrasses, en parapets crénelés qui maintenaient, à l'in-

1. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, V, fig. 305-6. Entre les rondins et l'argile tassée, les Sumériens tendaient des nattes : on en a retrouvé dernièrement la tradition et les empreintes indubitables dans les ruines du palais suméro-syrien de Mishrifé (Qatna). Cf. Du Mesnil du Buisson, *C. R. Acad. Inscr.*, 1929, p. 240.

2. Cf. Perrot et Chipiez, *ibid.*, p. 364. Les maisons modernes de ces pays présentent des points de comparaison précieux, pour contrôler la précision des documents fournis par les reliefs rupestres de l'Asie Mineure. Toutefois, le fait que ces couvertures plates en terre résistent mal à des pluies qui durent indique que la terrasse est venue de plus loin, de Basse-Mésopotamie sans doute, où l'absence de bois, l'abondance de la terre argileuse, surtout l'un climat plus chaud et moins pluvieux diminuaient les inconvénients et augmentaient les avantages de cette épaisse couverture. Cf. *infra*, p. 229 sq.

3. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, II, p. 263; V, p. 533. L'architecture égyptienne a connu, à l'époque ptolémaïque surtout, un crénelage décoratif surmontant la corniche très différent du couronnement asiatique. Sur l'origine des créneaux et leur rapport avec la plastique du mur mésopotamien en panneaux saillants et rentrants, cf. W. Andrae, *op. cit.*, p. 74 sq. et *supra*, p. 50, n. 3.

4. La *ziggourat*, ou tour à étages mésopotamienne, comportait en effet, tout le long de la rampe tournant et montant jusqu'au sommet, une bande ornée de créneaux qui, du côté intérieur, formait balustrade, et, du côté extérieur, couronnement. Cf. G. Contenau, *Civilisations assyro-babylon.*, p. 78, fig. 5; W. Andrae, *op. cit.*, p. 2 sq.

5. Au palais d'Assournazirpal (885-860 av. J.-C.), à Nimroud, on a retrouvé de véritables antéfixes décorées de palmettes émaillées, dont quelques échantillons sont au Musée du Louvre. Cf. E. Pottier, *Mus. nat. Louvre, Antiq. assyr.*, p. 142, et pl. 32. Le drainage des eaux de pluie sur les grandes terrasses semble avoir été réalisé par un système très étudié de conduites en terre cuite et d'égoûts.

térieur, le matelas de terre, et dont l'extérieur marquait, sur le nu des murs, une légère saillie¹ : c'est cette bordure de la terrasse qui avait spécialement besoin d'un revêtement plus résistant, quoique léger. Comment les constructeurs mésopotamiens ont-ils réalisé ce revêtement ? Quels matériaux pouvaient-ils employer, à la fois plastiques et solides, suffisamment légers et imperméables à l'eau ? Ceux qu'ils utilisèrent alors pour protéger contre les éléments la partie la plus dangereusement exposée de leurs constructions, — la terre vernissée et le métal, — n'ont pas cessé, depuis plus de cinq mille ans, d'être employés avec un égal succès. Nous allons examiner successivement ces deux solutions qu'ils ont données au problème du revêtement supérieur du mur².

Les Egyptiens, qui avaient sous la main toutes les variétés de pierre, n'eurent guère besoin d'employer la brique autrement que crue jusqu'aux basses époques. Les Chaldéens, au contraire, durent rendre plus résistants les seuls matériaux dont ils pussent se servir couramment, et ils durcirent leurs briques par la cuisson. Si les architectes assyriens purent, pour les radiers et les revêtements inférieurs des murs, abandonner la brique cuite pour la pierre, la « cuirasse » supérieure de la construction resta, semble-t-il, à toutes les époques mésopotamiennes, ce que l'avaient faite les constructeurs de Sumer et d'Akkad³ : la brique cuite recouverte d'un émail imperméable remplit parfaitement l'office qu'on lui demandait⁴, concurremment, dans une certaine proportion, avec le coûteux métal.

1. Cf. *supra*, p. 51, ce qui est dit de la corniche égyptienne.

2. Le revêtement ou la couverture (par des faisceaux de joncs ou par des nattes) des hautes époques a pu persister dans certains types traditionnels. Cf. les diverses formes de huttes restituées par W. Andrae, *op. cit.*, p. 60 sq.

3. Exceptionnellement la terrasse en briques du temple d'Ea, à Eridou, était revêtue d'un parement en calcaire. Cf. L. Speleers, *Les arts de l'Asie antérieure ancienne*, p. 37.

4. Sur le rôle architectonique de la céramique émaillée en Asie antérieure (bien différent de son emploi décoratif en Egypte), cf. R. Borrmann, *Die Keramik in der Baukunst*, p. 28, et, *infra*, p. 59 sq.

L'invention de l'émail a été attribuée à tort aux Assyriens, ou aux Hittites¹, cependant que les Sumériens auraient connu seulement le revêtement du bois par le métal². Ce n'est pas en un pays riche en pierre comme la haute vallée des deux fleuves, dans une architecture aussi fortement marquée que l'assyrienne par la tradition de la construction chaldéenne, qu'il est vraisemblable de chercher l'origine des perfectionnements apportés à l'emploi de la brique dans la construction. La décoration en céramique émaillée semble bien originaire de la Chaldée³, ou peut-être de l'Elam⁴, non de l'Assyrie, encore moins de la Perse : la Perse continue sur ce point la Néo-Babylonie, où le « développement inouï des décorations émaillées⁵ » pouvait porter la marque d'une tradition indigène. On sait aujourd'hui, par les trouvailles d'Our, d'Ourouk et de Lagash notamment, que, dès la seconde moitié du quatrième millénaire avant J.-C., l'architecture sumérienne archaïque⁶ connaissait l'emploi de la brique émaillée, comme celui du cuivre⁷, en revêtement⁸. Pauvre

1. L. Delaporte, *La Mésopotamie*, p. 214 et 362.

2. L. Delaporte, *op. cit.*, p. 198. Dans l'art assyrien archaïque, la tradition sumérienne se reconnaît dans les techniques comme dans les motifs. Par la suite, d'autres influences ont agi, on le sait, sur le fonds primitif, sans le transformer profondément.

3. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, V, p. 839; G. Contenau, *Civilisat. assyro-babylon.*, p. 109; L. Speleers, *op. cit.*, p. 147.

4. M. Pézard et E. Pottier, *Mus. nat. Louvre, Antiq. Susiane*, p. 133; L. Speleers, *op. cit.*, p. 88.

5. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 115.

6. L. Speleers, *op. cit.*, p. 30, 88, etc.; R. Borrmann, *op. cit.*, p. 16 sq.

7. On sait l'emploi des oxydes cuivreux dans la composition des émaux colorés. Cf. *infra*, p. 90, n. 5.

8. L'Égypte a connu aussi très anciennement la technique de la terre émaillée. Elle l'utilisait non seulement pour l'ornement de la vaisselle ou du mobilier, mais pour la décoration des édifices, sous forme de bossètes et de carreaux d'applique. Dès les débuts de la première dynastie, la « faïence égyptienne » polychrome est connue. Cf. G. Maspero, *Égypte*, p. 95; Flinders Petrie, *Abydos*, II, p. 48. Mais qu'il s'agisse du revêtement des chambres de la pyramide à degrés de Saqqarah, ou bien, un millénaire et demi plus tard, des ravissantes décorations de Tell-el-Amarna, ou encore des tardives frises de lotus de Denderah, la céramique vernissée de l'Égypte ne fut qu'une plus brillante et plus mobile décoration peinte, appliquée, comme l'autre, aussi bien aux colonnes qu'aux murailles, et sans place canonique sur

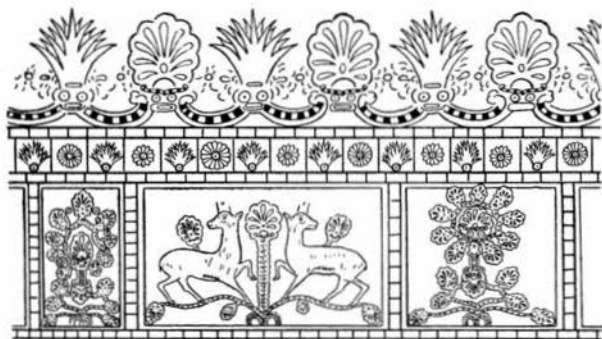


Fig. 6. — Frise céramique assyrienne (Palais de Kar-Tukulti-Ninurta, XIII^e s. av. J.-C.).

architecture encore, d'argile, de joncs et de bitume — mais qui contenait en germe le développement de toute la construction compacte en matériaux non appareillés.

Si, remontant la double vallée, l'on passe de l'antique Sinéar à l'Assyrie, la destination architecturale des revêtements céramiques se précise, à mesure que les monuments, mieux conservés, apportent des renseignements plus nombreux et plus complets¹ : l'intérêt décoratif ne s'en trouve pas pour autant diminué. Dès le XIII^e siècle avant J.-C., les peintures du palais de Tukulti-Ninurta montrent déjà comment le décor animé (cf. les célèbres gazelles affrontées de part et d'autre d'un palmier, fig. 6) s'encadrait dans une profusion d'éléments végétaux de couronnement. Le revête-

le monument, comme sans liaison architectonique avec aucune de ses parties. Cf. R. Borrmann, *Die Keramik in der Baukunst*, p. 10 sq. Il semble que la fragilité de la poterie émaillée la fit réserver de bonne heure aux somptueuses et temporaires demeures des vivants (construites en terre), où on l'employa volontiers — comme plus tard en Assyrie — pour encadrer les motifs de fresques ornant les murs. Cf. A. Gayet, *Les faïences dans l'archit. égypt.*, *Gaz. Beaux-arts*, 1894, II, p. 66.

1. Cf. L. Speleers, *Les arts de l'Asie antér. anc.*, p. 141; R. Borrmann, *op. cit.*, p. 18 sq.; W. Andrae, *Assur farb. Keramik*, p. 7 sq., pl. 1 sq. (palais de Tukulti-Ninurta I^{er}, roi d'Assyrie, 1260-1238 avant J.-C.); E. Douglas van Buren, *Clay figur. Babyl. and Ass.*, *Introd.*, p. XLIV sq.

ment courant des murailles (fig. 7) trahissait, au reste, le souvenir d'une protection originelle végétale (nattes fixées par des tresses clouées¹). A l'extérieur des murs du palais de Khorsabad, de véritables frises céramiques, décorées de rosaces ou d'autres ornements, couraient au-dessous des

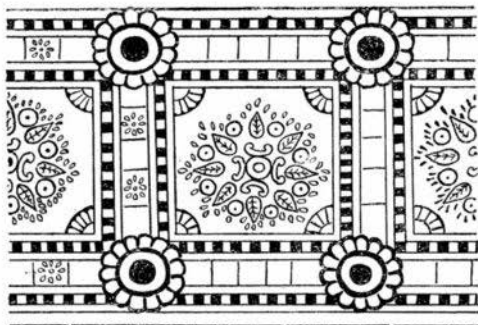


Fig. 7. — Revêtement céramique assyrien (Palais de Kar-Tukulti-Ninurta).

créneaux, à hauteur de corniche, en « longs et étroits cordons d'une vive couleur² » (fig. 8) : la position dans les décombres des fragments qu'on en a retrouvés ne laisse pas de doute sur la place qu'occupait cette frise émaillée *au sommet* des murs³. D'autre part, une fresque de Nimroud⁴ montre une bande décorative ornée de deux taureaux affrontés et surmontée d'une ligne de créneaux : *indication précieuse pour la position habituelle de la frise sur un parapet bordant une*

1. Cf. W. Andrae, *Assur farb. Ker.*, pl. 1 à 10 (revêtements peints ou émaillés); *Arch. Anz.*, XLIII (1928), col. 643; *Das Gotteshaus*, p. 79 sq.

2. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 266, 267 et 305; Place, *Ninive et l'Assyrie*, III, pl. 35; Layard, *Monuments of Nineveh*, I, pl. 19 et 39.

3. Cf. Place, *op. cit.*, II, p. 85.

4. Layard, *op. cit.*, I, pl. 86-87.

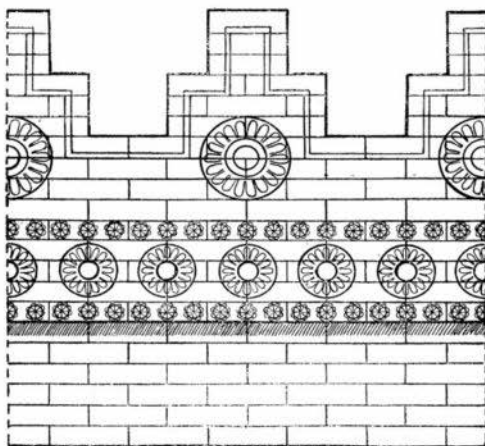


Fig. 8. — Frise assyrienne de parapet décorée de rosaces.

terrasse (fig. 9). Les mêmes motifs se retrouvent, voisinant, sur une brique émaillée de Nimroud¹ et sur des vases assyriens en faïence, dont certains sont de purs chefs-d'œuvre² (fig. 10). La tradition s'en est perpétuée dans l'art néo-babylonien³, comme dans l'art perse, et des frises, décorées d'ornements géométriques et végétaux ou de personnages, suivent la bordure crénelée des rampes, aux grands escaliers

1. Perrot et Chipiez, *op. cit.*, II, pl. XIV, fig. 2. Le sujet de la brique émaillée, représentée *ibid.*, fig. 1 (file de personnages tournés à gauche), est de ceux qui pouvaient décorer aussi les frises de parapet. Cf. L. Speleers, *op. cit.*, p. 141 sq.

2. W. Andrae, *Assur. farb. Ker.*, pl. 11 sq. Sous la zone de créneaux paraissent les rosaces ou le disque solaire ailé (cf. la charmante tasse bleue aux boucs sautant, pl. 21 sq.). Cette application par les potiers assyriens, au col ou au rebord de leurs vases, du décor architectural de couronnement trouverait son parallèle dans la Crête archaïque. Les cols des grandes jarres crétoises ont, de même, répété les couronnements avec frise et gargouilles en tête de lion des édifices contemporains. Cf. *infra*, p. 161.

3. L. Speleers, *op. cit.*, p. 44; R. Borrmann, *op. cit.*, p. 24 sq.

des pala's achéménides¹. Une assise crénelée règne, de même, au-dessus des célèbres frises du Louvre, la frise de couronnement dite des lions passants (pl. II), et la frise des archers². On peut en conclure sans témérité que, comme

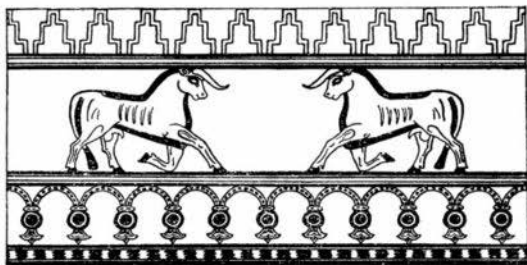


Fig. 9. — Peinture sur enduit de Nimroud.

revêtement du parapet des terrasses perses, le pied des créneaux en briques était sans doute orné d'une frise de rosaces³ ou d'autres ornements peints de vives couleurs, contrastant avec la nudité uniforme des murailles⁴. Il est per-

1. Perrot et Chipiez, *op. cit.*, V, p. 467, fig. 296, et pl. IX.

2. Cf. M. Dieulafoy, *Antiquités de Suse*, p. 12 : « Les assises supérieures constituaient un cours de merlons émaillés sur les faces latérales et sur la face supérieure »; du même savant, *L'Acropole de Suse*, p. 285 : les frises des archers et des lions sont « couronnées d'un crénelage. A cet indice, on reconnaît qu'elles décoraient la crête d'une muraille ». V. *infra*, p. 71, n. 4.

3. Sur le sens originel des rosaces, et leur rapport possible avec les clous, originellement en terre, puis en métal, qui fixaient les tresses et les nattes de revêtement des murs, cf. W. Andrae, *Das Gotteshaus*, p. 81 sq. L'ornement (rosace ou patère) se retrouvera dans la décoration mycénienne et grecque.

4. Perrot et Chipiez, *op. cit.*, V, p. 150; cf. *ibid.*, III, p. 132 (bordure crénelée d'une frise végétale à Byblos). On retrouverait ici, comme dans les palais néo-babyloniens, ces bandes décoratives « assyriennes », dont l'art grec a su tirer un parti si admirable. C'est à l'Asie que l'Hellade a emprunté l'admirable floraison céramique de palmettes et fleurons qui décore le haut des murs du temple grec, — comme aussi les couples d'animaux agenouillés et affrontés, dont il a été question plus haut. Mais le lotus fut transmis sans doute par les Phéniciens de l'Égypte à la Haute-Mésopotamie, et les motifs de boutons et fleurs de lotus alternés et liés par un rinceau ont passé par l'Assyrie, au cours de leur périple. Cf. W. H. Goodyear, *Grammar of the lotus*; D. Evangélidis, *Ἀρχ. Ἐφ.*, 1924, p. 63 sq.; R. Dussaud, *Syria*, XI

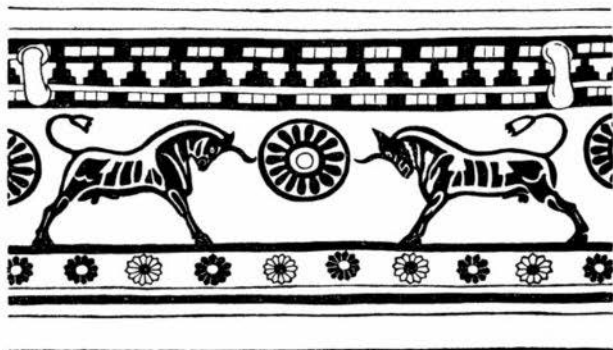


Fig. 10. — Décor architectural sur un vase assyrien (époque de Sargon II).

mis de supposer que l'architecture susienne primitive avait connu un emploi analogue des panneaux décoratifs émaillés; malheureusement les documents découverts sont trop fragmentaires pour qu'on en puisse ici faire état¹.

En résumé, l'existence en Mésopotamie d'une frise émaillée, la persistance d'un procédé de protection et de décoration vraisemblablement très ancien dans un pays où la nature du sol et le climat le permettaient et l'imposaient, son épanouissement dans l'emploi large et heureux de la brique vernissée sur les murs de Babylone comme de Suse montrent clairement que les architectes orientaux avaient dès longtemps compris la valeur constructive et l'intérêt artistique de la terre cuite peinte, employée comme revêtement architectural². Les Grecs l'utilisèrent — très tôt sans doute — à peu

(1930), p. 182; XII (1931), p. 91. Les Egyptiens ont aimé le motif de l'antilope agenouillée, qui avait peut-être chez eux un sens symbolique. Cf. J. Capart, *Ann. Soc. Arch. Brux.*, XXXIV (1930), p. 151.

1. Les Elamites ont employé, pour la décoration de leurs murailles en briques, des carreaux vernissés, avec ou sans relief, et aussi des briques moulées non émaillées. Cf. M. Pézard et E. Pottier, *Mus. nat. Louvre, Catal. antiq. Susiane*, 2^e éd., p. 132, 141 et 142; L. Speleers, *Les arts de l'Asie antér. anc.*, p. 94; R. Borrmann, *Die Keramik in der Baukunst*, p. 18.

2. Cf. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 99 : « Des inscriptions font présumer que la poterie émaillée servait (en Mésopotamie) comme revêtement de pièces de charpente; les ruines n'ont pas encore confirmé cette application, mais l'art grec archaïque nous en présentera l'exemple et probablement la tradition ».

pr's uniquement dans les parties hautes de leurs édifices, puisque, autant et mieux qu'en Egypte, leur sol était de pierre et de marbre, et que leurs constructions d'argile, reposant sur un socle en pierre, ne tardèrent pas à se pétrifier tout entières. Gagnant de proche en proche, passant des plinthes aux murs et des murailles aux éléments de couverture, la transmutation rendit chez eux bientôt superflu le revêtement en terre cuite peinte de matériaux beaux et résistants par eux-mêmes. Mais le marbre traduira là exactement et trait pour trait le couronnement d'argile¹.

La métamorphose avait eu pour point de départ nécessaire le remplacement préalable du support en bois par la colonne en pierre. C'est à dessein que jusqu'ici il n'a été fait état que de la protection du mur plein. Les plaines argileuses de Mésopotamie et de Susiane ne présentaient nullement un terrain favorable au développement de la colonne : l'originalité des types et des applications du support isolé est fonction de la richesse d'un pays en bois et en pierre. Là où les édifices sont faits, par nécessité, d'argile² et de jones, la colonne est exceptionnelle, employée surtout comme décoration ou réservée, comme support, aux bâtiments légers, pavillons et auvents. Les procédés de construction des peuples du Sinéar et de l'Elam et la nature des matériaux dont ils disposaient expliquent donc assez la rareté du support isolé dans leurs architectures.

Pourtant les constructeurs sumériens n'ont pas ignoré complètement l'usage de la colonne. Les massifs piliers de Tello³ ou de Nippour⁴, formés de faisceaux de quatre colonnes

1. Cf. *infra*, p. 193 sq.

2. Une autre architecture de briques, qui n'est point sans rapport avec la mésopotamienne, tendra à n'employer la colonne que comme motif décoratif : l'architecture romaine.

3. G. Contenau, *L'art de l'Asie occidentale ancienne*, pl. I.

4. L. Speleers, *Les arts de l'Asie antérieure ancienne*, p. 32 et pl. IV, fig. 59.

en briques cuites, montrent que l'argile pouvait, au besoin, être utilisée, sous certaines conditions de forme et de cuisson, pour construire des supports isolés. Mais il semble que l'emploi architectonique de ces colonnes de briques fut assez rare, et on leur donne volontiers un rôle décoratif¹, mieux en accord avec la nature de matériaux qui ne sont suffisamment résistants que sous une grande épaisseur. C'est aussi un rôle décoratif, et peut-être religieux², que tenaient, vers la fin du quatrième millénaire avant J.-C., les deux colonnes en bois bitumé et incrusté de nacre et pierre de couleur³, qui flanquaient l'entrée du petit temple, récemment fouillé, de Tell el Obéid⁴. Ces colonnes, toutefois, avaient une âme de bois, et l'on voyait, au même temple, des fûts ligneux, recouverts de plaques de cuivre clouées⁵, soutenir un petit auvent protégeant l'entrée de l'édifice. De même, le petit bâtiment à destination incertaine⁶ reconstruit par Our-Nina à Tello, vers 3.000 avant J.-C., était entouré d'un *péristyle*⁷ de huit colonnes en bois portant sur des points d'appui en briques. Ces supports primitifs, bien médiocres

1. Par exemple à Warka (Erech). Cf. Loftus, *Travels and researches*, p. 174 sq.

2. Cf. Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 263.

3. Ces incrustations formaient une sorte de mosaïque géométrique polychrome (triangles ou losanges de nacre, de pâte noire ou de pierre de couleur). On retrouve le procédé en Elam, à Tépé-Moussian, à 150 kilomètres à l'Ouest de Suse, dès la période du style I bis. Cf. G. Contenau, *Man. archéol. orient.*, I, p. 464 et 410. Doit-on voir dans ces colonnes à incrustations les lointains ancêtres de celles du trésor d'Atrée ?

4. G. Contenau, *op. cit.*, I, p. 466 et fig. 334, p. 438.

5. L. Speleers, *op. cit.*, p. 89. Ces appliques imitaient l'aspect du tronc de palmier. On connaît un emploi analogue à Khorsabad, deux millénaires et demi plus tard. Cf. *infra*, p. 82.

6. Magasin à grains, réservoir ? Cf. G. Contenau, *op. cit.*, I, p. 462. Pour l'étude du temple sumérien par les sceaux, cf. L. Legrain, *The culture of the Babylonian*, 1925.

7. On pourrait noter, dès cette époque très reculée, d'autres *antici-pations* curieuses, comme le plan du petit édifice de Tello antérieur à Our-Nina : un rectangle enfermant deux chambres inégales et séparées, ouvrant chacune au milieu d'un des petits côtés. Cf. G. Contenau, *op. cit.*, I, p. 421, fig. 319. Mais il faut envisager avec une prudence réserve l'origine des formes simples en architecture comme en sculpture. Cf. F. Oelmann, *Haus und Hof*, I, *Grundformen*, p. 67.

s'ils étaient faits d'un tronc de palmier, comme le semble indiquer leur décoration, avaient besoin d'être protégés et cerclés : le métal et le bitume se sont longtemps partagé ce rôle¹.

Quelle sorte de couverture pouvaient porter ces fûts légers? La construction « par assemblage », si éloignée, dans ses moyens et dans ses effets, de l'architecture « appareillée » ou de la technique « compacte », ne nous est connue en Mésopotamie que par quelques représentations sur des bas-

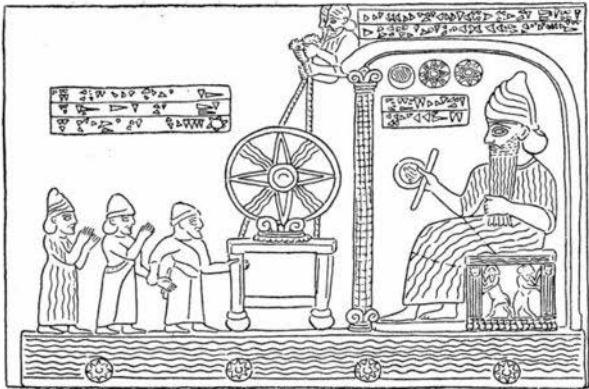


Fig. 11. — Tabernacle du dieu Shamash.

reliefs (beaucoup moins détaillés et nombreux que pour l'Égypte)². Aucun monument ne pouvait nous être conservé d'une architecture légère de bois, de métal, de joncs et

1. Pour la Mésopotamie, comme pour l'Égypte, W. Andrae, *op. cit.*, p. 42 sq., a eu raison d'insister sur l'importance du rôle tenu aux origines (et, par la suite, pour le développement ornemental) par les faisceaux de liges herbacées.

2. Cf., pour l'architecture légère représentée sur les vases et les décorations murales chez les Grecs et les Romains, R. Demangel, *Mélanges Glotz*, I, p. 299 sq.

d'étoffe. Pourtant on peut imaginer assez exactement ce qu'étaient ces édicules, kiosques ou tabernacles, qui paraissent avoir été nombreux en Haute et Basse Mésopotamie. On voit ainsi, sur un bas-relief de Nimroud, un pavillon à colonnes minces de bois recouvert de métal, avec de curieux chapiteaux en fleur de lis sur lesquels sont perchées des chèvres¹. Mais les fûts grêles qui sont représentés ici, comme sur une des plaques de bronze qui ornaient les célèbres portes de Balawat², ne soutiennent aucun entablement : une couverture légère, et, semble-t-il, temporaire, est fixée le long des fûts, et ne porte pas sur les « chapiteaux » qui fleuronent bien au-dessus du niveau d'assemblage des perches portant le dais. On a écrit que la colonne est « étrangère à l'architecture assyrienne³ » : le rôle qu'elle tient sur les bas-reliefs dont nous venons de parler confirmerait cette observation. Pourtant les mêmes plaques métalliques des portes de Balawat donnent un exemple de colonnes en bois soutenant un plafond⁴. Sur la stèle de Sippar⁵ portant le nom du roi babylonien Naboupaliddin (IX^e siècle avant J.-C.), le tabernacle du dieu Shamash semble soutenu par des colonnettes métalliques (fig. 11). Enfin on rencontre une formule nouvelle, peut-être d'origine hittite, peut-être inspirée de l'Égypte et transmise par la Phénicie ou par Chypre⁶ : les kiosques royaux assyriens⁷ ont connu une colonne lapi-

1. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 201, fig. 67. Cf. les grands mâts à boule (massues colossales ?) des reliefs sumériens archaïques (par ex. la « figure aux plumes » : E. de Sarzec et L. Heuzey, *Découv. en Chaldée*, II, pl. 1 bis, n° 1 a) — et les colonnes crétoises sur lesquelles est posé un oiseau (sarcophage de Haghia Triada, par ex.), etc.

2. C'est la « chapelle de campagne » de Salmanasar III. Cf. Perrot et Chipiez, *op. cit.*, II, p. 202, fig. 68; L. Speleers, *op. cit.*, p. 139.

3. L. Speleers, *op. cit.*, p. 216. Il faudrait mettre à part la période des Sargonides.

4. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 215, fig. 73.

5. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 210, fig. 71. Cf. *infra*, p. 83 sq. 6. Cf. R. Dussaud, *Civilisat. préhellén.*, 2^e éd., p. 321 sq. La part d'invention des Hittites est là, comme partout où intervient leur art, bien difficile à préciser.

7. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 142 sq., fig. 41 sq. Cet entablement formé d'une corniche architravée et crénelée a été employé

daire à base ronde et chapiteau à doubles volutes portant un entablement régulier. Cet entablement est composé d'une architrave légère rétablissant normalement le mur au-dessus de la baie, et d'une corniche¹ haute et très saillante, bordée de créneaux² (fig. 12).

Ce couronnement bordé de créneaux, nous le connaissons

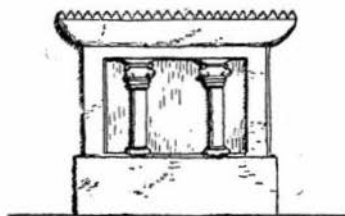


Fig. 12. — Pavillon assyrien, sur un relief de Khorsabad.

déjà. C'est celui des palais mésopotamiens, orné de frises en poterie vernissée : la même bordure émaillée des parapets de terrasses va venir naturellement égayer ces constructions de plaisance, dont les parties hautes, sans doute plus souvent en bois et briques qu'en pierre, requéraient un revêtement céramique ou métallique. Le mur est reconstitué au-dessus de la colonne : les procédés de protection et de décoration du mur plein ont passé normalement au mur interrompu dans son élévation par un portique. Lorsque la baie ne tient pas toute une hauteur de façade, elle est,

pour d'autres monuments que des pavillons. Voir par exemple le petit temple figuré sur un relief de Kouyoundjik. Cf. L. W. King, *ibid.*, p. 332-4 et fig. 2.

1. Sur la stèle de Sippar, la corniche est décorée d'une double ligne de caractères cunéiformes; en avant, deux bustes de personnages barbus « dont le rôle paraît être purement ornemental » (?) (E. Babelon, *Man. d'archéol. orient.*, p. 54), soutiennent avec des cordes le disque solaire posé sur une table.

2. Botta et Flandin, *Monum. Ninive*, II, pl. 114.

d'ailleurs, souvent placée dans les parties hautes de la construction¹ : la couverture pose ainsi directement sur les colonnes, et l'on réalise une sorte de galerie ouverte dont l'entablement porte le toit de tout l'édifice.

De l'Assyrie, sans nous arrêter longuement à la nouvelle Babylone², si nous passons à la Perse³, nous trouverons là les exemples les plus caractéristiques de la frise de couronnement ornant un parapet de terrasse sur entablement. En Perse, les terrasses couvrant les palais ont été volontiers bordées d'un parapet de briques⁴ retenant le matelas d'argile, formant légère saillie, et décoré extérieurement d'une bande émaillée. Les solives portant la terre battue, et dont les bouts demeurent visibles de l'extérieur, en-dessous du parapet, reposent directement sur une architrave à *degrés*, formée de plusieurs madriers⁵ (fig. 13, et pl. III) : c'est l'épistyle à trois registres superposés que les Ioniens ont également adopté⁶. La frise décorée était placée non pas immédiatement au-dessus de l'architrave à bandeaux, mais *au-dessus de la zone denticulée des bouts de solives*, ce qui montre qu'elle correspond, en effet, à l'épaisseur du matelas de terre. Ces précieuses indications nous sont spécialement

1. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 140-1, fig. 39-40.

2. Dans la salle du trône, au « palais méridional » du Kasr (palais de Nabuchodonosor II), on pouvait admirer une très belle décoration émaillée polychrome : elle représentait une frise de palmettes droites et inversées, supportée par une série de colonnes avec chapiteaux à doubles volutes. Cf. L. Delaporte, *La Mésopotamie*, p. 195 et 214, fig. 37. Le luxe de Babylone a fait, Hérodote en témoigne, l'admiration des Grecs.

3. C'est le pays de l'Asie antérieure qui a fait le plus fréquent usage de la colonne (influence médique ? grecque ? égyptienne ?). Cf. *Cambridge anc. hist.*, IV, p. 203 sq. Cet emploi de la colonne répondant, chez les Perses, à des préoccupations plastiques plutôt qu'à des nécessités constructives, il est naturel qu'ils aient « demandé les moyens, c'est-à-dire les formes, à des créations antérieures » (Ch. Chipiez, *Hist. orig. et format. ordres grecs*, p. 104).

4. Ces briques, très différentes de celles de Mésopotamie, formeraient une véritable « pierre artificielle » (Contenu et Chapot, *L'art antique*, p. 112).

5. Cf. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 128, fig. 6.

6. Cf. *Ant. Ion.*, IV (1881), p. 10.

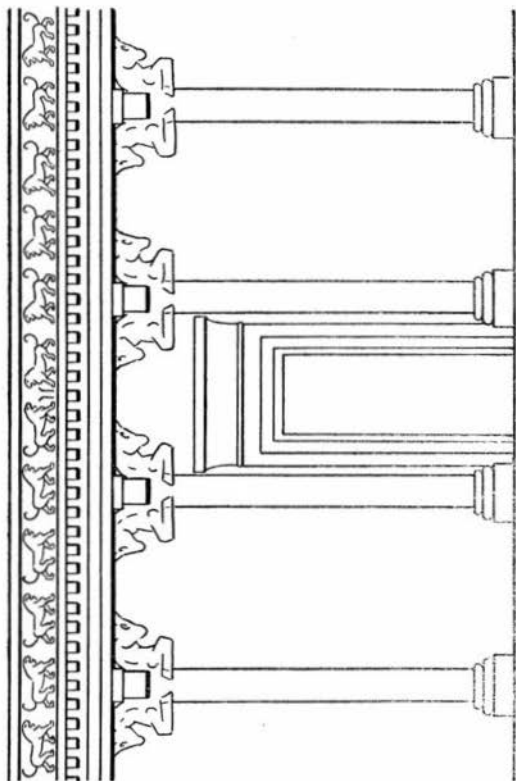


Fig. 13. — Entablement perse (Tombeaux de Naktché Roustem).

données par les dais royaux des reliefs de Persépolis¹ et par les tombes des princes Achéménides, copiant une façade de palais²; partout on retrouve la même disposition et le même ornement : ces *lions passants*, si caractéristiques que Chipiez en a placés dans toutes ses restaurations de monuments perses³.

On a longtemps discuté pour savoir si la frise émaillée des archers de Suse était, ou non, destinée à être regardée de près⁴ : on ne devrait plus aujourd'hui la restituer à hauteur de vue. Quant à celle des lions, c'était, sans nul doute, une frise de couronnement, disposée en bordure de terrasse, comme les frises de même sujet aux entablements des tombes royales de Naktché Roustem⁵. La reproduction indéfinie d'un même motif est liée — indépendamment du goût asiatique pour la narration continue qui se répète, litanie ou procession — aux procédés d'estampage et de moulage, nécessités par la plastique de la terre ou du métal repoussé. Le rebord des terrasses a parfois pu être décoré des mêmes

1. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, p. 716, fig. 436 et p. 794, fig. 470. Cf. F. Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, pl. 13 sq.

2. Perrot et Chipiez, *op. cit.*, V, p. 623, fig. 386, et 629, fig. 392. Cf. F. Sarre, *op. cit.*, pl. 32 et 33. L'entablement porte une terrasse au milieu de laquelle s'élèvent, suivant le principe des tours mésopotamiennes, les deux étages de la pyramide humaine soutenant le socle où le roi officie. Les résultats des dernières fouilles de R. de Mecquenem à Suse permettraient, par les frises céramiques à personnages, avec un couronnement, du sanctuaire de Shoushinak, de mieux relier les décors perses au passé élamite. Cf. *Rev. des arts asiat.*, VI (1929-30), p. 79 sq.

3. Perrot et Chipiez, *op. cit.*, V, pl. III, IV, V et VI.

4. Sur un mur de soubassement, par exemple, comme les bas-reliefs analogues de Persépolis. Cf. Perrot et Chipiez, *op. cit.*, V, p. 820. Ce n'est pas l'avis de l'inventeur, M. Dieulafoy (*L'Acropole de Suse*, p. 286), qui pense que la frise des archers couronnait « un mur abrité sous une toiture » (*contra*, R. Borrmann, *Die Keramik in der Baukunst*, p. 26). Les deux séries susiennes sont également couronnées d'un crénelage : mais les merlons surmontant les lions se profilent sur le ciel, ceux des archers sont peints sur un fond blanc. Cf. *supra*, p. 62, n. 2. Ici encore la dernière enquête faite sur place par R. de Mecquenem aurait établi l'existence, en couronnement, d'un décor floral surmonté de créneaux.

5. La Perse traduit en pierre la brique émaillée de l'Elam et de la Néo-Babylonie, comme faisait l'Assyrie pour la Chaldée. Cf. R. Borrmann, *op. cit.*, p. 26.

thèmes que les plinthes. Il est certain qu'une frise de soubassement, masquant la tranche de la terrasse qui porte les palais de Persépolis, pouvait être comparée à une autre frise, de couronnement celle-ci, masquant la tranche d'une terrasse de couverture : le rôle de parapet tenu par ces deux parements est sensiblement le même, sauf que l'une des frises est en haut d'un portique et l'autre en bas. Dans les deux cas, la construction est protégée par des revêtements qui ont rendu possible la décoration; dans les deux cas, on a pu utiliser la zone offerte à l'ornement pour la protection surnaturelle de l'édifice par des figures apotropaïques, comme nous l'avons noté pour les décorations de portes et de socles¹. Les mêmes animaux effrayants, fauves ou monstres², ont été représentés en haut comme en bas des murailles : spécialement le lion, à cause de la terreur superstitieuse que n'a cessé d'inspirer le roi des animaux.

Le rôle tenu par le lion comme motif de couronnement dans l'architecture antique est trop important pour qu'on puisse ne pas être tenté de le préciser du point de vue qui nous occupe. Cette question mériterait une étude approfondie : on ne peut ici que l'esquisser. Bien entendu, il ne s'agit pas d'interpréter la vertu magique ou apotropaïque du fauve³, ni de suivre ses luttes victorieuses contre les taureaux ou les cerfs⁴, mais de noter la place que les artistes

1. Cf. *supra*, p. 47.

2. Griffons, notamment, et sphinx de divers types.

3. Cette vertu résiderait spécialement dans la tête du lion, représentée dans son maximum de signification et de fascination, c'est-à-dire de face, avec des yeux incrustés étincelants. Ce n'est pas pour une raison de commodité, mais pour montrer les yeux, centre d'attraction et de force magnétique, que les primitifs ont présenté de face la tête du fauve — et peut-être, plus généralement, dessiné de face l'œil d'une figure de profil. On voit des têtes de lions de face déjà sur la massue accadienne du roi Mesilim (cf. L. Speleers, *Les arts de l'Asie antérieure ancienne*, p. 62) et sur tous les aigles léontocéphales des reliefs sumériens archaïques. Les lions décoratifs des frises perses ont, comme les archers et autres personnages défilant, la tête de profil.

4. On étudiera plus loin les sujets de chasse et les scènes de combats d'animaux. Sur le lion en Grèce, cf. G. M. A. Richter, *Anim. in Gr. sculpt.*, p. 3, n. 1.

lui ont fixée et qu'il a conservée dans les disgrâces successives qui l'ont finalement ravalé au rang de simple émissaire d'eau¹. En restant au niveau du chéneau, les gargouilles en tête de lion, régulièrement espacées au bord des toits à double versant, témoignent, semble-t-il, que l'ancienne frise de lions passants constituait une décoration habituelle des parapets, au temps des couvertures plates.

Les fauves qui défilent fièrement sur les corniches perses marquent l'apogée du rôle décoratif du lion dans l'architecture, et non pas, certes, les débuts de son emploi dans la couverture des édifices. L'origine en pouvait être bien modeste. Les dépouilles de lions ont pu, comme les peaux de bœufs², être utilisées pour protéger la terre des toitures³. On retrouverait sans doute le souvenir de cet usage dans la décoration du couvercle du fameux sarcophage d'Ahiram (première moitié du XIII^e siècle avant J.-C.⁴), et plus tard

1. Le monstre Gorgone connut une disgrâce analogue : moins sévère, si la tête de Méduse s'est muée en *amouret* ou *angelot*. Cf., en dernier lieu, S. Marinatos, Γοργόνες και Γοργόνεια, 'Εφ., 1927-28, p. 7 sq.; K. Gerogiannis, Γοργώ ή Μέδουσα; *ibid.*, p. 128 sq.; *infra*, p. 379 sq.

2. Telle pourrait être aussi l'origine de l'emploi *décoratif* des bucranes et des cornes. A la tombe lycienne de Pinara, le motif est réduit à deux énormes cornes flanquées d'oreilles de taureau, qui couronnent le fronton ogival en manière d'acrotère central. Cf. O. Bendorff et G. Niemann, *Reisen*, I, p. 52, n. 3 et fig. 33; Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, V, p. 378, fig. 265. Pour le rôle des cornes dans la décoration religieuse des monuments figurés minoens et mycéniens, cf. *infra*, p. 94, n. 4 et 229, n. 2. Sur leur sens tectonique initial, cf. W. Andrae, *Das Gotteshaus*, p. 34 et 59. La vertu magique des cornes se retrouve partout où a soufflé le vent d'Orient. Sur l'attribution très ancienne en Asie Mineure, d'après les analogies mésopotamiennes, du taureau au dieu et de la lionne à la déesse (comme en Crète), cf. R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 38 et 94; Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 511, n. 1.

3. V. l'emploi des peaux de bêtes (celles des animaux sacrifiés probablement) dans les substructions de l'Artémision B d'Ephèse (Ch. Picard, *op. cit.*, p. 20). Pour le rôle des peaux ou des nattes comme revêtement architectonique, cf. W. Andrae, *op. cit.*, p. 69 sq.

4. Cf. R. Dussaud, *Les quatre camp. de fouilles à Byblos, Syria*, XI (1930), p. 182 sq. Les lions sont ici couchés sur le ventre, « pattes écartées, en descente de lit » (G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, II, p. 1060; cf. *ibid.*, p. 1061, fig. 736); leurs têtes débordent sur les deux petits côtés du couvercle, dont elles constituent les tenons de manœuvre. Le sarcophage du roi phénicien est encore remarquable par les

sur les couvercles ogivaux des sarcophages lyciens : la couverture du toit avait pu être protégée à l'origine par des peaux de lions¹, dont on reconnaîtrait les vestiges dans les protomes pétrifiées, qui ornent encore les tenons de manœuvre de ces monuments². Chez les Egyptiens déjà, le lion, gardien des portes et avenues des sanctuaires comme des tombeaux, puis protecteur des lieux de culte en général³, était chargé de veiller « sur les ouvertures qu'une muraille

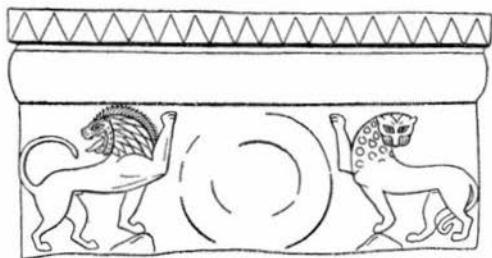


Fig. 14. — Chéneau d'Ak-Alan.

de temple présente vers l'extérieur⁴ », et l'on trouve des gargouilles en protomes de lions, de l'Ancien Empire⁵ jus-

lions couchés, corps en relief, tête en ronde bosse, qui portent la cuve sur leur dos. Le parti a plu aussi aux Hittites.

1. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 252; E. Bell, *Hellenic architecture*, p. 130 sq. Rapprocher le relief « bétylique » (?) de Iasilikaija (buste aux protomes de lions, terminé par deux fauves rampants, tête en bas). Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, IV, fig. 318 et 320, et p. 642; A. Evans, *Palace of Minos at Knossos*, II, p. 275, fig. 165 b; P. Couissin, *Le dieu-épée de Iasili-kaïa et le culte de l'épée dans l'antiquité*, *Rev. arch.*, 1928, I, p. 107 sq.; G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, II, p. 971, fig. 672 (cf. p. 599, fig. 404, poignée analogue de poignard). La vertu apotropaïque du lion a passé de l'animal vivant à sa dépouille (Héraklès et sa peau de lion; rapprocher la tête de Gorgone, l'égide d'Athéna). Sur la légende de l'invulnérabilité donnée par la peau de lion, cf. L. Séchan, *Et. sur la trag. gr.*, p. 129, n. 1.

2. Cf. *infra*, p. 78.

3. G. Jéquier, *Man. d'archéol. égypt.*, p. 375. Cf. P. Perdrizet, *Mon. Piot*, XXV, p. 358.

4. G. Jéquier, *op. cit.*, p. 55.

5. G. Maspero, *Egypte*, p. 52 (temple du Sphinx).

qu'à l'époque romaine¹. En Mésopotamie, des avant-corps de lions semblant sortir de la muraille tenaient, dès l'époque sumérienne archaïque, le rôle de gardiens du seuil², et, vers le même temps, le petit temple en terre cuite de Beïsan, en Palestine, était orné d'un lion passant³. Une convention, chère aux arts mésopotamiens et spécialement à l'Assyrie, montrait souvent l'animal de face, encore emprisonné par son arrière-train dans la muraille⁴. Les rois assyriens tenaient des lions enfermés dans leurs « paradis », vastes parcs où ils venaient les chasser, et ils se reposaient dans ces pavillons légèrement construits en bois et métal, que l'on verrait volontiers ornés de cette frise de lions marchants qui connut une telle faveur, et que l'artiste pouvait saisir là au naturel. Le lion, emblème d'Ishtar, décore aussi les murailles babyloniennes⁵. En Asie Mineure, il protège spécialement la porte des tombeaux⁶, rôle qu'il a conservé durant toute l'antiquité⁷; il y occupe assez généralement le

1. Voir les belles têtes léonines saillant de la façade méridionale du grand temple de Denderah (I^{er} siècle avant J.-C.). Cf. G. Jéquier, *Les temples ptolémaïques et romains*, pl. 58.

2. G. Contenau, *Les fouilles d'Al-Ubaid, Journ. Sav.*, 1928, p. 360. Sur la *stèle des Vautours*, on voit aussi des protomes de lions (sous l'aigle léontocéphale du dieu Ninghirsou) — et un lion de profil décorant le char du même dieu, au registre inférieur. Les petites frises d'Our montrent des protomes de bovidés sortant des étables (cf. le motif « Pferd im Fenster », R. Herbig, *Röm. Mitt.*, XLII (1927), p. 17 sq.). Sur un relief de Khorsabad des protomes de lion décorent — et défendent fort mal — un temple d'Arménie mis au pillage par des soldats assyriens (Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 410, fig. 190).

3. G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, I, p. 262, fig. 159 (début du III^e millénaire avant J.-C.).

4. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, III, p. 439.

5. V. la double frise de l'avenue de Nabuchodonosor II et ses cent vingt lions alternant avec des rosaces. Cf. L. Speleers, *Les arts de l'Asie antérieure ancienne*, p. 50.

6. Il appuie parfois ses pattes antérieures sur la porte elle-même (Arslan tach, etc.). Cf. L. Speleers, *op. cit.*, p. 202.

7. Cf. M. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*, p. 41 sq. : vases à figures noires, temples-tombeaux, etc., montrant, au-dessus d'un entablement simplifié, porté par des colonnes doriques ou ioniques, un lion rampant ou deux lions symétriquement disposés, rugissant contre les détresseurs de sépultures. On retrouverait cette tradition chez la plupart des peuples anciens. Cf., à Chypre, le sarcophage d'Athiénau (Perrot et Chipiez, *Hist. art*, III, p. 617, fig. 420);

fronton¹, mais peut être figuré, en-dessous du fronton, à une place analogue à celle qu'il tenait ailleurs en frise de parapet². C'est ainsi qu'on le retrouve sur une plaque en terre cuite peinte d'Ak-alan : un chéneau, orné de lions adossés symétriquement aux orifices des gouttières³ (fig. 14). Au trésor des Siphniens, à côté des lions de l'asiatique Cybèle, qui, sous la corniche, dévorent, dans une pose tout assyrienne, leurs victimes anthropomorphes, on oublie parfois de remarquer la présence — essentielle pour notre démonstration — d'un *petit lion passant*, sculpté en « menu relief » aux angles extérieurs des cymaises rampantes, à la place du décor courant de

en Etrurie, lions debout ou couchés sur un fronton de monument funéraire (P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, fig. 79 et 448). Une mention spéciale doit être réservée à la curieuse urne funéraire étrusque du Brit. Mus., devant laquelle on voit assise la déesse des morts, Vanth, tandis que, sur le faite du toit à versants, deux lions sont couchés l'un derrière l'autre — comme chiens sur leur niche — complétant le service de garde du défunt. Cf. F. Messerschmidt, *Röm. Mitt., Chiusiner Studien*, XLIII (1928), p. 90 sq.; F. Studniczka, *Tuscan Temp., Die Antike*, IV (1928), p. 182, fig. 6.

1. Les lions y sont souvent affrontés, debout de part et d'autre d'une colonne, ou d'un autel, ou d'une colonne sur un ou deux autels — colonne diversement expliquée : phallus, Perrot et Chipiez, *Hist. art*, V, p. 121; bétyle, représentation aniconique de divinité, A. Evans, *Mycenaean tree and pillar cult*, p. 58 sq.; S. Reinach, *Chroniques d'Orient*, II, p. 153 et 545; F. Chapouthier, *Une table d'offrandes au palais de Mallia*, *Bull. corr. hell.*, LII (1928), p. 322; symbole d'architecture, Perrot et Chipiez, *op. cit.*, VI, p. 801; R. Dussaud, *Civiltà préhellén.*, 2^e éd., p. 353; M. Δέσσηρ, 'Ο μινωικός κίον, *Αρχ. Έφ.*, 1921, p. 83 sq.; cf., en dernier lieu, Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 262 et R. Vallois, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 48. Cette colonne, qui a pris une valeur religieuse, représente essentiellement le poinçon de la charpente triangulaire du fronton, tel que nous le voyons, flanqué ou non de fauves, sur les monuments rupestres phrygiens. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, V, p. 99, 119, 123, 156, etc.; E. Brandenburg, *Phrygien*, p. 20, 23, 25, etc. On évoque ici naturellement les célèbres lionnes décorant l'espace triangulaire ménagé, pour la décharge du linteau, au-dessus de la porte de la citadelle, à deux pas de la primitive nécropole royale de Mycènes. Les énormes fauves se retrouveront au fronton du vieux temple de la Gorgone, à Corfou, où l'élément humain commence seulement à se faire jour, cependant que les monuments archaïques de l'Acropole d'Athènes montreront d'autres lions, triomphant facilement des proies qu'ils dévorent.

2. V. la façade de la tombe phrygienne de Kumbet, Perrot et Chipiez, *Hist. art*, V, p. 132, fig. 84.

3. Th. Macridy-bey, *Une citadelle archaïque du Pont*, *Mill. vorderasiat. Gesellschaft*, XII (1907), p. 172 sq. Cf. E. Douglas van Buren, *Gr. revetm.*, fig. 69 (Corfou), 89 (Delphes), et, *infra*, p. 139 sq.

palmettes et lotus (fig. 15)¹. On pourrait encore observer, par ailleurs, que la tête seulement du lion peut être, de manière voisine, sculptée aux angles extérieurs des frontons, même

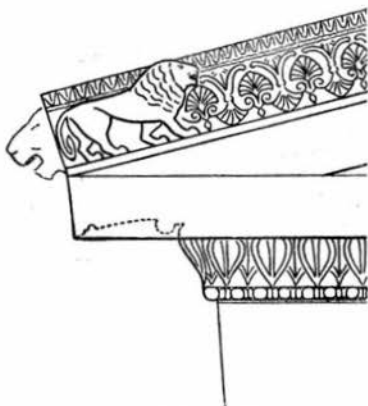


Fig. 15. — Lion passant de la cymaise du fronton siphnien.

lorsqu'il n'existe au monument ni gargouilles ni chéneau (trésor des Mégariens à Olympie, « Hecatompédon » de marbre, Assos, Egine, Parthénon, etc.) : elle s'y trouve en liaison avec la cymaise du rampant, qui s'arrête au retour d'angle, dans les toitures à écoulement continu. Les couvercles de sarcophages gréco-asiatiques précisent l'emploi du lion, à hauteur de corniche, sur un toit à deux versants² : tantôt,

1. Cf. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 166 et hors-texte XVI; cf. *ibid.*, IV, 1, pl. XVI-XVII, 2 (fragm.).

2. Sans parler des lions menaçants (en ronde bosse) qui défendent le monument des Néréides ou d'autres tombeaux (Mausolée), le lion a été sculpté, de face et rugissant, sur une foule de grands sarcophages asiatiques (utilisation des tenons de manœuvre latéraux des cuves et surtout des couvercles). La gueule menaçante apparaît posée sur les pattes antérieures (dépouilles) : à la puissance fascinatrice de la tête de face, dardant ses yeux effrayants de fauve, s'ajoutait la force terrible des griffes, prêtes pour l'attaque.

comme sur le couvercle du sarcophage lycien de Dereimis et Aischylos (fig. 16)¹, les protomes menaçantes des lions sont



Fig. 16. — Couvercle du sarcophage de Dereimis et Aischylos.

présentées comme des ornements d'architecture, sans lien avec la décoration figurée, tantôt, comme au sarcophage de Méréhi (fig. 17)², le fauve se mêle plus intimement à la scène.

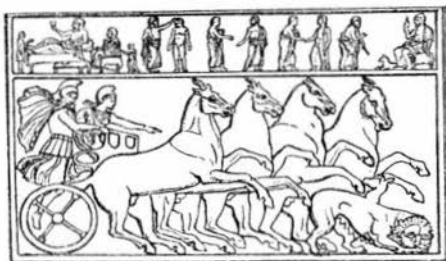


Fig. 17. — Couvercle du sarcophage de Méréhi.

1. O. Benndorf et G. Niemann, *Das Heroon von Gjölbasci-Trysa*, texte, pl. II. Cf. les sarcophages d'Antiphellos (O. Benndorf et G. Niemann, *Reisen in Lykien und Karien*, I, p. 106, fig. 62), de Kyaneai (O. Benndorf et G. Niemann, *Das Heroon*, p. 60, fig. 42) ou de Xanthos (A. H. Smith, *Catal. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, p. 49).

2. A. H. Smith, *op. cit.*, II, pl. XIII. Le quadriga du mort (descendant de Bellérophon ?) paraît poursuivre la lionne-Chimère ou la

Sur le toit du sarcophage de Payava (fig. 18)¹, le char semble passer sur le corps d'un lion dont on voit, devant la roue, la tête de face et les pattes : l'animal sort de la scène pour se figer en décor et ne plus tenir qu'un rôle architectonique².

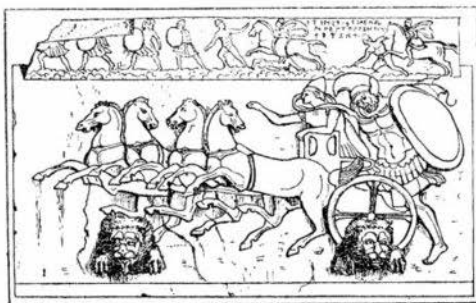


Fig. 18. — Couvercle du sarcophage de Payava.

La protome de lion vivant redevient ainsi simple peau de lion : une tête et des pattes en petit relief. Ce sont ces dépouilles que l'on voit sur les antéfixes en terre cuite de Milet (Kalabak tépé) où la tête de lion de face occupe la place qu'elle a tenue dans tout l'art grec, mais n'est pas ici perforée³.

panthère. C'est une chasse au lion que montre le « sarcophage lycien » de Constantinople. L'apathie du fauve qui « fait assez piteuse figure » (G. Mendel, *Catal. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 163) s'explique par une sorte de contamination de deux motifs mal liés : le lion, dont la tête se tourne vers l'extérieur, est plutôt occupé par la défense contre tout venant du tombeau dont il a la garde, que par l'attaque des chasseurs, dont il se soucie peu. Cette explication n'en exclut pas d'autres, plus ou moins symboliques.

1. O. Benndorf et G. Niemann, *Reisen*, I, p. 107, fig. 63.

2. Cf. A. H. Smith, *op. cit.*, II, p. 47. A l'époque hellénistique, les protomes léonines pourront se muer en têtes de Méduses (légèrement tournées l'une vers l'autre, comme sur le S. de Ghieulbachi, G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 285).

3. H. Koch, *Studien zu den campan. Dachterrakotten*, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 35, fig. 18.

Une gargouille de Pompéi (fig. 19) montre la survivance lointaine des protomes de lions non perforés, décorant un chéneau¹. Tardivement on retrouve sur une façade syrienne, à Arâk-Il-Emîr², la double file de lions marchants, à hauteur



Fig. 19. — Sima de la Casa dei Niobidi à Pompéi.

de corniche, de part et d'autre d'un attique surmontant un porche composé (fig. 20) : on la reconnaît encore jusque sur la façade « romane » de Saint-Gilles ! Ainsi, d'un bout à l'autre de la série, le même motif du lion, que les décorateurs mésopotamiens ont spécialement affectionné, s'est retrouvé et perpétué comme

ornement *de corniche*. Il est permis de penser — et le chéneau d'Ak-alan, ou le petit lion passant des corniches rampantes du trésor des Siphniens³ nous le prouveraient — que la répétition de ce motif prophylactique sur les parapets des terrasses orientales n'a pas été tout à fait étrangère à sa fixation au bord *des corniches grecques*⁴.

1. Cf. H. von Rohden, *Die Terracotten von Pompeji*, pl. VI et VII. Avant d'être perforés, les têtes des lions, perchés sur les édifices qu'ils gardaient, et penchés vers l'assaillant, devaient, en cas de pluie, dégoutter d'eau : leur emploi comme gargouille était tout indiqué, et des plus anciens. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VII, p. 502. La gueule ouverte pour rugir était prête à cracher l'eau du toit : les bouches d'eau des fontaines s'en autorisèrent ensuite. Une peinture étrusque (P. Ducati, *L'arte classica*, p. 203, fig. 191) montre une fontaine sur laquelle sont couchés deux lions vomissant l'eau.

2. A. Ippel, *Wandmalerei und Architektur, Röm. Mitt.*, XLIV (1929), p. 48, fig. 3.

3. V. *supra*, p. 76, n. 1, ce qui concerne les lions comme motif de fronton. Notons que, comme ici, les frises de lions perses montrent les fauves non point se suivant sans fin en passant dans un même sens, mais disposés symétriquement par rapport à un centre, comme les animaux affrontés des déesses aux lions, ceux de l'empreinte de Cnosos (R. Dussaud, *Civilisat. préhellén.*, 2^e éd., p. 328, fig. 238), ceux de la porte de Mycènes, etc.

4. D'après P. Marconi, *Boll. d'arte*, VI (1926-27), I, p. 399, l'application de la protome léonine au chéneau des édifices serait venue (cf. *supra*, fig. 5) par l'Ionie et la Crète archaïque, mais le type plastique et ses divers emplois auraient été fixés en Grèce propre.

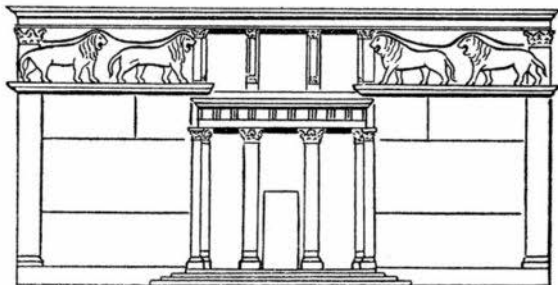


Fig. 20. — Façade syrienne de Arâk-Il-Emîr.

L'émaillage des briques, dont nous venons de voir l'emploi généralisé dans les architectures de la Mésopotamie et des pays soumis à son influence, n'était pas le seul procédé de protection des parties hautes des édifices. Il en est un autre, assuré, qui a pu d'abord s'appliquer spécialement aux toitures des constructions légères : c'est le revêtement métallique des charpentes en bois¹.

Le métal — le bronze spécialement² et aussi l'or, le plus beau et le plus durable des métaux — a tenu un rôle considérable dans les techniques orientales³. Les Sumériens⁴, comme les Elamites et comme les Egyptiens⁵, atteignirent, dès

1. On a découvert au temple d'El Obéid des têtes de lion en bitume revêtu de feuilles de cuivre (Contenau et Chapot, *L'art ant.*, p. 39).

2. Le bronze, qui peut repasser au creuset et prendre formes et emplois nouveaux, fut d'un usage constant pour le revêtement des édifices. Cf. Ch. Chipiez, *Hist. orig. et form. ordres grecs*, p. 154. Il n'est pas ici question, bien entendu, des appliques de meubles, coffrets et autres objets mobiliers.

3. G. Contenau, *Les tombes royales d'Our*, *Gaz. Beaux-arts*, 1929, I, p. 327; R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 76 sq.

4. G. Contenau, *Umma sous la dynastie d'Ur*, p. 35

5. Les Susiens, privés de pierre comme leurs voisins suméro-accadiens, surent de bonne heure travailler les métaux; ils furent de remarquables métallurgistes. Cf. E. Babelon, *Rev. art anc. et mod.*, XIX (1906), p. 265; L. Delaporte, *Hist. art* (Firmin-Didot), I, p. 44 sq. On a d'eux des colonnes de bronze (cf. L. Speleers, *Les arts de l'Asie*

le quatrième millénaire, une remarquable maîtrise dans l'emploi décoratif et industriel du métal¹. Les architectes mésopotamiens n'auraient pu s'en passer : les pentes méridionales des monts Zagros renfermaient du cuivre, du fer, du plomb, de l'argent, et les métaux précieux furent drainés en Mésopotamie de toute l'Asie antérieure par des « siècles de pillages² ». Comme les émaux, les Mésopotamiens les employèrent à masquer et à protéger l'argile et le bois, qui constituaient leurs matériaux ordinaires.

En Basse-Mésopotamie, le bois de construction était à certains égards une matière précieuse³. Amené péniblement de loin, difficile à remplacer, il était naturel qu'on le protégeât de la destruction : on l'enduisit de bitume ou de peinture, on le recouvrit de nattes de joncs, on l'enveloppa d'une gaine métallique. Supposons une feuille de cuivre appliquée sur une forme en bois : le noyau ligneux disparu, le revêtement métallique nous révèle le sens de l'objet, qu'il protégeait et décorait⁴. Ainsi furent cuirassés les fûts des colonnes en bois, dont les débris nous sont parvenus. On a noté déjà le fragment, anciennement retrouvé par Place à Khorsabad, d'un tronc de cèdre colossal, encore entouré d'une feuille

antérieure ancienne, p. 94), des statuettes, des plaques de revêtement, entre autres le bas-relief (mutilé) à trois registres, dont le médian représente une file de sept guerriers (cf. E. Pottier, *Gaz. Beaux-arts*, 1902, p. 27; L. Speleers, *op. cit.*, p. 104). — Pour les Egyptiens, G. Bénédite, *L'art égyptien*, p. 44, signale l'emploi fréquent du bronze dans les revêtements de l'ancienne Egypte, et aussi de l'or de Nubie « presque aussi répandu que le cuivre » (p. 50). Pline, *Hist. nat.*, XXXIII, 15, 2, parle de chambres d'or, de colonnes, pilastres, poutres d'argent, œuvre des artisans d'Egypte. Cf. Ch. Chipiez, *Hist. orig. et format. ordres grecs*, p. 28 sq.; Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, I, p. 624 sq.

1. Sur l'ancienneté de cette suprématie des Mésopotamiens pour les arts du métal, cf. C. R. Woolley, *Les Sumériens*, p. 50 sq.

2. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, II, p. 124; C. R. Woolley, *op. cit.*, p. 120 sq.

3. « D'un usage exceptionnel dans les constructions chaldéo-assyriennes », le bois demeura « un élément exotique dont les monarques se font gloire en raison de sa rareté » (E. Babelon, *Man. d'archéol. orient.*, p. 73).

4. L. Heuzey, *Mus. nat. Louvre, Antiq. Chald.*, p. 293. Les Sumériens de Tello ont déjà connu la statue de bois revêtue de lames de bronze. Cf. E. de Sarzec, *Découv. en Chaldée*, p. 61.

de bronze : l'applique métallique était ornée, au repoussé, d'imbrications imitant l'écorce du palmier¹. Cette colonne de bois cuirassé d'airain a maintenant ses quartiers de noblesse : le procédé vient du Sinéar, comme le montrent les semblables appliques de colonnes en bois, trouvées dans les fouilles de Tell el Obéid, et l'on devra une fois de plus admirer le génie original et inventif des Sumériens². Le tronc de palmier a pu être recouvert de lames de métal superposées, imitant les imbrications de l'écorce; il a aussi pu céder la place à un support entièrement métallique. La tradition des palmiers de métal vivra longtemps; on la suivrait, vers la Grèce, de l'Assyrie³ jusqu'aux sanctuaires apolliniens de Delphes⁴ et de Délos⁵, voire jusqu'au palmier de bronze de l'Erechtheion⁶. Ces colonnes imbriquées ne manqueront pas d'être imitées en pierre et en marbre. Ainsi, *le bois n'a pas été ici, notons-le, copié en pierre directement, mais à travers le revêtement métallique, qui en a fixé et stylisé l'aspect extérieur*⁷.

Il en faudrait peut-être dire autant des chapiteaux. On connaît le bas-relief de Sippar⁸ représentant le dieu Shamash

1. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 141 et 213, fig. 72. Cf. *supra*, p. 63. Le revêtement imbriqué en bronze était doublé d'une feuille d'or; les fragments en sont conservés au Musée du Louvre.

2. Même en supposant que les Sumériens ont hérité d'une civilisation antérieure venue du Nord-Est, le palmier (dattier) n'est pas, lui, un arbre des pays de montagnes (où d'ailleurs le bois, par son abondance même, ne requiert pas un pareil luxe de protection).

3. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 108. Cf. L. Speleers, *Les arts de l'Asie antér. anc.*, p. 121 : appliques de bronze doré sur bois de cèdre (palmiers dorés) du « harem » de Khorsabad.

4. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 274.

5. Cf. le fameux palmier de bronze de Nicias (v. 425).

6. Sur les représentations grecques de palmiers, cf. P. Jacobsthal, *Ornam. gr. Vasen*, p. 94 sq. Pour l'emploi, dans la construction, d'arbres (olivier de la chambre d'Ulysse, *Od.*, XXIII, 188 sq.) et de plantes encore sur pied, cf. W. Andrae, *Das Gotteshaus*, p. 55.

7. On observerait parallèlement, pour la pétrification de la couverture du temple grec, que la traduction des formes originelles n'a pas été directe, et que c'est le revêtement céramique du bois qui a été imité par la pierre.

8. Cf. *supra*, p. 67. Chapiteaux et colonnes métalliques ont pu, chez les Hébreux, être rapportés d'Égypte. Noter les deux colossales

assis dans un tabernacle, dont la voûte surbaissée est soutenue par des colonnettes, avec bases et chapiteaux à doubles volutes. Les fûts élancés (un seul est visible, selon la convention habituelle) trahissent le bois; la décoration marque qu'ils étaient « entourés d'une gaine de bronze doré, fixée à l'aide de clous¹ », suivant l'ancienne technique sumérienne. Le chapiteau et la base sont visiblement métalliques : en bronze doré aussi sans doute, et reliés au fût par des cercles de métal. Au reste, comme pour les murs, la nécessité de protéger le haut et le bas des supports a pu, très anciennement, alors que le prix du métal ne permettait pas d'entourer le fût tout entier, obliger à garantir par une enveloppe métallique les extrémités, plus exposées, de la colonne. On verrait volontiers dans le chapiteau à volutes la tradition d'un motif végétal² copié et stylisé en bronze, la souple feuille vivante remplacée par la souple feuille métallique³. On imaginerait,

colonnes isolées, en bronze, du temple de Jérusalem. Cf. Ch. Chipiez, *Hist. orig. et format. ordres grecs*, p. 19 sq., 54 sq.; E. Babelon, *Man. d'archéol. orient.*, p. 241. V. une explication de la scène cosmique du relief de Sippar, en relation avec certaines fresques égyptiennes, dans *Rev. arch.*, XXXI (1930), p. 249 (M. Schuhl, *Un mécanisme astronomique*).

1. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 210. Sur les antécédents végétaux des tabernacles et diverses « Götterhütte », cf. W. Andrae, *Das Gotteshaus*, p. 42 et 61 sq.; pour le rôle des clous de terre cuite ou de métal fixant les revêtements (nattes et tresses aux origines), *ibid.*, p. 79 sq.

2. Une plaque d'ivoire de Nimroud (Brit. Mus.) montre un personnage tenant une tige de lotus sortant d'une base « chypriote » à double volute. Cf. E. Babelon, *Man. d'archéol. orient.*, p. 148, fig. 106; R. Dussaud, *Civilisat. préhellén.*, 2^e édit., p. 319 et fig. 225. Une végétation analogue (tronc de palmier, trois volutes doubles superposées et palmette terminale) se retrouve sur une dalle sculptée hittite de Saktehégeuzy. Cf. O. Weber, *Heitische Kunst*, pl. 17. La question est reprise d'ensemble par W. Andrae, *op. cit.*, p. 45 sq. (cf. spécialement fig. 37 sq.).

3. On a l'impression que le chapiteau à deux faces est devenu étranger au fût, comme le serait une feuille de métal mince enroulée, couvrant une colonne en bois. Chez les Egyptiens, certains obélisques étaient recouverts d'une sorte de chapiteau en bronze doré ou pyramidion (Perrot et Chipiez, *Hist. art*, I, p. 624 sq.). Sur les bas-reliefs hittites du sanctuaire de Iasilikaia, près de Boghazkeuy, le chapiteau semble essentiellement formé d'une bande de métal enroulée et fixée au-dessus du fût des colonnes (en bois sans doute, puisqu'il n'en est nulle part resté trace) pour l'empêcher de pourrir (E. Bell, *Hellenic*

de même, que les reliefs des *columnae caelatae* ont eu pour origine, après les incunables végétaux, un revêtement ciselé des bases de colonnes, parallèle au parement sculpté du bas des murs¹.

Suivant le même procédé, les portes de bois² furent revêtues de feuilles de métal clouées, qui les protégèrent contre la pluie et les heurts; puis ces bandes métalliques furent décorées de sculptures³. Le Louvre⁴ et surtout le British Museum⁵ possèdent de longues plaques de bronze, travaillées au repoussé, qui avaient servi de revêtements à des vantaux de porte contre lesquels elles étaient clouées⁶; les sujets

architecture, p. 138 sq.). Le disque ailé, soutenu par deux colonnes à volutes, de ces bas-reliefs n'est pas seulement un sigle royal et divin en relation avec le signe égyptien; il présage l'ἀετός des façades grecques. Cf. J. Garstang, *The land of the Hittites*, p. 224; E. Meyer, *Reich und Kultur der Chetiter*, p. 31 sq., fig. 16 à 24 (Königsname). Plus nettement métalliques encore sont les doubles volutes en série des chapiteaux persépolitains. Quant au chapiteau ionique grec, il a pu donner l'impression d'une « lame élastique et flexible », travaillant comme un ressort, à la charge, qui l'infléchirait en son milieu. Cf. F. Benoit, *Archit., Antiq.*, p. 359. V. *infra*, p. 129. L'explication, par W. Andrae, *op. cit.*, p. 54, des trois ordres grecs (dorique : pierre, pays de l'Ouest; ionique : bois, pays du Nord; corinthien : tiges herbacées, pays du Sud) semble d'un parallélisme un peu... schématique!

1. Cf. Koepp, *Arch. Jahrb.*, II, (1887), p. 121; *contra*, H. Thiersch, *Oesterr. Jahresh.*, XI (1908) p. 49. La question sera exposée plus loin, p. 211 sq.

2. Les portes pouvaient être entièrement de bronze, parfois aussi les seuils — cf. l'énorme seuil en bronze d'un temple de Borsippa (Brit. Mus.); Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 252 —, les jambages et les linteaux; cf. Hérodote, I, 179 sq. (description de Babylone). Les artisans de Tello savaient déjà emboîter d'une gaine de métal clouée le pivot des vantaux de porte. Cf. E. de Sarzec, *Découv. en Chaldée*, p. 69.

3. C'est aussi une pratique qui remonte aux Sumériens. Cf. les portes ouvragées en cèdre recouvertes de métal du temple de Ninghir-sou, l'« Eninnou » de Lagash (L. Delaporte, *La Mésopotamie*, p. 196), plus tard celles des temples de Babylone, spécialement les battants de la porte d'Ishtar, les revêtements métalliques de Suse (Perrot et Chipiez, *Hist. art*, V, p. 557, fig. 353). Les lames de métaux précieux se retrouvent parfois, entre autres, aux portes des mosquées de la Perse moderne; cf. Texier, *Descript. Arménie et Perse*, II, p. 136.

4. Les fragments du Louvre proviennent du « harem » de Khorsabad. Cf. Place, *Ninieue*, II, pl. 72.

5. Ce sont les très célèbres plaques qui proviennent de Balawat, entre Mossoul et Nimroud; elles faisaient partie du palais de Salmanasar III (IX^e siècle avant J.-C.).

6. Des clous à tête en rosace les fixaient. On sait le large emploi décoratif des rosaces, en terre cuite peinte ou en métal, clouées dans

sont analogues à ceux des frises de socle : processions de chars, scènes de bataille, etc¹. Les monstres protecteurs y voisinaient avec ceux qui gardaient les embrasures des portes².

Quel rôle a tenu le métal dans les parties hautes des édifices mésopotamiens? Ce rôle y fut, à notre avis, très important, et comparable seulement à celui des carreaux de terre émaillée. Les plaques de revêtement en métal furent, là comme dans tout le reste de la construction, plus spécialement chargées de protéger les éléments en bois : saillants et dessus de la charpente³, madriers et solives⁴. Les parties exposées des bâtiments (comme celles du corps) ont pu d'abord être protégées — nous l'indiquions plus haut — par le cuir des peaux d'animaux, puis, de même, cuirassées de métal. Ce fut donc la couverture normale de l'architecture légère en bois et métal, dont nous avons déjà signalé le contraste avec la puissance massive des monuments en argile et pierre, tels que nous les connaissons en Assyrie.

Mais les feuilles de métal furent également employées pour masquer, protéger ou décorer des murs pleins, spécialement par application sur lambris⁵. Peut-être des bandes métalliques étaient-elles fixées, au niveau des terrasses, sur

les murailles ; cf. G. Contenau, *Civilisat. assyro-babylon.*, p. 97, et *supra*, p. 62, n. 3.

1. On a pu reconnaître les campagnes de Salmanasar III et de son père Assurnazirpal en Arménie, en Phénicie, en Syrie. Cf. Unger, *Athen. Mitt.*, XLV (1920), p. 1 sq.; L. Speleers, *Les arts de l'Asie antér. anc.*, p. 139 sq.

2. Cf. par exemple les animaux de bronze gardant les portes du palais de Dour-Sharroukin, L. Delaporte, *Hist. art* (Firmin-Didot), I, p. 46.

3. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, V, p. 554 sq.

4. Les solives ont pu être « recouvertes d'une enveloppe de métal qui les protégeait et en assurait la durée » (Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 141).

5. V. le curieux fragment des reliefs de Balawat (consécration de stèle à la source du Tigre), Unger, *Assyr. und babyl. Kunst*, p. 108, fig. 41. Des feuilles d'or clouées sur des panneaux de cèdre lambrissaient certains murs à l'intérieur du temple de Jérusalem. Cf. E. Babelon, *Man. d'archéol. orient.*, p. 238; Daremberg-Saglio-Pottier, *Dict. Ant.*, s. v. *caelatura*, p. 786, n. 89.

un plancher couvrant le matelas d'argile battue, pour protéger contre les eaux de pluie plafonds et bâtiment tout entier¹. Bien entendu, certaines parties de cette couverture protectrice pouvaient demeurer invisibles. Mais partout où le métal devait être vu, son rôle de protection se doubla d'un rôle décoratif : le relief ou la couleur, ou l'un et l'autre vinrent, comme pour la décoration émaillée, égayer les couronnements, créneaux, madriers de la toiture, et jusqu'aux tuiles de faite. Le bronze ou l'or furent fixés soit par bandes travaillées au repoussé et clouées, soit en minces lames « qu'un mordant faisait adhérer à l'argile² ». La décoration en plaques de métal précieux était sans doute réservée à certaines constructions sacrées ou d'apparat. Les monarques prennent souvent la peine de nous faire savoir qu'ils ont procédé, comme d'ailleurs à d'autres constructions ou réparations, au revêtement de poutres ou de la charpente des édifices par des plaques de métal, surtout d'or et d'argent³; un prince assyrien se vante d'avoir détruit le faite, orné de bronze brillant, d'une *ziggourat* ennemie⁴.

Les auteurs grecs nous ont parlé plus d'une fois de ces revêtements métalliques de l'architecture asiatique. Hérodote, décrivant la forteresse d'Ecbatane, déclare qu'elle était formée de sept enceintes concentriques. Les créneaux de la première muraille — la plus vaste, aussi grande que le

1. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, V, p. 485.

2. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, V, p. 549. Les longues bandes ornées pouvaient également être fixées par des clous aux vantaux de brique comme aux lambris ou à la charpente en bois.

3. Nous connaissons, par les inscriptions cunéiformes et les textes des prophètes hébreux, « les poutres en bois de cèdre sculptées par d'habiles artistes et revêtues de feuilles de métal ouvré » des Assyriens et des Néo-Babyloniens. Nabuchodonosor se vante quelque part d'avoir « recouvert d'or la charpente du lieu de repos de Nébo », le dieu de la tour de Borsippa, et, pour la restauration du temple de Mardouk, le sanctuaire du dieu « fut couvert de poutres de cèdre, et eut un revêtement d'or et d'argent ». Cf. E. Babelon, *Man. d'archéol. orient.*, p. 145 et 90.

4. L. Delaporte, *La Mésopotamie*, p. 382 (sac de Susse par Assourbanipal).

rempart d'Athènes, — étaient de pierres blanches; ceux de la seconde, de pierres noires; ceux de la suivante, de couleur pourpre; ceux de la quatrième, bleus; ceux de la cinquième, rouge de sardoine : « ainsi, dit-il, à chaque cercle les créneaux sont peints de diverses couleurs. Mais aux deux derniers murs, ils sont plaqués les uns d'argent, les autres d'or¹ ». Les fouilles ont confirmé le récit d'Hérodote, en prouvant que les tours à sept étages étaient ornées de revêtements de couleur disposés d'après les mêmes principes : la *ziggourat* de Khorsabad montre encore les ruines de ses quatre étages inférieurs, qui étaient décorés de plaques colorées respectivement en blanc, noir, pourpre et bleu, tandis que des fragments émaillés en rouge vermillon, argent et or ont été retrouvés parmi les débris des trois autres étages². Le palais des rois mède à Ecbatane était, d'après Polybe³, entièrement revêtu — solives, lambris, colonnes des portiques et péristyles — de lames de métaux précieux; les tuiles mêmes étaient d'argent⁴. Le métal constituait l'ornement et la protection de tout ce qui était bois, en particulier de la charpente⁵. D'autre part, Philostrate écrit que les palais de Babylone sont couverts en bronze, « ce

1. Hérodote, I, 98.

2. E. Babelon, *Man. d'archéol. orient.*, p. 86. On a fait la même constatation dans les ruines d'autres tours à étages, notamment au pays de Sumer, où Taylor a retrouvé de nombreuses plaques d'or avec des clous dorés sur la plate-forme supérieure de la *ziggourat* d'Eridou. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 313. Cf. pour la *ziggourat* archaïque d'Our-Nammou (xxiv^e s. av. J.-C.), récemment dégagée par les fouilleurs anglo-américains, L. Speleers, *Les arts de l'Asie antér. anc.*, p. 37; L. Delaporte, *Hist. art* (Firmin-Didot), I, p. 30, fig. 50. On suit jusque dans l'actuel pays d'Irak la tradition de la tour à étages : c'est, par exemple, aux environs immédiats de l'antique *Babel*, celle du prophète Ezéchiel, à Kifil, ou, plus au sud, celle à sept étages de Bassora — pour ne pas pousser jusqu'aux tours et minarets de l'Inde (le Koutab de Delhi, W. Andrae, *Das Gotteshaus*, pl. 1) et de l'Indochine.

3. Polybe, X, xxvii, 9 sq.

4. Il s'agit peut-être des merlons, dont l'alternance, profilée sur le ciel, pouvait rappeler à un Grec le rythme des antéfixes. Cf. Ch. Chipiez, *Hist. orig. et format. ordres grecs*, p. 95. Le principe de l'antéfixe a pourtant été anciennement connu. Cf. *supra*, p. 56, n. 5.

5. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, V, p. 503.

qui les fait étinceler au loin¹ ». Tous ces témoignages concordants nous montrent l'emploi généralisé du métal comme décoration des créneaux et du couronnement des édifices en Mésopotamie. L'origine en pourrait être reportée à la construction où le bois joue un rôle essentiel, comme en Médie² — région minière, de plus —, s'il n'y avait pas là un emploi très anciennement constaté déjà en Sinéar³, et l'application d'un principe simple dont il est difficile de faire honneur à d'autres qu'aux peuples qui ont le plus tôt su travailler le métal⁴.

En fait, si l'on s'en rapporte au témoignage d'Hérodote et aux résultats des fouilles, on voit que les couronnements d'un même édifice pouvaient être revêtus soit de plaques émaillées de couleurs vives, soit de métaux brillants : il y avait une sorte d'équivalence d'emploi, sinon de noblesse, entre les deux revêtements protecteurs — un peu comme, bien plus tard, métaux et couleurs (émaux) concourront à la décoration des écus armoriaux. Si l'émaillure était *au service de l'architecture*⁵, la métallurgie ne l'était pas moins, et le bronzier fut, à partir d'une certaine époque, comme chez

1. Philostrate, *Vie d'Apollonius*, I, 25. Cf. Diod. Sic., II, 8; Ch. Chipiez, *op. cit.*, p. 88 sq.

2. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, V, p. 535.

3. Les Sumériens ont protégé volontiers le bois par le bitume, qu'ils avaient sous la main; mais nous avons vu qu'ils ont également employé le métal. Cf. *supra*, p. 81 sq. Parfois ils ont combiné les deux procédés : par exemple, les frises de Tell el Obéid, probablement aussi celles de Kish, sont faites d'une mosaïque sertie dans le bitume, qui recouvre des panneaux de bois; ces panneaux sont pourvus de « rebords horizontaux en saillie, recouverts d'une feuille de cuivre » (G. Contenau, *L'art archaïque sumérien et les fouilles d'Al-Ubaid*, *Journ. Sav.*, 1928, p. 360). Ornement sans doute, mais ornement qui est exactement le revêtement métallique recouvrant le bois et abritant la fragilité des panneaux incrustés, comme la corniche protège le mur ou l'entablement. Le revêtement métallique est ici distinct de la frise (cf. les cadres émaillés des reliefs de socle); il pourra plus tard se suffire à lui-même comme ornement.

4. Ici encore l'architecture indigène montrerait, sauvegardée jusqu'à nous, la tradition de ces faitages étincelants : il suffirait d'évoquer les mosquées et turbés de l'Irak et de la Perse, et particulièrement les coupoles globulaires lamées d'or de Kerbala, de Najaf ou de Bagdad.

5. L. Speleers, *Les arts de l'Asie antér. anc.*, p. 88.

nous le ferblantier, indispensable au constructeur mésopotamien. Les tâches étaient analogues, de même que les résultats. Le métal en feuilles est une couverture légère¹, malléable, et peut s'employer pour de très faibles pentes². Mais sa rareté relative le rend précieux. L'argile est de peu de prix, mais la terre de Mésopotamie, nous l'avons dit³, n'avait pas les qualités plastiques nécessaires au développement d'un art céramique véritable; elle devait, sous peine de se désagréger, être employée sur une certaine épaisseur ou mélangée à de la menue paille; excellente pour faire des briques émaillées ou colorées, elle ne paraît avoir été qu'exceptionnellement utilisée comme revêtement moulé formant coffrage⁴. Si l'on avait la prétention de fixer un domaine à chacune de ces deux variétés de couronnements, on pourrait supposer que, comme la légère couche d'émail fut chargée de revêtir la brique, la mince feuille de bronze dut plutôt protéger le bois. Les parapets des terrasses pouvant être faits soit de briques soit de bois, leur revêtement pouvait également faire briller soit les métaux soit les émaux. De tout temps, peut-on dire, les deux industries étaient étroitement liées⁵.

1. Les couvertures métalliques sont dix fois plus légères que celles en terre cuite : on compte aujourd'hui, pour les tuiles ordinaires, 60 à 90 kg. par mètre carré; pour le zinc, la tôle galvanisée ou le cuivre laminé, de 5 à 9 kg. seulement. Cf. R. Champly, *Couverture des bâtiments*, p. 8. Les proportions sont encore plus différentes s'il s'agit de tuiles maçonnées (120 à 130 kg. au mètre carré). Cf. E. Arnaud, *Cours d'archit. et de constr. civ.*, 2^e p., t. II, p. 66.

2. 0 m. 25 par mètre pour les métaux légers, 0 m. 09 pour le plomb (minimum). Cf. R. Champly, *l. l.*; E. Arnaud, *op. cit.*, p. 180.

3. Cf. *supra*, p. 40, n. 1.

4. Le revêtement du bois par la terre cuite n'était pas inconnu, du moins en Haute-Mésopotamie : on en trouve la mention dans des inscriptions assyriennes. Cf. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 287. Peut-être même l'Assyrie, dans ses parties boisées, a-t-elle connu, pour son architecture légère, le coffrage en bois, masquant des poutres simplement équarries ?

5. Cf. J. Capart, *Propos sur l'art égyptien*, *Ann. Soc. Arch. Brux.*, XXXIV (1930), p. 143 : « Les sépultures royales de la I^{re} dynastie ont livré des vases dont l'un ou l'autre montre l'emploi, dès cette époque reculée, d'émaux multicolores. L'origine de cette industrie doit être en

La protection et la décoration des parties hautes ont donc été d'abord réalisées, en Mésopotamie, soit par l'émail qui glace la brique cuite, soit par le placage de métal. A ces deux procédés vint s'en joindre un autre, inspiré des deux précédents, et qui fera fortune : la garniture en terre cuite peinte, qui tient à la fois de la brique vernissée et de la cuirasse métallique. Substitut de l'argile émaillée, dont il emploie la matière, les couleurs, les procédés de moulage et parfois de glaçage¹, le revêtement céramique utilise les formes enveloppantes et les modes d'attache² du métal repoussé, son aspect plus plastique que pictural. Du parapet asiatique en terre cuite moulée nous verrons naître la « frise ionique ».

connexion avec celle de la métallurgie du cuivre. Ce sont des oxydes métalliques à base de cuivre qui servaient à cette coloration éclatante de la couche vitrifiée. »

1. Cf. A. Choisy, *Hist. architect.*, I, p. 286, fig. 1, c (plaques émaillées de Sélonte, avec motif ornamental « dérivé de la palmette assyrienne »). Quant à l'art d'estamper l'argile dans un moule, il était connu pour ainsi dire de toute antiquité en Mésopotamie (cf. *supra*, p. 40, n. 1) et la technique de l'estampage des briques ne diffère de celle des cachets que par l'échelle (W. Andrae, *Das Gotteshaus*, p. 85). Les murs d'argile plastique étaient comme imprimés par un sceau gigantesque (un cylindre plutôt : cf. *infra*, p. 463 sq.). Sur la persistance et l'ancienneté du procédé à reliefs dans la céramique orientale, cf. E. Pottier, *Bull. corr. hell.*, XII (1888), p. 504. Les sujets, transmis plutôt par la gravure ou la ciselure, pouvaient aussi se répandre par les plaquettes en terre cuite estampée.

2. Le métal cloué donna l'idée de la terre cuite clouée, du revêtement en une matière autre que celle de l'élément revêtu. W. Andrae, *Arch. Anz.*, XLIII (1928), col. 643, note l'influence des bandes de revêtement assyriennes et babyloniennes (tresses fixées par des clous à rosaces) sur les plaques de céramique architectonique de Syracuse, ou du trésor de Géla, à Olympie.

CHAPITRE IV

La décoration architectonique en frise dans le domaine créto-mycénien

Franchissons la mer Egée. Quelles lumières demander, pour l'objet de notre enquête, à ce troisième grand foyer de civilisation préclassique, qui, avec l'Égypte et la Mésopotamie, éclaira si brillamment les rivages orientaux : la Crète ? Bien des réserves encore vont être ici nécessaires dans les affirmations. L'archéologie préhellénique est la sœur puinée de l'égyptienne et de la mésopotamienne ; la Crète conserve le secret de sa langue, et les débris de ses constructions ne permettent une connaissance détaillée que des plans ; pour les parties hautes des édifices, nous sommes encore inégalement et insuffisamment renseignés¹.

Ce n'est pas le lieu de rechercher les traces laissées dans l'île par les civilisations asiatique ou africaine, ni de soupeser la part qu'on doit concéder à l'influence de l'une ou de l'autre : la question a été maintes fois reprise et notamment par le maître des études crétoises, sir A. Evans². Pour ce qui touche à l'art de bâtir, c'est plutôt de l'Asie,

1. Cf. sur ce point les justes réserves de R. Herbig, *Arch. Jahrb.*, XLIV (1929), p. 255 sq.

2. A. Evans, *Palace of Minos at Knossos*, II, p. 4 sq., 22 sq., etc. — Ch. Picard (*Rev. ét. anc.*, XXXI (1929), p. 71; *Journ. Sav.*, 1929, p. 106 sq.) insiste sur l'importance de la « route asiatique » introduisant en Crète les apports religieux, artistiques, économiques. Cf. aussi E. Pottier, *L'art hittite*, II, p. 42 sq.

semble-t-il, et peut-être par l'intermédiaire des Prélydiens¹ ou de la Syrie du Nord², que la Crète a reçu, comme part du vieil héritage sumérien, les principes de son architecture, mode de construction et plans³; l'influence égyptienne serait plus spécialement sensible pour ce qui concerne la décoration des édifices⁴. Le rôle « stimulant⁵ » de l'Égypte

1. R. Dussaud, *C. R. Acad. Inscr.*, 1928, p. 293; *La Lydie et ses voisins*, p. 109.

2. Un jour viendra où l'on pourra jalonner les étapes parcourues. V. le palais « syrien » à cour centrale de Mishrifé (Qatna), datant, dans son ensemble, de la venue des Sumériens, vers 2200, et incendié par Shoubbilouïouma, roi des Hittites, vers 1375 (Du Mesnil du Buisson, *C. R. Acad. Inscr.*, 1929, p. 238 sq.). Cf. A. Evans, *op. cit.*, II, p. 270; Ch. Picard, *Journ. Sav.*, 1929, p. 109. On commence seulement à entrevoir le rôle important du Mitanni. Cf. Contenau et Chapot, *L'art antique*, p. 75 sq.

3. J. Charbonneau, *L'art égéen*, p. 7. Notons, pour ce qui nous intéresse : fondations en pierre portant des murs en brique séchée au soleil (G. Glotz, *Civilisat. égéenne*, p. 124) ou en construction compacte, masquée par des revêtements peints; couverture en terrasse sur ronds; celliers murés où l'on pénétrait d'en haut (A. Evans, *op. cit.*, II, p. 17; G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, I, p. 462). L'usage constant des madriers dans la construction pourrait être lycien. L'introduction du support isolé lapidaire et de la construction en pierre de taille serait due à l'Égypte et pourrait être fixée au début du second millénaire. Cf. J. Charbonneau, *op. cit.*, p. 13.

4. G. Fougères, etc., *Prem. civilisat.*, p. 166. Les scènes religieuses, processions, sacrifices, conservent pourtant un caractère plus oriental qu'on ne l'a voulu généralement reconnaître; cf. le taureau ligoté du sarcophage d'Haghia Triada et celui de la stèle des Vautours, les hauts mâts du sarcophage et ceux de la « figure aux plumes » (L. Heuzey, *Mus. nat. Louvre, Catal. antiq. chald.*, p. 77), les arbustes sacrés, etc. On en dirait autant de l'armement (arc, grand bouclier), du costume féminin (cependant cf. E. Pottier, *Journ. Sav.*, 1930, p. 444) et des éléments les plus anciens de la culture minoenne. Il n'est pas jusqu'au paysage floral exubérant des fresques crétoises qui ne puisse maintenant trouver un antécédent dans les goûts champêtres que nous révèle, chez les Sumériens, la précieuse coiffure fleurie de la reine Shoubad (G. Contenau, *Les tombes royales d'Our et l'histoire de l'art*, *Gaz. Beaux-arts*, 1929, I, p. 330, fig. 9). Pour la décoration en frise, particulièrement, cf. V. Müller, *Stud. zur kret.-myken. Kunst*, II, *Arch. Jahrb.*, XLII (1927), p. 12 sq.

5. Ch. Picard, *Journ. Sav.*, 1929, p. 107. Dans certains cas particuliers, la Crète aurait hérité de l'Égypte par l'intermédiaire des Hittites ou des peuples de la Syrie ancienne : le sphinx d'Haghia Triada dériverait des sphinx d'Euyuk, eux-mêmes « variété locale du sphinx égyptien ». Cf. R. Dussaud, *Civilisat. préhellén.*, 2^e éd., p. 74 sq. L'inspiration serait bien asiatique, mais hittite en ce cas plutôt que chaldéenne, comme le soutenait A. della Seta, *R. C. Accad. Linc.*, 1907, p. 699 sq. L'influence en retour de la Crète sur l'Égypte n'est nullement négligeable, et parfois l'on peut hésiter sur le sens du cou-

serait plus accusé à certaines périodes : avec le Proche-Orient, il y aurait eu communauté de civilisation originelle¹.

Les Minoens n'ont pas connu de grands édifices religieux² comparables à ceux de la vallée du Nil; peut-être parce que, chez eux, comme chez les Sumériens, toute construction revêtait un caractère sacré³. En Crète comme en Mésopotamie — au rebours de l'Égypte — le palais est la source où l'on doit puiser la meilleure connaissance de l'architecture. C'est bien aussi l'Orient mésopotamien que rappellent les terrasses étagées et les escaliers des palais, spécialement lorsqu'on les restaure avec des parapets crénelés de doubles cornes apotropaïques⁴. Mais ces bordures de terrasse ne

rant, lequel, comme l'Euriepe à Chalcis, porte tantôt vers le Nord et tantôt vers le Sud. Il peut être sage, si l'on craint le sort d'Aristote, de reconnaître un style « égypto-minoen » (Ch. Picard, *ibid.*). La théorie de la totale indépendance des deux arts n'est en tout cas plus soutenable (G. Rodenwaldt, *Der Fries des Megarons von Mykenai*, p. 55 : « style et motifs sont purement égyptiens ou purement crétois »). Cf. F. Chapouthier, *Les découvertes de Byblos, Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 209 sq. Sur la distinction des Keftiou et des Peuples de la mer, cf. G. A. Wainwright, *Keftiu : Crete or Cilicia, Journ. Hell. stud.*, LI (1931), p. 1 sq.

1. Cf. J. Charbonneau, *L'architecture et la céramique du palais de Mallia, Bull. corr. hell.*, LII (1928), p. 385. On a noté parfois, comme au M. M. I a, les deux influences simultanées : anatolienne pour les cultes (F. Chapouthier, *Une table à offrandes au palais de Mallia, Bull. corr. hell.*, LII (1928), p. 314) et les tablettes inscrites (Ch. Picard, *Journ. Sav.*, 1929, p. 108); égyptienne pour l'architecture (J. Charbonneau, *ibid.*, p. 386). La hachette-panthère de Mallia est rapprochée d'une hache-griffon mésopotamienne par L. Delaporte, *L'art* (Larousse), I, p. 33.

2. « Es fehlt durchaus an Tempeln » (G. Karo, *Kreta und die Anfänge hellen. Kunst, Arch. Anz.*, XXXVII (1922), col. 136). Lorsqu'ils ne se contentèrent plus des sanctuaires dans les cavernes ou en haut des montagnes, les Crétois aménagèrent des lieux de culte en plein air, autour d'arbres sacrés, ou, dans les palais même, des chapelles minuscules. Au moins ne connaissons-nous pas encore de grand temple minoen : mais l'archéologie crétoise n'en est qu'à ses débuts !

3. R. Dussaud, *Civilisat. préhell.*, 2^e éd., p. 336 sq. et 352 sq.

4. En couronnement, se dressaient vers le ciel des cornes de consécration, comme on les voit si souvent représentées sur les profils d'architecture des fresques crétoises. F. G. Newton et Th. Fyfe les ont distribuées, sur certaines restaurations cnossiennes (portiques, chapelles), avec une générosité comparable à celle de Ch. Chipiez pour les créneaux ou les frises de lions de l'Asie antérieure. Cf. A. Evans, *op. cit.*, II, p. 147, fig. 75. L'aspect d'ensemble, spécialement quand on rapproche les motifs (*ibid.*, p. 814, fig. 532; cf. les cornes juxtaposées

paraissent avoir été décorés que d'une sorte de corniche muette¹, ou bien de bandes de rosaces, rappelant peut-être, par un notable réalisme constructif², les bouts des rondins, qui portaient le matelas d'argile³.

Les Crétois furent pourtant un des peuples qui eurent jamais le sentiment le plus exact de la décoration⁴. Mais ces prestigieux « décorateurs », avec leur sens pratique, ont eu, comme de nos jours encore souvent les Orientaux, moins de souci des façades que du confort et de l'agrément des intérieurs. La technique de leur fresque interdisait l'exposition aux intempéries. Ils auraient pu, au cours de leur longue histoire, appliquer une autre technique — les modèles ne manquaient ni à l'Est, ni au Sud — dans laquelle leurs figurines de faïence prouvent leur maîtrise : celle des revêtements émaillés⁵. Mais cette application de la céramique vernissée semble n'avoir été employée par eux que très

de la petite tour ronde, en poterie, de Gournia, *ibid.*, p. 139, fig. 70 bis), rappelle singulièrement le décor en créneaux de l'architecture mésopotamienne. Toutefois les restaurateurs de Cnossos, malgré l'exemple de la petite tour de Gournia, n'ont pas cru pouvoir orner de ces pointes « parasismiques » les terrasses supérieures. Pour l'emploi des créneaux ou cornes comme couronnements d'autels (cf. l'« autel des cornes » de Délos) égyptiens ou syriens, d'édifices ou de tours syriens, cf. W. Deonna, *Terres cuites gréco-égyptiennes*, *Rev. arch.*, XXIX (1929), p. 286 sq. En Italie ancienne (et moderne), cet emploi des cornes apotropaïques est connu. Doit-on rappeler encore les prolongements incurvés des rampants qui se voyaient au sommet de certains frontons archaïques (Phrygie, Étrurie) ? Cf. G. E. Rizzo, *Tempiello fittile di Nemi*, p. 45 sq.; O. Benndorf, *Ueber den Ursprung der Giebelakroterien*, *Oesterr. Jahresh.*, II, (1899), p. 4 sq. et *supra*, p. 73, n. 2. Pour mémoire, l'hypothèse de L. B. Holland, *Amer. Journ. arch.*, XXI (1917), p. 130 sq. : cornes = sièges (pour les « Invisibles » sur le « Miniature fresco », A. Evans, *op. cit.*, II, pl. XVI, comme pour la divinité du temple de Nippour, E. Douglas van Buren, *Clay figur. Babyl. and Ass.*, p. 120 et fig. 160).

1. A. Evans, *op. cit.*, II, p. 814 sq.

2. Cf. *infra*, p. 99 et 229, n. 2; pour les demi-rosaces et « triglyphes », p. 101 sq.

3. A. Evans, *op. cit.*, II, p. 159 sq. (cf. I, p. 220, fig. 166 B). On rapprochera le lit de troncs de palmiers jointifs des terrasses mésopotamiennes — ou encore aujourd'hui les maisons du Hoggar.

4. Cf. Ch. Dugas, *La céramique des Cyclades*, p. 2-3.

5. E. Bell, *Hellenic Architecture*, p. 113. suppose qu'ils l'ont appliquée en effet; mais, jusqu'à présent, les résultats des fouilles n'ont pas confirmé cette hypothèse.

rarement et seulement pour la décoration intérieure de certaines pièces¹.

C'est donc à l'intérieur des salles mêmes d'habitation, et indépendamment, semble-t-il jusqu'à présent, de tout rapport avec le culte, qu'il faut chercher les exemplaires minoens de frises décoratives². Dans les palais, les chambres étaient nombreuses et petites. Mais les fresques ne sont pas à l'échelle des logis. Elles peuvent facilement tenir toute la hauteur d'une paroi³, parfois disposées sur deux registres⁴; en haut et en bas, une plinthe et une corniche basses marquent l'arrêt du décor.

Malgré tout leur intérêt artistique et historique, il n'y aurait pas eu lieu d'évoquer ici longuement ces fresques crétoises, si l'une d'entre elles, par sa place en frise de couronnement, ne méritait, de notre point de vue, une observation attentive : à Cnossos, la décoration d'une salle de l'« hôtellerie » semble une préfiguration de la frise intérieure sur portique, telle qu'elle se trouvera réalisée, onze siècles plus tard⁵, dans la cella ionique du temple de Phigalie⁶.

1. Th. Bossert, *Altkreta*, fig. 81 sq. R. Borrmann, *Die Keramik in der Baukunst*, p. 30 sq., rapproche les plaques en terre émaillée retrouvées à Cnossos (celle des poissons volants notamment) des revêtements égyptiens de Tell el Jehoudieh. Mais il reconnaît que cette décoration resta en Crète exceptionnelle, utilisée comme une sorte de mosaïque, et peut-être seulement par quelque Bernard Palissy crétois, pour enjoliver une grotte ou un nymphéum.

2. Fresques peintes et non sculptées — sauf quelques beaux fragments modelés en stuc peint : le « Prince aux fleurs de lis » ou la « tête de taureau » de Cnossos (J. Charbonneau, *L'art égéen*, pl. XXX-XXXI) — la plastique étant, en Crète, représentée surtout par la petite statuaire et les arts dits mineurs. Les dernières trouvailles de Cnossos, toutefois, viendraient bien à propos combler une double lacune, en nous laissant entrevoir (grâce aux boucles de bronze d'un « gigantesque » *xoanon*) l'existence possible d'un colosse (mot préhellénique !) féminin, adoré dans un lieu de culte digne de ses proportions. Cf. A. Evans, *op. cit.*, III, p. 497 sq.; Ch. Picard, *Journ. Sav.*, 1931, p. 440 sq. et 1932, p. 21 sq.; Y. Béquignon, *Bull. corr. hell.*, LV (1931), *Chron.*, p. 510 sq.

3. A. Evans, *op. cit.*, II, p. 797, fig. 520; p. 677, fig. 429; etc.

4. A. Evans, *op. cit.*, II, p. 709, fig. 444-445, etc.

5. A. Evans, *op. cit.*, II, p. 116.

6. Cf. la théorie de E. Bell, *op. cit.*, p. 113 sq. : par une tendance naturelle à tout développement architectural, les décorations peintes

On connaît la charmante frise d'oiseaux groupés dans un paysage champêtre, retrouvée au *Caravansérail* de Cnossos¹. Sir A. Evans a restauré² — et Ch. Picard évoqué, *cum grano salis*, à son accoutumée, — l'appétissant tableau du pavillon-réfectoire³. L'intérêt considérable de cette frise pour notre propos est moins dans son réalisme et l'harmonie de ses couleurs que dans le décor architectural qui l'encadre. La restauration de E. Gilliéron fils⁴ permet de se rendre compte de la manière dont était disposé le petit pavillon à degrés du *Caravansérail* (fig. 21). On accédait par quelques marches à une sorte de *loggia* s'ouvrant largement sur l'extérieur par une baie à une colonne, et communiquant, à l'opposé, avec le reste du logis par une porte d'angle, selon la mode crétoise. A la colonne réelle de ce petit portique correspondait, tout autour de la salle, un autre portique peint sur le fond clair des parois. Il était formé d'une file de supports jaune ocre, avec, à la base, un socle rouge; en couronnement, une bande bleue; couleurs conventionnelles rappelant d'autres revêtements colorés de colonnes réelles, figurées sur les fresques crétoises contemporaines⁵. Ces pilastres⁶ supportaient une bande colorée comme eux en jaune ocre, amorçant l'entablement et se poursuivant

de l'art égéen auraient été le germe des plus magnifiques sculptures en pierre de l'époque classique (?).

1. A. Evans, *op. cit.*, II, frontispice (en couleurs).

2. A. Evans, *op. cit.*, II, p. 108, fig. 49 et p. 117, fig. 55.

3. « Là huppés et perdrix, régal des chasseurs, picorent et chantent sous le soleil ou le crépuscule, parmi le dictame local, et les fleurs de chicorées sauvages » (*Journ. Sav.*, 1929, p. 103; cf. *Bull. corr. hell.*, XLVIII (1924), p. 489; *Rev. art anc. et mod.*, 1926, p. 188 sq.)

4. J'ai pu apprécier dans l'atelier même de l'artiste le soin apporté à cette reconstitution. Les nombreux débris de stuc provenant du haut des murs ont permis de restaurer de manière assurée la décoration de cette « *loggia* », dont tout le tiers inférieur avait été retrouvé en place. Cf. A. Evans, *op. cit.*, II, p. 109.

5. Fin M. M. III. Cf. A. Evans, *op. cit.*, II, p. 109; I, p. 443. Le socle rouge représenterait une base réelle en pierre, le bleu des « chapiteaux », un revêtement peint (métal ?). Le jaune ocre des supports et de l'architrave désigne le bois qu'ils copiaient.

6. Hauteur des piliers, comme de la porte : environ 1 m. 80.

sur le linteau de la porte. C'est entre cette poutre « architrave » et une corniche¹ qui l'isole du plafond, que règne, tout autour de la pièce, la frise continue des perdrix et huppés².

Telle est cette étonnante et si nouvelle décoration archi-

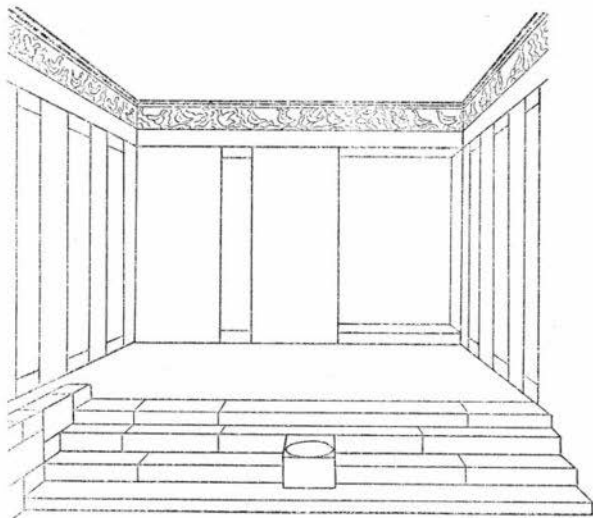


Fig. 21. — Frise du Caravansérail de Cnossos.

tectonique de l' « hôtellerie » de Cnossos. N'est-ce pas déjà, peut-on dire, la tripartition de l'entablement « ionique », qui se dégage de la muraille où la peinture l'a fixée, avec son

1. Les moulures sont représentées par des rayures étroites de diverses couleurs.

2. Hauteur de la frise : 0 m. 28 . Les perdrix forment des groupes originaux et divers, auxquels se mêlent quelques huppés. Voir la minutieuse et pittoresque description de A. Evans, *op. cit.*, II, p. 110 sq. Certaines particularités conventionnelles et difficilement explicables du paysage ont fait soupçonner une influence des arts de la tapisserie ou de la broderie (*ibid.*, p. 114).

architrave de bois, sa frise historiée, le saillant mouvementé de sa corniche? La loggia est entourée d'un péristyle abrégé, *en peinture*, dont les éléments architectoniques se sont fixés en motifs décoratifs, par une évolution voisine de celle que nous avons précédemment notée pour les bouts de rondins ou, si l'on veut, la bande de demi-rosaces et « triglyphes¹ ». Serait-il trop hardi de penser que cette architecture en trompe-l'œil, ancêtre très lointain des décorations de Pompéi ou de la villa du Transtévère², n'a pas été non plus inventée de toutes pièces, mais qu'elle a pu avoir, non loin de là, un modèle construit autrement qu'en ombres de matériaux, qu'en lignes séparant des couleurs conventionnelles : un portique réel présentant, sur des supports matériels, une décoration continue de parapet de terrasse? L'hypothèse est attrayante et des moins invraisemblables : elle nous orienterait encore vers l'Asie. Mais quelle conséquence pratique en tirer pour l'histoire de la frise historiée, qui, un millénaire exactement plus tard, — après quelles ruines et quelles renaissances! — jaillira brusquement pour nous au trésor des Siphniens? Les échelons intermédiaires peuvent-ils être retrouvés? C'est ce que nous allons essayer de rechercher en étudiant la décoration en frise de l'époque « mycénienne » et « homérique ».

Les châteaux forts des princes d'Argolide et leurs tombeaux gigantesques³ nous transportent dans une tout autre

1. Cf. *supra*, p. 95, n. 1 et 2; *infra*, p. 306 sq.

2. Cf. A. Ippel, *Wandmalerei und Architektur*, *Röm. Mitt.*, XLIV (1929), p. 43 sq.

3. On discute encore sur les dates des grandes *tholoi* de Mycènes, ainsi que sur leur lien de parenté avec l'art crétois. Le « trésor d'Atrée » oscille entre le début du M. M. III (Evans), et, trois siècles plus tard, le début du M. R. III (Wace : L. H. III). Cf. A. J. B. Wace, *Journ. Hell. stud.*, XLI (1926), p. 110 sq.; A. Evans, *Palace of Minos at Knossos*, II, p. 595-6; *Shaft graves and bee-hive tombs of Mycenae*, 1929; Ch. Picard, *Les tombes de Mycènes*, *Journ. Sav.*, 1930, p. 106 sq. L'hypothèse d'A. Evans d'une exhumation à longue échéance des corps et du mobilier, stèles comprises, accumule, pour l'amour de la

civilisation, plus éloignée, dans ses origines, de la Crète, que la Crète n'était de l'Asie. Comme pour les dettes minoennes à l'égard de la Mésopotamie ou de l'Égypte, il faudrait, dans les arts « mycéniens », distinguer ce qui concerne la décoration, qui est essentiellement crétois, et ce qui reste profondément achéen, le système d'architecture, le costume, l'armement, certains sujets continentaux¹ : c'est seulement avec cette importante restriction qu'on peut admettre que la Grèce semble, dès la première époque « mycénienne », une *province de l'art crétois*².

On retrouve en effet sur le continent le même goût de luxe que dans la grande île, mais transposé en un ton plus rude. Les pacifiques représentations des fresques minoennes — plantes et animaux, sujets religieux, — cèdent le pas aux scènes de chasse ou de guerre³. Ce dernier genre avait inspiré la plupart des frises décoratives de Mycènes, de Tirynthe, d'Orchomène, de Thèbes, etc., — fresques⁴ encore agréables ou médiocres reliefs⁵, dont les débris sont parvenus jusqu'à nous.

Comme en Crète, et bien qu'on puisse, chez les constructeurs des grandes tholoi ou de la Porte des lionnes, noter déjà un peu du souci des Grecs de soigner l'extérieur autant que l'intérieur des édifices, la décoration historiée semble avoir été réservée au dedans des salles : spécialement de la salle par excellence, cœur du palais mycénien, le *mégaron*.

Crète, plus d'in vraisemblances qu'elle n'explique de difficultés. Cf. la critique de G. Karo, *Die Schachtgräber von Mykenai* (1930), p. 40, n. 2.

1. M. P. Nilsson y ajoute l'ambro, et peut-être le cheval (*Die Anfänge der Götter Athene*, extr. de *Danske videnskabernes Selskab, hist.-fil. Medd.*, IV, 7, p. 4).

2. G. Rodenwaldt, *Zur Entstehung der monumentalen Architektur in Griechenland, Athen. Mitt.*, XLIV (1919), p. 176.

3. G. Karo, *Kreta und die Anfänge hellen. Kunst, Arch. Anz.*, XXXVII (1922), col. 137. Cf. *infra*, p. 434, n. 3.

4. Th. Bossert, *Altkreta*, p. 158 sq., fig. 211 sq.

5. G. Rodenwaldt, *Der Fries des Megarons von Mykenai*, p. 59. Cf. F. Hauser, *Ein mykenischer Stierfries*, *Arch. Jahrb.*, IX (1894), p. 54 sq.; A. H. Smith, *Cal. Brit. Mus., Arch. Gr. sculpt.*, I, n^{os} 5 et 6.

A Tirynthe comme à Mycènes, il existait de semblables frises d'albâtre ou de stuc peint se développant autour des salles. On hésite sur la place plus ou moins haute que pouvait occuper la bande décorative sur les murailles¹. Dans une salle coupée d'autant de portes que le *prodomos* du grand mégaron de Tirynthe par exemple², on devait être naturellement tenté, si les baies n'allaient pas jusqu'en haut de la paroi, d'éviter la fragmentation de l'ornement ou des scènes, et de placer la bande décorative, comme au Caravansérail de Cnossos, à la partie supérieure des murs. Les hautes fresques crétoises couvraient facilement les murailles des couloirs ou chambrettes des palais minoens. Mais une frise d'environ 0 m. 50 de hauteur, comme celle du mégaron de Mycènes, ne pouvait suffire à la décoration des parois d'une salle, si peu élevée qu'on la suppose. G. Rodenwaldt la restitue à hauteur d'homme, parce qu'elle lui semble faite pour être vue de près³ : suivant un raisonnement analogue, aussi légitime, on placerait au niveau des orthostates de la cella la frise du Parthénon !

Ces frises mycéniennes ont pu être disposées, selon leurs dimensions plutôt que selon leurs sujets, plus ou moins haut sur les parois qu'elles couvraient. D'autres, de décoration simplement linéaire ou végétale stylisée, ont été employées indistinctement à un emplacement quelconque des parties d'édifices qu'elles avaient mission d'orne. Toutefois, il faudrait mettre à part les rosaces et surtout les demi-rosaces alternant avec des bandes verticales, qui devaient avoir également une origine constructive⁴, et semblent

1. On hésite même souvent sur l'attribution d'une décoration à telle ou telle salle. Cf. D. Fimmen, *Die kretisch-mykenische Kultur*, p. 48.

2. Le *prodomos* donne par une porte sur le mégaron et s'ouvre sur le vestibule par un portique à deux colonnes. Cf. G. Glotz, *Civilisat. égéenne*, p. 149; K. Müller, *Tiryns*, III.

3. G. Rodenwaldt, *Der Fries des Megarons von Mykenai*, p. 23. Il reconnaît pourtant que les solives du plafond devaient être très proches, puisque la partie supérieure de la frise a été détruite par le feu.

4. L. B. Holland, *Orig. Doric entabl.*, *Amer. Journ. arch.*, XXI

avoir conservé une valeur religieuse. On les trouve curieusement superposées sur une fresque d'édicule sacré à Orchomène¹. La bordure de doubles cornes qui couronne parfois l'ornement en demi-rosaces² pourrait déjà faire supposer que cette bande décorative serait à sa place légitime en haut de la porte du Trésor d'Atrée³, et qu'elle aurait inspiré la frise alternée de l'ordre dorique. On nous propose aujourd'hui une autre explication du motif : d'après la manière dont se terminent les bandes horizontales, son origine eût été non pas dans une rosace aplatie sanglée d'une bande verticale⁴, mais, — passant de la parabole à l'hyperbole, — dans les deux courbes opposées des bases d'autels crétois⁵; la bande verticale marquant la séparation des motifs, comme entre les bases des deux autels de la Porte des lionnes, se serait développée peu à peu jusqu'à devenir presque aussi large que le motif initial lui-même : c'est elle qui aurait donné naissance au triglyphe dorique. J'ai montré ailleurs⁶ ce qui, selon moi, peut être retenu de cette explication et des autres du décor en demi-rosaces, et j'ai essayé de prouver que le « triglyphe » créto-mycénien se rattache, comme le triglyphe grec, à l' $\delta\pi\eta$ d'aération des maisons d'habitation, ménagée entre les poutres rondes horizontales supportant la terrasse. Le motif constructif est devenu une pure combinaison décorative, développant peut-être sous cette forme un sens religieux plus précis. Comme parure de rapport, la bande décorée a connu dans les constructions achéennes des emplois variés,

(1917), p. 124 sq., note avec raison le souci réaliste des Crétois de souligner les membres architecturaux de leurs édifices par des indications peintes sur le stuc protecteur.

1. Th. Bossert, *Alkretai*, p. 167, fig. 221.

2. A. Evans, *Palace of Minos at Knossos*, II, p. 597, fig. 371 et p. 604, fig. 377.

3. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VI, pl. V et VI, et p. 699.

4. A. Evans, *op. cit.*, II, p. 605-6 (Th. Fyfe). Cf. *ibid.*, p. 162-4, 590-6, 695-8, et 704.

5. *Ibid.*, p. 607-8 (A. Evans). Les doubles cornes seraient ainsi tout à fait à leur place, surmontant ce motif de demi-rosaces.

6. Cf. *supra*, p. 36, n. 4.

et put être utilisée comme une frise courant au-dessus des portes à l'extérieur comme à l'intérieur des salles¹. Gravé dans la pierre et revêtu d'émail polychrome ou de pâte de verre colorée en bleu, ce type ornemental ne peut manquer de rappeler les décorations en *kyanos*² que la description homérique a rendues célèbres³.

Répudiant l'hypercritique précédente, les « homérisants » actuels sont d'avis que non seulement Homère n'a pas été inventé⁴, mais qu'il n'a pas *inventé* non plus ce qu'il nous conte. Tout au contraire, il a décrit si exactement⁵, utili-

1. E. Bell, *Prehellenic Architecture in the Aegean*, 1926, p. 129. Bell combat d'ailleurs l'attribution de l'origine du triglyphe dorique à ce motif, qui n'a selon lui qu'un sens décoratif, et non architectonique. Nous étudierons plus bas le problème, du point de vue de la frise grecque : cf. *infra*, p. 307 sq.

2. Cf. les études de S. Marinatos, "Οικηρος, Μυκῆναι καὶ Ἀνατολή, 'Αρχ. Ήφ., 1927-28, p. 196, sur le *kyanos* rapproché de l'accadien *uk-nu*, désignant une pierre bleue (saphir, lapis-lazuli). La couleur bleu clair, employée souvent par les Mésopotamiens pour émailler les animaux apotropaïques de leurs frises, eût été elle-même « magisch-apotropaïsch » (W. Andrae, *Das Gotteshaus*, p. 35). Cf. *infra*, p. 106, n. 1.

3. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VI, pl. XIII, 1.

4. Cf. V. Bérard, *La résurrection d'Homère*, p. 12 : « On est aujourd'hui le dernier de ignorants si l'on ose mettre en doute que l'*Iliade* et l'*Odyssee*, de leur premier vers au dernier, ont été rédigées par le poète aveugle ». L'archéologie passe à son tour par le stade hypercritique : après les longues hésitations et discussions sur l'identité de telle ou telle ville de la colline fouillée par Schliemann (cf. la querelle Dörpfeld-Schuchhardt et son épilogue dans *Athen. Mitt.*, XLVII (1922), p. 110 sq.) voici qu'on doute — à nouveau ! — de la légitimité du rapprochement Troie-Hissarlik (cf. Ch. Vellay, *Les nouveaux aspects de la question de Troie*; de même *Bull. G. Budé*, janv. 1930, p. 6 sq. : *Comment se pose aujourd'hui la question de Troie*; et avril 1931, p. 3 sq. : *W. Dörpfeld et l'Hellespont homérique*. Pour l'importance de « Troie » II et ses rapports avec le monde égéen, cf. R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 97 sq. La question est reprise d'ensemble par G. Seure, *Journ. Sav.*, à partir de mai 1931.

5. Cf. L. A. Stella, *Echi di civiltà preistoriche nei poemi d'Omero*, p. 184; V. Bérard, *Les navigations d'Ulysse*, 3 v., 1927-29; E. Pottier, *Ulysse navigateur*, *Rev. arch.*, XXX, 1929, p. 300 sq. N'attribuons pas toutefois aux poètes, surtout épiques, une exactitude que nous refusons souvent, à juste titre, aux historiens et aux voyageurs ! C'est le seul moyen — et le bon sens le recommande — de sortir du réseau d'incompatibilités dans lequel on s'empêtre, dès qu'on veut appliquer à la lettre l'*Iliade* au site d'Hissarlik. Qui croit donc encore que 'la Grèce entière s'est levée pour reprendre au fils de Priam l'épouse fidèle de Ménélas ?

sant parfois récits ou « routiers de mer » antérieurs, que l'on peut refaire, dans le sillage d'Ulysse, ses « navigations », — bien plus, ressusciter le cadre de l'épopée homérique : avec les seigneurs, leurs manoirs. A l'époque minoenne, cet important appont fait cruellement défaut. Pour la première fois en Grèce, le document écrit, — et quel document ! — complète les découvertes archéologiques qui viennent l'illustrer. Belle et rare entente de deux sciences voisines¹ !

Plus que les autres demeures homériques, de Circé ou d'Ulysse, de Nestor ou de Ménélas², la maison d'Alkinoos, aux terrasses³ bordées d'une frise bleue, évoque précieusement pour nous les palais d'Argolide, et, plus loin, le bleu *kyanos*⁴ de la frise des perdrix et huppés de Cnossos, et les bordures muettes (?) des terrasses crétoises : plus loin encore, les frises mésopotamiennes⁵. Comme celui de Tirynthe⁶, le mégaron du roi des Phéaciens était décoré de revêtements précieux et richement colorés. Le poète n'a pas dépeint « un monde imaginaire », une demeure belle comme « le palais même de Jupiter⁷ ». On a pu, de sa description, éliminer le merveilleux, et reconnaître combien, dans l'ensemble, elle s'accordait avec les ruines mises au jour en Grèce⁸.

Ce n'est pas que le récit homérique ne présente des obscurités, et que son interprétation ne reste, dans le détail, des plus incer-

1. Cf. V. Bérard, *Odyssée*, I, p. xvii : « en traduisant... j'ai toujours eu devant les yeux ou dans l'esprit les merveilles de l'art minoen et mycénien ».

2. L. A. Stella, *op. cit.*, p. 178 sq.

3. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 237.

4. A. Evans, *Palace of Minos at Knossos*, II, p. 112.

5. Cf. *supra*, p. 103, n. 2.

6. W. Dörpfeld, *Die altgriech. Kunst und Homer*, Athen. Mill., I (1925), p. 108 sq.

7. A. Pierron, *Od.*, VII, v. 83 sq., note.

8. V. Bérard, *Od.*, VII, v. 83 sq. note. S. Marinatos, *op. cit.*, p. 185 sq., a eu raison d'appeler l'attention sur les éléments anatoliens et particulièrement assyro-babyloniens des épopées homériques. Les auteurs de l'Iliade et de l'Odyssée n'ont pu connaître qu'une civilisation mycénienne *orientalisante*.

taines. Le passage de l'Odyssée est bien connu¹. Ulysse, apercevant le palais du roi Alkinoos, est ébloui par la profusion de *métaux et couleurs* qui brillent de toutes parts : tel Hérodote devant les palais d'Ecbatane ou de Babylone². Par quoi est jeté cet « éclat de soleil ou de lune³ » ? Il semble que seul l'extérieur du palais s'offre nettement au regard de l'arrivant⁴, tandis que, de l'intérieur, il ne peut apercevoir que bien incomplètement, en enfilade, une brillante perspective de murailles revêtues de bronze⁵. Le poète assure, en tout cas, que les murs du palais étaient largement décorés de placages métalliques⁶, et qu'une frise

1. *Od.*, VII, v. 81 sq.

2. Cf. *supra*, p. 87.

3. Trad. V. Bérard, p. 185. Cf. *Il.*, XVIII, v. 369 sq. : δόμον... ἀστέρων... χάλκεον.

4. Il s'agirait alors ici, plutôt que des hauts plafonds des salles, des combles du palais, étincelants d'or et d'argent, tels qu'il en existait dans toute l'Asie antérieure, et probablement même au voisinage immédiat de l'Ionie. Cf. *supra*, p. 86 sq. Les vers VII, 84-85 ont été repris IV, 45-46 (V. Bérard, *Od.*, p. 78, note), et, dans ce passage aussi, il n'est nullement certain qu'ils concernent l'intérieur de la grand'salle où se tient Ménélas. Les arrivants admirent l'ensemble du palais, puis vont prendre un bain; ensuite ils sont introduits (non pas : ils revinrent s'asseoir — ἔζοντο,) auprès du maître de céans qui les fait asseoir et les accueille par de bonnes paroles.

5. De quelles murailles s'agit-il ? Le récit semble, jusqu'au vers 95 (ἐν δὲ θρόνοι... à l'intérieur, les sièges etc.), concerner spécialement la décoration extérieure (ensemble des bâtiments; murailles lambrissées de bronze et couronnées d'une frise de smalt; portes, seuils et chiens qui les gardent). Si Ulysse se trouve devant le mégaron, il peut sans doute apercevoir de là les cloisons successives du porche et de l'antichambre, mais à peine entrevoir la décoration de la grand'salle; celle-ci, on le sait, n'ouvrait pas directement sans vestibule sur l'extérieur, et, devant le prodomos, il pouvait y avoir encore un portique, comme au grand mégaron de Tirynthe. Si, au contraire, l'arrivant se trouve seulement au niveau d'un seuil de propylée, il ne voit que de loin l'entrée du mégaron, et les murailles de bronze peuvent être celles des diverses salles qui donnent sur la cour. Cf. déjà le palais de « Troie » II, R. Dussaud, *Civilisat. préhell.*, 2^e éd., p. 125-7. Or, selon toutes probabilités, le palais d'Alkinoos, comme le château de Tirynthe, comme la modeste demeure d'Ulysse (*Od.*, I, v. 103) comprenait une cour, dans laquelle on pénétrait par des πρόθυρα. Mais quelle rigueur concéder à la description du poète ?

6. Ces revêtements métalliques partent du seuil, qui est de bronze aussi, vers le fond des appartements. Cela pourrait indiquer que les revêtements en métal ornent la partie inférieure des murs, dont la frise de smalt décore le haut. On retrouverait ainsi la tradition asiatique des deux frises, celle de socle et celle de couronnement, parfaite-

de kyanos bleu de ciel¹ les couronnait :

Χάλκιοι μὲν γὰρ τοῖχοι ἐληλέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα,
ἔς μυχὸν ἐξ οὐδοῦ· περὶ δὲ θριγκὸς κιάνοιο.

Cette frise unique de kyanos requiert un commentaire, et le sens de θριγκὸς doit être ici précisé. Avant de désigner l'ornement, le mot signifie essentiellement l'élément de protection et de défense² : c'est la crête du mur³ en tant que

ment logiques et claires, parce qu'elles ont leur origine dans une nécessité de la construction. Toutefois le métal a été, semble-t-il, employé couramment à l'époque protohellénique, non seulement pour l'habillage des corniches (Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VI, p. 698) ou le revêtement des têtes de poutres (G. Karo, *Die Schachtgräber von Mykenai*, p. 62 et pl. CLXV, n^o 147 sq.), mais comme appliques, en un endroit quelconque des murailles : tholoi de Mycènes, avec leurs lames et rosaces de bronze; colonnes du « trésor d'Atreïe », où l'on a justement noté le souvenir des revêtements métalliques — sans parler des maisons d'or ou de bronze de Poseidon ou d'Héphaïstos (*Il.*, XIII, v. 21-22; XVIII, v. 369-371). Cf. *infra*, p. 220, n. 7.

1. Cf. Eustathe, p. 1570, 28 (ὡς ἂν οὕτως ἀεροειδὲς τὸ μετέωρον φαίνοιο). On croyait autrefois que le κιάνος était un métal aux reflets bleus (cf. A. Pierron, *Od.*, VII, v. 87, note), opinion déjà combattue par W. Helbig, *Das homerische Epos*, 2^e éd., p. 101. Depuis les découvertes de Tirynthe (cf. H. Schliemann, *Tirynthe*, p. 268 sq.), on s'accorde à rapprocher cette décoration de celle que les Egyptiens et les Mésopotamiens employaient depuis longtemps : le kyanos était, selon toutes vraisemblances, une composition artificielle, sorte de pâte vitreuse de la couleur du lapis-lazuli, nommée smalt ou émail bleu. Cf. *supra*, p. 103, n. 2.

2. On s'explique le sens dérivé de barrière, même peu élevée, balustrade, enceinte, limite. Cf. Eur., *Ion*, v. 1321 : la Pythie sort de l'enclos du trépied prophétique, c'est-à-dire que ou bien elle sort du temple (comme l'indique H. Grégoire, collect. G. Budé, p. 236), ou bien elle franchit la barrière séparant l'enclos du trépied prophétique, du reste du temple, où se trouve Créuse (v. 1309 : ἐντὸς ἀδούτων τῶνδε), que Ion cherche à arracher des marches de l'autel. Dans Paus., I, XLII, 8 et II, xv, 3, θριγκὸς désigne une balustrade de pierre entourant un hérôon. Ce sens de « barrière qui orne » se retrouve dans un emploi voisin : les barrières des dents, ὀδόντων θριγκοί (Hippocrate, *Epid.*, 535, 32), qui rappelle l'expression analogue d'Homère, ἔρκος ὀδόντων. Le mot pourrait certainement désigner un parapet comme celui d'Athéna Niké, qui est exactement une frise de couronnement de mur pour le visiteur montant le sentier d'accès aux Propylées. Le sens d'enceinte, de limite, de seuil se retrouve dans Aristophane, *Thesmoph.*, v. 58, pour désigner l'entrée de la maison d'Agathon, et le parent d'Euripide en profite (v. 60) pour placer un jeu de mots obscène.

3. θριγκὸς, comme θριγκωμα, peut aussi désigner le couronnement d'un autel; on l'a traduit par : « corniche ». Cf. Eur., *Iph. Taur.*, v. 74-75, trad. Parmentier-Grégoire (G. Budé) : θριγκώματα (v. 74)

revêtement protecteur, qui peut être bordée de créneaux¹ ou ornée d'une frise de couronnement². Il semble difficile, en tout état de cause, de comprendre une telle frise comme une décoration intérieure; impossible, à coup sûr, de la placer ailleurs qu'en haut d'une paroi³. Il ne s'ensuit pas néces-

= θριγκοῖς (v. 75). L'exégèse précédente de Artaud (Firmin-Didot) avait tort d'attribuer les corniches au temple même d'Artémis, auquel seraient restés suspendus des débris humains (ceux des Grecs sacrifiés); il s'agit des moulures en saillie bordant le haut de l'autel. Dans la même pièce (v. 47 : θριγκόν... δόμων πίνοντα), c'est au contraire le faite des murs de son palais, distinct de la couverture (στέγος, v. 48), qu'Iphigénie voit, en rêve, s'écrouler. Le sens propre est celui de couronnement d'une muraille assez élevée, comme un rempart ou un mur de palais. Cf. *Od.*, XVII, v. 266-7 : ἐπιθήσεται δὲ οἱ αὐλῆ | τοίχῳ καὶ θριγκοῖσι; trad. V. Bérard : « Quelle enceinte a la cour ! quel mur et quelle frise ». C'est de l'extérieur qu'Ulysse décrit les murailles de son propre « manoir », comme fait, dans l'*Hélène* d'Euripide, Teucer, lorsqu'il admire la demeure royale égyptienne aux murs bien couronnés (v. 70 : εὐθριγκοὶ θ'ἔδρασι), ou, plus loin, dans la même pièce, Ménélas apercevant le même palais entouré de ces couronnements (v. 430 : δῶμα περιφερὲς θριγκοῖς). Dans le devis de Livadia, θριγκοὶ désigne les chaperons qui couronnent, comme une corniche continue, les stèles sur lesquelles sont gravées les archives du temple. Cf. A. Choisy, *Etudes épigraphiques*, p. 183 et 209.

1. A défaut de créneaux, une simple palissade épineuse (rappelant le rôle des nervures de palmes d'où serait issue la corniche égyptienne). Dans l'*Odyssée*, XIV, v. 10, le verbe θριγκῶ exprime l'idée de protection d'un mur d'enceinte : chez le porcher Eumée, au-dessus du haut mur de la cour, construit en gros blocs de pierre, « la frise était d'épines » (trad. V. Bérard). Dioscoride, 4, 86, parle aussi d'une plante épineuse qui poussait sur les θριγκοὶ et les murs. Cf. les couronnements des édifices orientaux et égyptiens, *supra*, p. 49 sq., et W. Andrae, *Das Gotteshaus*, p. 75 sq. Le θριγκός peut assurer de même la protection contre la pluie (cf. *Thes. ling. gr.*, s. v.); d'où son rapprochement avec tout ce qui couvre ou protège les murailles : tuiles en terre cuite (Aristote, *Phys.*, 7, 3, 6) ou corniches (Eur., *Or.*, v. 1569 sq.). Dans Platon, *Républ.*, 7, 100, la dialectique est placée au-dessus de toutes les disciplines, comme un θριγκός.

2. Encore le sens de bordure décorative n'est-il clairement indiqué dans aucun des textes qui nous ont conservé les divers emplois du mot θριγκός. Tout au plus le fragment 451 de Sophocle (Ποσειδέως | θριγκός) pourrait-il donner l'idée de murs revêtus de kyanos bleu de mer, ou d'outremer.

3. W. Dörpfeld, *Die altgriech. Kunst und Homer*, Athen. Mitt., L (1925), p. 108 sq., a doublement tort, à mon sens, de rétablir le θριγκός du palais d'Alkinoos à l'intérieur et au bas des murs, sous prétexte qu'une frise de kyanos, ne pouvant être exposée à la pluie, est inconcevable comme décoration supérieure d'un mur de cour : comme si les revêtements émaillés de Mésopotamie ne prouvaient pas le contraire ! C. Watzinger, *Neue Jahrbücher für Wiss. und Jugendb.* (1926), p. 17, pense, tout à l'opposé, que la frise de Scheria, formait le couronnement du mur de la cour.

sairement ni que les couronnements aient été tous décorés, ni que les bandeaux ornés aient toujours été placés en haut des murailles. Mais un point paraît acquis : la décoration continue de l'époque « homérique » pouvait être employée comme frise à la partie supérieure des murs ; lorsqu'elle l'était, elle pouvait utiliser le *θριγγός*, c'est-à-dire le couronnement même protégeant la muraille contre la menace des éléments.

Ainsi la décoration attribuée par Homère au palais d'Alkinoos précise pour nous le sens des trouvailles d'Argolide. Elle prouve, de plus, que le souvenir de cette brillante parure des édifices était resté vivace dans le pays du grand aède d'Ionie. Relation littéraire ou constructive ? La question se pose en effet — elle est à l'ordre du jour — de savoir comment cette transmission a pu se faire, si même elle a eu lieu. Les Grecs n'ont connu la Crète de Minos que par des traditions bien lointaines et défigurées, comme la légende de ces palais des Mille et une nuits (pour les Grecs, les Minoens devaient faire figure d'Orientaux), de ces *labyrinthes*, dont s'effrayait leur enfance. Car la grande civilisation crétoise avait disparu pour eux, sans laisser de traces perceptibles ; ils n'étaient point archéologues ; il ne s'est pas rencontré chez eux — heureusement pour nous ! — un Evans : il est donc impossible qu'ils aient connu directement les frises crétoises.

Mais les « Mycéniens » avaient hérité d'une notable part de cette culture minoenne, qu'ils avaient détruite et remplacée, et les Doriens, à leur tour, n'ont pas ignoré la civilisation de leurs prédécesseurs immédiats sur le sol hellénique¹. Peut-on,

1. On ne s'accorde guère sur la part d'héritage transmise par les « Mycéniens » à leurs successeurs. Pour ne parler que des travaux récents, G. Karo, *Orient und Hellas in archaischer Zeit*, Athen. Mitt., XLV (1920), p. 155, a soutenu que la période orientalisante de l'art grec ne devait en aucune manière être rapprochée de l'époque « mycénienne », mais qu'il fallait reconnaître à la période « géométrique » une durée très longue (du XII^e au milieu du VIII^e siècle). Cette idée de l'interruption de la tradition est aussi celle de G. Rodenwaldt,

cependant, comme pour la frise *dorique* de « triglyphes » et demi-rosaces¹, imaginer pour le bandeau continu une transmission directe en Grèce même? Il semble certain que non. Si le temple dorique a pu naître en Europe, l'ionique tient par ses racines à l'Asie. C'est aux rivages anatoliens que nous devons retourner poursuivre cette enquête sur les origines de la frise historiée.

Avec Homère, au reste, nous voici en Ionie. L'Ionie, c'est déjà la Grèce, et c'est encore l'Orient. Mais l'Ionie a pu tenir, au cours du « moyen âge dorien », un peu le rôle de Byzance dans l'autre moyen âge, pour la transmission à la Renaissance grecque, des précieux débris de la civilisation créto-mycénienne². Car, si l'Orient fut le maître de la Grèce archaïque, son influence ne peut être isolée des survivances locales (elles-mêmes comprenant déjà certaines

Zur Entstehung der mon. Archit. in Gr., Athen. Mitt., XLIV (1919), p. 178 sq., 183 sq., et de V. Müller, *Minoisches Nachleben oder orientalischer Einfluss in der frühkretischen Kunst?*, Athen. Mitt., L (1925), p. 51 : si certains motifs ont pu passer de l'art minoen au géométrique, il ne s'agirait que de cas isolés qui n'auraient pas joué un rôle essentiel dans la naissance du style préarchaïque. Telle est encore la conclusion de W. Deonna, *Bull. corr. hell.*, L (1926), p. 381, qui, répondant à une habile offensive « mycène-diplyienne » de E. Cahen, *Rev. ét. gr.*, XXXVIII (1925), p. 1 sq., reprend la question dans son ensemble à propos de la représentation de la figure humaine, et semble avoir réglé provisoirement le débat. Pour les formes et motifs simples, il est, ici comme ailleurs, semble-t-il, impossible de distinguer de la tradition l'apport nouveau. Retenons donc les sages réflexions de M. E. Pottier, *Cat. vas. ant. Louvre*, p. 255, sur la loi des contacts et influences et le cycle des rencontres et coïncidences, qui forment *les deux pôles entre lesquels oscille la vérité historique* — et adoptons la solution moyenne justement pronée par les sages (A. Gotschich, *Stud. zur ältest. gr. Kunst*; Ch. Picard, *Journ. Sav.*, (1930), p. 369; E. Pottier, *Rev. Arch.*, 1930, II, p. 188).

1. Cf. *infra* p. 307 sq.

2. Cf. A. et M. Croiset, *Hist. littérat. gr.*, I, p. 82 sq.; E. Pottier, *Cat. vas. ant. Louvre*, p. 94 et 210. D'après les archives de Boghaz-keuy, il aurait même existé, à la fin du xiv^e siècle avant J.-C., en Pamphylie, un grand empire achéen qui s'étendit plus tard très largement, notamment vers Chypre et Rhodes. Cf. G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 92 sq.; R. Weill, *Rev. crit.*, 1929, p. 534 (c. r. de E. Meyer, *Gesch. Allert.*, II, 1, 2^e éd.); A. Procopé-Walter, *Le prototype local des animaux galopants dans l'art de l'Asie antérieure, Syria*, X (1929), p. 85. On finit par douter du sens du principal courant migrateur; cf. la théorie de G. E. Mylonas, *Rev. arch.*, 1929, I, p. 193 (S. R.).

tendances anciennes dirigées dans le même sens¹), et les Hellènes pouvaient reconnaître et adopter, au retour d'Asie Mineure, avec l'épopée homérique, une plus ancienne tradition protohellénique.

Concluons cette enquête — forcément sommaire — sur les architectures orientales, *préhelléniques* dans l'acception large du mot. Nous y avons rencontré d'abord, en Egypte, l'emploi le plus exubérant du bandeau décoratif, distribué sur toutes les surfaces disponibles, sans qu'on puisse clairement saisir la texture intime de cette parure brillante, superficielle, et comme indépendante de la construction. Pour la Mésopotamie, dont nous avons à dessein groupé les architectures successives dans une tradition unique, nous avons remarqué que la décoration architectonique, liée aux nécessités de la protection d'une construction en matériaux périssables, tend à se limiter et à se spécialiser : laissant volontiers nu le milieu des murailles, le bandeau décoré, sculpté et peint, borde de préférence le haut et le bas du mur, comme une broderie fait les deux bouts d'une étoffe. La Mésopotamie a connu la frise de couronnement comme la frise de soubassement. Mais la bande décorative supérieure couronnait véritablement la construction ; dans un portique, elle n'était pas, comme le fut plus tard la « frise ionique », intercalée entre épistyle et corniche. De fait, entre l'architrave et la corniche, ni l'architecture égyptienne, ni l'architecture mésopotamienne n'ont connu aucun élément interposé ; la frise crétoise des perdrix et huppées² est jusqu'à présent un cas *unique*, qu'on ne peut relier de manière fort assurée à l'art grec³.

Nous avons, au contraire, partout signalé la présence

1. V. Müller, *Frühe Plastik*, p. 175.

2. Cf. *supra*, p. 97 sq.

3. Cf. *infra*, p. 275 sq.

d'une protection supérieure de la muraille, dont l'origine serait dans une nécessité de la construction primitive d'argile. L'Asie, particulièrement, nous a révélé l'emploi ancien et constant d'une frise de parapet, ayant un sens constructif et religieux, en même temps qu'une valeur décorative : nous allons en retrouver la tradition dans les revêtements en terre cuite peinte de l'Asie Mineure grecque, de l'Etrurie et de la Grèce propre.

LIVRE II

Place de la « frise ionique » dans l'architecture grecque

« L'architecte a repris avec nous la place éminente qu'il a toujours occupée, chez tous les peuples et dans tous les siècles... sa place légitime d'ordonnateur suprême de l'œuvre plastique. »
(G. Perrot, *Hist. art*, VIII, p. VII)

Les chapitres précédents ont pris à tâche de montrer que, si les architectes égyptiens avaient employé la décoration figurée comme une sorte de tapisserie recouvrant uniformément toutes les parois des monuments, cette exubérance s'était trouvée disciplinée par des nécessités constructives chez les Mésopotamiens, qui avaient limité le décor architectural aux couronnements et aux socles des murs. Nous allons voir maintenant quelles précisions nouvelles les Grecs ont apportées dans l'utilisation des données orientales, et comment, après quelques hésitations, ils se sont arrêtés, pour la frise « ionique », à une solution originale, que les Romains ont reçue des architectes hellénistiques et fixée, avec Vitruve, en une sorte de canon *ne varietur*.

On a volontiers comparé, après Vitruve particulièrement¹, aux lignes du corps féminin la grâce de l'ordre ionique, à la

1. Vitruve, IV, 1.

charpente d'un corps viril la robustesse du temple dorique. Cette comparaison permet de comprendre que les différences constructives qui séparent les deux grands « ordres » grecs sont en somme légères, mais qu'elles ont leur répercussion sur tous les éléments dont ils sont formés, bien que ces éléments parallèles portent le même nom et tiennent un rôle analogue. En ce sens, le triglyphe est précisément l'organe mâle : un entablement qui s'en trouve nanti est dorique; sinon, le mode peut être ionique, qu'il y ait ou non chapiteau à volutes ou frise continue. Toutefois, malgré l'exactitude et l'intérêt du rapprochement, pour saisir dans son essence la diversité des deux architectures, il est préférable de poser la question, plutôt qu'en anatomiste, en historien; mieux : en géographe. L'architecture, on le sait, est fonction du climat; si on la transplante, elle ne peut vivre qu'après une suite d'adaptations, qui sont, d'ailleurs, parfois des réussites. Certains éléments de la construction dite ionique portent les marques incontestables d'une ancienne tradition asiatique, d'un développement originel dans des pays plats¹ et chauds, où un sol humide nourrit des plantes luxuriantes. Les socles sont défendus contre les eaux du sol par des sous-bassements assez hauts²; le bas des colonnes est protégé par des plinthes ou des revêtements. Toitures aplaties, charpentes légères³, — avec, comme conséquence, des colonnes sveltes, — montrent qu'on ne craint pas trop les eaux du ciel. L'architecture dorique est, au contraire, celle d'un peuple ayant habité des pays montueux et boisés, où il pleut⁴. Des colonnes plus trapues, sans bases, posées sur un

1. Les emplacements des temples ioniques ne présentent généralement pas le caractère pittoresque, escarpé parfois, des sites préférés pour les temples doriques.

2. Cf. le haut *podium* des temples étrusques (et romains). V. *infra*, p. 212 sq.

3. L'architecture légère de l'ionique dériverait « des portiques asiatiques du type de ceux qu'on rencontre en Susiane (type dit *apadâna*) » (G. Fougères, etc., *Prem. civilisat.*, p. 400).

4. Architecture non de pays du Nord, mais de peuples ayant habité des régions froides. A cette tradition nordique, à ces résidus

soubassement plus bas¹, portent un entablement puissant et un toit élevé, à deux versants : telle est du moins la réalisation essentielle du mode dorique, qui a, d'ailleurs, anciennement connu une formule plus légère, lorsque la colonne, directement pétrifiée en un fût élancé, continua, un temps, à porter l'ancien entablement de bois².

Les deux formes d'architecture, si diverses par leurs origines, se trouvèrent rapprochées par la communauté de souche et de culture de ceux qui les fixèrent dans leur ordonnance définitive. Les zones de répartition des monuments demeurèrent distinctes; mais, sur le sol de la Grèce propre, comme sur les rivages asiatiques, les points de contact furent nombreux autour de cette mer hellénique, qui, loin de séparer, était le lien, parfois le seul, entre les cités grecques. Des échanges se firent : l'ionique se renouvela au contact du dorique, qui lui-même se tempéra d'ionismes. Une sorte d'équilibre s'établit entre les deux ordres, qui voisinèrent sans discordance non seulement dans un même sanctuaire, mais dans un même monument. Alors se fixa, dans l'entablement de l'ordre venu d'Asie, le bandeau continu, qui prit le nom de frise ionique; et l'on put caractériser le portique ionique par son chapiteau à volutes et sa frise continue, comme on définissait le dorique par son chapiteau à échine tronconique et sa frise de triglyphes. Définition valable pour le second des ordres d'architecture, puisqu'elle tient compte de la présence du triglyphe, le seul élément indispensable

d'éléments autrefois nécessaires se mêlèrent naturellement des principes nouveaux, acquis par les contacts avec les peuples soumis. On ne songe plus à une influence déterminante des pays d'outre-mer : le « protodorique » de Saqqarah ou du Deir-el-Bahari semble, à juste titre, aux hellénistes trop « égyptien » et trop lointain. Cf. Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 245; J. P. Lauer, *Gaz. Beaux-arts*, 1930, II, p. 140 sq. L'idée du soutien en bois est internationale. Mais les Grecs, comme auparavant les Crétois, ont pu profiter des leçons des habiles tailleurs de pierre de l'Égypte.

1. Le soubassement dorique archaïque n'a que deux marches.

2. Cf. R. Demangel, *Fouilles de Delphes*, II, 3, *Le sanctuaire d'Athèna Pronaia*, I, *Les temples de tuf*, p. 41; *L'art* (Larousse), I, p. 52; *Mélanges Glotz*, I, p. 299 sq.

de l'ordonnance, mais insuffisante pour le premier, malgré le parallélisme des parties signalées. La tribune des Corés de l'Erechtheion prouve que le portique ionique peut se passer à la fois du chapiteau à volutes et de la frise continue¹. Si l'on se reporte vers l'Ionie, on notera, de même, l'absence des volutes, ou l'absence de la frise continue, dans des monuments ioniques. Les trésors delphiques des Cnidiens et des Siphniens, au lieu de colonnes, avaient, on le sait, des Caryatides; à Marmaria, la chapelle dite des Massaliètes montrait un curieux chapiteau « éolique ». La luxuriance de leur décoration a fait nommer ioniques ces monuments : en architecture grecque, on nomme volontiers ionique ce qui est *non-dorique*². Serait-ce pour la même raison qu'on appelle *frise ionique* la bande sculptée qu'ont employée à la fois les ordres dorique, « éolique », ionique, corinthien? Sans doute, le bandeau continu est précisé volontiers par l'épithète « ionique », parce qu'il est devenu — tardivement — élément canonique de l'ordonnance ionique, caractérisée dans sa forme classique par une colonne mince à nombreuses cannelures, surmontée d'un chapiteau végétal stylisé. Mais cette explication formelle recouvre une vérité plus profonde : la frise ionique est née du bandeau historié décorant le parapet du monument asiatique à terrasse, ancêtre, selon nous, du temple ionique.

Cette frise ionique, donc, n'est pas essentiellement à hauteur de la frise grecque, et n'est pas non plus spécifiquement ionique : elle est un des emplois faits par le constructeur grec du bandeau décoré des architectures orientales, dans lesquelles la frise s'était localisée en haut et en bas du

1. Le porche septentrional montre que le maître d'œuvre aurait pu prévoir, pour le côté sud aussi, un redoublement de frises de hauteurs différentes.

2. Cette variété de l'ordonnance ionique pourrait avoir pour origine les transformations en divers sens, que les principaux centres grecs de l'Asie côtière ont fait subir aux modèles reçus par eux des pays du Sud. Cf. P. Ducati, *L'Arte classica*, p. 147.

mur, en frise de parapet et en frise de socle. Les intermédiaires sont sans doute nombreux entre la formule ancienne et la nouvelle. Bien des essais nous échappent dans cette Asie mineure tant de fois ruinée, encore mal connue. On les schématiserait volontiers sous les espèces d'un petit monument couvert d'un toit en terre pilonnée : temple encore asexué, pour ainsi dire, non ionique, ni dorique, dont une frise en métal ou céramique borde et décore le parapet¹. Lorsqu'un toit à deux versants remplaça décidément la couverture plate², la frise de parapet perdait son sens original; conservée en sima, elle devait monter et descendre le long des rampants du fronton, — ce qui fut tenté en effet. La sima reçut de plus en plus une décoration stylisée, mieux en rapport avec l'alternance des antéfixes ou des émissaires d'eau. La bande à figures fut placée, non plus au dessus, mais en dessous de la corniche, autour de ces précieux petits monuments à Caryatides ou à chapiteaux « éoliens », que nous a rendus la fouille de Delphes. C'est là que l'on rencontre pour la première fois en Grèce le bandeau historié, à la place qui deviendra canonique dans le mode ionien, au front de ces édifices asiatiques très fleuris, qui n'avaient d'ionique que le style, et non pas l'ordre, si l'on entend par *ordre* un certain ensemble d'éléments d'architecture, dont le nombre, la forme générale et la place restent constants.

Jusqu'au ^ve siècle avant J.-C. inclusivement, la place du bandeau historié était si peu fixe, et cette décoration si peu spécifiquement ionique, que l'ordre grec par excellence, le dorique, déjà fixé depuis plusieurs siècles, s'en empara. Il l'employa, non pas — sauf l'exception asiatique d'Assos — au péristyle, élément ancien renouvelé et surajouté à un temple déjà constitué, mais autour de la cella ou dans la cella. L'ordre grec d'Asie, l'ordre ionique, avait, de son côté,

1. Cf. les petits édifices de la terrasse de Sardes, *infra*, p. 128.

2. Il y eut sans doute beaucoup d'essais intermédiaires, parmi lesquels la toiture en croupe. Cf. *infra*, p. 233 sq.

abandonné peu à peu, avec la couverture en terrasse, la tradition de la frise de parapet : le voici plein de vitalité et de grâce, portant son entablement léger, avec corniche denticulée sur une architrave à trois fascies. Les Attiques, les premiers, semble-t-il, s'inspirant des petits monuments de Delphes, et d'autres peut-être que nous ignorons¹, introduisirent le bandeau figuré dans l'ordre ionique : non certes à un périptère, mais à un petit temple dont les longs côtés n'étaient pas masqués par une colonnade, le temple dit de l'Iiissos. Vinrent ensuite les chefs-d'œuvre de l'Acropole, et l'on put admirer combien ce nouveau membre de l'entablement ionique tenait bien la place de la frise à triglyphes dorique. Il n'y pouvait pas devenir aussi nécessaire que le triglyphe l'était au mode dorique; pourtant, après les monuments de l'Attique, l'ordre put difficilement se passer du bandeau à figures. On le retrouva bientôt, après quelques tâtonnements, généralement utilisé dans l'ionique d'Asie. Lorsque, plus tard, Vitruve légiféra, il n'eut qu'à enregistrer une formule d'art qui avait ses titres de noblesse : la frise continue était devenue un membre canonique de l'entablement ionique.

1. Ils pouvaient avoir eu d'autres modèles, plus à l'Est, puisque les Caryatides de l'Erechtheion supportent une corniche architravée à denticules, et non un entablement avec frise continue, comme à Delphes.

CHAPITRE PREMIER

L'archaïsme ionien

Le dialecte ionien est une langue souple et raffinée, qui donne l'impression d'avoir été parlée longtemps avant que nous ne la connaissions historiquement¹. Il en est de même du style ionique, ce « dialecte asiatique »² de l'architecture grecque. Ses racines remontent loin dans les arts antérieurs. A l'époque où nous le trouvons constitué, les formes originelles ne sont plus directement perceptibles. Comment les reconnaître avec certitude parmi tant de modes voisins ? L'esprit de l'Ionie, a-t-on dit, régnait à Ninive, peut-être déjà à Babylone³. On le retrouvera, par la suite des temps, jusqu'à Byzance, jusqu'à Venise⁴ ! Un art asiatique, si ancien et si récent, ne serait-il donc, en architecture, que l'expression du goût natif de l'Orient pour la décoration luxuriante, celle, par exemple, qui s'étale sur l'architrave d'Assos ou les bases d'Ephèse ? Cet excès d'ornementation figurée pourquoi l'attribuer aux Ioniens plutôt qu'aux Rhodiens ou aux Chypriotes, — pour ne pas quitter la mer grecque ? Les Grecs d'Anatolie n'étaient-ils pas tous à demi Orientaux, ou, comme ceux de Chypre, selon l'expression plus rude de G. Perrot⁵, des « demi-Grecs » ? Mais voici que les linguistes,

1. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VI, p. 68 ; G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 530.

2. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 334.

3. Cf. J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 292 (Braun).

4. H. Berve, *Ionien und die gr. Geschichte, Neue Jahrbücher für Wiss. und Jugendb.*, III (1927), p. 523.

5. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, III, p. 550.

heureusement, viennent au secours des archéologues, pour tenter de débrouiller l'extrême confusion des éléments ethniques de l'Asie Mineure, ce « *melling pot* »¹, où fusionnèrent les races les plus diverses.

I. — Ioniens et Lydiens

Le peuple qui, à l'époque classique, habitait la partie centrale de la côte ouest de l'Anatolie et les îles voisines dérivait pour une certaine part des anciennes populations de l'Egée². Sur un vieux fonds égéen étaient venus se greffer des éléments « danubiens » descendus de l'Europe centrale et sud-orientale. C'est, au reste, le cas pour le monde hellénique en général, et tous les Grecs seraient des produits, à dosages divers, de ces croisements³.

Il semble que l'Anatolie fut, aux hautes époques, dominée jusqu'à la côte par un pouvoir central assez puissant⁴ pour empêcher les Crétois de s'y accrocher solidement; en tout cas, on n'y a trouvé d'eux jusqu'ici, pour les périodes

1. Ferris J. Stephens, *Personal Names from Cuneiform inscriptions of Cappadocia*; cf. R[ené] D[ussaud], *Syria*, X (1929), p. 271; E. Cuq, *C. R. Acad. Inscr.*, 1929, p. 289 (Hrosny), 316 (Salaë).

2. Les archives de Boghazkeuy, lorsqu'elles seront complètement déchiffrées et étudiées, permettront peut-être de savoir quelle « patrie commune » (E. Curtius, *Hist. gr.*, I, p. 35), si elle exista jamais, ont habitée les Ioniens avant leur diffusion sur les côtes de la mer Egée.

3. D. G. Hogarth, *Ionia and the East*, p. 101. A. Cuny, *Le nom des « Ioniens »*, *Rev. ét. gr.*, XXXIV (1921), p. 155 sq., soutient que le nom même d'*Ionien* n'est pas grec, sans pouvoir préciser (p. 161) « le nom de l'ancêtre éponyme des Préioniens (Ioniens non encore hellénisés?) ».

4. Cette puissance continentale aurait été, au deuxième millénaire avant J.-C., celle des Méoniens ou Prélydiens, plutôt que celle des Hittites, dont on avait exagéré la zone d'influence. Les Hittites, tournés vers l'Est, n'auraient pas dépassé, à l'Occident, le cours de l'Halys. Cf. R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 40. Auparavant, au troisième millénaire, le pays était soumis à la suzeraineté des peuples de Mésopotamie, qui l'avaient appelé à leur civilisation (R. Dussaud, *op. cit.*, p. 109) et l'hégémonie commerciale de Hissarlik II monopolisait le trafic avec l'Europe. Cf. E. Pottier, *L'art hittite*, II, p. 51 sq.

anciennes, nul vestige important¹. La civilisation minoenne ne semble pas avoir pénétré profondément en Asie Mineure (comme elle fit, par exemple, en Grèce), sauf, sans doute, et encore faiblement, le long des trois grandes routes commerciales qui, par les vallées du Sangarios, de l'Hermos et du Méandre, convergeaient à travers la Cappadoce vers la Médie et la Mésopotamie, en contournant les steppes salés du haut plateau anatolien².

Mais la seconde moitié du II^e millénaire avant J.-C. vit les vagues redoutables d'émigrants occidentaux attaquer par le Nord les côtes égéennes de l'Asie Mineure³. Les Phrygiens, eux-mêmes sans doute récemment installés⁴, n'étaient pas en état de résister aux envahisseurs. Les Troyens battus ne purent entraver la colonisation de l'Eolide⁵. D'autres Protohellènes, rejetés de Grèce, refluèrent vers l'Anatolie du centre et du sud, portant notamment en Carie et à Rhodes⁶

1. Il n'est pas dit qu'on n'en découvrira pas, et l'avenir réserve peut-être des surprises. Des difficultés de tout ordre, que connaissent ceux qui ont exécuté des travaux archéologiques en Anatolie, ont retardé et rendent très lacunaire notre connaissance de la plupart des sites de l'Asie Mineure ancienne. Jusqu'à plus ample informé, Troie reste la seule « installation côtière importante, antérieure à l'époque mycénienne » (R. Dussaud, *op. cit.*, p. 76).

2. Hogarth, *op. cit.*, p. 64 sq.; Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 562.

3. La Chersonèse de Thrace était une voie d'invasion tout indiquée, déjà utilisée par d'autres migrations aux époques précédentes. Cf. R. Demangel, *Le tumulus dit de Protésilas*, p. 71 sq.

4. Leur immigration devrait être placée « aux environs de la guerre de Troie » (R. Dussaud, *Civilisat. préhell.*, 2^e éd., p. 138; *La Lydie et ses voisins*, p. 15 sq.) — en tout cas, après la destruction de Hissarlik II (E. Pottier, *op. cit.*, p. 56). Les Indo-Européens touchaient au terme de leur longue migration de Sibérie vers la Méditerranée. Les premiers Hellènes étaient descendus du Balkan et de l'Illyrie en Grèce, vers les temps où les Nésites envahissaient les plateaux d'Asie Mineure, les Médes ceux de l'Iran et les Kassites la Babylonie.

5. La couche la plus ancienne de la ville éolienne d'Hissarlik (« Troie » VII) contenait encore de la céramique « mycénienne » tardive.

6. Les derniers travaux des savants tchèques sur les textes hittites apportent chaque jour de nouvelles précisions sur l'aire de diffusion des Achéens sur les côtes et les îles anatoliennes, Rhodes tout spécialement. Cf. *C. R. Acad. Inscr.*, 1929, p. 289 sq. Voir aussi les récentes études linguistiques de Forrer, *La découv. de la Gr. mycén. dans les textes cunéif. de l'emp. hitt.*, *Rev. ét. gr.*, XLIII (1930), p. 279 sq.

certains éléments de la civilisation de la dernière période égéenne¹. Les envahisseurs, sang-mêlé, Achéens et Pré-hellènes de la Grèce centrale et du Péloponnèse, s'établirent de proche en proche sur toute la côte anatolienne : ce ne fut point sans doute un assaut massif (les marines ne l'époque ne le permettaient pas), mais une migration complexe qui a duré plusieurs générations. Ceux qui, vers la fin du II^e millénaire², s'installèrent au centre de la côte anatolienne s'unirent, de gré ou de force, aux éléments indigènes « créto-caro-léléges »³, auxquels ils infusèrent une vigueur occidentale. Telle serait, peut-on croire, l'origine hétérogène du peuple qui fertilisa le beau pays d'Ionie, et dont l'art traduira ce caractère composite, en nous montrant, pour ainsi parler, l'Orient vu par des Grecs à travers des survivances mycéniennes. Il ne saurait donc s'agir d'une race ionienne apportant des traditions artistiques, mais d'un amalgame d'éléments égéens, helléniques et asiatiques, dont la culture est tributaire, dans des proportions inégales, d'au moins trois civilisations. Suivant la loi commune, le plus raffiné, le peuple conquis, l'asiatique ou égéo-asiatique, aurait transmis, pour une part notable, sa culture au vainqueur, qui aurait imposé sa langue⁴.

Solidement installés sur la côte, les Ioniens devinrent les Phéniciens de l'Anatolie⁵. Comme leurs rivaux sémites, ils profitaient de la disparition du plus puissant empire maritime

1. Pour l'alphabet, une partie du vocabulaire, les cultes, il y aurait eu, d'après Hogarth, *op. cit.*, p. 103 sq., filiation — en retour — de la Crète à la Carie.

2. Entre 1300 et 900 environ av. J.-C. (H. Berve, *op. cit.*, p. 514).

3. G. Fougères, etc., *Prem. civilisat.*, p. 373. Il est souvent difficile de distinguer autant qu'il faudrait civilisation et race. Cf. R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 6, n. 1.

4. On pouvait tout récemment encore, sur cette même côte anatolienne, constater que les Grecs d'Asie étaient devenus en partie « turcophones », tout en conservant la religion et la civilisation grecques.

5. Phéniciens plus subtils, dont l'alliage avec les Doriens — ces Hittites plus raffinés — donna (alliance féconde du continental et du marin) la coulée de riche métal, dont les Grecs fondirent leurs chefs-d'œuvre.

de l'Orient, dans la deuxième moitié du second millénaire avant J.-C., celui des Crétois, dont les Achéens¹, puis les Cariens avaient quelque temps essayé d'amodier l'héritage. Phéniciens et Ioniens furent les grands intermédiaires entre la Grèce continentale et l'Orient, les uns davantage par les routes de mer, les autres particulièrement par la voie de terre², les uns plutôt aux IX^e et VIII^e siècles, les autres surtout au VII^e et au VI^e. Tous deux limités à la côte, commerçants, amateurs d'art, médiocres soldats et bons marins, plus soucieux, au reste, de fonder des comptoirs que de vastes empires³, ils furent plus ou moins vassaux de leurs voisins continentaux. Les Ioniens purent cependant garder, sous les dominations étrangères, en particulier celle des Lydiens hellénisés, une large autonomie. Ce « mélange d'éléments hétérogènes en nombre infini »⁴ était devenu rapidement un grand peuple⁵, dont la vitalité et l'activité dans tous les domaines donnait aux villes de la côte anatolienne une prospérité jusqu'alors inconnue. Largement ouverte aux influences extérieures, l'Ionie était tout de suite entrée en relations — autres que belliqueuses — avec ses voisins asiatiques. La Grèce continentale végétait alors, isolée et arriérée : c'est pour elle une époque sombre de formation lente et de travail intérieur. L'Ionie devait s'orienter vers l'Asie. Elle emprunta beaucoup à ses voisins de Méonie, spécialement, mais fut bientôt en état de rendre avec usure. Non seulement elle sut, même sous la suzeraineté lydienne, conserver la civilisation brillante qu'elle s'était créée, mais sa culture déborda sur les nations voisines, les *grécisant*

1. Cf. Forrer, *op. cit.*, p. 290 sq.

2. G. Contenau, *La civilisation phénicienne*, p. 347, insiste à juste titre sur l'importance de la voie de terre, à l'origine de laquelle, sur la côte ionienne, grandit la première civilisation grecque.

3. G. Contenau, *op. cit.*, p. 279.

4. G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 260.

5. Sous nos yeux, l'exemple des Etats-Unis prouve, à une échelle d'outre-Atlantique, avec quelle rapidité un grand peuple peut naître des éléments les plus hétérogènes.

déjà. Les Ioniens connurent ainsi pendant plusieurs siècles une prospérité étonnante, et on a pu écrire justement que l'Ionie « fut, au VII^e et au VI^e siècles, le centre où conflua toute la sève intellectuelle et artistique du monde civilisé¹ ».

La confédération ionienne tenait, au propre, le centre de la côte anatolienne. Mais ses voisins « Barbares » ont volontiers nommé *Iaván* tous les Grecs installés près d'eux². La « fête des Ioniens » réunissait anciennement à Délos, avec certains peuples de Grèce propre, tous les riverains grecs d'Anatolie, et jusqu'aux Lyciens eux-mêmes³. La ville grecque de Naucratis associa aux Eoliens et autres Ioniens des Eoliens et des Doriens⁴. L'art ionique, de même, ne fut pas un art particulier à l'Ionie : ce fut, plus généralement, l'art des Grecs d'Asie Mineure, diffusé, si l'on veut, par les Ioniens⁵. La frise de Larisa d'Eolide, le temple d'Artémis à Ephèse, le trésor des Cnidiens à Delphes ou le Mausolée d'Halicarnasse ressortissent également à l'art ionique⁶. Eoliens du Nord, Achéoniens du centre, Doriens du Sud, mêlés à des éléments égéens et asiatiques, composent la grande famille orientale des peuples grecs : ne mériteraient-ils pas tous le nom de Pamphyliens, « hommes de toutes races », donné à un de ces peuples de l'Anatolie méridionale qui, comme les enclaves achéennes les plus anciennes de la Cilicie ou de Chypre⁷,

1. G. Radet, *Cybébé*, p. 38.

2. L. W. King, *Sennacherib and the Ionians*, *Journ. Hell. stud.*, XXX (1910), p. 327 sq.; G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 109; G. Fougères, *Prem. civilisal.*, p. 245; H. Berve, *op. cit.*, p. 514. Le terme d'Asie connut une plus remarquable extension. Cf. R. Dussaud, *op. cit.*, p. 5.

3. G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 512.

4. M. Clerc, *Massalia*, I, p. 76.

5. De même, la fabrication de la céramique ionienne s'étendait naturellement jusqu'à Samos et Rhodes. Cf. Ch. Dugas, *Céram. gr.*, p. 86.

6. Les relations, littéraires et artistiques, étaient peut-être plus étroites entre Eoliens et Ioniens. Mais, pour parler dorien, les gens de Cnide n'en étaient pas moins influencés — Delphes en a fourni la preuve — par leur grande voisine ionienne Milet.

7. Les dernières et si fructueuses fouilles de Ras Shamra permettent d'ajouter au domaine asiatique des *Akkhkiyava* ce « carre-

ont été soit absorbés par les Barbares, soit rajeunis et re-trempés par des éléments nouveaux, doriens¹? Les Ioniens, en tout cas, étaient, du groupe grec d'Orient, l'élément le plus actif et le plus intellectuel; ils tenaient les embouchures des grandes vallées fluviales de pénétration; ils étaient, enfin, le plus étroitement et le plus directement en contact avec les Lydiens.

Les historiens soulignent avec raison le rôle capital de la Lydie² comme intermédiaire entre les Grecs de la côte égéenne et les royaumes de l'Asie antérieure³. C'est ainsi que les Ioniens prirent à leurs voisins le bien et le mal: ils en vécurent et ils en moururent. La fusion des éléments orientaux et occidentaux se fit en grande partie à Sardes, entre le VIII^e et le VI^e siècle avant J.-C., spécialement au temps de la dynastie des Mermnades (687-546 avant J.-C.)⁴. Mais la transmission des motifs et des techniques de l'Orient ne peut être, il va de soi, limitée à un peuple, à une époque. Les Lyciens et les Cariens ont aussi tenu un rôle important dans la diffusion des idées et des formes venues du fond de la Mésopotamie⁵, et, derrière eux, les Assyriens, « agents de

four » de la côte syrienne, par où passait une bonne part du trafic entre Egéens et Mésopotamiens. Cf. F. A. Schaeffer, *Syria*, X (1929), p. 285 sq.; R. Dussaud, *ibid.*, p. 297 sq. Certains savants (B. Hrozný) tendraient à identifier avec Rhodes l'Akkhhiyava des textes hittites. Cf. R. Dussaud, *Syria*, XI (1930), p. 197.

1. Pour le mélange des influences éoliennes, ioniennes et doriennes sur les côtes d'Anatolie, cf. G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 105 sq.

2. Sur le terme, anachronique aux hautes époques (Méonie, Asie), cf. R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 5.

3. G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 226, 229, 271, etc.; G. Fougères, *Prem. civilisat.*, p. 414 sq. Cf. G. Contenau, *Civilisat. phénic.*, p. 347 sq.; H. Berve, *op. cit.*, p. 517 sq.; R. Dussaud *op. cit.*, p. 14. La Lydie avait un besoin vital de débouchés sur la mer. Les Prélydiens déjà, dès la fin du troisième millénaire, avaient servi d'intermédiaires entre la Mésopotamie et le bassin égéen (R. Dussaud, *op. cit.*, p. 109).

4. Cf. T. L. Shear, *A terra-cotta relief from Sardes*, *Amer. Journ. arch.*, XXVII (1923), p. 149 sq.

5. G. Fougères, *Prem. civilisat.*, p. 367. Le rôle des Hittites serait plus ancien, mais prolongé, pour ainsi dire, par les Lyciens, dont la langue serait « une forme tardive » du hittite. Cf. A. Cuny, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 81.

transmission de l'influence babylonienne¹, ont agi sur les Grecs soit indirectement, par les Phéniciens et les Lydiens, soit directement en Cilicie, à Chypre², à Ninive même³. D'autre part, la culture mésopotamienne avait pénétré en Anatolie très antérieurement au premier millénaire, bien avant l'époque de l'hégémonie hittite⁴. Les riches vallées côtières drainaient la civilisation venue du Sud-Est, à travers les hauts plateaux de l'intérieur : on croit aujourd'hui à des rapports directs établis, dès le troisième millénaire avant J.-C., entre les Prélydiens et les Suméro-Accadiens, qui créèrent en Asie Mineure des sortes de comptoirs, et poussèrent leurs armées jusqu'à la mer Egée⁵. C'est peut-être déjà de Sardes et du Pactole que les Sumériens ont tiré l'or, dont ils ont fait les bijoux et autres objets précieux retrouvés à Our, comme, plus tard, les rois de Perse feront venir d'Anatolie l'or et le marbre, que les gens d'Ionie et de Sardes leur procureront⁶. Par les Prélydiens encore, plutôt que par les Hittites, trop continentaux, le domaine égéo-crétois du deuxième millénaire aurait été touché des influences

1. L. Delaporte, *La Mésopotamie*, p. XI.

2. Et, en face de Chypre, sur la côte syrienne : l'emporium de Ras Shamra aurait été détruit au XII^e siècle av. J.-C. par Téglat-Phalasar I^{er}. Cf. R. Dussaud, *Syria*, X (1929), p. 300.

3. Dès le IX^e siècle avant J.-C. Le parti de la civilisation était alors celui des Orientaux, et les « Ioniens » avaient, à l'époque de Sargon II, une réputation de pirates, qui semble bien méritée. Cf. G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 262 sq.; G. Fougères, *Prem. civilisat.*, p. 245 sq. Les Grecs travaillèrent à Ninive comme ouvriers, notamment au palais de Sennachérib. Cf. L. W. King, *op. cit.*, p. 331 sq. Peut-être même devrait-on expliquer ainsi les analogies constatées entre les ivoires de Nimroud et ceux d'Ephèse. Cf. G. Hogarth, *Ionia and the East*, p. 60; L. W. King, *op. cit.*, p. 334; G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 271.

4. XIV^e-XIV^e siècles av. J.-C. Cf. E. Pottier, *Journ. Sav.*, 1930, p. 8; R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 24 sq.

5. R. Dussaud, *C. R. Acad. Inscr.*, 1928, p. 293; *La Lydie et ses voisins*, p. 7, 16, 19 sq., 24, 37, 109-110. La Lydie reprendrait ainsi un rôle prééminent, après avoir été considérée quelque temps comme une simple « satrapie hittite » aux anciennes époques. Cf. H. Sayce, *The ancient Empire of the East*, I, p. 525 sq.; G. Hogarth, *Ionia and the East*, p. 75; Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 561 et 594.

6. S[alomon] R[einach], *Rev. arch.*, XXX (1929), p. 343; cf. V. Scheil, *Inscr. Achémén. Suse, Mém. Miss. archéol. Perse*, XXI (1929).

mésopotamiennes¹. Ces contacts constants avec les grandes civilisations orientales n'ont pas été sans imprimer leur marque sur les gens de Sardes. Les Lydiens n'ont pas, à travers les siècles, tenu le rôle ingrat de simples agents de liaison, de colporteurs du type « planteur de Caïffa »². Sans tomber dans l'excès contraire et attribuer à la Lydie l'invention de l'ordre ionique³, sans lui reconnaître une véritable « originalité créatrice » qu'on a raison de lui refuser⁴; il est sage de s'arrêter à un moyen terme⁵ : les gens de Sardes n'ont pas subi passivement les inspirations et les disciplines orientales; ils se les sont assimilées, c'est-à-dire qu'ils les ont déjà transformées à leur image, et les ont rendues ainsi plus facilement assimilables pour leurs voisins Ioniens. Le Lydien, pourrait-on dire, avait une tête asiatique et une main grecque. Le palais de Crésus — et celui de Mausole — étaient, à l'orientale, construits en briques⁶ et couverts par des terrasses; les anciens temples de Lydie ou de Carie, pays, comme l'Ionie, riches en pierre et en marbre, conservaient également la tradition mésopotamienne de la construction en argile et bois, protégée par des revêtements. Mais la plupart des terres cuites architectoniques présentant une décoration continue ont été retrouvées, nous le verrons, dans le pays des Lydiens, de leurs voisins, les Phry-

1. R. Dussaud, *l. l.* Cela dit sans méconnaître l'importance (reconnue chaque jour plus grande) de l'autre route, celle de mer : Phénicie du Nord et Chypre. Cf. *supra*, p. 124, n. 7.

2. Voir dans G. Radet, *La Lydie*, et R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 22, la discussion sur le terme de *kapètoi*, appliqué aux Lydiens par Hérodote, I, 94.

3. H. C. Butler, *The elevated columns at Sardis and the sculptured pedestals from Ephesus*, *Anatol. Stud. present. W. M. Ramsay*, 1923, p. 51 sq. Cf. G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 563, n. 28; B. Haussoullier, *Journ. Sav.*, 1925, p. 122.

4. Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 258; F. Sartiaux, *Les civilisations anciennes de l'Asie Mineure*, p. 36.

5. C'est ce qu'avait dès longtemps noté un excellent connaisseur des civilisations gréco-asiatiques, G. Radet, *La Lydie et le monde grec au temps des Mermnades*, 1893, p. 294.

6. Ch. Chipiez, *Hist. crit. ordres grecs*, p. 132; Perrot et Chipiez, *Hist. art*, V, p. 286; G. Radet, *Cybébé*, p. 33. L'Italie même avait donné le nom de « lydienne » à une certaine espèce de brique.

giens (notamment le long de la côte d'Eolide), — et de leurs cousins, les Etrusques. Sardes elle-même possédait, dès le VII^e siècle avant J.-C., une série de « ces petits édifices faits de bois et briques¹ », dont un riche revêtement céramique protégeait et décorait, de ses frises figurées², les parties hautes. A ces constructions primitives — les échelons intermédiaires nous échappent encore — succédèrent, à Ephèse comme à Sardes, les grands temples ioniques de l'époque prépersique, ceux qui furent balayés par la poussée brutale de l'Asie.

La Lydie, façade hellénisée de l'Orient « barbare », a masqué aux Ioniens le péril mortel qui les menaçait. Quand cette façade s'écroula brusquement, le grand souffle d'Asie jeta aux quatre vents de la Méditerranée la brillante — et trop libre — culture ionienne. La conquête médique fut désastreuse pour la Grèce d'Asie : les Perses mirent l'Ionie en coupe réglée, et le V^e siècle, la plus grande époque artistique de la Grèce d'Europe victorieuse, est une période douloureuse et obscure pour la côte asiatique³. Athènes, en ce temps-là, s'étant proclamée, pour les besoins de sa cause, métropole des Ioniens, sut maintenir les survivants en tutelle. Ce fut seulement au IV^e siècle, après l'abaissement de la puissance athénienne, et surtout à l'époque hellénistique, après la destruction de la Perse, que l'Ionie se releva de ses ruines. De cette période datent les grands projets de reconstruction, dont la réalisation se poursuivit parfois, et sans toujours aboutir, jusqu'à l'époque impériale romaine. Quand on suit la belle floraison du relief décoratif en Asie Mineure, à partir du VI^e siècle avant J.-C. — alors que la sève est à peu près tarie partout ailleurs —, on sent davantage la perte de presque tout ce qui a précédé la conquête médique. Que de merveilles, sans doute, disparues à jamais ! Par con-

1. H. C. Butler, *Sardis*, II, *Architecture*, I : *The temple of Artemis*; E. Pottier, *Rev. arch.*, 1927, I, p. 258.

2. Cf. *infra*, p. 145.

3. Cf. H. Berve, *Ionien und die gr. Geschichte*, *Neue Jahrbücher für Wiss. und Jugendb.*, III (1927), p. 520 sq.

tre, l'influence sur la Grèce continentale d'une Ionie victorieuse aurait, à coup sûr, augmenté avec sa prospérité grandissante, et peut-être aurions-nous eu un Parthénon moins sobre, moins pur, un Parthénon immodérément ionique¹.

Qualités et défauts des Ioniens se retrouvent dans le style ionique, léger, solide pourtant, prolixe, gracieux et décoratif, mais vivifié par un réalisme sensuel et pittoresque. Leur architecture, nous l'avons dit déjà, ne se définit pas nécessairement, comme celle des Doriens, par une forme immuable de chapiteau, ni par un principe constant de décoration figurée; elle ne peut être enclose dans d'étroites limites. Pourtant, les Ioniens ont fait leur le chapiteau à volutes, comme plus tard la bande continue à personnages deviendra la frise ionienne par excellence. Doubles volutes et frise continue ont pris le même chemin : de la côte asiatique, elles ont d'abord franchi — ou refranchi — la mer Egée, avec les produits des ateliers « orientalisants ». On suivrait l'évolution de la colonne fleurie², si le débat n'était ici hors de propos, en dehors de l'Ionie : de l'Égypte³ à la Perse, en

1. Ou un « pré-Parthénon » trop rude ! Ainsi fut-il peut-être préférable pour la civilisation que la brillante Ionie du ^{vi} siècle disparût : le rôle de fléau de Dieu sied mieux aux Perses qu'à tout autre peuple. J'ai rappelé ailleurs toute la reconnaissance que nous devons leur conserver, pour avoir fait rase aussi la table qui devait porter le Parthénon (*Journ. Sav.*, 1929, p. 350 sq.).

2. Fleur de lotus épanouie (chapiteau lotiforme dont la fleur médiane s'est résorbée au profit des sépales latéraux (Néandria) : cf. O. Montelius, *Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa*, I, p. 84 sq.); — bouquet végétal du palmier dattier (F. von Luschan, *Entstehung und Herkunft der ion. Säule, Der alte Orient*, XIII (1912), 4); — couronnement d'un faisceau de tiges herbacées (W. Andrae, *Das Gotteshaus*, p. 45 sq.). Cf. *supra*, p. 84, n. 3.

3. V. notamment les piliers de granit de Thoutmès III, placés devant le sanctuaire de Karnak : G. Jéquier, *Man. d'archéol. égypt.*, p. 157, fig. 85; *Temples memphites et thébains*, pl. XLV. Ces piliers à deux faces, ornés de motifs floraux stylisés en haut relief, ne tenaient pas un rôle architectonique. J. Capart, *Propos sur l'art égyptien*, *Ann. Soc. Archéol. Brux.*, XXXIV (1930), p. 150 et fig. 108, note, sous le Nouvel Empire, le motif de la double volute ionique « telle que les Grecs l'emploieront bien des siècles plus tard ». La prédilection des artistes égyptiens, et, en général, orientaux, pour ce motif ne doit pas inciter à établir des corrélations hâtives entre des réussites, qui peuvent avoir été indépendantes.

passant par Chypre, la Phénicie¹ et l'Assyrie², sans oublier l'empire hittite³; et cet *excursus*, de Karnak ou de Boghaz-keuy à l'Artémision d'Ephèse, serait fort instructif. L'art grec dessécha le chapiteau végétal⁴, comme il stylisa peu à peu la bande historiée. Aux chapiteaux primitifs à volutes peintes, le relief est venu progressivement donner une valeur nouvelle : de même, pour la décoration peinte des revêtements céramiques, la couleur a été soutenue, puis supplantée par le modelé.

II. — La frise architectonique en terre cuite, de l'Ionie à l'Etrurie

A la double tradition des revêtements orientaux de parapet et de plinthe doivent être rattachées les frises de soubassement et de couronnement de l'architecture lapidaire des Grecs. La simple plastique du mur ionique, avec sa plinthe moulurée et l'ondulation de sa corniche, esquisse déjà le rappel⁵. Même sans décoration, la traditionnelle protection de la zone inférieure des murs sera évoquée par la haute bande d'orthostates saillant légèrement en socle à l'extérieur⁶; les colonnes, aussi, se hausseront sur des bases qu'une modénature savante ne suffira pas toujours à agrémenter⁷; plus tard, les cannelures s'arrêteront avant le bas du fût, se

1. Cf. O. Puchstein, *Das ion. Kapitell*, p. 61; R. Wurz, *Ursprung kret.-myken. Säulen*, p. 79 sq.

2. Cf. en particulier les colonnettes à fleurons, dont parfois le motif central s'est résorbé au profit d'un mince tailloir portant un bouquetin; de même, les poteaux de tente décorés de cornes à leur sommet, une ou plusieurs paires superposées, Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, II, p. 219 et fig. 67 et 42. V. *supra*, p. 84.

3. O. Weber, *Die Kunst der Hethiter*, p. 16, etc.

4. Sur le chapiteau corinthien, qui fut pour les Romains le chapiteau *national*, cf. *infra*, p. 337 sq. V. aussi *supra*, p. 84.

5. Voir, par exemple, le mur de l'Erechtheion, F. Benoit, *Archit. Antiq.*, p. 348, fig. 231.

6. Cf. *infra*, p. 213.

7. Cf. *infra*, p. 217 sq. (*columnae caelatae*).

simplifieront en facettes, se combleront de rudentures. Les parties hautes de la construction, — celles qui nous intéressent spécialement : la corniche et, lorsqu'elle existe, la frise — resteront, même après leur pétrification, protégées par la peinture. En dessous de la frise, seuls quelques détails peints pourront rappeler le souvenir d'éléments de protection ou de fixation métalliques. Limitation traditionnelle que l'on attribue ordinairement à la crainte de diminuer, pour l'œil, la résistance apparente des organes portants. La peinture, dont les architectes grecs, à partir du VI^e siècle av. J.-C., ont revêtu la pierre ou le marbre, avait d'abord protégé le bois et l'argile. Un édifice, dont la couverture était formée d'une terrasse en terre pilonnée, pouvait, nous l'avons vu, comporter un parapet en briques ou en bois, protégé par un revêtement. Lorsqu'on quitte la Basse-Mésopotamie, où l'argile suffisait (avec un minimum d'adjonctions végétales) à couvrir comme à édifier les palais, pour arriver dans les pays où ne manque pas le bois de construction, on trouve utilisés le solivage et la charpente, avec toiture plate ou en bâtière. La brique moulée revêtue d'émail, liée intimement à la construction, a cédé la place à la terre cuite peinte *mobile*, d'une technique plus aisée, et d'une application plus large, cuirassant aussi correctement que le métal les éléments en bois requérant protection. Les plaques de revêtement en terre cuite, qu'on devait mouler, pouvaient être, sans plus de peine, directement estampées avec une ornementation en relief. On oublia la technique de l'émail¹, procédé rationnel de décoration d'un mur en briques. La terre cuite mobile fut clouée, comme le métal, sur le bois, sur l'argile, ou même sur la pierre, et les tons rouge brique, ocre, ou bleuté dont on la décora purent rappeler les couleurs de l'argile, du bois et du métal.

1. Les principes de la décoration ionique resteront dans la tradition des effets de l'émail (par ex. à l'Erechtheion). Cf. A. Choisy, *Hi: l. archit.*, I, p. 260.

On a peu à peu reconnu et mis en lumière l'importance, à toutes les époques¹ et particulièrement dans la construction archaïque grecque², de l'emploi de la terre cuite moulée comme revêtement des parties hautes d'un monument. Il ne s'agit pas, évidemment, d'une simple décoration, mais de véritables éléments architectoniques³, réalisant une protection nécessaire⁴. De cette technique les Corinthiens passent, chez les Grecs, pour les inventeurs. Leur originalité, à notre point de vue, résiderait surtout dans l'extension et le caractère décoratif qu'ils ont donnés à l'application d'une « découverte » fort ancienne. Les Mésopotamiens enrobaient d'argile les chaînages de roseaux qui constituaient le squelette de la bâtisse⁵, et la liaison de la terre et du bois a existé certainement dans toutes les architectures d'argile. Les avantages d'une matière légère, peu coûteuse, facile à modeler, à décorer et à fixer, avaient sans nul doute apparu aux constructeurs orientaux⁶ bien avant que les potiers de Co-

1. On se sert encore aujourd'hui de garnitures de rives et d'abouts de faîtage en terre cuite clouée sur les chevrons. Cf. R. Champly, *Couverture des bâtiments*, p. 49 sq. Ce fut une tentation permanente pour les céramistes de copier le métal : la plaque de terre cuite a la valeur d'un bronze mince (W. Deonna, *Stat. l. c. antiq.*, p. 94).

2. Cf. W. Dörpfeld, *Ueber die Verwendung von Terrakotten am Geison und Dache griechischer Bauwerke*, 41^{tes} Berl. Winkelmannsprogramm, 1881; R. Borrmann, *Die Keramik in der Baukunst*, 1908; H. Koch, *Studien zu den campanischen Dachterrakotten*, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 1-115; P. Orsi, *Scavi intorno a l'Atheneion di Siracusa*, Le terrecotte architettoniche, *Mon. ant.*, XXV (1918), col. 635-688; E. Douglas van Buren, *Figurative terra-cotta revetments in Etruria and Latium*, 1921; *Archaic fictile revetments in Sicily and Magna Graecia*, 1923; *Greek fictile revetments in the archaic period*, 1926; E. Buschor, *Tondächer der Akropolis*, I, *Simen*, 1929; H. Payne, *Necrocorinthia*, 1931, p. 248-262.

3. « Bauglieder » (E. Buschor, *op. cit.*, Text, p. 1). Cf. *supra*, p. 2, n. 1.

4. E. Douglas van Buren, *Greek revetm.*, p. xvii.

5. G. Contenau, *Civilisat. assyro-babylon.*, p. 74.

6. Sur les plaques céramiques de l'Assyrie archaïque et les revêtements cloués depuis les origines sumériennes, cf. *supra*, p. 59 sq. On a retrouvé, en Mésopotamie, de nombreux reliefs estampés — et même des moules — antérieurs au deuxième millénaire, et l'on sait que la technique n'a guère cessé de progresser jusqu'à l'époque néo-babylonienne. Cf. E. Douglas van Buren, *Clay figur. Babyl. and Ass.*, p. 149 sq. et fig. 196 sq.

rinthe ne s'en fussent avisés. On sait de reste la valeur de l'apport ionien, et, en général, oriental dans l'art archaïque corinthien¹. Si les Grecs, par un patriotisme louable, et les Romains, par dévotion pour leurs maîtres², ont attribué aux Corinthiens l'invention du revêtement céramique³ — on ne prête, évidemment, qu'aux riches! — leurs arguments sont loin d'avoir convaincu tous les érudits modernes⁴. N'ont-ils pas aussi attribué à Callimaque la création du chapiteau corinthien? On peut croire, avec Pindare, que les Corinthiens apprirent à leurs compatriotes, à leurs voisins, à leurs colons et clients de l'Ouest, l'utilisation judicieuse du fronton⁵ et des simas de terre cuite, dont ils revêtirent d'abord les rampants⁶. — Comment encore oublier, pour ce cas, que certains mégarons de la grande cité préhistorique

1. Les artistes corinthiens ont spécialement emprunté à l'Orient leur faune favorite. Cf. Morin-Jean, *Le dessin des anim. en Grèce*, p. 80, etc. Sur les influences rhodiennes et ioniennes, cf. *Corinth*, IV, 1, p. 7 sq. Le centre de diffusion supposé au style « protocorinthien », qui tendait à se rapprocher de l'Ionie (Sicyone, Argolide, Egine, Rhodes; cf. Rumpf, *Chalkid. Vasen*, p. 148) vient d'être reporté à Corinthe par H. Payne, *op. cit.*

2. Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 152. Cf. Pindare, *Olymp.*, XIII, 21.

3. C'est aussi l'opinion de W. Dörpfeld, *Athen. Mitt.*, XXXIX (1914), p. 168 sq. Cf. F. Noack, *Baukunst des Altertums*, p. 44 sq. E. Buschor, *Tondächer*, p. 3, suppose que les couvertures en terre cuite se sont développées autour de deux centres, Corinthe et Sparte, dans la deuxième moitié du VII^e siècle avant J.-C. Pour l'influence ionienne sur la fabrique laconienne, cf. C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 31.

4. G. E. Rizzo, *Tempiello fittile di Nemi* (extr. de *Bull. della Comm. arch. comunale*, 1910-1911), p. 38 sq., 64 sq., 77; P. Orsi, *op. cit.*, col. 686 sq.; E. Douglas van Buren, *Greek revetm.*, p. xvii; P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 84; N. Putorti, *L'Italia antichissima*, I (1929), p. 54; S. Bleecker Luce, *Amer. Journ. arch.*, XXXIV (1930), p. 274. On a même pu supposer (S. Casson, *Cambridge Gr. anc. hist.*, IV; cf. J. Charbonneaux, *Journ. Sav.*, 1927, p. 304) que les Grecs auraient emprunté aux Etrusques la mode de la décoration céramique des temples. Cf. *infra*, p. 171, n. 1. La récente offensive corinthophile de H. Payne, *l. l.*, ne semble pas avoir apporté, pour ce domaine, d'argument nouveau.

5. Cf. K. Müller, *Gebäudemodelle spätgeom. Zeit. Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 68. Cf., pour l'expression de Pindare, G. Leroux, *Les origines de l'édifice hypostyle*, p. 65, n. 2; H. Payne, *op. cit.*, p. 250, n. 3.

6. E. Buschor, *op. cit.*, Text, p. 3. Le toit à pignon pouvait dès lors remplacer avantageusement l'ancienne couverture plate.

d'Hissarlik (« Troie » II), si l'on en juge par leurs proportions et leur isolement même¹, ont pu être déjà couverts de toits à deux versants² — comme aussi, un peu plus tard, ceux de Tirynthe³? Il en va de même pour la décoration céramique. Les Corinthiens ont répandu dans le monde grec archaïque leurs modèles, réussis, moins originaux que pratiques, éminemment décoratifs. Ils ont fixé certains types de terres cuites architectoniques, qui furent adoptés avec d'infimes variations⁴ dans tout le monde grec. Faut-il pour autant leur décerner un brevet d'invention? Les découvertes faites jusqu'ici dans la grande cité de l'Isthme et jusqu'au « Céramique » même de Corinthe⁵ ne semblent guère favorables à cette hypothèse. On remarque au contraire que chaque coup de pioche, pour ainsi dire, porté dans le sol corinthien, fait surgir quelque témoin nouveau de l'activité de l'importation lydienne ou lydo-ionienne dans la capitale des Cypsélos et des Périandre⁶.

1. G. Leroux, *op. cit.*, p. 54 sq.

2. Quelle que soit la combinaison tectonique qui porte ce double versant. Cf. *infra*, p. 230 sq.

3. Cf. pourtant K. Müller, *Tiryns*, III; J. Charbonneaux, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 41.

4. H. Payne, *op. cit.*, p. 249.

5. Cf. H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 82; pour les fouilles d'après guerre, v. les Chroniques du *Bull. corr. hell.*, 1920 sq., *s. v.*, et la publication américaine, Ida Thallon-Hill et Lida Shaw King, *Decorated architectural Terracottas (Corinth, IV, 1)*, 1929, p. 4 sq. L'art et le commerce doivent aller de pair, l'un, si j'ose dire, portant l'autre. Mais il ne s'ensuit pas nécessairement que ceux qui vendent les objets d'art soient les mêmes que ceux qui les font! Corinthe, il est vrai, fut, au cours de son histoire, terriblement mise à feu et à sac: Delphes aussi a subi de terribles pillages, et Délos et l'Acropole d'Athènes, et c'est en somme le cas de presque tous les sites antiques. On a pu, malgré tout, recueillir à Corinthe, pour l'époque archaïque, de nombreux échantillons de céramique architectonique: le décor en est à ma connaissance purement ornemental. Cf. E. Douglas van Buren, *op. cit.*, pl. XXII-XXIV, fig. 70-83; S. Bleecker Luce, *l. l.*; I. Thallon-Hill et L. Shaw King, *op. cit.*, p. 47 sq. Parmi les séries remarquables (plus de 100.000 fragments!) de l'atelier céramique récemment fouillé par Miss Newhall, qui vont au moins du début du VI^e siècle jusqu'au milieu du V^e, il n'a pas été gnalé de frise architectonique figurée. Cf. *Amer. Journ. arch.* XXXV (1931), p. 1-30.

6. Y. Béquignon, *Bull. corr. hell.*, LIV (1930), p. 474.

L'influence de Corinthe sur sa puissante colonie de Syracuse¹ n'a pas été étrangère, pour l'origine, à la diffusion, par la suite autonome et indépendante, de la décoration céramique en Sicile et en Italie du Sud : on y doit souligner l'absence de frise figurée. Mais l'Etrurie et le Latium, où les terres cuites architectoniques connurent un développement très large et très prolongé, où triompha particulièrement le bandeau figuré continu à sujets orientaux, héritèrent, pour une majeure part, des traditions artistiques des Ioniens². L'idée d'une file indéfinie de personnages qui se répètent était née très à l'Est de Corinthe³ : le rythme dorien lui est opposé. Si donc l'on veut attribuer aux Hellènes l'application architectonique de la frise en terre cuite⁴, c'est aux Grecs d'Asie qu'il faudrait, jusqu'à preuve du contraire, en faire hommage⁵. Les Corinthiens, bons intermédiaires, eurent peut-être le mérite de l'y aller chercher.

Les scènes figurées sur les terres cuites architectoniques rappellent de près celles que l'on voit si fréquemment sur une catégorie de monuments très voisine comme technique : les vases à reliefs estampés, dont l'origine orientale semble incontestable. Voilà plus de quarante ans que M. E. Pottier

1. Quant à l'origine « sicilienne » de Damophilos et Gorgasos, les *plastae laudatissimi* que cite Pline (*Hist. nat.*, XXXV, 154), on sait qu'elle est purement conjecturale. Cf. G. E. Rizzo, *op. cit.*, p. 65; P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 85.

2. Cf. E. Pottier, *Cat. vases ant. Louvre*, p. 311 sq. La présence de nombreux artistes ioniens en Italie dès le deuxième quart du VI^e siècle avant J.-C. n'est pas contestable. Pour l'Etrurie, G. E. Rizzo, *op. cit.*, p. 64, pense spécialement aux Phocéens, dont le rôle fut si important dans la Méditerranée occidentale au VI^e siècle. Cf. *infra*, p. 174, n. 1.

3. Mme van Buren, *Greek revetm.*, p. xvii, estime que le germe de l'idée est dans les parements assyriens en brique vernissée. Cf. *Rev. crit.*, 1927, p. 377 (R. Demangel). Les récentes études de W. Andrae (notamment *Das Gotteshaus*, p. 79 sq.) semblent confirmer définitivement l'hypothèse.

4. « Grec est le principe, grecques les formes, grecs les sujets » (A. della Seta, *Mus. Villa Giulia*, p. 126). Cf. N. Putorti, *L'Italia antichissima*, I (1929), p. 55.

5. W. Deonna pense, de même, que la statuaire céramique a été importée de l'Ionie à Corinthe. Cf. *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 26; *Les stat. de t. c. dans l'antiq. : Sic., Gr. Grèce, Etr. et Rome*, p. 231.

signalait cette filiation, dans une étude qui n'a pas vieilli¹. Le principe même d'une répétition identique ne semble pas grec. Il est bien oriental, au contraire, et comme lié à l'emploi du cylindre, dont les motifs gravés en creux reportent indéfiniment sur la terre plastique le même petit bas-relief. Des pays où le rouleau a été utilisé durant, peut-on dire, des millénaires, le procédé s'est transmis naturellement aux Grecs de la côte et des îles anatoliennes², qui l'appliquèrent à leurs pithoi estampés. Les sujets préférés pour les frises en relief des grands vases furent les mêmes que ceux des terres cuites moulées, votives ou architectoniques. L'exemple, là aussi, venait de l'Est³. Ce type de vases à reliefs imprimés au rouleau semble avoir plu spécialement aux Rhodiens ou Rhodo-Cariens⁴. Des exemplaires de pithoi avec frises estampées ont été découverts en d'autres points⁵ de la Grèce d'Asie ou d'Europe, dans les îles, à Mélos⁶ spé-

1. « La technique à reliefs... a des attaches étroites avec l'art oriental, avec l'industrie des vases de métal, avec l'emploi très répandu en Asie du cylindre gravé » (E. Pottier, *Les vases archaïques à reliefs*, *Bull. corr. hell.*, XII (1888), p. 508).

2. R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 44 sq., a montré que le cylindre était non seulement connu et utilisé, mais gravé en Anatolie antérieurement à 2000 avant J.-C., et il a pu préciser la route suivie par les thèmes et la technique suméro-accadienne (p. 54). C'est aussi à la fin du troisième millénaire qu'appartiennent les plus anciens cylindres babyloniens trouvés en Crète (M. M. I.). Cf. A. Evans, *Palace of Minos at Knossos*, II, p. 265 sq.

3. E. Pottier, *op. cit.*, p. 506.

4. F. Courby, *Les vases grecs à reliefs*, p. 55 sq. Cf. *supra*, p. 133, n. 1.

5. E. Pottier, *op. cit.*, p. 501 sq.; L. Pollak, *Von gr. Inseln, Athen. Mitt.*, XXI (1896), p. 216 sq.; F. Dömmler, *Pithosfragm. aus Datscha, Athen. Mitt.*, XXI (1896), p. 229 sq.; A. de Ridder, *Rev. ét. gr.*, 1908, p. 361; R. Demangel, *Fouilles de Delphes*, II, 5, *Topographie, du sanct. d'Athéna Pronaia*, p. 78 sq. Le procédé persista jusqu'à l'époque hellénistique; cf. F. Courby, *op. cit.*, p. 370. La technique des vases à reliefs béotiens est différente. Le modelage libre du potier béotien est un progrès sur les anciens procédés, poinçons et cylindres, bien insuffisants pour rivaliser avec la céramique peinte. Cf. A. de Ridder, *Bull. corr. hell.*, XXII (1898), p. 439 sq., 497 sq.; F. Courby, *op. cit.*, p. 67 sq., 98 sq.

6. L. Pollak, *op. cit.*, p. 216 sq.; F. Courby, *op. cit.*, p. 82 sq.; W. Lamb, *Stamped pithos fragm., Brit. Sch. Ann.*, XXVI (1923-25), p. 72 sq.

cialement et en Crète¹. De là, c'est vers l'Etrurie et le Latium qu'il faut faire voile pour retrouver technique et motifs².

C'est le même périple que va nous imposer l'étude des frises architectoniques en terre cuite, de l'Asie Mineure à l'Italie, de Gordion à Caeré. Les « analogies évidentes, jusque dans certains détails de dessin et de rendu », qu'a relevées un partisan pourtant très modéré de l'influence ionienne³, entre les plats et les pithoi à reliefs de l'Etrurie et « certaines œuvres phrygiennes », nous les apercevons nettement aussi dans le domaine des plaques céramiques à figures, et nous tâcherons de les mettre en lumière dans une revue rapide, qui partira des sites orientaux pour aboutir en Etrurie (fig. 22).

La série figurée des documents architectoniques en terre cuite retrouvés dans le monde ancien est très abondante, et la liste s'allonge pour ainsi dire chaque jour. Toutefois, le nombre restreint des plaques de revêtement connues pour l'Anatolie ne correspond pas à la riche collection fournie, à l'autre extrémité du domaine grec, par l'Etrurie⁴. C'est que les sites grecs d'Asie Mineure sont encore bien mal connus; c'est surtout que les Etrusques ont donné à l'art céramique un développement sans précédent. Il est pourtant hors de doute qu'ici encore le sens du courant mène

1. L. Pernier, *Annuario*, I (1914), p. 70 sq.; F. Courby, *op. cit.*, p. 45 sq.; D. Levi, *Arkadés*, *Annuario*, X-XII (1927-29), p. 58 sq. — et *infra*, p. 156 sq. Sur les « plaquettes de Milo » particulièrement, cf. *infra*, p. 155, n. 1.

2. E. Pottier, *Bull. corr. hell.*, XII (1888), p. 506; *Cat. vases ant. Louvre*, p. 302, 316, etc.; G. Pellegrini, *Fregi arcaici etruschi in terra colla a piccole figure*, in L. A. Milani, *Studi e Materiali di archeologia e numismatica*, I (1899-1901), p. 87 sq.

3. F. Courby, *op. cit.*, p. 107.

4. La connaissance de ces richesses est, en somme, récente. On croyait encore, il y a seulement quarante ans, que les terres cuites architectoniques ne comportaient qu'un décor ornemental, et qu'elles « excluaient la représentation des scènes à personnages » (Rayet et Collignon, *Hist. céram. gr.*, p. 388).

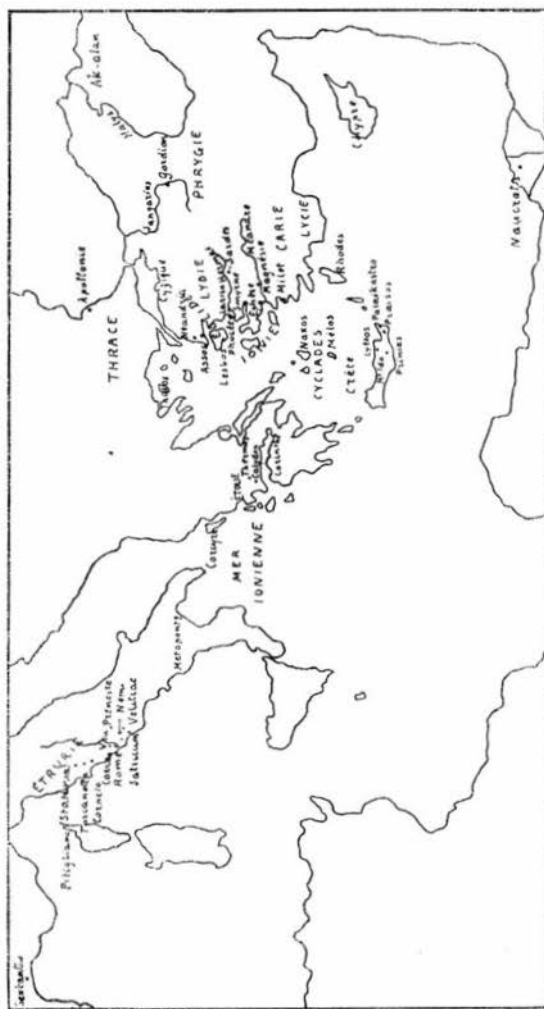


Fig. 52. — Carte des proveniences des frises céramiques.

d'Est en Ouest¹, et l'Ionie peut revendiquer la paternité directe — chez les Grecs — des anciens thèmes utilisés par les Etrusques pour leurs frises céramiques, thèmes importés d'Orient en Italie, fût-ce parfois sur des navires corinthiens².

A partir de la deuxième moitié du VII^e siècle, époque où l'Ionie domina pleinement le monde égéen par son art et sa pensée, on peut suivre, pour le point qui nous occupe, en Asie Mineure et dans les îles côtières, l'importance croissante du rôle architectonique de la terre cuite. La remarque est valable, tant pour la couverture, tuiles et antéfixes, que pour les chéneaux et les autres parties de l'entablement comportant une décoration ornementale ou figurée³. Peut-être connut-on même assez tôt le fronton avec reliefs en terre cuite; peut-être aussi les murs ont-ils parfois reçu, spécialement dans l'intérieur de l'Asie Mineure (Gordion, Ak-alan), un revêtement céramique agrémenté de motifs géométriques⁴. La frise historiée a pu se prêter à ces divers emplois, dans lesquels l'on perdait parfois de vue les nécessités constructives qui avaient été l'occasion de sa naissance.

Les documents de céramique architectonique grecque, retrouvés jusqu'à présent le plus loin vers l'Est, sont les très précieux fragments découverts par Halil bey et Macridy bey, presque au bord de la mer Noire, sur l'Acropole pontique d'Ak-alan⁵. En plus des chéneaux, aux deux fauves

1. C'était déjà l'avis de L. Savignoni (*Sima ionica con bassorilievi*, *Röm. Mitt.*, XXI (1906), p. 64 sq.), qui pourtant ne connaissait encore ni Larisa, ni Sardes, ni Gordion, ni Ak-alan.

2. Voir à travers l'isthme de Corinthe, le portage épargnant aux navigateurs ioniens « les périls de la circumnavigation du Péloponèse » (E. Cavaignac, *Hist. de l'antiq.*, I, p. 68).

3. Cf. H. Koch, *Studien zu den campanischen Dachterrakotten*, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 42.

4. La protection a pu s'étendre à tous les éléments en bois, même aux poutres des portiques. On en a noté la « tradition asiatique » jusqu'au temple de Métaponte. Cf. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 286.

5. Halil bey avait remarqué, en passant à Samsoun (Amisos), quelques fragments de céramique peinte qui lui parurent dignes d'intérêt, et il fit faire des sondages au lieu de découverte, l'acropole archaïque d'Ak-alan, à environ 18 kilomètres à l'Ouest de Samsoun. Ces

symétriquement adossés à la gargouille, signalés déjà¹, ont été publiés les restes très mutilés de la décoration céramique d'un édifice archaïque, dont le plan n'a malheureusement pu être relevé. On y a reconnu, d'après les motifs et la polychromie, les éléments de plusieurs séries de revêtements².

La plus intéressante des frises figurées³ montrait Héraklès agenouillé — un Héraklès de style assez hétéen⁴ — tirant



Fig. 23. — Héraklès archer.
Plaque céramique d'Ak-alan.

de l'arc sans doute contre la troupe fuyante des Centaures : derrière lui, un grand pithos, objet de leurs convoitises, rappelle l'aventure du mont Pholoé⁵ (fig. 23). Parmi les autres représentations, on suppose une Centaureomachie et une scène de chasse (celle-ci, d'après une plaque où l'on reconnaît un molosse cour-

rant⁶, de ces puissants et féroces dogues de chasse que les Assyriens lançaient sur les petits fauves, qu'ils n'hési-

travaux furent confiés à Macridy bey, qui en a exposé brièvement les résultats dans *Mitt. vorderasiat. Ges.*, XII (1907), 4, p. 167 sq., et tirage à part, p. 1-9. Cf. G. E. Rizzo, *Tempietto fittile di Nemi*, p. 37-8; H. Koch, *op. cit.*, p. 16 sq.

1. Cf. *supra*, p. 76 et fig. 14.

2. H. Koch, *op. cit.*, p. 20 sq.

3. Hauteur de la frise : 0 m. 25.

4. Comparer, par exemple, au bas-relief en calcaire d'Euyuk représentant un archer agenouillé tirant sur un sanglier. Cf. O. Weber, *L'art hittite*, pl. 40.

5. Sur l'architrave d'Assos, où figure la même scène, Héraklès court derrière les Centaures en les poursuivant de ses flèches; près de lui, Iolaos (?) porte un vase rempli du précieux breuvage. Les Centaures d'Ak-alan ont des jambes équinées, ceux d'Assos — dans cette scène, du moins — sont du type dit oriental (?), c'est-à-dire qu'aux reins d'un homme est soudé un arrière-train de cheval. Ces Centaures à jambes humaines se retrouvent sur les plaques architectoniques de Larisa d'Eolide. Cf. *infra*, p. 148 et 399 sq.

6. Macridy bey, *op. cit.*, pl. XVII, fig. 25.

taient pas à attaquer¹).

On situe aisément sur l'édifice les chéneaux, dont la bordure et la décoration symétrique autorisent la reconstruction schématique de H. Koch². Les frises étaient donc placées soit en dessous, comme parements de corniche, de sablière ou d'architrave, soit comme rampants de fronton. On restituerait volontiers dans ce deuxième emploi les bandes à entrelacs, qui portent à leur partie supérieure les mêmes moulures de couronnement que les chéneaux³. Les plaques à personnages, dont le haut ne forme pas bordure, auraient leur place en dessous de la sima. La frise continue sera normalement éliminée du couronnement par le fait que le toit à deux versants — bien qu'ici très plat⁴ — nécessite l'interruption par les émissaires d'eau de la bande figurée. Un décor discontinu, alterné ou symétriquement disposé, convenait mieux, à moins qu'il ne fût dédoublé en hauteur, au chéneau à gouttières : des files de fauves marchant, seule la tête du lion restera, architectoniquement muée en gargouille⁵. Les frises à personnages d'Ak-alan étaient fixées — clouées, exactement, selon la tradition mésopotamienne — sur les poutres horizontales de la charpente, qu'elles masquaient, protégeaient et décoraient de leurs scènes animées⁶. La date serait, indépendamment du style des représentations, fixée par l'ingénieuse hypothèse de Th. Macridy bey⁷ : le

1. Cf. G. Contenau, *L'art de l'Asie occid. anc.*, pl. XLV. — L. Savi-
gnoni, *Röm. Mitt.*, XXI (1906), p. 69, a étudié l'emploi du chien de
guerre de l'époque lydienne jusqu'à la frise de Pergame. L'origine du
motif pourrait être hittite (E. Pottier, *L'art hittite*, I, p. 35). Pourtant
les représentations de ces « dogues », sur plaquettes de terre cuite mé-
sopotamiennes, reportent au III^e millénaire. Cf. E. Douglas van Buren,
Clay figur. Babyl. and Ass., p. LV et fig. 207 sq.

2. H. Koch, *op. cit.*, p. 19, fig. 4.

3. Macridy bey, *op. cit.*, pl. XIII et XIV.

4. Cf. l'angle droit formé par les deux plans du chéneau (Macridy
bey, *op. cit.*, p. 172, fig. 14).

5. Cf. *supra*, p. 72 sq.

6. On n'a signalé la découverte d'aucun débris de colonnes. On
peut imaginer des supports en bois, mais non limiter aux architraves
la décoration en terre cuite, comme le fait H. Koch, *op. cit.*, p. 22.

7. *Op. cit.*, p. 174.

site, dont un riche lot céramique, encore inédit¹, a montré l'ancienneté et l'importance, correspondrait à la Ptérie d'Hérodote². Or on sait que Crésus, après avoir ravagé les terres des colons « syriens », détruisit de fond en comble la citadelle des Ptériens, près de laquelle il livra à Cyrus une première bataille indécise, que les historiens placent en 546 avant J.-C.³. Cette date conviendrait fort bien comme *terminus ante quem*, et les terres cuites architectoniques d'Ak-alan pourraient être justement situées dans la première moitié du VI^e siècle.

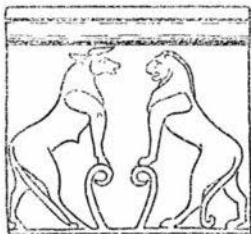


Fig. 24. — Carreau céramique de Gordion.

Suivant le même chemin que parcourut, à travers l'ancien domaine hittite, l'armée de Crésus, dans son repli sur la capitale lydienne, faisons halte à une importante étape de la voie royale, reliant la Mésopotamie à Sardes et à la côte ionienne⁴. A Gordion, ancienne ville capitale de Phrygie, on a retrouvé des plaques de revêtement en terre

1. Notamment de ces grandes *poteries plastiques*, en forme de taureaux ou d'autres animaux, que leur beau lustre rouge et leur style excellent rattache à la plus grande époque hittite (milieu du II^e millénaire av. J.-C.). Cf. E. Pottier, *Céram. Asie occident.*, *Journ. Sav.*, 1930, p. 10. Le caractère composite de la céramique mi-grecque, mi-asiatique de la nécropole voisine de Samsoun (Amisos), pour les VII^e et VI^e siècles, a été fortement souligné, *ibid.*, p. 66. Sur la diffusion des bronzes ioniens autour du Pont-Euxin et jusqu'en Arménie, cf. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 122.

2. Hérodote, I, 76, situe en face de Sinope, près du Pont-Euxin, cette ville, qu'on identifie communément avec Boghazkeuy, la capitale hétéenne. Ak-alan = Ptérie n'est qu'une hypothèse, mais qui n'est pas infirmée par les faibles arguments « historico-géographiques » de H. Koch, *op. cit.*, p. 22. Ak-alan se trouvait sur la route allant de Sinope vers l'intérieur de l'Asie, qui rejoignait à Comana la voie « royale » contournant au Nord le haut plateau cappadocien. Ch. Picard *Ephèse et Claros*, p. 557, n. 6, est favorable à l'hypothèse. R. Dusaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 17, n. 1, ne se prononce pas.

3. G. Fougères, *Prem. civilisat.*, p. 416, a imprimé par erreur 548. Cette année décida du sort de l'Asie antérieure : mais son nouveau maître Cyrus, dont le génie fut si admirablement servi par la chance, l'audace et la ruse, ne devait pas succéder à Crésus dans l'amitié des Grecs.

4. Sur la « triple valeur » de la métropole phrygienne, cf. G. Radet, *Alexandre le Grand*, p. 62 sq.

cuite, provenant sans nul doute de la décoration d'un édifice¹. Il s'agissait, semble-t-il, d'une juxtaposition de panneaux à sujets divers ou alternés, plutôt que d'une frise véritable, répétant un même thème sur un bandeau continu² : une première série de grands carreaux³ représentait soit le vieux motif oriental des animaux debout, taureaux et lions affrontés (fig. 24), soit une scène de chasse au cerf⁴ (fig. 25); une autre série plus petite montrait deux antilopes dressées et affrontées, broutant un arbuste stylisé⁵ (fig. 26). On a retrouvé à Gordion beaucoup d'autres documents céramiques qui ont fait soupçonner des influences chypriotes⁶, — qu'il s'agisse d'importations directes ou d'imitations locales. Le bas-relief en basalte de Sendjirli représentant des « gazelles grim pant sur l'arbre de vie »⁷, la précieuse plaquette « mycénienne » en ivoire découverte tout récemment dans la nécropole syrienne de Minet-el-Beida⁸ (montrant une Πόλις ἑταίρων assise, en demi-nudité rituelle, et tendant des épis à

1. Les tenons et trous de fixation des plaques témoignent de leur emploi comme revêtement de murs en terre ou d'éléments d'entablement en bois. Cf. G. et A. Körte, *Gordion, Arch. Jahrb., Ergänzungsheft*, V (1904), p. 153 sq.; S. Reinach, *Rev. arch.*, IV (1904), p. 126; G. E. Rizzo, *Tempietto fittile di Nemi*, p. 37; H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 14.

2. L'essai de reconstitution de la façade du petit temple (G. et A. Körte, *op. cit.*, pl. sans n^o, p. 168) n'est rien moins qu'assuré. Pour la scène de chasse, une deuxième plaque pouvait, on le sait par ailleurs, compléter le cortège de guerriers à bouclier; toutefois, la curieuse composition de la scène semble indiquer que l'artiste entendait limiter son sujet à une seule plaque. Cf. *infra*, p. 435, n. 4.

3. Hauteur restituée : 0 m. 38 à 0 m. 39.

4. Cf. *infra*, p. 435.

5. Hauteur restituée : 0 m. 24.

6. F. Poulsen, *Der Orient und die frühgr. Kunst*, p. 134 et 184. Cf. G. et A. Körte, *Gordion*, p. 88 sq. Notons que c'est sous la forme chypriote que l'influence mycénienne semble surtout avoir pénétré dans l'Asie antérieure. Cf. R. Dussaud, *Civilisat. préhell.*, 2^e éd., p. 214. Pour les rapports entre Chypre et la Lydie par la Pamphylie, cf. R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 102 sq.

7. O. Weber, *L'art hittite*, p. 18 et pl. 42.

8. F. A. Schaeffer, *Syria*, X (1929), p. 292 et pl. LVI. Les récentes découvertes de Ras Shamra pourraient donner un regain de jeunesse à l'ancienne théorie de Helbig, proposant de remplacer le terme « mycénien » par celui de « phénicien ». Cf. *Mém. Acad. Inscr.*, XXXV, 2^e p. (1896); R. Dussaud, *Civilisat. préhell.*, 2^e éd., p. 197. Toutefois, Ras

deux caprinés dressés), prouvent une communauté d'influences, dont la source est proche. Le point d'arrivée est

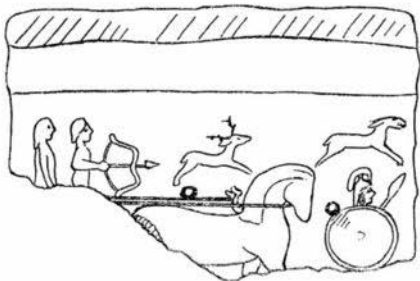


Fig. 25. — Petite frise de Gordion

lointain : mais, de Mésopotamie jusqu'en Etrurie, la route, clairement jalonnée, devait traverser les pays et les îles des Grecs d'Orient. On a remarqué avec raison¹, à propos d'un



Fig. 26. — Plaque architectonique de Gordion.

type d'alabâtre se terminant en buste féminin représenté également à Gordion et à Vulci, que la découverte de cet

Shamra n'était qu'un carrefour, une de ces cités cosmopolites de l'Orient, et la civilisation mycénienne, au sens large du mot, rayonnait sans doute d'un Akhkhuyawa plus *achéen* qu'on n'a tendance à le croire généralement aujourd'hui. Cf. sur ce point les judicieuses remarques de R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 33 sq.

1. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 123. Sur les têtes féminines d'Enkomi et leur origine assyrienne, cf. — en réponse à l'annexionisme crétois de H. R. Hall, *Journ. Hell. stud.*, XLVIII (1928), p. 64 sq. — S. Marinatos, *Arch. Anz.*, XLIII (1928), col. 533 sq.

objet dans l'intérieur de l'Asie Mineure confirme l'hypothèse — appuyée sur d'autres témoignages¹ — de l'existence d'un « courant d'art industriel venant de Mésopotamie, à travers l'Asie Mineure, déboucher parmi les populations grecques colonisatrices de la côte micrasiatique ».

La capitale lydienne ne pouvait manquer de connaître le revêtement architectural en terre cuite, utilisé spécialement, là aussi, pour la protection des parties hautes d'édi-



Fig. 27. — Fragment de terre cuite architectonique de Sardes

fices en briques et en bois. C'est à l'époque archaïque que nous reportent plusieurs constructions légères, analogues au petit « trésor » de Gordion, dont les débris ont été mis au jour par les archéologues américains à Sardes, en face du temple d'Artémis, à l'ouest du Pactole². Les plaques de terre cuite, retrouvées là en grand nombre (fig. 27), sont venues confirmer les suggestions dès longtemps présentées par G. Radet, à propos de la sima sardienne du Louvre³. Comme l'« Artémis » ailée portant par la queue ses deux lions retournés, c'est de l'Est que vient l'archer Héraklès⁴; de l'Est viendrait aussi le mythe du Minotaure égorgé par Thésée⁵. Sur une même plaque, les sujets alternaient, séparés par une simple baguette (fig. 28).

A la même période de suprématie lydienne en Asie Mineure

1. Notamment certaines séries de l'ébènes en bronze.

2. Th. L. Shear, *Sardis*, X, 1, *Architectural Terra-cottas*, p. 3 sq.; R. Vallois, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 143 sq.

3. Haut. : 0 m. 245. Cf. G. Radet, *Cybébé*, pl. I.

4. Rapprocher, pour le sujet, l'antéfixe en terre cuite de Mytilène, au Musée de Constantinople, (*infra*, p. 155, n. 2)

5. Voir l'explication de Th. L. Shear, *A terra-cotta relief from Sardes*, *Amer. Journ. arch.*, XXVII (1923), p. 131 sq.

appartient une autre plaque, de provenance inconnue (certainement anatolienne¹), conservée à la Bibliothèque natio-



Fig. 28. — Brique de Sardes.

nale, à Paris² (fig. 29). Un bige, avec roues à huit rais, por-



Fig. 29. — Plaque céramique de la Bibliothèque Nationale (Paris).

1. Malgré des analogies avec certains vases de Naucratis (représentation des chevaux, de l'aigle; cf. W. M. Flinders Petrie, *Naucratis*, II, pl. X), M. Collignon, *C. R. Acad. Inscr.*, 1905, p. 305, verrait des affinités avec la plaque « ionienne » d'Apollonie du Pont. Cf. *infra* p. 151. Les rapprochements pourraient être multipliés (Thasos, cf. *infra*, p. 151; les frises étrusques, cf. *infra*, p. 175 sq.): ils confirment seulement la communauté essentielle d'origine de tous ces documents.

2. Cf. O. Rayet, *Gaz. arch.*, 1883, pl. 49, p. 305 sq.; E. Babelon, *Cabinet des Antiques*, 1888, pl. IV (en couleurs); H. Koch, *Röm.*

tant un guerrier armé de pied en cap et son écuyer, est lancé au galop vers la gauche; au-dessus des chevaux, un aigle fond vers le sol. La même inspiration se retrouve sur un chéneau en terre cuite de Smyrne, montrant un arbre stylisé (palmier?), flanqué de deux griffons¹ (fig. 30).



Fig. 30. — Chéneau de Smyrne.

Avec Smyrne, nous abordons le riche domaine côtier de l'Eolide, où les documents capitaux de Larisa doivent avant tout retenir notre attention². Autour de l'embouchure de l'Hermos, le fleuve lydien, Ionie et Eolide s'entremêlent³. A une petite journée de marche au nord de l'ancienne Smyrne, mais sur la rive droite de l'Hermos, non loin de l'ionienne Phocée, l'acropole de la ville éolienne de Larisa portait encore, au début du VI^e siècle av. J.-C., une belle floraison de monuments décorés de terres cuites architec-

Mill., XXX (1915), p. 39, fig. 23; Th. L. Shear, *Sardis*, X, 1, *Architectural Terra-cottas*, fig. 13. Longueur de la plaque, 0 m. 45; hauteur inconnue.

1. H. Koch, *op. cit.*, p. 28, fig. 10. Longueur de la plaque, 0 m. 50; hauteur probable, 0 m. 30. Mentionnons également une sima en terre cuite de l'ancienne acropole de Smyrne, signalée par W. M. Ramsay, *Contrib. hist. South. Aeolis, Journ. Hell. stud.*, II (1881), p. 303.

2. Regrettons une fois de plus l'absence de publication suffisante de ces documents, si importants pour les origines de l'ordre ionique, comme pour l'histoire de la décoration architectonique de l'Etrurie. Cf. G. E. Rizzo, *Tempietto fittile di Nemi*, p. 40; H. Koch, *Gnomon*, III (1927), p. 405. Mes demandes de renseignements sont demeurées sans réponse.

3. Cf. Pausanias, VII, III, 10.

toniques¹. La récolte faite là, il y a une trentaine d'années, par la mission suédoise n'a pas d'analogie, jusqu'à présent, en pays grec, pour le nombre et la variété des frises figurées. A côté de revêtements céramiques à décoration purement ornementale, de fragments de grands acrotères discoïdes, de débris de statues en terre cuite (ronde bosse et haut relief), la figure modelée et peinte tenait ici un rôle de premier plan dans les différentes parties de l'entablement : on reconnaît un chéneau, avec, symétriquement disposés, deux cavaliers galopant armés de la lance; un rampant de fronton montrait une course de chars, complétée par des chiens courant sous les chevaux, et des oiseaux volant, en haut du champ. D'autres plaques, plus nombreuses, et sensiblement de même hauteur², représentaient encore des courses



Fig. 31. — Antefixe de Mytilène.

de chars, encore aussi, comme à Ak-alan, comme à Sardes, comme à Lesbos³ (fig. 31), la lutte d'Héraklès contre les Centaures, enfin une grande scène de banquet. Ces deux derniers thèmes voisineront bientôt, « pétrifiés », à Assos. Tous seront pris et repris, nous le verrons³ soit en Etrurie,

1. Cf. L. Kjellberg, *Uppsala Univers. Arsskrift*, 1903, p. 30 sq.; *Arch. Anz.*, 1906, col. 265; G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, II, p. 7; H. Koch, *Röm. Mit.*, XXX (1915), p. 3 sq.

2. Hauteur, 0 m. 40. Cf. H. Koch, *op. cit.*, p. 8. Certaines plaques auraient jusqu'à 1 m. 90 de longueur (banquet).

3. Cf. *infra*, p. 155, n. 2.

soit sur les grands monuments ioniques de l'époque classique. Comment répartir les huit frises, qu'une analyse patiente des documents a permis d'entrevoir? Les auteurs des trouvailles seraient seuls en état, pour le moment, de tenter ce difficile classement. Il est certain que ces frises appartenaient à plusieurs monuments, dont un grand temple en pierre et en bois, de style, d'après les chapiteaux à volutes verticales, « éolien »¹. La « pierre de Phocée » (liparite) employée ici rappelle la proximité de la grande ville ionienne, à laquelle on attribuerait volontiers aussi cette décoration céramique figurée², que les Ioniens, en quête de marchés nouveaux, portèrent, avec leurs dieux, bien avant d'être chassés de leurs foyers, à l'autre extrémité du monde grec.

Il n'est pas indifférent d'observer, à ce propos, que les ensembles de ruines phrygiennes se groupent spécialement dans trois régions — non loin du Pont-Euxin : la basse vallée de l'Halys; au centre de l'Asie Mineure : le cours supérieur du Sangarios; au nord-est de Smyrne : la région montagneuse du Sipyle³, — et que c'est précisément dans le voisinage de ces trois grands centres « phrygiens » qu'ont été découvertes les séries les plus importantes, jusqu'à présent, de frises en terre cuite anatoliennes (Ak-alan, Gordion, Larisa). Dans cette répartition de l'applique céramique à sujets figurés, on pourrait voir, plutôt qu'un apport spécifiquement phrygien, une tradition micrasiatique, que le hasard a permis de saisir en certains centres où les civilisations se sont succédé. Une précision plus grande sera téméraire, tant que l'archéologie anatolienne en sera, dans ce domaine au moins, réduite à des observations sporadiques,

1. H. Koch, *op. cit.*, p. 5. Les chapiteaux sont au Musée de Constantinople. Cf. G. Mendel, *op. cit.*, II, p. 33 sq.

2. Amisos (Samsoun), près d'Ak-alan, aurait eu pour métropole cette même Phocée (cf. M. Clerc, *Massalia*, I, p. 79), dont la « thalassocratie » se place dans la première moitié du VI^e siècle. C'est en 540 que les Phocéens échappèrent par l'émigration en masse à la servitude que leur offrait Harpagos, de la part de Cyrus. Cf. M. Clerc, *op. cit.*, p. 133.

3. Cf. F. Benoit, *Archil., Antiq.*, p. 208.

fondées sur des trouvailles et des publications insuffisantes.

Non loin d'une autre Larisa éolienne, Larisa de Troade, au nord d'Assos, le temple à colonnade centrale de Néandria comportait, sur une charpente en bois, divers revêtements en terre cuite¹. Il en reste des antéfixes demi-circulaires, avec, en relief, l'avant-corps d'un félin couché (panthère?) vu de face, peint, semble-t-il, tantôt en noir sur fond blanc, tantôt en blanc sur fond noir. D'autre part, une sima de fronton, dont quelques fragments seulement ont été recueillis devant le côté ouest du temple, montrait une plaque dentelée en haut, et décorée, entre deux baguettes, d'une frise d'animaux en relief (fig. 32). La façade de l'édifice pourrait être reconstituée d'après ce que nous connaissons



Fig. 32. — Sima de Néandria.

des temples italo-étrusques. La sima prouve l'existence d'un toit à deux versants — connu depuis quinze siècles en Troade et transmis par les Phrygiens —, alors que la tradition méridionale continuait à garnir de terre pilonnée certaines charpentes plates de la Lycie².

Dans les principales villes d'Ionie actuellement fouillées,

1. R. Koldewey, *Neandria*, 51^{tes} Berlin. *Winckelmannsprogramm*, 1891, p. 48 sq.; H. Koch, *op. cit.*, p. 10 sq.; G. E. Rizzo, *op. cit.*, p. 36 sq.

2. Voir les façades de tombes rupestres, même tardives, de l'Anatolie méridionale. Cf. J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 296 (Limyra); F. Benoit, *Archit., Antiq.*, p. 214 sq. La question sera reprise plus bas, p. 230 sq. Certains tombeaux ont comporté une sorte de frise en plaques de terre cuite peinte ou de pierre; le point de départ de cette série de temples-tombeaux pourrait être recherché, plus loin que l'Asie Mineure méridionale, vers la Syrie et peut-être jusqu'en Egypte. Cf. M. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*, p. 41 sq. et 110 sq.

Ephèse, Magnésie du Méandre, Priène, Milet, il n'a été, jusqu'à présent, signalé aucune frise figurée en terre cuite¹, bien qu'on ait recueilli, dans la plupart des sites prospectés, de nombreux échantillons des différentes variétés de tuiles et de simas en poterie, avec décor ornemental (sima de fronton, par exemple, de Magnésie du Méandre), têtes de Gorgone ou protomes de lion (antéfixes de Milet notamment).



Fig. 33. — Frise céramique d'Apollonie de Thrace.

petit édifice archaïque. Le style en est ionien; la représentation, gauchement composée, montre, tournés à droite, deux guerriers armés de lances, dont l'un souffle dans une corne, tandis que l'autre, la bouche largement ouverte, « paraît pousser le cri de guerre »⁴ (fig. 33). Comme Apollonie de

Mais plus d'une, parmi les quatre-vingt-dix colonies de Milet, pour commencer par la reine de l'Ionie, avait conservé la tradition du bandeau céramique continu. On connaît la plaque de terre cuite du Louvre provenant d'Apollonie de Thrace², comptoir fondé sur la côte du Pont-Euxin par la grande métropole ionienne à la fin du VII^e siècle. Cette plaque, complétée notamment par un fragment du Musée de Sofia³, faisait partie de la décoration d'un

1. Une cause d'un moindre emploi de la terre cuite comme revêtement fut peut-être la grande avance prise par l'Ionie — notamment à Samos et à Chios — pour le travail du métal.

2. M. Collignon, *C. R. Acad. Inscr.*, 1905, p. 300 sq. Apollonie de Thrace (ou du Pont) s'est appelée Sozopolis depuis le III^e siècle après J.-C. : c'est aujourd'hui Sizebol (Bulgarie).

3. On a reconnu les débris d'au moins trois plaques. Cf. G. Seure, *Rev. arch.*, XIX (1924), p. 307 sq.; E. Douglas van Buren, *Gr. revetm.*, p. 187.

4. M. Collignon, *op. cit.*, p. 305. L'appartenance des fragments à un sarcophage en terre cuite a pu être aussi envisagée. Cf. L. Malten, *Leichenspiel und Totenkult, Röm. Mitt.*, XXXVIII-XXXIX (1923-24), p. 323.

Thrace, Cyzique était une colonie milésienne, et il faut signaler ici, bien qu'ils soient déjà « pétrifiés », les deux reliefs archaïques, en marbre de Proconnèse, l'un, intact, au Musée de Brousse¹ (fig. 34), l'autre, mutilé, à celui de Constantinople (fig. 35)², représentant un char monté par un aurige et

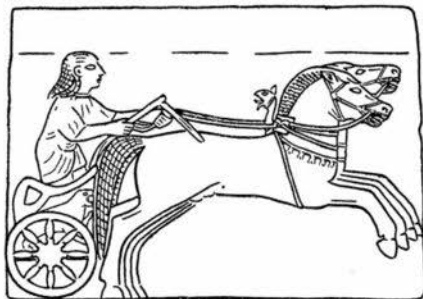


Fig. 34. — Plaque de Cyzique (Musée de Brousse).

attelé de deux chevaux galopant à droite. G. Mendel a montré l'origine cyzicénienne de ces deux plaques qui auraient décoré quelque petit édifice de la fin du VI^e siècle³. Le temple archaïque d'Apollon Milésien à Naucratis, « flot de pure Ionie dans le Delta »⁴, ville de luxe célèbre entre autres par ses fabriques de poterie, ne pouvait manquer, semble-t-il, d'avoir reçu également une décoration céramique⁵;

1. G. Mendel, *Catal. sculpt. Mus. Brousse*, p. 1 sq. et pl. I, n° 2.

2. G. Mendel, *Catal. sculpt. Mus. Const.*, II, n° 525, p. 228 sq. (avec bibl.).

3. Les dimensions des bas-reliefs et la moulure de 0 m. 08, qui longe le bord supérieur des plaques, suggèrent leur emploi architectural original. Leur style est composite, et porte les traces des influences qui se croisaient en ce carrefour de Propontide : éolo-ioniennes, attiques et orientales (assyriennes et perses).

4. G. Fougères, *Prem. civilisat.*, p. 383.

5. Ce premier temple était de petites dimensions (env. 7 m. 50 sur 15 mètres), construit en briques crues, et d'ordre ionique (volute et base de colonne retrouvées, mais bientôt détruites par les Arabes). Cf. W. M. Flinders Petrie, *Naucratis*, I, p. 12; A. H. Smith, *Catal. Brit. Mus. (Arch. Gr. sculpt.)*, I, 1, p. 62. On date maintenant de la première

on l'imaginerait volontiers sur le modèle d'un bas-relief en grès, provenant du sanctuaire d'Aphrodite, et représentant, à l'ordinaire, un hoplite marchant à droite, armé du bouclier et de la lance¹ : souvenir d'anciennes processions guerrières, qui se retrouveront si fréquentes en Etrurie, et dont

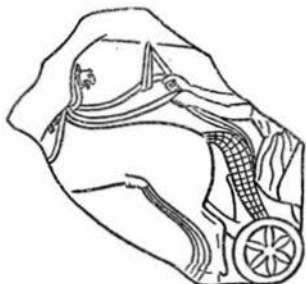


Fig. 35. — Relief de Cyzique
(Musée de Constantinople).

les prototypes orientaux, faute de fouilles suffisantes, nous échappent trop souvent.

Pourtant les architectes d'Ionie ont assurément connu et utilisé dans leurs temples la frise figurée en terre cuite : une

moitié du VI^e siècle le temple archaïque, qui serait à rapprocher de celui de Locres et du trésor delphique des Cnidiens. Cf., pour certains détails analogues à l'Artémision D, à Ephèse, W. R. Lethaby, *Journ. Hell. stud.*, XXXVII (1917), p. 7; et, ci-après, p. 162 et 247. Pour le second temple, on le place parfois tard dans le V^e siècle, à cause de certains éléments décoratifs, qui rappelleraient la perfection de l'Erechtheion. Cf. H. Prinz, *Funde aus Naukratis*, *Klio, Beih.* VII, 1908, p. 10; *Cambridge anc. hist.*, IV, p. 107. Sans le faire remonter aussi haut que W. B. Dinsmoor (*Bull. corr. hell.*, XXXVIII (1913), p. 13), C. Weickert (*Typen arch. Archit.*, p. 129) l'attribue à la fin du VI^e siècle.

1. C. C. Edgar, *Eccav. at Naukratis*, *Brit. Sch. Ann.*, V (1898-9), p. 66 et pl. IX. Hauteur, 0 m. 40. Ce bas-relief, considéré longtemps comme archaïsant, est maintenant attribué au VII^e siècle. Cf. F. N. Pryce, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, 1928; A. Merlin, *Journ. Sav.*, 1930, p. 92. Il sera question plus loin, p. 162, de la statuette naucratite en pierre représentant sur son cheval colossal un minuscule cavalier.

preuve quasi directe en est donnée par la cymaise du temple D à Ephèse, traduction en marbre, ou du moins souvenir vraisemblable d'une décoration céramique analogue d'un précédent édifice. Mais nous préciserons plus loin les étapes de la « pétrification » des revêtements céramiques à Ephèse et à Assos¹, et l'observation des sarcophages complètera la leçon. Pour le moment, suivons vers l'ouest les architectes de l'Artémision précréséen : c'est en Crète orientale que nous conduisent Chersiphron et Métagénès de Cnossos.

Depuis l'époque légendaire des « retours », depuis les migrations « étrusques » dans la seconde moitié du ix^e siècle et les siècles suivants², les bannis des luttes politiques³, les vaincus des guerres nationales de toute la bordure anatolienne n'ont jamais oublié le chemin des riches terres de l'ouest. Colons ou, également, simples commerçants, les marins grecs de la côte asiatique portaient dans les Cyclades, en Crète, en Grande-Grèce, leurs produits, leurs techniques. Les rochers du Péloponnèse semblaient sans doute peu accueillants⁴; on contourna d'abord la Grèce dorienne, longtemps rustique et bataillarde : mauvais terrain pour des marchands, fussent-ils un peu pirates! On a pensé⁵ que les déplacements vers l'ouest des peuples anatoliens avaient pu emprunter deux voies principales, l'une, au nord de la mer Egée, par l'archipel thrace, l'autre, au sud, par la Crète : double reflux correspondant au flot poussé précédemment en direction inverse, à travers les Cyclades. Pour le détail qui nous occupe, cette remarque se vérifierait en ce sens que l'on a retrouvé en Crète d'une part, à Thasos d'autre

1. Cf. *infra*, p. 192 sq.

2. G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 175; cf. *infra*, p. 173.

3. Cf. la Lesbienne Sappho se réfugiant en Sicile, G. Glotz, *op. cit.*, p. 287.

4. Encore le Sud du Péloponnèse n'a-t-il pas été à l'abri des influences ioniennes, ou au moins créto-ioniennes. Cf. *infra*, p. 164 et 309. Mais elles se seraient fait sentir seulement à partir du vii^e ou au début du vi^e siècle. Cf. P. Demargne, *Bull. corr. hell.*, LIV (1930), p. 196.

5. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 566, n. 4.

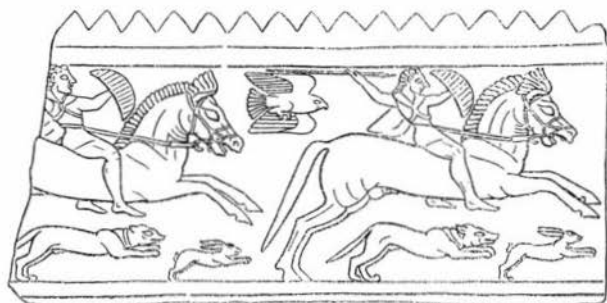


Fig. 36. — Frise céramique de Thasos.

part, des revêtements en terre cuite avec frise figurée¹.

La décoration céramique du temple à chapiteaux éoliens de Klopédi, à Lesbos², ne comprenait pas, semble-t-il, de sujets animés. Par contre, plus loin de la côte anatolienne, une série de plaques estampées de Thasos³ reprenait une

1. Mentionnons, pour mémoire, la plaque estampée de Kythnos (île proche de l'Attique), où sujets et style, sinon disposition des scènes et emploi, se rattacherait au même courant. Cf. E. Pottier, *Vas. arch. à rel.*, *Bull. corr. hell.*, XII (1888), p. 500; G. Pellegrini, *Studi e Materiali*, I (1899-1901), p. 110; E. Douglas van Buren, *Figur. terracotta revelm. Etr. and Lat.*, Introd. — Je remercie M. Pottier d'avoir bien voulu revoir pour moi la plaque du Louvre, autrefois publiée par lui : dans cette plaquette rectangulaire, dont la courbure au revers est presque nulle, il faudrait voir, non un fragment de vase, ni de plaque architectonique, mais un ex-voto, ou peut-être une matrice pour repousser une feuille de métal. Cf. C. Waldstein, *The Arg. Her.*, II, p. 48 sq. et pl. 49 (J. C. Hoppin). Haut. de la plaquette, 0 m. 125; haut. de la bande à reliefs, 0 m. 06. Sur les plaquettes de Milo, cf. P. Jacobsthal, *Die mel. Rel.*, 1931; E. Pottier, *Rev. arch.*, 1931, II, p. 186 sq.

2. Temple d'Apollon Napéen, non loin de l'église du Taxiarque (Kolumdado de R. Koldewey); cf. *infra*, p. 243. Cf. D. Evangelidès, *Ἀρχ. Δελτ.*, IX (1924-1925), παράρτημα, p. 41 sq. Le Musée de Constantinople conserve, parmi d'autres fragments céramiques de Mytilène, une antefixe représentant Héraklès archer agenouillé à gauche, un arbre derrière lui. Cf. H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 30, fig. 11 (*supra*, fig. 31).

3. Ch. Picard et Ch. Avezou, *C. R. Acad. Inscr.*, 1914, p. 296, fig. 7; cf. *Rev. ét. gr.*, 1916, p. 102; Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 34, n. 1 et 566, n. 4. Les affinités ioniennes de Thasos sont connues. Cf., pour

de ces scènes de chasse très « assyriennes », où l'on voyait un cavalier au galop brandissant un javelot, avec, inévitablement, l'aigle « éployée » et le chien poursuivant un lièvre (fig. 36). On comparerait volontiers cette frise, pour le profil et l'« Etagenperücke¹ » du chasseur et pour l'allure du cheval notamment, avec les reliefs archaïques de Brousse et de Constantinople, à propos desquels furent justement signalées² les traces d'une influence attique sur l'art asiatico-ionien que Cyzique devait particulièrement à sa métropole Milet³. Bien d'autres caractères orientaux seraient à noter, pour les cultes comme pour la plastique, dans les autres îles de la mer thrace, Imbros, Lemnos, Samothrace, qui confirmeraient le sens de la migration dans l'Egée septentrionale⁴.

A l'autre extrémité de l'archipel grec, la grande île de Crète, prolongée, par Carpathos et Rhodes, jusqu'à la côte anatolienne et, par Cythère, jusqu'au Péloponnèse, barre au sud le *lac égéen*, suspendue comme une nacelle entre Laconie et Carie. Au delà, vers l'Égypte ou la Phénicie, c'est la haute mer, et lorsque se perd dans les nuages la cime blanche de son Ida, on se sent loin du pays grec. En raison de sa forme et de sa situation, la Crète a subi tour à tour les influences européennes ou orientales, même à l'époque où elle était

les terres cuites architectoniques, H. Graillot, *Mél. d'arch. et d'hist.*, XVI (1896), p. 148 sq. Sur le prytanée archaïque de Thasos, cf. C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 176 sq. A. Bon signale, de même, la prédominance de l'influence ionienne — et non attique — à Thasos, vers la fin de l'archaïsme (*Bas-relief d'une nouvelle porte de Thasos*, *Mon. Piot*, XXX (1929), p. 13).

1. F. Poulsen, *Der Orient und die frühgr. Kunst*, p. 115.

2. G. Mendel, *Catal. sculpt. Mus. Brousse*, p. 5. Cette influence a été constatée également à Assos, spécialement dans le domaine des figurines « éoliennes » en terre cuite, différentes du type samo-rhodien. Cf. G. Mendel, *Catal. figurines Mus. Const.*, p. 161 sq.

3. Cf. *supra*, p. 152.

4. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 592, n. 6. Cf., pour l'influence asiatique « victorieuse », spécialement à Samothrace, Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 298.

devenue elle-même un foyer d'intense rayonnement. Lorsqu'après la ruine définitive de sa civilisation originale, elle devint fief dorien, aux débris épars de la culture minoenne, mêlés d'éléments septentrionaux, ne cessèrent de s'ajouter des apports nouveaux, venus d'Asie Mineure et d'Ionie¹. De l'Ida² à Palaikastro, toute la côte nord-est de la Crète demeure plus que jamais soumise aux influences orientalisantes³, que les Ioniens surtout, et peut-être les Chypriotes⁴, étaient, au VIII^e et au VII^e siècles, en mesure d'y faire pénétrer. Parmi ces apports, il y aurait lieu de mentionner la décoration architectonique des cymaises par des frises en terre cuite, puis en pierre : usage que l'on dit volontiers créto-

1. Cf. F. Poulsen, *Eine kretische Mitra*, *Athen. Mitt.*, XXXI (1906), p. 373 sq. La théorie de la coupure rigoureuse entre l'art minoen et l'art archaïque crétois (cf. C. Rodenwaldt, *Athen. Mitt.*, XLVI (1921), p. 35; V. Müller, *Athen. Mitt.*, L (1925), p. 51 sq.; W. Deonna, *Bull. corr. hell.*, L (1926), p. 319 sq.) est aussi excessive que celle qui dérive du crétois tout l'art préionique (E. Löwy, *Oesterr. Jahresh.*, XII (1909), p. 243 sq.; XIV (1911), p. 1 sq.). La Crète a cessé pour toujours d'être « la terre sacrée du culte et de la civilisation » (F. Poulsen, *Der Orient und die frühgr. Kunst*, p. 161), et les trouvailles de Ephèse sont significatives : celles aussi de la grotte de l'Ida. Mais la Crète archaïque a encore tenu une place importante, dans le sens de ses anciennes traditions, par son influence artistique et religieuse, à l'époque même de la suprématie ionienne. Cf. J. Charbonneau, *La religion égéenne et les origines de la religion grecque* (à propos de M. P. Nilsson, *The Minoan-mycaen. relig. and its surv. in Gr. relig.*, 1927), *Journ. Sav.*, 1928, p. 462; P. Demargne, *Bull. corr. hell.*, LIII (1929), p. 429.

2. On a noté l'aspect « exotique » de l'archaïsme crétois, notamment des bronzes votifs de l'Ida, fabriqués vraisemblablement en Crète même. Cf. R. Dussaud, *Civilisat. préhell.*, 2^e éd., pl. VIII et p. 316; P. Ducaati, *L'arte classica*, p. 137, fig. 124; G. Karo, *Orient und Hellas in arch. Zeit*, *Athen. Mitt.*, XLV (1920), p. 151; F. Courby, *Vases gr. à rel.*, p. 97. A l'influence assyro-babylonienne, venue par l'Anatolie ou par Chypre, s'ajoutent des éléments égyptiens (cf. le torse d'Eleutherne, la déesse assise de Prinias) reçus sans doute par les mêmes voies.

3. Les Créto-Mycéniens avaient toujours fait bon accueil aux apports de l'Orient. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 271-2; *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 254; *Journ. Sav.*, 1929, p. 101. Cf. aussi *Syria*, V (1924), p. 194 sq.

4. La nouvelle chronologie chypriote, par ses dates plus basses, place la sculpture de Chypre dans une dépendance plus étroite de l'art grec archaïque, et retarde l'époque de son influence sur la Grèce, comme sur l'Italie. Cf. A. W. Lawrence, *Journ. Hell. stud.*, XLVI (1926), p. 163 sq.; E. Bertaux, *Rome, L'antiquité*, p. 68; Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLI (1928), p. 236.

asiatique, et que, pour ma part, je préférerais nommer asiatico-crétois. La Crète semble avoir ici servi d'étape entre les prototypes ioniens et l'abondante floraison du décor architectonique continu en Etrurie¹.

Le document céramique capital, pour la Crète, est la frise en terre cuite qui bordait la cymaise du petit temple de Zeus Dictéen, à Palaikastro, le plus oriental des sites antiques de l'île². L'emplacement, très anciennement occupé, avait été malheureusement pillé par les indigènes, au point qu'on ne connaît du temple que les fragments retrouvés de sa décoration céramique³. Les plaques figurées⁴ présentent un sujet banal, analogue à un de ceux des panneaux estampés de Gordion : c'est un départ pour la guerre; mais la contamination de plusieurs thèmes — course de chars, scène de chasse, procession de guerriers — est plus nette ici qu'à Gordion. La moitié gauche de la composition montre un

1. Cf. L. Savignoni, *Sima ionica con bassorilievi, Röm. Mitt.*, XXI (1906), p. 64 sq. On ne doit pas songer ici à une tradition égyptienne, que la Crète aurait pu transmettre au temple ionique. La présence de semblables simas estampées en Asie antérieure et en Etrurie indique assez l'origine gréco-asiatique de cet emploi de la terre cuite architectonique. E. Pfuhl lui-même n'a pu le contester, malgré son anti-ionisme; cf. *Bemerk. zur arch. Kunst, Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 126 sq. Je souscris d'ailleurs entièrement à son opinion, lorsqu'il déclare (*ibid.*, p. 127) que les reliefs de Palaikastro doivent être considérés comme « la forme crétoise d'une formule d'art beaucoup plus étendue ». Chypre, Rhodes et la Crète ont pu servir d'intermédiaires entre l'Orient et l'Italie (E. Pfuhl, *op. cit.*, p. 125) : au cas d'influences orientales suivant une autre route que la voie ionienne, on noterait tout de même le développement de types parallèles en Ionie. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 507 (à propos de la *πέρεια θηρών*).

2. Cf. R. C. Bosanquet, *Excavat. at Palaikastro*, IV, *Brit. Sch. Ann.*, XI (1904-5), p. 300 sq. et pl. XV; L. Savignoni, *l. l.*; H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 40 sq.; J. Sieveking, *Zur Sima von Palaikastro*, *Arch. Anz.*, XXXVI (1921), col. 349 sq.; E. Pfuhl, *Die Terrakottareliefs aus dem Heiligtum des diktäischen Zeus in Palaikastro*, *Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 119 sq.

3. Il y faut adjoindre un fragment de jambe parfois attribué à une figure de fronton. E. Pfuhl, *op. cit.*, p. 120, pensait qu'il était, par le costume, le style et la technique, « aussi minoen que possible ». S. Marinatos a montré dernièrement qu'il s'agissait d'un fragment de Gorgone archaïque, courant à gauche (*Ἀρχ. Ἐφ.*, 1927-28, p. 8), voisine de celle de Corfou.

4. Hauteur des plaques, bordures comprises, 0 m. 34; longueur, 0 m. 64.

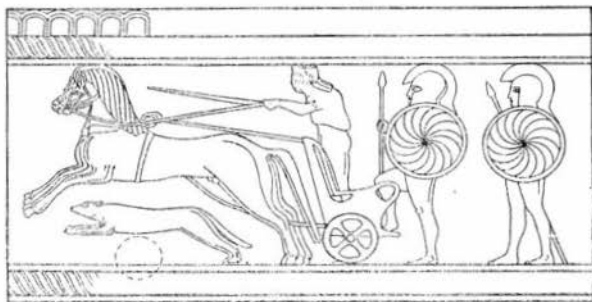


Fig. 37. — Sima du temple de Palaikastro.

bige en pleine course, conduit par un aurige penché sur ses chevaux au galop; près des chevaux, *sous eux* en perspective, court un chien de guerre, le même que le dogue d'Akalan. A droite, deux hoplites casqués, armés de la lance et du bouclier rond, défilent au pas; le guerrier de tête monte tranquillement sur le char¹ (fig. 37). La place des frises sur le monument est assurée par les traces des émissaires d'eau et certains fragments qui doivent être rattachés aux rampants du fronton : le temple était entouré d'une cymaise continue, « sorte de balustrade ou de parapet qui se dressait *au-dessus de la corniche* »², comme à l'Artémision d'Éphèse, — ou du moins (comme peut-être à Prinias) constituait l'essentiel du revêtement architectural de la charpente.

Dans la même région orientale de la Crète, au sud de Sitia et à quelques heures de Palaikastro, Praisos³ a fourni une décoration en terre cuite analogue à celle du temple de

1. Le char, moins asiatique que sur les plaques anatoliennes de Larisa, par exemple, ou de Smyrne, reste, par des détails de structure, sous l'influence orientale. Cf. H. Koch, *op. cit.*, p. 41.

2. A. de Ridder, *Rev. ét. gr.*, XXI (1908), p. 372.

3. Cf. R. C. Bosanquet, *op. cit.*, p. 304 et fig. 22; H. Koch, *op. cit.*, p. 42.

Zeus Dictéen. Le sanctuaire d'où elle provenait est aussi ruiné que celui de Palaikastro. Les sujets sont assez comparables à ceux des revêtements céramiques découverts sur le site voisin; quelques-unes, toutefois, de ces plaquettes estampées à figures sont de dimensions trop menues pour avoir connu un autre usage que celui d'ex-voto¹.

L'identité d'influences que révèle cette concordance entre les séries voisines de Palaikastro et de Praisos se trouverait confirmée par l'étude des jarres crétoises à reliefs. Les grands pithoi à sujets estampés, dont le décor est enfermé dans des cadres lui donnant un aspect architectural, et dont les thèmes reproduisent ceux des revêtements céramiques des édifices archaïques, proviennent d'ateliers travaillant dans la moitié orientale de la Crète, entre le milieu du VII^e siècle et la fin du VI^e². Sans exagérer la portée des renseignements que l'historien de l'architecture peut tirer des représentations figurées sur les vases³, notons pourtant que les similitudes de la technique et de l'ornementation sont très grandes entre les terres cuites estampées architectoniques et ces couronnements de vases qui s'ingénient à copier les couronnements d'édifices : même région, même époque, mêmes procédés, mêmes artistes peut-être, pour les uns et pour les autres. Un fragment de jarre de Lyttos montre, par exemple,

1. Cf. E. S. Forster, *Praesos, The terra-cottas, Brit. Sch. Ann.*, VIII (1901-2), p. 272 sq.; F. Halbherr, *Researches at Praesos, Amer. Journ. arch.*, V (1901), p. 384 sq.; J. Demargne, *Antiq. de Praesos, Bull. corr. hell.*, XXVI (1902), p. 572 sq.; F. Courby, *Vases grecs à reliefs*, p. 49; P. Demargne, *Terres cuites archaïques de Lato, Bull. corr. hell.*, LIII (1929), p. 382 sq. (rapports, pour la technique comme pour les motifs, avec Prinias et surtout Praisos); *Plaquettes votives de la Crète archaïque, Bull. corr. hell.*, LIV (1930), p. 195 sq. (trouvaille de l'Anavlochos, Axos); *Recherches sur le site de l'Anavlochos, Bull. corr. hell.*, LV (1931), p. 402.

2. F. Courby, *op. cit.*, p. 50 sq.; D. Levi, *Arkades, Annuario*, X-XII (1927-29), p. 62 sq. — E. Pfuhl, *op. cit.*, p. 126, rapproche des reliefs de sima ou de jarres les bandeaux estampés de métal précieux à sujets analogues (références, *ibid.*).

3. J'ai eu ailleurs l'occasion (*Mél. Glotz*, I, p. 245 sq.; cf. *infra*, p. 302 sq.) de montrer, pour les vases peints, l'intérêt de ces reproductions, et aussi le risque qu'il y aurait à leur trop donner crédit.

entre deux bandeaux décorés de motifs géométriques analogues à ceux des revêtements architecturaux, une frise d'archers à cheval, très voisine à tous égards d'une sima archaïque; les masques des gargouilles n'y sont même pas oubliés¹ (fig. 38). Ce fragment n'est pas isolé; il se rattache à une série connue, dont le développement demeure soumis



Fig. 38. — Jarre à décor architectural de Lyttos.

aux mêmes influences orientales que les cymaises de Palaikastro et de Praisos².

Bien que « pétrifiée » déjà en un calcaire local, la frise de cavaliers provenant de Prinias³, sur le flanc oriental du Mont Ida, est tellement voisine des bandes estampées précédemment signalées, qu'il est nécessaire d'en faire dès maintenant état (fig. 39). La zone figurée, enclose entre des élé-

1. E. Fabricius, *Athen. Mill.*, XI (1886), p. 147 sq. et pl. IV; E. Pottier, *Vas. arch. à reliefs*, *Bull. corr. hell.*, XII (1888), p. 501; *Catal. vas. ant. Louvre*, p. 178; F. Courby, *op. cit.*, p. 50. On doit tout de même, en l'étendant aux terres cuites architectoniques, souscrire à l'opinion de M. Pottier, *Catal.*, l. l., selon qui les céramistes ont copié le métal repoussé. Cf. *supra*, p. 61, n. 2. Pour la pseudo-Gigantomachie du vase à décor plastique de Lato, cf. P. Demargne, *Bull. corr. hell.*, LIII (1929), p. 417.

2. Cf., pour les terres cuites archaïques de Lato, étudiées par P. Demargne, les remarques concordantes de E. Pottier, *C. R. Acad. Inscr.*, 1930, p. 75 sq.

3. Cf. L. Pernier, *Temp. arc. sulla Patèla di Prin. in Creta*, *Contrib. allo stud. dell'arte dedal.*, *Annuario*, I (1914), p. 18 sq.

ments à décor géométrique, montrait une procession de cavaliers avançant au pas vers la gauche¹. On est frappé de la petitesse de l'homme, minuscule — comme autrefois les « tauracrobates » minoens —, sur son cheval aux jambes

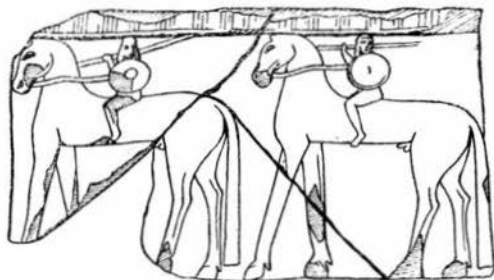


Fig. 39. — Plaque sculptée de Prinias.

disproportionnées : disparité où l'on noterait volontiers un caractère créto-ionien², que l'on retrouverait à Naukratis³

1. Il reste cinq cavaliers; le plus grand fragment — ici représenté — mesure 1 m. 38 (2 cavaliers). Hauteur totale de la frise, env. 0 m. 84; épaisseur des dalles, 0 m. 15 à 0 m. 17; saillie du relief, env. 0 m. 035. Les plaques sont renforcées en bas, par derrière, par un socle d'env. 0 m. 20 de hauteur sur 0 m. 08 à 0 m. 10 de saillie. Cf. L. Pernier, *op. cit.*, p. 53.

2. Cf. le petit écuyer du mort, sur certaines stèles funéraires archaïques de style ionien (généralement en prédelle), M. Collignon, *Les stat. funér. dans l'art grec*, p. 63. Voir aussi G. Löschcke, *Allatt. Grabstele*, *Athen. Mitt.*, IV (1879), p. 36 et 289; cf. pl. II et IV. Les proportions seront presque inversées dans le relief attique de l'époque classique. Pour les proportions du cheval en Crète, cf. D. Levi, *Arkades. Annuario*, X-XII (1927-29), p. 130. On rapprocherait aussi les petits cavaliers du cortège des Tyndarides dans l'enlèvement des Leucippides, au trésor delphique des Siphniens.

3. W. M. Flinders Petrie, *Naukratis*, I, pl. XIX, 5; C. C. Edgar, *Brit. Sch. Ann.*, V (1898-9), pl. XIX, 10 et 11; D. G. Hogarth, H. L. Lorimer et C. C. Edgar, *Naukratis, Journ. Hell. stud.*, XXV (1905), p. 105 sq. Le même type de cavalier minuscule, sur un cheval aux jambes démesurément longues, se voit sur un fragment de poterie naucratite, E. R. Price, *Pottery of Naukratis, Journ. Hell. stud.*, XLIV (1924), p. 213, fig. 49. Le centre de diffusion du type, d'après C. C. Edgar, *Naukratis, Journ. Hell. stud.*, XXV (1905), p. 105 sq., serait Chypre : d'où son apparition simultanée en Egypte (cf. *Syria*, X (1929), p. 279), en Crète et en Italie. Cf. la plaque de Velletri (*infra*, B. 179), G. Moretti, *Ausonia*, VI (1911), p. 147 sq.; E. Douglas van puran, *Figur. t.-c. revetm. Etr. ant. Lat.*, pl. XXI, 1.

(fig. 40) et en Etrurie¹ (fig. 41). Serait-ce aussi à Naucratis, « porte officielle de l'Égypte », qu'on devrait rapporter (si l'on admet la reconstitution — qui n'est pas à l'abri de toute critique² — du savant éditeur italien) l'idée première de la

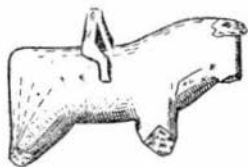


Fig. 40. — Statuette en pierre de Naucratis.

surprenante entrée de la cella de Prinias³? (fig. 42). Ou faudrait-il, à l'opposé, comparer la baie ouverte au-dessus du linteau crétois et flanquée de statues divines, au triangle de décharge, masqué par la double pyramide des lionnes, du portail colossal de

Mycènes⁴? Deux points de vue qu'il ne serait peut-être pas impossible de rapprocher, en remontant, vers l'est, à un commun archétype⁵. A défaut d'une grande similitude des divinités du seuil, plus accueillantes, certes, à Prinias, c'est l'Orient ionisé des zones céramiques que peut évoquer, au pied des déesses, le défilé des « bêtes héraldiques ». Ce serait, au contraire, à un type préhellénique qu'on

1. Cf. P. Ducati, *L'arte classica*, p. 202; *Storia dell'arte etrusca*, II, pl. 73, fig. 218 (âme d'un mort conduite par un génie psychopompe ?). Cf. aussi la peinture de Corneto (*L'arte classica*, p. 203, fig. 191) montrant le jeune Troïlos arrivant à la fontaine, où le guette Achille.

2. Cf. C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 59 sq. Cette restauration a reçu une confirmation, au moins partielle, grâce, d'une part, à la découverte de constructions semblables comme plan à Tirynthe et à Asiné (cf. L. Pernier, *Arch. Inst. Hundertjahrfeier*, 1929 (1930), p. 266), — grâce, d'autre part, aux remarquables modèles en terre cuite trouvés en 1927 par la mission italienne de Lemnos : constructions très archaïques à toit plat, à entrée large, à disposition tripartite (rappelant celle du temple étrusque), particulièrement une façade de fontaine avec figures féminines assises ou debout en haut des pilastres. Cf. G. Karo, *Arch. Anz.*, XLV (1930), col. 143 sq.; H. Payne, *Journ. Hell. stud.*, L (1930), p. 245, fig. 3 a et p. 246.

3. V. l'entrée de certains monuments funéraires égyptiens : p. ex., tombe royale, Perrot et Chipiez, *Hist. art*, I, p. 284, fig. 178.

4. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 272.

5. Solution acceptée par L. Pernier, *op. cit.*, p. 90, pour le linteau décoré de frises d'animaux, comparé au linteau sculpté du palais de Sennachérib (cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 248, fig. 95), et, naturellement aussi, à l'épistyle sculpté d'Assos.

devrait rattacher le plan plus large que long de certains temples crétois¹ : la large cella serait une conséquence, dans la tradition de l'île, de la division paire du front par un support placé dans l'axe de l'entrée². Il n'y faut pas voir un



Fig. 41. — Peinture étrusque de Veies.

1. P. Ducati, *L'arte classica*, p. 115; D. Levi, *op. cit.*, p. 700. Pour l'étude des temples archaïques crétois, au plan moins allongé que ceux du continent, en particulier le temple primitif d'Apollon Pythien à Gortyne, le petit temple de l'Acropole de Phaistos, l'Asklépieion de Lebena — qui présentent des réfections tardives de constructions plus anciennes, dont ils sont dérivés —, v. la substantielle étude de L. Savignoni, *Il Pythion di Gortyna, Monum. ant.*, XVIII (1907), col. 181 sq., 210 sq., 218 sq. A l'opposé du mégaron des pays froids, où l'on devait mettre une grande distance entre le foyer et la porte, l'édifice à large front se rattacherait à l'Orient. Cf. G. Leroux, *Les origines de l'édifice hypostyle*, p. 117 et 157; F. Oelmann, *Die Grundformen des Hausbaus*, p. 68 sq. Le *hilani* des Hittites est de plan plus large que profond. Ce serait, en somme, une affaire de climat, comme il arrive souvent en architecture : le rectangle s'ouvre par le petit côté dans les pays froids, par le côté large dans les pays chauds. Aussi l'édifice *oriental* à large front a-t-il pu, traditionnellement, survivre en Crète, malgré l'unification rapidement réalisée de l'art grec, jusqu'en pleine époque classique (G. Leroux, *op. cit.*, p. 182). Cf. aussi C. Weickert, *Typen arch. Archt.*, p. 35 (*Porinos Oikos* de Délos). R. Herbig, *Fenster an Tempeln und monum. Profanbauten, Arch. Jahrb.*, XLIV (1929), p. 228, montre que la question de l'éclairage du monument n'a pas été suffisamment étudiée dans l'explication de l'édifice à large façade. L'étude du sanctuaire préarchaïque d'Apollon Korynthios (le mot lui-même est éloquent) à Longa (Messénie) prouverait que les plus anciennes constructions, en particulier le « temple E » restitué par F. Versakis (*Αρχ. Δελτ.*, II (1916), p. 79, fig. 19; cf. critique de C. Weickert, *op. cit.*, p. 61), se rattacherait à un groupe créto-sud-péloponnésien, qui ne fut pas sans subir de fortes influences ioniennes. Cf. C. Weickert, *op. cit.*, p. 75 et 77, et *infra*, p. 309 sq.

2. R. Dussaud, *Civilisat. préhell.*, 2^e éd., p. 191. On a aussi pensé établir une liaison « dédalique » entre les programmes crétois et la tripartition de l'espace couvert dans certains sanctuaires archaïques de Sicile. Cf. L. Savignoni, *op. cit.*, col. 233. La largeur du temple

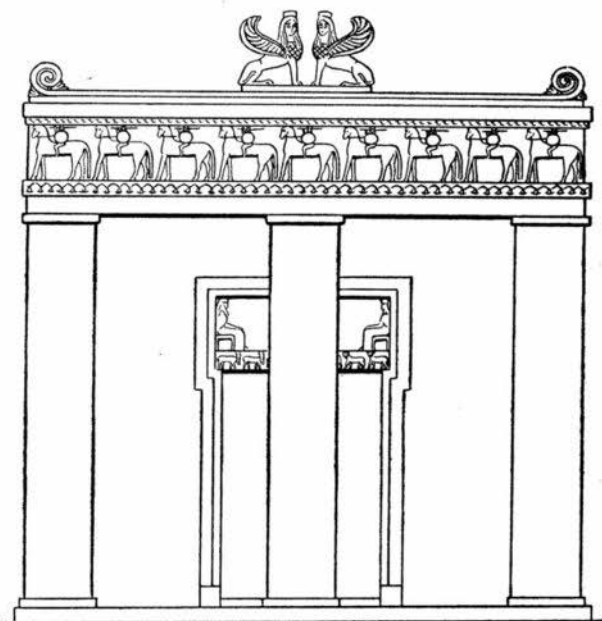


Fig. 42. — Restitution de la façade du temple de Prinias.

argument pour, ni contre la couverture plate de l'édifice¹. La coexistence des deux toitures est certaine, à partir au

étrusque, supérieure à sa longueur, semblerait une conséquence de la tripartition de la cella, qui loge trois divinités en trois compartiments séparés. Cf. A. della Seta, *Mus. Villa Giulia*, p. 122.

1. Les mégarons de « Troie » II, et aussi le mégaron C à colonnade médiane de « Troie » VI — un des ancêtres des temples de Néandria et de Prinias, même si sa destination n'est pas spécialement religieuse (cf. R. Dussaud, *op. cit.*, p. 131, n. 1) — ont dû porter, on l'a noté déjà, un comble à versants. Cf. G. Leroux, *L'édifice hypostyle*, p. 54. Certains érudits expliquent, au contraire, en faveur du toit plat les colonnades intérieures, même le support axial, survivance d'un

moins de l'époque « mycénienne », dans tout le bassin égéen. Ce sont cas d'espèces, et le problème se pose pour chacun de ces monuments primitifs, la plupart du temps bien difficile à résoudre devant l'indigence des débris de la couverture. La frise des cavaliers de Prinias a pu orner le parapet d'un édifice à terrasse, comme l'a supposé L. Pernier¹, — moins vraisemblablement, en raison des proportions du relief et des fondations de l'édifice, la cymaise d'un temple à frontons —, annonçant les monuments étrusques à décoration céramique : dans un cas comme dans l'autre, il nous importe ici essentiellement de marquer que la procession des cavaliers de Prinias est une *frise extérieure*² de couronnement, dont le principe est celui des documents céramiques « orientalisants » de Larisa ou de Palaikastro, et qu'elle revêt un monument *ionique*³ par son inspiration et sa décoration, sinon par tous ses éléments d'architecture. La répétition en relief d'un même motif⁴ évoque la tradition orientale de la terre moulée : *véritable contre-sens de la plastique en pierre*, si elle ne s'expliquait, ici comme à l'autre extrémité de l'Asie antérieure, par une survivance d'une technique différente.

La lointaine Perse a montré un tardif, mais capital emploi de la frise de parapet orientale; l'Etrurie, aussi bien, presque à l'autre terme du monde hellénique, par la persistance de ses frises en terre cuite à sujets orientaux, saurait prouver,

édifice p'us large. Cf. C. M. Washburn, *The origin of the triglyph frieze*, *Amer. Journ. arch.*, XXIII (1919), p. 45.

1. *Op., cit.*, pl. VI.

2. On a retrouvé un angle extérieur. Cf. L. Pernier, *op. cit.*, fig. 20; C. Weickert, *op. cit.*, p. 59. La frise aurait pu, d'après Weickert, *op. cit.*, p. 60, décorer un autel ou une tombe.

3. Cette suggestion se trouverait confirmée par l'opinion de D. Levi, *Arkades*, *Annuario*, X-XII (1927-29), p. 47, 187, 541 sq. et 700, sur le chapiteau à palmes « éolique », ou mieux « protoionique », d'Arkades.

4. Il n'en va pas nécessairement de même pour la décoration non figurée, qui intéresse moins le sculpteur que l'ouvrier marbrier.

même si l'on ignorait les trouvailles de l'Asie Mineure et de la Crète, que la frise ionique est née, en Grèce asiatique, de la vêtue céramique du comble.

Partant de la Crète vers le nord-ouest, avant d'aborder l'Italie, une première étape conduit aux îles et aux rivages orientaux de cette mer, à laquelle fut donné le nom des Ioniens. On a signalé, dans la dorienne Corcyre même, un curieux *mélange* des formes doriennes et ioniennes, tant au grand temple de la Gorgone qu'au petit édifice de Kardaki¹. Doit-on attribuer à ces influences ioniennes ou à une tradition corinthienne l'importance de la décoration en terre cuite — simas et acrotères notamment — que font supposer les découvertes de Monrepos et du temple de Palaeopolis²? L'une et les autres sont également indéniables. Sélinonte, Athènes ont connu, sans doute après Corcyre, le dorique octostyle : édifices curieux appelant la sculpture. Le temple corcyréen d'Artémis, celui du VI^e siècle, aurait même, à la manière de Prinias, orné d'une série de plaques en calcaire le haut de son pronaos. Mais la colossale Gorgone volante, qui, descendue d'un étage, étale au fronton³ sa risible grimace pétrifiante, ne doit à Corinthe que le prix du « pérama⁴ ». Cette dompteuse de fauves est ici près de terminer une tour-

1. Cf. W. Dörpfeld, *Die Ausgrabungen auf Korfu im Frühjahr 1914*, *Athen. Mitt.*, XXXIX (1914), p. 161 sq.; [Salomon] R[einach], *Rev. arch.*, XXIV (1914), p. 130; K. Rhomaios, *'Αρχ. Δελτ.*, I (1915), *παράρτημα*, p. 45 sq.; H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 96 sq. Pour l'influence proprement ionienne (voisine de celle qu'on saisit, loin vers l'Est, à Ak-alan), cf. C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 23. Sur le temple de Kardaki particulièrement, cf. *infra*, p. 311, n. 6.

2. W. Dörpfeld, *op. cit.*, p. 166 sq.; K. Rhomaios, *op. cit.*, p. 45 sq. et 81; I. Thallon-Hill et L. Shaw King, *Corinth*, IV, *Decor. archit. Terracottas*, 1929, p. 7 sq.

3. On notera que le masque apotropaïque — mordant légèrement sur l'angle du fronton — tient exactement la place architectonique du revêtement du *columen* étrusque. Cf. *infra*, p. 187.

4. La Gorgone de Corfou marque une forte « humanisation » du type de la plaque céramique de Syracuse. Cf. H. Payne, *Necrocorinthia*, p. 84. La route vers l'Orient serait jalonnée, pour ce cas encore, par la Crète archaïque (Gorgone de Palaikastro, S. Marinatos, *'Αρχ. Έφ.*, 1927-28, p. 9 sq.).

née commencée très loin des rivages grecs¹. On croit reconnaître le même style au fragment de « frise » du pronaos, montrant un hoplite armé de pied en cap, qui combat avec la lance, sous la protection de quelque déesse² : la parenté entre les deux reliefs n'aurait-elle pas pour explication le souvenir certain de la décoration en terre cuite, imitée dans le calcaire tendre local?



Fig. 43. — Chêneau de Thermos.

L'Étolie voisine révèle le parti que les architectes de la Grèce occidentale ont su tirer de la décoration céramique figurée. C'est un véritable chéneau continu — une frise de cymaise, si les figures étaient de profil ! — que forment les masques masculins et féminins alternant au bord du toit du temple d'Apollon à Thermos³ (fig. 43) : les têtes sont ici jointives, comme au naos archaïque d'Artémis à Corcyre⁴, comme à celui du Taxiarchès d'Étolie⁵, et non pas seulement espacées en antéfixes. La richesse des deux séries

1. Sur les reliefs de Karkémich et de Sendjirli (*dompteur mâle entouré de fauves*), cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 511, n. 2; O. Weber, *L'art hittite*, pl. 22 et 23; E. Pottier, *L'art hittite*, I, p. 24 sq. et 84 sq. Pour le sujet et le rapport de la Gorgone avec l'Artémis ailée asiatique, cf. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 34, n. 4, et *infra*, p. 380 sq. Voir aussi C. Géorgiannis, Γοργώ ἢ Μίδουσα, *Ἀρχ. Ἐφ.* 1927-28, p. 128 sq. et les observations critiques de Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 182.

2. W. Dörpfeld, *op. cit.*, p. 164 sq.; *Arch. Anz.*, XXIX (1914), col. 130; K. Rhomaïos, *op. cit.*, p. 79 sq.; Kaiser Wilhelm II, *Erinnerungen an Korfu* (1924), p. 91, fig. 24 (métope ?).

3. Cf. H. Koch, *op. cit.*, p. 63, fig. 27 et *infra*, p. 183. — K. Rhomaïos, *Archäol. Instit. Hundertjahrfeier*, p. 254 sq., rectifie partiellement la restauration de Kawerau, et remarque les analogies avec le *geison* ionique (p. 257).

4. K. Rhomaïos, *op. cit.*, p. 45 sq.

5. K. Rhomaïos, *Ἀρχ. Δελτ.*, X (1926), p. 18 sq. Cf. R. Vallois, *Rev. ét. gr.*, XI.III (1930), p. 77.

de métopes en terre cuite de Thermos¹ a maintenant un digne pendant dans les belles trouvailles gréco-danoises de Calydon². Le grand temple archaïque de Calydon a conservé longtemps des colonnes en bois³ et un entablement où le bois dominait, avec une décoration de terres cuites peintes, dont l'origine corinthienne est fixée par des inscriptions⁴. On a retrouvé des fragments de métopes, dont un beau Gorgoneion, qui peut être daté de 580-570⁵, des débris de plus grandes terres cuites (divinités, Amazones combattant, sphinx, animaux), qui semblent tourner ce coin de Grèce vers l'Occident et l'Etrurie⁶; enfin un fragment de sima de fronton, également en terre cuite peinte⁷. Cette dernière plaque de corniche, attribuée au petit temple de Calydon (temple d'Apollon Laphrios?), montrait, au-dessus d'un méandre noir, blanc et rouge, une course de biges lancés au galop vers la gauche et conduits par de petites Nikés

1. Cf. H. Koch, *Athen. Mitt.*, XXXIX (1914), p. 237 sq.

2. K. Rhomaïos, 'Αρχ. Δελτ., X (1926), παράρτημα, p. 24 sq.; Fr. Poulsen et K. Rhomaïos, *Erster vorläufiger Bericht über die dänisch-griechischen Ausgrabungen von Kalydon (Danske videnskab. Selskab, hist.-fil. Medd., XIV, 3, 1927)*; Fr. Poulsen, *La deuxième campagne des fouilles gréco-danoises à Calydon, C. R. Acad. Inscr.*, 1929, p. 76 sq.; R. Vallois, *Rev. ét. gr.*, XLII (1929), p. 55; XLIII (1930), p. 77; XLIV (1931) p. 44; K. Rhomaïos, *Archäol. Institut. Hundertjahrfeier*, p. 257.

3. Peu à peu, sans doute, comme à l'Héraïon d'Olympie et à Thermos, la pierre a remplacé le bois, mais K. Rhomaïos, 'Αρχ. Δελτ., X (1926), suppl., p. 39, pense que, jusqu'au ve siècle, la colonnade est restée pour la plus grande partie en bois. Ces temples vénérables de la Grèce de l'Ouest, vrais « incunables » doriques, nous montrent comment une colonnade en bois et des murs de briques crues, portant sur de solides fondations en pierre, étaient couronnés par un entablement en bois revêtu de plaques de terre cuite peintes, à la corinthienne ou à la spartiate; on n'y a pas trouvé, jusqu'à présent, pour l'époque archaïque, de frises céramiques à représentations figurées, comparables à celles de l'Asie Mineure et de l'Etrurie.

4. Les inscriptions seraient dues à des ouvriers corinthiens venus travailler à Calydon. Cf. *Corinth*, IV, 1, p. 8.

5. Selon la chronologie présentée par H. Payne, *Brit. Sch. Ann.*, XXVII (1925-26), p. 130; *Necrocorinthia*, p. 79 sq.

6. K. Rhomaïos, 'Αρχ. Δελτ., X (1926), suppl., p. 40. Les architectes trouveraient d'autres rapprochements à faire. Cf. F. Benoit, *Archit., Antiq.*, p. 296 (arches clavées).

7. Hauteur, 0 m. 175; longueur, 0 m. 47.

ailées (fig. 44). La perspective très oblique des chars et la technique, voisine de certaine manière des vases à figures rouges, font dater généralement cette frise du IV^e siècle avant J.-C.¹ Le temple qu'ornait cette sima ne possédait probablement pas de colonnade, mais un simple prodomos



Fig. 44. — Sima rampante de Calydon.

avec sékos, selon le type du « naos-mégaron. » On le rapprocherait du temple du sanctuaire, étolien aussi, du Taxiarchès, dont la façade était pourvue de deux supports, mais sans éléments architectoniques différenciés : le mur était tout uniment rétabli au-dessus d'une baie, dont les colonnes formaient les meneaux verticaux.

Les rivages occidentaux de la mer Ionienne furent généralement accueillants aux marins venus de l'est, de la Grèce, et, plus anciennement, de l'Asie Mineure et de la Crète. Ce n'est pas ici le lieu de présenter dans toute son ampleur la question des rapports de l'Ionie ou de la Crète avec la Sicile et l'Italie. Il faut du moins remarquer que l'Italie centrale fut, pour la frise figurée en terre cuite, une véritable patrie d'élection, et que ce mode de décor architectonique n'y est nullement autochtone, mais importé : tout le

1. On pourrait remonter jusqu'à la fin du V^e siècle, si l'on remarque que Ch. Dugas, *Aison*, p. 101 sq., attribue au « Maître d'Atalante » l'amphore d'Arezzo, où l'on voit Pélops entraîner Hippodamie sur un char à perspective oblique analogue (*ibid.*, fig. 21).

monde s'accorde sur ce point¹. De quel pays aurait-il donc pu être apporté en Italie, sinon de celui où nous l'avons rencontré déjà, tout près encore des sources orientales, de l'Ionie?

Les rapports entre l'Asie occidentale et l'Italie existèrent anciennement par une voie contournant la Grèce continentale, avec une escale possible en Crète. Il faudrait remonter très haut dans le passé pour retrouver l'origine des relations entre la Crète et l'Italie du Sud. Selon certaines légendes, Dédale n'avait-il pas fui le ressentiment de « Minos », après la fâcheuse aventure de Pasiphaé, jusqu'en Sicile, jusqu'en Italie, à Cumes, plus loin encore²? « Minos » serait même, dit-on, mort en Sicile pendant cette expédition, et l'on a pu attribuer à un désastre en Sicile le premier ébranlement de la thalassocratie crétoise³. Expatrié en Sicile aussi, le dernier Minos, soi-disant grand-père de l'Idoménée homérique, n'aurait précédé que de peu dans l'exil son petit-fils, obligé de se réfugier en Italie méridionale, à Salente de Messapie⁴. L'authenticité de ces traditions s'est trouvée confirmée par les découvertes faites dans les nécropoles sicules et italiques, qui prouvent les liaisons commerciales de la Sicile et de

1. Nous pourrions répéter presque textuellement, au sujet des frises architectoniques en terre cuite, ce que M. E. Pottier écrivait autrefois dans un article, déjà cité ici plusieurs fois (cf. *supra*, p. 135), sur les vases archaïques à reliefs : « Il n'y a aucun procédé technique, aucun motif d'ornementation, aucun sujet qui appartienne en propre aux Etrusques » (*Bull. corr. hell.*, XII (1888), p. 505). Cf. aussi A. della Seta, *Mus. Villa Giulia*, p. 126. L'opinion, selon laquelle la mode de la décoration céramique des temples serait venue aux Grecs par les Etrusques (v. *supra*, p. 133, n. 4), ne semble pas soutenable sous cette forme absolue. J'ai déjà eu l'occasion de m'élever contre elle, en indiquant qu'une étude historique des terres cuites architectoniques ne pouvait pas commencer par l'Ouest. La frise étrusque ne saurait être un point de départ. Cf. *Rev. crit.*, 1927, p. 378.

2. Sur cette extension commerciale des Crétois vers les pays de l'étain, cf. A. Evans, *Knossos*, II, p. 167 sq. et p. 192 sq.; E. Pottier, *L'art hittite*, II, p. 50.

3. Cf. G. Glötz, *Rev. ét. gr.*, XXI (1908), p. 375; *Hist. gr.*, I, p. 175 sq.; Ch. Picard, *Journ. Sav.*, 1929, p. 170.

4. G. Fougères, *Prem. civilisat.*, p. 188. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 395 (compl. à p. 281).

l'Italie avec la Crète jusqu'au IX^e siècle avant J.-C.¹ Bien plus, les civilisations crétoise et étrusque seraient apparentées², les Egéens comme les Etrusques étant des pré-Indo-Européens³.

On ne discute plus de bonne foi⁴ l'origine orientale des « Etrusques », quelle que soit la voie d'accès qu'on leur suppose⁵. Sans entrer dans le détail des temps où les Tyrrhènes et leurs voisins les Shardana se mettaient en mouvement vers la Sardaigne ou l'Etrurie⁶, nous nous bornerons à rappre-

1. E. Pottier, *Cat. vas. ant. Louvre*, p. 359 sq.; R. Dussaud, *Civilisat. préhell.*, 2^e éd., p. 210; G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 175; G. Fougères, *op. cit.*, p. 386; A. Piganiol, *Essai sur les origines de Rome*, p. 41 sq., 54, 57 sq. Les rapports artistiques (sculpture, temple primitif) entre les deux grandes îles grecques seraient par la suite attestés, à Sélinonte notamment, pour des époques moins légendaires. A Géla s'installèrent des Crétois avec des Rhodiens de Lindos. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 281; *Cambridge anc. hist.*, IV, p. 602; G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 289.

2. Cette hypothèse s'appuie sur des observations plus ou moins décisives (naturalisme, goût pour la peinture, mode de sépulture). Cf. H. Mühlstein, *Die Kunst der Etrusker*, I, *Die Ursprünge*, 1929; A. Merlin, *Journ. Sav.*, 1929, p. 417. On a noté en Etrurie beaucoup de noms de lieux crétois. Cf. A. Piganiol, *La conquête romaine*, p. 60. Cf. aussi G. Pellegrini, *Fregi arcaici in terracotta a piccole figure*, in L. A. Milani, *Studi e Materiali*, I (1899-1901), p. 115 (même forme ovoïde des pithoi crétois et étrusques); G. Karo, *Alletrusk. Baukunst, Die Antike*, I (1925), p. 242 (sépultures).

3. Cf. *Rev. arch.*, XXIX (1929), p. 142.

4. Cf. V. Costanzi, *Ausonia*, II (1907), p. 186 sq.; IV (1909), p. 89 sq.; A. della Seta, *R. C. Accad. Linc.*, XXVIII, 3 (1919), p. 173 sq.; P. Ducati, *Etruria antica*, I, p. 26 sq.; G. Karo, *op. cit.*, p. 213 sq.; L. Pareti, *Le origine etrusche*, I, 1926; C. Schuchhardt, *Die etrusk. Frage, Sitzungsber. preuss. Akad. Wiss.*, 1926; A. Piganiol, *La conquête rom.*, p. 58; F. Schachermeyr, *Etrusk. Frühgesch.* (1929); R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 11, n. 2; S. Przeworski, *Rev. ét. anc.*, XXXIII (1931), p. 47 sq. — J. Bayet, *Rev. Phil.*, 1928, p. 284, (à propos de E. Ciaceri, *Storia della Magna Grecia*, II, 1927), repousse avec raison les conclusions trop « nationalistes » de certains historiens de la péninsule.

5. D'après L. Langlois, *Quelques considérations topogr. et milit. sur les sites étrusques, Mém. arch. et hist.*, XLIV (1927), p. 91 sq., les Etrusques, peuple essentiellement terrien, n'auraient pu venir que par l'Illyrie. Sur les petits modèles en terre cuite de Lemnos (avec triple « cella »), cf. *supra*, p. 163, n. 2.

6. Cf. G. Fougères, *Prem. civilisat.*, p. 209. D'après Pausanias, V, xxv (et la tradition avait reçu bon accueil !), des Phrygiens, venus des rives du Scamandre et de la Troade, passèrent par la Sicile, pour se fixer plus au nord. Cf. A. Piganiol, *Essai orig. Rome*, p. 62 sq.

ler que des immigrants asiatiques vinrent, au moins à deux reprises, entre le IX^e et le VII^e siècles probablement¹, greffer sur la civilisation villanovienne de l'Italie centrale, un puissant rameau oriental. Du cœur de l'Anatolie et jusque de la lointaine Babylonie avaient pu, indépendamment des questions de race ou de langue², être transmis, par les Lydiens et les Ioniens, des pratiques religieuses ou funéraires, des détails de mœurs ou de costume, des traditions artistiques enfin, venant des Hittites ou des Babyloniens³. Ainsi « éveillés par l'Orient à leur mission artistique »⁴, les peuples de l'Italie centrale restèrent plus près de l'Orient que de la Grèce continentale jusqu'au milieu du VI^e siècle, et même peut-être plus tard. L'Etrurie fut « orientalisée » d'une manière indépendante de la Grèce propre⁵.

La colonisation grecque avait pourtant commencé dès le VIII^e siècle en Sicile⁶, et, de proche en proche, les meilleurs sites de l'île et de la péninsule voisine avaient été occupés. Les colons avaient afflué de toutes les cités helléniques, mais les influences ioniennes devinrent bientôt prépondérantes⁷. C'est d'Ionie que l'Italie méridionale a reçu l'im-

1. Au VIII^e et au VII^e siècles, d'après A. Piganiol, *La conq. rom.*, p. 59. Vers 1000 av. J.-C., et, surtout, vers 800, d'après F. Schachermeyr, *op. cit.*, et Przeworski, *op. cit.*, p. 49. La migration se termina au VII^e siècle, et les Etrusques furent désormais des « Italiotes ».

2. Cf. A. Cuny, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 80.

3. Cf. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 243; E. Pottier, *Cat. vas. ant. Louvre*, p. 302; A. Piganiol, *La conq. rom.*, p. 63; R. Herbig, *Röm. Mitt.*, XLII (1927), p. 117 sq.; Th. L. Shear, *The Horse of Sardis*, *Art Bull.*, 1928, 3; Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLIII (1930), p. 103.

4. A. Merlin, *l. l.*

5. Spécialement pour l'architecture, on le sait, les Etrusques ont employé une série d'éléments micrasiatiques, que les Grecs n'ont pas utilisés. Cf. F. Oelmann, *Persische Tempel*, *Arch. Anz.*, XXXVI, (1921), col. 287. Comme les Doriens avaient pu emprunter aux Mycéniens des améliorations de ce mégaron, qui faisait partie du patrimoine commun, ainsi les Etrusques devaient accueillir des formes ou des méthodes, dont ils portaient en eux certains éléments anciens.

6. Cf. E. Pottier, *Cat. vas. ant. Louvre*, p. 362 sq.; *Cambridge anc. hist.*, IV, p. 352 sq.

7. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 282; A. Jardé, *La format. du peuple grec*, p. 268 sq. Pour l'influence ionienne sur l'ornementation architectonique de la Sicile (Sélinonte, Syracuse, Megara Hyblaea,

pulsion première, notamment pour tout ce qui touche au domaine de la pensée, et les relations intellectuelles et commerciales furent régulièrement maintenues entre Grecs d'Asie et Grecs d'Italie. Les anciennes migrations de peuples micrasiatiques vers la Crète et l'Italie se trouvèrent répétées par l'exode des Ioniens, fuyant les Perses, à la fin du VI^e siècle. Les Assyriens étaient peut-être responsables du départ des Lydo-Etrusques; les Perses le furent particulièrement de l'émigration ionienne. A l'époque de la pression médique en Ionie, Rhegion, Cumes, Sybaris reçurent des émigrés qui apportèrent d'Asie Mineure leur civilisation et leur art¹. Mais, à vrai dire, les Ioniens avaient commencé en Italie leur pénétration pacifique bien longtemps avant la révolte, que termina le sac des villes grecques de la côte asiatique. Directement ou à travers la Grande Grèce, l'influence ionienne domina, du sud au nord, l'Italie archaïque tout entière².

En Campanie, au Latium, en Etrurie, dans les cités non helléniques de la péninsule, la pénétration lydo-ionienne

Centuripae], cf. N. Putorti, *L'Italia antichissima*, I, p. 29, n. 1. Pour l'influence rhodienne sur la Sicile (et sur Corinthe), cf. I. Thallon-Hill et L. Shaw King, *Corinth*, IV, 1, p. 6 sq.

1. Cf. Byvanck, *De Magnae Graeciae historia antiquissima*, p. 124. On sait la place tenue par Phocée dans cette mer Tyrrhénienne, que ses flottes sillonnaient, pour assurer la liaison avec ses colonies florissantes de Gaule méridionale. Ce rôle, comparable seulement à celui de Corinthe pour la mer Adriatique, fut momentanément interrompu après la bataille navale des côtes de Sardaigne (vers 540 avant J.-C.), mais son activité reprit lors des exodes forcés à l'époque d'Harpagos et de la poussée perse. Les traces du passage des Phocéens ont été retrouvées en Etrurie même, à Populonia, à Volterra, à Pise. Cf. A. Piganiol, *Essai orig. Rome*, p. 69; P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 220; N. Putorti, *op. cit.*, III, p. 159.

2. E. Pottier, *Cat. vas. ant. Louvre*, p. 311 sq., 413 sq. C'est dans les nécropoles étrusques qu'on a recueilli le plus grand nombre de vases ioniens. Cf. A. Jardé, *La formation du peuple grec*, p. 268 sq. Il y eut, sur l'Italie centrale, comme deux grandes vagues d'ionisme, séparées par la bataille d'Alalia, qui retarda et dévia quelque peu le second flot : celui-ci n'atteignit le centre de la péninsule qu'après quelques remous autour des caps méridionaux. A Sybaris, détruite en 510, succéda Rhegion — dont Locres était voisine (cf. *infra*, p. 248) — comme centre régional d'ionisme en Grande Grèce.

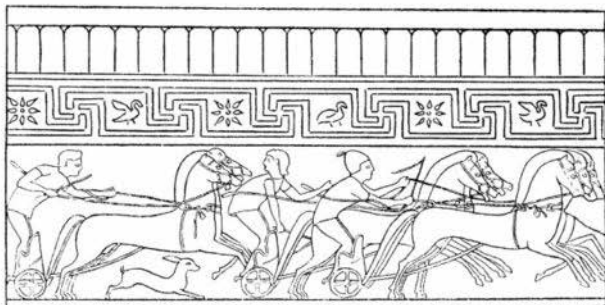


Fig. 45. — Course de chars. Frise céramique de Velletri.

se fit à la fois par importation d'objets gréco-orientaux, et par immigration d'artistes venus d'Ionie, qui dressèrent en Italie des élèves. Le terrain, nous venons de le rappeler, était tout préparé : les civilisations étaient déjà proches parentes¹. Ne nous étonnons donc point, pour l'Etrurie notamment, du caractère asiatique, de la « richesse orientale d'un art influencé par l'Ionie et encore pénétré de réminiscences minoennes² ». Ce caractère est spécialement marqué pour ce qui concerne la décoration céramique : à la tradition indigène du travail de la terre s'ajoutèrent les modèles apportés par les artistes venus de la Grèce orientale.

Parmi les techniques et les méthodes apportées ou importées d'Asie Mineure en Italie centrale, il faut, pour arriver d'emblée à l'essentiel de cette démonstration, compter l'application architectonique de la coroplastie ionienne³. La plastique étrusque se spécialisa dans les ouvrages de

1. Les populations gréco-asiatiques et les Etrusques forment « des rameaux détachés d'une même civilisation » (E. Pottier, *op. cit.*, p. 414).

2. A. Piganiol, *La conq. rom.*, p. 64.

3. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 316.

terre cuite et de bronze¹, dont les techniques sont voisines et comme liées² : sans atteindre au grand art, elle fut spécialement estimable dans le domaine de la décoration industrielle des monuments. Elle y suivit d'abord les prototypes ioniens, et s'immobilisa longtemps, par un traditionalisme



Fig. 46. — Terre cuite de Rome.

tout oriental, dans une technique que ses maîtres avaient cessé d'appliquer. Habituellement en retard d'environ un siècle sur les modèles³, le conservatisme des Etrusques reproduit certains principes de l'archaïsme ionien⁴, et rend en particulier l'étude de leur décoration architectonique nécessaire et précieuse pour l'histoire des origines de l'ordre ioni-

1. On connaît la médiocrité de leur sculpture en pierre. On l'a comparée souvent à l'art chypriote (cf. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 314 et 341), dont elle se rapprocherait également par sa grande statuaire en terre cuite. Cf. Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLIII (1930), p. 93, et les études de W. Deonna, notamment *Les stat. t.c. dans l'antiq., Sicile, etc.*, p. 82 sq.

2. Les ouvrages en métal des Ioniens, importés ou exécutés sur place, exercèrent, on le sait, une influence considérable sur la décoration céramique de l'Italie.

3. Ou même davantage : par exemple, c'est seulement au III^e siècle qu'on trouve, en Etrurie, des frises continues ne répétant pas les mêmes motifs (probablement, comme pour les frontons sculptés, sous l'influence de la Campanie grecque). Cf. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. archit.*, p. 198.

4. Même technique, mêmes sujets, mêmes qualités de réalisme et de mouvement (P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 220), même polychromie violente et conventionnelle (Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 316).



Fig. 47. — Frise de Statonia.

que. La frise en terre cuite du temple italique¹ est bien sœur cadette de celle que nous avons rencontrée en Asie Mineure et en Crète.

Les terres cuites architectoniques d'Italie témoignent de l'influence dominante de la Grèce d'Asie non seulement par la fréquence de leurs motifs à personnages², mais par l'emploi constant de la palmette ionique, droite ou renversée, de la double tresse et d'autres éléments décoratifs orientaux³. Mais les frises figurées ne se rencontrent que dans les régions où l'art dorien n'a pas opposé la barrière de pierre de ses grands monuments⁴. Ce sont les petits temples de briques et

1. Pour l'ornementation du temple comme pour les autres aspects de l'art étrusque, le sens du courant porte du Sud et des côtes vers le Nord et vers l'intérieur de la péninsule. Cf. P. Ducati, *op. cit.*, p. 242. A. della Seta, *Mus. Villa Giulia*, p. 125, prône à juste titre, semble-t-il, l'emploi du terme *italique* au lieu d'*étrusque*, puisqu'on observe, pour ce temple, identité de technique, de formes et de sujets en Etrurie, en Ombrie, dans le Latium et la Campanie. P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 14, revient, pour les mêmes raisons, d'ailleurs, au terme *étrusque*, et emploie de préférence le composé *italo-étrusque* (*ibid.*, p. 80, 84 etc.).

2. Cf. F. Studniczka, *Das Wesen des tuskan. Tempelbaus, Die Antike*, IV (1928), p. 214 sq.

3. Cf. M. Schede, *Antikes Traufleisten-Ornament*, p. 104; G. E. Rizzo, *Tempietto fittile di Nemi*, p. 43; A. della Seta, *op. cit.*, p. 128; P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 242.

4. Cf. E. Douglas van Buren, *Arch. revelm. Sic. anl Magna Gr.*, p. xv sq. Pourtant l'industrie de la terre cuite estampée prospéra dans cet îlot ionique que forma la pointe méridionale de la Calabre,

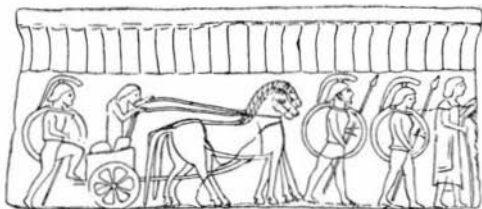


Fig. 48. — Plaque de Toscanella.

de bois¹ de l'Italie centrale que les modeleurs grecs, latins ou étrusques ont traditionnellement habillés de ces revêtements en terre cuite, dont les premiers moules n'étaient certainement pas tous faits d'argile indigène² (fig. 45 à 49).

Un heureux hasard nous a conservé un document³ qui prouve, pour notre domaine précisément, la liaison matérielle entre l'Italie et l'art gréco-oriental de l'Ionie et de la Crète⁴ : c'est une plaque de Velletri⁵, ornée d'une frise de

face à la Sicile (v. *infra*, p. 248). Les documents céramiques de Medma ont le double avantage de montrer, d'une part, l'intérêt porté au culte locrien de Perséphoné des deux côtés de la presqu'île du Bruttium, aussi bien sur la côte de la mer Tyrrhénienne que sur celle de la mer proprement ionienne, et, d'autre part, le fini obtenu par l'industrie de la terre cuite estampée, connue là jusqu'à présent seulement par Locres, sur le versant ionien. Cf. N. Putorti, *L'Italia antichiss.*, III, *Ril. fill. di Locri e di Medma*, p. 138 sq.

1. L'emploi de la pierre, dans le temple italique, était, au moins jusqu'au IV^e siècle, limité aux fondations des murs et des colonnes. Toute la superstructure, y compris les colonnes, était en briques et en bois, avec des revêtements en terre cuite. Cf. A. della Seta, *op. cit.*, p. 124.

2. Cf. L. Signorini, *Röm. Mitt.*, XXI (1906), p. 70 sq.; E. Douglas van Buren, *Figur. L.-c. revetm. Etr. and Lat.*, p. 3 sq. Ces moules furent parfois prommenés de province en province par des artistes ambulants, qui pouvaient venir de fort loin. Cf. *Cambridge anc. hist.*, IV, p. 122.

3. G. Moretti, *Rilievo greco-arc. rappres. una corsa di caval.*, *Ausonia*, VI (1911), p. 147 sq. et pl. VI.

4. Pour la sculpture en terre cuite en général, on a signalé depuis longtemps l'étroite parenté qui relie tel buste masculin de Praesos, par exemple, à tel sarcophage archaïque du Musée de la Via Giulia. Cf. Hauser, *Oesterr. Jahresh.*, 1906, p. 119 sq.; W. Deonna, *op. cit.*, p. 81; N. Putorti, *op. cit.*, p. 160.

5. Hauteur totale, 0 m. 255; haut. de la zone figurée, 0 m. 185, (Rome, Mus. naz.). Dans un emploi postérieur, auquel nous devons

cavaliers nus galopant à gauche¹. Le bas-relief, en marbre grec, a fait partie d'une cymaise analogue à celles de Palai-kastro ou de Larisa; elle est « pétrifiée » comme la frise de Prinias. D'après le style, on la date du VII^e-VI^e siècle². Apportée en Italie, elle fut sans doute un des modèles dont les



Fig. 49. — Charge de cavaliers. Frise céramique de Velletri.

Etrusques, modeleurs plus volontiers que sculpteurs, artisans souvent plutôt qu'artistes, s'inspirèrent pour décorer de frises céramiques, à Velletri ou ailleurs³, leurs édifices religieux (fig. 50 et vignette de la couverture).

Du temple italique, qui, dans ses formes les plus anciennes, peut être considéré comme un équivalent attardé des loin-

sans doute sa conservation, la corniche, qui avançait au-dessus de la bande figurée, a été rabattue; on a également martelé la croupe et la queue d'un premier cheval. Il y avait à l'origine au moins quatre cavaliers (le premier à gauche ayant disparu dans le remploi). Le troisième est tombé devant sa monture, et semble s'agripper aux rênes, dans une posture acrobatique très « crétoise ». Cf. A. Evans, *Palace of Minos at Knossos*, III, p. 86, fig. 48 e. Le motif du cavalier tombant a connu un long succès, depuis l'époque archaïque jusqu'au tardif cratère à figures rouges de Ruvo, Furtwängler et Reichhold, *Gr. Vasenmal.*, II, p. 200, fig. 98-99.

1. La petitesse du cavalier par rapport à son cheval, dont le train de derrière est spécialement disproportionné ici, a été déjà (*supra*, p. 162) notée comme un caractère archaïque créto-ionien.

2. G. Moretti, *op. cit.*, p. 148 sq., par comparaison, notamment, avec les sarcophages de Clazomènes et la frise delphique des Siphniens.

3. La plaque en terre cuite de Poggio Buco (Pitigliano) pourrait bien être dérivée de l'exemplaire en marbre de Velletri. Cf. G. Moretti, *op. cit.*, p. 153, fig. 3.

tains modèles gréco-asiatiques¹, la décoration seule importe ici, liée naturellement au problème de la couverture de l'édifice². A cet égard, pour les parties hautes des temples archaïques, l'incertitude, reconnaissons-le tout de suite, demeure très grande³. Les inclinaisons des combles ont pu varier dans d'importantes limites, même après que les construc-

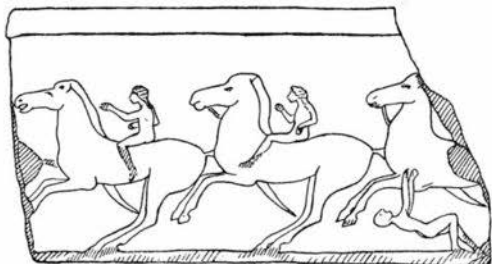


Fig. 50. — Frise en marbre de Velletri.

1. G. E. Rizzo, *Tempiello fittile di Nemi*, p. 4; P. Ducati et G. O. Giglioli, *Arte etrusca*, p. 20; P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 83; F. Studniczka, *Das Wesen des tuskan. Tempelbaus*, *Die Antike*, IV (1928), p. 213 sq.

2. Les nombreux travaux concernant le temple étrusque, et les reconstitutions tentées, depuis plus de cinq siècles, d'après Vitruve, IV, 7, ont permis d'obtenir des approximations de plus en plus grandes sur ce point. La décoration est mieux connue que le plan ou l'élévation du temple, grâce aux abondants débris de revêtements céramiques trouvés dans les ruines italiques. Les sarcophages, les urnes funéraires, les ex-voto — en particulier le petit temple en terre cuite de Nemi — ont apporté aussi un précieux appoint aux érudits.

3. Th. Wiegand, *Le temple étrusque d'après Vitruve* (Glyptothèque Ny-Carlsberg), p. 17, a raison de critiquer la reconstitution, inexacte en ce qui concerne la couverture et la décoration, du temple d'Alatri faite par le comte A. Cozza au Musée de la Villa Giulia, Cf. A. della Seta, *Mus. Villa Giulia*, pl. LIII. On ne peut, bien entendu, s'arrêter à l'hypothèse (rejetée sitôt présentée par P. Orsi, *L'Athenaion di Siracusa, Mon. ant.*, XXV (1918), col. 384) d'une ouverture hypothétique entourée de plaques de revêtement en terre cuite, particulièrement inadmissible pour un petit monument. Mais la toiture en bâtière, restituée par Wiegand, *op. cit.*, p. 15, fig. 3 (après Choisy, *Vitruve*, IV, pl. 41) est conforme seulement à un état assez évolué — si c'est celui qu'a décrit Vitruve — de la couverture. Il y a eu certainement d'autres solutions apportées au problème, dont les plus anciennes ont pu s'inspirer des traditions asiatico-crétoises de la toiture plate et de la corniche décorée d'une frise figurée.

teurs eurent adopté la toiture à deux versants, qui ouvrirait, à chaque extrémité du bâtiment, une profonde baie triangulaire. De plus, sur les charpentes et sur les murs, la disposition des revêtements en terre cuite ou en métal est loin d'avoir été la même pour tous les temples : elle a varié selon les régions et surtout selon les époques.

Parmi les trois phases que les érudits ont reconnues dans le développement du temple italique et de sa décoration¹, la plus ancienne, celle qui recouvre le milieu et une partie de la deuxième moitié du VI^e siècle avant J.-C., correspondait à une époque où l'art italo-étrusque se trouvait encore dans une étroite dépendance de l'art ionien². Les documents les plus caractéristiques de cette période d'inspiration gréco-orientale sont les célèbres frises du temple volsque de Velettri, qui ceignaient d'une couronne ionique tout l'extérieur de l'édifice³, et dont on a noté les ressemblances surprenantes avec les frises de Larisa⁴. Cette gaie parure formait un double bandeau, déroulant sa frise figurée sous une zone purement ornementale⁵. L'Asie Mineure avait transmis le principe des couronnements céramiques : les bandes d'ornements y pouvaient aussi surmonter les zones à figures⁶. Plus tard l'entablement ionique constitué abritera sous une corniche ornementale le brillant bandeau figuré de sa frise.

1. Cf. A. della Seta, *op. cit.*, p. 128 sq. Les sujets des frises figurées et le sens du développement de la décoration seront précisés plus loin, au cours de l'étude générale des thèmes.

2. Les affinités de la plastique étrusque et de l'art lydo-ionien ont été mises en lumière par Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 318 sq., 325 sq., 328 sq.

3. G. Mancini, *Not. scavi*, 1915, p. 77. Le même érudit s'est attaché, *ibid.*, p. 85 sq., à discerner, dans les sujets comme dans la technique, les éléments importés, d'Ionie ou de Corinthe, et les éléments indigènes. La forme des chars (roues à plus de quatre rais), les chevaux ailés, certaines figures et le style général (« rotondita e mollezza caratteristica di quell'arte ») seraient notamment à mettre au compte de l'influence gréco-asiatique. V. aussi G. Pellegrini, *Fregi arc. etr. int. c. a. picc. fig.*, *Studi e Materiali*, I (1899-1901), p. 93, 108 sq.

4. G. E. Rizzo, *op. cit.*, p. 40.

5. A. della Seta, *op. cit.*, p. 128.

6. H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 44.

Au cours de la deuxième phase de la décoration du temple italique, qui s'est développée dans les dernières années du VI^e siècle et la première moitié du V^e, l'archaïsme étrusque s'*afflicisa* de plus en plus, tout en ne reniant pas la tradition ionienne¹. Le fonds oriental fut recouvert par une « morphologie artistique », qui fit de l'art italique un art provincial grec². Peut-être doit-on à l'influence attique la spécialisation des éléments ornementaux et figurés, qui est un des caractères de cette période³. Ioniens ou Attiques n'auraient, en tout cas, nullement désavoué la luxuriante ornementation céramique, qui, à cette époque et aux siècles suivants, où l'on répéta longtemps les types archaïques, a revêtu le temple étrusque — spécialement autour de la corniche — comme d'une « brillante tapisserie d'Orient⁴ ».

Cette broderie pouvait garnir de ses godrons et de ses festons toute la bordure du toit, pendre, de là, en une gracieuse courtine ajourée⁵, habiller complètement le triangle du fronton, revêtir toutes les poutres, même à l'intérieur du vestibule, et peut-être aussi dans la cella, entourer les portes, couvrir, au besoin, de simples murs⁶. Les architectes attiques

1. P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 245. C'est la période des « terrecotte jonico-atticizzanti ».

2. P. Ducati, *op. cit.*, p. 304-5.

3. L'élément figuré fut, sauf rares exceptions, séparé de l'élément ornemental : géométrique ou végétal. Cf. A. della Seta, *op. cit.*, p. 134.

4. A. Piganiol, *La cong. rom.*, p. 64 (à propos des anciennes tombes étrusques peintes). Cette cuirasse d'argile se clouait généralement sur les charpentes; les procédés de fixation et d'assemblage étaient, selon l'usage, ceux du métal et du bois. Cf. G. E. Rizzo, *Temp. jitt. Nemi*, p. 21, fig. 4. Les Etrusques ont aussi connu le revêtement céramique de la colonne. Cf. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. archit.*, p. 201 (fragment de chapiteau, de base et de fût de colonne au temple d'Apollon à Falerii Veteres).

5. Cet ornement a pu être parfois réalisé par des plaques de métal, débordant en festons inclinés. Cf. F. Benoit, *Archit., Antiq.*, p. 225 (urne cinéraire de Cecina) et 235. Ce ne serait pas, dans le pays du *bucchero*, un cas isolé d'imitation de la terre cuite par le métal ! Ce développement pléthorique de l'habillage du larmier, reportant aux lointaines origines végétales, s'est rencontré aussi à Cortou (*Athen. Mitt.*, XXXIX (1914), p. 166, fig. 4).

6. R. Bormann, *Die Keramik in der Baukunst*, p. 48. La décoration des murs par des plaques de terre cuite peinte avait existé aussi en Asie Mineure, à Gordion et à Ak-alan. Cf. H. Koch, *op. cit.*, p. 44. Le procédé s'y est, peut-on dire, perpétué jusqu'à nos jours.

placeront, de même, à l'intérieur du vestibule de leurs temples, et jusque dans la cella de Bassae, une frise ionique¹.

Je verrais volontiers, pour ma part, une influence de la Grèce continentale dans l'ordonnance nouvelle — dorique — du décor figuré : on le détailla désormais en groupes isolés, au lieu de le développer dans les scènes de genre qu'on déroulait, à l'orientale, sur les chéneaux des temples plus anciens. Le sujet limité, formant un tout harmonieusement équilibré, la scène à deux ou trois personnages, voilà ce que, dorénavant, on préféra, non seulement pour revêtir les bouts des poutres maitresses (*columen* et *mululi*), par lesquels se trace le triangle du fronton², mais même pour les acrotères et les antéfixes : c'est exactement le principe du décor en *mélope*.

Une remarque essentielle s'impose ici au sujet de la catégorie d'antéfixes qui montraient des personnages entiers (et non de simples têtes ou *Gorgoneia*, fréquents aussi) en groupes distincts³, mais tournés dans une même direction de marche — comme les nombreuses représentations de Silènes entraînant une Ménade vers la droite, ou inversement³ : ces rangées d'antéfixes analogues, qui bordaient les simas des longs côtés du temple italique, ne sont-elles pas une manière de traduction occidentale du bandeau figuré continu, qui, sur les cymaises d'inspiration orientale, répétait régulièrement la même scène moulée — guerrier montant en char, par exemple ? Souvenons-nous de la métamorphose analogue des défilés de lions des parapets mésopotamiens, que les Grecs ont schématisés en protomes-gargouilles, alignées au bord du toit à versants⁴. Rythme alterné et rythme continu s'expliquent par une différence construc-

1. La Crète de Prinias, et déjà celle du Caravansérail de Cnossos, — pour ne pas remonter plus loin vers l'Est — avaient aussi employé la frise de corniche pour décorer l'intérieur d'une salle d'entrée.

2. Cf. *infra*, p. 187 sq.

3. Cf. A. della Seta, *op. cit.*, p. 135 sq., et *infra*, p. 479 sq.

4. Cf. *supra*, p. 72 sq.

tive : l'un des principes vaut pour le chéneau continu de la couverture en tuiles, l'autre pour l'égout alternant. La sima à gouttières de Palaikastro serait un compromis entre les deux systèmes. Ainsi se vérifierait une fois de plus la règle architecturale de la survivance décorative des seules formes originiairement constructives¹.

Réfugiée, au moins sur les longs côtés du temple², au niveau des antéfixes, la décoration à figures restait à une place marquée par sa fonction ancestrale de protection matérielle et magique de l'édifice. Elle s'y transformera graduellement en pur ornement, mais sera diversement continuée et remplacée, dans le temple en pierre, par une figuration différemment répartie, selon les possibilités de la couverture à deux versants. Ce sera le rôle des frontons, frises et grands acrotères à personnages dans les ordres constitués de l'architecture classique.

Cette instructive et nécessaire incursion dans le domaine italo-étrusque va nous permettre de toucher un autre point d'articulation entre le décor figuré à l'ionienne et le décor

1. G. E. Rizzo, *Temp. jitt. Nemi*, p. 19 : « forme in origine soltanto costruttive sopravvivono in un più tardo impiego decorativo » (à propos du petit toit inscrit dans le fronton); cf., *ibid.*, p. 46 (acrotères).

2. On expliquerait moins par une contamination des décors figurés que par une évolution de la frise de cymaise à personnages, le développement curieux de la sculpture en terre cuite, à l'extérieur des frontons. Entre les acrotères, en effet, le long des rampants des frontons, certains temples — à Caere notamment — portaient, à la place de la bordure ajourée, une série de statues en terre cuite, détachées en ronde bosse ou en haut relief : Amazones ou guerriers, à pied ou à cheval — sujets d'acrotères —, qui paraissent gravir les rampants du fronton. Cf. A. della Seta, *op. cit.*, p. 134. Ici encore, il suffira, pour comprendre, de se reporter, en Asie Mineure, au sarcophage ionien des « Pleureuses » (G. Mendel, *Catal. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 58 sq.), ou, en Crète, à la stèle du Dictynnaion (L. Savignoni, *Röm. Mitt.*, XXI (1906), p. 77 sq.). Il est connu, d'autre part, qu'aux temples archaïques de l'Égypte, l'emblème du dieu pouvait se dresser sur le toit de l'édifice ou sur un poteau, au milieu de l'enceinte. Cf. G. Maspero, *Égypte*, p. 5. On trouverait d'autres analogies entre la décoration étrusque et l'égyptienne, spécialement dans certaines formes de corniches godronnées incurvées (temple falisque des Sassi Caduti à Faléries). Cf. aussi P. Ducati et G. O. Giglioli, *Arte etrusca*, p. 24 (temple de la Mater Matuta à Satricum).

figuré à la dorienne : on le trouvera à la jonction des plaques céramiques, qui revêtent la tête ou les longs côtés des poutres maitresses du fronton archaïque.

L'élément le plus original de la couverture du temple italo-étrusque est ce fronton extraordinairement profond, que détermine la forte avance du toit¹ (fig. 51). Du plan prostyle « aréostyle » de l'édifice dérivait un vestibule large et aéré.

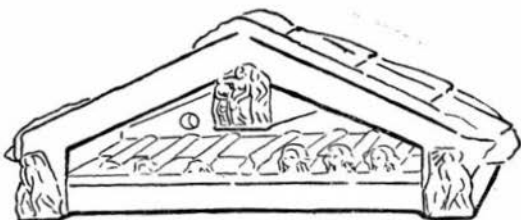


Fig. 51. — Petit fronton en terre cuite de Nemi.

Il était couvert, sous le fronton, par un toit à faible pente avec tuiles plates et couvre-joints, dont les antéfixes surmontaient la corniche horizontale du fronton² : les eaux de pluie, qui pouvaient entrer par la baie triangulaire du

1. L'importante saillie du chevronnage pouvait rappeler l'avent débordant des toitures micrasiatiques, que l'on signale, par exemple, à Néandria. Cf. H. Koch, *op. cit.*, p. 45 : « ein nach allen Seiten weit ausladendes Sparrendach ». Pour les maisons lyciennes, v. en particulier O. Benndorf, *Oesterr. Jahresh.*, II (1859), p. 22.

2. On en connaît, par les monuments figurés, de nombreuses représentations. Cf. P. Ducati, *op. cit.*, II, pl. 23, 171 et 174; G. E. Rizzo, *op. cit.*, p. 9, fig. 1 (Nemi), p. 20, fig. 3 (Satricum). De ce petit toit inscrit dans l'angle d'un fronton, on pourrait voir un très curieux rappel — sinon une survivance — dans le fameux fronton attique de l'Olivier, si diversement interprété. Cf., en dernier lieu, Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLIII (1930), p. 264. Pour l'effet, on rapprocherait les petites toitures, adossées précisément aux frontons, des extrémités intérieures de certaines cellas hypéthres. Cf. A. K. Orlandos, *Arch. Δελτ.*, VIII (1923), p. 39, fig. 38. Hors de l'art grec, la disposition reporterait aux plus anciennes traditions mésopotamiennes et égyptiennes, selon lesquelles le porche des chapelles était couvert d'un toit propre. Cf. la façade du temple de Tell el Obéid, ou le naos égyptien en bois du musée de Turin, Contenau et Chapot, *L'art ant.*, p. 70, fig. 61.

comble, étaient ainsi évacuées vers l'entrée du temple. On saisit bien la nécessité d'un larmier de base, origine de la corniche horizontale, qui, dans la construction lapidaire, limitait en bas le triangle du pignon, et devint l'élément original, essentiel du fronton grec¹. Cette barre horizontale saillante, *nullement indispensable au comble à pignon*, a permis la décoration statuaire des frontons. Il est possible que la baie triangulaire des petits temples micrasiatiques et crétois ait été, de même, fermée par un toit bordé d'antéfixes². Rappelons aussi qu'au fronton du trésor de Géla, à Olympie, la corniche horizontale présentait, à défaut d'une bordure de tuiles, un chéneau continu en terre cuite, pareil, comme forme et comme décor, à celui des rampants³. Quelles qu'aient été les survivances, ce petit toit du fronton italique a pu être considéré comme « un résidu, pour ainsi dire, fossilisé d'un type extrêmement ancien d'édifice à toit plat⁴ ». Le petit temple A de Prinias montrerait, ici encore, l'étape intermédiaire nécessaire, et permettrait de remonter, par delà la mer Egée, vers les toits en terrasse des architectures asiatiques, avec le revêtement plaqué nécessaire à la protection du haut des murs. Les façades rupestres de la nécropole occidentale de Myra⁵, notamment, nous enseigneraient de manière précise que l'ancienne habitation lycienne pouvait être couverte, *par-*

1. Cf. Perrot et Ch'p'ez, *Hist. art*, V, p. 225.

2. Notamment à Gordion. Cf. H. Koch, *op. cit.*, p. 44. Les petits modèles en terre cuite de Lemnos ont une couverture plate comme l'étrusque primitif. Cf., pour la superposition du comble angulaire à la toiture plate, *infra*, p. 233 sq.

3. *Olympia*, I, pl. XLI. Cf. R. Borrmann, *l. l.*

4. P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 90. On pourrait imaginer aussi, comme phase intermédiaire, la couverture à quatre versants — ou encore une façade triangulaire, avec ouverture en haut du pignon, comme il en existe dans l'Inde, au Japon et en Allemagne. Cf. G. Leroux, *L'édifice hypostyle*, p. 68, fig. 25 et n. 1 (références); O. Benndorf, *Oesterr. Jahresh.*, II (1899), p. 45 sq., fig. 47 sq. Le fronton décoré de statues est, en tout cas, une mode étrangère, que les Etrusques ont pu en effet emprunter tardivement à la Grèce continentale, tout en n'abandonnant pas l'autre ordonnance. Cf. les frontons en terre cuite de Talamon, de Luni, de Civita Alba, P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 384; II, fig. 558 sq., 636 et 641-2.

5. Cf. O. Benndorf, *op. cit.*, p. 27.

dessus la terrasse sur rondins, avec son parapet à bandeaux, d'un fronton, porté, nous le verrons¹, comme l'étrusque, par une poutre maîtresse dont l'extrémité est saillante et peut être décorée. On s'explique ainsi le chéneau du trésor de Géla et le petit toit des frontons étrusques.

Un fronton aussi encombré ne pouvait présenter une décoration sculptée analogue à celle qui, en Grèce, à une époque même plus ancienne, ornaît, par exemple, les frontons de marbre de l'Hécatompédon des Pisistratides². Il y avait à cette impossibilité une autre raison majeure : les trois maîtresses poutres, qui portaient tout le faix de la toiture du temple italique — le *columen* surtout, l'épine dorsale du toit, et les deux *mutuli* ou sablières, posant sur les murs de la cella—, débordaient notablement dans le champ triangulaire du fronton ; leurs têtes saillantes ont dû être protégées, masquées et décorées : c'est le rôle des *antepagmenta*, plaques de terre cuite sculptées et peintes, sur la place desquelles renseignent parfaitement les nombreux monuments en forme de temple aujourd'hui connus³. L'agencement des chevrons et de la poutre faîtière conditionne la décoration non seulement des rampants et de l'angle supérieur du fronton, mais également celle de l'acrotère central et de l'arête du comble. On le voit excellemment par les reflets divers, que nous donnent, du vieux fronton en bois,— disparu, certes, mais non sans laisser de traces, — les édicules votifs, les sarcophages, les hypogées et les

1. Une vue d'ensemble de la question sera donnée plus loin, p. 228 sq., à propos de la couverture du temple ionique sans frise d'entablement.

2. Cf., pour la décoration *extérieure* du fronton, *supra*, p. 184, n. 2.

3. Cf. P. Ducati, *op. cit.*, II, pl. 23, 130, 171 et 174. Là où les plaques de terre cuite ont disparu, comme au sarcophage étrusque, de provenance chiusienne, du Brit. Mus., des trous indiquent que la décoration céramique a originellement existé. Cf. F. Messerschmidt, *Chiusiner Studien, Röm. Mitt.*, XLIII (1928), p. 98. On a retrouvé également des documents originaux. V. l'étude de G. E. Rizzo, *op. cit.*, p. 58, « *Antepagmenta* » con rilievi figurati (notamment, p. 51, fig. 11, l'antep. du *columen* du temple de la Mater Matuta, à Satricum, représentant une lutte assez « orientale » de deux guerriers : cette plaque, pour la précision des détails, rappellerait une œuvre en bronze, *ibid.*, p. 53).

façades rupestres de l'Anatolie et de l'Italie¹. Sans entrer dans l'étude des charpentes micrasiatiques ou étrusques, qu'il suffise de rappeler encore la si précieuse reproduction de façade de temple, que montre le *tempietto fittile* de Nemi² : les plaques céramiques décorées, que l'on clouait au bout des poutres maîtresses, y sont clairement représentées. Les deux grandes poutres latérales ne pouvaient manquer d'être ornées, sur leurs flancs, d'une frise continue, courant sous les têtes des gros chevrons (*cantherii*)³. La poutre faîtière elle-même pouvait également, à côté de l'extrémité décorée, au sommet du fronton, d'une métope en terre cuite sculptée, porter, sur ses longs côtés, une véritable frise figurée : un exemple démonstratif, bien que relativement récent, en est donné par le récit des campagnes du défunt, qui couvre, à la crête du toit en arc brisé d'un sarcophage lycien de Constantinople⁴, une épaisse poutre faîtière, dont la tête est protégée par un masque humain. On voit, par ces exemples, que l'*antepagmentum* de la façade pouvait se poursuivre normalement sur les longs côtés

1. Rappelons le parti pris de certaines architectures micrasiatiques « de faire dépasser les chevrons au-dessus du faite ». Cf. F. Benoit, *Archit., Antiq.*, p. 235. Pour l'ensemble de la question, on se reportera toujours avec fruit au substantiel article de O. Benndorf, *Ueber den Ursprung der Giebelakroterien*, *Oesterr. Jahresh.*, II (1899), p. 1-51, ainsi qu'au pénétrant compte rendu de H. Lechat, *Rev. ét. gr.*, XII (1899), p. 438-446. Cf. aussi G. E. Rizzo, *op. cit.*, p. 42 sq., 46 sq.; P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 244 sq. On a expliqué par les toitures, lyciennes l'origine des acrotères arrondis du type de l'Héraion d'Olympie. Rapprochant les charpentes de la Lycie et celles de l'Etrurie, on comprend que les Gorgones apotropaïques aient grimacé tantôt au-dessus du fronton, tantôt au milieu du tympan : leur place dépend de celle du gros madrier faîtière, dont elles revêtaient la tête. Les mêmes disques en métal (*boucliers* de Pausanias ou *phiales*) étaient à l'origine des unes et des autres. Cf. *infra*, p. 474 et fig. 98.

2. V. fig. 51, p. 185.

3. Cf. G. E. Rizzo, *Tempietto fittile di Nemi*, p. 25 et p. 24, fig. 6. Les bouts des *cantherii* pouvaient eux-mêmes être masqués par des *antepagmenta* formant véritables antéfixes. La reconstitution donnée par Rizzo ne semble pas exactement en accord avec son texte. La sablière doit être sous les chevrons. Voir aussi le sarcophage de Bomarzo, P. Ducati, *op. cit.*, II, pl. 174.

4. Sarcophage de Ghieulbachi, G. Mendel, *Catal. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 287. Cet exemple n'est nullement isolé. Cf. les sarcophages de Méréhi et de Payava (Brit. Mus.), S. Reinach, *Repert. rel.*, I, p. 487 sq. et *supra*, p.

en une frise continue, inscrite là, pour les *mutuli*, entre l'épistyle et la forte saillie du toit¹ : c'est la place que tient la frise ionique canonique. Ainsi voisinaient au même niveau, recouvrant deux côtés contigus de la même poutre, la métope et le bandeau sculpté continu.

On ne songerait plus, devant un tel enseignement, à nier qu'en certains emplois la terre cuite (comme le métal) ait pu, dès l'origine, être utilisée comme une *protection*, et non comme un *équivalent* du bois² : ils furent, l'un et l'autre, dans la construction grecque, peu à peu remplacés par la pierre et le marbre. Le couronnement céramique de l'ancienne architecture gréco-orientale est un vêtement couvrant et ornant le corps même du bâtiment, sans en oblitérer les formes ; ce n'est pas la directe « traduction » en argile d'une plus ancienne couverture en bois. Les plaquettes sculptées, que les charpentiers tyrrhéniens clouaient au bout des poutres de leur fronton, sont sœurs des métopes grecques : la métope donc — on l'expliquera plus au long par la suite³ — *masque un plein, et non un vide*, de la frise dorique. Métopes et frise ionique représentent deux états décoratifs, voisins, d'une même protection de la charpente.

L'étude précédente de la frise céramique nous a conduits d'une extrémité à l'autre du domaine grec. L'origine de la décoration architectonique en terre cuite, dont l'emploi s'est trouvé généralisé dans presque toute l'Italie dès l'époque archaïque, a été, de manière un peu livresque⁴, attribuée à

1. Cf. G. E. Rizzo, *op. cit.*, p. 24, fig. 6.

2. Le principe est fermement posé et défendu par H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 114. On ne doit pas oublier, lorsqu'on parle de traduction du bois en terre cuite, que le bois devait être protégé, et que ce n'est pas le bois de la charpente, mais son revêtement, qui a donné naissance au placage céramique. Le bois a été, en plus d'un cas, le support du métal (cf. sculpture chryséléphantine).

3. Cf. *infra*, p. 305 sq.

4. La théorie s'appuie, par force, davantage sur les témoignages écrits (plus ou moins légendaires) que sur les données archéologiques (fort lacunaires). Voir ci-dessus, p. 132 sq.

l'influence de la seule Corinthe. Il semble qu'une vue plus large de la question oblige aujourd'hui les spécialistes à admettre pour toutes les cités, qu'elles soient ou non dans le sillage de Corinthe, une tradition commune à l'art archaïque grec¹. Tous les rameaux de la famille hellénique ont pu connaître presque à la fois l'argile moulée et cuite, masque solide et facile à décorer; protection, comparable au métal, des matériaux médiocres — bois ou briques — contre les intempéries. La variété des formes décoratives réalisées correspond, dans la diversité des emplois architectoniques, avec les solutions données au problème de la couverture des édifices².



Fig. 52. — Fragment de frise céramique de Sextantio.

Il serait vain de rechercher en Grèce l'origine de l'application à l'architecture du principe même de la protection des murailles : les Egyptiens et les Mésopotamiens, nous l'avons vu, savaient déjà depuis quelques millénaires protéger et décorer leurs constructions par les nattes végétales, les plaques d'argile ou les lames de métal.

En second lieu, pour ce qui concerne spécialement la frise continue figurée en terre cuite, c'est le rameau ionien qui, semble-t-il, en raison de sa situation géographique et de

1. P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 84. Cf. W. Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, p. 228 : « L'idée d'employer l'argile dans la statuaire est commune à tous les arts primitifs ».

2. Cf. G. E. Rizzo, *op. cit.*, p. 23.

son propre tempérament artistique, l'a, sinon créée *ex nihilo*, du moins développée et répandue¹. A cause de leurs origines et par goût, les Etrusques se sont trouvés prêts à l'adopter, et son large développement à la période ionisante de leur art n'est nullement surprenant. C'est dans les pays *imprégnés de civilisation ionienne*² que des frises architectoniques à figures, semblables comme motifs, analogues comme formes, technique, style et emploi, ont été retrouvées : en Asie Mineure, en Grèce, en Italie, et jusqu'en Gaule méridionale (fig. 52)³. En Asie Mineure (Ionie et Eolide, spécialement), la frise en terre cuite est signalée dès le VII^e siècle⁴; la Crète la connut bientôt par ses relations avec Ephèse⁵. De l'Orient, elle est venue (avec combien d'autres produits d'Orient!), par Tarente ou par les ports tyrrhéniens, en Italie. Les sujets en furent, ici et là, des courses de chars, des banquets, des assemblées de dieux, des scènes de chasse ou de guerre. Sa forme la plus normale la désigna comme *sima* continue, parfois surmontée d'antéfixes. Et il reste bien assuré qu'en effet la frise céramique devait partir du chéneau, lequel terminait, au bord du toit, la couverture des tuiles en terre cuite et complétait la protection du mur; on a, par la suite, élargi de part et d'autre l'élément de défense, qui est devenu un des principaux éléments de la décoration du monument, en vertu de la même loi de sélection, énoncée plus haut⁶ : de la survivance décorative des formes à l'origine constructives.

1. Sur le goût particulier des Ioniens pour le modelage, cf. W. Deonna, *op. cit.*, p. 229.

2. G. E. Rizzo, *ibid.*, p. 36.

3. Sur la frise céramique de Sextantio (Substantion, au Moyen âge; aujourd'hui Castelnau-le-Lez, près de Montpellier) cf. E. Bonnet, *Monspeliensia*, I (1930), p. 79 sq.; R. Demangel, *Actes du Congrès G. Budé* (1932), p. 123 sq. (avec indications bibl. sur ce site gallo-grec du Languedoc méditerranéen). Pour les autres briques historiées de S., cf. W. Deonna, *Dédale*, II, p. 299.

4. Cf. H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 42.

5. Cf. H. Koch, *op. cit.*, p. 43.

6. Cf. *supra*, p. 184.

III. — Pétrification de la frise céramique de cymaise et ses survivances jusqu'à l'époque romaine

L'étendue de l'enquête précédente sur les origines et le développement de la frise en terre cuite est justifiée par le double rôle qu'elle tient dans l'histoire de la décoration architectonique : elle est un aboutissement, un résumé de tous les essais antérieurs, et elle est aussi le point de départ d'une riche évolution ultérieure, celle de la frise sculptée en pierre et en marbre.

La longue vogue des terres cuites estampées en Italie a pu s'expliquer en partie par certaines tendances de l'art indigène, que l'on retrouverait encore à d'autres époques : absence, notamment, de l'inspiration originale et de la mesure grecque, retard constant d'un art provincial sur son modèle. Il faut y ajouter une raison, fondamentale en ce domaine : le manque des beaux matériaux qui, ailleurs, avec les progrès de la technique, allaient renouveler l'architecture. Les modeleurs ioniens avaient été chassés de leur pays, dès la fin du VII^e siècle et le début du VI^e, moins, sans doute, à cette époque, par les Perses (qui, longtemps, ne furent pas de mauvais voisins), que par l'emploi de plus en plus envahissant de la pierre et du marbre dans des monuments colossaux. Ils étaient partis, avec leur matériel, comme les potiers des Cyclades aujourd'hui, loin des grands centres d'art et de progrès¹, et avaient porté leur technique dans les régions moins riches en bons et beaux matériaux de construction². Là, ils avaient su plaire; ils avaient formé des élèves, et voilà une mode lancée, qui devait durer des siècles !

1. On supposerait, de même, que les modeleurs corinthiens ont pu émigrer vers des régions traditionnellement à l'écart des grandes voies, comme l'Étolie.

2. Cf. O. Rayet et M. Collignon, *Hist. céram. gr.*, p. 380 sq.

La mode, en effet, des revêtements céramiques commençait en Etrurie quand elle finissait en Ionie. Après le VI^e siècle, la terre cuite, détrônée par la pierre et, surtout, le marbre, ne servit plus guère, en Grèce, que de succédané moins coûteux¹. Si on l'employa parfois, plus tard, comme une sorte d'« incrustation » masquant, spécialement, le mauvais calcaire, ce fut là une survivance, explicable par des raisons historiques et pratiques, mais non constructives : ne peindra-t-on pas, par tradition, le marbre lui-même²? Au vrai, il s'agira, dans ce cas, presque exclusivement de revêtements à sujets ornementaux³ : la frise céramique à figures, on peut l'assurer, a, en fait, disparu de l'architecture grecque dès la période archaïque.

Le temple ne fut construit complètement en pierre qu'à partir du VI^e siècle⁴. Ce fut le terme d'une longue évolution, où l'influence de l'Égypte n'a pas manqué de tenir un rôle important, et qui devait transformer l'art de bâtir des Grecs. On pourrait suivre la montée victorieuse de la pierre, qui, de proche en proche, a cristallisé chaque élément, des fondations au faitage — orthostates, colonnes, murs, architrave, entablement complet, toiture et tuiles — jusqu'à submerger, de l'extérieur⁵, le monument, et le *pétrifier* finalement en entier. Tout au sommet, les acrotères furent,

1. Cf. H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 3.

2. Cf. W. Dörpfeld, *Verwend. von Terrak. am Geison und Dache gr. Bauw.*, 41^{tes} Berlin. *Winckelmannsprog.*, 1881, p. 12 sq.

3. Mentionnons comme exception, au IV^e siècle, la frise en terre cuite *penile* de Calydon, en observant encore que la frise des Nikés de Calydon s'expliquerait peut-être par le retard constant de la Grèce de l'Ouest.

4. Cf. H. Lechat, *Sculpt. att. avant Phidias*, p. 96, n. 1. Même pour l'édifice dorique, on ne cite que deux ou trois exemples d'architraves en pierre au VII^e siècle. Cf. C. Weickert, *Typen arch. Archit.* p. 27.

5. La construction aussi commençait par l'extérieur (cf. Ségeste), et, naturellement, dans ce même ordre. Cf. A. Choisy, *Hist. archit.*, p. 283 sq. Pour la « marmorisation », les étapes ne furent peut-être pas aussi régulières. Un parti pris décoratif a pu, dans certains cas, faire bénéficier les entablements des temples d'un cadre digne de leur parure sculptée.

semble-t-il, l'ultime bastion de résistance¹. Le stade pour nous capital de cette évolution fut l'emploi du marbre dans l'entablement des temples, avec, pour conséquence, la pétrification de la couverture en terre cuite².

En dehors des ruines, un texte ancien apporte ici une précision utile. Il serait, grâce à lui, possible d'attacher un nom à ce progrès insigne, qui convertit en marbre (comme le fit plus tard Auguste pour Rome) l'argile du temple primitif : celui de Byzès, de Naxos, qui florissait dans la première moitié du VII^e siècle avant J.-C.³. Cet artiste était

1. Les acrotères en terre cuite se maintinrent même sur certains monuments tout en pierre. Cf. G. E. Rizzo, *Temp. fitt. Nemi*, p. 82, n.1. On les pouvait étayer par des tiges métalliques (même lorsqu'ils étaient en pierre : vieux temple d'Athéna Polias, etc.). De même les architraves (temple de Zeus à Agrigente), certains linteaux (Erechtheion), certains plafonds (Bassae, Propylées), des éléments en fort surplomb (centre des frontons du Parthénon, corniche du « temple de Castor et Pollux » à Agrigente), certaines fondations aussi, particulièrement exposées (trésor de Thèbes à Delphes), purent être également renforcés par une solide armature de fer. Cf. W. B. Dinsmoor, *Struct. iron in Gr. archit.*, *Amer. Journ. arch.* XXVI (1922), p. 148 sq.

2. En supposant, dans la plupart des cas de pétrification des charpentes, particulièrement là où il y a décoration, un échelon intermédiaire, formé par le revêtement en terre cuite, on évite plusieurs des écueils qui avaient arrêté les partisans de la traduction directe du bois à la pierre, écueils qu'il avait fallu tenter de tourner à force d'ingéniosité et d'explications à posteriori. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VII, p. 380 sq.; G. Rodenwaldt, *Zur Entstehung der mon. Archit. in Gr.*, *Athen. Mitt.*, XLIV (1919), p. 178 sq. Dès que le bois fut abandonné pour les couronnements, l'évolution devait être rapide (frontons par exemple). On admirera, avec F. Noack, *Bauk. Allert.*, p. 46, combien, malgré cette double métamorphose du bois en terre cuite, puis en pierre, — où devaient disparaître pourtant certains détails précisant le rôle original des divers membres d'architecture —, la version en pierre témoigne clairement encore des anciennes fonctions de l'entablement primitif. D'ailleurs, chaque élément n'a pas eu son prototype en bois. On peut, si l'on veut, voir, dans l'antéfixe, la copie d'une planchette clouée au bout du couvre-joint en bois (cf. A. Jardé, *Dict. Ant.*, s. v. *lectum*, p. 61); de même, dans certaines formes d'acrotères, le souvenir des revêtements en bois des pannes, faitière et sablières. Mais la vraisemblance interdit de supposer des antécédents *en bois* aux grandes tuiles demi-cylindriques, par exemple, qui rappellent le madrier de la crête du toit (il serait injuste d'insister ici sur l'hypothèse malheureuse de Rayet et Collignon, *Hist. céram. gr.*, p. 389 sq., attribuant aux *δωα* — épînètra — le rôle de tuiles faitières à personnalités peints) : en ce cas, comme en plusieurs autres, s'il y a imitation, le revêtement copié ne pouvait être qu'en métal.

3. Vers 600, d'après F. Noack, *Bauk. Allert.*, p. 46.

contemporain d'Alyatte de Lydie, et il est notable que Pausanias, à qui nous devons la tradition, le situe dans l'histoire par rapport aux souverains de Lydie et de Médie¹. On n'attribue, d'ailleurs, à Byzès que la « marmorisation » des tuiles en terre cuite du toit, dont l'invention ne remontait elle-même guère qu'un siècle plus haut². Mais on en peut sans peine inférer que la pétrification des parties hautes du temple a tenu tout entière dans le cours du VII^e siècle : le début de ce siècle aurait vu l'adoption de la tuile en argile, et le début du siècle suivant celle de la tuile en marbre³. La terre cuite avait, semble-t-il, conquis l'édifice en partant de la couverture d'argile; la pierre, à l'inverse, nous l'avons dit, avait mené l'assaut du temple à partir des bases profondes. Le toit devait être, pour de nombreuses raisons, le dernier élément de la couverture transformé : et même il ne le fut ni toujours, ni partout. Mais la frise continue de cymaise suivit le sort des éléments décoratifs du couronnement du mur.

Byzès était de Naxos, la plus grande de ces îles de marbre de l'Égée, à égale distance de l'Asie, de la Grèce et de la Crète. Pour les artistes cycladiques, le marbre fut de tout temps, comme pour les autres l'argile, la matière plastique — qu'on se souvienne de leurs idoles primitives ! —, et l'émeri de Naxos a pu permettre de le débiter, de bonne heure, en plaques minces⁴. Siphnos avait consacré à Delphes un petit temple en marbre, qui nous a conservé la plus ancienne frise ionique *canonique* que nous connaissions. On a retrouvé à Délos, à Chios, à Paros, à Naxos même, les ves-

1. Pausanias, V, x, 3.

2. On n'a pas rencontré de tuiles en terre cuite utilisées avant le début du VII^e siècle. Cf. *Cambridge anc. hist.*, p. 609.

3. Copiée d'ailleurs sur celle en terre cuite, et utilisée d'abord seulement en une rangée terminale, au bord du toit, point où la décoration avait profité des éléments de protection nécessaires du mur. Cf. *Cambridge anc. hist.*, I, l.

4. Cf. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 282.

tiges de temples « ioniques » primitifs¹. Les Cyclades donc, qui souffrirent moins que d'autres régions de l'invasion dorienne, et demeurèrent particulièrement sous l'influence de la civilisation « mycénienne », ont joué un rôle, au moins pour certains détails, dans la transformation de la terre cuite en marbre; mais c'est l'Ionie archaïque qui, sans doute, fut, là comme ailleurs, à la tête du progrès². La grandeur croissante de ses monuments l'obligeait non seulement à rechercher, pour la construction, des matériaux plus résistants, mais à porter à l'échelle leur décoration. Une sculpture de dimensions médiocres, en relief bas, suffisamment visible à la cymaise des petits édifices anciens, eût été perdue au faite des temples colossaux que l'Ionie construisait au VI^e siècle³.

On a signalé déjà, à cause de leurs affinités évidentes avec les frises de cymaise en terre cuite, les reliefs de Cyzique⁴, le bandeau sculpté en pierre de Prinias⁵ et la plaque de marbre de Velletri⁶. Il était logique de retrouver en Asie occidentale, mieux qu'en Italie ou en Crète, des témoins irrécusables d'un stade architectonique qui représentait, tout au contraire d'un essai, la fin de l'évolution autochtone.

1. *Cambridge arc. hist.*, IV, p. 607. Cf. *infra*, p. 263 sq.

2. L'ancienneté de la cristallisation dans le domaine proprement ionien peut expliquer l'absence des revêtements céramiques dans les ruines de la région de Milet. L'Eolide, en retard sur l'Ionie, demeura plus longtemps fidèle aux plans primitifs, de dimensions réduites, et sans péristyle. Cf. H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 45.

3. Ou bien, en forçant le relief, il eût fallu mouler de véritables statues de terre cuite (comme firent les Etrusques pour leurs petits temples), dont le placement à cette hauteur n'eût pas été sans inconvénients graves.

4. Cf. *supra*, p. 152.

5. Cf. *supra*, p. 161.

6. Cf. *supra*, p. 178. On mentionnerait, avec moins d'assurance, d'autres documents archaïques, comme la petite frise de marbre blanc du Brit. Mus., provenant de quelque monument funéraire de Lydie, et représentant des files de cavaliers ou de biches paissant, analogues à celles des vases ioniens (cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, V, p. 903, fig. 535 et p. 904, fig. 536), ou encore la plaque de marbre de Samothrace, conservée au Musée du Louvre, fragment d'une frise plus ample qui déroulait une scène homérique (Agamemnon, Talthybios et Épeios; cf. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 187).

Partant du temple gréco-asiatique primitif, au style encore peu différencié (« asexué »), le bandeau continu à figures de la cymaise devait, c'était normal, être *directement* appliqué en même place, aux plus anciens temples ioniques : la plus complète des preuves est donnée par la frise figurée de cymaise, en marbre, du temple d'Artémis à Ephèse. Les sarcophages, ensuite, prodigueront, ici encore, les compléments nécessaires à la démonstration.

L'Artémision archaïque d'Ephèse, le temple D, le premier dont on puisse parler avec quelque certitude¹, n'était certainement pas le plus ancien essai de pétrification dans le domaine ionien². Encore suppose-t-on que la partie supérieure de la toiture pouvait être maintenue en poterie³. Les tuiles étaient, d'ailleurs, masquées par le haut chéneau sculpté, en marbre⁴, qui tenait, en bordure du toit, la place des anciens parapets asiatiques, et portait une décoration figurée semblable à celle des cymaises en terre cuite⁵. Les sujets aussi étaient de même ordre. Au lieu des fragments, (terriblement mutilés!) d'une Centaureomachie, qu'on y croyait voir autrefois⁶, on noterait ici, avec des scènes de combats, des récits héroïques rattachés aux cycles d'Héraklès ou de

1. La chronologie, pour les divers temples, a été clairement résumée par Ch. Picard, *Sur les reconstructions de l'Artémision d'Ephèse, Λαογραφία*, VII (1922), p. 69-70 (Mélanges Politis). Les résultats acquis sont remis en cause par une récente communication de E. Löwy, *Sitzber. Wien. Akad.*, 8 juillet 1931.

2. Doit-on supposer que ce premier essai fut l'œuvre de Métagénès, fils du Crétois Chersiphron de Cnossos, qui termina, au début du VI^e siècle, « le plus ancien temple ionique élevé en Asie » (Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 22), l'Artémision C ?

3. D'après la découverte de tuiles d'argile appartenant au même temple que la sima et les tuiles de marbre. Cf. H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 31.

4. Hauteur, env. 0 m. 76; longueur des plaques, env. 1 m. 72. Ce parapet, au profil un peu incliné en avant, comme les cymaises en terre cuite, a été restitué de manière assurée par les consciencieuses études de W. R. Lethaby dans le *Journ. Hell. stud.*, XXXIII (1913) et années suivantes, spécialement XXXVII (1917), p. 3 sq. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 33 sq.

5. Cf. L. Savignoni, *Röm. Mitt.*, XXI (1906), p. 74 s.

6. A. S. Murray, *Journ. Hell. stud.*, X (1899), p. 1 sq.; M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 181; Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VIII, p. 322.

la guerre de Troie, et une assemblée de divinités assises : sujets qu'on a pu justement comparer à ceux de la frise delphique des Siphniens¹, et qui sont aussi complètement semblables à ceux des petites frises en terre cuite, ornant les cymaises archaïques, d'Ak-alan à Velletri² (fig. 53). Que le temple D ait eu, parmi ses antécédents directs, un arché-

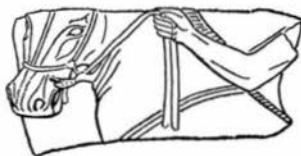


Fig. 53. — Fragment de la frise du parapet en marbre d'Ephèse.

type dont la cymaise était en terre cuite semble clairement prouvé par tout ce qui précède. L'étude de la longue série des Artémisia archaïques montrerait, a-t-on cru jusqu'à présent, comment peu à peu les temples successifs se sont grécisés, en même temps que l'ancienne déesse-mère indigène cédait progressivement la place au culte plus affiné d'Artémis³. Ainsi, au lieu de considérer, comme autrefois, la frise de cymaise éphésienne comme une « dérogation aux règles de l'ordre ionique⁴, » il faudrait, à l'opposé, la classer, à sa place historique⁵, dans la pure tradition orien-

1. W. R. Lethaby, *ibid.*, XXXVII (1917), p. 5 sq.; Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 34; F. N. Pryce, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, p. 65 sq.

2. Cf. *infra*, p. 385 sq., 428 sq. etc.

3. Cf. *Arch. Anz.*, XLII (1927), col. 172.

4. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 181.

5. L'achèvement du temple D, longtemps retardé par les événements politiques, n'eut lieu qu'au v^e siècle. Il faudrait donc dater du début du v^e siècle — et le style n'y contredirait point — une bonne partie au moins des sculptures de la corniche. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 35.

tale, qui, au contact de la Grèce, a donné naissance à l'ordre ionique. Qu'il y aieut d'autres exemples, aux environs d'Ephèse, à Samos¹, à Sardes, à Milet (fig. 54), de frises de sima, comme nous verrons qu'il exista, en ces régions, une semblable décora-

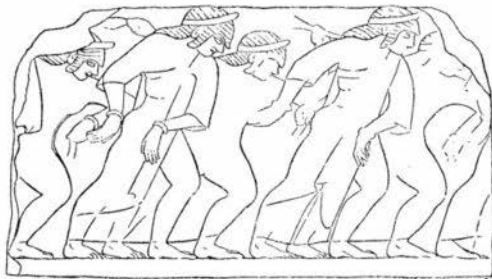


Fig. 54. — Frise de Karakeuy.

tion des bases de colonnes, le fait est extrêmement probable, — certain, à mes yeux —, mais non, jusqu'à présent, indiscutablement prouvé². Pour nous en tenir aux documents incontes-

1. On pourrait, semble-t-il, le déduire, pour le diptère de Rhoikos et Théodoros, d'une observation consignée par les fouilleurs. Cf. E. Buschor, *Heraion von Samos: frühe Bauten*, *Athen. Mitt.*, LV (1930), p. 88.

2. A Milet, la Gorgone « gréco-asiatique » de Hiéronda, « sud-ionienne » d'inspiration et de proportions, peut avoir appartenu soit à une frise de cymaise, soit à l'angle d'un linteau de porte. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 558, donne de sérieuses raisons d'attribuer ce bloc d'angle en marbre (à côté de la Gorgone ailée, on voit les vestiges de la tête et les deux griffes d'un lion colossal) à quelque monument funéraire analogue à l'hérôon de Ghiulbachi. Il me semble, toutefois, d'après les angles notamment des petits côtés de sarcophages (tels que celui des « Pleureuses »), et surtout d'après les Gorgones d'angles de la cymaise de l'Artémision D, que l'hypothèse d'un angle de cymaise ne devra être exclue qu'après un nouvel examen approfondi du document, étudié de ce point de vue. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 34; F. N. Pryce, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, p. 93. De la même région milésienne provient aussi le relief des danseuses de Karakeuy. Ce fragment de frise, où la similitude des groupes rappelle les antécédents céramiques, se rapproche, comme style et comme emploi, de la cymaise sculptée de l'Artémision D. Cf. Th. Wiegand, *Abh. Berl. Akad., phil.-hist. Klasse*, 1911, p. 39; Ch. Picard, *op. cit.*, p. 685, n. 5; *Sculpt. ant.*, I, p. 296; F. N. Pryce, *op. cit.*, p. 116 et

tables, il nous suffira de constater la vitalité d'un mode de décoration traditionnel dans une série de monuments, où l'on peut toujours rechercher les formes traditionnelles, les monuments funéraires. Le temple créséen d'Ephèse n'était-il pas demeuré comme modèle, représentant insigne de l'ancienne formule, jusqu'au milieu du iv^e siècle¹?

Le précieux sarcophage de prince sidonien, dit des « Pleureuses » (fig. 55 et 56), reproduit, précisément, au milieu du iv^e siècle, un type de monument ionien « réellement exécuté² ». Il ne s'agit pas ici d'une fantaisie d'artiste : on en a suffisamment la preuve par les temples et héros funéraires si nombreux de l'Asie Mineure³. Au-dessus d'une cuve décorée d'un chœur admirable de jeunes Grecques, « personnes réelles⁴ », aux allures encore phidiennes⁵, le couvercle du sarcophage montre, sur son parapet sculpté, comme à Ephèse, d'une frise figurée, un convoi funèbre d'un caractère nettement oriental⁶. Bien

pl. XVII; R. Demangel, *Une danse des fleurs à Milet, Rev. ét. anc.*, XXXIV (1932), p. 129 sq.

1. Le crime d'Hérostrate se place en 356. On a justement insisté sur l'influence exercée par l'Artémision éphésien sur les autres temples de l'Ionie. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 43 sq.

2. Plutôt, sans doute, en Asie Mineure (hérôn) qu'à Athènes (Thesmophorion ?), malgré l'atticisme du sculpteur. Cf. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 67; Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 76.

3. Rappelons notamment le tombeau archaïque de Xanthos « en forme de sarcophage » (M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 267, fig. 133), dont une frise en calcaire, haute de 0 m. 85, déroulait un cortège funèbre (char précédé d'un écuyer conduisant le cheval du mort), très voisin de celui de la frise de parapet du sarcophage des « Pleureuses ». Cf. H. Lechat, *Collect. Moul. Lyon*, 3^e catal., 1923, p. 21 sq., n^{os} 83-84. Cette frise a, de notre point de vue, le très grand intérêt de montrer, au bas des plaques sculptées, les encastresments des poutres qui soutenaient la terrasse. Cf. F. N. Pryce, *op. cit.*, p. 141. Il en est de même pour les reliefs du tombeau de Pinara, A. H. Smith, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, n^o 761 sq. Cf. aussi la « tombe au Lion » de Xanthos, F. N. Pryce, *op. cit.*, p. 118 sq.

4. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 69. Comme elles sont loin des pleureuses si asiatiques — leurs ancêtres pourtant — dont le deuil rituel et bruyant occupe les panneaux des petits côtés, sur le célèbre sarcophage phénicien d'Ahiram ! Cf. R. Dussaud, *Syria*, XI (1930), p. 183.

5. G. Fougères, *Mantinée*, p. 557.

6. Cf. G. Mendel, *op. cit.*, p. 69. C'est la frise des longs côtés du toit; sur les petits côtés, le sculpteur a fixé des personnages dans des attitudes de deuil. On verra plus loin, confirmé par d'autres remar-



Fig. 55. — Long côté nord du sarcophage des « Pleureuses » (Musée de Constantinople).

mieux, comme pour accentuer davantage son air asiatique, cette frise reproduit à *peu près identiquement* les mêmes motifs, de part et d'autre du toit : répétition « presque mécanique », qu'on ne doit pas, avec G. Mendel¹, attribuer seulement à l'insuffisance d'un artiste de second ordre, à qui l'on aurait



Fig. 56. — Petit côté est du sarcophage des « Pleureuses ».

confié l'exécution sculpturale du couvercle, « partie sacrifiée », — mais où il faut bien aussi reconnaître une survivance de la vieille pratique asiatico-ionienne des plaques estampées,

ques, p. 216 sq., l'intérêt primordial de ce sarcophage, indépendamment de sa valeur artistique, pour l'histoire de la décoration du temple ionique.

1. *Op. cit.*, I, p. 64.

répétant indéfiniment, sans aucun scrupule, un personnage ou une scène.

La même frise de cymaise a inspiré la décoration de toute une classe de sarcophages lyciens¹, dont le couvercle « ogival » montre en relief un ou plusieurs chars analogues, lancés au galop vers la droite² et encadrés de protomes de lions : souvenir maladroit, mais certain, des anciens sujets céramiques, voisinant, en bordure du toit, avec les gargouilles léonines des chéneaux³. On retrouverait, également, dans la décoration architectonique de certaines stèles, crétoises⁴ notamment et attiques⁵, en forme de façade de petit temple, un fronton de naïskos surmonté de cette sima figurée chère à l'Ionie⁶. Allons plus loin encore. Le triangle d'un fronton fictif, visible sur les plus anciens arcs de triomphe romains⁷, laisserait peut-être comprendre ainsi le sens de tout l'étage supérieur de ces monuments⁸ : par un développement plé-

1. Voir en particulier le sarcophage lycien de Constantinople, G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 284 sq. Cf. aussi ceux de Xanthos, S. Reinach, *Répert. rel.*, I, p. 487 sq. Certains sarcophages romains présentaient une survivance lointaine de la tradition; cf. R. Paribeni, *Not. sc.*, 1926, p. 278 sq., et pl. XIII.

2. On a noté ce sens de marche sur les frises céramiques étrusques. Cf. *supra*, p. 183.

3. L. Savignoni, *Röm. Mitt.*, XXI (1906), p. 79, rappelle également la frise sculptée des poutres faitières de certains sarcophages lyciens : on a indiqué plus haut, p. 188, comment on pouvait, plus justement peut-être, se représenter la filiation. On a essayé aussi, plus haut, p. 72 sq., de montrer comment les protomes léonines se rattachaient à la frise orientale de lions passants.

4. Cf. la stèle du Dictynnaion, S. Reinach, *Répert. rel.*, II, p. 318, 6.

5. Cf. A. Conze, *Die alt. Grabreliefs*, pl. XV et XXV.

6. Horizontale ou disposée parallèlement aux rampants. Cf. L. Savignoni, *op. cit.*, p. 77 sq. Les premières stèles funéraires grecques — ces monuments abrégés — furent peut-être sculptées en Ionie.

7. Ceux de Rimini ou d'Orange le montrent encore.

8. Quelle que soit l'origine attribuée à l'arc de triomphe (le portique grec à deux colonnes, la porte de ville, d'autres encore), on devra également se souvenir que, de la Babylonie à la Crète archaïque, la décoration de la porte fut liée à celle du couronnement de l'édifice. Cf. *supra*, p. 48 sq. et 163 sq.; *infra*, p. 207. Nous n'avons pas à étudier ici ce problème, récemment traité par F. Noack dans les *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1925-26 (1928), et par E. Löwy, *Die Anfänge des Triumphbogens*, *Jahrb. kunsthist. Samml. Wien*, XI (1928), publications partout signalées avec commentaires élogieux; cf. *Journ. Sav.*, 1929, p. 61; *Rev. ét. anc.*, XXXI (1929), p. 292 (R. Vallois); *Rev. philol.*, 1929, p. 190 sq. (P. Couissin).

thorique de l'ancienne balustrade d'Asie, l'*attique* s'y serait transformé en un puissant piédestal, supportant le quadrigé du triomphateur¹. De même, dans les sarcophages « occidentaux » à gisants, le monument est surmonté d'une sorte de terrasse portant les statues funéraires. C'est également le cas de l'importante et tardive descendance du sarcophage des

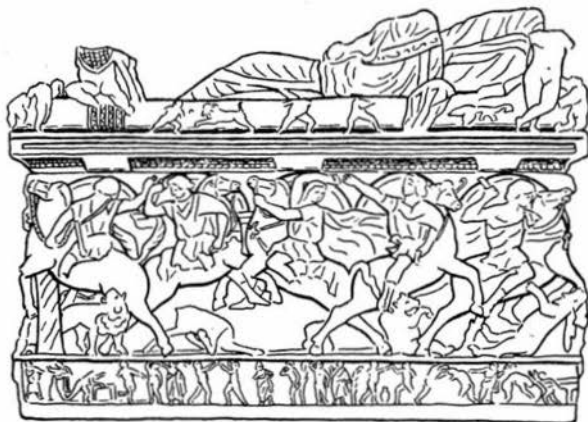


Fig. 57. — Sarcophage de Sidamara (Musée de Constantinople).

« Pleureuses », que représente l'abondante série dite de Sidamara². Les monuments de ce type micrasiatique combinent, dans leur structure, la forme de l'hérôon avec celle du lit funèbre. Sur le meilleur représentant du groupe, le grand sarcophage de Sidamara du Musée de Constantinople³, un couple de gisants, « demi-couchés » selon la formule chère aux Etrusques⁴, est étendu sur un lit matelassé, qui tient

1. L. Savignoni, *op. cit.*, p. 80 sq.

2. Cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Brousse*, p. 85 sq.; *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 312 sq. — Ch. Diehl, *Man. art byz.*, 2^e éd., p. 108, met en relief le caractère asiatique de cette série de sarcophages.

3. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 288 sq.

4. *Ibid.*, p. 313.

la place du matelas de terre (la *terrasse*), couvrant le monument. La tranche antérieure du matelas et le rebord du lit, sur les trois autres côtés du couvercle, sont ornés d'une bande sculptée, qui ne semble pas avoir été comprise exactement¹, et qui n'est autre chose qu'une frise de corniche ionienne : on y peut voir des Eros et des *pulli*, jouant ou luttant contre des fauves, parmi lesquels des lions se trouvent là particulièrement à leur place traditionnelle² (fig. 57). Dans leur cadre architectural, un peu fantaisiste assurément, mais correspondant bien à l'époque (III^e siècle après J.-C.), ces monuments, d'origine anatolienne, d'autres encore que l'on pourrait citer³, ont suffisamment montré jusque dans quelles lointaines dérivations était encore sensible la tradition orientale de la frise de cymaise.

Avant de quitter le chapitre de la pétrification des revêtements céramiques de l'Asie Mineure grecque, une autre persistance de la technique du bois recouvert de terre cuite ou de métal doit être signalée, qui se rattache à la même nécessité architectonique de la protection des couronnements d'édifice, au même courant décoratif oriental : c'est l'épistyle sculpté du temple archaïque d'Assos.

Le bandeau figuré qui décorait l'architrave d'Assos⁴ a

1. *Ibid.*, p. 310. G. Mendel, dont l'étude est, par ailleurs, admirable — comme est unique son catalogue tout entier — a tort de ne voir qu'un ornement, placé là par *horreur du vide*, dans cette frise, dont les figures, selon lui, « ne répondent à aucune décoration réalisable pratiquement et ne doivent l'existence qu'à une fantaisie du sculpteur ». Elles sont seulement, à mon gré, une conséquence de la *contamination* (notée par G. Mendel lui-même, *ibid.*, p. 313) des deux types de sarcophages, le lit et l'hérôon, le *naos* et la *clinè*.

2. Cf. *supra*, p. 72 sq.

3. Cf. la série des sarcophages de la collection Walters, à Baltimore, dont les couvercles sont bordés d'une petite frise avec Nikés sacrifiant, Eros jouant, vendangeant, chevauchant des monstres, etc., S. Reinach, *Répert. rel.*, II, p. 196 sq. Voir aussi les monuments de même type, avec, en frise de couvercle, le massacre des Niobides ou des Eros porte-guirlandes, *ibid.*, p. 79, et l'étude de E. Löwy, *Niobe*, *Arch. Jahrb.*, XLII (1927), p. 84 sq.

4. Hauteur de l'architrave, env. 0 m. 82; haut. du champ sculpté, 0 m. 67, limité en bas par une plinthe de 0 m. 07, en haut par une

longtemps passé pour une « monstruosité », un « contre-sens », parce que le temple de la cité éolienne était d'ordre dorique. Bien que nous étonnant moins aujourd'hui, l'épistyle d'Assos est resté une exception. Exception, parce que, pour rencontrer en Asie Mineure un autre temple dorique, il faut descendre jusqu'au iv^e siècle¹ (encore n'en existe-t-il guère pour cette époque). Exception encore, parce que, même dans les monuments ioniques les plus « fleuris », l'épistyle n'a été qu'exceptionnellement décoré de figures². Toutefois, cet ἀρχαῖος est, semble-t-il, une réminiscence autant qu'un essai, une conclusion plutôt qu'un début. Si forte était la tradition, en terre d'Asie, des couronnements à frise figurée, qu'on l'appliqua même à un temple dorique, dont la couverture était déjà cristallisée : on plaça la bande sculptée au dernier échelon continu qui fût disponible. Mais Assos ne fit pas école et l'on ne connaît point d'autre architrave dorique sculptée, avant les combinaisons d'ordres de l'époque romaine. La mâle simplicité dorique ne s'accommoda que de l'architrave nue³, et n'admit, dans l'entablement régulier de son temple, d'autre élément décoratif continu que le bandeau purement ornemental placé sous la sima. On eut besoin, dans les grands monuments, de ne pas diminuer, pour l'œil au

taenia de 0 m. 08, avec des *regulae* sans gouttes. On a retrouvé environ 30 m. 10 du bandeau sculpté, sur lesquels 18 mètres sont au Louvre, 8 mètres à Constantinople, un peu plus de 4 mètres à Boston.

1. Le temple dorique d'Athéna, à Pergame, avait pu faire école, aux temps hellénistiques. On en construisit, en Asie Mineure ou dans les îles côtières, quelques autres, peu nombreux encore, jusqu'à l'époque romaine (Cos, temple d'Artémis (?) à Alabanda, etc.). Pourtant on aurait tout récemment (Seyck, *Das wahre und richtige Troja-Ilion*) découvert « un frère aîné du temple dorique d'Assos » dans la même région, à Karayouyou, à l'est d'Hissarlik. Cf. C. Weickert, *Ty-pen arch. Archit.*, p. 114. On sait aussi que Vitruve, IV, 1, prétend que le premier temple, construit par les Ioniens, fut un temple dorique dédié à Apollon Panionios.

2. Cf. *infra*, p. 329 sq. (Monument des Néréides).

3. Le stylobate et l'architrave, éléments vitaux du portique, y sont restés nus, en bons ouvriers qui ont un dur travail à fournir. Mais cette nudité n'était pas pour déplaire à un œil dorien. Car le marbre pouvait se suffire à lui-même, et contenait, avec sa beauté, son propre équilibre.

moins, la solidité de la pièce organique reformant, au-dessus de la colonnade, un soubassement solide pour le mur reconstitué. Mais il n'en était sans doute pas de même au temps des petits édifices d'argile et bois revêtus de terre cuite¹ : c'est leur tradition qu'on lit sur l'épistyle d'Assos. On ne l'eût peut-être pas, dans la deuxième moitié du VI^e siècle, retrouvée ailleurs sur la côte micrasiatique. Mais l'Eolide, nous l'avons observé déjà, était habituellement en retard sur les grandes cités du centre et du sud de l'Asie Mineure grecque.

On sait que toutes les pièces exposées de la charpente, et non pas seulement les cymaises, pouvaient être, dans la couverture des édifices archaïques, protégées par des plaques de terre cuite. Au temple d'Assos, un bandeau en poterie, orné d'une grecque, et surmonté de palmettes-antéfixes, recouvrait partiellement le larmier, et les rampants des frontons étaient revêtus également d'une sima décorée de palmettes et de perles². Mais l'architrave, pétrifiée, en place de terre cuite, montrait un vêtement partiel de sculptures, dont le caractère d'ornement rapporté semblait accentué par la limitation du décor figuré aux façades et aux retours d'angles sur les longs côtés³. Ainsi l'épistyle d'Assos pouvait évoquer les dessus de porte décorés, le linteau sculpté de Prinias⁴, et, plus loin, pour ne pas remonter jusqu'à l'Égypte, les archivoltes aux brillants ornements émaillés des palais assyriens⁵, ou encore les cadres lambrissés des portes, au

1. H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 44, pense que les frises céramiques à figures furent placées devant les architraves, et les frises ornamentales immédiatement au-dessus. Le premier élément de l'entablement qui ait été pétrifié, placé sous la protection de la corniche, n'avait plus besoin d'un revêtement appelant la décoration.

2. F. Sartiaux, *Les sculpt. et la restaur. du temple d'Assos*, (= *Rev. arch.*, XXII (1913, II), p. 1-46 et 359-389; XXIII (1914, I), p. 191-222 et 381-412), p. 21. Cf. aussi H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 25. Les blocs d'angle des frontons, qui portaient acrotères et têtes de lion, étaient en tuf volcanique; les tuiles, plates ou couvre-joints, étaient en terre cuite peinte.

3. Cf. F. Sartiaux, *op. cit.*, p. 18.

4. Cf. *supra*, p. 163 sq.

5. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 248, fig. 95 : linteau orné de deux dragons ailés, en bas-relief, symétriquement disposés et rampant de part et d'autre d'un vase (palais de Sennachérib).

manoir d'Alkinoos¹. La tradition s'en retrouvera, plus tard, à l'épistyle du Monument des Néréides ou sur le linteau sculpté de Ghieulbachi.

C'est, en effet, autant que la technique de la terre cuite, celle du métal repoussé que rappelle le travail sans accent des sculptures d'Assos. Non pas qu'il soit permis de supposer que *la pierre* ait été ici recouverte de feuilles métalliques — le fronton était pourtant, croit-on, décoré d'ornements de bronze² —; mais l'« exécution plate et monotone », sans modelé intérieur, ne s'explique pas seulement par l'emploi d'une matière rude et sombre, même rehaussée d'une vive polychromie³; ce style, cette gaucherie ne sont pas uniquement le fait d'un archaïsme provincial : ils trahissent encore certaines insuffisances de la technique du métal repoussé, comme aussi de la terre cuite estampée⁴. Les résultats donnés par le travail des feuilles de bronze étaient, pour la simplification excessive d'un modelé uniformément bas, voisins de ceux que peut produire l'estampage rapide de la terre dans des moules⁵; ce dernier procédé avait, on le sait, le double

1. *Od.*, VII, 90. Cf. *supra*, p. 105 sq.

2. F. Sartiaux, *op. cit.*, p. 21.

3. C'est pourtant l'avis de G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, II, p. 6.

4. La décoration figurée d'Assos rappelle le « temps où, pour conserver et décorer les poutres qui formaient l'entablement des édifices, on les revêtait de feuilles de métal que le marteau avait, au préalable, couvertes de figures et d'ornements exécutés au repoussé » (Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VIII, p. 264). Cf. *Hist. art*, VI, p. 557 sq.; M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 182; Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 298. Il y aura, d'ailleurs, toujours sur ce point matière à contestation. Les arguments de F. Sartiaux, *op. cit.*, p. 63 sq., paraissent fort affaiblis par tout ce qu'on sait maintenant sur l'emploi architectonique de la terre cuite et du métal. Cf. *infra*, p. 219 sq.

5. La substitution de l'un à l'autre semble avoir été surtout affaire d'outillage; elle a pu être réalisée, lorsque l'industrie céramique « a été outillée pour livrer les plaques en quantité indéfinie » (Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VII, p. 325). Dans les domaines où la terre cuite et le métal coexistent, pour les revêtements comme pour la vaisselle, la terre cuite a pris pour rôle de copier le métal, et de donner le change. Elle est son substitut naturel, là où il n'agit que par son imperméabilité (vases, lampes, conduites, etc.). Ductilité, travail facile et prix modique : l'argile, avec ces qualités, pouvait lutter sans désavantage dans beaucoup d'applications industrielles du métal. Les vases d'argile

avantage de réaliser une économie de matière et une économie de peine. Mais à Assos, comme à Ephèse, nous allons le voir, pour les *columnae caelatae*¹, il semble qu'on ait passé directement du métal à la pierre : le sculpteur peut être resté, ici comme là, dans la tradition asiatique du revêtement métallique².

Il y a, pourtant, dans le cas d'Assos, certains détails qui ne sauraient être attribués ni à l'empreinte orientale, ni à la curiosité d'esprit ou au caractère lyrique des Eoliens³ : à ces traits se reconnaît la marque de l'influence d'Athènes. L'ionisme asiatique⁴ paraît, au temple d'Assos, teinté d'un atticisme continental. Athènes, aux VII^e et VI^e siècles avant J.-C., a joué un rôle politique important dans toute la région côtière, qui va du cap Sigée au golfe d'Adramytte⁵ : le voisinage de l'Hellespont et de la Chersonèse de Thrace, où les Athéniens ont si longtemps dominé⁶, suffirait à l'expliquer. A Assos même, plus que dans les autres cités éoliennes, l'influence attique, on l'a reconnu, a été prépondérante dans le

ont aussi bien souvent copié le métal, et non seulement dans leurs formes ou leur couleur, mais même dans leur décor. Ch. Dugas, *Mon. Piot*, XXVIII (1925-6), p. 31 sq., note l'influence d'un modèle métallique sur la décoration d'un plat rhodo-ionien de Délos, et montre, dans la première moitié du VI^e siècle, une tentative de renouvellement du style orientalisant par l'imitation des produits de l'industrie du métal, si florissante alors en Ionie (et dans les « filiales » d'Italie). Ne nous étonnons donc pas que l'un et l'autre aient pu être employés concurremment dans les revêtements architectoniques à figures : les deux techniques étaient liées. Cf. W. Deonna, *Stat. I. c. Grèce*, p. 20 sq.; *Sicile*, etc., p. 29 sq.

1. Cf. *infra*, p. 217 sq.

2. On a comparé, d'une manière d'ailleurs un peu rapide, aux sculptures d'Assos, certains bas-reliefs syro-palestiniens, à cause de leur style sec et tranchant, « sur lequel les procédés du *repoussé au marteau* ont exercé une influence considérable ». Cf. Ch. Chipiez, *Hist. orig. ordres grecs*, p. 114.

3. G. Mendel, *op. cit.*, II, p. 8.

4. Cf. ci-dessous, p. 210, n. 4.

5. C'est notamment la région d'Asie Mineure « où l'action de Pisistrate s'est fait sentir avec le plus d'énergie » (G. Mendel, *Cat. figurines Mus. Const.*, p. 161). Cf. F. Sartiaux, *op. cit.*, p. 25; G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, II, p. 6.

6. On sait le rôle joué par Miltiade. La richesse en céramique attique de la nécropole d'Eléonte est également connue.

domaine du modelage¹. Or les Attiques, tout en restant longtemps fidèles à l'ordre grec continental, ont eu de bonne heure le goût d'introduire, dans leur construction, des « ionismes » : ils ont, en particulier, inséré, comme on sait, le bandeau sculpté continu dans l'entablement de leurs monuments doriques. Le temple d'Assos ne donne-t-il pas une bonne preuve — et nous aurons bientôt l'occasion d'en présenter de nouvelles² — de ce souci constant, chez les Attiques, d'agrémenter la sévère harmonie du temple dorique? Au vrai, l'art d'Assos donne l'impression d'un art provincial composite, surtout *attique*³ : isolé sur la côte éolienne, c'est « une plante étrangère » qui a, bien naturellement, « senti les influences du sol et de l'air ambiant⁴ ».

Parmi ces influences indigènes, il faut compter, en première ligne, celle des revêtements céramiques, décorant, en Eolide spécialement, les couronnements des temples. Par goût comme par tradition locale, le maître d'œuvre assien fut amené à

1. G. Mendel, *Cat. figur. Mus. Const.*, p. 161; *Cat. sculpt. Mus. Brousse*, p. 5.

2. Cf. *infra*, p. 302 sq. L'étude de l'architrave sculptée du Monument des Néréides trouvera place plus loin, dans le chapitre traitant de la frise sur le monument ionique néo-asiatique, p. 329 sq.

3. L'attribution à Athéna de ce temple, où Héraclès joue, comme aux vieux frontons de l'Acropole, un rôle de premier plan, semble solidement fondée. On a remarqué aussi, comme un caractère spécialement cher aux Hellènes de la Grèce propre, la nudité de la plupart des personnages.

4. H. Lechat, *Le temple d'Assos, Rev. ét. anc.*, XIX (1917), p. 8. Au bandeau sculpté de l'épistyle, il faut ajouter de nombreuses autres traces des influences orientales : la profondeur du portique de façade (cf. C. Weickert, *Typen arch. Archil.*, p. 157); la forme élançée, sensiblement tronconique, des colonnes, peu galbées (elles n'avaient pourtant pas de base, comme, semble-t-il, la colonne dorique de la nécropole voisine, citée par Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VII, p. 441 et fig. 224); leur espacement; les chapiteaux d'antes; les volutes de l'acrotère central et des colonnettes ioniques qui séparent les sphinx affrontés; et surtout les irrégularités de l'entablement (architrave, *regulae*, triglyphes, mutules). Cf. F. Sartiaux, *op. cit.*, p. 18, 25, 62, 90, 116 et 132. Une remarque de F. Sartiaux, *op. cit.*, p. 62, signalant que les plates-bandes, plinthe et taenia, qui encadrent en haut et en bas les groupes de l'architrave, « ont dû être taillées après l'achèvement des sculptures », ne pourrait-elle conduire à supposer que la pensée première du constructeur avait été, là, comme on l'a supposé pour le Parthénon, différente de ce que fut la réalisation?

introduire, dans son entablement dorique, un bandeau figuré. Il y a repris sans scrupule les thèmes que ses prédécesseurs avaient si souvent estampés ou repoussés, lorsqu'ils recouvraient d'un masque céramique ou métallique les couronnements en matériaux périssables de leurs petits édifices. On voit défiler à nouveau les animaux paissants, les Centaures courant ou fuyant Héraklès, et ces sujets voisinent avec les sphinx ou taureaux affrontés ou les lions dévorant leur proie. Exacte application, comme au linteau de Prinias, comme aux frises asiatiques, du nom grec de cette zone ornée de figures d'animaux : zone porte-bêtes, *zoophoros*. Cette part commune du répertoire oriental est complétée par les scènes de banquet ou la geste d'Héraklès¹, illustrées vingt fois par les terres cuites architectoniques d'Ak-alan, de Larisa ou d'Etrurie². Le caractère ionien de ces sujets, de leur disposition, de leur style, confirme leur origine. Ailleurs, les figurines d'argile ou de bronze nous ont habitués à comprendre tout au rebours le sens de l'imitation : à Assos, comme à Ephèse, la pierre s'est inspirée manifestement des prototypes architectoniques, en terre cuite et en métal, de la frise ionique.

IV. — Tradition de la frise de soubassement

La frise de soubassement des Grecs est, comme celle de corniche, un legs des architectures orientales. Nous avons vu que, dans cette partie de la décoration architectonique, l'héritage était double³, et qu'en particulier, des revêtements de la crête du mur était née la frise de corniche. Quant aux plinthes sculptées, dont l'emploi fut général dans les arts de l'Asie antérieure, si elles n'ont pas, comme on l'a dit,

1. Cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, II, p. 7.

2. Cf. *supra*, p. 139 sq. et *infra*, p. 364 sq.

3. Cf. *supra*, p. 130 sq.

donné naissance à la frise ionique¹, en revanche, elles ont eu, en pays grec, une descendance directe, dont il est expédient de faire mention, *ne serait-ce que pour exclure l'autre filiation.*

Un soubassement de pierre parut de bonne heure indispensable aux édifices primitifs en briques crues (surtout, il va de soi, dans des régions marécageuses, comme la Mésopotamie² — ou la côte éphésienne). Cette substruction ne comprenait pas seulement un fondement masqué sous le sol, mais aussi une sorte de banquette visible dans l'élévation³. Au temple préarchaïque d'Orthia, à Sparte, un des plus anciens temples grecs dont on ait des vestiges⁴, le haut des murs était construit en argile séchée au soleil, avec une armature de poutres verticales de toute hauteur; le bas des murs était en pierre. A l'intérieur de l'édifice, des étais de bois correspondaient aux poutres verticales des murs, et portaient sur des bases de pierre. Il en était sans doute de même à l'Héraion d'Olympie, au temple de Thermos, ainsi qu'à la généralité des édifices en briques crues⁵. Le rempart d'Athènes, construit par Thémistocle, fut monté suivant les vieux principes mésopotamiens : un socle puissant de moellons (où furent hâtivement insérés toutes sortes de débris de l'Athènes prépersique), s'élevant à un mètre au-

1. La question a été exposée plus haut, p. 44 sq.

2. De Teit el Gbéid (G. Contenau, *Man. arch. orient.*, I, p. 463) à Khorsabad (solides soubassements en calcaire du palais de Sargon II, L. Speleers, *Les arts de l'Asie antér. anc.*, p. 120).

3. On sait même le nom grec de ce socle portant le mur de briques crues : *ὀβέε*. Le mot est employé dans l'Hymne à Apollon, v. 294 sq., pour parler du temple delphique d'Apollon, brûlé en 548. Cf. A. von Blumenthal, *Der Apollotempel des Trophonios und Agamedes zu Delphi*, *Pitologus*, LXXXIII (1927), p. 220 sq.; R. Vallois, *Rev. ét. gr.*, XLII (1929), p. 51.

4. Cf. *Cambridge anc. hist.*, IV, p. 603.

5. Cf. R. Demangel, *Fouilles de Delphes*, II, 5, *Le sanct. d'Athéna Pronaia*, *Topographie*, p. 76 et 99. On retrouverait jusque dans le détail de la construction moderne de l'Orient l'application des mêmes principes. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VI, p. 485, fig. 179 (mur moderne à Edrémît (Adramyttion) : les briques crues portent sur un soubassement de pierre, par l'intermédiaire d'un chaînage en bois).

dessus du sol, supporta un mur, en briques crues, d'une épaisseur de 2 m. 40, défendu par des créneaux et des tours, et couvert d'une toiture.

Aux temples en marbre, naturellement, le soubassement n'était pas aussi hâtif que celui des Longs Murs. Dans la construction en pierre, la tradition du socle résistant, qui portait les murailles d'argile, peut être d'abord reconnue dans l'assise d'orthostates : hautes dalles, posées de champ, qui forment, au bas des murs, une plinthe continue, en légère saillie¹. L'orthostate représenterait non pas, sans doute, le soubassement tout entier de la construction en briques, mais, plus précisément, l'ancien revêtement inférieur de la muraille. Dans des murs en matériaux médiocres, briques crues ou petits moellons, la portion la plus voisine du sol avait besoin (spécialement aux endroits exposés, antes, jambages de portes), d'un masque et d'une protection².

Les garnitures primitives en planches ou en plaques de pierre — les socles de nos murailles actuelles — furent nécessairement remplacées par une série de puissantes dalles, lorsque les murs furent construits complètement en pierre³. Au vieil Héraion d'Olympie, on pourrait saisir le procédé à un stade transitoire : le mur du naos, formé, à l'intérieur de la cella, de plusieurs assises de moellons superposés, était protégé, du côté du péristyle, par une rangée de hautes dalles plates, avec, aux antes, un revêtement de bois⁴ (fig. 58). Ailleurs, au temple A de Kardaki, à Corfou, les murs de la cella étaient faits de deux parties : à l'extérieur, des orthostates; à l'intérieur, de petites pierres dans un mortier de terre⁵. Le revêtement, à la vérité, devenait inutile dans un

1. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VI, p. 729.

2. Cf. *supra*, p. 41 sq.

3. Les architectes du palais de Cnossos connaissaient aussi les orthostates. Cf. A. Evans, *Palace of Minos at Knossos*, I, pl. suppl. 1.

4. Sur cet écran protecteur des têtes de murs en briques crues, cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VII, p. 368 sq.; J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 163, fig. 136; C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 8 (Thermos, mégaron B).

5. Cf. C. Weickert, *op. cit.*, p. 154.

appareil exactement liaisonné et cramponné. Le principe fut maintenu, par tradition et par goût, après que la raison tectonique eût disparu. L'ordre ionique, particulièrement,

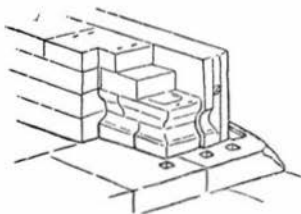


Fig. 58. — Ante de l'Héraion d'Olympie.

sut bientôt tirer un brillant parti ornemental de cette plinthe unie, bordée de gracieuses bandes sculptées.

D'autres survivances, plus lointaines, des anciens socles protecteurs pourraient être reconnues non seulement dans le haut soubassement en pierre des monuments funéraires de la Lycie¹, ou dans les socles élevés, avec nombreux degrés d'accès, des autels et des temples ioniques d'Asie Mineure², mais jusque dans le *podium* des temples étrusques et romains³. En Sicile, le petit temple dit « oratoire de Phalaris », directement inspiré de l'Orient⁴, jalonnait, par son

1. D'autres traditions, religieuses notamment, pouvaient, même dans des pays secs et montagneux, légitimer le développement des temples sur plate-forme (Monument des Harpyies, des Néréides, etc.).

2. Il y avait cinq degrés au temple de Magnésie, sept à Aezani, dix à Ephèse, davantage encore, naturellement, aux autels monumentaux. Cf. J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 293.

3. La maison étrusque était isolée du sol par un socle élevé; le temple également : un escalier, au milieu de la façade, donnait accès à un perron surhaussé de 0 m. 40 à 1 m. 15. Cf. F. Benoit, *L'architect.*, *Antiq.*, p. 225 sq. et fig. 148, III (urne cinéraire de Chiusi); R. Herbig, *Arch. Jahrb.*, XLIV (1929), p. 252.

4. Cf. P. Marconi, *Not. scavi*, VI, 2 (1926), p. 93 sq. On a eu raison de songer à une transmission, sinon à une origine ionienne, c'est-à-

podium d'origine asiatique, un des points de passage entre l'Asie mineure hellénistique et l'Italie¹.

Mais de ces soubassements, la décoration, ici, surtout nous importe : les socles des monuments gréco-asiatiques ne pouvaient manquer d'appeler la sculpture. De magnifiques exemples sont donnés par les grandes constructions funéraires et religieuses de l'Asie Mineure. Le monument des Néréides, le Mausolée d'Halicarnasse, le grand autel de Pergame témoignent de la faveur persistante accordée à la frise de socle, à l'époque classique et hellénistique, dans une Asie Mineure renouvelée par le rayonnement de l'art attique². Les sujets y sont les mêmes que ceux des frises de corniche : scènes de combats³, surtout, dont plus d'un épisode rappellerait les modèles orientaux⁴. Les piédestaux

dire gréco-asiatique, du temple à *podium*. V. la reconstitution du temple péripète d'Athéna à *Kalabak-tepe* (Milet, I, 8), par A. von Gerkan, à propos de laquelle R. Vallois note (*Rev. ét. gr.*, XLI (1928), p. 226) que le type du temple à podium a pu être inventé par les Ioniens. Au début du III^e millénaire, le temple sumérien de Tell el Obéid était construit déjà sur une haute plate-forme, à laquelle donnait accès un escalier en pierre. Cf. L. Delaporte, *Hist. art* (Firmin-Didot), I, p. 29.

1. On en pourrait trouver d'autres. Cf. les héros sur crépis de la nécropole de Sicyone, Pausanias, II, vii, 2.

2. La Carie aurait été le pays d'élection du type de tombeau monumental, érigeant un temple funéraire sur un haut piédestal massif. Cf. W. R. Lethaby, *The Nereid Mon. re-examined*, *Journ. Hell. stud.*, XXXV (1915), p. 224. Rappelons qu'à l'autre extrémité de l'Asie antérieure, à Pasargade, le tombeau de Cyrus l'Ancien montrait, au VI^e siècle av. J.-C., un édicule en forme de grand sarcophage, couvert d'un toit à deux versants, juché sur un haut soubassement à degrés; l'ensemble mesurait onze mètres de hauteur.

3. Ce seraient pour le Mausolée, par exemple, les « histoires taillées et toutes batailles à demy-relief » (Cl. Guichard, *Funerailles et diverses manières d'ensevelir des Romains, Grecs et autres nations* (1581), p. 379 sq.), que les chevaliers de Rhodes avaient négligés, lorsqu'ils avaient emporté une partie du monument pour construire et « remparer » leur château de Saint-Pierre, à Boudroun. Cf. W. B. Dinsmoor, *Amer. Journ. arch.*, XII (1908), p. 161. Un certain nombre de plaques de l'Amazonomachie sont conservées, alors que la Centaureomachie et la course de chars ont presque complètement disparu, ce qui pourrait justifier la restitution de l'Amazonomachie en frise de socle.

4. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 72.

colossaux de ces temples funéraires ont pu, d'ailleurs — la remarque mérite attention — être considérés à leur tour comme une construction formant un tout, et décorés eux-mêmes, en conséquence, de deux frises, une de soubassement et une de couronnement¹. Si, en raison du caractère hypothétique des diverses reconstitutions des grands temples funéraires, un doute subsistait sur l'existence et la place de la frise de socle, ici encore les sarcophages, à leur échelle réduite, viendraient fournir la preuve la plus complète qu'on puisse souhaiter. Qu'on se reporte seulement au sarcophage des « Pleureuses » (cf. fig. 55 et 56) : sous le stylobate du naos, enclose entre deux moulures en talon, dont l'inférieure est ornée de rais de cœur renversés, une plate-bande déroule les motifs animés de ses scènes de chasse

1. La place des frises de soubassement, au tombeau des Néréides comme au Mausolée, reste controversée. Cf. H. Thiersch, *Oesterr. Jahresh.*, XI (1908), p. 50; Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 72 et 104. Pour le Monument des Néréides particulièrement, cf. W. R. Lethaby, *op. cit.*, p. 208 sq.; G. Niemann (et E. Reisch), *Das Nereidenmonument in Xanthos, Versuch einer Wiederherstellung*, 1921; Fr. Krischen, *Der Aufbau des Nereidenmonumentes von Xanthos*, *Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 69 sq.; W. H. Schuchhardt, *Die Friese des Nereiden-Monumentes von Xanthos*, *Athen. Mitt.*, LII (1927), p. 94 sq.; Ch. Picard, *Rev. hist. rel.*, CIII (1931), p. 5 sq. — Pour le Mausolée, à la bibliogr. récente de Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 108, ajouter Fr. Krischen, *Bonner Jahrbücher*, 1923, 128, p. 1 sq.; *Arch. Jahrb.*, XL (1925), p. 22 sq.; *Arch. Anz.*, XLII (1927), col. 162 sq.; R. Carpenter, *Amer. Journ. arch.*, XXX (1926), p. 259 sq.; E. Pfuhl, *Arch. Jahrb.*, XLIII (1928), p. 39 sq.; Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLIII (1930), p. 104. Pour les deux monuments, la solution du problème par superposition des frises serait étayée par des exemples comme ceux de l'hérôon de Ghieulbachi, les reliefs à *prédelle* (« usage asiatique », Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 301), certains sarcophages (notamment ceux en forme d'hérôon, au toit bordé d'une frise moins haute que celle de la cuve : cf. collection Walters à Baltimore, S. Reinach, *Rép. rel.*, II, p. 196 sq.), l'exemple aussi de l'entablement d'Assos. Cf. C. R. Morey, *Sardis*, V, 1, fig. 67 et 85-6; Fr. Krischen, *Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 80. La double bande de reliefs est bien aussi dans la tradition orientale. Quelle que soit la disposition finale adoptée, on ne s'aviserait pas d'imaginer un registre ornant le mur à mi-hauteur. Doit-on répéter, après S. Reinach, *Répert. rel.*, I, p. 152 (1909), qu'« on attend encore une publication définitive » ? Mais peut-on en espérer une ? Cf. *infra*, p. 249 et 328. Admirons, en tout cas, que le British Museum transforme à mesure ses reconstitutions, « d'après les derniers résultats de l'étude » (Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 77), et remercions-le d'avoir bien voulu nous en faire profiter (pl. IV).

en menu relief¹. On pourrait sans peine multiplier les exemples de frises analogues, décorant les socles de ce genre de monuments funéraires², jusqu'à l'époque tardive du sarcophage de Sidamara (cf. fig. 57) : les luttes de putti ou d'Eros contre des fauves, les exercices d'athlètes dans la palestres, les courses de chars qu'on y voit³ reprennent la tradition hellénisée des anciens sujets orientaux.

Le grand autel de Pergame, enfin, avec sa monumentale frise déroulant, sous une colonnade ionique, les épisodes de la Gigantomachie, n'est-il pas un éclatant témoignage de la faveur persistante de la frise de soubassement dans l'art grec d'Asie Mineure⁴?

A la frise de socle se rattache, par les sculptures de toichobate ou de chambranle de porte⁵, la bande figurée que les Ioniens enroulèrent horizontalement autour de leurs bases de colonnes. La colonne ionique, on le sait, portait sur le stylobate par l'intermédiaire d'une base, ornée de diverses moulures, ou de cannelures horizontales, ou enfin de véritables sculptures⁶.

La colonne à base ornée de sculptures, comme la parastade sculptée, est dans la tradition asiatique. Assyro-

1. Cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 64 sq. Au vieux sarcophage phénicien d'Ahiram, au lieu d'être, comme ici, traqués et minuscules, quatre lions couchés occupaient seuls cette plinthe portant la cuve.

2. V. en particulier le sarcophage des Travaux d'Héraklès, dont la structure rappelle celui des « Pleureuses » : la frise de socle montre des scènes de chasse aux animaux sauvages, répétant invariablement les mêmes attitudes. Cf. S. Reinach, *Répert. rel.*, III, p. 169. Un fragment de socle, bien connu, du Musée de Constantinople, montre une course dans un gymnase et un atelier de sculpteur. Cf. *Dict. Ant.*, s. v. *sculptura* (Ch. Dugas); G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 78 sq.

3. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 299 sq.

4. Sur la base du temple de Zeus à Termessos, cf. S. Reinach, *Répert. rel.*, II, p. 111.

5. Par exemple le double cortège ionien entourant la porte, sur les plaques archaïques du Prytanée de Thasos. Cf. Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 269.

6. Le haut du support pouvait également présenter une décoration figurée : témoin les frises du calathos des Caryatides delphiques.

Babyloniens et Hittites¹ l'ont transmise aux Perses et aux Ioniens. Tardivement, sans nul doute, la base, devenue un élément monolithe supportant une colonne en pierre, comprit dans sa masse un ancien parement décoratif. L'origine de cette applique est à rechercher dans les pays où la pierre était, pour sa rareté, réservée au revêtement de murs en argile; où, d'autre part, les supports en bois avaient besoin d'être renforcés, à la base au moins, par une gaine métallique, et, le long du fût, par des attaches également en métal². A la tradition du renforcement inférieur des soutiens en bois, vint s'ajouter, vraisemblablement, pour une colonne à multiples cannelures, comme la colonne ionique primitive, le besoin d'en protéger la partie inférieure par un bandeau plat, qui appelait l'ornement. Le souvenir semble s'en perpétuer jusque dans l'espèce de gaine qui enserre le tiers inférieur de certaines colonnes hellénistiques à facettes³.

Le revêtement protecteur du pied des supports en bois a pu être, comme celui du bas des murs, réalisé, selon les temps et les pays, par des appliques en métal, en terre cuite, en bois⁴, ou même par un simple goudronnage⁵. Il semble

1. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 35; *Sculpt. ant.*, I, p. 297. La décoration historiée n'est naturellement pas inconnue à la colonne égyptienne : cf. les bases d'obélisques, décorées de scènes sacrées, de certains sanctuaires égyptiens, Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, I, p. 621 sq. et 624, fig. 423; Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 263 sq. Il est certain que le caractère colossal des diptères ioniques révélerait, à lui seul, une influence égyptienne. Mais l'art égyptien, nous l'avons marqué plus haut, avait une conception nettement différente de la plastique architectonique. Cf. *supra*, p. 32 sq. On peut donc souscrire à la conclusion de W. R. Lethaby, *Journ. Hell. stud.*, XXXVII (1917), p. 1 sq. et 13 sq. : Ephèse, qui semble le centre de diffusion de la base de colonne sculptée, reste plus proche de la Mésopotamie que de l'Égypte.

2. Cf. *supra*, p. 65 sq. (colonnes métalliques de Mésopotamie).

3. Cf. Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 246.

4. Dans l'architecture méditerranéenne actuelle, les supports en bois équarris des pergolas et autres constructions légères de plein air reposent sur des dalles ou bases de pierre plus ou moins hautes, et ont généralement leur partie inférieure masquée, renforcée et protégée par des planchettes peintes.

5. En pays de Sumer, par exemple, ou en Égypte. Cf. la préparation bitumineuse qui noircit le bas de la colonne de Meïdoum, Ch. Picard, *op. cit.*, p. 248. V. aussi plus haut, p. 43, n. 6.

que l'anneau historié des fameuses *columnae caelatae imo scapo*¹ d'Ephèse, se rattacherait, comme le bandeau sculpté de l'architrave d'Assos², au souvenir des appliques métalliques de l'Asie antérieure³ (fig. 59).



Fig. 59. — Base de l'Artémision archaïque d'Ephèse

Il y a des modes en archéologie, comme ailleurs. Après avoir, un temps, supposé que le métal avait tenu, dans la construction antique, une place de choix, on l'a nié⁴. Voici que l'importance du métal est de nouveau reconnue⁵, et, comme il semble, à juste titre. L'architecture grecque l'a employé à la fois comme armature et comme revêtement.

1. Pline, *Hist. nat.*, XXXVI, 14, 95.

2. Cf. *supra*, p. 205 sq.

3. Cf. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 181 : les colonnes de l'Artémision étaient « comme une traduction en marbre de colonnes en bois cernées à leur base par un revêtement de métal ». La théorie est déjà ancienne : cf. Köpp, *Arch. Jahrb.*, II (1887), p. 121; H. Thiersch, *Oesterr. Jahresh.*, XI (1908), p. 49. Elle me semble encore solidement fondée.

4. Cf. F. Sartiaux, *Sculpt. et restaur. Assos*, p. 65.

5. Cf. W. B. Dinsmoor, *Structural iron in Greek archit.*, *Amer. Journ. arch.*, XXVI (1922), p. 148 sq.

Le principe de ce qu'on peut nommer la *construction armée*¹ est, en vérité, exactement à l'opposé de celui des revêtements métalliques : s'il s'agit d'une armature de métal, cachée sous une sorte de revêtement de marbre (ou plus simplement de stuc) qui la dissimule, c'est la solidité, non la beauté ou l'imperméabilité du métal qui entre en jeu, dans une architecture qui, à la brique et au bois, avait substitué le marbre. Mais la construction grecque a aussi connu, à toutes les époques, l'emploi du métal comme revêtement. Le temple « métallique » ou vêtu de métal, après la Mésopotamie², s'était retrouvé en Médie, en Palestine, en Asie Mineure, et particulièrement dans les architectures où le bois tient une place importante³. En ce qui concerne la Grèce, le Périégète⁴ rappelle, sous forme semi-légendaire, la vraisemblable progression, selon laquelle on aurait passé de la construction primitive en briques et bois à celle en pierre et marbre, par l'intermédiaire du bois revêtu de lames de bronze⁵. Ainsi pour Delphes : à l'édicule en maçonnerie de terre (temple-ruche)⁶, qui avait remplacé une cabane en bois recouverte de branchages, fut substitué le troisième temple d'Apollon, en airain (c'est-à-dire revêtu de bronze)⁷,

1. W. B. Dinsmoor, *ibid.*, prend pour exemples le trésor des Thébains à Delphes, le temple de Zeus à Agrigente, l'Erechtheion, les Propylées d'Athènes, le temple de Bassae, etc. Cf. *supra*, p. 194, n. 1.

2. Cf. *supra*, p. 82 sq.

3. Cf. Ch. Chipiez, *Hist. orig. ordres grecs*, p. 174; A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 233. Il est amusant de signaler, dans une autre architecture asiatique où le bois joue un rôle considérable, la chinoise, l'existence de petits temples tout en bronze, comme celui de Wan cheou chan, près de Pékin, qui mesure six mètres de hauteur. Cf. F. Benoît, *Archit., Orient médiéval et mod.*, p. 358, n. 1 et fig. 241, 1.

4. Pausanias, X, v, 5. Cf. P. Ducati, *L'arte classica*, p. 211.

5. Le placage métallique est un procédé constamment employé en Grèce pour protéger et décorer le bois (plaques ajourées de Crète, d'Olympie; appliques de coffres, de chars, de meubles divers, de portes, etc.; cf. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 99 sq. et 226 sq.). C'est la technique de la statuaire primitive en bronze, qui enserré un noyau de bois d'une cuirasse de feuilles de métal martelées et rivées; c'est celle aussi de la sculpture chrysoléphantine.

6. Cf. F. Oelmann, *Haus und Hof im Altertum*, I, *Die Grundformen des Hausbaus*, p. 23 sq.

7. Les murailles de bronze des palais homériques (cf. *Od.*, VII, 86) sont des murs revêtus de plaques de bronze, comme Arès est dit

construit par le meilleur des métallurgistes grecs, Héphaïstos en personne. Pausanias rappelle, à ce propos, qu'il n'y a là nullement lieu de s'étonner, et il cite d'autres exemples anciens de constructions « métalliques » : la cage de bronze où Akrisios avait enfermé, à Argos, sa fille Danaé¹, ou le temple d'Athéna Chalkioikos à Sparte². C'est un temple de ce genre³ qu'auraient pu copier les deux anciennes châsses en bronze, peut-être en forme de naoi, l'une de style dorique, l'autre de style ionique, qui avaient été consacrées, à Olympie, dans le trésor des Sicyoniens, par un de leurs tyrans, Myron, vers le milieu du VII^e siècle avant J.-C.⁴. Et, de

χάλκεος (II, V, 704, etc.), parce qu'il est couvert d'une armure de bronze. Cf. le temple d'or de Poseidon (II, XIII, 21-22), ou le logis de bronze d'Héphaïstos (II, XVIII, 369-371). Cf. *supra*, p. 105, n. 6. Ce temple préarchaïque devait être, comme les édifices contemporains, fait d'une simple cella de briques, mais richement décoré de revêtements métalliques. Cf. A. von Blumenthal, *Der Apollontempel von Trophonios und Agamedes in Delphi*, *Philologus*, LXXXIII (1927), p. 220 sq. Dans la III^e tombe de l'Acropole de Mycènes, on a retrouvé quatre têtes de poutre faites chacunes de deux épaisses plaques de cuivre (G. Karo, *Die Schachtgräber von Mykenae*, p. 62 et pl. CLXV, n° 147 sq.). On sait — ou l'on devrait savoir — que de cette tradition des revêtements d'extrémités de poutres (cf. les *antepagmenta* étrusques en terre cuite) est née la métope sculptée des Grecs.

1. Pausanias, II, xxiii, 7. Cf. Sophocle, *Antigone*, v. 945.
2. Pausanias, III, xvii, 3. Ce temple était décoré de reliefs métalliques représentant les travaux d'Héraklès, les exploits des Tyndarides, spécialement l'enlèvement des Leucippides, puis diverses scènes ayant trait à la légende de Poseidon, de Persée, la naissance d'Athéna, un groupe merveilleux de Poseidon et Amphitrite. Le Péloponnèse eut toujours d'habiles techniciens du métal : cf. les lames et clous de bronze des tholoi de Mycènes, et le palais de Ménélas (*Od.*, IV, 71 sq.), comparable à celui des Phéaciens (*Od.*, VII, 84). On évoquera aussi les plaques de bronze doré, décorées de représentations figurées, du « trône » de l'Apollon-pilier de l'Amyklaion. Cf. E. Fiechter, *Amyklae, Der Thron des Apollon*, *Arch. Jahrb.*, XXXIII (1918), p. 107-245; W. Klein, *Arch. Anz.*, XXXVIII (1922), col. 6-13; Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 265; E. Buschor, *Athen. Mitt.*, LII (1927), p. 1 sq.; R. Vallois, *Rev. ét. gr.*, XLIII (1930), p. 81, fig. 3. Les archéologues anglais ont retrouvé récemment à Sparte, au sanctuaire d'Artémis Orthia, deux fragments d'une plaque mince en bronze, représentant une procession de chars au pas, marchant vers la droite. Cf. W. Lamb, *Brit. Sch. Ann.*, XXVIII (1926-27), p. 106.

3. Le Pythion archaïque de Gortyne était intérieurement revêtu d'ornements en bronze, rappelant ceux des tholoi de Mycènes et d'Orchomène. Cf. P. Ducati, *L'arte classica*, p. 114. On y pourrait voir une décoration d'un type préhellénique crétois.

4. Pausanias, VI, xix, 2. Le trésor des Sicyoniens, retrouvé dans les fouilles d'Olympie, date du milieu du V^e siècle; les châsses y avaient été vraisemblablement transférées d'un monument plus ancien.

même, selon l'ancienne hypothèse de Klein¹, peut-être le fameux coffre de Kypsélos² offrait-il l'aspect d'un temple revêtu de plaques métalliques, disposées, comme dans la réalité, en bandes horizontales. Au reste, tout comme celles des dieux, les habitations des hommes, vivants³ ou morts⁴, pouvaient aussi être décorées de revêtements de bronze. Il s'agit donc bien d'un emploi généralisé, et non exceptionnel, du métal : tradition que l'art grec avait reçue des architectures antérieures, et que la profusion des beaux matériaux de construction ne fit jamais complètement disparaître⁵.

Si l'on veut bien se rappeler le rôle qu'ont joué les ateliers ioniens dans le perfectionnement et la diffusion de la technique du bronze, on ne s'étonnera pas de rencontrer, en face de Samos, une survivance aussi caractéristique de la maîtrise des Ioniens dans les arts du métal⁶.

La répartition des bases décorées d'Ephèse ne sera sans doute jamais définitive⁷; ce n'est d'ailleurs pas le lieu d'entrer dans le détail de leur placement. Il nous suffira de noter que la tradition fut assez forte pour avoir passé, par le temple D, jusqu'à l'Artémision hellénistique (temple E), et qu'il y

1. *Zur Kypsele der Kypseliden in Olympia, Berichte Wien. Akad. Wiss.*, 1884.

2. Pausanias, V, xvii, 2 sq. Cf. W. von Massow, *Die Kypseloslade, Athen. Mitt.*, xli (1916), p. 1 sq.; G. Méautis, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 241 sq.

3. Cf. la pourtant « modique » maison de Phocion, G. Glotz, *La cité grecque*, p. 354 (avec référ., *ibid.*, n. 4).

4. Par exemple, le tombeau de bronze des Grecs morts à Platée. Cf. Pausanias, IX, ii, 4.

5. La couverture de bronze fut également connue de l'architecture romaine. Cf. Pausanias, V, xii, 4 (Olympie); X, v, 3 (Rome). La toiture plate de la basilique Ulpia était recouverte de bronze doré (L. Homo, *Rome antique*, p. 156); cf. la *domus aurea* de Néron, etc. (J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 368).

6. Les cités d'Ionie recevaient abondamment le métal de Chypre, de Chalcis ou des colonies milésiennes du Pont-Euxin, voisines du pays des Chalybes, habiles artisans du fer, comme leurs devanciers hittites. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VIII, p. 167; Fr. Thureau-Dangin, *Tell Ahmar, Syria*, X (1929), p. 204-5; R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 76 sq.

7. Cf. en dernier lieu, Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 267 sq. Sur trente-six bases sculptées, chaque façade en aurait eu seize, les quatre piédestaux à figures (βαμόσπειρα) pouvant être facilement confondus avec les tambours ciselés.

eut sans doute, chaque fois, deux sortes de bases sculptées : les piédestaux rectangulaires et les bases cylindriques¹. Les uns et les autres étaient une décoration des façades, traditionnelle dans les arts de l'Asie Mineure, ayant un intérêt à la fois ornemental et sacré². Le sens religieux originel du dispositif serait bien exprimé par le terme qui désigna particulièrement les colonnes portant sur des bases en forme d'autel décoré : βωμόσπειρα; celles-ci seraient, plus précisément, à rapprocher de la décoration symbolique des portes avec colonnes géminées³. Les antécédents architectoniques directs de la frise de socle en Orient, spécialement chez les Hittites⁴, permettaient d'employer à cette place des autels sculptés porte-colonnes. Le principe s'accordait avec les motifs sacrés des animaux porte-colonne⁵ ou porte-dieu⁶ :

1. Correspondant probablement à une décoration des jambages de la grande porte (file de personnages debout). Cf. W. R. Lethaby, *Journ. Hell. stud.*, XXXVII (1917), p. 2; Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 35.

2. Au temple archaïque, des taureaux en relief, d'un caractère hittite prononcé, ornaient les bases des antes, tenant ainsi le rôle, avec la place, des gardiens de portes de la Mésopotamie. Cf. D. G. Hogarth, *Excav. Ephesus*, pl. L; W. R. Lethaby, *op. cit.*, p. 14. On songera aussi aux gardiens d'or et d'argent du palais d'Alkinoos, lions assyriens métamorphosés en chiens. Cf. S. Marinatos, *Ὁμηρος, Μυκῆναι καὶ Ἀνατολή, Ἄρχ. Ἐφ.*, 1927-28, p. 195.

3. Cf. Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 256; *Orig. polyth.*, *L'art créto-mycén.*, p. 116.

4. C'est un lieu commun que de parler aujourd'hui de l'influence hittite ou lydienne à Ephèse, débouché occidental de la route de Sardes et de Boghazkeuy, mais c'est plus loin, jusqu'en Sumer, qu'il faudrait aller rechercher les sources et les premières applications du principe décoratif des bases éphésiennes. Cf. E. Pottier, *L'art hittite*, I, p. 22, 49, etc.

5. L'origine du motif est sans doute dans la décoration de la porte, avec pied de montant sculpté en forme d'animal ; relief apotropaïque de soubassement, régulièrement dégagé en base de parastade, puis de colonne. Cf. E. Pottier, *op. cit.*, p. 43 sq. (*Zendjirli*). On reconnaîtrait, sur certains *koudourrou* cassites, des sièges de dieux, non « gardés » (L. Speleers, *Les arts de l'Asie antér. anc.*, p. 79), mais portés par des animaux monstrueux; et ces sièges (qui ont l'air de temples) sont très voisins des colonnes portées par les quadrupèdes hittites. Cf. M. Pézard et E. Pottier, *Cat. antiq. Susiane Louvre*, 2^e éd., pl. VII, k. du roi Mélishipak (v. 1200).

6. Motif voisin de l'animal porte-colonne, né probablement en pays de Sumer (cf. L. Speleers, *op. cit.*, p. 127; L. Delaporte, *Hist. art* (Firmin-Didot), I, p. 38; R. Dussaud, *op. cit.*, p. 50 (explication pos-

véritable contresens architectural¹, s'il s'agit de colonnes placées sur le dos d'animaux *marchant*, qui n'a pu être repris — en dehors de sa vertu rituelle — qu'à des époques d'affaiblissement singulier du goût².

sible du motif par un artifice des graveurs de cylindres ?), et passé de là chez les Babyloniens, les Hittites qui l'ont considérablement développé, les Phéniciens et les Assyriens. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, II, p. 647, fig. 314-315; L. Speleers, *op. cit.*, p. 123, 132, etc.; Contenau et Chapot, *L'art antique*, p. 123, fig. 110. On songera particulièrement aux reliefs rupestres de Bavian et de Malta, rapprochés de la procession de Iasilikata. Les stèles de Tell Ahmar, comme un relief d'Arslan-tépé (près de Malatia), montrent que le dieu Teshoub, debout sur son taureau, a conservé jusqu'aux temps romains (comme Zeus Dolichénois = Jupiter Dolichenus) sa « monture traditionnelle ». Cf. Fr. Thureau-Dangin, *Tell-Ahmar, Syria*, X (1929), p. 185 sq. Le portail de Saint-Gilles (Gard) et la cathédrale de Chartres continueront la tradition orientale des animaux porte-dieux. Cf. E. Pottier, *op. cit.*, p. 49; R. Hamann, *Deutsche und franz. Kunst im Mittelalter*, I (1923), p. 50, fig. 87 sq. Cybèle, chez les Grecs, au lieu d'être debout sur un fauve, l'attelait à son char (frise delphique des Siphniens).

1. L'animal-attribut en marche, servant de véhicule à un personnage divin qu'il porte en équilibre sur son dos, marque la toute-puissance des dieux sur le monde animal. Cf. L. Malten, *Arch. Jahrb.*, XLIII (1928), p. 102 sq. En raison de son intérêt rituel, on excuse cet exercice de cirque. Il n'en va pas de même pour les colonnes architectoniques sur quadrupèdes. La seule forme logique du support animal des colonnes est la formule du type de Nimroud, où l'être porte-colonne est un sphinx couché. Mais lorsque l'animal marchant, figuré d'abord soit à côté de la base, soit sculpté sur la base, est devenu la base elle-même de la colonne (progression apparentée, semble-t-il, à celle de la statue devenue Atlante et Caryatide; cf. *infra*, p. 267 sq.), on en est arrivé à ce non-sens de placer le stable sur l'instable (v., entre autres, les bas-reliefs de Kouyoundjik, Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, II, p. 225; F. Benoit, *Archit., Antiq.*, p. 141, fig. 87, 6.). Le culte pouvait trouver quelque sens à la colonne ainsi placée (cf. Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 258) : l'esprit n'éprouve aucune satisfaction à voir cet emblème instable intronisé dans le domaine positif de l'architecture. La création qui fait jaillir le vivant de l'inanimé sera toujours préférable, et les protomes et autres motifs vivants décoreront avec plus de réussite le haut que le bas des colonnes (cf. les chapiteaux hathoriens ou à têtes léonines de l'Égypte, les protomes de taureaux des chapiteaux perses, etc.). Il en sera de même pour les monstres et les êtres hybrides, dont l'*humanisation*, préférable et préférée par les Grecs, plaça une tête ou un buste d'homme sur un corps d'animal, plutôt qu'une tête d'animal sur un corps humain. Cf. Ch. Picard, *Orig. polyth., L'art créto-mycén.*, p. 176.

2. La tradition de la colonne portée par un animal se retrouverait dans l'art mauresque de l'Alhambra ou persan moderne, et, en Italie, dans l'architecture « lombarde » et jusque dans les fontaines du Bernin ! Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, II, p. 228; E. Pottier, *L'art hittite*, I, p. 48; C. Martin, *L'art roman en Italie*, I, pl. 49 (cathédrale de Modène, XII^e s.). — On ferait une observation analogue pour l'irrationnelle colonne torse.

Les colonnes à piédestaux sculptés ne furent pas réservées à Ephèse. Le temple de Sardes devait présenter un dispositif semblable¹ : décoration qui ne peut pas être considérée comme spécialement lydienne², puisqu'on en connaît ailleurs d'autres exemples. Aux Artémisia d'Ephèse et de Sardes il faudrait joindre sans doute des temples non artémisiaques, comme peut-être le plus ancien temple d'Apollon à Naucratis³ et le grand diptère archaïque de Samos (Héraion VII)⁴. D'autre part, les édifices de Teira (Lydie),

1. Il y aurait eu particulièrement, à Sardes comme à Ephèse, quatre colonnes sur piédestaux cubiques sculptés, flanquant les portes du pronaos et l'opisthodomos. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 41; *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 256.

2. Cf. H. C. Butler, *Sardis*, II, 1, p. 93 sq. — C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 162, suppose le modèle assyrien, transmis par Sardes (Crésus).

3. Cf. Weickert, *op. cit.*, p. 87. V. *infra*, p. 247.

4. Une dizaine de fragments de reliefs de grandes dimensions, en poros, ont été trouvés par Th. Wiegand, au sanctuaire d'Héra, région des autels. Cf. Wiegand, *Antike Skulpt. in Samos, Athen. Mit.*, XXV (1900), p. 204 : nos 109 et 110 (Inv. 53 et 22), « Tierfries ». Voir *infra*, p. 245, n. 3. De ces débris — partiellement inédits, je crois — les photographies m'ont été aimablement communiquées par M. E. Buschor, alors directeur de l'Ecole allemande d'Athènes. La hauteur des fragments varie de 0 m. 20 à 0 m. 30, mais ce ne sont que des bordures inférieures d'un très grand ensemble; l'épaisseur des blocs dépasse 0 m. 60. Pour le sujet, il est impossible de se prononcer : on reconnaît des vêtements féminins, une peau de lion, le pied d'un lit (?), des fragments d'ailes; on remarque les pieds posés bien à plat et parallèles de deux personnages tournés à gauche (ce fragment, de 0 m. 15 de haut., semble indiquer que les personnages mesuraient au moins 1 m. 50 de hauteur), et surtout le bas d'une représentation de combats de coqs (rappelant la frise avec coqs et poules de l'Acropole de Xanthos; cf. A. H. Smith, *Catal. sculpt. Brit. Mus.*, n° 82). Le travail paraît assez ordinaire, autant qu'on en peut juger d'après les photographies, et sans doute inachevé. Le style est agréable et son archaïsme avancé pourrait reporter à la fin du VI^e siècle (époque de l'Héraion VII, remplaçant le temple de Polycrate; cf. R. Vallois, *Rev. ét. gr.*, XLII (1929), p. 57). A quel monument ont appartenu ces sculptures, il est bien difficile de le préciser. M. Buschor pense qu'elles pourraient venir du grand temple, de la partie orientale, la plus ancienne; elles auraient, par exemple, décoré les bases des colonnes de la façade, et seraient les rares débris de *columnae caelatae* analogues à celles d'Ephèse. La bordure inférieure des reliefs présente un bandeau plat en pan coupé, qui indiquerait qu'on doit restituer, par dessous, une sorte de socle saillant, peut-être une bande d'oves. Toutefois, étant donné que les fragments proviennent tous de la région des autels, à l'est du grand temple, on y pourrait voir aussi — et M. Buschor se rallierait en définitive à cette hypothèse — une décoration d'autel ou de monument votif de la fin de l'époque archaïque. Cf. *Arch. Anz.*, XLII (1927),

d'Aphrodisias (Carie) et de Lagon (Pamphylie) attesteraient la persistance de la tradition jusqu'à l'époque hellénistique¹. Il semble d'ailleurs que, si, à Teira, et peut-être à Ephèse, les bases sculptées étaient exactement placées par paires, en revanche, à Sardes, à Lagon, à Aphrodisias, l'ancien dispositif étroitement symétrique n'était pas respecté. Il paraît en tout cas qu'un autre temple, celui de Cyzique, comportait, pour chaque colonne, des bases sculptées.

Nous saurions sans doute fort peu de chose sur le temple d'Apollonis² à Cyzique, élevé, vers 160 avant J.-C., par Eumène et Attale de Pergame, à leur mère Apollonis, veuve d'Attale Ier, si l'*Anthologie palatine* (l. III) ne nous avait conservé les épigrammes, qui accompagnaient une série de bas-reliefs décorant les colonnes de ce temple. Ces reliefs étaient-ils sculptés directement dans les colonnes mêmes, ou bien fixés dans des encastrements ménagés dans les bases ou les tambours inférieurs? Le mot *στυλοπινάκιον* ferait plutôt pencher pour la deuxième hypothèse, sans même qu'il soit indispensable de supposer des logements où s'engagent les reliefs. N'avons-nous pas des exemples analogues dans certains Chemins de croix? Quel qu'ait été le mode de liaison des sculptures aux colonnes, le principe reste identique :

col. 400. Ces sculptures seraient, en ce cas, à rapprocher de l'ensemble qu'on a voulu quelque temps attribuer à une frise de l'Hécatompédon des Pisistratides — à savoir le relief célèbre de la « Déesse montant en char » et les fragments de même style du Musée de l'Acropole d'Athènes — qui décorait plus vraisemblablement un monument votif, ou peut-être un mur de péribole de petit sanctuaire : reliefs de balustrade avant la Balustrade ! Cf. R. Demangel, *Artémis montant en char*, *Rev. ét. anc.*, XXIV (1922), p. 187 sq.

1. Cf. Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 255 sq. On suivrait la tradition des *βωμόσπειρα* à Délos peut-être, et jusqu'à Rome. Cf. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 270-1; *Sculpt. ant.*, II, p. 102.

2. Ce temple était vraisemblablement de petites dimensions, péripète (4 × 7 colonnes), avec entrée au sud-est, ou même au sud (l'orientation nord-sud n'est nullement exceptionnelle : on le sait par Marmaria, Erétrie, Phigalie, Pergame, etc.), d'après les indications situant les bas-reliefs des colonnes n° 7 (côté nord), n° 10 (flanc occidental), n° 16 (côté de la porte). Cf. H. Meyer, *De Anth. Palat. epigr. Cyzicenis* (1911), p. 3 et 87 (plan).

la décoration de toute une série d'éléments architectoniques par des reliefs de socle¹.

Dans la décoration des colonnes de Cyzique, qui seraient, par leur disposition sur les quatre côtés du temple, et peut-être par leur caractère d'élément rapporté, tout à fait dans la tradition architecturale de la frise de socle, on verrait encore un exemple de cet esprit ionien « historiant », que l'on a reconnu à Ephèse, comme on va le retrouver aux trésors ioniques de Delphes. Mais les registres sur lesquels le relief est venu s'inscrire ne doivent être considérés comme « inattendus² » que du point de vue grec *cis-égéen*. Les Ioniens ont décoré de frises figurées le calathos de leurs Caryatides et la base de leurs colonnes, en vertu du même principe décoratif, qui, traditionnellement, a localisé l'ornement en haut et en bas du mur dans la construction orientale³. A l'imitation des Doriens, les Ioniens ont considéré, par la suite, que la colonne devait être sentie comme « un membre agissant qui ne doit emprunter ses formes qu'à sa fonction même »⁴ et, d'autre part, le travail en haut relief de bases cylindriques rencontrait de sérieuses difficultés techniques⁵: la frise de socle ne survécut qu'en zone continue. Mais nous verrons que le temple ionique fit bien plus grave concession au goût dorique, puisqu'il adopta le principe même de sa

1. Quant aux épigrammes, « qui n'ont pu manifestement ni accompagner une offrande, ni être gravées sur un tombeau » (Ph. E. Legrand, *La poésie alexandrine*, p. 25), elles sont évidemment plus tardives. Si l'on avait estimé nécessaire d'expliquer aux pieux visiteurs le sens de certaines légendes peu connues, il est probable que c'était non les distiques, mais les *lemmata* qui devaient, d'une manière ou d'une autre (inscription ou guide), être chargés de cette exégèse. Ces *lemmata*, loin d'être, à l'accoutumée, des gloses ou des explications des épigrammes, nous transmettraient au contraire les descriptions originales, dont les poètes se seraient par la suite inspirés. Cf. P. Waltz, *Anthol. gr.*, I, p. 89.

2. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 14.

3. Cf. *supra*, p. 42 sq.

4. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 351.

5. Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 269.

frise d'entablement, alors que l'ordre ionique normalement constitué dans l'Asie Mineure archaïque ne connaissait pas de frise d'entablement.

V. — L'entablement ionique archaïque (sans frise)

On a essayé de montrer, au cours des chapitres précédents, que, dans la construction orientale, la décoration continue avait été régulièrement appliquée en deux places organiques : les deux extrémités du mur, dont elle ornait les parements inférieur et supérieur. Il est donc naturel que l'édifice religieux de la Grèce d'Orient, le temple asiatico-ionique, n'ait pas connu, dans son entablement, d'autre frise que cette bande figurée de parapet ou de corniche, dont la survivance a été notée à Ephèse, au sarcophage des « Pleureuses », et ailleurs. Mais la substitution ou la superposition, à la couverture plate, du toit à double auvent — peut-être, pour l'ionique, seulement fixé lors de l'adjonction d'un péristyle quasi-indépendant¹ — rendait désormais inutile ce fronteau protecteur, remplacé dans sa fonction architectonique par la corniche saillante. La frise de parapet put subsister comme ornement ; elle ne fut jamais doublée par une frise de *triglyphon*. Le couronnement régulier de l'édifice ionique, avant la « contamination » dorique², est l'entablement dit *architravé* : dans ce mode, le mur ou l'architrave, qui reforme le

1. D'après F. Noack, *Bauk. Allert*, p. 43, l'Artémision crééséen d'Ephèse, le vieux périptère de Samos, le Didymaion primitif auraient emprunté le péristyle à la construction dorique archaïque. Pour C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 76, le temple à antes et le périptère sont arrivés en Ionie de la Grèce continentale. L'édifice périptère fut une invention dorienne, sinon péloponnésienne. C'est à Samos, semble-t-il, qu'eurent lieu les premiers essais, encore mal connus, qui dateraient de la période géométrique. Cf. E. Buschor, *Heraion von Samos : frühe Bauten*, *Athen. Mitt.*, LV (1930), p. 16 sq. Cf. *infra*, p. 237, n. 1 et 243.

2. V. *infra*, p. 259 sq. dans quelles limites et en quel sens cette influence s'est exercée.

mur au-dessus du portique, sont protégés par la saillie d'une corniche, portée par une rangée de denticules, *sans adjonction d'un registre figuré intermédiaire*. C'est cet entablement architravé que l'Asie Mineure a connu et employé normalement à l'époque archaïque, et qui s'est, plus tard, maintenu, à côté de l'entablement avec frise ionique, jusqu'à l'époque romaine¹.

Pendant les siècles que dura la préparation asiatique du monument ionique, les chapelles de l'Asie Mineure, comme leurs antécédents directs assyriens, syro-hittites et phéniciens, étaient de petites constructions à toit plat². Non pas que le toit à deux versants, nécessité par les climats plus

1. Conformément à ce qui a été dit plus haut, p. 114 sq., sur la nécessité du triglyphe dans l'ordre dorique, il n'a pu exister d'entablement architravé dorique. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VII, p. 645, citent l'exemple unique d'un portique (romain?) à Epidaure. Pour les irrégularités des époques tardives, cf. *infra*, p. 345 sq.

2. Cf. *supra*, p. 55 sq. Des terrasses — une couche de terre battue sur rondins ou madriers — couvraient également les petites salles des palais créto-mycéniens. La maison minoenne, avec sa silhouette orthogonale (v. les plaquettes de faïence de Cnossos), avait un toit plat, conditionnant le détail de la disposition intérieure. Cf. G. Glotz, *Civilisat. égéenne*, p. 128. Sur les longs côtés du sarcophage de Haghia Triada, les édicules représentés, autels, monument funéraire, — ornés de la tresse-écheveau, qui figure peut-être pour la première fois sur le bas-relief sumérien archaïque d'Entéména (cf. L. Heuzey, *Antiq. chald. Louvre*, p. 123; W. Andrae, *Das Gotteshaus*, p. 51) — se terminent par une plate-forme. Particulièrement, l'édicule où pousse l'arbrisseau sacré (face II, à droite; cf. R. Dussaud, *Civilisat. préhell.*, 2^e éd., p. 405, fig. 297) est un véritable « jardin suspendu » mésopotamien, — les racines des plantes ayant pour rôle de maintenir la terre, procédé qu'on emploie parfois encore aujourd'hui au sommet de certaines toitures en chaume (cf. R. Champlý, *Couvert. des bâtim.*, p. 10). L'artiste a montré les extrémités des rondins de profil (celui du bout sectionné suivant le diamètre vertical) comme au-dessus de la colonne de la Porte aux lionnes de Mycènes. Sur la terrasse, les cornes sacrées concentrent la force magique des taureaux, dont les peaux (après les sacrifices; cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 20) ont pu à l'origine être aussi utilisées pour la protection des couvertures; on a noté déjà une évolution analogue pour les dépouilles de lions (cf. *supra*, p. 73 sq.). Elpénor (*Od.*, X, 554 sq.) se rompit le cou pour avoir négligé de descendre par l'escalier, d'une terrasse du palais de Circé, où il était monté prendre le frais. La Porte des lionnes de Mycènes, les façades rupestres de la Lycie montrent l'emploi régulier de la couverture orientale en terre sur rondins, qui fut sans doute celle des ancêtres asiatiques du temple ionique.

rudes, y fût alors inconnu¹. Les deux systèmes de couverture ont certainement coexisté dans toute l'Asie Mineure, la proportion seule variant selon les contingences locales : par exemple en Lycie, le toit plat dominait ; en Phrygie, c'était plutôt la toiture à deux versants². L'ancêtre du temple ionique a pu avoir été couvert successivement selon les deux principes, la terrasse primitive ayant été, à des dates variant avec les régions, abritée sous le double auvent : ce qui a permis l'allègement du solivage portant une moindre épaisseur de terre battue³.

Double pente n'implique pas nécessairement toit brisé et tuiles. Un échelon intermédiaire a pu être marqué par la terrasse convexe, ou en dos d'âne, partageant en versants la plate-forme supérieure⁴. Il est inutile de supposer que les Grecs ont employé la coupole⁵ : la toiture arrondie du petit

1. Cf. G. Leroux, *L'édifice hypostyle*, p. 53 sq., 59 sq. (G. Leroux s'est d'ailleurs laissé entraîner un peu loin dans le sens de sa thèse : cf. p. 61, n. 1 ; p. 78 sq. etc.). La question a été reprise par O. M. Washburn, *Amer. Journ. arch.*, XXII (1919), p. 42, et surtout par L. B. Holland, *Primitive Aegean roofs*, *Amer. Journ. arch.*, XXIV (1920), p. 332 sq. Mais le problème n'est pas définitivement résolu. Pour le temple dorique, cf. K. Müller, *Gebäudemod. spätgeom. Zeit*, *Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 67 sq. ; O. Reuther, *Urformen der Sparren- und Pfettendaches*, *Athen. Mitt.*, L (1925), p. 112 sq.

2. F. von Reber, *Ueber die Anfänge des ion. Baustyles*, *Abhandl. bay. Akad. Wiss., histor. Klasse*, XXII (1902), p. 96. A Samos, si l'on s'en fie au petit ex-voto en calcaire de l'Héraion, représentant une maison ovale archaïque (fin VII^e — début VI^e s. av. J.-C.), le toit à double croupe était fort anciennement connu. Cf. E. Buschor, *I. L.*, fig. 6 et pl. IV.

3. L'épaisseur de la terrasse ainsi abritée pouvait être « réduite à sa plus simple expression » (H. Lechat, *Le temple grec*, p. 97, n. 1). Elle tendait à n'être plus qu'un plafond.

4. Cf. W. Dörpfeld, *Troja und Ilios*, I, p. 40 sq. ; *contra*, G. Leroux, *L'édifice hypostyle*, p. 58. Une couverture plate, légèrement surélevée au centre, convenait parfaitement aux petits bâtiments. Cf. O. Bendorff, *Oesterr. Jahresh.*, II (1899), p. 25, fig. 24.

5. Les couvertures en voûte et en coupole étaient depuis longtemps connues des architectes mésopotamiens. Cf. G. Contenau, *Civilisat. assyro-babylon.*, p. 71 ; A. Moré, *Les tombes royales d'Our*, *Rev. des Deux Mondes*, 1^{er} fév. 1929, p. 568 sq. Chez les Egyptiens, le « naos », tabernacle où loge le dieu, pouvait être couvert d'un toit plat ou bombé (G. Jéquier, *Man. d'archéol. égypt.*, p. 319 et fig. 216 ; W. Andrae, *op. cit.*, p. 57 sq.), comme les catafalques entourant le sarcophage, au temps du Nouvel Empire (G. Jéquier, *op. cit.*, p. 332). Les Cré-

temple-cella de Thémis ou de la fontaine voisine, sur le Vase François¹, montre seulement que la couverture en terre et bois n'y était pas horizontale². Mais l'alourdissement considérable que la nécessité du dévers causait au milieu de la terrasse était un inconvénient majeur³. Malgré le secours des soutiens intérieurs, spécialement d'une colonnade axiale de décharge⁴ — nullement réservée aux combles à pignon —, les toits en terre battue étaient destinés à couvrir des salles de dimensions réduites⁵. A mesure que les largeurs augmen-

tois ont employé la couverture en dos d'âne (G. Glotz, *Civilisat. égéenne*, p. 127). La filiation serait directe (?) des coupoles en briques du Moyen Empire égyptien aux grands tombeaux « mycéniens » (G. Jéquier, *op. cit.*, p. 314). Puis la tradition, perdue pour la Grèce d'Europe ou d'Asie (cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, V, p. 367, n. 2; VIII, p. 60), aurait revécu dans les temples primitifs de l'Etrurie.

1. Cf. Furtwängler et Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, I, p. 9; R. Vallois, *Et. sur les formes architect. dans les peint. de vases gr.*, *Rev. arch.*, XI (1908), p. 359; F. B. Tarbell, *Archit. on Attic vases*, *Amer. Journ. arch.*, XIV (1910), p. 429; A. K. Orlandos, *Παραστάσεις κρητῶν ἐπι ἀγγείων*, *Ἀρχ. Ἐφ.*, 1916, p. 96. Ainsi le petit temple de Prénias était sans doute couvert d'un toit légèrement convexe, ménageant au centre, au-dessus de la fosse des sacrifices, une ouverture pour l'échappement de la fumée. Cf. P. Ducati, *L'arte classica*, p. 113. On rappellera également la couverture cintrée des petits tabernacles mésopotamiens. Cf. W. Andrae, *Das Gotteshaus*, p. 42 sq.

2. Cette explication très simple évite les invraisemblables hypothèses de fronton rond ou de toiture bombée sur abside que l'on a imaginées. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VIII, p. 60; G. Leroux, *op. cit.*, p. 82 sq.; K. Müller, *Gebäudemod. spätgeom. Zeit*, *Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 68.

3. Cf. les critiques de J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 192 sq. et L. D. Caskey, *The roofed Gallery on the wall of Athens*, *Amer. Journ. arch.*, XIV (1910), p. 298 sq., sur la restitution (toit à versants et tuiles sur pisé) faite par A. Choisy de la muraille d'Athènes, *Etudes épigr. sur l'archit. gr.*, II, p. 70; cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VII, p. 386 sq. N'oublions pourtant pas les grands tombeaux avec pyramide sur le toit du monument, comme le Mausolée et les autres constructions du même type (Mylasa, etc.). La pente pouvait d'ailleurs fort bien être unilatérale : cf. l'« attique » inclinée de certaines maisons crétoises, dont la terrasse principale est à double versant, A. Evans, *Knossos*, I, p. 305, fig. 224 b.

4. La rangée centrale de colonnes devait, en ce cas, supporter la charge de l'empilage supplémentaire d'argile dans la partie de la terrasse la plus éloignée des bords.

5. Que l'on jette seulement un coup d'œil sur les plans des palais mésopotamiens et crétois. La salle large et peu profonde rentre dans cette catégorie. Elle implique seulement que l'accès est ménagé sur un côté long du rectangle, comme pour l'édifice oriental à large front (principe du *hilani* hittite) : simple question, on le voit, d'exposition, non de couverture. Cf., pour la Crète archaïque, *supra*, p. 164, n. 1.

taient, il fallait songer à l'allègement de la couverture, tout en ménageant une déclivité suffisante à l'écoulement des eaux. Dans des pays montagneux, que la neige visite chaque année, la toiture à pentes rapides¹ permettait seule d'éviter les infiltrations d'eaux stagnantes, sans limiter fâcheusement les dimensions des surfaces couvertes.

Nous avons dit déjà que l'application de la terre à la couverture des édifices pouvait être attribuée aux pays où l'argile est habituellement employée à la construction. Dans les régions requérant une protection plus efficace contre les éléments, la tradition des contrées chaudes ne se maintint pas intacte. L'inclinaison prise par la terrasse, « pour assurer

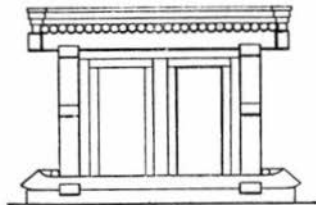


Fig. 60. — Tombeau lycien de Kenibachi.

mieux l'écoulement des eaux pluviales² », conduisait à une autre solution, employée ailleurs depuis longtemps, du problème de la couverture. Mais le comble à pignon ne faisait pas une révolution : les matériaux, argile et bois, restaient les mêmes, et la terre continuait de couvrir les constructions humaines. L'emploi de la tuile entraîna seulement un relèvement plus marqué des pentes de la terrasse, facilitant l'écoulement des eaux de pluie, et permit la suppression du matelas de terre par la fixation directe des tuiles sur la

1. L'angle est convenablement calculé pour assurer, avec des dimensions données, l'écoulement rapide des eaux pluviales, tout en évitant le glissement de la couverture et l'excès de charge.

2. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 339.

charpente. Entre la couverture en terre crue pilonnée et la tuile, qui en est comme la monnaie, plus légère et plus résistante, plus mobile surtout et pourtant facile à fixer¹, on noterait le même rapport qu'entre le pesant et incommode lingot et les pièces de métal mobiles et légères : conquêtes, dans un cas comme dans l'autre, de gens pratiques, qui pourraient être compatriotes² !

La terrasse et le toit à versants ont non seulement coexisté, en un même pays, dans un même ensemble de constructions³ : ils ont été combinés dans un même édifice. La superposition d'un comble angulaire à une couverture plate ou convexe⁴ permettait de protéger facilement contre les éléments la « cheminée-lanterneau », l'ouverture nécessaire pour le passage de la lumière, de l'air, l'échappement de la fumée. Le double auvent a pu être d'abord une adjonction improvisée, temporaire, au toit plat, comme l'abri d'une

1. L'argile crue, sur une terrasse à versants, devait être facilement entraînée par les eaux de pluie. Fixées d'abord au mortier de terre, les tuiles formaient en somme le revêtement en terre cuite de la toiture.

2. Une des deux meilleures traditions antiques désigne les Lydiens (l'autre attribuant la découverte au roi d'Argos Phidon) comme inventeurs de la monnaie (E. Babelon, *Les monnaies gr.*, p. 9). D'après E. Cavaignac, *Hist. antiq.*, I, p. 48, c'est au profit des marchands de Sardes — longtemps « capitale incontestée de l'Orient » (G. Radet, *Cybébé*, p. 42) — qui commerçaient sur la « route royale » joignant l'Ionie à la Mésopotamie, qu'aurait été faite la première reconnaissance officielle de la monnaie par un Etat.

3. Cf. pour la période « helladique » H. Goldman, *Eutresis*; J. Charbonneau, *Rev. ét. gr.*, XLV (1932), p. 38. Les princes « mycéniens » ont peut-être groupé, autour d'un mégaron à pignon, des dépendances couvertes par des terrasses. Cf. J. Charbonneau, *L'art égéen*, p. 12. On fait encore ainsi de nos jours. Toutefois on admet plus volontiers aujourd'hui une toiture plate pour le mégaron de Tirynthe, d'après les analogies crétoises. Cf. K. Müller, *Tiryns*, III; J. Charbonneau, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 42. La maison grecque présentera une combinaison des deux formes fondamentales de la bâtisse rectangulaire : le mégaron du nord à front étroit et toit en bâtière, et la maison large à toit plat des pays secs, nord-africains et orientaux. Cf. F. Oelmann, *Bonn. Jahrb.*, 1924, p. 92 sq.; R. Herbig, *Das Fenster in der Archil. des Alt.* (Diss. Heidelberg), 1929, p. 22.

4. Cf. G. Leroux, *L'édifice hypostyle*, p. 62. Dans les régions méditerranéennes, les combles sont parfois couverts, de nos jours, d'un toit à deux versants très plat, limitant entre lui et le plafond de l'étage supérieur un espace auquel nul accès n'est prévu.



Fig. 61. — Tombe rupestre d'Antiphellos.

tente qui aurait permis de réduire l'épaisseur de la couche d'argile, et de réparer moins souvent la terrasse¹. Puis, dans

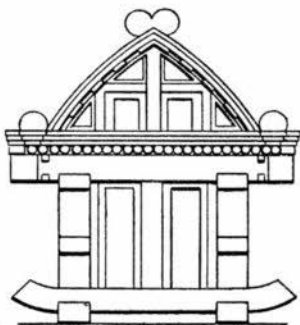


Fig. 62. — Façade de tombe rupestre à Myra.

1. Cf. *Dict. Ant.*, s. v. *lectum* (A. Jardé), p. 59. Il ne s'agit pas de ces constructions légères que les habitants des pays chauds placent volontiers sur les terrasses, pour y pouvoir prendre l'air à l'abri du soleil, du vent ou de la rosée nocturne, mais de véritables toitures,

certaines régions, cette seconde couverture s'est fixée sur la première : on peut l'observer sur plusieurs tombeaux et façades rupestres de la Lycie¹ (fig. 60 à 62). On saisirait de même la soudure imparfaite des deux toitures sur les petits modèles en terre cuite, du VIII^e siècle avant J.-C., représentant peut-



Fig. 63. — Petit modèle en terre cuite de l'Héraion d'Argos.

être l'Héraion d'Argos de l'époque² (fig. 63). Les Grecs avaient conservé le souvenir qu'à un moment donné, des

destinées à protéger la couche de terre battue, et qui se substituent de plus en plus à la couverture plate, à mesure qu'on se déplace vers les pays de pluie.

1. O. Benndorf, *Oesterr. Jahresh.*, II (1899), p. 25, fig. 24 (région d'Antiphellos), p. 27, fig. 26 (Myra); cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, V, p. 376 et fig. 264, p. 377.

2. Cf. K. Müller, *Gebäudemod. spätgeom. Zeit.*, Athen. *Mill.*, XLVIII (1923), p. 67 sq.; *Cambridge anc. hist.*, p. 610; D. S. Robertson, *Gr. and rom. Archil.*, p. 54 et pl. I c; C. Weickert, *Typen arch. Archil.*, p. 65 sq. (rapprochement avec le temple d'Athéna au Sounion; considérations contestables sur l'importance du grenier dans l'établissement du toit pointu); on signalera également ici le rapport imparfait des corniches horizontales et rampantes aux frontons des temples de Gaggera, de celui d'Apollon Daphnéphoros à Erétrie, et probablement du temple C de Sélinonte, — de même que l'étrange couronnement du temple de Déméter à Paestum, avec ses rampants longtemps restitués avec une pente irrégulière à la chinoise (mais nouvelle et plus vraisemblable restauration de F. Krauss, *Röm. Mill.*, XLVI (1931), p. 1 sq.) et l'absence de corniche horizontale de ses frontons. Cf. D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 55, 72 et 80. Pour l'indépendance du péristyle et de la cella, v. *infra*, p. 237.

frontons avaient été ainsi ajoutés aux édifices, et Pindare¹ fait honneur de l'invention aux Doriens de Corinthe. La corniche du temple ionique, *qui est horizontale*, alors que celle du temple dorique comporte, à la même place, un élément fortement incliné, prouve que, au rebours d'une opinion courante², la couverture originelle de l'édifice pré-ionique était horizontale. L'adjonction du toit à double auvent ne modifia pas les corniches des longs côtés. Mais, sur les façades, l'entablement horizontal, résidu de l'état antérieur³, porta un fronton profondément évidé, qui fut une des plus notables originalités du temple grec : le *tempietto* en terre cuite de Nêmi confirmerait le bien-fondé de cette observation⁴ (cf. fig. 51).

1. *Olymp.*, XIII, 21. Cf. *supra*, p. 133 sq.

2. Cf. la théorie de Benndorf, reprise par G. Leroux, *op. cit.*, p. 63. L. B. Holland, *Primit. Aeg. roofs*, *Amer. Journ. arch.*, XXIV (1920), p. 329 et 338, n. 3, penche pour la couverture horizontale, structure permanente, appartenant à des sédentaires.

3. Cf. F. Noack, *Zur Entwicklung gr. Bauk.*, *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 569 sq. F. von Reber, *op. cit.*, p. 97 sq., pense, à tort, selon nous, que la corniche horizontale du fronton est, pour une raison de symétrie seulement, imitée de celle des longs côtés. Elle n'est en tout cas nullement nécessaire au pignon. Cf. F. Noack, *Bauk. Allert.*, pl. 61. L'ancienne maison italique pouvait s'en passer; cf. W. Helbig, *Führer*, 3^e éd., II, p. 348 (modèle en terre cuite, du Musée de la villa Papa Giulio).

4. Cf. *supra*, p. 185 sq. Le bel acrotère central en terre cuite de l'Héraion archaïque d'Olympie indique, par les faibles pentes qu'il décèle, que le temple était encore — tout au début de l'emploi monumental du péristyle — couvert d'une toiture basse : transition entre la forme plate ou convexe (que l'édicule pré-dorique, par influence créto-mycénienne (cf. Priniás), ne manqua pas de connaître aussi à son heure) et les rampants classiques des frontons doriques, dont la hauteur permit, même pour les petits édifices, le logement d'une décoration sculptée. Cf. P. Ducati, *L'arte classica*, p. 143. La faible élévation du comble ionique explique insuffisamment l'absence ordinaire de sculptures du fronton, dans une classe de monuments particulièrement décorés. La comparaison avec l'architecture étrusque semble, ici encore, bien instructive. Le fronton étrusque archaïque — et l'archaïsme en Etrurie dure jusqu'à la fin du IV^e siècle avant J.-C., et même parfois plus tard ! — trahit la survivance (caractérisée par ses ornements de tuiles et antéfixes couvrant la corniche horizontale) d'un toit bas, auvent antérieur d'une terrasse plutôt que croupe (cf. *supra*, p. 186 et F. Oelmann, *Die Grundformen des Hausbaus*, p. 60, fig. 35 e; *contra*, E. Buschor, *Athen. Mitt.*, LV (1930), p. 59 sq. : Südbau de Samos) : la solution — croupe ou auvent — dépendant du ni-

Le temple grec était fait pour être petit, à la taille des modestes *xoana* qu'il abritait; son développement monumental n'est pas indépendant des progrès de la statuaire. Les six colonnes de la façade du périptère dorique classique montrent que l'adjonction *régulière* du péristyle¹ fut faite assez tardivement² à un temple-cella normalement constitué, muni d'un *prodomos* à deux colonnes *in antis*, et couvert d'un toit à fronton³. L'indépendance du *ptéroma* et de la cella a été depuis longtemps mise en évidence⁴, sinon expliquée de manière définitive. Le manque d'unité apparaît aussi nettement lorsque — cas général — la toiture du péristyle abrite, en le débordant de tous côtés, le rectangle du sékos, ou lorsque, au contraire, la cella, dont le comble peut être surélevé en lanterneau, est entourée comme d'un portique adossé⁵.

veau de l'articulation de l'appentis sur le pignon. Les monuments ioniques d'Asie semblent n'avoir connu que tardivement, sous l'influence attique et à l'imitation du dorique, un fronton sculpté (monument des Néréides, sarcophages de Sidon), à une époque où les temples étrusques, eux aussi, allaient bientôt avoir leurs frontons sculptés.

1. Voir, sur l'origine de la *péristasis*, l'exposé de G. Leroux, *L'édifice hypost.*, p. 90 sq. Pour l'ancienneté du péristyle en Grèce propre, cf. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 53 (Thermos). L'auvent du péristyle est destiné à créer — en même temps qu'un abri pour les fidèles lors du développement du culte public — une zone de protection des murs des longs côtés (assurée déjà, aux petits côtés, par la saillie des antes), et peut-être un allègement pour eux du poids de la toiture.

2. On a depuis longtemps fait justice de l'ancien dogme (Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VII, p. 352) que le temple serait né hexastyle. Cf. H. Lechat, *Le temple grec*, p. 24 sq.

3. La transformation s'est faite pour ainsi dire sous nos yeux à l'Hécatompédon d'Athènes, dont nous possédons les frontons, *avant* et *après* l'adjonction du péristyle. Naturellement, au toit angulaire n'est pas liée la *péristasis*. La cella à fronton et le *ptéroma* autonome sont également viables.

4. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VII, p. 359 sq. Cella et péristyle sont le plus souvent à des niveaux différents, et la décoration de leur entablement est aussi diverse (sauf, partiellement, au « Théseion », où l'entablement du pronaos est poussé jusqu'au portique, pour allonger le champ des sculptures). On voit par l'exemple clair de Ségeste que la colonnade extérieure n'était pas solidaire de la cella.

5. Cf. notamment le Philippeion d'Olympie (*Olympia, Taf.*, II, pl. 79 sq.) et sans doute aussi le Mausolée. Le rôle décoratif — et non plus organique — de la colonnade ira s'accroissant vers l'époque romaine, qui emploiera avec prédilection les colonnes engagées (cella de la *Maison carrée* de Nîmes, par exemple).

L'ordre ionique n'était pas plus que le dorique destiné à une ordonnance périptère, et le problème du chapiteau d'angle de l'un¹ était aussi insoluble que celui du triglyphe angulaire de l'autre. Le « baldaquin sur colonnes² » ionique déborda largement, par tradition asiatique³, un édifice peut-être élargi déjà lui aussi par une colonnade intérieure, et la façade reçut, avec un *pléron* très tôt doublé⁴, un nombre de colonnes plus grand que n'en eut le temple dorique. C'est d'ailleurs une des règles du mode ionique, de préférer le redoublement d'éléments légers (denticules, épistyle, colonnes) au renforcement massif des organes utiles. Le comble du péristyle dorique couvrit un naos dont le toit était déjà angulaire⁵, et les frontons s'ouvrirent largement aux sculptures; au contraire, le prototype oriental du temple ionique, parvenu aux confins occidentaux de l'Asie, peut avoir reçu, dans le même temps peut-être que le péristyle⁶, un toit à pentes douces, qui respecta l'horizontalité de l'ancienne plate-forme saillante⁷. Les grands diptères hypéthres de

1. La solution adoptée par les architectes grecs pour le chapiteau d'angle ionique n'était qu'un pis aller, qui modifiait singulièrement le caractère du chapiteau à volutes. La transformation romaine, repoussant ce compromis, entraîna la disparition complète du chapiteau à deux faces.

2. G. Leroux, *op. cit.*, p. 91.

3. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 21 : souvenir du sanctuaire-téménos, clos d'un mur d'enceinte, — « cour de l'arbre sacré » déjà en forme de temple, — où s'est développé, près de l'autel, l'*ὄθος* du dieu (Samos, Ephèse). Cf. C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 16.

4. *Cambridge anc. hist.*, IV, p. 607.

5. Le temple étrusque a connu aussi le toit à deux versants avant le péristyle.

6. F. von Reber, *Abhandl. bayer. Akad. Wiss., histor. Klasse*, XXII (1902), p. 128; C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 53. Les récentes découvertes de l'Héraion de Samos pourraient reporter cette date assez haut dans l'époque archaïque. Cf. E. Buschor, *Athen. Mitt.*, LV (1930), p. 39 sq.

7. V. les tours et tombeaux lyciens à couverture plate très saillante (Monument des « Harpyies », etc.). Cf. *infra*, p. 272 sq. La saillie de la corniche ionique n'est nullement incompatible avec la toiture plate. Elle réalise la protection des murs autant contre les rayons du soleil que contre les averses. C'est une tradition orientale que l'architecture méditerranéenne, et en particulier la construction néo-grecque, a bien fait d'adopter. Cf. R. Demangel, *Une maison de plaisance néo-grecque sur les bords du golfe de Corinthe*, *L'Architecture*, XXXIX, 12 (25 juin 1926), p. 149 sq.

L'ordre ionique montrent que l'assimilation du péristyle lui fut plus difficile encore qu'au dorique archaïque : dans ces *temples-façades*, la dualité du portique et de la cella sépara plus crûment, à l'orientale¹, le promenoir des hommes et la maison du dieu.

Les transformations que l'adjonction de la colonnade extérieure occasionna pour la couverture du monument ionique devaient avoir une répercussion profonde sur la décoration du couronnement de l'édifice. Avec un toit à versants et à tuiles, le parapet retenant la terre de la plate-forme n'avait plus de raison d'être, et la saillie de la corniche y suffisait à la protection du mur. L'ancienne décoration de la cymaise put se maintenir pourtant par tradition sur la corniche de certains monuments, nous l'avons vu², copiée en pierre, sans qu'aucun élément nouveau fût introduit. Mais la solution la plus régulière entraînait, avec la disparition de l'élément architectonique³, la suppression radicale de la bande figurée qui s'y trouvait fixée. L'entablement ionique pur devait être désormais privé de son ancienne décoration historiée.

Tant que la couverture de la construction micrasiatique demeura plate, il n'exista, entre le haut du mur ou l'architrave, et le parapet ou la corniche, aucun élément structural autre que ceux du solivage en bois : les extrémités des

1. Le sanctuaire d'Apollon à Didymes, par exemple, conserve les dispositions originelles des lieux saints d'Ionie. L'étude historique des Artémisia d'Ephèse, et surtout, peut-être, de Sardes, montrerait combien l'usage d'enclôre de petits naiskoï dans de gigantesques monuments est oriental. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 43, n. 1; C. Weickert, *op. cit.*, p. 162 et 190 : « Der Grieche des Mutterlandes stellt seinen Tempel wie eine Statue als mächtiges Motiv in den Bezirk der Gottheit, während der Jonier die Umgehung des Bezirkes, in den man hineinzuschreiten hat, tempelförmig gestaltet ». Au temple hypétre, la couverture en pente des portiques longs pouvait amorcer un fronton brisé, bas et muet, sur les façades.

2. A Ephèse notamment, et sur les sarcophages. Cf. *supra*, p. 197 sq.

3. La face du larmier rappellerait peut-être, à une échelle réduite et avec un rôle différent, l'ancien rebord maintenant l'argile pilonnée des terrasses. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, V, p. 644. Ici encore la décoration étrusque devrait être appelée.

pièces horizontales¹ de charpente, on le sait, donnèrent naissance aux denticules et aux modillons². Se croisant à mi-bois, les solives apparaissaient à un niveau constant, tout autour de l'édifice³ : les abouts saillants, peints sans doute de couleurs vives⁴, s'espaciaient régulièrement en une décoration crénelée chère à l'Orient. Après la pétrification, une « transcription trop littérale des primitifs assemblages du bois⁵ » maintint, soit comme consoles, soit plutôt simplement comme ornements, les denticules, qui avaient perdu leur sens originel, et n'étaient plus à l'échelle du monument ni comme saillie, ni comme dimensions⁶. Les architectes attiques, nous le verrons⁷, lorsqu'ils empruntèrent, au milieu du v^e siècle, le temple ionique à l'Asie⁸, purent en user librement avec la tradition constructive de l'ordre, et préférer à l'ornement géométrique, désormais privé de signification, la bande figurée, qui était, elle aussi, dans la tradition asiatique : de cette disposition nouvelle les Grecs de l'Est avaient eux-mêmes donné l'exemple. Mais en Asie Mineure il n'en fut pas ainsi. Jusqu'au temps où domina

1. Les corniches rampantes des frontons ioniques n'ont pas été décorées de denticules avant la fin du III^e siècle avant J.-C. Cf. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 48.

2. Denticules et modillons, qui dans l'origine ne diffèrent que par les dimensions (cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VII, p. 644), correspondraient, dans l'entablement dorique, moins aux mutules (inclines comme les chevrons du toit pointu) qu'aux métopes. Il n'y a pas de modillons aux angles, il y a des triglyphes d'angles : le modillon représente l'extrémité d'une solive, et le triglyphe ne représente pas un about de poutre. Cf. *infra*, p. 306 sq.

3. Lorsque les solives du plafond ne sont pas assemblées à mi-bois, le nombre des bandeaux ne peut pas être le même sur deux côtés adjacents : le cours de madriers, dont les abouts sont saillants sur deux faces opposées, se présente de flanc sur les deux autres côtés du rectangle. Cf. Springer et Wolters, *Kunst Altert.*, 11^e éd., p. 78, fig. 187 (Pinara) et 188 (Xanthos).

4. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VII, p. 643.

5. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VII, p. 666.

6. Les denticules étaient, au contraire, parfaitement à leur place au front d'un petit portique, p. ex. à la tribune des Caryatides de l'Erechtheion. Cf. *infra*, p. 293.

7. Cf. *infra*, p. 287.

8. Sur le rôle de Delphes dans l'historique de cet emprunt, cf. *infra* p. 283 sq.

l'influence attique, et même encore plus tard, les monuments ioniques présentèrent un entablement traditionnellement bas, sans frise « ionique ».

Malgré l'insuffisance désespérante de notre connaissance actuelle des monuments ioniques archaïques¹, spécialement pour l'élévation des édifices, on peut entrevoir tout de même assez bien historiquement ce que fut l'entablement architravé de l'ordre ionique pur. Une série de présomptions ne donnent pas une certitude, mais la preuve matérielle irrécusable sortira quelque jour de la terre d'Asie sous la pioche d'un fouilleur plus heureux. En attendant, aux rares débris des monuments retrouvés joignons les images données par les façades de tombeaux rupestres de l'Anatolie : le faisceau d'arguments ainsi formé entraînera peut-être l'adhésion, bien qu'on ne puisse jusqu'à présent citer aucun exemple irréfutable de grand monument ionique archaïque, portant un entablement architravé.

L'architrave est la « poutre agissante² », dont la décoration se limite à un ou plusieurs lisérés de couronnement : les fonctions organiques de l'entablement étaient exactement remplies si, sur elle, le grillage des solives portait la saillie du larmier. Les chapiteaux à volutes n'étaient pas faits pour soutenir de lourdes charpentes, et le couronnement de l'édifice ionique est originaire de pays où le bois de fort équarrissage est rare³.

Les kiosques royaux de l'Assyrie⁴, qui montrent, dès le VIII^e siècle, l'ordre ionique « tout entier⁵ » (colonne avec base et chapiteau à volutes, entablement formé d'une

1. Cf. les plus récentes mises au point, *Cambridge anc. hist.*, IV, p. 607; D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 90; C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 53.

2. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 320. Cf. pour Assos et le Monument des Néréides, *supra*, p. 206 sq. et *infra*, p. 329 sq.

3. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 338.

4. Cf. *supra*, p. 66 sq.

5. A. Choisy, *op. cit.*, p. 337 et p. 92, fig. 3.

architrave et d'une corniche) étaient couverts, comme auparavant les portiques égyptiens¹, comme plus tard les façades perses², d'une simple corniche architravée.

Les plus anciens temples grecs où fut employé le chapiteau à volutes sont moins explicites. Au VII^e siècle avant J.-C., celui de Néandria — dont on a signalé les analogies avec l'art postérieur des Achéménides³ — semble avoir été formé d'une simple cella rectangulaire, de 19 m. 82 de longueur sur 8 m. 04 de largeur, que partageait en deux, selon le grand axe, une rangée de sept colonnes, surmontées du fameux chapiteau « éolien » à collerette et larges volutes dressées⁴. Il est de toute vraisemblance que ces colonnes intérieures ne portaient nulle frise, mais une simple charpente en bois, qui n'avait aucun besoin d'être protégée par un revêtement céramique⁵: le poitrail longitudinal reposant sur les colonnes soutenait directement les solives — ou les chevrons, selon la solution qu'on adopte pour la couverture⁶; un toit, dont les tuiles (plates, de recouvrement, d'antéfixes et de fattage) ont été retrouvées, couvrait de son double auvent l'édifice. De toutes manières, la restauration d'une péristasis d'après l'ancienne hypothèse de Dörpfeld⁷ semble tout à fait incompatible avec l'état des ruines, et il n'est plus question de restituer un péristyle autour de la primitive cella de Néandria⁸.

1. Cf. *supra*, p. 35.

2. Cf. *supra*, p. 69.

3. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VII, p. 627; G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, II, p. 30 (Égypte et Perse).

4. R. Koldewey, *Neandria* (5, 1891 Berlin. Winkelmannsprogramm, 1891). Éolien ou pré-ionique (proto-ionique : Dinsmoor) ? Cf. C. F. Lehmann-Haupt, *Zur Herkunft der ion. Säule, Klio*, XIII (1913), p. 472; D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 59, n. 1; C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 57.

5. « Der ganze Aufbau war sicher aus Holz » (H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 10).

6. V. la restauration du plafond donnée par R. Koldewey, *op. cit.*, p. 43, fig. 65. Il en serait de même d'après la restitution de F. von Reber, *Abhandl. bay. Akad. Wiss., histor. Klasse*, XXII (1902), p. 126, qui n'admet pas les pignons aveugles de Koldewey.

7. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VII, p. 623 sq.

8. La face plus soignée des chapiteaux était sans doute tournée

Dans le même domaine de l'Eolide, dans l'île de Lesbos, un autre temple à colonnade médiane, celui de Klopédi¹, était un périptère; on le supposait d'après le nombre des chapiteaux « éoliens » en trachyte retrouvés là, et, près de là, à Kolumdado² : les dernières fouilles l'ont confirmé³. L'entablement, sauf quelques fragments céramiques, nous est inconnu. A Larisa d'Eolide, la récolte de terres cuites architectoniques fut magnifique⁴, et les chapiteaux « éoliens » découverts sont aussi beaux que ceux de Néandria; mais on ignore même le site du temple. On n'est pas mieux renseigné sur les édifices qu'ont décorés les chapiteaux « éoliens » provenant de l'Acropole de Mytilène et d'ailleurs, conservés au Musée de Constantinople⁵.

L'Ionie propre, avec ses sanctuaires vénérables depuis longtemps en cours d'exploration, est un peu moins décevante que l'Eolide. Parmi ces lieux de culte asiatiques, celui qui fut peut-être le plus anciennement grec⁶, l'Héraion de Samos, commence, grâce aux derniers travaux de l'Ecole allemande d'Athènes, à nous donner quelques enseignements. La série reconstituée de ses édifices primitifs, ceux de

vers l'entrée du temple. Cf. R. Koldewey, *op. cit.*, p. 22, fig. 53; D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 58; C. Weickert, *op. cit.*, p. 54 (le temple de Néandria serait plutôt un précurseur du temple à podium). Le dédoublement des chapiteaux a été justement critiqué par G. Mendel, *op. cit.*, II, p. 28 sq. Cf. la restitution du chapiteau du trésor éolique de Marmaria, G. Daux, *Fouilles de Delphes*, II, 3, p. 63 sq.

1. Métochi Klopédi (« Kéramidoti »), à l'ouest du village de Haghia Paraskévi. Cf. *Bull. corr. hell.*, XLV (1921), *Chronique*, p. 556; *Journ. Hell. Stud.*, XLI (1921), *Archaeol. in Greece 1919-21*, p. 275. Il s'agit, croit-on, du temple d'Apollon Napaïos.

2. Avec ceux qu'avait découverts autrefois R. Koldewey, dans les ruines de l'église byzantine du Taxia, que, à Kolumdado (Klomidados), on en connaît onze chapiteaux. Cf. R. Koldewey, *Le ant. Baureste der Insel Lesbos*, p. 44 et pl. 16-17; *Arch. Anz.*, XLII (1927), col. 396; C. Weickert, *op. cit.*, p. 56.

3. Cf. *Arch. Anz.*, XLIII (1928), col. 620. Le temple « éolique » de Klopédi mesurait au stylobate 15 m. 05 sur 36 m. 60; son ptéron avait 8 × 17 colonnes, et une colonnade intérieure.

4. Cf. *supra*, p. 147 sq.

5. Cf. G. Mendel, *Cal. sculpt. Mus. Const.*, II, p. 36.

6. Cf. E. Buschor, *Heraion von Samos: frühe Bauten*, *Athen. Mill.*, LV (1930), p. 1 sq. (um 900 av. J.-C.) et 20 (x^e-ix^e s.).

l'époque géométrique et préarchaïque notamment, devrait permettre de préciser les rapports entre les deux grands ordres grecs, particulièrement au cours de cette phase décisive du développement du temple ionique qui réalisa l'établissement progressif de la péristasis¹. Ainsi l'on a pu considérer, à juste titre, semble-t-il, le type périptéral archaïque à profond vestibule du sanctuaire samien, comme un précurseur des diptères colossaux de l'Ionie². Malheureusement, de ces périptères primitifs, où l'on rencontre sans surprise une forme d'édifice allongé à deux nefs, du modèle de Néandria³, rien de l'élévation n'a survécu. L'Héraion de Polycrate (le sixième, a-t-on dit, de la lignée), était un grand diptère ionique couvert : les tuiles (depuis longtemps connues⁴) retrouvées là le prouvent. Mais ici encore, on n'a pas, jusqu'à présent, pu restituer l'entablement⁵. A ce temple construit par Rhoikos et Théodoros au milieu du VI^e siècle, et brûlé accidentellement, aurait succédé le deuxième diptère colossal, placé un peu à l'ouest du premier, et commencé également au VI^e siècle, au temps du tyran Polycrate. On n'aurait alors pu monter et couvrir provi-

1. Cf. C. Weickert, *op. cit.*, p. 52 sq. Combien pourrait être instructive, pour ce problème, une étude comparée des soubassements (crépis, podium, fondations indépendantes ou non des murs et des colonnes) ! Les travaux, activement poursuivis dans la région primitive du sanctuaire samien (cf. Y. Béquignon, *Bull. corr. hell.*, LIII (1929), p. 532 sq.), ajouteront sans doute encore de nouvelles précisions aux indications, précieuses déjà, des rapports publiés.

2. *Bull. corr. hell.*, L (1926), p. 579. N'oublions pas toutefois l'influence possible de l'Égypte (*contra* Weickert, *op. cit.*, p. 73 : « verschieden wie Tag und Nacht »), qui connaissait la formule périptère bien avant Doriens et Ioniens. On a noté même la prédilection des pharaons de la XVIII^e dynastie pour ce plan (G. Maspero, *Égypte*, p. 135). Des débris de faïence égyptienne sont signalés dans la couche archaïque de l'Héraion (M. Schede, *Samos, 2^{er} vorläuf. Bericht*, 1929, p. 8).

3. Cf. W. Weickert, *op. cit.*, p. 57. La couverture en croupe a été déduite d'un petit ex-voto en calcaire figurant une maison primitive. Cf. E. Buschor, *op. cit.*, p. 16 sq. et 39.

4. Cf. H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 38; E. Buschor, *op. cit.*, p. 87 sq.

5. De la même époque de Rhoikos et Théodoros daterait le très intéressant *Südbau* (périptère à colonnade axiale) couvert, comme le grand temple contemporain (peut-être croupe à la façade occidentale). Cf. E. Buschor, *op. cit.*, p. 59 sq.

soirement que la colonnade précédant la cella. La péristasis fut édiflée beaucoup plus tard, à l'époque hellénistique; mais le temple ne fut jamais terminé. Peut-être devait-il rester hypèthre (ce n'est pas l'avis de son dernier exégète¹) : en tout cas, il demeura inachevé². On ne possède donc pas de preuve positive que l'entablement d'aucun des temples du sanctuaire samien ait été architravé. Mais la contre-épreuve, qui est aussi négative, est une présomption en faveur d'un couronnement sans frise sculptée, si, parmi les débris de bas-reliefs retrouvés sur le site de l'Héraion, aucun ne peut être attribué à une frise architectonique³.

Cet argument *e silentio* serait plus fort, appliqué aux deux grands temples successifs d'Artémis à Ephèse, l'Artémision créséen et l'édifice hellénistique, pour lesquels, à côté des nombreux fragments sculptés des cymaises en marbre⁴, rien d'une frise d'entablement n'a été recueilli par les fouilleurs⁵. La question semble aujourd'hui définitivement réglée par les études de W. R. Lethaby⁶, dont les conclusions sont encore confirmées par celles de A. von Gerkan, pour le temple d'Athéna à Priène⁷ : entre l'épistyle et la

1. E. Buschor, *op. cit.*, p. 91.

2. M. Schede, *op. cit.*, p. 7 sq.; C. Weickert, *op. cit.*, p. 164; E. Buschor, *op. cit.*, p. 97.

3. A part deux fragments de bandeaux décoratifs d'époque tardive (Wiegand, *Antike Skulpt. in Samos, Athen. Mitt.*, XXV (1900), p. 211-2 : nos 126 et 127), on ne peut signaler jusqu'à présent, à ma connaissance, que les débris dont il a été question plus haut (*supra*, p. 225, n. 4). Encore a-t-on, pour quelques-uns de ces fragments, contesté l'authenticité des provenances. Selon C. Curtius, dont les notes ont été publiées, après sa mort, par E. Preuner (*Συμμοχά, Athen. Mitt.*, XLIX (1924), p. 26 sq.), le fragment de sculpture, que la notice du médecin Kritikidès (Wiegand, *op. cit.*, p. 147, n. 13) indique comme provenant de l'Héraion, viendrait en réalité de Milet (« Aus Miletos »). E. Preuner, *ibid.*, p. 27). En tout cas, la faible hauteur des blocs sculptés ne permet pas d'y reconnaître une frise de grand monument.

4. Cf. *supra*, p. 197 sq.

5. Rappelons que les premiers éditeurs, J. T. Wood, W. Wilberg, étaient, par idée préconçue, partisans de la restitution d'une frise d'entablement. Cf. *Athen. Mitt.*, XXXIX (1914), p. 72 sq.

6. V. particulièrement W. R. Lethaby, *Journ. Hell. stud.*, XXXVI (1916), p. 33 sq. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 40 : « l'absence aujourd'hui démontrée, d'une frise d'entablement » (en italiques dans le texte).

7. A. von Gerkan, *Zum Gebälk des Athentempels in Priene, Athen. Mitt.*, XLIII (1918), p. 165 sq.

corniche, il n'y avait place, à l'Artémision créséen, que pour une bande de denticules, encadrée d'oves¹. Une frise « ionique » n'eût-elle pas fait lourdement double emploi avec la frise de corniche? Le vieil Artémision d'Ephèse était le chef-d'œuvre, conforme à la tradition asiatico-ionique, dont l'influence devait s'exercer si longtemps sur les temples de la côte micrasiatique², sans pouvoir toutefois contrebalancer victorieusement le succès du style nouveau, que les artistes attiques apportèrent, depuis la fin du v^e siècle avant J.-C., de la nouvelle capitale du monde ionien, Athènes.

L'Artémision hellénistique d'Ephèse ne fut pas le seul à subir l'ascendant de son magnifique devancier. Le dernier temple d'Artémis à Sardes, dont les dimensions étaient presque aussi colossales que celles de la « merveille du monde » éphésienne, avait, entre autres similitudes³, un entablement denticulé sans frise⁴ : on le déduit ici encore de l'absence de tout fragment de frise sur le site soigneusement étudié où furent découverts les autres éléments de l'entablement, de l'épistyle aux tuiles de marbre.

Le Didymaion archaïque⁵, dont le plan n'a pu être retrouvé, est connu seulement par ses chapiteaux ioniques, quelques tuiles d'un bon travail, et peut-être un fragment de frise de cymaise⁶. Dans la même région milésienne, le

1. Cf. W. R. Lethaby, *Journ. Hell. stud.*, XXXVII (1917), p. 12. C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 160 sq., admet sur ce point sans réserves la restauration de Lethaby.

2. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 43.

3. Cf. C. Weickert, *op. cit.*, p. 162.

4. Cf. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 41, n. 4; H. C. Butler, *Sardis*, II, 1, *The temple of Artemis*, p. 51 et 92. La série, établie par H. C. Butler, des temples de Sardes depuis Crésus (Cybébéion, détruit en 499; temple en marbre de l'Anaitis perse, du v^e siècle; Artémision hellénistique; cf. G. Radet, *Rev. ét. anc.*, XXVIII (1926), p. 370) n'a pas été approuvée par tous les érudits. R. Vallois, *Rev. ét. gr.*, XXXIX (1926), p. 369, « conserve des doutes sur la réalité » du deuxième temple.

5. C. Weickert, *op. cit.*, p. 126.

6. Cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 555 sq.; *supra*, I, 199, n. 2 et *infra*, p. 442 sq.

temple archaïque de Kalabak-tépé¹ ne peut nous fournir aucun renseignement pour notre enquête, non plus que, plus près d'Ephèse, le vieux temple d'Artémis à Magnésie-du-Méandre, dont on possède pourtant quelques fragments d'une base de forme « éphésienne² ».

D'Ephèse aussi et de Milet seraient encore à rapprocher les temples ioniques de Naucratis. Ceux de la fin du VII^e siècle, les oikoi d'Héra³ ou d'Aphrodite⁴, étaient de petites constructions, dont la superstructure reste totalement inconnue. Mais le plus ancien des deux temples d'Apollon passe pour le premier édifice dont l'ordre ionique soit attesté par des fragments certains⁵ ; sa curieuse base de colonne (est-elle, dans tous ses détails, authentique⁶ ?) serait comparable aux bases archaïques d'Ephèse, et prête à recevoir la décoration figurée des *columnae caelatae*⁷. Toutefois, certaines analogies, que l'on a notées d'autre part, soit avec le trésor delphique des Cnidiens⁸, soit, pour le temple plus récent d'Apollon, avec l'art de Chios⁹, rendent impossible toute conclusion ferme.

On ignore, de même, s'il a, ou non, existé une frise d'entablement aux rares temples ioniques archaïques de l'Italie et des grandes îles voisines¹⁰. Les débris, d'époque incertaine,

1. A. von Gerkan, *Milet*, I, 8, p. 16 sq.; R. Vallois, *Rev., ét. gr.*, XLI (1928), p. 225; C. Weickert, *op. cit.*, p. 140.

2. C. Weickert, *op. cit.*, p. 166.

3. C. Weickert, *op. cit.*, p. 32.

4. C. Weickert, *op. cit.*, p. 64.

5. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 331; C. Weickert, *op. cit.*, p. 86.

6. Cf. C. Weickert, *op. cit.*, p. 87.

7. Cf. F. Benoit, *Archit., Antiq.*, p. 351, fig. 234, iv et v.

8. C. Weickert, *op. cit.*, p. 87.

9. Cf. E. Langlotz, *Frühgr. Bildhauerschulen*, I, p. 189, n. 4; C. Weickert, *op. cit.*, p. 129.

10. Les constructions que les Phocéens ont bâties à Alalia (cf. Hérod., I, 166), comme, par ailleurs, le temple de Dictynna que les Samiens élevèrent en Crète occidentale, à Kydonia (Hérod., III, 59), ne pouvaient être que de style ionique, comme les statues et ex-voto qu'ils apportaient de leurs sanctuaires micrasiatiques abandonnés, comme encore le trésor dit de Massalia à Delphes. Cf. *infra*, p. 260 sq.

recueillis à Locres, cet flot d'architecture ionique en Grande Grèce, appartenait au dernier état du temple péripptère de Marasà¹. Ici encore l'absence, parmi les nombreux fragments de sculptures architectoniques² retrouvés, de toute trace de frise³, la découverte, au contraire, d'un registre de

1. D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 103 et 332 : vers 470 ? ; R. Koldewey et O. Puchstein, *Gr. Tempel Unterital. u. Sicil.*, p. 7 : vers 480 (date de la reconstruction). Inutile de rappeler que les influences ioniennes ont très antérieurement pénétré ces régions. Les Phocéens avaient depuis longtemps montré la voie aux autres Ioniens, commerçants et artistes, quittant leur patrie pour aller travailler selon leur goût chez les riches seigneurs de l'Italie. Locres était voisine de la grande base ionienne de Rhegion. Cf. *supra*, p. 174, n. 2. D'ailleurs, d'Elée à Siris, par Hipponion, Medma, Metauros, Rhegion, Locres, partout on a recolté de nombreux témoignages de l'influence que l'art ionien archaïque exerça sur les constructions, ou au moins la décoration, dans toute la péninsule méridionale de la Calabre, sur la côte tyrrhénienne comme sur la côte ionienne. Cf. G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 187 et 189 ; N. Putorti, *L'Ital. antichiss.*, I, p. 27 sq. ; *supra*, p. 177, n. 4. Dans le reste de la Grande Grèce, les éléments d'architecture ionique retrouvés sont peu nombreux. Cf. les petits chapiteaux ioniques de Sélinonte (R. Koldewey et O. Puchstein, *op. cit.*, p. 84, 1 et 94, 2) et de Métaponte (R. Borrmann, *Arch. Jahrb.*, III (1888), p. 276), ou le chapiteau en tuf de Capoue (rapproché des chapiteaux de Naucratis et de Samos, H. Koch, *Hellenist. Architekturstücke in Capua, Röm. Mitt.*, XXII (1907), p. 392). Mais on noterait souvent le mélange d'éléments ioniques à l'ordre dorique, en particulier dans la décoration des corniches. Cf. R. Koldewey et O. Puchstein, *op. cit.*, p. 213. Peut-être ne faudrait-il pas rejeter complètement le témoignage des terres cuites — non plus que celui des vases, dont les dessinateurs ont, en Grande Grèce, une prédilection pour l'architecture ionienne (R. Koldewey et O. Puchstein, *l. l.* ; cf. *infra*, p. 303) — sans aller jusqu'à imaginer le temple ionique de Locres déjà nanti d'une frise dorique. Cf. Q. Quagliati, *Ril. vot. in terracotta di Lokroi Epizephyrioi, Ausonia*, III (1908), p. 227 (tempietti) et *infra*, p. 302 sq.

2. Les bases de colonnes seraient apparentées à l'ionique archaïque de Naucratis et de l'Héraion de Samos. Cf. E. Petersen, *Tempel in Lokri, Röm. Mitt.*, V (1890), p. 188 sq. ; A. Springer, *Kunst. All.*, 11^e éd., p. 164, fig. 339. Pour les groupes sculptés en marbre, si diversement interprétés, cf. E. Petersen, *op. cit.*, p. 200 sq. ; M. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 156 (frontons) ; R. Koldewey et O. Puchstein, *op. cit.*, p. 8 (acrotères) ; S. Ferri, *Arch. Anz.*, XLII (1927), col. 410 sq. (acrotère central). Il faudrait peut-être, d'après cette dernière hypothèse, ajouter cette représentation, d'origine asiatique, à celles que cite F. Chapouthier, *Déesse entre cavaliers formant pied de miroir, Bull. corr. hell.*, LIII (1929), p. 66. Pour l'exégèse symbolique des Courai à cheval, cf. Ch. Picard, *Les Nér. junér.*, *Rev. hist. relig.*, CIII (1931), p. 25. Certains fragments de chapiteaux ioniques archaïques pourraient provenir du péristyle adjoint au temple précédent (R. Koldewey et O. Puchstein, *l. l.*).

3. E. Petersen, *op. cit.*, p. 200 ; R. Koldewey et O. Puchstein, *op. cit.*, p. 8. F. Oldfather, *Real-Encycl.*, *Lokroi* (1927), col. 1362, a écrit, par confusion, sans doute, avec les autres sculptures du même tem-

denticules¹ permettent de supposer que le style ionique était venu directement et à l'état pur de sa patrie micrasiatique à Locres².

Après l'époque archaïque, l'entablement architravé survécut, en Asie Mineure, à la ruine ou à l'abandon de la plupart des grands sanctuaires : traversant la période d'isolement qui suivit les guerres médiques, il fut assez fort pour se maintenir longtemps contre la formule nouvelle qu'Athènes avait, sinon vraiment créée, du moins consacrée et lancée, et qui devait l'emporter par la suite.

Dans la seconde moitié du v^e siècle, le temple périptère d'Athéna à Milet, comme celui de Locres, avec lequel nous savons qu'il présentait d'autres analogies³, était couronné d'un entablement ionique normal sans frise⁴. Il en était de même, sans nul doute, au temple ionique du Monument des Néréides⁵,

ple : « der schöne Fries des ionischen Tempels ist noch nicht herausgegeben ». M. P. Orsi, alerté par moi à ce propos, a bien voulu me répondre qu'« al tempio ionico di Marasà in Locri non esiste, nè mai è stato trovato, un fregio ionico figurato ». Souhaitons tout de même avec N. Putorti, *L'Ital. antichiss.*, III, p. 139, que bientôt paraisse une publication détaillée des belles découvertes faites à Locres et dans l'extrême pointe du Bruttium pendant les quarante dernières années.

1. R. Koldewey et O. Puchstein, *l. l.*

2. On sait les relations de Locres avec Samos et Milet. Cf. Hérod., VI, 22 sq.; E. Petersen, *op. cit.*, p. 227; R. Koldewey et O. Puchstein, *op. cit.*, p. 213; St. Heinlein, *Histiatis von Milet, Klio*, XXXIII (1913), p. 175 sq.; P. Gardner, *The coin. of the Ion. rev. Journ. Hell. stud.*, XXXI (1911), p. 151 sq., et XXXIII (1913), p. 105; P. Orsi, *Not. scavi*, 1912, *Suppl.*, p. 1 sq.; F. Oldfather, *op. cit.*, col. 1330.

3. A. von Gerkan, *Milet*, I, 8, *Kalabaktepe, Athenatempel und Umgebung* (1925), p. 66.

4. A. von Gerkan, *op. cit.*, hors-texte IV, p. 68 et pl. X.

5. Il a été question plus haut, p. 216, n. 1, des frises du soubassement. Pour ce qui intéresse l'ordre extérieur du petit temple, Fr. Krischen, *Der Aufbau des Nereidenmonum. in Xanthos, Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 69 sq., reconstruit le monument d'après le pied samien (0 m. 349426), et non plus d'après le pied inexact de G. Niemann (et E. Reisch), *Das Nereidenmon. in Xanthos*, 1921 (0 m. 328). Les relations des membres de l'entablement du temple ionique (justement critiquées déjà par R. Vallois, *Rev. ét. gr.*, XXVIII (1925), p. 247) deviennent fort différentes (cf. Krischen, p. 69 : haut, des denticules, 0 m. 25, au lieu de : Niemann, 0 m. 11 à 0 m. 12). Le profil est comparable à celui de la prosthesis des Corés de l'Erechtheion, du sarcophage

au Mausolée d'Halicarnasse¹, ainsi qu'aux temples d'Athéna² et d'Asklépios³ à Priène.

Le problème de la frise du temple d'Athéna Polias à Priène a fait l'objet d'études minutieuses et contradictoires. Les conclusions, aujourd'hui reçues, de ce débat sont trop importantes pour que nous puissions seulement les mentionner brièvement. Rompant avec les anciennes reconstitutions, surtout reproduites, d'un entablement pourvu d'une frise à reliefs⁴

des « Pleureuses », ou encore du temple de Messa (si on le restitue sans la frise, dont on n'a aucun débris). Toutefois les arguments d'architecte de Krischen semblent moins convaincants pour ce qui concerne la date du monument, et la chronologie de W. H. Schuchhardt, *Die Friese des Nereiden-Mon., Athen. Mitt.*, LII (1927), p. 147, fondée sur l'étude critique des frises, semble préférable (vers 420). Le besoin, dans un monument si décoré, s'étant fait sentir d'un bandeau sculpté à l'entablement, c'est l'architrave qui reçut les sculptures. Une frise figurée, logée, comme au Parthénon, sous le péristyle, orna la cella du temple, dont le ptéron fut couronné d'un entablement architravé avec épistyle sculpté.

1. Les dernières études sur le Mausolée n'admettent plus la frise de l'entablement extérieur, que W. B. Dinsmoor, *Amer. Journ. arch.*, XII (1908), p. 17, déclarait nécessaire à la hauteur de la superstructure du monument. Déjà K. A. Neugebauer, *Studien über Skopas* (1913), p. 84, considérait comme inexacte la vieille reconstitution de Pullan, avec l'Amazonomachie comme frise du ptéron, et il adoptait la solution de Furtwängler, *Arch. Zeit.*, XXXIX (1881), p. 305 sq., plaçant, comme au Monument des Néréides, l'Amazonomachie et la Centaureomachie, de même marbre micrasiatique, toutes deux au soubassement du Mausolée. W. R. Lethaby, *Journ. Hell. stud.*, XXXVI (1916), p. 34, jugeait l'Amazonomachie inadmissible à l'ordre du péristyle. La reconstitution de Fr. Krischen, *Bonner Jahrb.*, 128 (1923), p. 1 sq. et *Arch. Jahrb.*, XL (1925), p. 22 sq., semble prouvée par l'étude des rapports entre les dimensions générales du monument, qui lui a permis de retrouver les nombres simples de l'architecte ancien. Laisant les minces plaques de la frise de chars sous le péristyle (qui en a si bien protégé l'épiderme et la peinture : cf. Dinsmoor, *l. l.*), il restitue à l'ordre extérieur, selon la pure tradition asiatique, un entablement architravé de mêmes proportions que celui du temple d'Athéna à Priène, dont Pythios fut aussi l'architecte. Cf. *Arch. Anz.*, XLII (1927), col. 162 sq.

2. Cf. F. Noack, *Bauk. Altert.*, pl. 57.

3. Cf., pour le petit temple d'Asklépios, très voisin, comme style et comme date, de celui d'Athéna, Th. Wiegand et H. Schrader, *Priene* (1904), p. 143 sq.; F. Noack, *Bauk. Altert.*, pl. 58.

4. On n'en a retrouvé aucun reste. Les fragments de Gigantomachie, recueillis en plusieurs fois à l'intérieur et autour du temple d'Athéna, n'étaient pas destinés à être vus de loin (ni, non plus, de trop près, si l'on songe à la médiocrité du travail : cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, II, p. 93). Les auteurs de la grande publication, fort embarrassés par ces sculptures, après avoir envisagé et éli-

ou lisse¹, Th. Wiegand et H. Schrader ont rendu au temple d'Athéna l'ancien ordre asiatico-ionique à corniche architravée : sur l'épistyle, formé dans l'épaisseur de deux poutres contiguës, portaient, vers l'intérieur, les caissons du plafond, et, vers l'extérieur, une bande d'oves, puis les denticules, puis la corniche et la cymaise². Tous les éléments parfaitement restitués sans lacune dans les liaisons, il ne restait aucune place pour une frise d'entablement. La solution nouvelle ne fut pas accueillie sans objections³, et une autre restitution de l'entablement du temple d'Athéna fut présentée par W. Wilberg⁴, qui avait découvert un défaut dans la restauration des éditeurs de la grande publication : sur le lit d'attente de la bande d'oves, une trace de pierre portant sur elle, un peu en retrait, devait, d'après lui, marquer la place de la frise disparue. Mais A. von Gerkan⁵ a montré sans peine et, semble-t-il, de manière définitive, qu'il suffisait de rectifier la restitution de Wiegand et Schra-

miné toutes les solutions courantes (sorties de métopes entre piliers, comme à Milet, balustrade, revêtement de base ?), considèrent, pour conclure, comme tout à fait impossible l'attribution de ces fragments au temple lui-même, si soigné dans tous ses éléments. Cf. Th. Wiegand et H. Schrader, *Priene*, p. 111 sq. — A. von Gerkan, *Bonner Jahrb.*, 129 (1924), p. 15 sq., adjuge les reliefs au soubassement de la colonnade de l'autel d'Athéna, où ils auraient été placés, en métopes, dans des logements correspondant aux entrecolonnements. Cette reconstitution, déjà rejetée par Wiegand et Schrader, ne saurait être acceptée sans réserves. Cf. R. Vallois, *Rev. ét. gr.*, XXXVIII (1925), p. 242.

1. Cf. Pullan, *Antiq. Ion.*, IV, p. 16. Par le rôle qu'elle tient dans l'entablement, la frise ionique est plus près de la frise dorique que du bandeau lisse. Restituer une frise « muette » à un temple du IV^e siècle avant J.-C. semble une anticipation inadmissible.

2. Les deux systèmes étaient liés par des crochets saillants, au niveau des oves et des denticules. Cf. Th. Wiegand et H. Schrader, *Priene*, p. 99, fig. 68.

3. Cf. W. B. Dinsmoor, *op. cit.*, p. 6, n. 1 : « une telle omission est inexplicable pour un grand monument »; J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 332 sq. (p. 334 : « quod licet bovi, non licet Jovi »). A quoi déjà W. R. Lethaby, *l. l.*, puis A. von Gerkan, *Zum Gebäck des Athentempels in Priene, Athen. Mitt.*, XLIII (1918), p. 175, ont justement répondu qu'il ne s'agissait point ici d'une question de goût, que les différences entre grands et petits monuments étaient en réalité non dans les dimensions absolues, mais dans les proportions relatives des éléments, et qu'il n'y avait pas place pour le caprice individuel dans la série de ces éléments.

4. *Athen. Mitt.*, XXXIX (1914), p. 72 sq.

5. A. von Gerkan, *op. cit.*, p. 166 et fig. 2.

der en reculant légèrement les denticules¹, pour faire disparaître l'imperfection justement signalée par W. Wilberg² (fig. 64). On peut donc considérer comme acquis que le

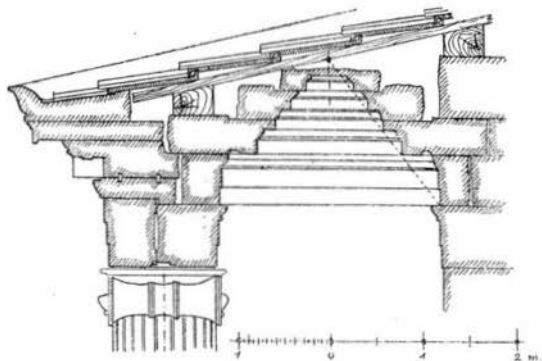


Fig. 64. — Entablement du temple d'Athéna à Priène.

temple d'Athéna à Priène, comme le Mausolée, œuvres tous deux de ce Pythios qui aurait inspiré Vitruve³, avaient conservé, malgré les influences attiques, le vieil entablement sans frise de l'ordre asiatico-ionique.

On le retrouverait encore probablement, cet entablement architravé, dans les mêmes parages, à la même époque, au pseudo-diptère ionique de « Messa » à Lesbos⁴, puis, plus

1. Ce léger retrait porte les denticules (par le fond des évidements, non par les saillants) presque à l'aplomb du bandeau supérieur de l'architrave.

2. Les scellements correspondraient également mieux avec cette restitution. Cette fâcheuse élasticité s'explique par la dispersion des originaux et la difficulté des vérifications. Cf. A. von Gerkan, *op. cit.*, p. 165.

3. Rhys Carpenter, *Vitruvius and the Ionic order*, *Amer. Journ. arch.*, XXX (1926), p. 259 sq. Cf. *infra*, p. 344 sq.

4. R. Koldewey, *Die ant. Baureste der Insel Lesbos* (1890), p. 47 sq. et pl. 18-26, restituée, à l'entablement de ce temple octostyle, une frise lisse, de 0 m. 57 de hauteur, entre deux *kymatia* d'oves, l'un couronnant l'architrave, l'autre portant les denticules; cette frise aurait

tard, aux temps hellénistiques, à diverses constructions de Milet¹, ainsi qu'au portique du grand autel de Pergame². Pour les monuments de moindre envergure, le sarcophage des « Pleureuses », où l'on a déjà puisé de si précieux renseignements sur la frise de cymaise et celle de socle³, reste naturellement, par l'entablement ionique qui borde le haut de la cuve, dans la pure tradition de l'ordre : sur l'épistyle à trois fascies, couronné d'une rangée d'oves, portent directement les denticules de la corniche⁴. Si donc l'artiste ionien, qui a exécuté le chef-d'œuvre du Musée de Constantinople un peu avant le milieu du IV^e siècle, s'est trouvé, comme on l'a écrit, « complètement soumis à l'influence attique⁵ »,

été en brèche rouge, alors que tout le reste de l'ordre est en liparite blanche (p. 55; cf. pourtant l'analyse des matériaux, p. 49). Mais les explications de l'éditeur ne sont pas convaincantes: les blocs attribués à la frise (p. 51-2) peuvent avoir fait partie d'une assise de mur; les matériaux sont les mêmes pour la frise et les murs de la cella (p. 49). Il semble donc que l'entablement du temple de Messa doive être restitué sans frise et avec une seule bande d'oves, comme ceux du temple d'Athéna à Priène ou du Monument des Néréides. Voir le profil donné par Fr. Krischen, *Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 73, fig. 2 (excellent tableau rapprochant les entablements de la *prostasis* des Corés de l'Erechtheion, du sarcophage des « Pleureuses », du Monument des Néréides et du temple de Messa), « wenn man ihm (*sc.* au temple de Messa) den tatsächlich fehlenden Fries nicht aufzwingt » (p. 72). On ne doit pas, en conséquence, à cause de la combinaison frise et denticules, peu vraisemblable au IV^e siècle en Grèce orientale (cf. *infra*, p. 277 sq.), placer ce temple tard dans le III^e siècle (D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 145, n. 1); encore moins s'appuyer sur le bandeau lisse de la frise, indice en effet d'époque tardive, pour l'abaisser jusqu'au II^e siècle (M. Schede, *Antikes Traufleisten-Ornament*, p. 73).

1. Le Marché aux grains hellénistique de Milet présentait une ordonnance sans frise : l'ordre restitué par H. Knackfuss comprenait, sur une colonnade dorique irrégulière (l'échine du chapiteau est remplacée par une rangée d'oves), un entablement formé d'un épistyle ionique et d'une corniche à denticules. Cf. Th. Wiegand, *7^{ter} vort. Ber. über Ausgrab. in Milet und Didyma* (1911), p. 14-15 et fig. 6; H. Knackfuss, *Milet*, I, 7, *Der südliche Markt*, p. 156 sq. Un entablement analogue est proposé pour l'ordre corinthien du « Monument de Laodice » (double portique corinthien; fontaine ?, III^e siècle) et pour le propylon du Bouleutérion. Cf. R. Vallois, *Rev. ét. gr.*, XLI (1928), p. 229.

2. Cf. E. Pontremoli et M. Collignon, *Pergame*, pl. VI. Il sera question plus bas, p. 349 sq., des lointaines survivances de l'entablement architravé, à l'époque romaine et même plus tard.

3. Cf. *supra*, p. 200 sq. et 216 sq.

4. Cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 52 sq.

5. G. Mendel, *op. cit.*, p. 70.

cette dépendance, il faudrait le spécifier, n'a existé en fait que dans le domaine de la décoration. Pour la conception architecturale dont le sarcophage s'inspire¹, comme aussi pour les sujets des frises, il n'était point inexact d'y signaler certains caractères autochtones², peut-être plus particulièrement lyciens : parmi ceux-ci, l'absence de frise d'entablement, la présence, en revanche, des deux bandes figurées du socle et de la cymaise me semblent dignes de la plus grande attention.

Les modèles qu'imitaient les sarcophages étaient les mêmes monuments funéraires que reproduisaient, dans leur lumineux raccourci, certaines façades de tombeaux rupestres de l'Asie antérieure, et particulièrement de la Lycie et de la Carie. Ici comme ailleurs, en Egypte, en Assyrie, en Perse³, l'entablement architravé semble avoir été la règle, quelle que fût la couverture de l'édifice, terrasse plate ou toit à deux versants : dans ces excellentes et minutieuses copies des maisons des vivants⁴, la traduction en pierre de combles légers, en petits bois de construction, est directe.

Les exemples de tels monuments ne manquent pas en Asie Mineure à toutes les époques : soit petits édifices, soit plutôt simples chambres creusées dans le roc, avec façade exécutée réellement ou en trompe-l'œil. La plupart, toutefois, de ces tombeaux ne sont pas des plus anciens ; mais ils représentent une manière de bâtir anciennement utilisée dans l'Asie occidentale et qui est encore pratiquée

1. Le plus ancien sarcophage à colonnes connu était samien. Cf. G. Mendel, *op. cit.*, p. 68.

2. Cf. R. Dussaud, *Syria*, XI (1930), p. 183 (caractères phéniciens dans la représentation, par comparaison avec les sarcophages d'Ahiram et d'Amathonte).

3. Cf. aussi les tombeaux chypriotes, copiant des portiques sur terrasses, où des chapiteaux à volutes portent des poutres jumelles soutenant les solives de la terrasse, A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 211, fig. 1.

4. « Un groupe de tombeaux lyciens, c'est un quartier d'une ville lycienne, pétrifié et resté intact depuis plus de vingt-cinq siècles » (H. Lechat, *Rev. ét. gr.*, XII (1899), *Bull. arch.*, p. 440 — à propos de O. Benndorf, *Oesterr. Jahresh.*, II (1899), p. 1 sq.).

de nos jours par les paysans anatoliens¹. Sur une poutre assez épaisse (ou plusieurs poutrelles), une couche de rondins juxtaposés supporte la couverture de terre battue; en bordure, des madriers superposés contiennent l'épais matelas de la « terrasse ». Au lieu de rondins, des solives, régulièrement espacées, peuvent s'entrecroiser. A cette toiture, qui n'est pas un entablement à l'origine, correspond, lorsqu'il existe une baie, le couronnement architravé à denticules. Une étape ultérieure utilisera d'autres artisans, pour des bâtisses plus considérables, inspirées des monuments des grands arts orientaux : en Lycie, le charpentier dut longtemps suffire à la construction des édifices. La décoration a pu se fixer à la bande disponible du parapet²; tardivement, elle s'est parfois logée sous les denticules³.

On illustrerait facilement ces indications succinctes en se reportant aux relations de voyages dans l'Anatolie méridionale, centrale⁴, voire septentrionale⁵. En particulier, les nécropoles de Carie (Idyma⁶, Mylasa⁷) et surtout de

1. Dans le sud-ouest de l'Anatolie particulièrement (Lycie ancienne), il n'est pas rare de voir les maisons actuelles porter des toits plats recouverts de terre. Cf. O. Benndorf et G. Niemann, *Reisen in Lykien und Karien*, I, fig. 26 et 49.

2. Cf. E. Petersen et F. von Luchan, *Reisen in südwestl. Kleinasien*, II, pl. V, VII, IX, X; O. Benndorf et G. Niemann, *op. cit.*, I, p. 33, fig. 25.

3. Cf. le tombeau rupestre d'Hoïran (face latérale droite), Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, V, p. 365, fig. 251, et p. 373, fig. 260.

4. Cf. entre autres, en Phrygie, plusieurs tombes du groupe d'Ayazın (Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, V, p. 126, fig. 77; p. 139, fig. 92), qui remonteraient peut-être jusqu'au VII^e siècle avant J.-C. (*ibid.*, p. 231), et de Kumbet (*ibid.*, p. 129 sq. et p. 134), d'époque plus tardive (v. II^e siècle avant J.-C.). Cf. aussi F. Benoit, *Archit., Antiq.*, p. 217.

5. Cf. R. Leonhard, *Paphlagonia* (1915); D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archil.*, p. 48, n. 4.

6. Cf. le quatrième tombeau d'Idyma (Idymos), en forme de petit temple *in antis* à deux colonnes ioniques, avec architrave à deux bandeaux portant une corniche denticulée, G. Guidi, *Viaggio di esploraz. in Caria, Annuario*, IV-V (1921-22), p. 373-3, fig. 33 et 34.

7. O. Benndorf et G. Niemann, *op. cit.*, I, p. 152. On signale, par ailleurs, à Mylasa (Hauvette-Besnault et Dubois, *Antiq. de Mylasa, Bull. corr. hell.*, V (1881), p. 37 sq.), quelques fragments d'une frise figurée en marbre (haut., 0 m. 30), aux sujets indéterminés, ayant appartenu peut-être à un « édifice destiné aux représentations dramatiques ».

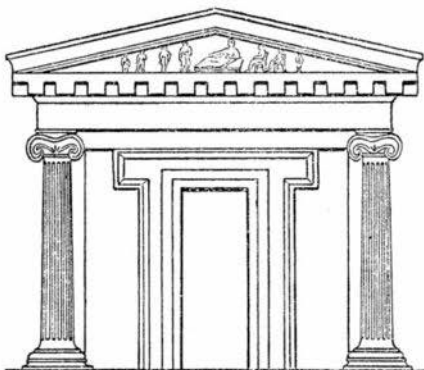


Fig. 65. — Façade ionique d'une tombe rupestre d'Antiphellos.

Lycie (Telmessos¹, Pinara², Phellos³, Antiphellos⁴ (fig. 65), Kyanaei⁵, Trysa⁶, Myra⁷, Limyra⁸, Arycanda⁹, d'autres encore¹⁰), sont toutes riches en tombeaux à structure architec-

1. O. Benndorf et G. Niemann, *op. cit.*, I, p. 111, fig. 65 et pl. XIV à XVII; Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VII, pl. X, 3 et p. 644; *Ant. Ion.*, V (1915), pl. XXXII.

2. Springer et Wolters, *Kunst Allert.*, 11^e éd., p. 78.

3. F. Noack, *Bauk. Allert.*, pl. 60 a.

4. J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 286, fig. 261.

5. E. Petersen et F. von Luchan, *Reisen in südwestl. Kleinasien*, II, p. 22 et pl. III.

6. Cf. O. Benndorf et G. Niemann, *Das Heroon von Gjölbachi-Trysa*, p. 160. Le petit temple *in antis* représenté sur la frise N. de Trysa (enlèvement des Leucippides) avait un entablement architravé comme les tombeaux de la nécropole attenante.

7. O. Benndorf et G. Niemann, *Reisen in Lykien und Karien*, I, p. 103, fig. 57; O. Benndorf, *Oesterr. Jahresh.*, II (1899), p. 27; *Ant. Ion.*, V (1915), p. 16 sq.

8. E. Petersen et F. von Luchan, *op. cit.*, II, p. 68, fig. 48 et pl. XII sq.; J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 296, fig. 271.

9. E. Petersen et F. von Luchan, *op. cit.*, II, p. 74, fig. 51.

10. Cf. Fellows, *Travels and researches*, p. 300 sq.; Ch. Texier, *Asie Mineure*, p. 668 sq.; Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, V, p. 361 sq.; F. Noack, *Bauk. Allert.*, pl. 60 b; *Ant. Ion.*, V (1915), p. 16 sq.; Springer et Wolters, *Kunst Allert.*, 11^e éd., p. 77 sq.; B. Pace, *Ricerche nella reg. di Conia, Adalia e Scalanova*, *Annuario*, VI-VII (1923-1924), p. 431, fig. 60.

turale ionique (malgré le voisinage de la Doride) : ici et là, le Monument des Néréides de Xanthos et le Mausolée d'Halicarnasse furent les représentants hellénisés les plus achevés d'une très riche série indigène. La persistance de l'entablement denticulé sans frise y rappelait, dans une forme très librement évoluée pour la décoration, la pureté d'une tradition constructive autochtone.

Cette tradition était si forte que, dans les monuments de la Grèce propre que nous allons aborder maintenant, nous la retrouverons, malgré le succès d'une autre combinaison structurale dans le couronnement ionique, au moins à deux reprises : une fois au v^e siècle à l'Erechtheion, une autre fois au iv^e siècle au Léonidaion d'Olympie¹.

1. Cf. *infra*, p. 278 sq.

CHAPITRE II

La frise figurée d'entablement dans l'architecture de la Grèce propre

En Grèce propre, la place de la frise figurée dans l'entablement est fixe. Plus de frise de cymaise; pas de frise de socle : le bandeau sculpté pare le front du monument — ionique comme dorique — ou le ceint tout entier toujours à même hauteur, entre l'architrave et la corniche. A cette règle nulle exception.

La frise ionique est essentiellement, nous avons essayé de le montrer, une décoration de couronnement de mur. Comment s'est-elle insérée à mi-hauteur de l'entablement ionique? A-t-elle une raison d'être à cette place, entre épistyle et corniche?

Tout s'est passé, pourrait-on croire, comme si la terrasse d'un édifice plat à parapet sculpté s'était trouvée pour ainsi dire coiffée d'un toit angulaire à fronton et corniches. L'apparence toutefois serait trompeuse. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'observer que, pendant longtemps, denticules et frise d'entablement *n'ont pu coexister dans une même ordonnance*, la frise sculptée s'accommodant de préférence de la corniche surplombante du double auvent, les denticules s'accordant peut-être mieux avec la toiture plate. L'évolution, en réalité, fut, à l'ordinaire, lente et complexe. Dans les pays de lumière et de chaleur, où dominent les monuments à terrasse, aucun élément continu n'est interposé entre le

linteau fermant la baie et le couronnement du front : ni en Egypte, ni en Mésopotamie, ni en Perse, ni dans les tombeaux lyciens, ni dans le monument asiatico-ionique qui en dérive. Une seule exception, à ma connaissance, en Crète : la fresque des *Huppés et perdrix* du caravansérail de Cnosos¹. Encore n'est-elle qu'une décoration peinte, et non pas un portique réellement construit dans l'espace, et sa corniche, aussi bien, n'est guère autre chose qu'une bordure décorative.

Il semble donc naturel que le comble à versants ait recouvert un édifice ionique sans frise d'entablement, et que la corniche y ait pris effectivement la place du parapet. Dans un tel bâtiment, l'air et la lumière continuaient, sous les frontons, à circuler et à jouer librement sur les façades. Mais l'adjonction du péristyle devait modifier en plusieurs points les données du problème. L'entablement des longs côtés allait manquer d'espace sous la forte avancée de la corniche. Quel effet disgracieux, surtout pour un œil grec, devait produire un toit, même bas, reposant pour ainsi dire sur l'épistyle ! Le besoin d'éviter cette sorte de déséquilibre aurait suffi pour motiver une surélévation de l'entablement, maintenir en cymaise la traditionnelle frise de parapet, contribuer, par ailleurs, au développement pléthorique des corniches monumentales de l'Etrurie. Mais la pétrification des parties hautes de l'édifice dut jouer là aussi un rôle : le bandeau orné s'accommodait difficilement des chéneaux en marbre des grands temples, et la corniche de pierre était faite pour protéger et non pour être protégée. D'autre part, les faibles pentes du toit rendaient difficile la décoration d'un fronton, au tympan particulièrement bas². L'exubérance, l'esprit « historiant » des Ioniens requéraient une plus riche parure que les secs denticules et les moulures d'oves qui,

1. Cf. *supra*, p. 97; *infra*, p. 275. Pour la frise de Prinias, cf. *infra*, p. 276.

2. Cf. ce qui a été dit plus haut du fronton étrusque, p. 185 sq.

tant bien que mal, surhaussaient les couronnements micrasiatiques réguliers. Cette parure fut la frise figurée d'entablement, qui, *pour nous*, apparaît brusquement dans la deuxième moitié du VI^e siècle, au front des trésors delphiques. C'est là que nous devons d'abord l'étudier, là vraisemblablement que l'ont vue, goûtée — et prise — les architectes attiques.

I. — Les Trésors delphiques

Les premiers monuments tout en marbre de la Grèce¹ furent sans doute les quatre fameux édicules que construisirent à Delphes, entre 550 et 520 avant J.-C., les cités de Cnide, de Siphnos, de Massalia (?), et une quatrième cité anonyme, que l'on a longtemps cru être Clazomènes². Ces petits monuments très fleuris, chargés même, à l'orientale, étaient de style ionique, bien qu'aucune de leurs façades n'eût montré un chapiteau à volutes sur une colonne cannelée selon la norme classique de Grèce propre : aux trésors de la cité anonyme et de Massalia, colonie de Phocée, des colonnes à arêtes vives³ étaient, croit-on, couronnées de corbeilles de palmes, assez égyptiennes, qui, garnies d'acanthes et combinées avec la volute ionique, constitueront

1. Les Cyclades — îles de marbre — semblent bien avoir d'abord généralisé, en architecture, l'usage du marbre. Cf. *infra*, p. 266, n. 3. Les Athéniens, les plus riches en marbres après les insulaires, dans la deuxième moitié du VI^e siècle, employaient aussi le marbre à la façade et au péristyle du temple d'Apollon, construit à Delphes par les Alcéméonides, ainsi qu'aux parties hautes de l'« Hécatompédon » d'Athènes, agrandi par les Pisistratides. Ailleurs, la terre cuite devait plus longtemps suffire à la décoration des temples, dans la Grèce de l'Ouest, dans le domaine italo-étrusque.

2. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 178 (trésor « anonyme »). Dates vraisemblables : trésor de Cnide, vers 546; de Siphnos, 525; de Massalia (?) et « anonyme », vers 520 avant J.-C. Cf. Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLIII (1930), *Bull. arch.*, p. 87.

3. Ce sont peut-être les deux seuls exemples, en Grèce propre, de colonnes architectoniques à arêtes vives dans un édifice ionique. Cf. G. Daux, *Fouilles de Delphes*, II, 3, p. 76. Ailleurs, elles sont de règle, à l'époque archaïque (Samos, Ephèse, Naucratis; colonne delphique des Naxiens, etc.).

plus tard le chapiteau corinthien¹. Les chapelles des Cnidiens et des Siphniens, au contraire, s'ouvraient par un porche à deux Caryatides. Groupés ainsi deux à deux, les édifices ioniques de Delphes semblent avoir eu tous quatre des frontons sculptés et une frise figurée d'entablement, comprise entre une architrave sans registres² et une corniche sans denticules (pl. V).

Au trésor des Siphniens, de beaucoup le mieux connu, la frise faisait le tour complet du monument, au-dessus de l'épistyle des Caryatides et des architraves moins hautes des autres côtés³, en marquant l'arrêt à chaque angle. Le trésor des Cnidiens n'avait peut-être une frise sculptée que sur la façade principale⁴. Notablement plus ancien, c'est lui qui a, dans des proportions inégales d'ailleurs, inspiré les architectes qui, au cours de la seconde moitié du même siècle, construisirent les autres trésors ioniques de Delphes, avec

1. Toutefois, le chapiteau étant ici employé dans un plan *in antis*, on y verrait difficilement à cette époque, comme l'indique sous toutes réserves C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 188, n. 1, l'intention de remédier aux inconvénients des volutes plates, par la création d'un chapiteau rond analogue au dorique, mais utilisant des éléments ioniques.

2. G. Daux, *op. cit.*, p. 67. Pour les influences doriennes (architrave, ante notamment) sur les trésors delphiques, cf. C. Weickert, *op. cit.*, p. 136.

3. W. B. Dinsmoor, *Bull. corr. hell.*, XXXVII (1913), p. 26.

4. La question n'est pas encore décidément réglée. La solution de W. B. Dinsmoor, *Bull. corr. hell.*, XXXVII (1913), p. 65, qu'il y avait une frise et qu'elle était *muette*, semble de moins en moins probable. Une frise muette est, à mon sens, inadmissible sur la façade à l'époque archaïque. Si l'on a identifié exactement deux blocs lisses correspondant à la hauteur d'une frise d'entablement, c'est qu'il y avait effectivement un bandeau figuré au-dessus de l'épistyle des Caryatides. Cf. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 182. Cf. aussi H. Pomtow, *Klio*, 1913, p. 223; *contra*, C. Weickert, *op. cit.*, p. 187. Le côté de la façade est régulièrement le plus orné, et la frise sculptée — comme le haut épistyle du trésor des Siphniens — pouvait ne pas faire le tour complet de l'édifice. Toutefois, je ne suis pas persuadé que, dans un tel édifice ionique à portique *in antis*, la frise sculptée n'ait pas encore décoré aussi le haut des murs, où elle était parfaitement à sa place. Cf. *infra*, p. 272 sq. P. de La Coste-Messelière suppose que seuls la façade et le long côté occidental, bordant la voie sacrée (d'après sa localisation du Trésor), étaient décorés de sculptures. Cf. Y. Béquignon, *Bull. corr. hell.*, LIV (1930), *Chronique*, p. 486.

l'intention de surpasser leur modèle. L'idée première de la frise sculptée d'entablement, dans l'état actuel de nos connaissances, reviendrait donc à Cnide.

Ainsi le premier exemple que l'on rencontre de frise dite ionique serait à Delphes, au trésor de la cité *dorienne* de Cnide¹. Notons dès maintenant l'intérêt du rapprochement : le bandeau sculpté qui apparaît, pour la première fois peut-être, à hauteur de la frise dorique, vient de Doride. Mais les Cnidiens, ne l'oublions pas, Doriens par le dialecte, étaient Ioniens par l'art : ils ne pouvaient échapper à l'ascendant de Milet et de l'Ionie toutes proches. Cnide, aussi bien, isolée au bout de sa longue péninsule, si loin dans la mer qu'elle est presque une île², devait entrer avec « la constellation des Cyclades » dans cet « orbite de l'Ionie », où évoluent, au VI^e siècle avant J.-C., toutes les cités de la côte micrasiatique³. Cnide, enfin, était la ville grecque de l'Asie Mineure la plus proche de la Crète, la moins éloignée de l'Égypte⁴ : les influences asiatico-ioniennes, naturellement dominantes⁵, devaient s'y rencontrer, autant et mieux qu'ailleurs, avec les courants venus, par mer, de Crète ou du monde égyptien.

Le trésor cnidien de Delphes fut édifié, — comme par exemple celui de Géla, avec ses revêtements céramiques cloués, à Olympie, — selon les règles architectoniques non point du pays où il fut construit, mais de celui qui le fit construire. Cette exception aux lois habituelles de l'architec-

1. Et de même la première *Caryatide* grecque, dont le nom seul évoquait pour les Anciens une ville ou une danse des Doriens du Péloponnèse.

2. La cité primitive fut fondée dans un îlot. Cf. G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 289.

3. G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 285.

4. Cnide avait participé à la fondation de l'Hellénion de Naucratis (Hérodote, II, 178). Cf. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *op. cit.*, p. 14.

5. On a reconnu une étroite analogie, pour le décor architectural, entre le trésor des Cnidiens et le temple d'Ephèse. Cf. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *l. l.*

ture s'explique facilement par le caractère national de l'ex-voto consacré dans un sanctuaire international : on ne peut s'empêcher de rapprocher, à cet égard, des trésors grecs, bien qu'on sente l'injustice de cette comparaison du permanent au temporaire, les divers pavillons nationaux de nos Expositions universelles. Ce n'est donc pas en Grèce propre, mais vers les rivages gréco asiatiques, qu'il faudrait d'abord, en bonne logique, rechercher les « enfances » de la frise ionique d'entablement.

A Delphes même, le trésor des Cnidiens ne fut point imité par des cités doriennes, mais par des villes qui communiaient avec Cnide dans les mêmes goûts ioniens. La cité anonyme qu'on regrette de ne pouvoir appeler Clazomènes, Phocée et Massalia, Siphnos enfin ne devaient guère, au VI^e siècle avant J.-C., construire sur leur propre sol des temples doriques¹. Les édifices qui ont alors, dans ces cités, abrité les vieilles images des dieux nationaux, sont malheureusement fort peu connus. Ces dernières années ont pourtant inauguré une série de recherches qu'il serait injuste de passer sous silence.

K. Kourouniotis² a signalé à Chio les débris de plusieurs temples ioniques, datant environ du dernier quart du VI^e siècle³. Dans ce prolongement insulaire de la presqu'île d'Erythrae, à quelques heures seulement de Clazomènes et de Phocée, il eût été normal de rencontrer des affinités autres que samiennes et éphésiennes. Le temple archaïque d'Apollon à Phanae a laissé des restes d'architecture ionique très importants, une base à profondes cannelures horizontales⁴,

1. On signale pourtant, au *Délion* de Paros, les ruines encore inédites d'un édifice dorique, construit, vers la première moitié du VI^e siècle, sous l'influence sans doute de l'île d'Apollon voisine, dans un sanctuaire jusque-là privé de temple. Cf. C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 103.

2. *Ἀρχ. ἀελτ.*, I (1915), p. 72 sq.; II (1916), p. 190 sq.

3. C. Weickert, *op. cit.*, p. 128.

4. K. Kourouniotis, *Ἀρχ. ἀελτ.*, I (1915), p. 81, fig. 20. Diamètre de la base, 1 m. 10; haut., 0 m. 27.

des tambours de colonne lisses, peut-être inachevés, un fragment de volute rappelant le chapiteau de l'Artémision archaïque¹. Un autre édifice, plus petit, à Pyrgi, présentait une riche décoration ionique, et peut-être une frise². Tout ce domaine mériterait une étude approfondie, orientée par de sérieuses fouilles préalables. Il serait alors peut-être permis de se prononcer en connaissance de cause sur les rapports entre les temples de Chios et ceux de Naucratis ou de Locres³.

Au temple d'Apollon Phanéen à Chios, un épistyle décoré d'une gracieuse bande de palmettes doubles, très *clazoméniennne*⁴, avait son pendant dans un édifice ionique de Paros, attribué aussi au dernier quart du VI^e siècle⁵. Un autre temple, « altjonisch » encore, légèrement plus ancien, montrait comme celui de Paros, parmi les moulurations ioniques, un large bandeau d'oves⁶, rappelant la décoration du trésor delphique des Siphniens : l'*Hécatompédon* de Naxos⁷. La proximité des îles et la corrélation des époques permettent-elles, toutes proportions gardées⁸, d'imaginer sur le modèle du trésor siphnien les temples cycladiques⁹? Il faut

1. 'Αρχ. Δελτ., II (1916), p. 192 et 194, fig. 6 b; C. Weickert, *op. cit.*, p. 127.

2. 'Αρχ. Δελτ., I (1915), p. 85 sq.; C. Weickert, *op. cit.*, p. 128.

3. Cf. C. Weickert, *op. cit.*, p. 164, et *supra*, p. 248.

4. Cf. 'Αρχ. Δελτ., I (1915), p. 85.

5. G. Welter, *Altionische Tempel, Athen. Mitt.*, XLIX (1924), p. 22 sq.; A. M. Woodward, *Journ. Hell. stud.*, XLIV (1924), p. 273. Le temple ionique d'Athéna (?) à Paros comportait de très beaux éléments sculptés en marbre (encadrement de porte, moulures de couronnement de mur) dont une partie est remployée dans les murs vénitiens du Kastro voisin.

6. Au temple de Naxos, haut. env. 0 m. 28 (G. Welter, *op. cit.*, p. 20); au temple de Paros, haut. 0 m. 25 (*ibid.*, p. 24).

7. G. Welter, *op. cit.*, p. 17 sq. Sur la suite des fouilles de Palati à Naxos, cf. Y. Béquignon, *Bull. corr. hell.*, LIII (1929), *Chron.*, p. 518 sq.; R. Vallois, *Rev. ét. gr.*, XLV (1932), *Bull. arch.*, p. 47.

8. Les dimensions des temples nésiotes étaient toutefois beaucoup plus considérables : temple de Naxos, larg. 13 m. 77; long. 24 m. 92 (G. Welter, *op. cit.*, p. 19); temple de Paros, larg. 16 m. 50; long. non vérifiable (*ibid.*, p. 25; cf. pl. XVII, 3).

9. G. Welter a tort de ne pas faire le rapprochement qui semble s'imposer. Dans une communication à l'Arch. Gesellschaft de Ber. n (5 fév. 1924, *Arch. Anz.*, XXVIII-IX (1923-4), col. 278 sq.), légèr e-

draît, en ce cas, supposer l'existence d'une frise continue entourant le temple, ce qui ne semble pas faire doute pour l'éditeur des monuments de Paros et de Naxos¹.

Ces divers temples insulaires protoioniques, d'autres encore comme ceux de Thasos² et aussi de Délos³, sont malheureusement trop insuffisamment publiés ou fouillés, — pourront-ils d'ailleurs l'être mieux un jour? — pour que les éléments de leur élévation puissent être assurément restitués : encore moins en doit-on faire sérieusement état à l'appui d'une théorie de la frise. Il fallait pourtant les signaler comme une source où l'on puisera peut-être quelque jour avec profit.

Les fouilles de Delphes ont du moins mis au jour les restes indubitables⁴ d'un édifice ionique archaïque, dédié par l'une des plus riches et l'une des plus obscures aussi des îles de l'Archipel cycladique, Siphnos. Ce trésor insulaire était ceint d'une frise figurée d'entablement, qui est à peu près entièrement connue et conservée. D'ailleurs, comme

ment postérieure à l'article de G. Welter (*ibid.*, col. 278, n. 1), Rubensohn est plus explicite pour le temple de Paros. C. Weickert, *op. cit.*, p. 140, compare, de même, à celle du trésor des Siphniens, la belle porte en marbre de l'opisthodomos de l'Hécatompédon naxien, que l'on admire encore aujourd'hui dans l'îlot de Palati. Il en rapproche également (p. 130) la gracieuse décoration de porte provenant d'un édifice ionique archaïque de Thasos, colonie, comme l'on sait, de Paros. La question mériterait d'être reprise : ici encore un important travail de déblaiement serait nécessaire sur place; il permettrait peut-être de donner des photographies et des dessins dont le manque se fait cruellement sentir. Mais l'état des ruines semble laisser peu d'espoir. Cf. G. Karo, *Arch. Anz.*, XLV (1930), col. 132 sq.

1. Cf. G. Welter, *op. cit.*, p. 24 : « unterhalb des Frieses an den Längsseiten ».

2. Cf. C. Weickert, *op. cit.*, p. 139; *Bull. corr. hell.*, XLV (1921), *Chron.*, p. 552; cf. aussi *supra*, p. 155.

3. Le vieil *oikos des Naziens* (?) du sanctuaire délien d'Apollon, comme l'Hécatompédon de Naxos, présentait une cella partagée en deux nefs par une colonnade médiane, et limitée à l'une des extrémités, et peut-être aux deux, par un portique ionique. On signale encore, non loin de cet *oikos*, un autre bâtiment allongé à colonnade médiane, appartenant à la même série primitive de plan à deux nefs, qui se rencontre de Troie jusqu'à Locres et Paestum, en passant par Prinias et Thermos. Cf. L. Pernier, *Templi arcaici, Annuario*, 51 (1914), p. 79.

4. Cf. E. Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 66 sq.

on l'a énergiquement et justement rappelé, *des fondations au faite*, toute son architecture *prépare, commande, conditionne* cette frise d'entablement¹.

Les Siphniens faisaient, au cours du VI^e siècle avant J.-C., quelque peu figure de nouveaux riches. Leurs mines d'or et d'argent étaient alors en plein rendement : sans songer à l'avenir, ils se partageaient entre citoyens les produits d'une exploitation, à l'ordinaire, avide et brutale. Ils espéraient pourtant désarmer la Némésis — ils eurent moins de succès en face des exilés samiens ! — en consacrant à Apollon Pythien, avec la dîme de leurs gains, « un trésor que nul ne surpasse en magnificence² ». Pour cela, les Siphniens ne marchandèrent ni le marbre, ni les sculptures. En bons insulaires, ils étaient fiers des marbres cycladiques, les plus beaux de Grèce et les plus abondants³, et ils demandèrent à leur voisine immédiate de cet admirable *paros*, dont ils avaient déjà construit leur prytanée et leur agora⁴. Comme le marbre, les marbriers furent aussi sans doute empruntés aux proches îles ou cités ioniennes. On a pensé reconnaître les traces d'influences de Chios⁵ ou de Naxos⁶. A coup sûr

1. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 72, n. 2 (P. de la Coste-Meslière).

2. Hérodote, III, 57.

3. Nous avons dit plus haut (p. 195 sq.) que, dans les îles de l'Égée, on a pu remplacer directement par le marbre la terre cuite et son succédané le métal. Sans remonter à l'époque des vieilles idoles cycladiques, une inscription, rapportée par Pausanias (V, x, 3), attribuait au Naxien Byzès, dans la première moitié du VI^e siècle avant J.-C., l'invention des tuiles de marbre. A l'époque du trésor de Cnide, l'emploi généralisé du marbre dans l'élévation du temple serait donc une acquisition récente, et l'étude de sa sculpture architectonique a fait justement ressortir l'*aspect ciselé* que la technique du bronze donnait encore à la Caryatide cnidienne. Cf. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 69-70. Le trésor des Siphniens regorge de marbre; son exubérance orientale est aux antipodes de l'antique sobriété cycladique, et le VI^e siècle marque, dans ce domaine comme ailleurs, la fin de l'originalité des ateliers et des fabricants insulaires. Cf. Ch. Dugas, *La céramique des Cyclades*, p. 267 sq.

4. Hérodote, I, 1.

5. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 292; *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 69, n. 1.

6. E. Langlotz, *Frühgr. Bildhauerschulen*, p. 128, et pl. 74, c.

le modelé plat, à angles vifs, des *Leucippides* est très différent du contour arrondi des silhouettes de la *Gigantomachie*, et l'on a eu raison de distinguer, pour la frise, deux maîtres d'œuvre, dont l'un serait des Iles et l'autre d'Ionie asiatique¹ : dans l'ensemble, le trésor siphnien reste une « pure œuvre ionienne implantée sur le sol de Delphes². »

Il y a peu de temps encore, on eût classé les portiques des trésors de Cnide et de Siphnos au nombre des plus riches exemples de l'« ordre cariatide³ » : ordre mythique que l'on distinguait soigneusement de l'ionique, en raison de l'absence de frise à la tribune de l'Erechtheion. Ce n'est point ici le lieu d'étudier en détail la genèse du type du support vivant⁴. On observera seulement que le même goût pour la figure humaine semble avoir introduit dans l'architecture ionique en même temps la colonne animée et la frise figurée d'entablement. Serait-ce l'élément sculpté des grandes *columnae caelatae*⁵ qui, dans les portiques d'édifices réduits, aurait ainsi constitué la colonne tout entière? Ou bien faudrait-il rappeler les statues d'entrecolonnes, traditionnelles dans certains monuments ioniques de destination funéraire, comme on peut le vérifier, plus tard, au Monument des Néréides, au Mausolée et particulièrement au sarcophage des « Pleureuses »⁶? Le progrès réalisé sur les Caryatides « appliquées » de Cnide par les solides Corés siphniennes, dignes « porteuses de lourdes architraves »⁷, les incor-

1. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 170-1.

2. (A. de Ridder et) W. Deonna, *L'art en Grèce*, p. 352.

3. Cf. V. Laloux, *L'architect. gr.*, p. 100 sq.; A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 376 sq.

4. Cf. Th. Homolle, *L'origine des Caryatides*, *Rev. arch.*, V (1917), p. 1-67. Pour le type de la Caryatide-danseuse, cf. L. Séchan, *La danse grecque antique*, p. 135 sq. A Sparte, des statues de Barbares enchaînées faisaient fonction de Caryatides au Portique des Perses (Paus., III, xi, 3; Vitruv., I, i, 19). Sur les connexions égéo-crétoises (la Déesse-pilier), cf. Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 65.

5. La Caryatide cnidienne évoque un « placage de joaillerie », un « ornement ciselé », et on a pu penser qu'en Grèce les arts mineurs avaient les premiers utilisé le motif (*Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 70).

6. Cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 67.

7. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, l. 1.

porait décidément à la plastique architecturale de l'édifice : elles sont *ouvrages de purs marbriers*¹. Il appartenait à un sculpteur grec d'asservir la Coré, qui vivait et respirait librement autour du temple, de fixer la canéphore sous le joug, de lui faire porter, sans l'accabler, le poids d'un entablement. Mais l'idée de la statue-colonne est beaucoup plus ancienne, et remonte peut-être aux pieux architectes de la vallée du Nil².

Les Grecs de Cnide ont pu rapporter d'Égypte la Caryatide, ou, plus vraisemblablement, la rencontrer dans des domaines moins éloignés d'eux³ : remarquons ici, en tout cas, que les colonnes sculptées d'Ephèse, que les statues d'entrecolonnements des héros funéraires de la Grèce asiatique devaient faciliter singulièrement l'entrée dans l'ordonnance ionique de la colonne humaine⁴, qui, avec la frise figurée d'entablement,

1. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 69.

2. Piliers osiriaques, Atlantes (Télamons), Caryatides marqueraient assez justement les étapes de l'emploi architectonique de la statue humaine, primitivement indépendante. Les figures isolées, que les Égyptiens alignaient à intervalles réguliers dans les cours de leurs sanctuaires, et qui étaient, chez eux, normalement appuyées à un pilier, ont ainsi peu à peu pénétré dans la muraille à laquelle elles étaient adossées; elles ont fait corps avec elle; elles ont fini par la supplanter, en prenant elles-mêmes le rôle de supports de la couverture. Cf. notamment les piliers humains, les colonnes-sistres à chapiteau hathorien, Ed. Naville, *Bubastis*, pl. IX sq.; G. Jéquier, *Man. arch. égypt.*, p. 184; J. Capart, *L'art égypt.*, I, *L'archit.*, pl. 45 et 54. Ailleurs, on pourrait imaginer un autre point de départ, dans la décoration sculptée des bases ou des montants de porte, par exemple. Cf. l'emploi dans la décoration mésopotamienne de l'être vivant, dieu ou animal, *supra*, p. 223 sq. On sait aussi le succès dans les arts orientaux tardifs (du trône de Sennachérib aux tombeaux de Persépolis) des personnages employés comme supports de trônes, d'accoudoirs, etc. « dans la position des Atlantes » (Contenau et Chapot, *L'art ant.*, p. 115). Faut-il rappeler encore l'alternance possible, dans certains cultes plus ou moins « bétélyques », de la colonne et du simulacre divin ? Quelle qu'en soit l'origine précise, l'invention de la figure portante est, en tout cas, très antérieure à l'art grec. Cf. Th. Homolle, *op. cit.*, p. 5.

3. Ils ont pu voir, au palais de Sargon à Khorsabad et ailleurs, des Atlantes divins, dont le Louvre devrait posséder deux exemplaires, emportés par Place, mais perdus dans le malheureux naufrage des kéleks sur le Tigre. Cf. V. Place, *Ninive et l'Assyrie*, pl. XXXI bis; L. Speleers, *Les arts de l'Asie ant. anc.*, p. 111 et 127.

4. Comme la colonne ionique, et plus qu'elle encore, puisqu'elle n'a qu'un visage, la Caryatide doit être réservée, lorsqu'elle n'est pas un placage, uniquement à la façade.

caractérise le style très fleuri, un peu exotique des deux trésors delphiques. Les Cnidiens pouvaient être fiers de leur offrande originale : ils avaient dédié, comme dîme à Apollon Pythien, un trésor *et des statues*¹.

La frise d'entablement, si elle apparaît d'abord pour nous comme un vivant cortège des grandes Caryatides, ne fut pas réservée à cette belle ordonnance humaine. A Delphes même, nous l'avons dit, deux autres trésors², dont nous possédons les débris très ruinés, montraient, sur des colonnes « éoliques », le normal entablement triparti : le trésor de Massalia (?) à Marmaria³ et le trésor anonyme⁴, tous deux très postérieurs au trésor des Cnidiens, et même un peu plus récents que la chapelle siphnienne. On sait, d'autre part, que les Caryatides de l'Erechtheion soutiennent une corniche architravée. Si donc il a pu exister, à l'origine, une affinité plastique entre la statue colonne et la frise figurée d'entablement, celle-ci s'est bientôt détachée de celle-là : au v^e siècle on la verra, à Athènes même, portée par des colonnes *doriques* !

Peut-on découvrir à l'introduction de la frise figurée dans l'entablement ionique, où elle se maintiendra désormais — avec les réserves indiquées plus haut pour les monuments asiatico-ioniques⁵ —, des raisons autres qu'un caprice d'artiste ?

Il est évidemment curieux que tous les bandeaux plats disponibles en haut et en bas du portique ionique — sima, soubassement, architrave — semblent avoir successivement

1. Cf. E. Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 70.

2. Sans parler du *dédoublement* fictif du trésor siphnien, proposé par certains érudits. Cf. A. Schober, *Oesterr. Jahresh.*, XXIV (1929), *Beiblatt*, p. 87 sq.; Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLIII (1930), *Bull. arch.*, p. 94.

3. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 87 : vers 520 avant J.-C. (cf. également *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 55 : 520-515), date qui ressortait déjà de l'étude historique du sanctuaire d'Athéna Pronaia (R. Demangel, *Fouilles de Delphes*, II, 5, p. 54).

4. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 179.

5. Cf. *supra*, p. 249 sq.

attiré les figures, et qu'en fin de compte, après ces tâtonnements et approximations, ait été créé un nouveau bandeau sculpté au-dessus de l'architrave. Pour l'épistyle, on a sans doute eu justement l'impression qu'il fallait lui laisser sa pleine valeur de pièce d'architecture, et, comme pour éviter toute tentation, on a par la suite¹ traditionnellement employé l'épistyle asiatico-ionique, scindé dans la hauteur en trois rubans allongés, trop étroits pour loger une frise. L'horizontale reste exactement rétablie au-dessus des verticales des colonnes, et la solidité apparente de l'architrave, élément essentiel, ne s'y trouve pas diminuée par un jeu compliqué d'ombres et de lumières².

De son côté, la frise de cymaise, traduction directe de la frise de parapet des édifices à terrasse, ne convenait pas au toit à deux versants. D'abord, elle ne s'accommodait guère des frontons, et la solution que suggère le sarcophage des « Pleureuses » n'est nullement satisfaisante. Le problème de la décoration d'un champ angulaire s'y trouve posé, comme au fronton même, mais inversé et beaucoup plus difficile à résoudre. Fallait-il suivre les rampants d'un bandeau égal, selon le principe céramique des cymaises étrusques, ou bien devait-on, comme sur les sarcophages, rétablir l'horizontale en diminuant, des angles vers le centre, la hauteur des figures ? De toutes manières, la double inclinaison de la base rendait l'équilibre des personnages malaisé, et monotone leur

1. Non pas aux trésors delphiques. Cf. *supra*, p. 261.

2. La « fioriture » dans tous les domaines ne va qu'à la pièce d'agrément, non à celle qui travaille. L'armature de l'édifice demeure intacte, immédiatement perceptible dans ses grandes lignes. Torser une colonne, ajourer un chapiteau, sculpter une architrave : autant d'erreurs, pour le constructeur classique. Au contraire, métopes, frise, tympans des frontons, acrotères, chéneaux peuvent être sculptés ou non : ce sont parties accessoires du monument, ne tenant point un rôle organique. Elles ne portent rien ; on peut imaginer un édifice qui en soit privé : elles sont particulièrement désignées pour la décoration. Les soubassements portants ne devaient être logiquement ornés que d'un placage de sculptures. La Caryatide même ne convenait qu'à un petit édifice. Pour les animaux porte-colonnes, cf. *supra*, p. 223.

placement. Enfin, l'unité de la composition, particulièrement désirable sur une façade, se trouvait forcément brisée : c'est par un souvenir de cette dualité qu'on devrait peut-être expliquer la curieuse composition mi-partie de la frise orientale du trésor siphnien — à laquelle se superposait la scène déjà centrée, sinon exactement symétrique¹, de la Dispute du Trépied. Mais la sima du fronton a conservé, du vieux décor apotropaïque figuré, un discret rappel du défilé traditionnel de lions passants, ébauché aux angles des corniches rampantes de la chapelle delphique (cf. fig. 15, p. 77). D'autre part, la frise de cymaise n'était pas mieux assortie aux longs côtés qu'aux façades de l'édifice à deux pentes, spécialement si le chéneau devait être sans cesse interrompu par la saillie des émissaires d'eau². Sur ce point encore, les solutions céramiques ne pouvaient être que des essais, et l'alternance organique suggérait le choix d'une décoration également alternée.

C'est au-dessus d'une architrave lisse à un seul bandeau que se présente la frise-type de Delphes. Mais elle est encadrée, en haut et en bas, par une épaisse bordure d'oves et de rais-de-cœur. Il serait injuste d'en rapprocher les délicates moulures de la frise de l'Erechtheion, si l'on n'entendait pas seulement montrer par là combien le bandeau figuré des Siphniens, à demi étouffé dans sa décoration géométrique, semble imparfaitement incorporé à un entablement beaucoup trop haut. Et pourtant, comme les fascies de l'épistyle, les modillons de la corniche ne sont pas ici représentés : la faible hauteur des denticules a été remplacée par un nouvel élément plus volumineux que l'architrave elle-même, sans que les

1. Un détail mérite d'être noté : à ce fronton de la Dispute du Trépied, en relief plus qu'à demi, les minuscules chars des combattants, qui se répètent de part et d'autre du groupe central, s'en vont encore *en frise*, tournés tous deux dans le même sens. Au fronton d'Olympie, ils s'opposent symétriquement. De même, l'assemblée des dieux à la frise du Parthénon sera scrupuleusement équilibrée.

2. L'inclinaison de la cymaise, de plus, n'était guère favorable au développement des scènes *sculptées*.

moultures décoratives eussent rien cédé de leur épaisseur¹. La frise, de plus, déborde étrangement aux angles le nu de l'architrave², pour amorcer peut-être le vigoureux dépassement d'une corniche horizontale.

L'histoire du développement en Asie Mineure de la corni-



Fig. 66. — Monument des Harpyies.

che horizontale à large surplomb mériterait d'être écrite. On se bornera ici à évoquer certains monuments d'une région, voisine de Cnide, où l'on situe d'ordinaire la préparation obscure de l'ordonnance ionique. Il s'agit des « Pfeilgräber³ » de

1. Pour les rapports de la frise et des moultures (ionique et lesbique), qui l'encadrent, cf. G. Daux et P. de La Coste-Messelière, *Bull. corr. hell.*, LI (1927), p. 14 sq.

2. Ce débord, qu'on l'explique d'une manière ou d'une autre, ne laisse pas de surprendre. On a pu se demander — question insidieuse, que nous n'avons d'ailleurs pas à poser ici — s'il appartenait vraiment au plan primitif. Cf. G. Daux et P. de La Coste-Messelière, *op. cit.*, p. 17, n. 2, et p. 22 sq.

3. O. Benndorf et G. Niemann, *Reisen in Lykien und Karien*, I, p. 107 sq. en citent une quinzaine. On a recherché, sans grand succès jusqu'ici, du côté de la Perse l'origine de ces tours funéraires ou de guet. Cf. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 260.

la Lycie, parmi lesquels un exemple nous suffira — le plus caractéristique —, le Monument dit des Harpyies¹ (fig. 66). On connaît la disposition de cette tombe-obélisque : au-dessus d'un haut soubassement monolithe, la chambre funéraire était entourée de bas-reliefs, sévèrement appréciés parfois², venus pourtant, semble-t-il, marbre et marbriers, des îles grecques³, et assez exactement contemporains de notre trésor siphnien. Or, au Monument des Harpyies, le couronnement de l'édicule funéraire est constitué par une grande dalle plate, dont la forte saillie protège tout autour les bas-reliefs. Voilà donc, en Lycie, un exemple archaïque grec, qui n'était certes pas isolé⁴, de « frise ionique » sous corniche. La position de la frise décorative *en haut* du podium, du pilier, soubassement ou tour, n'est pas pour nous surprendre : elle est à sa place traditionnelle, en couronnement du mur. Ce qui est nouveau ici, c'est la protection par une corniche de cette frise qui, originellement, dans l'édifice à terrasse, se confondait elle-même avec l'élément protecteur, le parapet, dont elle formait la décoration. La bande protectrice requiert à son tour une protection !

Comment expliquer par des raisons organiques cette sorte de chassé-croisé ? Notons d'abord qu'ici, dans le domaine reculé de la Lycie et pour des édifices encore rudimentaires, on a scrupule à invoquer trop commodément une « contamination » de l'entablement dorique. Certes l'influence de l'ordre continental, plus tôt régularisé, sur l'ordre oriental est

1. Fellows, *Travels and researches*, p. 338 sq.; A. H. Smith, *Cat. arch. Gr. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, p. 54 sq.; F. N. Pryce, *Cat.*, I, 1, p. 122 sq. Cf. *supra*, p. 214. La Tour funéraire de Belenkli, voire quelques sarcophages lyciens de même principe seraient également à évoquer ici. Cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 270 sq.

2. H. Lechat, *Rev. ét. gr.*, XIV (1901), p. 418 sq. et 421 sq., flétrit durement « cette flasque sculpture levantine », bien comparable aux « paquets assis des Branchides ».

3. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VIII, p. 341. C'est le début de l'hellénisation de la Lycie, rattachée à la satrapie d'Ionie.

4. On trouverait des analogies à toutes les époques dans les sarcophages et monuments funéraires ou commémoratifs, et particulièrement en haut des soubassements massifs des mausolées asiatiques. Cf. aussi, pour les autels, *Arch. Anz.*, XLII (1927), col. 187.

indéniable : elle rend seule pleinement intelligible le succès en Grèce propre de la frise ionique d'entablement. Mais il sera temps d'en faire état plus tard, quand elle gagnera les temples péripptères. Si, dans l'édifice ionique, la frise figurée est, pour ainsi dire, descendue d'un étage et s'est stabilisée sous la corniche, cette transposition est liée (et cela n'est nullement surprenant) d'une part à un changement de matériaux, d'autre part, au remplacement de la terrasse orientale par la couverture à deux versants, ou, si l'on préfère, à l'emploi dans le couronnement à fronton d'une décoration faite pour la toiture plate¹. La terre émaillée ou le revêtement de métal suffisaient à protéger la brique et le bois; la terre cuite peinte revêtait parfaitement les poutres, masquait, où il fallait, les charpentes des combles à pignon. Mais c'était un non-sens de placer au sommet d'une élévation en pierre de grand appareil les délicates et inégales saillies d'un relief². Malgré la peinture, qui peut protéger la pierre, il est dangereux d'exposer aux intempéries, même en Grèce³, les surfaces modelées: il était, au contraire, dans la logique de

1. On peut aussi supposer que la frise figurée avait déjà commencé à occuper sa nouvelle place, au front de petits édifices comme le « trésor » de Gordion (G. et A. Körte, *Gordion*, p. 168, pl. sens n°).

2. La question se poserait un peu différemment pour la ronde bosse. Les statues des frontons sont pourtant sérieusement défendues par la forte saillie des rampants. Quant aux acrotères, l'histoire de leur évolution montre qu'ils sont restés à leur place traditionnelle par suite d'un renouvellement décoratif peu viable. Cf. O. Benndorf, *Ueber den Ursprung der Giebelakroterien*, *Oesterr. Jahresh.*, II (1899), p. 1 sq.; C. Praschniker, *Zur Gesch. des Akrot.* (1929); Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 179.

3. On peut en faire l'observation au temple d'Athéna Niké : ceux des reliefs de la frise qui ont été replacés sur le monument lui-même ont eu, en moins d'un siècle, leur épiderme plus endommagé — on peut le vérifier sur les moulages pris avant la reconstruction de l'édifice — que durant tous les siècles passés soit dans la terre ou le bastion turc, soit en place, mais sous la protection de la corniche. A. H. Smith, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, p. 248, remarque de même, non sans arrière-pensée, à propos du monument choragique de Lysicrate, que les moulages de lord Elgin sont aujourd'hui préférables aux sculptures restées en place sous une corniche fort endommagée. Cf. aussi S. Reinach, *Répert. Rel.*, I, p. 13; Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLIII (1930), p. 101, n. 1; A. Charbonnier, *Rev. art anc. et mod.*, LVII (1930) p. 261 sq.; Y. Béquignon, *Bull. corr. hell.*, LV (1931), *Chron.*, p. 456 sq.

les défendre contre les éléments par un rebord saillant, surtout s'il était en pierre. Que cette corniche même de pierre ait été parfois encore revêtue de plaques céramiques marque seulement, une fois de plus, la force de la tradition dans l'architecture. Elle n'a pas plus besoin de ce revêtement que la bande figurée, sous la saillie de la corniche, n'a besoin d'un masque, métallique ou autre. La peinture elle-même restera comme une survivance purement décorative, déconcertante pour nous, rationnelle — donc belle — pour un œil grec.

Ne nous étonnons donc point que la cymaise figurée qui illustre, au temple d'Ephèse, le dernier stade de la pétrification de l'édifice asiatico-ionique, n'ait pas fait vraiment école; elle ne pouvait survivre aux changements apportés dans les matériaux, dans les formes et dans les dimensions des temples. Son rôle protecteur disparu, puisque la façade entière était désormais en matériaux plus résistants qu'elle-même, la fonction organique de l'assise supérieure spécialisée en frise de couronnement avait cessé. Bien plus, les rôles étaient intervertis : elle devenait un élément décoratif, plus fragile à son tour, et nécessitant lui-même une protection. Au lieu de surmonter la corniche, elle devait être, *comme une décoration intérieure*, reportée en dessous de la corniche. La frise n'a donc, à cette nouvelle place, plus de raison d'être, sinon traditionnelle et décorative. Elle se rencontrait sur ce point avec le triglyphon dorique, comme on essaiera de le montrer dans la suite de cette étude¹.

En insistant sur l'influence possible de la décoration intérieure, il faudrait évoquer ici peut-être une plus ancienne tradition. La frise de haut de mur, placée ainsi sous la corniche, n'aurait-elle pas eu déjà des antécédents plus lointains dans une architecture qui a fait de la décoration murale l'usage le plus heureux, celle de la Crète préhellénique?

1. *Infra*, p. 305 sq.

Les Minoens, nous le savons, n'étaient ni des sculpteurs, ni des architectes comparables aux Grecs, fussent-ils d'Ionie. Ils n'ont pas laissé de grands monuments religieux¹, et il est malaisé d'établir, sinon par le chaînon fragile de Mycènes, une liaison réelle entre des arts de bâtir essentiellement différents. Mais, si l'architecture n'est pas objet d'exportation, il n'en va pas de même de la décoration, et sur ce terrain pouvaient se rencontrer deux arts aux affinités orientales, comme ceux de la Crète et de l'Ionie. Il est en effet remarquable que la frise continue sous corniche apparaisse pour nous dans les mêmes régions de l'Égée méridionale, qui avaient pu voir la décoration du Caravansérail de Cnossos² : évocation, semble-t-il, d'une frise déjà sous corniche, que la technique délicate de la fresque crétoise prescrivait d'abriter sous la forte saillie d'une moulure, plutôt que de l'exposer tout crûment, au rebord extérieur de la terrasse, à la morsure des éléments atmosphériques. N'a-t-on pas également noté, dans la Crète dorienne, où plus d'une tradition minoenne a pu survivre, la frise estampée des jarres crétoises, abritée sous la saillie du col, d'où pendaient des gargouilles en têtes de lion³? N'a-t-on pas aussi justement signalé combien, au Monument des Harpyies, du côté de la porte, les deux dames, assises sur des trônes face à face et recevant des offrandes, rappellent étrangement les deux déesses assises du linteau de Prinias⁴? La frise du petit temple A de Prinias est une frise de parapet d'édifice à terrasse. Mais, portant sur une poutelle en bois et surmontée d'une moulure protectrice — si l'on adopte la restitution italienne —, elle pourrait annoncer

1. L'avenir réserve peut-être des surprises sur ce point. Cf. *Rev. arch.*, XXXIV (1931, II), p. 201. Acceptons-en l'augure.

2. Cf. *supra*, p. 97 sq.

3. V. particulièrement la coupe du fragment de grande jarre de Lyttos, E. Fabricius, *Athen. Mitt.*, XI (1886), p. 147, et *supra*, p. 161, fig. 38.

4. Ch. Picard, *Sculpt. ant I*, p. 300.

déjà la frise d'entablement logée entre épistyle et corniche¹.

Il ne serait pas d'une bonne méthode d'insister outre mesure sur des analogies fragiles, établies d'après des documents peu nombreux et assez éloignés dans le temps, sinon dans l'espace. On sait que le sens du courant, dans les cas d'influences de pays voisins — spécialement peut-être entre la Crète et l'Anatolie méridionale — n'est pas toujours facile à reconnaître. Il était pourtant nécessaire, même si l'on ne devait voir là qu'une lointaine préparation au déplacement de la frise ionique, de montrer que ce souvenir a pu s'ajouter aux autres causes, dans l'obscur et complexe évolution des formes, pour motiver l'insertion définitive du bandeau sculpté entre l'architrave et la corniche ioniques.

Les trésors delphiques, s'ils ont une frise figurée, n'ont pas de denticules dans leur entablement. Lorsque la frise s'est fixée dans l'ordonnance ionique, elle a remplacé, par une sorte d'équivalence, les denticules, comme la corniche remplaçait le parapet. Était-ce que les denticules, avec leur alternance régulière, auraient paru en Grèce propre un élément géométrique, rappelant trop le triglyphe — dont les inconvénients apparaissaient déjà — et le mégaron dorien? Ou bien leur reprochait-on plutôt de trahir leur origine et leur raison d'être seulement dans la couverture en terrasse²? Il est de fait que les extrémités du solivage nécessaire à la toiture plate devaient porter directement sur l'architrave, et n'avaient plus de sens placées sur la frise : la bande figurée fut censée les masquer.

Dans la construction grecque classique, denticules et frise

1. P. Ducati, *L'arte classica*, p. 114, fig. 99. Cf. *supra*, p. 161 sq. La frise de haut de mur, couronnant un édifice à plan rectangulaire, si elle fait le tour du monument, passe, du côté de l'entrée et selon les dimensions de la porte, sur le linteau (ou l'architrave), ou, au contraire, notablement au-dessus de la fermeture de la baie. La décoration de l'encadrement de la porte peut ainsi se confondre avec celle du couronnement de l'édifice : ce qui semble être le cas au temple de Prinias.

2. Cf. *supra*, p. 239 sq.

ne coexistèrent pas¹ : l'un exclut l'autre. A Athènes même, l'architecte de l'Erechtheion a justement compris et employé ces deux éléments dans leur sens originel. Le bâtiment principal est couvert d'un toit à double auvent : il est décoré d'une frise continue. Le porche septentrional pourrait avoir un toit plat; mais ses hautes colonnes, rappelant, à une plus grande échelle, celles de l'entrée orientale, requièrent un entablement assez élevé : sa toiture est à deux versants et son entablement, assez mal relié d'ailleurs à l'édifice, est décoré aussi d'une frise ionique. Sur les gracieuses têtes des Corés, au contraire, le maître d'œuvre n'a pas imposé la charge d'un entablement et d'un comble si pesants : c'est la plate et légère couverture de l'ionique primitif qui fut ici justement préférée (pl. VI). La tribune des Caryatides n'a pas de frise continue, mais une zone de denticules dont l'horizontalité s'accorde avec le principe même de la terrasse. Au milieu du IV^e siècle encore, les galeries extérieures du Léonidaion d'Olympie, construites par le Naxien qui a donné son nom à l'édifice, montraient un entablement architravé sans frise, avec denticules². Mais la combinaison des deux éléments, ou plutôt leur superposition, facilitée par la présence antérieure de hautes moulures décoratives, ne

1. Dans les colonnades superposées, l'ordre inférieur n'a qu'une architrave et pas de frise. Pour des raisons constructives, de même, aux Propylées (ainsi qu'à l'arsenal du Pirée), l'entablement ionique de l'ordre intérieur était réduit aux architraves portant le toit. Cf. Anderson, Spiers et Dinsmoor, *Archit. Gr.*, pl. XLVI, 2 et p. 155, fig. 63.

2. On n'a, en effet, rien retrouvé de la frise, et l'étude du revers de l'architrave a montré qu'il n'en avait jamais existé. Cf. R. Borrmann, *Olympia, Baudenkm.*, p. 86 et *Taf.*, I, pl. LXV (*Ausgrab.*, V, pl. XLIII). Les bases à deux colonnes ioniques de Delphes (et d'ailleurs), dont les plus anciennes sont situées dans le courant du III^e siècle avant J.-C. (E. Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 166 et 204), pouvaient, dans un entablement schématique, n'avoir ni denticules ni frise (piédestal de Charixénos, Bourguet, *op. cit.*, fig. 54) ou montrer, au contraire, l'un et l'autre à la fois (piédestal d'Aristainéta, dont la frise évoquerait les grasses palmettes siphniennes : *ibid.*, fig. 68, et p. 204). Cette sorte de monument commémoratif, qui a pu sembler intermédiaire entre la colonne-piédestal et l'arc de triomphe, devait être ici mentionnée pour mémoire.

tarda pas à apparaître en Grèce propre¹. Les denticules ne furent dès lors plus sentis comme élément réservé à la couverture en terrasse et portant directement sur l'architrave. La nouvelle ordonnance repassa, ainsi adultérée, dans son pays d'origine, où Hermogène la consacra définitivement dans son Artémision de Magnésie.

La nouvelle « frise ionique » d'entablement était sans doute plus haute que les denticules de l'ordonnance asiatique; mais on leur adjoignait une moulure d'oves, qui donnait entre épistyle et corniche, une hauteur suffisante pour le logement des caissons de plafond du péristyle². Dans le mode dorique, les solives du plafond prenaient appui sur l'assise des triglyphes, « à la hauteur du dessus de la frise³ »; dans l'entablement ionique, elles portaient sur l'architrave⁴, qu'il y ait ou non une frise⁵. Ce qui revient à dire que, dans un cas, le plafond était placé à une assise plus haut que dans l'autre : au niveau de la corniche dans le dorique; au niveau des denticules ou de la frise dans l'ionique. Cette observation, même si elle ne s'appliquait pas à tous les plans de temples, pourrait suffire à vérifier d'une part l'équivalence constructive des denticules et de la frise d'entablement, et d'autre part l'introduction tardive de la frise dans l'entablement ionique.

De la remarque précédente, retenons encore un précieux

1. On citerait, dans la deuxième moitié du iv^e siècle, le Philippeion d'Olympie et le Monument de Lysicrate, et peut-être le proskénion du théâtre d'Épidaure. Un des plus anciens exemples serait, croit-on, au vieux Cabrion de Samothrace, dans la restauration du iv^e siècle. Il est naturel que les premiers essais aient été tentés ailleurs qu'en Grèce d'Asie, où la combinaison de la frise et des denticules devait pourtant avoir, du Didymaion aux temples de Baalbek, un si durable succès. Cf. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 145. Pour le temple de Messa, cf. *supra*, p. 252.

2. Cf. A. von Gerkan, *Athen. Mitt.*, XLIII (1918), p. 176.

3. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VII, p. 525 (v. p. 532 et pl. V-VII); J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 168, fig. 141 et p. 180, fig. 152; A. Furtwängler, *Aegina*, pl. 36-38, etc.

4. Perrot et Chipiez, *op. cit.*, pl. X, 2.

5. Cf. A. von Gerkan, *op. cit.*, p. 166, fig. 1; J. Durm, *op. cit.*, p. 178, fig. 150; p. 181, fig. 153, etc.

détail : *les poutres du plafond dorique étaient au niveau de la corniche*. Or rien n'empêchait de les placer d'une assise plus bas. La frise de triglyphes conservait-elle donc une fonction organique? Ou bien n'était-elle maintenue que par un souci des proportions appuyé sur une respectable tradition? S'il s'agit, comme il semble, d'une survivance, il sera nécessaire de chercher à expliquer le sens originel des *triglyphes*, indispensables au bâtiment étroit qu'est le mégaron des régions septentrionales, alors que l'édifice à large front des pays de lumière les ignorait complètement¹. Des deux, la construction normale semble celle de l'ordre ionique avec son solivage sur l'architrave : il a conservé essentiellement cette disposition organique, mais, à l'extérieur, l'ordonnance introduite en Grèce propre par les trésors ioniques de Delphes devait l'emporter.

A ce succès définitif, sinon immédiat, l'ascendant du style dorique ne pouvait manquer de contribuer. L'influence de l'ordre prédominant en Grèce fut déterminante pour le plan comme pour la couverture de l'édifice ionique : elle a tenu aussi certainement un rôle dans l'intronisation de l'ordonnance nouvelle². Au trésor des Cnidiens, la façade seule — normalement — fut peut-être sculptée : les barres verticales de mesure séparant, à celui des Siphniens, les frises des quatre côtés, permettaient un semblable isolement de la façade, peut-être en rapport avec le plafonnage du pronaos. La chapelle des Siphniens fut décorée aussi brillamment, aussi complètement qu'un périptère, et la frise figurée fit le tour complet du petit temple. Voisinant avec des édifices doriques, ces trésors l'emportèrent par la richesse de l'ornement : les frontons, les colonnes même — et non plus seulement leurs bases, comme à Ephèse — furent sculptés. Leur entablement avait une hauteur et une tri-

1. La question sera brièvement exposée plus loin, p. 306 sq.

2. Cf. aussi *infra*, p. 309 sq.

partition analogues à celles des monuments doriques. Dans les grands temples ioniques, la surélévation de la corniche permit de loger plus facilement les caissons de plafond du péristyle. S'il n'a pas de frise, le temple périptère a besoin, en plus des denticules, de quelques registres supplémentaires d'oves pour le libre placement du plafond de pierre qui couvre son ptéron¹. Ainsi, le nouveau membre de l'entablement ionique pouvait présenter un intérêt constructif dans les grands monuments périptères que l'on éleva plus tard : en ce sens, on doit penser que la frise d'entablement a pu favoriser le développement du péristyle ionique sous fronton². Mais elle se borna, entre temps, dans les petits temples où s'essayèrent les Athéniens, à tenir un rôle spécifiquement décoratif.

II. — Athènes et la frise figurée dans l'entablement ionique

C'est à Delphes que furent exhumées par les archéologues français les plus anciennes frises ioniques d'entablement jusqu'ici connues : mais ce sont les architectes d'Athènes qui ont, au ^ve siècle seulement, fixé, peut-on dire, définitivement la frise historiée en une place qu'elle gardera désormais en Grèce propre, et même, à partir de l'époque hellénistique, en Asie Mineure.

Ce n'était sans doute pas la première fois qu'Athènes mettait au point des « moyens plastiques » venus d'Ionie³, et on a eu raison de remarquer que les influences ioniennes

1. Cf. F. von Reber, *Abhandl. bayer. Akad. Wiss., histor. Kl.*, XXII (1902), p. 131. Le problème de la couverture était sans nul doute plus complexe dans les périptères, et il se posait différemment dans le dorique aux chevrons inclinés et dans l'ionique aux solives horizontales.

2. F. von Reber, *op. cit.*, p. 121.

3. Cf. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 69 sq. De cette *refonte*, la Caryatide des Siphniens (*ibid.*, p. 70), certains détails du trésor dit de Massalia (*ibid.*, p. 55) seraient, pour notre domaine, parmi les premiers témoins.

à Athènes purent trouver leur contre-partie dans l'action des artistes attiques sur les réfugiés d'Asie Mineure¹. Comme au goût des Ioniens pour les voyages au long cours s'ajoutait pour eux, à la fin du VI^e siècle, la nécessité de trouver, ailleurs que sur la côte micrasiatique dévastée, des débouchés et des clients, Athènes, vieille terre ionienne, devait attirer ces périégètes : ils n'oubliaient pas qu'elle était la métropole de la plus grande de leurs cités, Milet. Mais l'influence des proscrits ne doit pas être exagérée; il ne tenait d'ailleurs pas seulement à eux que la ville des Pisistratides devint « une colonie intellectuelle de l'Ionie² ». Athènes hérita de l'Ionie pour l'art comme pour la pensée, mais sans renier ses premiers maîtres doriens. Comme elle fonda le récit épique des Ioniens et l'alternance lyrique des Doriens dans la tragédie du V^e siècle, elle tenta, de même, pour l'art de bâtir, la fusion des éléments dorien et ionien³, et construisit les grands monuments de l'Acropole. Elle n'inventa pas les modes d'architecture (non plus que les techniques de la statuaire, ni les procédés céramiques), qui étaient nés et avaient grandi dans d'autres centres. Mais elle fut, dans toute la période préclassique, admirablement réceptive, et profita génialement des inventions de tous; ensuite elle créa dans tous les domaines des formes et des rapports nouveaux, illustrés par des chefs-d'œuvre, qui, devenus classiques, composèrent le patrimoine artistique de tous les Grecs⁴. Athènes fut de bonne heure *panhellénique*⁵.

L'Ionie construisait en marbre quand Athènes devait encore se contenter du poros. Il était naturel que la cité de Pisistrate voulût avoir aussi ses monuments de marbre.

1. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 18, n. 1.

2. G. Fougères, *Prem. civilisat.*, p. 409.

3 On ne saurait toutefois parler sérieusement d'un « ordre attique ».

4. E. Pfuhl, *Bemerk. zur arch. Kunst, Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 160.

5. Cf. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 18.

En cela, si elle a imité l'Ionie, ce fut peut-être grâce à Delphes et grâce à la rivalité — parfois, en Grèce, créatrice d'une féconde émulation — de deux grandes familles athéniennes ennemies. Les modèles de l'Ionie asiatique ou insulaire, à Delphes même, avaient incité les Aleméonides, bannis d'Athènes, à employer le marbre de Paros pour la façade du grand temple d'Apollon, dont ils dirigèrent la reconstruction¹. Les transformations apportées par les Pisistratides au temple d'Athéna Polias sur l'Acropole en furent peut-être une conséquence : on adjoignit d'un coup au vieil « Hécatompédon » de Solon le marbre et le péristyle. Peut-être l'ancien plan *in antis* fut-il remplacé par une ordonnance amphiprostyle avec colonnes ioniques nécessitées par la surélévation des combles². Nul ne songe plus toutefois à reprendre l'ancienne hypothèse de Schrader³, attribuant au temple des Pisistratides, comme frise ionique de cella, le relief de la *Déesse montant en char*⁴.

A la même époque, dans l'avant-dernière décennie du VI^e siècle, Athènes commença la construction d'un temple colossal d'ordre ionique⁵, inspiré peut-être encore aux Pisistratides par le désir de rivaliser avec Delphes, où triomphaient leurs

1. Hérod., V, LXII.

2. Cf. F. Noack, *Eleusis*, p. 57, rem. 2; C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 146.

3. *Athen. Mitt.*, XXX (1905), p. 305 sq.

4. La fusion des deux styles a peut-être failli se faire au temple des Pisistratides (J. Charbonneaux, *Journ. Sav.*, 1927, p. 307). Mais il ne nous semble pas permis de supposer sans aucune preuve que la cella de cet édifice eût été décorée d'une frise ionique, spécialement des bas-reliefs qu'on y pensait restituer. Pour cette question, sur laquelle se greffent de difficiles problèmes topographiques, cf. R. Demangel, *Rev. ét. anc.*, XXIV (1922), p. 187 sq., et *infra*, p. 312 sq.

5. L'Olympieion des Pisistratides devait être un diptère ionique à 8 colonnes de façade et 20 sur les longs côtés, rivalisant comme dimensions avec les plus grands temples de l'Ionie, l'Artémision d'Éphèse ou l'Héraion de Samos, aussi long mais plus étroit qu'eux, par analogie sans doute avec les plans doriques (107 m. 70 × 42 m. 90). Cf. G. Welter, *Das Olympieion in Athen*, *Athen. Mitt.*, XLVII (1922), p. 70. On ignore évidemment l'ordonnance projetée pour l'entablement; il semble toutefois vraisemblable qu'il se serait inspiré des grands monuments asiatico-ioniques contemporains.

ennemis. Le plan religieux¹ s'accordait au mieux avec le plan politique : dans le sanctuaire vénérable de Zeus Olympien, ce temple, qui eût été le plus grand de la Grèce propre, pouvait faire d'Athènes le siège d'un culte panhellénique. Mais ces beaux espoirs devaient rapidement s'évanouir : Hippias fut chassé d'Athènes par le roi de Sparte Cléomènes en 510², et l'Olympieion projeté par les tyrans dut attendre plusieurs siècles avant d'être édifié en périptère corinthien par un prince hellénistique, et terminé par un empereur romain³. A Eleusis du moins, le Téléstérion des Pisistratides avait peut-être inauguré l'emploi, appelé à un tel succès, de la colonnade ionique pour les ordres intérieurs⁴.

A la fin du VI^e siècle, la vogue « orientalisante » avait bien quelque sujet de décroître. Par la suite, l'on rejettera même, pour un temps, tout ce qui vient de l'Est. Hippias, un des promoteurs de l'Olympieion ionique, ne devait-il pas, ramené « dans les fourgons » médiques, périr à Marathon, en combattant contre sa patrie ?

La nouvelle démocratie construisit pourtant à Delphes le premier édifice, sans doute, que les Athéniens aient achevé dans le style ionique : un portique léger, parfaitement dans la tradition de l'ordre, qui devait abriter — l'inscription dédicatoire archaïque le dit — les trophées d'une récente victoire navale. Le choix de l'ordre pouvait d'ailleurs être dicté par cet esprit de lutte, constamment manifeste dans les offrandes athéniennes, contre l'influence prédominante à Delphes des Doriens⁵. Huit colonnes monolithes, gracieuses

1. Le Téléstérion des Pisistratides à Eleusis est à peu près contemporain.

2. Cf. G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 466.

3. Le temple ionique était à peine sorti du sol, mais le plan original fut conservé dans l'ouvrage de l'architecte Cosutius, qui poussa l'élévation jusqu'à l'architrave (1^{re} moitié du II^e siècle avant J.-C.). Les travaux, repris au temps d'Auguste, furent achevés seulement sous Hadrien. Cf. G. Welter, *op. cit.*, p. 62 sq.; D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 86 et 160.

4. Cf. F. Noack, *Eleusis*, p. 48 sq.; C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 174.

5. Cf. E. Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 141.

et espacées, en marbre blanc, mais se ressentant du prototype en bois, posées sur de curieuses bases en cloche¹, ne pouvaient porter qu'un entablement léger, en bois assurément², couvert d'un toit en appentis. Comme mur de fond, on avait tout simplement utilisé la grande muraille polygonale soutenant la terrasse du temple d'Apollon. Ce premier et timide essai des Athéniens dans l'ordre ionique, dont la date n'est pas déterminée avec certitude³, et quelle que soit l'issue du débat, ne nous empêchera pas de conclure, sur ce chapitre, qu'en somme, jusqu'au milieu du v^e siècle, les trésors ioniques de Delphes demeurèrent sans descendance digne d'eux.

Qui voulut, même après les guerres médiques, construire à Athènes un monument ionique en marbre fut donc appelé à se rendre d'abord à Delphes : c'est à la cité d'Apollon, intacte de la souillure perse matériellement, sinon moralement, et non à l'Asie Mineure, plus ou moins ruinée et longtemps peu sûre d'accès autant que de séjour, que les architectes athéniens durent aller demander des leçons. Pour ce qui est des arts, Delphes ne dirigeait rien, à vrai dire, surtout après les guerres médiques; Delphes subissait; Delphes se laissait aller au fil de l'eau, quoi qu'en pussent penser les

1. C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 87 et 170; D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 127, 335 et 364.

2. L'entablement a naturellement disparu, et l'on ne saura sans doute jamais s'il était ou non revêtu d'une frise céramique (aucun débris, à ma connaissance).

3. D'après l'inscription dédicatoire, gravée sur le stylobate. E. Bourguet, *op. cit.*, p. 140, date le portique de l'époque prépersique (après la victoire navale des Athéniens sur les Eginètes, Béotiens et Chalcidiens coalisés, en 506 avant J.-C.) : il serait ainsi la plus ancienne des trois offrandes athéniennes à Delphes. D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 335, accueille une autre date (Pomtow, *Real-Enc.*, IV, *Suppl.*, col. 1299), nettement postérieure : environ 475; la victoire navale de l'inscription serait alors Salamine. La première date est agréée par F. Noack, *Eleusis*, p. 61, n. 2, alors qu'elle semble (par comparaison avec d'autres bases en cloche plus archaïques et datées, au Ptoion ou à Delphes même) impossible à Weickert, *op. cit.*, p. 170. Une étude complémentaire est indispensable, et la grande publication pourra seule décider.

juges d'Esopé. Mais quelle admirable exposition permanente ! L'ombilic de la Grèce était un « forum » où se rencontraient, hors des murs étroits de leurs cités, les particuliers et les peuples, artistes et pèlerins venus de partout, en quête de toutes choses. Delphes pouvait présenter des modèles aux Athéniens pour leurs édifices ioniques : ce sont les frises historiées des monuments archaïques de Delphes — cela ne fait pour nous aucun doute — qui ont décidé les architectes d'Athènes à employer à leur tour cette bande sculptée, dont ils pouvaient admirer l'effet aux entablements des trésors delphiques.

Au v^e siècle, dans la seconde moitié spécialement¹, l'ordre ionique vécut en terre attique. Là fleurirent les chefs-d'œuvre classiques de ce mode. Ailleurs, pour cette période, que nous en reste-t-il ? Quelques chapiteaux en Italie ou en Sicile. L'Asie Mineure, dévastée, subit une longue « éclipse », et ne renaîtra, plus fastueuse et moins pure, qu'après Alexandre. En attendant, « frappé de stérilité dans son pays d'origine² », l'ordre ionique se répandit en Grèce, et ne craignit pas de s'attaquer au dorique jusque dans ses fiefs les plus exclusifs³. A Athènes même, il eut bientôt cause gagnée.

Le dorique se défendit comme il put. Pour l'extérieur des monuments, il ne fit d'abord que de minimes concessions⁴. Mais, évitant les façades, l'ionique peu à peu gagna les intérieurs, où il domina bientôt : domaine, dirait Vitruve, d'un ordre spécifiquement « féminin ». Il disputa au dorique les

1. L'ordre ionique ne nous est, en fait, connu, pour l'Attique préclassique, que par des débris de petits monuments, ex-voto spécialement, comme le chapiteau de l'Acropole, anciennement restitué par G. Kawerau, et quelques autres. Ces documents, très précieux à coup sûr, ne nous permettent guère de savoir quel aspect pouvait vraiment avoir un chapiteau ionique *monumental* avant Mnésiclès. Cf. G. Kawerau, *Arch. Jahrb.*, XXII (1907), p. 197 sq.

2. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 509.

3. Cf. *infra*, p. 309 sq.

4. A la cymaise, par exemple, des constructions doriques des Pisistratides à Athènes et Eleusis. Cf. C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 174 et 186.

vestibules. Il triompha enfin dans des édifices entièrement ioniques, non péritères toutefois. Mais il ne profita pas longtemps de cette victoire et ne put jamais vraiment rattraper, en Grèce propre, son retard initial : avant même la fin du siècle, à Bassae, le chapiteau ionique admit à côté de lui son rival et successeur, le chapiteau corinthien, dont les débuts timides furent aussi confinés aux intérieurs, mais dont le développement magnifique devait bientôt faire oublier et l'ordre dorique et le chapiteau ionique. Ainsi le costume hellénistique allait naître du vêtement ionien, qui, tard venu de l'Asie et employé d'abord comme ajustement de dessous, devait l'emporter finalement sur la draperie dorienne.

C'est à Athènes ou par des architectes athéniens que furent écrits presque tous les chapitres de cette rapide histoire de l'ordre ionique en Grèce. Elle se résume excellentement pour nous dans le succès prodigieux de la frise ionique d'entablement. Vers le milieu du v^e siècle, les Athéniens assistèrent à deux essais contemporains, dont l'un devait rester sans imitateurs, dont l'autre classait au contraire une acquisition définitive : d'un côté, la frise figurée se fixait dans l'entablement des portiques des édifices ioniques petits et grands, temples de l'Ilissos et d'Athéna Niké, Erechtheion, intérieur de la cella de Bassae; de l'autre, elle pénétrait dans l'entablement dorique aux vestibules du Théseion, du temple du cap Sounion, d'autres encore, au point que la plus célèbre des frises ioniques pouvait porter, autour de la cella du Parthénon, *sur des architraves et des colonnes doriques* ! Ce rôle éminent donné à la plastique en un tel lieu et à une telle époque n'est pas l'effet du hasard. Au siècle de Phidias, on peut le dire, l'architecture semblait prête à devenir une branche de la sculpture¹ !

1. Cf. Le Corbusier, *Vers une architecture*, p. 180 : « Le Parthénon, c'est Phidias qui l'a fait, Phidias le grand sculpteur ». On sait, d'ailleurs, l'admiration des architectes modernes, les plus avancés soient-ils, pour les monuments du v^e siècle grec.

C'est en effet dans l'Athènes du v^e siècle que nous allons rencontrer pour bien dire tous les temples ioniques de la Grèce, tous ceux qui comptent, au moins : monuments peu nombreux, mais d'une importance capitale, dont l'influence devait, par un juste retour, dominer l'évolution ultérieure de l'ordre en Ionie même.

La première partie du siècle fut, pour les Athéniens, remplie par la menace médique, la guerre victorieuse et les replâtrages urgents. Ne nous en plaignons pas ! Le développement direct en Asie Mineure de la frise ionique eût été sans doute différent, s'il avait même été jamais : la ruine de l'Ionie et le triomphe des Athéniens orientèrent heureusement vers la nouvelle capitale l'évolution de l'ordre. En ce sens, l'introduction de la frise ionique dans l'entablement devrait encore passer pour une suite lointaine des guerres médiques¹. Les temples, édifices de luxe, attendirent que le plus pressé des déblaiements et des reconstructions fût terminé. Avant 450, on ne peut, en Attique, mentionner que pour mémoire de petits édifices, comme le temple d'Athéna, relevé au cap Sounion² après la dévastation médique, ou, non loin de là, celui qu'on vient de découvrir dans les sables de Vouliagmeni³ : monuments curieux, dont les plans, insolites dans le dorique de l'époque, se rattachent directement au passé⁴; les proportions larges — plutôt que les bases

1. On n'exagérera jamais la portée de la victoire hellénique qui a fait la Grèce classique. Cf. R. Demangel, *Journ. Sav.*, 1929, p. 350 sq.

2. Vitruve, IV, VIII, 4, le mentionne pour son plan; cf. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 332; C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 117.

3. K. Kourouniotis, *Tò iepón tou 'Aπόλλωνος του Ζωστήρος*, *Arch. Δελτ.*, XI (1927-28), p. 9 sq. Une péristasis de 4 × 6 colonnes lisses en calcaire, posées sur des bases isolées, ceignait d'un entablement de bois une petite cella rectangulaire. Cf. C. Weickert, *op. cit.*, p. 166 (temple à adyton ?); Ch. Picard, *Athéna Zostéria*, *Rev. ét. anc.*, XXXIV (1932), p. 245 sq.

4. Cf. l'explication de A. K. Orlandos, *Arch. Έφ.*, 1917, p. 183; B. Stais, *Tò Σούνιον και οι ναοί Ποσειδῶνος και 'Αθηνᾶς*, p. 45, n. 1; K. Kourouniotis, *op. cit.*, p. 52.

indépendantes des supports — devraient peut-être nous montrer cette extrême pointe de l'Attique tournée vers les pays où domine l'ionique¹. Mais la plus grande réserve est encore ici de mise.

Elle l'eût été également, il y a peu, pour la frise du temple de l'Ilissos, dont l'admirable résurrection (au moins dans le domaine de l'histoire de l'art) devrait autoriser tous les espoirs pour les autres édifices qui connurent une décoration sculptée. On sait aujourd'hui, depuis la découverte de Studniczka², que ce petit monument ionique posséda la frise figurée la plus ancienne, à notre connaissance, dont fût paré un temple athénien. Le détail des sujets est encore en litige³; mais on s'entend pour placer les plaques de marbre sculpté, dont la minceur évoquerait celle de revêtements céramiques⁴, tout autour d'un petit édifice amphiprostyle, analogue au temple plus récent d'Athéna Niké. L'ordre, dont se souviendront aussi les constructeurs des colonnades intérieures des Propylées ou de Bassae, montrait, comme aux trésors delphiques⁵, une frise d'entablement sur une architrave sans fascies. On s'accorde aussi généralement⁶ pour placer ce

1. Cf., pour le temple du Sounion, D. S. Robertson, *l. l.* : « probably Ionic ».

2. Les hypothèses diverses, auxquelles avaient donné lieu les bas-reliefs des Musées de Berlin et de Vienne (résumées *Rev. ét. anc.*, 1911, p. 142, et *Rev. ét. gr.*, 1911, p. 171 et 1918, p. 424), ont été anéanties par la découverte de Studniczka, attribuant de façon certaine les plaques au petit temple ionique reconnu au XVIII^e siècle par Stuart et Revett sur les bords de l'Ilissos, et détruit par les Turcs en 1778. Cf. Fr. Studniczka, *Friesplatten vom ion. Tempel am Ilissos* (Winkelmannsches, Leipzig, 1910); *Ant. Denkm.*, III, 3 (1914-15), pl. 36; *Zu den Friesplatten* etc., *Arch. Jahrb.*, XXXI (1916), p. 169 sq.

3. Cf. *infra*, p. 422.

4. D'après Stuart et Revett, *Antiq. of Athens*, I, p. 9 sq., la frise eût été ornée des minces dalles sculptées après la construction de l'édifice. L'épaisseur totale des plaques est d'environ 0 m. 08, le relief très plat ne s'élevant guère qu'à 0 m. 025. Haut. : 0 m. 466 à 0 m. 468 (Fr. Studniczka, *Arch. Jahrb.*, p. 172).

5. Cf. W. B. Dinsmoor, *Bull. corr. hell.*, XXXVII (1913), p. 64; G. Daux, *Fouilles de Delphes*, II, 3, p. 67.

6. Cf. pourtant G. Fougères, *Athènes*, 4^e éd. (1923), p. 157 (fin du V^e siècle), et H. Möbius, *Athen. Mitt.*, LIII (1928), p. 1 sq. (440-430; cette dernière date non acceptée par Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), *Bull. arch.*, p. 75).

temple au milieu du v^e siècle avant J.-C.¹.

Postérieur d'environ un quart de siècle², le petit temple d'Athéna Niké a pour nous le très grand avantage d'être debout³, et de montrer — partiellement du moins⁴ — le plus ancien entablement ionique *canonique*, dont on puisse voir l'effet dans l'espace sur le monument lui-même (pl. VII). Une frise sculptée, en marbre pentélique comme tout l'édifice, faisait le tour complet du temple⁵ : elle reposait sur une architrave à trois bandeaux⁶ et portait la corniche sans l'intermédiaire de denticules. Entre cette frise et celle du temple de l'Ilios, il y avait l'expérience acquise par celles du Par-

1. On a particulièrement insisté sur les rapports des détails d'exécution avec la peinture contemporaine (Micon et Panaios), et évoqué le grand nom de Myron. (Bibl. : Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 387 et *infra*, p. 422, n. 1).

2. On sait par une inscription qu'il aurait été antérieurement projeté, et étudié dès 450 par l'architecte Callicratès. Il ne fut en fait construit qu'un quart de siècle plus tard, après la mise en chantier, sinon l'achèvement, des Propylées. Cf. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 125. L'historique du bastion a été repris en détail par Ch. Picard, *L'Acropole, l'enceinte, etc.*, s. d. (1929), p. 18 sq. Date de l'inauguration du temple : vers 421.

3. Il fut, en 1687, transformé, pour un siècle et demi, en bastion turc, mais consciencieusement remonté en 1835 jusqu'à la frise inclusivement.

4. Une bonne moitié des frises sculptées (faces nord et ouest) ont été emportées à Londres par Lord Elgin, et remplacées sur le temple par des moulages. La corniche et les frontons n'ont pas été retrouvés. Cf. G. P. Stevens, *Cornice of temple of A. N.*, *Amer. Journ. arch.*, 1908, p. 398 sq. On a déjà noté (*supra*, p. 274, n. 3) combien, à n'être plus protégées par une corniche, les sculptures de la frise se sont dégradées — au point qu'on doit aujourd'hui préférer une photographie des moulages faits anciennement à une prise directe des originaux en place.

5. Hauteur, 0 m. 44. Elle se composait de quatorze blocs (dont il reste treize), donnant une longueur totale d'environ 26 mètres. Le relativement bon état de conservation de la frise est dû en particulier au fait que, n'y ayant pas d'*ἀντίθεμα*, elle tenait toute la largeur du mur. On est loin de s'entendre pour la place des divers blocs, sauf ceux de l'est, qui montraient, comme au Parthénon et au « Théseion », l'assemblée des dieux assis. Cf. C. Blümel, *Der Fries des Tempels der A. N.*, 1923, p. 11 sq.; A. K. Orlandos, *Zum Tempel der A. N.*, *Athen. Mitt.*, XL (1915), p. 38 sq.

6. En revanche, les entrecolonnements d'angle étaient, comme dans les temples doriques, plus resserrés. Cf. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 364.

thénon et du « Théseion¹ ». Les différences d'éclairage entre la frise sous portique et le relief en pleine lumière devaient toutefois motiver d'importantes variations dans le détail de la technique².

L'Erechtheion montra l'application de la frise nouvelle à un édifice d'autres dimensions que les deux petits temples précédents. Elle y couronna des murs; elle y passa sur des portiques prostyles³, selon les emplois déjà éprouvés ailleurs. L'œil grec s'accoutumait de mieux en mieux à l'absence du rappel vertical des triglyphes aux entablements extérieurs, dont la hauteur restait la même. Bien que le temple aux quatre visages ne soit pas un périptère, après l'Erechtheion, la corniche plate architravée de ses Caryatides semblera réserver l'ancienne ordonnance légère aux petits édifices, cependant que la frise figurée sera toute prête à décorer en pleine lumière une grande colonnade ionique. Au porche nord, pour la première fois, la frise surmontait un portique avec deux retours d'angles sur colonnes. La technique de la ronde bosse d'applique, ici employée, était un essai, en relation avec les valeurs nouvelles attribuées à la bande sculptée. Il semble ainsi que les sculptures rapportées de la frise n'aient pas intimement

1. On a éprouvé de singulières défaites à prétendre, d'après les données stylistiques, répartir les bas-reliefs d'Athéna Niké entre les environs de 450, l'époque de la guerre du Péloponnèse et celle de la Balustrade. Cf. C. Blümel, *op. cit.*, pl. IX. Tout ce beau classement fut réduit à néant lorsque C. Praschniker, *Zum Friese des T. der A. N., Strena Buliciana* (1924), p. 19 sq., montra (p. 20) que deux fragments (*e* et *f* du long côté S.), attribués par Blümel aux deux périodes extrêmes, faisaient partie du même bloc. La répartition d'Orlandos, *op. cit.*, p. 40, fig. 7, rectifiée d'après les nouvelles observations de Praschniker, donne le dernier état de la question, qui paraît satisfaisant, sinon définitif. H. Schrader, *Gnomon*, I (1925), p. 73 sq., insiste sur l'unité de la composition de la frise (cf. *infra*, p. 487), que E. Kjellberg, *Stud. zu den alt. Rel. Vien. Jahrh.*, 1926, p. 123, place après la paix de Nicias, vers 420; D. M. Robinson, *Amer. Journ. arch.*, XXXI (1927), un peu plus tôt, vers 426-5; Ch. Picard, *op. cit.*, p. 26, entre 425 et 421; de toutes manières et pour l'ensemble, nettement après les frises du Parthénon et du « Théseion ».

2. Cf. *infra*, p. 556 sq.

3. On sait combien les colonnes précédant l'entrée du temple sont dans la pure tradition asiatique, vérifiable d'El Obéid au temple de Salomon.

fait corps avec le monument lui-même; il apparaît surtout que la bande en calcaire bleu foncé d'Eleusis, sur laquelle se détachaient les figures, marquait, par son ruban sombre ceignant un temple de marbre blanc, que la frise ainsi soulignée était encore sentie comme un élément à demi étranger à l'entablement ionique¹.

La plan asymétrique de l'Erechtheion et les différences de niveau des quatre portiques qui décorent chacun des côtés de sa cella devaient compliquer singulièrement la couverture et l'entablement du temple. Sans doute, les problèmes posés par les inégalités du sol, par les vieux signes sacrés, par les bâtisses précédentes² étaient presque aussi ardues pour le constructeur ancien que pour le critique moderne ! L'architecte inconnu du ^ve siècle³ a su, du moins, les résoudre habilement. En particulier, il a couvert séparément la grande cella rectangulaire, le portique nord et celui des Caryatides. Autour de la cella, se déroulait une frise figurée conçue selon les proportions du portique de l'entrée, mais s'accordant également avec les colonnes plus courtes de la petite façade de l'ouest. Cette frise sculptée était interrompue, sur le flanc septentrional, par le comble du haut porche nord, qui venait buter contre elle⁴ : ou plutôt le bandeau coloré pouvait se poursuivre sans figures⁵, au niveau du faitage du portique — et l'on saisisait là sur le vif une des raisons qui avaient dicté le choix de la technique exceptionnelle de la frise. Mais le spectateur ne devait rien perdre à cet escamotage. Au porche nord, la colonnade, plus haute que celle de la façade, à cause de la

1. Cf. H. Thiersch, *Oesterr. Jahresh.*, XI (1908), p. 52.

2. Cf. L. B. Holland, *Erechtheum papers*, *Amer. Journ. arch.*, XXVIII (1924), p. 1 sq.

3. L'exécution de la frise se place vraisemblablement aux environs de 410. Mais la construction du monument pouvait avoir commencé tout de suite après la paix de Nicias. Cf. E. Kjellberg, *Att. Rel.*, p. 124 (frise : 413-408).

4. Les Propylées montraient d'autres exemples d'aussi difficiles réussites. Cf. Ch. Picard, *L'Acropole, l'enceinte*, p. 38, fig. 45.

5. Cf. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 131, fig. 56; Ch. Picard, *L'Acropole, le plat. sup.*, p. 28, fig. 24 et 25.

forte dénivellation du sol, était couronnée d'un entablement proportionné : les sculptures qui l'ornaient sur trois côtés, à un niveau inférieur à celui de l'entablement du sékos, étaient aussi d'un format légèrement plus grand. Vingt-cinq mètres de frise s'ajoutaient ainsi aux quarante-neuf mètres de la cella¹.

Semblable solution n'était pas possible pour le portique à échelle réduite des Caryatides, dont le pignon se fût mesquinement profilé sur l'admirable muraille marmoréenne de la cella : ce fut un dais presque horizontal² qui couvrit la tribune des Corés. Debout sur un haut piédestal continu, les six jeunes Athéniennes, plus heureuses doublement que leurs sœurs aînées de Delphes, continuent³ à porter sans peine un entablement léger. Architrave à trois fascies et corniche à entailles s'y équilibrent exactement, et l'absence de frise reportée, comme le toit plat, aux origines orientales de la couverture ionique. Mais cette « fleur d'Asie⁴ » n'est ici nullement dépaylée, et le bandeau supérieur de son épistyle, accommodé au goût continental, s'y pare de rosettes plus ou moins régulièrement⁵ espacées, qui annoncent toute une lointaine postérité de corolles et de patères⁶.

C'est encore en frise de couronnement que s'ordonnaient les bas-reliefs de la plate-forme d'Athéna Niké, avec lesquels se termine le grand siècle de la plastique monumentale d'Athènes⁷. Ils encadraient, comme les volets d'un triptyque (pres-

1. Dans la restauration romaine, la face occidentale a perdu sa décoration sculptée originelle. Cf. G. P. Stevens, *The Erechtheum*, 1927, p. 239 sq. La hauteur du bandeau décoré est, autour de la cella, de 0 m. 617; au portique, de 0 m. 683. La saillie moyenne des reliefs est de 0 m. 10 à 0 m. 12, pour la cella; 0 m. 18, pour le portique. Les inégalités de la frise avaient nécessairement dicté le choix de sujets différents, en rapport sans doute avec les cultes et légendes hétérogènes ici juxtaposés. Cf. Ch. Picard, *L'Acropole, le plat. sup.*, p. 40 sq. et *infra*, p. 456.

2. On a dû tenir compte de l'écoulement nécessaire des eaux.

3. Sauf l'exilée londonienne.

4. Le Corbusier, *Une maison, un palais*, p. 42.

5. Cf. Ch. Picard, *L'Acropole, le plat. sup.*, p. 33.

6. Sur les frises à décoration alternée de l'époque hellénistique, cf. *infra*, p. 339.

7. On s'accorde généralement (sauf R. Carpenter, *op. infra cit.*, critiqué par Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLIV, 1931, p. 450 sq.) pour l'épo-

que en frise de socle), le sanctuaire-boudoir d'Athéna, et surtout ils décoraient d'un diadème de marbre¹ les trois côtés du bastion, visibles du chemin montant à l'Acropole. Car, pour l'arrivant, l'essaim des Nikés ailées couronnait, à une hauteur moyenne de huit mètres, le « socle de cultes² », comme les frises de parapet asiatiques bordaient les terrasses de Persépolis, ourlaient le haut du piédestal du Temple aux Néréides ou du Mausolée. La décoration du bastion complétait celle du temple : cette parure de victoire, avec son air de fête plus que de dévotion, achevait de transformer l'antique citadelle d'Athéna en piédestal des chefs-d'œuvre de l'art attique. Les Spartiates de Lysandre en devaient être les premiers bénéficiaires : l'envol des Nikés du Parapet fut le dernier chant de gloire d'Athènes, et vraiment son chant du cygne !

que — environs de 408 avant J.-C., date du retour d'Alcibiade vainqueur — sinon pour la reconstitution de la frise. R. Heberdey, *Die Kompos. der Rel. an der B. der A. N., Oesterr. Jahresh.*, XXI-XXII (1922-24), p. 1-82, a donné une liste complète bien illustrée des fragments; mais la disposition qu'il adoptait a été bouleversée par W. B. Dinsmoor, *The sculpt. Par. of A. N., Amer. Journ. arch.*, XXX (1926), p. 1-31, qui a étudié, comme il fallait, les dalles sculptées en architecte, utilisant spécialement les traces de la grille de bronze que portait le parapet. Enfin Rhys Carpenter, *The sculpt. comp. of the N. Par., Amer. Journ. arch.*, XXXIII (1929), p. 467-483 (repris à part : *The sc. of the N. T. P.*, 83 p., 1929), a complété les travaux des deux érudits précédents, et montré la composition originale de la frise, qu'il répartit inégalement entre six artistes d'après la technique (particulièrement les plis des draperies). Son étude très serrée semblait bien au point. Pourtant W. B. Dinsmoor, *The N. P. once more, Amer. Journ. arch.*, XXXIV (1930), p. 281 sq., tout en acceptant certaines attributions de Carpenter, a maintenu une partie de ses anciennes conclusions (tableau comparatif, p. 295), et notamment la prolongation de la frise (maître G) jusqu'à l'alignement du mur des Propylées (cf. p. 290, fig. 2). Parmi les études récentes, on consultera encore avec fruit H. Schrader, *Phidias* (1924), p. 364; H. Möbius, *Athen. Mitt.*, LIII (1928), p. 6 sq.; Ch. Picard, *L'Acropole, l'enceinte*, p. 26 sq.; H. N. Fowler, *Amer. Journ. arch.*, XXXIV (1930), p. 511-2.

1. La longueur du bandeau sculpté atteignait 41 m. 71 et comprenait 65 figures, dont 22 ont pu être placées avec une vraisemblance suffisante. Cf. W. B. Dinsmoor, *op. cit.*, p. 5; Ch. Picard, *op. cit.*, p. 26. Haut. des dalles, 1 m. 05; ép. max., 0 m. 37; saillie max. du relief, env. 0 m. 12. Le jeu des draperies transparentes des Nikés accuserait une influence de la peinture décorative de la seconde moitié du v^e siècle.

2. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 19.

Avec la prise d'Athènes, la belle période de l'hégémonie athénienne était close, et, du même coup, finie son activité architecturale. Les forces morales qui l'avaient, moins d'un siècle plus tôt, après une ruine plus grande, portée si haut avaient désormais cessé de la soutenir. Pleine encore de vigueur intellectuelle, elle n'avait plus foi en elle-même : avec de grands noms encore, elle ne fut plus créatrice de temples ni de dieux. C'est en Asie Mineure qu'il faudra rechercher les suites de la grande architecture athénienne du v^e siècle.

La Grèce propre, en effet, n'a pas adopté le temple ionique¹. La frise de l'Erechtheion terminait une série, et le portique ionique du Léonidaion d'Olympie, nous l'avons vu², ne portait pas de bandeau sculpté. Un souvenir lointain des frises athéniennes — à travers sans doute leur descendance du Mausolée³ — apparaît pourtant à l'entablement du Monument choraïque de Lysistrate. C'était, sur une base carrée, une sorte de temple rond pseudo-péripêtre⁴ (fig. 67). L'« ordre » corinthien, dont le chapiteau évoquait de proches antécédents métalliques⁵, y décorait pour la première fois, en 334 avant J.-C., l'extérieur d'un édifice : encore n'était-il employé ici que, comme aux ordonnances intérieures des monuments circulaires, sous forme de colonnes engagées, entourant une inaccessible cella ronde. C'est à l'intérieur des tholoi, où le chapiteau à deux faces

1. On connaît, pour le v^e siècle même, d'autres temples ioniques en Grèce propre, en Attique (Thorikos) et ailleurs (Délos). Il n'en est pas fait état ici, en raison de l'absence de renseignements concernant leur frise. Le temple archaïque si curieux d'Athéna, au cap Sounion, malgré les travaux récents de B. Staïs et A. K. Orlandos (cf. notamment 'Αρχ. Έφ., 1917, p. 182 sq., et Τὸ Σούνιον καὶ οἱ ναοὶ Ποσειδῶνος καὶ Ἀθηνῶν (1920), p. 47), demeure encore très obscur.

2. Cf. *supra*, p. 278.

3. W. B. Dinsmoor, *Amer. Journ. arch.*, XII (1908), p. 164.

4. Cf. A. H. Smith, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, III, 1, p. 248 sq.; K. Neugebauer, *Arch. Anz.*, XXXV (1920), col. 19 sq.; A. Philadelphous, 'Αρχ. Έφ., 1921, p. 83 sq.

5. Cf. A. Choisy, *Archit. gr.*, I, p. 373 : « on est si près encore de l'original, que l'on associe dans la copie de marbre le métal aux formes dérivées de son emploi ». Cf., pour d'autres chapiteaux corinthiens à ornements métalliques, D. S. Robertson, *Gr. and Rom. archit.*, p. 141.

était d'un emploi particulièrement malaisé, que le corinthien apprit à supplanter l'ionique. L'entablement de l'ex-voto

de Lysicrate, avec son épistyle à trois registres, sa frise sculptée, les denticules de sa corniche, exprime, a-t-on dit, « l'entier épanouissement¹ » de l'ordre ionique. On y pourrait même noter déjà, avec l'illogisme d'une frise denticulée², quelque nouvelle confusion des modes : il n'est pas jusqu'à la bordure de trépieds en relief, couronnant la cella cylindrique au niveau des chapiteaux corinthiens, qui n'y prenne un faux air de *triglyphon* dorique³. Dans ses dimensions réduites, l'ex-voto de Lysicrate est pourtant la dernière réussite de l'architecture athénienne.

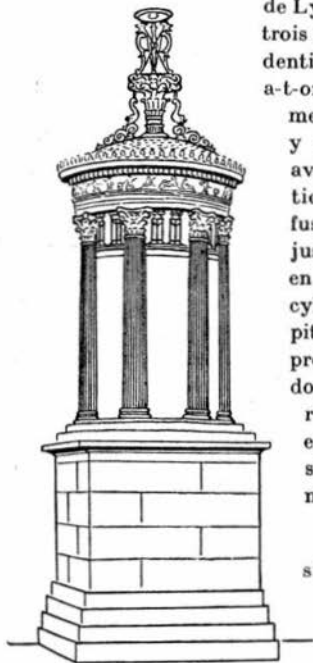


Fig. 67. — Monument choragique de Lysicrate.

Les maîtres d'œuvre du v^e siècle, on le sait, introduisirent à Athènes la frise figurée jusque dans l'entablement dorique. Nouveauté associée à l'emploi également nouveau du mode ionique dans les ordon-

nances intérieures des temples continentaux⁴. Les pro-

1. A. Choisy, *op. cit.*, p. 375. Cf. F. Noack, *Bauk. Alt.*, p. 54 : « Der Bau, den man korinthisch nennt, war eben in allen seinen Hauptformen jonisch ».

2. Cf. *supra*, p. 279.

3. Cf. Anderson, Spiers et Dinsmoor, *Archit. Gr.*, pl. LIV.

4. On sait quel succès devait avoir, par la suite, le rapprochement des deux ordres, soit juxtaposés, soit superposés (le principal rôle

portions plus élancées de la colonne permettaient d'atteindre des hauteurs et des portées interdites au dorique. Par tradition des couvertures plates, l'ordre ionique s'accommodait parfaitement d'un plafonnage posé directement sur les architraves¹. Au contraire, la zone supplémentaire des triglyphes pouvait paraître un non-sens dans un ordre intérieur, sauf pour le cas où, comme en Egypte, un échelonnement de toitures eût permis l'utilisation, en manière de lanterneau, de cette surélévation du comble. L'architrave dorique isolée était fâcheusement incomplète, et les *regulae* avec gouttes, qui appelaient les triglyphes, étaient, ainsi abandonnées, plaisamment inutiles : c'est, en partie, cette liaison décorative nécessaire du *triglyphon* et de l'architrave doriques qui a motivé la persistance étonnante des triglyphes. Nous reviendrons d'ailleurs plus loin sur cette question capitale pour notre propos². L'architrave ionique, au rebours, qui se suffit parfaitement à elle-même, apparaît originellement construite pour porter directement les charpentes³. On devait donc, ne fût-ce que pour des raisons de technique, préférer, pour les ordres intérieurs, l'ionique — ou le corinthien — au dorique, qui nécessitait la présence d'une assise de plus, spécialement gênante lors de la superposition de deux colonnades. Le voisinage des deux ordres dans un même temple devait faciliter singulièrement les emprunts ou les échanges de certains de leurs éléments décoratifs.

Si les supports ioniques de la « Salle des Vierges » du Parthénon ou de l'allée centrale des Propylées portaient le

restant au dorique) dans les propylées et surtout les portiques. Cf. le grand portique du sanctuaire d'Amphiaros, plus tard ceux d'Eumène, d'Attale, etc. à Athènes.

1. Cf. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 366 et fig. 27 (Milet).

2. Cf. *infra*, p. 306 sq., et mes récentes études sur l'origine du triglyphe (p. 306, n. 1).

3. V. par exemple la coupe des Propylées, M. Schede, *Die Burg von Athen*, p. 92, fig. 18; Ch. Picard, *L'Acropole, l'enceinte*, p. 31, fig. 30 et 31.

comble ou le plafond sans l'inutile intermédiaire d'une frise¹, il n'en était pas de même au temple dorique de Bassae. Argument sans doute à faire valoir pour justifier la restitution *hypèthre* de la cella² : la colonnade ionique d'Ictinos portait, sur une architrave lisse, une frise historiée; une corniche en faible saillie laissait passer la lumière venant d'en haut. On a rappelé ici à juste titre maint souvenir des temples athéniens de l'Ilissos³, du Parthénon ou du Théseion⁴. Malgré les raisons qui eussent légitimé des scènes illustrant la directe reconnaissance des Phigaliens à leur Dieu sauveur⁵, les sujets de la frise n'y sortaient pas de la classique généralité⁶. Mais la forme anormale des bases, le type rare des chapiteaux ioniques, et surtout la présence d'au moins une colonne corinthienne, isolée parmi ses aînées ioniques⁷, étaient des innovations grosses de conséquences. Si l'on a continué parfois à employer, jusqu'à l'époque hellénistique⁸,

1. Encore avait-il paru nécessaire de renforcer par de solides poutrelles de fer les architraves ioniques des Propylées, que n'alourdissait pourtant aucune frise. Cf. W. B. Dinsmoor, *Structural iron in Gr. Archit.*, *Amer. Journ. arch.*, XXVI (1922), p. 148 sq.

2. Cf. la restitution de C. R. Cockerell, *Temples at Aegina and Bassae*, pl. XII-XV; Anderson, Spiers et Dinsmoor, *Archit. Gr.*, pl. XXXI-XXXIII; D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 138. Longueur de la bande sculptée, env. 30 m. 80. Haut. de la frise, 0 m. 64.

3. J. M. Mauch, *Archit. Ordn.*, p. 48.

4. A. H. Smith, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, III, 1, p. 279. Cf. aussi K. Kourouniotis, *Αρχ. Έφ.*, 1910, col. 285 sq.

5. Le nouveau temple aurait été dédié à Apollon Epikourios après la grande peste de 430. La date de 450, attribuée au temple par W. B. Dinsmoor, *Amer. Journ. arch.*, XXVI (1922), p. 154, est complètement inadmissible pour les sculptures de la frise. Cf. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 138 (dernières décades du v^e siècle).

6. Cf. *infra*, p. 505.

7. Les débuts du chapiteau corinthien ont été particulièrement bien étudiés par D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 139 sq.

8. Le temple de Zeus à Stratos (vers 330) aurait eu une colonnade ionique avec frise (?) et denticules à l'intérieur d'une cella *hypèthre*. Cf. F. Courby et Ch. Picard, *Recherches archéologiques à Stratos*, 1924, p. 74 sq., p. 79, fig. 55 et pl. XV (frise restituée sculptée); A. K. Orlandos, *Ὁ ἐν Στράτω τῆς Ἀκαρναντίας ναὸς τοῦ Διὸς*, *Αρχ. Δελτ.*, VIII, 1923 (1925), p. 36 et fig. 38 sq. (frise restituée lisse); D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 330. Le curieux petit temple d'Artémis à Epidaure, qui date de la même époque, avait aussi une colonnade intérieure ionique. Cf. D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 329.

la colonnade ionique dans les cellas des temples doriques, la suite de l'évolution de l'ordonnance sera de plus en plus inséparable du nouveau chapiteau à feuillage, dont les architectes romains tireront un si brillant parti¹. Quant à la frise historiée, l'ordre corinthien la devait prendre telle quelle, avec tout l'entablement constitué, dans l'héritage ionique.

III. — Athènes et la frise figurée dans l'entablement dorique

Lorsque, dans le troisième quart du v^e siècle avant J.-C., les architectes attiques tentèrent de rajeunir l'ordre traditionnel de la Grèce propre, en remplaçant son *triglyphon* par un bandeau figuré continu, le sens organique de la frise dorique s'était à peu près complètement perdu.

L'ordonnance dorique était depuis près de deux siècles fixée dans ses formes essentielles. Cette régularisation s'était trouvée sanctionnée par l'achèvement de la pétrification de l'édifice. Un premier stade avait remplacé les sveltes fûts primitifs en bois par d'élégantes colonnes de pierre, qui continuaient à porter les mêmes architraves légères d'un entable-

1. La cella du temple dorique de Tégée (milieu du iv^e siècle; E. Pfuhl, C. Praschniker : vers 340; cf. Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 178) était décorée d'une colonnade corinthienne, que Ch. Dugas, J. Berchmans et M. Clemmensen, *Le sanct. d'Aléa Athéna*, 1924, p. 53, pensent couverte d'un entablement avec frise lisse (?). De cette frise, il ne reste à vrai dire qu'un minuscule fragment taillé dans le même bloc que l'épistyle (pl. LXXVIII, D) : ce qui rend peu vraisemblable une décoration sculptée, malgré le recul suffisant donné par le retrait de la frise, d'env. 0 m. 14, sur le couronnement de l'architrave. Vers la même époque que le temple de Tégée (entre 360 et 330; cf. Ch. Dugas, etc., *op. cit.*, p. 128), et peut-être grâce aux mêmes équipes d'ouvriers (M. Clemmensen et R. Vallois, *Bull. corr. hell.*, XLIX (1925), p. 7), le temple dorique de Zeus à Némée avait une colonnade intérieure corinthienne dont la disposition rappelait celle du temple de Bassae (D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 329), avec peut-être, au-dessus du premier, un second ordre composé de piliers quadrangulaires (?). Cf. M. Clemmensen et R. Vallois, *op. cit.*, p. 20. Ainsi, en Grèce propre du moins, si le dorique reste au iv^e siècle l'ordre des portiques extérieurs, on lui préfère régulièrement pour les intérieurs un ordre plus orné (Ch. Dugas, etc., *op. cit.*, p. 63).

ment en bois et terre cuite. C'est à cette colonne effilée, entrevue déjà par Ch. Chipiez¹, et prouvée par les précieux documents du sanctuaire d'Athéna Pronaia à Delphes², que conviendrait le terme de *protodorique*, plutôt qu'aux supports épannelés acéphales de Beni-hassan³. Le remplacement des architraves en bois par des poutres de pierre, de poids très supérieur et de portée beaucoup moindre, avait ensuite provoqué l'épaississement considérable de la colonne, et le renforcement du chapiteau⁴. Puis l'équilibre s'était établi peu à peu, après l'excès de lourdeur de cette deuxième étape, et les rapports des éléments canoniques étaient devenus constants.

Longtemps le mode dorique régna incontesté en deçà de l'Égée, comme l'ionique triomphait au delà, débordant largement sur les fles intermédiaires. Les bâtisses pré-ioni-ques ou pré-doriques, dans leurs formes natives et mal connues, pouvaient être diverses. Adaptés aux conditions naturelles et humaines, qui des pays balkaniques et qui de l'Asie antérieure, les deux ordres n'avaient pourtant jamais été séparés par d'infranchissables barrières. Même ils avaient

1. Ch. Chipiez, *Hist. orig. et format. ordres grecs*, p. 340.

2. R. Demangel, *Fouilles de Delphes*, II, 3, p. 27 sq. et pl. XI sq. C'est la plus ancienne colonne spécifiquement dorique connue. Cf. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 65; C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 46. A la même époque (fin du VIII^e siècle avant J.-C.) commençait, au 3^e (?) Héraion d'Olympie, le remplacement progressif des fûts de bois par des colonnes lapidaires du type élancé. Cf. Y. Béquignon, *Bull. corr. hell.*, LIII (1929), *Chron.*, p. 502.

3. À ce « fantôme de dorique » manque le principe viril du dorique, le triglyphe (on le trouverait ailleurs : cf. R. Demangel, *Bull. corr. hell.*, LV (1931), p. 123). Il n'a pas existé d'ordre en Égypte, pas de monument « d'une seule venue » comme partout ailleurs, pas d'exclusivisme artistique (G. Jéquier, *Man. d'archéol. égypt.*, p. 149). Cf. *supra*, p. 114, n. 4. La parenté de la colonne dorique primitive avec la colonne mycénienne (et par elle avec la crétoise) ne semble pas niable. Le berceau de la nouvelle genèse demeura le nord-est du Péloponnèse (Corinthe et l'Argolide).

4. Cf. R. Demangel, *L'Art* (Larousse), I, p. 52. Les représentations de temples sur les vases grecs montrent, avec toutefois un certain retard, le passage des poteaux minces aux colonnes massives. Cf. R. Vallois, *Étude sur les formes architectur. dans les peint. de vas. gr.*, *Rev. arch.*, XI (1908), p. 370.

entretenu les meilleures relations de voisinage, se faisant l'un à l'autre volontiers de petits emprunts.

Ces passages d'un style à l'autre ne peuvent s'interpréter comme une faute de goût, parce que, même après la constitution des ordres, jamais une règle stricte n'avait lié les détails ornementaux. Il faut, équitablement, mettre à part les petits monuments, où régna toujours une liberté confinant à la fantaisie¹, et s'en tenir aux grands édifices de pierre. Pour ceux-ci, une notion rigide des ordres, à la mode de Vitruve, serait inapplicable. Si l'on ne considérait pas l'« ordre » comme un continuel devenir — comme une forme vivante —, on noterait tant d'irrégularités dans l'architecture grecque, qu'il n'existerait pour bien dire plus de règles. Mais, pour le temple comme pour la statue, l'immobilité serait la négation de l'art. Tout en étant composés des mêmes éléments essentiels, l'un et l'autre sont conçus au gré de l'inspiration et du goût de l'artiste : dans l'harmonie secrète des parties réside l'originalité de l'ensemble.

Ce n'est pas ici le lieu de détailler les « irrégularités » des temples doriques². Il s'agit plus simplement des influences qu'a pu exercer un ordre sur l'autre. Celles du dorique sur l'ionique sont manifestes, particulièrement dans les plans; celles de l'ionique sur le mode « national » sont souvent niées³. Pourtant l'essai des architectes attiques du ^ve siècle

1. La petite sculpture, de même, n'a pas connu les règles plus sévères de la grande statuaire. Cf. *supra*, p. 26 sq., et *infra*, p. 305 sq.

2. Bien que l'ordre dorique fût autrement strict que l'ionique, on ne serait pas embarrassé pour en signaler de fort nombreuses. Pour être juste, il vaudrait mieux parler de particularités que d'irrégularités. Le chapitre des cannelures et celui des mutules seraient spécialement riches en exemples. Cf. R. Koldewey et O. Puchstein, *Gr. Tempel Unterital. und Sicil.*, p. 32, 99, 132, 206, etc.

3. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VII, p. 560, n. 1 : « le mode ionique a subi de bonne heure l'influence du mode dorique; mais il est impossible de trouver trace d'une action que l'ionique aurait exercée sur le dorique ». Cf. *ibid.*, p. 664 : « pour se développer, il (sc. l'ordre dorique) n'empruntait rien ni aux pratiques de l'étranger, ni, en Grèce même, à celles d'un mode rival ». Ce jugement ne peut être maintenu dans sa rigueur. Des emprunts doriques à l'Assyrie ou à l'Égypte, notamment pour la modénature et la décoration, sont, d'ailleurs, signalés, *ibid.*, p. 549.

ne devait pas faire scandale. Il y avait eu déjà, dans l'ordre robuste et sévère des Doriens, d'autres sourires ioniques. Que l'on songe, par exemple, aux acrotères, dont les formes élancées — que la pierre a copiées sur la terre cuite ou le métal — sont venues d'Ionie apporter, aux angles des puissants frontons doriques, l'élégance de leurs palmettes ou de leurs groupes plastiques¹. Que l'on suive, de même, pour ne pas quitter les parties hautes de l'édifice, l'importance prise par le motif en volute dans l'évolution plastique du chéneau dorique². On noterait encore, particulièrement au ^{ve} siècle avant J.-C., pour les bases, les pilastres, les chapiteaux³, plus d'une trace de ce « développement dans l'architecture dorique de l'ornementation ionique⁴ ». Au même courant se rattache l'introduction du bandeau figuré continu dans l'entablement dorique de la cella du Parthénon.

A l'époque archaïque comme au temps de Phidias, les peintures des vases attiques apporteraient des preuves de cette infiltration des formes ioniennes dans les ensembles doriques⁵. Par exemple, on y rencontrerait aussi bien « la frise plate au-dessus de listels à gouttes⁶ » que des entablements à triglyphes (où la frise put se développer aux dépens de l'architrave⁷), portés par des colonnes à volutes⁸. Peut-on en conclure, sur ce point particulier, que les architectes d'Athènes ont réellement, au ^{vi}e et au ^ve siècles avant J.-C.

1. Cf. P. Orsi, *Scavi intorno a l'Athenaion di Siracusa*, *Mon. ant.*, XXV (1918), col. 675 sq., 683 sq., etc.

2. Au temple d'Apollon à Métaponte, et plus tard à la belle Tholos du sanctuaire delphique d'Athéna Pronaia. Cf. M. Schede, *Ant. Traufleisl. Orn.*, p. 22; J. Charbonneaux, *Fouilles de Delphes*, II, 4, p. 7 sq.

3. Cf. notamment F. Benoit, *Archit., Antiq.*, p. 341; P. Cavvadias, *Hist. art grec.*, p. 320; F. Oldfather, *Funde aus Lokroi*, p. 123; Lokroi, *Real-Enc.*, col. 1301; D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 122, 206, 338, etc.

4. J. Charbonneaux, *l. l.*

5. Cf. R. Vallois, *Rev. arch.*, XI (1908), p. 390.

6. R. Vallois, *op. cit.*, p. 384, n. 3.

7. R. Vallois, *op. cit.*, p. 385 sq.

8. On en citerait des exemples dans tous les Musées. Cf. R. Vallois, *op. cit.*, p. 383; E. Pfuhl, *Mal. und Zeichn. der Gr.*, fig. 447; Ch. Dugas, *Aïson*, p. 45, fig. 9 (architrave à *regulae* et gouttes sur colonnes ioniques).

superposé sans aucun scrupule des frises doriques à des colonnes ioniques¹, et inversement — comme le fait s'est produit plus tard, en Grande Grèce notamment²? A cette hypothèse on a objecté³ que, pour les monuments en pierre — que devaient plus d'une fois représenter les vases⁴ —, la lente contamination des deux modes n'avait pas altéré l'intégrité de l'ordre principal, et que les colonnes ioniques, pouvant servir de modèles aux artistes jusqu'au milieu du v^e siècle, étaient des *supports ornementaux isolés*, nullement incorporés dans une ordonnance architecturale régulière : en conséquence, les dessinateurs auraient naturellement superposé à cette colonne ionique le type d'architrave et de frise qu'ils avaient partout sous les yeux. La soi-disant précision des archaïques ne devrait donc pas induire à tenir pour réelles les formes d'architecture qu'ils ont figurées, encore moins à supposer l'existence d'un « ordre composite », qui n'a pu se rencontrer que par « une anticipation fortuite d'un développement terminé trois siècles plus tard⁵ ».

Entre les deux thèses en présence, il n'y a pas incompatibilité. L'architecture des décorateurs de vases, comme celle des sarcophages⁶, celle des plaquettes votives en terre

1. R. Vallois, *op. cit.*, p. 383.

2. Cf. *infra*, p. 346 sq.

3. F. B. Tarbell, *Architect. on Attic vases, Amer., Journ. arch.*, XIV (1910), p. 430 sq.

4. Cf. Ch. Dugas, *Aison*, p. 33, fig. 7 : une colonne dorique figure, pour Aison, le temple de Delphes *actuel* (celui des Alcéméonides en pierre et marbre), et non, par un souci archéologique bien éloigné de son esprit, celui de l'époque de Thémis et d'Égée. L'excès de schématisation pouvait tendre à réduire la part faite au décor, pour laisser plus de place à la figure vivante.

5. F. B. Tarbell, *op. cit.*, p. 433.

6. Les sarcophages ont reçu généralement une ornementation surabondante, et le souci du sculpteur de décorer toutes les surfaces disponibles leur donne un caractère dont il faut tenir compte. On ne peut faire état en toute confiance que de ceux qui, comme les chefs-d'œuvre sidoniens, reproduisent fidèlement des temples funéraires. Cf. *supra*, p. 200. Il faudrait de même distinguer, parmi les vases peints, ceux qui n'ont employé la colonne, dorique ou ionique, que pour séparer les scènes figurées. Les bandes décoratives entourant le vase, qui peuvent les surmonter, n'ont assurément avec elles qu'une liaison

cuite¹, ou celle des peintures murales², est fantaisiste. Elle doit l'être : en décoration pure, toutes les libertés sont possibles et légitimes, et il serait absurde de fonder ici un jugement sur les lois de la statique architecturale. Toutefois cette fantaisie, illimitée en droit, a toujours un point de départ dans la réalité. On l'a montré récemment même pour l'architecture « fantastique » et tardive de la décoration romaine et pompéienne³. On a considéré ainsi quelque temps comme une fantaisie décorative le chapiteau à volutes adossées, jusqu'à ce qu'on ait rencontré les mêmes formes utilisées, à Néandria et ailleurs, comme membres d'architecture⁴. Le céramiste a oublié ou ajouté tel ou tel détail, changé les proportions : « quelle que soit la liberté de son dessin, tout n'y est pas invention pure, et les lignes générales doivent fixer au spectateur — à l'acheteur du vase ! — le sens de la représentation⁵ ». Au reste, pourquoi, seul parmi tant d'autres catégories d'artistes, le peintre de vases aurait-il imaginé de placer une frise dorique sur une colonne à volutes ? On a montré, à propos des fontaines⁶, que toute une série

ornementale. Il serait inexact de penser que le dessinateur a voulu représenter un épistyle sculpté. Cf. Mac-Mahon Rob, 'Ενεπίγραφος Λήκυθος, 'Αρχ. 'Εφ., 1905, p. 37-54 (pl. 1 : vase d'Erétrie, avec colonne dorique, à base, portant une architrave décorée d'une grecque).

1. On voit ainsi, sur les plaquettes de Locres, associer les éléments architectoniques des deux ordres grecs. Cf. Q. Quagliati, *Rilievi votivi arcaici in terracotta di Lokroi Epizephyrioi, Ausonia*, III (1908), p. 136 sq. : la fig. 80, p. 228, représente un angle de temple ionique (colonne, architrave, denticules, fronton décoré de palmettes), où l'on voit insérer, entre les denticules et la corniche horizontale du fronton, une frise dorique avec triglyphes et métopes. Un autre pinax (p. 229, fig. 81) montre un fragment de petit temple ionique dont l'entablement est fait d'une frise de triglyphes entre une architrave très basse et la corniche d'un fronton, décoré lui-même, au centre, d'un énorme triglyphe.

2. Cf. A. Ippel, *Wandmal. und Archit., Röm. Mit.*, XLIV (1929), p. 43 sq. ; T. Warscher, *Un nouv. livre sur les peint. mur. de Pompéi, Rev. archéol.*, XXXII (1930), p. 152 sq.

3. Cf. H. Thédénat, *Pompéi, Hist. Vie privée*, p. 110 sq. ; R. Demangel, *Autour de la frise du Parthénon, Mélanges Glotz*, I, p. 299 sq.

4. Cf. R. Demangel, *Fouilles de Delphes*, II, 3, p. 37.

5. R. Demangel, *Mél. Glotz*, p. 302.

6. A. K. Orlandos, *Παραστάσεις κρητών επί ἀγγέλων*, 'Αρχ. 'Εφ., 1916, p. 96 sq.

de petits monuments, en marge de la grande architecture, avaient dû librement dessiner dans l'espace les combinaisons d'ordres que nous ont transmises les vases, qui seuls nous sont parvenus. Sans faire aveuglément confiance aux décorateurs des vases attiques¹, on doit donc tenir compte des représentations d'édifices² qu'ils ont habituellement figurées. Les combinaisons d'ordonnances qu'ils affectionnent n'ont certainement pas été entièrement imaginées par eux. Supposons même qu'elles aient été de leur invention : il y faudrait voir une préparation précise et déjà ancienne aux recherches des architectes attiques du milieu du v^e siècle. De toutes manières, la frise continue du Parthénon n'était pas un coup d'essai, et, depuis longtemps, les infiltrations ioniques étaient venues « égayer » les formes doriques « d'un sourire inattendu³ ».

Les décorateurs, aussi bien, de vases ou d'autres catégories de monuments, par le soin avec lequel ils ne manquent jamais, dans leurs représentations d'architecture, de détailler les séries de triglyphes (même dans les entablements ioniques), n'ont-ils pu contribuer, dans une certaine mesure, à maintenir la tradition de cet élément décoratif, depuis longtemps privé de sens constructif?

On sait que le triglyphe est un membre indispensable de l'ordonnance dorique : dans les entablements de ce style,

1. On sait par ailleurs la source précieuse de renseignements de toute nature fournis par les vases grecs en général, particulièrement pour l'architecture des théâtres. Cf. R. Vallois, *Rev. ét. anc.*, XXVIII (1926), p. 177 sq.; L. Séchan, *Etudes sur la trag. gr. dans ses rapp. avec la céramique*, p. 541, n. 8, 558 sq., 605. Pour certaines époques, où l'on n'a comme guides que les monuments figurés, on ne ménage pas le crédit donné au plus minime document sculpté, gravé ou peint : il fait alors autorité en matière plastique, religieuse ou littéraire. On ne saurait refuser à l'architecture au moins une part du même privilège.

2. On trouvera ici même plus d'une fois utilisées les indications données particulièrement par les images réduites d'édifices réels : urnes étrusques, modèles en faïence ou en terre cuite de Cnossos, d'Argos, de Nèmi ou d'ailleurs. Cf. O. Benndorf, *Antike Baumodelle*, *Oesterr. Jahresh.*, V (1902), p. 175 sq. et 190 sq.; G. E. Rizzo, *Temp. fill. Nèmi*, p. 11 sq.

3. R. Vallois, *op. cit.*, p. 390.

son absence est exceptionnelle, et l'ordre ionique est celui qui n'a pas de triglyphes. Pourtant cet organe, ainsi permanent, apparaît inutile aux temples où nous le voyons figurer en place noble. Les meilleurs architectes modernes l'ont dit¹, sans qu'aucun ait su l'expliquer. Quant aux constructeurs anciens, ils en furent toujours, semble-t-il, embarrassés, mais ils n'osèrent pas, jusqu'au Parthénon, l'éliminer de l'entablement des grands monuments doriques. Il aurait finalement contribué à l'abandon de l'ordre dorique au profit des ordonnances sans triglyphes. Pour que les architectes grecs aient ainsi maintenu malgré ses inconvénients la frise dorique, il fallait qu'elle se rattachât aux traditions les plus vénérables de l'antique mégaron. Que d'autre part elle ait pu au Parthénon être suppléée par un bandeau sculpté continu prouve qu'elle n'avait plus, à cette époque, pour le monument qu'un sens décoratif.

Le problème étant trop vaste pour rentrer dans le cadre de cette étude, j'ai dû présenter mes solutions dans une série d'articles parus dernièrement dans les diverses revues archéologiques². Je rappellerai ici seulement le sens général de la thèse et les conclusions que je crois fermement établies.

La frise de triglyphes et métopes apparaît, pour nous, presque simultanément, et complètement constituée, dans tout le monde grec de l'Ouest. Une invention soudaine n'eût pas pu se répandre avec une telle rapidité³. Il ne s'agissait pas, en effet, d'une découverte brusque, mais de la pétrification d'un ensemble organique, qui plongeait par ses racines très loin dans le passé dorien. Les triglyphes s'étaient très

1. La frise dorique est *inutile* : elle « ne porte pas en elle-même sa raison d'être. Phénomène antigrec s'il en fut ». Les éléments du plafond pourraient être posés directement sur l'architrave sans assise intermédiaire (J. Guadet, *Elém. et th. de l'archit.*, I, p. 338).

2. R. Demangel, *Fenestrarum imagines*, *Bull. corr. hell.*, LV (1931), p. 117 sq.; *Sur un vers d'Euripide*, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 320 sq.; *Sur l'origine des mutules doriques*, *Rev. arch.*, XXXIV (1931, II), p. 1 sq.

3. *Cambridge anc. hist.*, IV, p. 605.

anciennement fixés dans leur forme décorative, et ils remontaient à une époque très antérieure à l'adjonction du péristyle au temple dorique. Ils n'ont jamais été, au-dessus d'un portique, que des *fenestrarum imagines*¹, en souvenir de la fonction originelle des *ὄπαι* qu'ils représentaient.

Sans remonter aux origines préhelléniques², rappelons d'un mot que la frise de triglyphes et demi-rosettes des Créto-Mycéniens est l'ancêtre direct du registre dorique, et qu'elle semble différente du *θριγκός κανόνας* qui couronnait le palais d'Alkinoos. Le triglyphe est une ancienne *ὄπη*, terme qui s'appliquerait à toute ouverture permettant, dans le mégaron, l'entrée de l'air et de la lumière et la sortie de la fumée. Les opes, au lanterneau, aux impostes surmontant les portes, étaient grillées de barreaux verticaux : fermeture que l'on noterait, ailleurs qu'en Grèce, dans la plupart des architectures méditerranéennes³. Le triple motif décoratif du triglyphe a son principe dans ce grillage de l'*ὄπη* par un ou plusieurs barreaux verticaux, permettant le passage de la lumière, empêchant celui des voleurs. Sa légère saillie s'explique parce qu'il a fallu le fixer aux deux éléments portants voisins (à l'origine les têtes de solives) : la métope masqua d'un revêtement peint, puis sculpté, l'intervalle *plein* entre deux opes. Ici, comme pour la frise ionique, c'est l'*organe de protection*, le revêtement mobile, indépendant de la construction pure, qui a reçu la décoration, et on pourrait observer qu'au-dessus de la porte et du portique, peuvent se rejoindre les frises dorique et ionique⁴. La métope est un dispositif universel ; le triglyphe est, au contraire, une spécialisation dorique. Leur combinaison

1. Vitruve, IV, II, 4.

2. Cf. *supra*, p. 101 sq. et *Bull. corr. hell.*, LV (1931), p. 126 sq.

3. Cf., particulièrement, les claires-voies grillagées de l'Égypte, *Bull. corr. hell.*, LV (1931), p. 122 sq.

4. La décoration du revêtement céramique a pu bénéficier d'influences italiotes, s'il est vrai que les plus anciennes plaques doriques à personnages ont apparu dans la Grèce de l'Ouest. Cf. *supra*, p. 168 sq.

caractérisa parfaitement l'entablement des Grecs d'Europe.

Les triglyphes, fenêtres aveugles, étaient, au ^v^e siècle avant J.-C., bien loin du temps où ils constituaient d'indispensables ouvertures d'aération¹. Mais leurs anciens et bons services leur avaient valu une sorte d'honorariat ! Les Doriens purs respectaient et aimaient cet aspect architectural, qui concourait à l'harmonie un peu sévère des lignes de leur entablement : leur esprit de géomètres se plaisait aux œuvres bien construites, et ne répugnait pas à sentir dans le rythme de l'ensemble l'armature intime, qui fixe à chaque détail sa place et sa valeur. Constructivement, le triglyphe avait fini par faire corps avec la métope², et le groupe était employé comme un parement régulier³. La frise dorique, purement décorative, allait pouvoir être remplacée, à Athènes, par le bandeau continu aux riches sculptures figurées.

Les temples attiques du ^v^e siècle, qui, dans leur ordonnance dorique, n'ont pas craint d'accueillir la frise continue, ceux-là, le Parthénon, le « Théseion », le temple de Poseidon du Sounion, témoignent que les « infiltrations » ioniques étaient, à Athènes, si importantes, que les architectes attiques pouvaient, sans choquer, ébaucher cette tentative de fusion des ordres.

Un ordre attique aurait pu réaliser en architecture l'équivalent du style attique des sculpteurs, des peintres ou des écrivains. Les *prémises constructives*, alors bien oubliées, des triglyphes allaient permettre à la frise figurée de pénétrer au cœur de la place. Nous sommes loin de l'expérience d'Assos, où le bandeau continu ornant l'architrave doublait,

¹ 1. Étaient-ils plus différents de la forme originelle que les volutes du chapiteau ionique ou les annelets doriques ? Toute modénature implique une plus ou moins forte stylisation.

² 2. Dès l'époque archaïque, en Grande Grèce (Paestum, Agrigente). Cf. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 303.

³ 3. Au Parthénon, triglyphes et métopes sont faits de blocs distincts, mais un intervalle les sépare du contre-parement intérieur : « le noyau de la frise est vide » (A. Choisy, *op. cit.*, p. 321).

sans nécessité ni agrément, les parements sculptés des métopes extérieures. C'est dans sa nouvelle place canonique, entre épistyle et corniche, que le bandeau ionique va ingratement supplanter la frise dorique. De l'intérieur de la cella, la décoration gréco-asiatique, débordant vers les ordonnances doriques extérieures, prenant appui aux cadres des portes, aux antes, tapisse les faces externes des murs du sékos, les revers des frises doriques du péristyle. Jamais toutefois, semble-t-il, la frise figurée continue n'a remplacé un *triglyphon* de l'ordre extérieur.

Pour s'en tenir au bandeau sculpté continu, et pour demeurer dans le domaine de l'architecture monumentale, il convient de rappeler ici brièvement certains essais isolés, notablement antérieurs à la grande période attique. On sait l'importance des influences ioniennes — particulièrement à l'époque de l'archaïsme avancé et des émigrations d'artistes d'Ionie — sur l'art créto-péloponnésien. La *plastique* ionique a pénétré l'architecture dorique, et cela non seulement à Locres¹ ou à Corfou², mais en pleine Laconie. Venus d'Orient, les cavaliers de Prinias marquaient une courte halte vers de plus lointaines conquêtes. On a récemment insisté sur la parenté qui unit les débuts de la plastique grecque en Crète et au Péloponnèse³. Lycurgue n'avait-il pas aussi emprunté à Minos le meilleur de ses lois⁴? Et de même l'« Héléne » de Sparte est étroitement apparentée à la grande Mère crétoise⁵. Ainsi les deux centres où, dans la deuxième moitié du VII^e siècle avant J.-C., se seraient déve-

1. E. Fiechter, *Amyklæ*, *Arch. Jahrb.*, XXXIII (1918), p. 240; D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 103.

2. E. Fiechter, *op. cit.*, p. 241.

3. Cf. P. Demargne, *Terres cuites arch. de Lolo*, *Bull. corr. hell.*, LIII (1929), p. 393; *Plâques votives de la Crète arch.*, *Bull. corr. hell.*, LIV (1930), p. 196. L'influence orientale avait pu « voyager entre Asie et Laconie par Chypre, Rhodes et la Crète » (Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 507).

4. Pausanias, III, 2.

5. Cf. Ch. Picard, *Orig. polyth.*, *L'art créto-myc.*, p. 84 et 106.

loppée en Grèce l'industrie de la céramique architectonique¹, Corinthe² et Sparte, auraient tous deux plus ou moins directement subi l'influence de la Grèce asiatique. Sans doute les réactions furent diverses. A Locres, en Crète, dans le Delta et en Messénie, on relève pour les plans des temples de notables analogies³. Les acrotères circulaires laconiens en marbre⁴, l'emploi même du marbre dans des régions où il n'est pas la matière courante (comme autour de Doliana⁵) montreraient, parmi d'autres preuves, que les influences ioniennes ont pénétré jusque dans ce pays spartiate, dont la civilisation apparaît aux philologues comme si exclusive et fermée⁶. C'est un Grec de l'Est, Bathyklès de Magnésie, qui, dans la deuxième moitié du VI^e siècle avant J.-C., avait édifié le curieux « Trône » d'Apollon à Amyclées. Cette « charmante excentricité⁷ », que l'on place à l'origine du rapprochement des deux ordres grecs dans une construction étagée⁸, introduisait en Laconie un monument comparable aux tombeaux royaux de la Perse⁹. Le Périégète¹⁰ put encore voir en place les bas-reliefs¹¹ qui ornaient l'extérieur de l'édifice, empruntant leurs sujets aux gestes d'Héraklès ou de Thésée, au cycle troyen et à d'autres légendes. L'exubérance de cette

1. E. Buschor, *Tondächer*, p. 3.

2. Cf. *supra*, p. 132 sq.

3. Cf. C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 107.

4. C. Weickert, *op. cit.*, p. 75. Cf. aussi E. Douglas van Euren, *Gr. fict. revetm.*, p. 61.

5. C. Weickert, *op. cit.*, p. 184.

6. Cf. E. Bourguet, *Le dialecte laconien*, p. 15.

7. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 105; cf., p. 104, fig. 47, le chapiteau dorique à console ionique. Robertson ajoute : il serait curieux de savoir comment l'architecture grecque se serait développée, si le V^e siècle avait continué la fusion entre les deux ordonnances.

8. E. Fiechter, *op. cit.*, p. 244.

9. W. Klein, *Zum Thron des Apollo von Amyklæe*, *Arch. Anz.*, XXXVIII (1922), col. 10 sq. Le plan a été restitué autrement par E. Buschor et W. von Massow (après leurs derniers sondages). Mais l'aspect d'ensemble de cet étrange monument continue à légitimer le rapprochement. Cf. *Athen. Mitt.*, LII (1927), p. 1 sq. et 65 sq.

10. Pausanias, III, 18.

11. Des plaques de bronze doré (cf. W. Klein, *ibid.*) n'eussent sans doute pas subsisté jusqu'à l'époque de Pausanias.

décoration plastique figurée ne s'accordait guère avec la traditionnelle sobriété laconienne.

Dans ces mêmes régions sud-péloponnésiques qui subirent l'influence de la Crète, le sanctuaire messénien d'Apollon Korynthios (ou Korynthos) à Coroné (Longa) montre les ruines de temples doriques, dont les formes, plans et chapiteaux ont attiré à juste titre l'attention des érudits¹. On n'a pas manqué en particulier de faire des rapprochements avec l'Amyklaion². Le point sur lequel on doit insister ici, c'est la découverte de deux dalles de calcaire sculptées, dont l'anathyrose latérale prouve qu'elles n'étaient pas des métopes³. On restitue donc au troisième édifice dorique de Longa — un périptère de la fin de l'archaïsme — une frise couronnant la paroi extérieure de la cella⁴. Ces bas-reliefs, vraisemblablement, comme en Crète⁵, comme surtout au temple corcyrien d'Artémis⁶, décoraient spécialement le côté de l'entrée du sékos. Ainsi, aux lisières septentrionales de la Messénie, à Bassae, la frise attico-ionique ne se trouvera pas dépaysée.

Le bandeau sculpté des temples archaïques de Coroné ou de Corcyre était essentiellement un ornement de prodomos, un aménagement décoratif de l'entrée du sékos. Ce sera encore le cas pour les frises continues du « Théseion » ou du temple du Sounion. Mais au Parthénon la bande figurée fait

1. F. Versakis, 'Αρχ. Δελτ., II (1916), p. 74, fig. 11 sq.; C. Weickert, *op. cit.*, p. 61, 63, 77, 151 sq. Cf. *supra*, p. 164, n. 1.

2. C. Weickert, *op. cit.*, p. 154, note. Les deux sites ne sont guère éloignés que d'une forte journée de marche.

3. C. Weickert, *op. cit.*, p. 152.

4. Ce sanctuaire si important a malheureusement été insuffisamment fouillé et publié. Cf. C. Weickert, *loc. cit.*

5. Le dieu pourrait être crétois, d'après Ch. Picard (cf. Artémis Korythalia).

6. Cf. *Bull. corr. hell.*, XLV (1921), p. 524, et *supra*, p. 167. A Corcyre également, le temple de Kardaki, contemporain de l'Amyklaion, témoigne d'un même esprit, et doit être mentionné au nombre des tentatives individuelles de fusion des deux styles, qui furent faites vers la fin du VI^e siècle avant J.-C. Cf. C. Weickert, *op. cit.*, p. 155.

le tour complet de la cella, de même que toutes les métopes du péristyle ont reçu l'ornement de la sculpture.

Le Parthénon fut-il le premier temple dorique à connaître si complète parure ionique, ou bien, comme on l'a supposé, Phidias n'eut-il qu'à suivre l'exemple donné par un de ses devanciers, l'architecte qui agrandit l'« Hécatompédon »¹ pour le compte des Pisistratides? Il serait bien tentant d'imaginer, pour cet ancêtre du Parthénon, que l'édifice *in antis* se trouvait, avant l'adjonction du péristyle dorique, couronné d'un bandeau peint ou sculpté, que la surélévation des combles eût permis de maintenir ou de remplacer par une zone de reliefs en marbre. Ainsi la frise sous portique serait, dans un monument entouré tardivement d'une colonnade, issue d'une ancienne décoration continue de haut de mur. Une paroi sous portique n'ayant plus de raison d'être protégée par une corniche, la frise de cymaise serait comme descendue d'un étage. La transformation d'un temple *in antis* (ou prostyle) en périptère eût été à l'origine d'une innovation, qui se fût, en somme, comprise comme une survivance. Cette hypothèse, qui expliquerait de manière attrayante le cas de la frise du Parthénon, s'accorderait avec une conjecture déjà ancienne de H. Schrader². Sans entrer dans le détail de cette théorie, réfutée et abandonnée aujourd'hui³, il faut rappeler que Schrader rapprochait plusieurs fragments de bas-reliefs de marbre, qui auraient, selon lui, fait partie d'un cortège de fête décorant en frise

1. Au sujet des dernières migrations de l'« Hécatompédon », cf. *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), *Bull. arch.*, p. 46 (R. Vallois).

2. H. Schrader, *Der Cellafrises des allen Athenatempels auf der Akropolis*, *Athen. Mitt.*, XXX (1905), p. 305 sq.

3. Cf. R. Demangel, *A propos de la Déesse montant en char*, *Rev. ét. anc.*, XXIV (1922), p. 187 sq.; D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archil.*, p. 88; C. Weickert, *Typen arch. Archil.*, p. 146, n. 1. On ne peut attribuer de façon certaine à un même ensemble que la fameuse « Déesse montant en char » du musée de l'Acropole et un buste d'Hermès de profil à droite. Pour les autres débris de reliefs mentionnés par Schrader, en particulier le fragment de siège, v. mes observations, *op. cit.*, p. 194 sq.

extérieure la cella du vieil « Hécatompédon ». Ainsi sujet et place de la frise du Parthénon eussent existé, sur l'Acropole d'Athènes, avant Phidias. En réalité, le petit nombre des documents recueillis, dont une dalle à peu près intacte et de fort grandes dimensions¹, la très faible saillie du relief², la présence d'une plinthe sous les personnages, d'autres raisons encore³ imposent une destination différente, non architectonique, mais simplement décorative, à ces beaux débris sculptés (qui, de plus, par le sujet et par le style, ne semblent guère s'accorder avec les scènes des frontons de l'« Hécatompédon »). L'hypothèse d'une frise prototype de celle du Parthénon sur l'Acropole même reste donc, pour séduisante qu'elle soit, purement gratuite.

Ce n'est nullement diminuer le génial ordonnateur des Panathénées que de penser qu'il avait étudié avec soin les frises figurées ornant les trésors ou temples ioniques d'Athènes et de Delphes. Il avait pu suivre la récente mise en place des minces dalles du temple de l'Ilissos, surmontant une architrave lisse. Il s'est certainement souvenu de l'assemblée des dieux du Trésor des Siphniens, ou d'une autre analogue. Il s'est inspiré de la tradition asiatico-ionienne des files de guerriers marchant d'un même pas⁴. Quelle que soit la part à lui réserver dans la mise au point définitive des bas-reliefs — et je ne la crois

1. La dalle d'Artémis (?) montant en char est de 0 m. 21 plus haute que la frise du Parthénon (dont la cella était pourtant presque double) — et son épaisseur n'en est pas moins de 0 m. 30 plus faible que celle des plaques des Panathénées.

2. Maximum : 0 m. 03; au Parthénon, 0 m. 045 à 0 m. 055; au trésor des Siphniens, 0 m. 06 à 0 m. 075.

3. Cf. R. Demangel, *op. cit.*, p. 128 sq.; C. Weickert, *loc. cit.*

4. Cf. H. Schrader, *Phidias*, p. 284. D'après F. Studniczka, *Von der gr. Plastik des V. Jahrh. v. Chr.*, *Neue Jahrbücher*, II (1926), p. 405, ce ne serait pas un caractère proprement ionien, puisqu'on le retrouverait dans certaines œuvres « protocorinthiennes ». Faible argument, qui supposerait que le style « protocorinthien » fût demeuré à l'abri des influences orientales.

certes pas négligeable¹, — Phidias a voulu la frise du Parthénon, et il la destinait à la place qu'elle a occupée. Ce ne fut nullement une surprise architecturale². L'œuvre a été longtemps méditée, étudiée d'avance dans tous ses détails, exécutée à l'atelier et terminée seulement *sur tas*. Le travail a été mené d'une traite (non hâtivement), et les légères inégalités qu'on y a pu relever sont de peu de poids dans une œuvre de cette envergure.

J'insiste à dessein — c'est le sens de ce chapitre — sur le fait que la frise des Panathénées ne fut pas une réussite fortuite, que l'on devrait à quelque changement de plan en cours d'exécution. On a justement observé que le seul travail matériel, nécessaire à des techniciens exercés pour sculpter plus de cent blocs de marbre, exigeait des années³. Cela suffirait à prouver que la frise du Parthénon a été ciselée à l'atelier, où il était facile de réaliser les conditions d'éclairage et de visibilité qui attendaient l'œuvre mise en place⁴. Les

1. Ce sont là questions de sentiment, fort discutées, et qui se posent à propos de toutes les grandes œuvres. Plaider *pro Phidia* ou contre lui autorise sans doute de brillantes dissertations — auxquelles on pourra préférer les études positives d'un C. Praschniker (*Parthenonstudien*, 1928). Mentionnons, parmi beaucoup d'autres, les récents travaux de P. Johansen, *Fidias* (1923) et *Phidias and the Parthenon sculptures* (1925), H. Sitte, *Zu Phidias* (1925), A. Hekler, *Die Kunst des Phidias* (1925), et surtout H. Schrader, *Phidias* (1924), avec les substantiels comptes rendus de L. Curtius, *Gnomon*, I (1925), p. 3 sq., et de F. Studniczka, *Neue Jahrbücher*, II (1926), p. 385 sq. On ne doit pas douter qu'aux sculptures du Parthénon ait travaillé « une phalange d'artistes », mais « sous le manteau de Phidias » (L. Curtius, *Gnomon*, II (1926), p. 26), dont la tête les dominait tous. C'est aussi la conclusion à laquelle s'arrête W. H. Schuchhardt, dans son récent mémoire, *Die Entstehung des Parthenonfrieses*, *Arch. Jahrb.*, XLV (1930), p. 280.

2. Cf. *supra*, p. 305.

3. Le contraire apparaît à L. Curtius, *Gnomon*, I (1925), p. 14, comme une monstruosité, non seulement artistique, mais technique. De même pour les frontons, le seul groupe des *Parques*, « même au plus grand génie sculptural, à la meilleure habileté technique a dû coûter des années » L. Curtius, *Gnomon*, II (1926), p. 27). Cf. C. Blümel, *Gr. Bildhauerarbeit*, p. 13 sq.

4. Ainsi s'explique sans peine le chevauchement des représentations d'une plaque sur l'autre, que l'on observe plus d'une fois aux frises des longs côtés. Les dalles voisines étaient déjà rapprochées à l'atelier. Cf. H. Schrader, *Phidias*, p. 218; L. Curtius, *op. cit.*, p. 14.

difficultés du travail, au milieu des échafaudages et malgré le masque de la colonnade et de l'entablement du péristyle, étaient incompatibles avec la nécessité de ne pas arrêter les travaux de couverture de l'édifice — et l'on sait que le chef-d'œuvre des temples grecs fut un des plus rapidement terminés. Il était, aussi bien, dans la tradition des revêtements céramiques, que la pierre et le marbre ont remplacés, d'être entièrement préparés — moulés, peints et cuits — dans les officines des techniciens. La frise des Panathénées fut, de même, achevée, sauf sans doute les liaisons d'une plaque à l'autre, à l'atelier¹.

Parmi les détails de construction² qui ont fait supposer que la frise ionique du Parthénon n'entraît pas dans le dessein originel des architectes, figurent au premier chef les *regulae* avec gouttes des architraves du pronaos et de l'opisthodomos (pl. VIII). On a beaucoup disserté sur ce point, et les raisons esthétiques mises en avant ont leur intérêt³. Mais que l'on songe combien il était aisé de rabattre ces appendices, même après l'achèvement complet du temple : pourtant le maître d'œuvre n'a pas — autre

1. H. Schrader, qui est d'avis que la frise du Parthénon a été terminée à l'atelier, a observé (*Phidias*, p. 212 sq.) qu'un « *scamillus* » d'environ 0 m. 01 de hauteur existait au bas des dalles de la frise (et aussi des métopes), et qu'un léger espace non sculpté était également ménagé en haut des plaques. Il explique ce listel plat par le désir d'éviter les éraflures aux reliefs, lors de la mise en place. D'après F. Studniczka, *op. cit.*, p. 402, ce pourrait être aussi la trace d'une bordure préservatrice (de plomb, par exemple) destinée à protéger, au contraire le haut de l'épistyle contre les coups de ciseau. L'argument de Schrader ne semble donc pas spécialement convaincant.

2. En ce qui concerne les entrecolonnements d'angles du pronaos, plus étroits que les autres, et dont on a fait état pour supposer que le plan originel prévoyait là une frise triglyphée (cf. W. Dörpfeld, *Athen. Mitt.*, IX (1884), p. 336), le seul fait qu'au « Théseion » — bien plus, à la façade du temple d'Athéna Niké ! — existe une différence analogue montre le peu de portée de l'argument.

3. Cf. H. Schrader, *Phidias*, p. 215 sq., et les diverses études de G. Fougères, en particulier : *Le problème de la frise du Parthénon*, *Rev. ét. gr.*, XXII (1919), p. 208 sq., et *Athènes*, 4^e éd., p. 81 sq. Au reste, la régulière rigidité des *regulae* contrastait heureusement avec la souplesse vivante de la frise figurée, et semblait marquer les stades le long de la voie sacrée suivie par la procession.

Hermocopide — perpétré cette mutilation; l'idée ne lui en est sans doute même pas venue. La mesure attique unit ici l'esprit décoratif des Ioniens et l'esprit de géométrie des Doriens. Le maintien des *regulae* ne doit pas, à mon sens, être considéré comme un « artifice assez singulier » d'Ictinos¹: le Parthénon apportait suffisamment d'autres nouveautés pour qu'on y pût conserver, sur une colonnade dorique, une architrave dorique² ! Même non surmontées du *triglyphon*, comme dans les portiques superposés de la Grèce propre, les architraves doriques comprenaient normalement, avant le Parthénon, *laenia*, *regulae* et gouttes³. Sur les longs côtés de la cella, où la frise historiée couronnait un mur, la situation était autre, et l'on put s'y passer d'architrave dorique. Les cellas des périptères doriques n'avaient de frise triglyphée qu'aux deux extrémités⁴. Il est inutile de supposer qu'on avait prévu pour les longs côtés du sékos, au Parthénon, une frise lisse faisant suite à l'assise de triglyphes et métopes des façades⁵. D'autres éléments ioniques, au reste, bordent les métopes ou les chapiteaux d'antes doriques du temple

1. G. Fougères, *Athènes*, 4^e éd., p. 81. On eût pu s'étonner d'un épistyle ionique à bandeaux — non d'une architrave dorique.

2. Le « Théseion » et le temple du Sounion n'ont pas maintenu l'architrave dorique aux portiques de la cella. Leurs architectes, s'inspirant librement de la frise historiée du Parthénon, ont, sous une influence venue plutôt de l'ouest que de l'est (rappelons notamment les temples de Paestum), poussé plus avant la liberté, et bordé le haut de l'épistyle par un kymation lesbique.

3. Cf. H. Schrader, *Phidias*, p. 217; J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 266, fig. 237.

4. Il est important de noter qu'à l'Héraion de Sélinonte, qu'au temple de Zeus à Olympie, à celui d'Apollon à Phigalie, à celui d'Aléa Athéna à Tégée, la décoration sculptée du *triglyphon* était, non pas à l'ordre de la péristasis, dont les métopes sont demeurées lisses, mais aux deux façades de la cella. C'est peut-être à Olympie que Phidias a médité sur les adoucissements à apporter à la puissante sobriété dorique, ainsi qu'à sa monotone et double frise triglyphée.

5. W. Dörpfeld, *loc. cit.* Cf. F. Noack, *Bauk. All.*, p. 21 sq. Une alternance analogue du triglyphon et de la frise continue est signalée par erreur par Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VII, p. 490, autour du Trésor des Mégariens à Olympie, peut-être par suite d'une confusion avec les sculptures en bois qui décoraient l'intérieur de la cella de cet édifice. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VIII, p. 460; G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 566.

d'Athéna, « gracieux accompagnement de la forte mélodie donnée par la frise ionique¹ », et ceux-là ne peuvent pas avoir été surajoutés. La frise historiée n'était pas encore réservée aux entablements ioniques. Mais, par son plan octo-style², le Parthénon s'apparentait aux édifices à large front, qui ignoraient, en même temps que le triglyphe, les difficultés d'harmoniser la cadence verticale de la frise dorique avec le rythme de la colonnade, d'une part, avec celui du poutrage du plafond³, par ailleurs. Concluons donc que l'admirable cortège des Panathénées n'a pas été accroché après coup, comme un ex-voto⁴, aux parois de la cella du Parthénon, mais qu'il fait partie de sa chair même, et qu'il entrait dans le plan initial du constructeur.

Conçue pour la place où elle a été fixée dans le marbre, on peut se demander encore si la frise du Parthénon était heureusement placée. Les colonnes et aussi l'entablement du péristyle la masquaient en partie⁵; ils n'en permettaient qu'un éclairage indirect et diffus, nécessitant pour les sculptures un modelé doux de relief dans la pénombre⁶. Aussi a-t-on depuis longtemps noté, pour en faire grief à Phidias, qu'on pouvait d'en bas « à peine voir sa frise, bien loin d'en pouvoir goûter le charme⁷ ». L'ordonnance du cortège de marbre était pourtant réglée de manière habile. La position du Parthénon sur l'Acropole obligeait à tourner autour de lui. Il dominait la voie des processions. De l'entrée de la citadelle, on le voyait d'abord par la façade postérieure, dont la frise montrait les débuts et la formation de la pompe sacrée.

1. H. Schrader, *Phidias*, p. 218.

2. Et de même par son sékos amphiprostyle à six colonnes. Cf. G. Fougères, *Athènes*, 4^e éd., p. 78.

3. Cf. F. Benoit, *Archit., Antiq.*, p. 345.

4. G. Fougères, en insistant, *op. cit.*, p. 81, sur « le caractère votif » de cette « pseudo-frise » exclue des places d'honneur, a forcé quelque peu, semble-t-il, une juste comparaison.

5. Cf. A. Michaelis, *Der Parthenon*, p. 203.

6. Cf. *infra*, p. 553.

7. O. Bie, *Kampfgruppe und Kämpfertypen in der Antike*, p. 6.

Pour aller vers l'entrée principale du Grand Temple, on longeait tout le côté septentrional, lentement, avec des arrêts fréquents, laissant le regard tourner autour des colonnes et se fixer à loisir sur une scène, puis sur une autre scène du multiple cortège... Était-il, en fait, dans la lumière étincelante du ciel attique, possible de pleinement « jouir » du chef-d'œuvre de Phidias, à demi masqué par le portique éblouissant du péristyle? Il est permis de faire quelques réserves sur ce point. Mais les Egyptiens ne tapissaient-ils pas de reliefs et de peintures les parois de couloirs ou d'escaliers obscurs¹? Et les tableaux de nos cathédrales sont-ils mieux visibles? Les Grecs, à l'inverse des Crétois, sont plus artistes que bons décorateurs. Ch. Dugas l'a parfaitement observé pour ce qui est de la céramique : « Si le sac de Troie ou la mort de Penthésilée sont des chefs-d'œuvre, ce n'est pas parce qu'ils sont peints, c'est bien qu'ils soient peints sur des vases² ». Appliquant sa remarque à la grande décoration, on pourrait dire : si la frise des Panathénées est un chef-d'œuvre, c'est, aussi, bien qu'elle ait été fixée à dix mètres de haut sous un portique étroit. On l'eût sans doute mieux admirée à hauteur de vue, comme on fait dans nos Musées. Mais si le constructeur lui a assigné cette place, c'est qu'il l'a jugée nécessaire à l'harmonieuse réalisation de son plan d'ensemble : frise architectonique, elle ne constitue pas une valeur absolue, mais relative à l'édifice dont elle est partie intégrante, et le Parthénon n'eût pas été le Parthénon, si le front de sa cella en eût été découronné.

Une preuve que la frise historiée non seulement ne choqua point, mais ne déplut point, à la place choisie par les architectes du Parthénon, c'est qu'elle fit école. On l'imita comme savaient imiter les Grecs : c'est-à-dire qu'on ne copia point à la lettre l'ordonnance nouvelle, mais qu'on s'en inspira librement (fig. 68).

1. G. Jéquier, *Man. archéol. égypt.*, p. 145.

2. Ch. Dugas, *Céram. Cycl.*, p. 2.

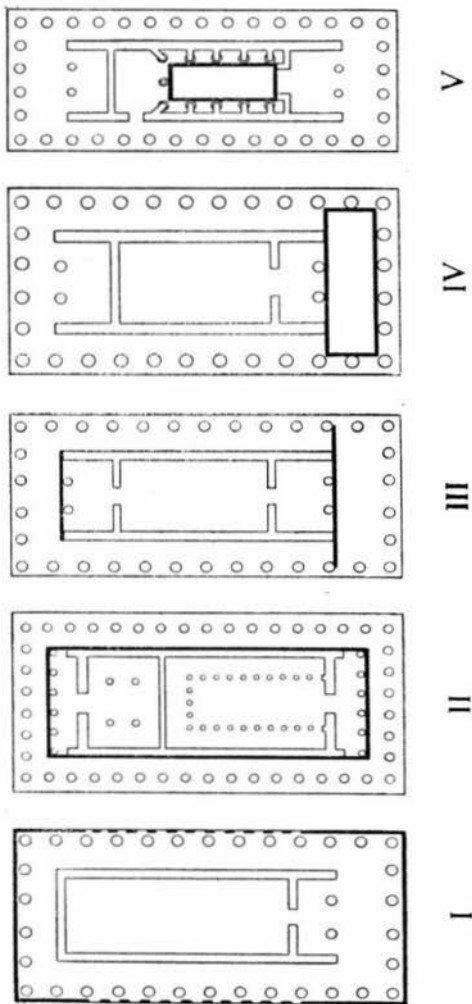


Fig. 68. — Place de la frise continue dans les temples doriques.

(I, Assos; II, Parthénon; III, « Théséion »; IV, Sounion; V, Phigalie).

Le « Théseion », presque contemporain du Parthénon¹, et « appartenant au même courant qui, dans la deuxième moitié du ve siècle, adoucit, en Attique, le dorique canonique² », ne put pas recevoir une parure aussi complète que lui. Les métopes extérieures ne furent décorées que sur la façade principale, avec un retour débordant sur les longs côtés. De même, l'entablement de la cella ne fit pas le tour du temple; il resta lié aux colonnes et limité aux deux façades.

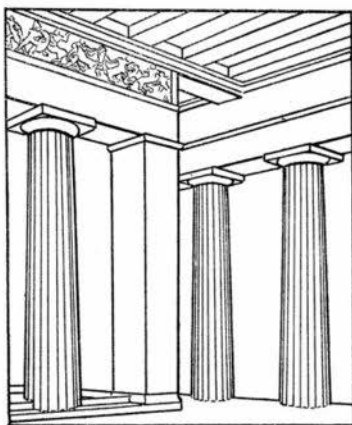


Fig. 69. — Frise de l'opisthodomos du « Théseion ».

Une frise historiée y supplanta, comme au Parthénon, le *triglyphon*; mais la *laenia* avec *regulae* et gouttes des architraves du temple d'Athéna fut ici remplacée par une moulure en talon, formant socle pour les personnages de la frise.

1. Cf. en dernier lieu, sur la date du « Théseion », H. Koch (et E. von Stockar), *Arch. Anz.*, XLIII (1928), col. 706 sq.; R. Vallois, *Rev. ét. gr.*, XLIII (1930), p. 75.

2. H. Koch, *op. cit.*, col. 707.

Sur la façade occidentale, le bandeau sculpté s'arrêta aux antes, sans retours latéraux¹ (fig. 69); sur la façade orientale, la frise dépassa de chaque côté l'alignement des murs de la cella, et continua en ligne droite jusqu'au péristyle² (fig. 70). Ainsi, comme un diadème est plus beau et fleuri sur le front qu'il pare, le front du temple fut spécialement

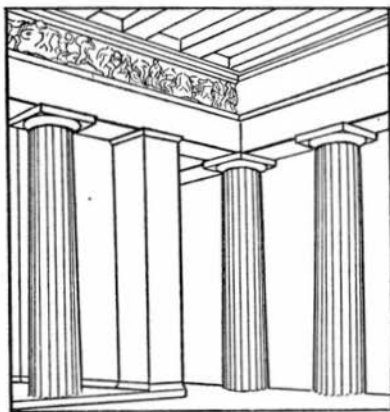


Fig. 70. — Frise du pronaos du «Théseion».

couronné de sculptures. Le «Théseion», frère cadet du Parthénon³, demeurait dans la tradition des entrées décorées de la Crète et de l'Orient⁴. Sa façade principale, qui

1. Cf. J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 182, fig. 154 (la même figure est donnée une deuxième fois p. 271, fig. 241).

2. Cette disposition, «rappelant l'âge archaïque» (A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 463), existait déjà pour la frise dorique triglyphée, notamment au pronaos du temple F (S) de Sélinonte. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VII, p. 487, pl. XXXVII.

3. Cf. H. Koch, *Arch. Anz.*, XLIII (1928), col. 721 : la frise occidentale a été, pour les motifs, influencée par les métopes anciennes du Parthénon.

4. On y a noté d'autres «sourires ioniques». Cf. G. Fougères, *Athènes*, 4^e éd., p. 139 (moultres des plinthes, comparées à celles des murs de l'Erechtheion et du temple d'Athéna Niké).

dominait l'agora, avait en outre des raisons d'être soigneusement dégagée et ornée¹, raisons que le Parthénon, nous venons de le voir, autrement disposé, n'avait pas. Aussi donne-t-il l'impression d'un espace fermé, d'une sorte de vestibule oriental plus large², que l'on retrouve dans un temple « selon toute vraisemblance, immédiatement postérieur au Théseion³ », celui de Poseidon au cap Sounion.

La décoration sculptée du temple du Sounion était moins purement dorique encore que celle du Parthénon ou celle du « Théseion ». Son *triglyphon* extérieur n'avait que des métopes lisses⁴. Le vestibule de l'entrée, au contraire, était orné d'une frise continue courant le long de l'entablement du pronaos, enjambant de part et d'autre le portique au niveau de la troisième colonne des longs côtés (comme au « Théseion »), puis, par un double retour, venant tapisser la contre-frise du péristyle de façade⁵. Sous cette frise « ionique », l'architrave se terminait (comme encore au « Théseion ») par une cymaise lesbique⁶, et non par une *taenia* avec *regulae* et gouttes (comme au Parthénon); de plus, les entrecolonnements du pronaos étaient réguliers⁷. Ces observations donnent à penser que le temple de Poseidon du Sounion peut être

1. H. Koch, *op. cit.*, col. 707.

2. « Er erzielt einen geschlossenen Raumeindruck » (H. Koch, *op. cit.*, col. 709).

3. E. Fabricius, *Die Skulpt. vom Tempel in Sunion, Athen. Mitt.*, IX (1884), p. 347.

4. Cf. B. Stafs, *Τὸ Σούνιον καὶ οἱ ναοὶ Ποσειδῶνος καὶ Ἀθηνᾶς* (1920), p. 31 sq.

5. La contre-frise était tout indiquée. Son bandeau plat appelait la décoration : spécialement dans un vestibule dont un côté était orné de la frise historiée, qu'adoptait l'ordre préféré pour les intérieurs. Haut. de la bande sculptée, 0 m. 825; épaisseur des plaques, 0 m. 28 à 0 m. 35.

6. A la place correspondante, la *taenia* de l'antithéma des épistyles était, sur les autres côtés du temple, ornée — fait jusqu'à présent unique — d'une double tresse, dont on a récemment observé les traces très effacées. Cf. W. Zehetzschmann, *Zum Innen-Architrav von Sunion, Arch. Anz.*, XLIV (1929), col. 221 sq.

7. W. Dörpfeld, *Der Tempel von Sunion, Athen. Mitt.*, IX (1884), p. 328 et 336-7.

considéré comme le plus récent de la série (de nous connue) des temples attico-doriques du ^{ve} siècle¹.

Malgré la célébrité du temple du Sounion, du « Théseion », du Parthénon, la tentative attique de fusion des deux ordres grecs n'a pas été couronnée de succès². Les architectes athéniens du grand siècle avaient du moins tenté le seul renouvellement de l'ordre dorique constructivement viable, en remplaçant son *triglyphon* par le bandeau figuré continu — et c'est à Athènes seulement, à cause de ses affinités ioniennes, que l'introduction de la frise historiée dans l'ordre *national* pouvait être tentée. Mais ils s'en sont tenus aux entablements intérieurs; et, bien que le fait de lier par groupes dans une

1. Il est possible que le temple de Némésis à Rhamnonte, en raison de la disposition de son pronaos, semblable à ceux du « Théseion » et du temple du Sounion, ait eu de même une frise ionique intérieure. Certains érudits l'admettent : D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 115; J. Charbonneau, *Hist. art* (Firmin-Didot), I, p. 111. — D. S. Robertson, *ibid.*, n. 3, ajoute que, comme au Parthénon, l'architrave porte des *regulae* et des gouttes. W. Zehetzschmann, *Die Tempel von Rhamnus*, *Arch. Anz.*, XLIV (1929), col. 443, note au contraire que les *ionismes* manquent à cette architecture, pourtant contemporaine du « Théseion » et du temple de Poseidon au Sounion et comparable à eux notamment pour le plan et l'aération du pronaos (R. Vallois, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), *Bull. arch.*, p. 49, fait des réserves seulement pour le petit temple de Rhamnonte). Comme on n'a retrouvé aucun autre débris de frise que ceux — de tradition phidiasque — qui décoraient la base de la statue de Némésis (cf. L. Pallat, *Die Basis der Nemesis von Rhamnus*, *Arch. Jahrb.*, IX (1894), p. 19 sq.; E. Kjellberg, *Stud. att. Rel.*, p. 105 sq.), on pourra supposer, avec A. K. Orlandos (renseignement aimablement communiqué par Y. Béquignon), qu'une frise ionique devait en effet décorer le pronaos et franchir de chaque côté le péristyle, de l'ante à la troisième colonne de la péristasis, mais que cette frise — comme les cannelures des colonnes — n'a pu être exécutée à cause de la guerre du Péloponnèse qui avait éclaté entre temps.

2. On devrait sans doute rattacher à l'inspiration attique les théories de danseuses drapées du Cabirion de Samothrace, qui auraient décoré — par suite d'une restauration ionique du vieux temple dorique — une frise continue placée, comme au Parthénon, sur une architrave dorique avec *regulae*, sans gouttes. Haut. du registre sculpté, 0 m. 33. Cf. A. Conze, *Samothrake*, II, p. 23 et 98 sq.; D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 332 (vers 365 ?). — On ignore l'emploi originel de la frise en marbre d'Halicarnasse, dont on connaît deux jeunes cavaliers galopant à droite semblables à ceux du Parthénon. Haut., 0 m. 48. Cf. Benndorf et Niemann, *Reisen in Lykien und Karien*, I, p. 12, fig. 6; *Arch. Anz.*, VI (1891), p. 176; S. Reinach, *Rép. Rel.*, II, p. 103.

même action les métopes voisines (au Parthénon particulièrement) fût un acheminement vers la frise sculptée continue, ils n'ont pas osé insérer le bandeau « ionique » dans les ordonnances doriques extérieures. Le triglyphe, vide de sens et si embarrassant, y fut maintenu. L'ordre dorique, après le ^{ve} siècle, continua son évolution en Grèce propre, sans qu'on puisse noter qu'il ait été, *dans la structure essentielle de son entablement*, influencé par l'expérience attique¹.

Il n'en fut pas de même pour l'ordre ionique. La frise figurée est devenue un élément constitutif de l'ordonnance après les monuments ioniques d'Athènes. L'admiration qu'ils ont inspirée a rendu canoniques les types de modénature et d'entablement préférés par eux. Par la suite — à part la tradition asiatico-ionienne, vigoureuse encore, nous l'avons vu², dans son pays d'origine — on ne conçut bientôt plus le portique ionique sans ce vivant diadème³. La frise historiée fut réservée à l'ordre ionique, et sa place architectonique dans l'entablement fut fixée⁴. Plus tard, elle y devint un étage nécessaire entre épistyle et corniche. Quand, par raison d'économie, on ne put se permettre le luxe d'un registre sculpté, on ne laissa pas de maintenir un bandeau plat et muet comme si le rôle de la frise ionique n'était pas devenu, en cette place, purement décoratif !

Ainsi l'art « attico-ionien » agit à son tour sur l'Asie hellénisée et « lui imposa ses conceptions, en Lydie, en Carie et en Ionie propre, en dépit de la survivance de la tradition proprement asianique⁵ ».

1. Quant à l'édifice dorique, si les tholoi de Delphes ou d'Epidaure, si les temples de Tégée ou de Némée ont conservé, pour l'extérieur, avec quelques tempéraments, la sobre beauté de l'ordre national, les intérieurs, en revanche, ont continué à se mieux accommoder d'une ordonnance moins sévère. Les temples de Tégée et de Némée ont même, par leur riche décoration, pu évoquer les grands monuments ioniques de l'Asie Mineure. Cf. Ch. Dugas, J. Berchmans et M. Clemmensen, *Le sanctuaire d'Aléa Athéna à Tégée*, p. 63; M. Clemmensen et R. Vallois, *Le temple de Zeus à Némée*, *Bull. corr. hell.*, XLIX (1925), p. 1 sq.

2. Cf. *supra*, p. 249 sq.

3. Avec la restriction marquée ci-dessous, p. 328 sq.

4. Sauf les exceptions mentionnées plus loin, p. 345 sq.

5. G. Fougères, *Le Parthénon*, p. 12.

CHAPITRE III

La frise ionique après le V^e siècle attique

I. — La renaissance « néo-asiatique »

Aux temps de la poussée médique vers l'Ouest, les Ioniens avaient été comme les troupes de couverture de la Grèce. Avant-postes sacrifiés, dont la résistance donne l'exemple à suivre et le temps d'organiser les secondes lignes, et dont la ruine avait montré aux Grecs, avec la nécessité de l'union, les dangers de la défaite : mais la victoire finale de l'hellénisme était venue trop tard pour eux. Au reste, après les atrocités de la période de guerre, les Grecs d'Asie, soumis, avaient été traités habilement par le roi de Perse, qu'ils servirent loyalement¹. Mais les meilleurs d'entre eux étaient partis chercher fortune ailleurs². Milet, dont ils étaient justement fiers, disparaissait pour un long temps du monde méditerranéen. La prospérité ne revint pas à celles de leurs cités qui vécurent dans le sillage d'Athènes. Elles manquaient d'air et de liberté³. La Grèce d'Asie ne s'est réveillée de ce « lourd et long sommeil⁴ » qu'après la guerre du Péloponnèse, quand l'empire athénien disloqué lui eût rendu ses franchises de mer.

1. Cf. *Cambridge anc. hist.*, IV, p. 227.

2. Sur l'émigration des Grecs d'Asie vers la mer Ionienne et la Sicile, cf. Hérodote, VI, 17 sq.

3. Cf. E. Buschor, *Heraion von Samos*, *Athen. Mitt.*, LV (1930), p. 96.

4. G. Glotz, *Hist. gr.*, II, p. 25.

Sa grandeur nouvelle s'affirma dans le dernier tiers du iv^e siècle, sous l'impulsion triomphale d'Alexandre.

La mer Egée fut souvent traversée par les artistes et artisans, voyageurs ou fugitifs, émigrant avec leur génie propre et leurs modèles. A l'époque archaïque, Bathyklès de Magnésie était venu travailler en Europe ; au iv^e siècle, Scopas, imité par Praxitèle et par Lysippe (pour ne parler que des plus illustres), partait pour l'Asie. Le courant, à la fin du vi^e siècle avant J.-C., portait d'Est en Ouest ; le iv^e siècle vit un reflux vers l'Asie de l'art continental : malgré la ruine d'Athènes, l'art attique, prédominant en Grèce, rayonna sur tout l'Orient¹. L'ordre ionique a fait, peut-on dire, aux mêmes périodes, l'un et l'autre trajet. Venu d'Ionie au vi^e siècle, il s'*atticisa* en Grèce, puis, après avoir reçu la consécration de la capitale, il repassa en Asie, et sa nouvelle floraison, lors du réveil de l'Ionie, n'y fut guère moins brillante qu'avait été son premier épanouissement avant le ravage perse. C'est un des épisodes de l'hellénisation par la Grèce de ce monde oriental, d'où lui étaient venues tant d'idées et de formes d'art.

Après une interruption d'un siècle et demi, les cités d'Ionie, jugeant suffisamment tenu leur serment de ne pas relever les ruines faites par les Perses, se remirent à construire de grands monuments. Leurs artistes se tournèrent vers Athènes, et c'est des temples ioniques de l'Acropole que procéda la renaissance de l'architecture en Asie Mineure. Il semble, au reste, que l'ordre ionique ait délibérément émigré hors de Grèce propre, et que désormais la sève ionique n'aille plus nourrir que le rameau replanté dans le terroir natal ; il y donnera quelques belles fleurs, jusqu'à ce que la greffe corinthienne le rajeunisse une dernière fois, et permette à la colonne architectonique en pierre de lutter encore, sans trop de désavantage, contre la technique romaine de la brique et du béton. L'enta-

1. Cf. R. Demangel, *La Grèce et l'Orient, Journ. Sav.*, 1929, p. 350 sq.

blement demeurera semblable au *canon* attique : le bandeau figuré continu, fixé définitivement entre épistyle et corniche, mérite désormais son nom de *frise ionique*. Conception tardive et fin d'une longue évolution¹, au cours de laquelle le sens originel de la zone protectrice des architectures orientales a complètement disparu.

Il importe de faire ici une remarque et de prévoir une objection. Il n'existait pas en Grèce propre de temple présentant l'entablement ionique, dit régulier, sur une colonnade de péristyle. La comparaison avec l'ordre dorique montre, en effet, qu'il convient de distinguer le temple-cella (*in antis*, prostyle, amphiprostyle) de l'édifice périptère. Le *triglyphon* n'était traditionnellement nécessaire qu'au temple-cella² : le péristyle n'avait pas besoin d'une assise supplémentaire pour éclairer un portique qui était ouvert. Pourtant, à l'imitation du pronaos du temple non périptère (où la frise dorique avait pris un rôle décoratif), l'entablement triglyphé surmonta aussi la péristasis. Pour l'ordre ionique, d'après le modèle dorique et ses propres traditions, le temple-cella avait adopté la frise de haut de mur et de pronaos : le bandeau ionique s'était d'abord montré là où la frise dorique avait tenu un rôle organique. Mais cette nouvelle « frise ionique » avait apparu plus tardivement à l'entablement de portique : celui des Caryatides de l'Erechtheion demeurait parfaitement régulier, et l'on ignore ce qu'eût été celui de l'Olympieion archaïque. Il se trouve donc, en effet, que la Grèce n'a pas connu de périptère ionique à frise continue. L'Erechtheion a pu servir pourtant de modèle, parce qu'il était, par les irrégularités de son plan, tantôt portique et

1. « Im Anfang waren die Dialekte, am Ende haben wir die Koine » (Fr. Krischen, *Der Aufbau des Nereidenmonum. im Xanthos, Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 86). Cf. E. Pfuhl, *Arch. Jahrb.*, XLI (1926), p. 129 sq.; W. H. Schuchhardt, *Athen. Mitt.*, LII (1927), p. 147. En Ionie, les « dialectes » locaux mirent un certain temps à faire place à la *koine*, que les architectes attiques avaient créée avec des éléments pris justement aux divers types ioniques archaïques.

2. Cf. R. Demangel, *Bull. corr. hell.*, LV (1931), p. 137 sq.

tantôt cella. Le temple de Phigalie montrait également une grande frise sur portique ionique, mais elle décorait l'intérieur d'une cella. Il semble donc assuré que, si l'Ionie prit aux temples athéniens la frise continue d'entablement, elle l'appliqua la première à un édifice ionique péritère.

Cette première application n'est encore pas tout à fait canonique, s'il faut ranger au nombre des temples péritères le Monument aux Néréides de Xanthos ou le Mausolée d'Halicarnasse. Toutefois, ces tombeaux colossaux rentrent dans une classe à part, ignorée, semble-t-il, des Grecs d'Europe, aux yeux de qui une sépulture trop luxueuse eût attiré la jalousie des dieux — et celle des hommes¹. A plus d'un demi-siècle d'intervalle, les deux monuments funéraires ont également mêlé les motifs orientaux aux formes helléniques. Le haut piédestal décoré de frises est asiatique², mais l'exécution des sculptures est généralement grecque, et les thèmes sont hybrides. L'influence de l'Erechtheion et du Parthénon apparaît au milieu de l'exubérance orientale de la décoration — et, inversement, le souvenir de l'hérôon de Ghieulbachi et des monuments lyciens reste sensible malgré l'art très académique des plans ou de l'exécution³.

En ce qui concerne les piédestaux des monuments, il a été noté plus haut⁴ que la distribution des frises était encore

1. Combien de fois des prescriptions restrictives vinrent-elles réduire encore les honneurs rendus au mort et le faste des funérailles ! Cf. A. de Ridder et W. Deonna, *L'art en Grèce*, p. 78.

2. Cf. *supra*, p. 215, n. 2.

3. Cf. W. R. Lethaby, *The Nereid Monument re-examined*, *Journ. Hell. stud.*, XXXV (1915), p. 208 sq.; Fr. Krischen, *Der Aufbau des Nereidenmonum. von Xanthos*, *Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 69 sq.; W. H. Schuchhardt, *Die Friese des Nereiden-Monum.*, *Athen. Mitt.*, LII (1927), p. 136 sq.

4. Cf. *supra*, p. 216, n. 1. La solution adoptée pour le piédestal du Mausolée a pu être différente de celle du Monument des Néréides. Les rapports des hauteurs des deux frises étaient en effet très différents : soit, pour le Mausolée, 0 m. 885 (Centauromachie, avec le socle) et 0 m. 76 (Amazonomachie); pour le Monument des Néréides, 1 m. 016 (combats entre Grecs et Orientaux) et 0 m. 628 (siège, assaut

sujette à controverse, mais que le principe appliqué était celui de la décoration d'un mur isolé. Quant aux temples ioniques construits sur des soubassements, ils restaient, pour leur entablement¹, dans la tradition locale, en ce qu'ils n'avaient pas de registre intercalé entre l'architrave du portique et la corniche denticulée. Mais l'épistyle du tombeau de Xanthos était sculpté : première application du bandeau figuré à un périptère ionique, ailleurs qu'en cymaise. Pourtant, comme le fait remarquer judicieusement un de ses derniers exégètes², cette architrave, ornée de reliefs, mais lisse à l'intérieur, semble en dernière analyse un *élément dorique*³, où il conviendrait encore de retrouver une trace de l'influence attique.

De plus, le Monument des Néréides et le Mausolée avaient tous deux, comme le Parthénon, une frise décorant le haut des murs de la cella. Au lieu des batailles des soubassements, on y voyait des scènes de jeux ou de banquet, ayant plus particulièrement trait aux funérailles du maître de céans⁴. Avec ses plaques minces⁵ répétant tout autour de l'édifice une suite indéfinie de quadriges au galop, la frise de la cella du Mausolée restait assez dans la tradition gréco-orientale des frises estampées⁶.

Le Mausolée d'Halicarnasse avait eu pour principal maître d'œuvre le futur architecte du temple d'Athéna à Priène⁷,

et pillage d'une ville). Rappelons que les deux frises jointives — œuvres attico-ioniennes aussi — de l'hérôon de Ghiëubachi étaient, pour l'ensemble, de même hauteur.

1. Cf. *supra*, p. 249 sq.

2. F. Krischen, *op. cit.*, p. 89.

3. « Eine dorische Sache », *l. l.* Le seul autre monument micrasiatique dont l'architrave soit sculptée est, en effet, un temple dorique, celui d'Assos.

4. Peut-être des scènes cultuelles de purification, en rapport avec les croyances éleusiennes, et qui rapprocheraient encore de l'Attique. Cf. Ch. Picard, *Les Néréides funér. de Xanthos*, *Rev. hist. relig.*, CIII (1931), p. 22.

5. Cf. W. B. Dinsmoor, *Amer. Journ. arch.*, XII (1908), p. 17.

6. A rapprocher notamment de la frise crétoise de Palaikastro, *supra*, p. 158.

7. Cf. *supra*, p. 250 sq.

et l'on sait que Pythios, malgré la nouveauté de son chapiteau aux volutes beaucoup moins débordantes que celles de l'ionique archaïque¹, était resté fidèle à l'ancien entablement architravé. Il n'était pas le seul. Rappelons, par exemple, le temple de Messa à Lesbos, auquel on a eu tort d'attribuer une frise lisse en brèche rouge : il semble, nous l'avons marqué plus haut², que l'influence de la polychromie de l'Erechtheion aurait ici agi sur les fouilleurs modernes plutôt que sur les constructeurs anciens — et qu'en réalité le temple de Messa demeurait, pour sa corniche denticulée, dans la lignée orientale, cependant que son chapiteau était directement apparenté à celui des Propylées de Mnésiclès³. Rappelons encore les sarcophages micrasiatiques, construits au iv^e siècle — et plus tard — à l'imitation des grands monuments funéraires, alliant également la décoration attique⁴ à une tradition architecturale indigène⁵. On noterait même une analogue dualité d'influences à l'Artémision hellénistique d'Ephèse ou à celui de Sardes, malgré le souci de leurs architectes d'enchaîner le plus exactement possible le présent au passé⁶. Ainsi, la tradition micrasiatique ne cédait le terrain que pas à pas aux nouvelles formules attico-ioniques, dont l'influence avait commencé pourtant à se faire sentir en Asie Mineure dès les origines du iv^e siècle⁷.

1. Cf. F. Noack, *Bauk. Alt.*, p. 38.

2. Cf. *supra*, p. 252, n. 4.

3. Cf. H. Thiersch, *Zur Herkunft des jon. Frieses, Oesterr. Jahresh.*, XI (1908), p. 52.

4. On a noté sur les sarcophages « lydiens » certains souvenirs de la frise du temple de l'Ilissos. Cf. C. R. Morey, *Sardis*, V, 1, p. 69 sq.

5. Cf. *supra*, p. 253.

6. « Die Säulen seines neuen Artemisions hat Paionios Achse über Achse auf die Reste des alten gestellt » (F. Noack, *op. cit.*, p. 48). Cf. *supra*, p. 246.

7. Le Monument des Néréides — le plus ancien de ces édifices néo-ioniques de l'Asie Mineure — présuppose, a-t-on dit, la totalité des monuments attico-ioniques. Cf. Fr. Krischen, *op. cit.*, p. 89.

Avec Hermogène, le grand architecte novateur de la fin du III^e siècle avant J.-C.¹ — une des autorités de Vitruve, et, par lui, un des modèles de notre Renaissance² —, en même temps que la base attique du type de l'Erechtheion³, la frise figurée apparaît en Asie Mineure dans l'emploi qu'en avaient fait les architectes athéniens. Les constructions de Magnésie du Méandre⁴ (spécialement le temple d'Artémis Leukophryéné) et le temple de Dionysos à Téos, édifiés presque dans le même temps, simples et sobres, un peu géométriques, furent par la suite beaucoup imités. On pensa qu'Hermogène avait voulu « protester contre la complication dorique⁵ », particulièrement contre l'inextricable difficulté de l'accord du triglyphe avec les caissons du plafond et les colonnes angulaires⁶. Sa formule d'entablement n'était point parfaite non plus. La frise figurée y fait, semble-t-il, double emploi, et fort rude contraste, avec de hauts et puissants denticules, séparés par de profonds intervalles d'ombre sous lesquels

1. Dans une étude, où il applique sa « méthode métrologique » (au sujet de laquelle R. Vallois, *Rev. ét. gr.*, XXXVIII (1925), p. 242, n. 2, a raison de faire quelques réserves), A. von Gerkan, *Der Altar des Artemistempels zu Magnesia a. M.*, *Arch. Anz.*, XXXVIII-IX (1923-24), col. 344 sq., abaisse jusqu'à la seconde moitié du II^e siècle les dates des œuvres d'Hermogène. Cf. aussi Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1929), p. 178 (c. r. de C. Praschniker, *Zur Gesch. des Akrot.*, 1929). Pour le temple de Téos, on a été embarrassé par la médiocrité des sculptures de la frise, et par l'inscription de l'architrave, qui semblent prouver une reconstruction de l'époque romaine. Cf. R. P. Pullan, *Ant. Ion.*, IV, 2, p. 39.

2. Cf. A. von Gerkan, *op. cit.*, col. 348; D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 153 sq. Rhys Carpenter, *Vitruvius and the Ionic order*, *Amer. Journ. arch.*, XXX (1926), p. 259 sq., a cherché à préciser les dettes de Vitruve à l'égard de Pythios et d'Hermogène.

3. Cf. F. Noack, *Bauk. Alt.*, p. 38 sq.; D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 157.

4. Pour l'agora et le temple de Zeus Sosipolis, cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 419 sq. Quant à l'autel d'Artémis, il serait, comme celui d'Athéna à Priène, « une réduction du grand autel de Pergame ». Cf. A. von Gerkan, *l. l.*; R. Vallois, *op. cit.*, p. 243.

5. F. Noack, *op. cit.*, p. 39.

6. Cf. Vitruve, IV, 3 (trad. Choisy, II, p. 178) : Hermogène, « ayant un approvisionnement de marbre prêt pour l'exécution d'un édifice dorique, transforma l'emploi de ce même approvisionnement, et fit ionique cet [édifice dédié] à Bacchus ».

les personnages apparaissent mièvres et tourmentés¹ (fig. 71). Le sujet a beau n'être qu'une parfaitement banale — et classique — Amazonomachie, au temple de Magnésie, ou d'aussi

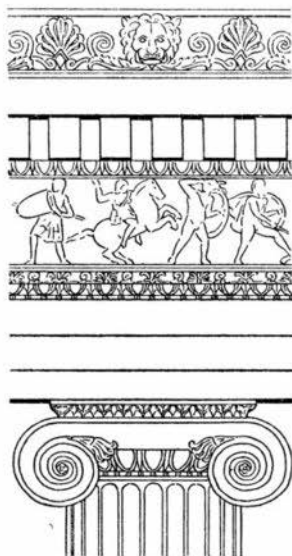


Fig. 71. — Entablement du temple d'Artémis à Magnésie.

quelconques scènes bachiques avec Centaures et Ménades, à Téos; la composition et l'exécution des détails ont beau être seulement décoratives et, semble-t-il, fort éloignées de toute recherche symbolique: il appert, malgré cela, que ce bandeau de sculptures, encadré de sa bordure d'oves, rompt l'unité

1. F. Noack, *op. cit.*, p. 43.

tectonique de l'entablement¹, tel que Pythios l'avait établie sur les anciennes données autochtones². Il n'en était pas ainsi, sans doute, aux édifices de l'Acropole. Leurs architectes n'avaient pas superposé au vivant ruban historié l'indigent crénelage des denticules; la frise ionique n'avait, en Grèce propre, apparu au plein jour qu'en haut de petits monuments, très finement ornés, — et tout spécialement comme couronnement de mur. Il n'en était pas ainsi non plus dans l'ancienne décoration continue des cymaises, où les figures animées suivaient la bordure supérieure des parois de l'édifice qu'elles dominaient et protégeaient, sans nuire à son apparent équilibre. Cette observation vient une fois de plus, à mon sens, préciser le rôle architectonique de la frise continue, qui, de par ses origines mêmes et de par ses sujets, couronne admirablement un mur — ou un entablement (qui n'est qu'un mur reconstitué au-dessus de la baie d'un portique), mais semble peu faite pour s'intercaler entre deux éléments structuraux, ou s'aligner à mi-hauteur d'une paroi. La suite de cette étude nous montrera que, demeurant à la place qu'Hermogène, d'après les Attiques, lui a fixée, la frise ionique allait, pour des raisons de statique architecturale, se transformer : le bandeau sculpté sera maintenu, mais peu à peu les figures céderont la place à une décoration purement ornementale. Ce sera un retour à la tradition décorative orientale, où les mêmes sujets estampés se répétaient à courts intervalles. Cette conception, surtout, par l'alternance régulière des valeurs de lumière et d'ombre, par son rythme discontinu, s'accordait mieux avec une architecture où la colonne tenait encore les premiers rôles.

La frise de l'Artémision de Magnésie n'est pourtant pas sans qualités. Claire, aérée³, répétant un nombre respectable

1. Ce n'est pas, nous allons le voir, l'impression de G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 372.

2. Comparez F. Noack, *Bauk. Alt.*, pl. 57 et pl. 59.

3. Surtout à l'ouest (façade principale du temple); malheureusement ce côté est très mutilé.

de fois la même Amazone à cheval opposée à un hoplite nu, elle est d'une monotonie très *décorative*. Elle a été goûtée par les artistes des siècles suivants, qui lui comparaient les frises sculptées plus tard en Asie Mineure. Le même rapprochement a motivé le jugement trop favorable d'un connaisseur, G. Mendel¹. La comparaison qu'il fait — qu'on ne peut pas ne pas faire au musée de Constantinople, où les deux frises se font vis-à-vis — avec les bas-reliefs de l'Hécateion de Lagina est naturellement tout à l'avantage des sculptures de Magnésie².

La frise ionique de l'Artémision de Magnésie n'a pas manqué d'inspirer les architectes, disciples ou admirateurs d'Hermogène, qui travaillèrent dans la Grèce asiatique jusqu'à l'époque romaine. Le pseudo-diptère ionique d'Alabanda, en Carie³, que Vitruve déjà rapprochait du temple de Magnésie⁴, montrait, sous une bordure d'oves soulignée d'un rang de perles, une Amazonomachie analogue, mais d'une exécution, semble-t-il, un peu supérieure à celle du temple d'Hermogène⁵. Ce seraient en revanche plutôt les reliefs bachiques du Dionysion de Téos qui auraient servi

1. La frise de l'Artémision de Magnésie, à côté de défauts choquants, a le « grand mérite d'être conçue d'une manière éminemment architectonique... non pas comme une bande de sculpture arbitrairement rapportée pour les besoins de la décoration, mais comme un élément organique de l'entablement, rattaché logiquement aux autres sans qu'aucun d'eux lui soit sacrifié » (G. Mendel, *l. l.*). Cf. aussi Ch. Texier, *Asie Min.*, p. 352. Voir, en revanche, le jugement sévère de S. Reinach, *Rép. Rel.*, I, p. 179, et de Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 248.

2. « On comprendra clairement ce que nous entendons dire en comparant à ces sculptures qui, malgré leurs défaillances, demeurent une œuvre vigoureuse et vivante, les masses compactes et comme inanimées qui recouvrent et surchargent les plaques de Lagina » (G. Mendel, *ibid.*). Cf. *infra*, p. 338 sq.

3. C. Fellows, *Travels and researches in Asia Minor*, p. 268; Edhem-bey, *Fouilles d'Alabanda en Carie*, *C. R. Acad. Inscr.*, 1905, p. 443 sq.; S. Reinach, *Rép. Rel.*, I, p. 1.

4. Vitruve, III, II, 6.

5. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 373. Les dalles de la frise du temple d'Apollon à Alabanda mesuraient 0 m.58 de hauteur. Cf. Edhem-bey, *op. cit.*, p. 459.

de modèle aux scènes dionysiaques des frises de Cos¹, comme peut-être à celles de Cyzique, de sujets analogues et de même style, dont quelques fragments sont conservés au Musée de Constantinople². Sans doute légèrement plus ancien³, le temple d'Apollon Smintheus, en Troade, avait aussi une frise ionique d'entablement, faisant probablement le tour complet du temple, et figurant, entre autres, des scènes de combats⁴.

Peu après l'époque où travaillait Hermogène, un ensemble grandiose de constructions de toute nature occupa l'activité des artistes d'Asie Mineure. Il s'agissait de faire une grande capitale moderne de la petite citadelle, que les « princes » de Pergame venaient de prendre dans l'héritage de Lysimaque. Les temples que l'on y construisit furent d'ordre dorique, mais un colossal autel, consacré à Zeus et Athéna Niképhoros, porta — sur un soubassement massif, qui rappelait les puissantes terrasses flanquées d'escaliers monumentaux de l'Assyrie ou de la Perse — une colonnade ionique, dont l'entablement était architravé. Les faces du piédestal furent décorées d'une gigantesque frise, haute de près de 2 m. 30, dont le sujet, classique — une Gigantomachie —, était traité selon les principes de la nouvelle école de sculpteurs. Pour l'historique de la frise, les reliefs de l'autel de Pergame, bien qu'ils ne soient pas directement rattachés à un entablement, présentent un grand intérêt. On y peut observer un développement pléthorique de la frise de socle, le bandeau sculpté continuant, pourtant, à border le haut du podium. Mais les proportions des figures sont telles, que le soubassement paraît bien différent de celui

1. Cf. O. Benndorf et G. Niemann, *Reisen in südwestl. Kleinas.*, I, p. 13 sq. et pl. II sq.; S. Reinach, *op. cit.*, p. 114. Hauteur des dalles, 0 m. 63.

2. G. Mendel, *op. cit.*, III, p. 373 sq.

3. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 333 (? c. 250).

4. Haut., env. 0 m. 77. Cf. R. P. Pullan, *Ant. Ion.*, IV, 3, p. 46 sq. et pl. XXVI sq.

des anciens monuments funéraires micrasiatiques, qui était décoré soit en haut, soit en bas (soit l'un et l'autre) : il semble qu'on ait ici inversé les valeurs, et que la frise parlante occupe toute la surface du mur, entre un socle lisse portant les personnages et une corniche saillante qui les abrite¹. Voilà certes une conception nouvelle de l'emploi de la frise², présentée pour elle-même, non plus asservie aux données architecturales, se les subordonnant, au contraire : la bande sculptée devient élément dominant ; sans la Gigantomachie, le grand autel de Pergame ne compterait guère.

Une autre frise, de moindre envergure³, décorait l'intérieur de la muraille limitant la plate-forme de l'autel. Les épisodes marquants de la légende du héros mysien Télèphe y étaient séparés, suivant une répartition dorique⁴, par des troncs d'arbre ou des éléments d'architecture. Pourtant la frise de Télèphe, comme la Gigantomachie, n'était pas tournée vers le passé, du moins vers le passé grec. La conception pergaménienne du bas-relief pictural se rattachait à d'anciennes traditions orientales. Surtout il annonçait la décoration romaine⁵, où le support de la bande sculptée sera une surface quelconque, mur ou colonne ; où, comme en Egypte, toute muraille pourra « parler ». *Cette nouvelle autonomie du registre sculpté va correspondre à une régression de la plastique dans l'ordonnance architectonique de l'entablement*, où bientôt se répéteront, dans une alternance régulière, des motifs purement décoratifs, que la forme humaine — introduite par les Grecs — a désertés par degrés.

1. Cf. G. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Griechen*, p. 90.

2. Au moins pour les grands monuments. Car les sarcophages et les petits autels avaient souvent, à leur échelle réduite, représenté un édifice, dont toute la surface des murs est décorée, entre un socle lisse et une cymaise protectrice.

3. Elle mesure encore 1 m. 58 de hauteur et se déroulait sur près de 90 mètres. Cf. surtout H. Schrader, *Die Anordnung und Deutung des pergam. Telephosfrieses*, *Arch. Jahrb.*, XV (1900), p. 97 sq.

4. « Comme s'il avait fallu l'adapter encore au cadre de métopes » (Ch. Picard, *Sc. ant.*, II, p. 247).

5. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 248. Cf. E. Courbaud, *Le bas-relief romain à représ. hist.*, p. 253 sq., et *infra*, p. 342 sq.

La frise sculptée à motifs géométriques ou végétaux sera particulièrement chère à la variété de l'ionique qu'on désigne sous le nom d'« ordre » corinthien. Cette ordonnance fleurie, qui marquait un retour à la représentation directe de « la vie végétale, source permanente, naturelle, de poésie et d'art¹ », prit son essor à l'époque hellénistique : aux mêmes temps où avec, le décor pittoresque, la Nature végétale pénétrait de nouveau dans l'art, d'où les Doriens l'avaient bannie, en réaction contre l'Orient et par amour exclusif de la figure humaine. On sait que le chapiteau surtout fut modifié, et que les lames élastiques et souples des volutes disparurent presque dans la frondaison d'acanthes qui jaillit tardivement du tronc ionique. Œuvre de sculpteurs², de ciseleurs³, variété plus souple du chapiteau à volutes angulaire⁴, la campane corinthienne, essayée déjà à Bassae et sur les colonnades engagées des cellas rondes⁵, acheva pour l'ionique la conquête de la troisième dimension. Ainsi armé, le vieux mode oriental — qu'on ne reconnut plus, au point qu'on crut nécessaire d'imaginer la naissance d'un troisième ordre — a pu lutter triomphalement contre le mode dorique, dont l'attachement à son antique *triglyphon*, si difficile à ordonner autour d'un édifice, précipita la décadence à l'époque hellénistico-romaine.

1. Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 249.

2. Callimaque, selon la tradition, Polyclète le jeune à la tholos d'Epidaure, Scopas à Tégée. Cf. Th. Homolle, *L'orig. du chap. cor.*, *Rev. arch.*, 1916, II, p. 17; Ch. Dugas, J. Berchmans et M. Clemmensen, *Le sanct. d'Aléa Athéna à Tégée*, p. 63.

3. Cf. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 371, et les remarques de D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 141 sq. et 222, sur les chapiteaux corinthiens à campane en pierre et ornements en métal.

4. C'était une première solution de fortune, insuffisante encore, apportée au problème de l'emploi du chapiteau à volutes dans un portique non rectiligne. On en pouvait envisager d'autres. Mentionnons les chapiteaux « éolo-ioniques » de Lesbos, que rappelleraient, par leurs volutes largement modelées et verticalement liées au fût, — « type hybride teinté d'orientalisme » (R. Vallois, *Rev. ét. gr.*, XLII (1929), *Bull. arch.*, p. 60) — les chapiteaux corinthiens de Tarente, étudiés par K. Ronczewski, *Arch. Anz.*, XLII (1927), col. 263 sq.

5. C'était, dans les *tholoi*, comme une transition entre la formule de Mégara Hyblaea (chapiteau de *pilastre*) et le nouveau calathos.

L'entablement que portèrent normalement les chapiteaux corinthiens fut l'ionique, avec frise figurée entre épistyle et corniche. Dès le iv^e siècle, le Monument de Lysicrate avait donné le modèle à suivre¹. Au temple pseudo-diptère de Lagina, qui date du dernier quart du I^{er} siècle avant J.-C.², le sculpteur « classique³ » de la frise a déroulé en même place son lourd bandeau de groupes touffus et ennuyeux. L'effet en devait être peu réussi⁴. Aussi n'est-on pas surpris de voir que les architectes du Didymaion de Milet⁵ ont préféré sculpter, sur le colossal registre de leur frise⁶, une décoration régulière de têtes de Méduse parmi des rinceaux⁷. Du point de vue de la pure plastique, on ne peut que souscrire au jugement sévère, plus d'une fois reproduit, porté sur cette frise par un maître incontesté, H. Lechat⁸. Mais il faut aussi reconnaître que, pour décorer la frise d'un entablement

1. Cf. *supra*, p. 296. En l'absence de renseignements précis sur le temple de Zeus à Olba en Cilicie (Cf. *Oesterr. Jahresh.*, XVIII (1915), *Beiblatt*, col. 27-28, fig. 9; D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 334, n. 1), le colossal Olympieion d'Athènes, projeté comme ionique au temps des Pisistratides, passe pour le plus ancien temple corinthien connu. Cf. D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 334. Mais, comme pour le Didymaion, comme pour nos cathédrales, la construction dura des siècles. L'architecte romain Cossutius, travaillant pour Antiochus Epiphane, dans la première moitié du II^e siècle avant J.-C., poussa le temple jusqu'à l'architrave. La frise ne daterait que de l'époque hadrienne, qui vit la fin des travaux. Cf. D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 160.

2. Voir dans G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 448 sq., la discussion concernant la date plus ancienne proposée par J. Chamouard, *Bull. corr. hell.*, XIX (1895), p. 235 sq. — D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 338, qui ne semble pas connaître (cf. *ibid.*, p. 358) l'étude de G. Mendel, s'en tient à la date de 80 av. J.-C.

3. G. Mendel, *op. cit.*, p. 455.

4. La frise était particulièrement haute (0 m. 93, comprise la moulure supérieure avec rais de cœur) : « anormale pour les proportions du temple et surtout d'un temple corinthien » (G. Mendel, *op. cit.*, p. 457).

5. On sait les longueurs et l'inachèvement des travaux du Didymaion. La frise daterait du milieu du I^{er} siècle avant J.-C. Cf. H. Lechat, *Rev. ét. gr.*, XII (1899), p. 448.

6. Hauteur de la frise, 1 m. 377.

7. Y peut-on voir, avec F. Noack, *Bauk. All.*, p. 43, une « critique » des frises sculptées d'Hermogène ? Il y avait eu pis que les reliefs de Magnésie depuis deux siècles !

8. « Tout cela est cherché, chargé, et n'est pas beau : c'est du « romain » d'Ionie » (H. Lechat, *Rev. ét. gr.*, XI (1898), p. 180).

placé à 25 mètres du sol, et presque aussi haut¹, à lui seul, que le temple d'Athéna Niké tout entier, les rinceaux étaient certes préférables aux scènes animées. Le principe de la répétition de protomes ou de masques, reliés par des motifs végétaux, palmettes, rinceaux ou guirlandes, rappelait la décoration alternée des chéneaux avec leurs gargouilles animales émergeant des feuillages. C'était un souvenir des anciennes cymaises gréco-asiatiques sur lesquelles la frise ionique avait vu le jour, en même temps qu'un rappel du décor en métope cher aux Doriens. En fait, l'alternance habituelle de deux motifs plastiquement équivalents, comme bucranes et rosettes, pourra bientôt s'appliquer à la frise dorique comme à l'entablement ionique, et favoriser la fusion — ou la confusion —, à ce niveau, des deux ordonnances aux temps romains².

De la même époque hadrienne, qui vit le tardif achèvement du Didymaion, daterait un monument, ionique³ encore et grec⁴, le temple pseudo-diptère de Zeus à Aizani de Phrygie⁵, dont on a rapproché⁶ à juste titre un autre pseudo-diptère ionique, demeuré aussi dans la tradition hellénistique d'Hermogène, le temple d'Aphrodite à Aphrodisias⁷. Tous deux ont connu la frise d'entablement canonique : le second mêlant encore l'animé à l'inanimé⁸, le premier montrant un godronnage régulier de feuilles verticales⁹,

1. Haut. de l'entablement (restauré), 4 m. 52.

2. Cf. *infra*, p. 348 (Propylées d'Eleusis).

3. « Ionic and composite » (D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 342). Son chapiteau est intermédiaire entre l'ionique à quatre faces et le corinthien; cf. D. S. Robertson, *op. cit.*, fig. 94.

4. « Ein echtes Werk des Hellenismus » (F. Noack, *Bauk. All.*, p. 47; cf. pl. 63 et 64). On l'a cru hellénistique (F. Benoit, *Archit., Antiq.*, p. 254); sa décoration s'accorde mieux avec la date de 125 env. ap. J.-C. Cf. D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 218 sq.

5. Bibl. : D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 358.

6. Anderson, Spiers et Dinsmoor, *Archit. Gr.*, p. 164.

7. Il est daté des environs de 135 ap. J.-C. Cf. D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 343 et bibl., p. 358.

8. Sa frise représente des panthères affrontées de chaque côté d'un canthare (*Ant. Ion.*, III (1840), pl. XIV).

9. Cf. J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 336.

qui rappelle plutôt la végétation de consoles du Trajaneum de Pergame¹ que les registres surchargés du temple de Jupiter à Baalbek².

Ces derniers temples nous ont conduits insensiblement, aux confins extrêmes de l'art grec. Dès l'époque hellénistique, le bandeau à scènes animées (le grand Autel de Pergame jalonnait brillamment la route) avait connu d'autres tâches et d'autres prétentions que la décoration des entablements. Ceux-ci pourront s'accommoder des motifs continus et purement ornementaux. De moins en moins, l'on verra représenter « sur les frontons et les frises des sanctuaires les mythes religieux, les exploits des héros et les cérémonies des fêtes nationales³ ». La statuaire est descendue sur la place publique, dans les gymnases et les jardins; on se complait aux sujets de « genre »; on fait des portraits et de la peinture d'histoire. La figuration architectonique recherchera, de même, « moins les effets plastiques que les effets picturaux⁴ ». C'est là une de ces « tendances anticlassiques⁵ » qui entraînèrent la déformation et la ruine de la plastique grecque. Elle n'est pas spécialement romaine : on a pu l'observer dans les ateliers grecs d'Asie Mineure. C'est plutôt un retour au décor continu de l'Orient, qui amuse l'œil sans toucher l'esprit.

Il n'entre pas dans notre propos d'insister ici longuement sur les innombrables frises qui répètent les mêmes motifs

1. Cf. Springer, Michaelis et Wolters, *Kunst Alt.*, 11^e éd., p. 521, fig. 1007.

2. Springer, Michaelis et Wolters, *op. cit.*, p. 524; D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 224, fig. 96.

3. G. Glotz, *La cité grecque*, p. 355.

4. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 313.

5. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 314. Cette tendance s'exprime, d'après G. Mendel, *l. l.*, par « la transformation de l'élément classique, qui cesse d'être un organisme logiquement développé, pour devenir un motif continu, sans commencement et sans fin, en qui l'on pressent déjà le principe de l'arabesque saracène ». Inversement, la frise d'animaux passants de l'art oriental s'était, en Grèce, figée et schématisée. Cf. *supra*, p. 72 sq.

courants, plus ou moins renouvelés au gré de l'inspiration et de l'ingéniosité des architectes ou des prêtres, ustensiles liturgiques ou symboles culturels¹. Il nous suffira de constater que, dans les entablements ioniques gréco-romains, le bandeau sculpté demeura régulièrement fixé entre un épistyle à fasces et une corniche, où les consoles se développèrent aux dépens des anciens denticules. La frise y fut un élément nécessaire à la hauteur des entablements et aux proportions des édifices. On l'y conserva, même quand son rôle décoratif fut réduit au minimum : à quelques jeux de lumière, à une ligne d'ombre obtenue par un profil incurvé², à un simple bandeau lisse. Avec le *Cours d'architecture* de Vitruve, la frise ionique était entrée pour toujours dans les entablements classiques.

1. On en dira quelques mots à propos des sujets. Cf. *infra*, p. 499 sq.

2. Au profil rectiligne de la frise classique, l'époque hellénistique et romaine a substitué souvent les profils courbes, accrochant la lumière, tantôt en haut, tantôt en bas du registre. Cf. A. Marquand, *Gr. Archit.*, p. 111 ; F. Benoit, *Archit., Antiq.*, p. 368, fig. 251. Les frises bombées ou incurvées en forme d'S se rencontrent non seulement « dans presque tous les monuments romains de la Lycie et même des autres villes d'Asie » (Ch. Texier, *Asie Mineure*, p. 679) : Myra (A. Marquand, *l. l.*), Patara (Texier, *op. cit.*, p. 680), Sidyma (O. Benndorf et G. Niemann, *Reisen*, I, p. 61, fig. 42), Aspendos (H. Hörmann, *Arch. Jahrb.*, XLIV (1929), p. 269, fig. 3), Mylasa (Texier, *op. cit.*, p. 648 : frise en forme de console ; cf. F. Noack, *Bauk. Alt.*, pl. 156 ; Anderson, Spiers et Dinsmoor, *Archit. Gr.*, pl. LXII), Labranda (*Ant. Ion.*, I, iv, p. 53, et pl. I sq. ; C. Fellows, *Travels and researches*, p. 195 ; D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 51, n. 1 — peut-être hellénistique —), Saradschik (E. Petersen et F. von Luchan, *Reisen*, II, p. 143, fig. 67), Laodicée (*Ant. Ion.*, II, pl. L), Priène (Propylée du temple d'Athéna, Wiegand et Schrader, *Priene*, p. 134, fig. 104), Milet (Sérapien, Th. Wiegand, *7ter vorl. Ber.*, p. 20, fig. 8), Ephèse (J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 357, fig. 347) — mais aussi en Grèce propre : Corinthe (R. B. Richardson, *Pirene bef. excav., Amer. Journ. arch.*, IV (1900), p. 213, fig. 5), Athènes (Tour des Vents, portiques d'Hadrien et des Géants, A. Marquand, *l. l.* ; Ch. van Essen, *Bull. corr. hell.*, L (1926), p. 203), Salonique (Incantada, J. Durm, *l. l.* ; P. Perdrizet, *Mon. Piot*, XXXI (1930), p. 81 sq.), et généralement, aux époques tardives, dans tout le monde romain : constructions de Dioclétien à Rome et à Spalato, arc de triomphe de Bénévent, hippodrome de Constantinople, etc. (Th. Wiegand, *Arch. Jahrb.*, XXIII (1908), p. 11).

II. — Derniers emplois du bandeau architectural figuré à l'époque romaine

Nous avons suivi jusqu'à ses ultimes limites le développement de la frise ionique dans l'architecture grecque, et les derniers monuments figurés de l'art hellénique devraient, comme nous l'avons dit¹, marquer le terme de cette étude. Il n'a pourtant pas semblé inutile de rechercher encore ce qu'est devenue cette « invention » grecque après les Grecs, et de donner ici, non pas un chapitre d'histoire de l'art romain, mais un aperçu rapide des derniers avatars de la frise ionique dans l'antiquité.

La frise figurée fut, aux époques tardives, exceptionnelle dans les entablements grecs². Elle le devint aussi en Italie, malgré l'ancienne tradition étrusque. L'influence grecque, on le sait, a pénétré en Occident par vagues successives, et souvent avec un retard de plusieurs générations d'artistes. Ces retours intermittents à la source grecque peuvent avoir été fort éloignés les uns des autres³. A l'époque hellénistique, après un sommeil de plus d'un siècle et demi (comme en Grèce asiatique), on constate un brillant réveil de la *plastique*⁴ italienne. Une partie des raisons qui avaient motivé le succès des frises céramiques à petites figures dans l'Etrurie archaïque⁵ ont fait plus tard celui des belles décorations en terre cuite de Luni, de Vetulonia, de Talamone, de Civita Alba⁶, pour ne citer que les plus connues. Mais l'inspiration grecque, transmise peut-être par la Campanie, se reconnaît d'une part à

1. Cf. *supra*, p. 5.

2. Cf. F. Noack, *Bauk. All.*, p. 59.

3. Cf. A. della Seta, *Mus. Villa Giulia*, p. 127.

4. W. Deonna, *Stat. t. c. antiq.*, p. 89 sq.; A. della Seta, *op. cit.*, p. 145 sq.

5. Cf. G. Pellegrini, *Fregi arc. etr. in t. c. a picc. fig.*, *Studi e Mater.*, I (1899-1901), p. 117 et *supra*, p. 172 sq.

6. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 539 sq.; II, fig. 556 sq. et 635 sq.

l'abondance nouvelle des grandes décorations de frontons¹, d'autre part au principe de composition continu des frises, remplaçant l'ancienne répétition indéfinie d'un même sujet². Ainsi, par exemple, la frise en très haut relief de Civita Alba³, qui montrait peut-être les pillards galates chassés du sanctuaire d'Apollon par les divinités de Delphes⁴, unissait à de nombreux éléments du vieux répertoire étrusque⁵ des souvenirs manifestes de la Gigantomachie de Pergame⁶. On rencontrerait d'autres « suites » plastiques, en Etrurie, d'art anatolien, ionisant⁷ ou pergaménien : tardif accueil d'anciennes formules tombées dans le patrimoine artistique commun⁸, plutôt qu'affinité originelle avec l'Orient. Les temples italo-étrusques de l'époque hellénistique, bien que la plupart fussent construits en pierre, malgré l'introduction des figures dans le fronton dès le milieu du IV^e siècle⁹, et de la « frise ionique » dans la seconde moitié du III^e siècle¹⁰, continuèrent à revêtir leur charpente des vieilles plaques d'argile qui mas-

1. La diffusion de ces grandes décorations de tympan a entraîné l'abandon de l'ancien type de fronton étrusque (celui du *tempietto* votif de Nemi), qui avait été le plus fréquent jusqu'au III^e siècle avant J.-C. Cf. G. E. Rizzo, *Temp. fitt. di Nemi*, p. 82, n. 1; P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 384.

2. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 198.

3. Haut. de la frise, env. 0 m. 45. Bibl. : L. Laurinsich, *Il frontone e il fregio di Civita Alba*, *Bollet. d'arte*, nov. 1927, p. 279, n. 2.

4. Cf. P. Ducati, *op. cit.*, II, fig. 643.

5. L. Laurinsich, *op. cit.*, p. 272.

6. « Il fregio dei Galli di Civita Alba presuppone la esistenza del fregio della Gigantomachia di Pergamo » (P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 541). Cf. L. Laurinsich, *l. l.*, et *infra*, p. 426.

7. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 39.

8. P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 304.

9. Le fronton de l'entrée, au moins. La façade postérieure du temple étrusque semble n'avoir été décorée à l'imitation de celle de l'entrée que postérieurement à 250 avant J.-C. Cf. P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 386.

10. La plus ancienne de ces frises, « le premier *zoophoros* de la coroplathie étrusque appliquée à des édifices sacrés » (P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 479), décorait un petit bâtiment de Vetulonia de la seconde moitié du III^e siècle. D'après les valeurs du relief et les dimensions des personnages, représentés au quart du naturel, cette frise, dont le ou les sujets sont difficiles à identifier, devait être placée à une hauteur du sol peu supérieure à deux mètres. Cf. P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 480; II, fig. 556 sq.

quaient le squelette en bois des édifices archaïques. L'intérieur de la cella et le vestibule pouvaient être ornés de la même décoration céramique.

Les Romains purent trouver dans les temples italiotes une profusion de décoration, qui était conforme à leur goût et aux besoins de leur architecture. Une de leurs méthodes de construction favorites prévoyait l'usage régulier des revêtements, pour masquer les matériaux médiocres ou les blocages, nécessaires à l'édification rapide de grands bâtiments. La puissance qu'atteignit rapidement leur architecture est une des conséquences de l'emploi varié et original qu'ils firent du monolithe artificiel, du conglomérat, qui se prêtait à tous les usages. Aussi arrivèrent-ils à considérer la décoration de leurs édifices comme un placage indépendant de la construction. Les colonnes elles-mêmes furent employées comme appliques. Cette parure en placage pouvait être confiée à un décorateur, tandis que la construction requérait un ingénieur. Restait-il place pour l'art d'un architecte ? Quelle différence avec le monument grec, qui, plus d'une fois, reçut pour maître d'œuvre un sculpteur !

Pourtant c'est aux temples, dont la Grèce hellénistique avait couvert le monde civilisé, que Rome, lorsqu'elle le conquit à son tour, avait emprunté les ordonnances de son architecture religieuse. Le mode dorique, dont les proportions passaient alors pour « fausses et mensongères¹ », commençait à céder la place, et l'ionique, avec ou sans acanthes, l'emportait. Lorsqu'il fit, aux débuts de l'ère impériale, la somme des connaissances architecturales de son époque, Vitruve, grand donneur de *recettes*², pouvait s'appuyer sur l'autorité des maîtres hellénistiques sans choquer ses contemporains. Ce n'est pas pour le chapiteau seulement de son ordre ionique qu'il s'est, dans son III^e livre, directement inspiré de la tradition ana-

1. « Mendosae et disconvenientes in his symmetriae conficiebantur » (Vitruve, IV, III, 1). Cf. F. Benoit, *Arch., Antiq.*, p. 346.

2. Cf. F. Benoit, *op. cit.*, p. 332.

tolienne¹, et qu'il a rendu grâce à Hermogène d'avoir laissé des sources « où la postérité a puisé les meilleurs préceptes de l'architecture² » : Vitruve place, comme la seconde école hellénistique, un « zophorus » sur l'épistyle, et cette frise doit être, selon lui, un peu plus haute que l'architrave, si elle est ornée de « petites figures³ »; un peu moins haute que l'architrave, dans le cas contraire⁴. Ce cas contraire peut être soit celui d'une frise lisse, soit plutôt celui d'une frise à décoration purement ornementale : de toutes manières, Vitruve prescrit l'insertion d'un élément continu, pour lequel il conserve le nom grec désignant la frise figurée⁵, entre l'épistyle et la corniche de son entablement ionique.

La réalité, d'après les documents rares et parfois difficile⁶ à interpréter, au moins jusqu'à l'époque d'Auguste, est plus complexe que les préceptes de Vitruve ne le donneraient à penser. On a observé déjà⁶ quelle souplesse et quelle variété les Grecs avaient introduites dans le détail de leurs ordonnances. Dans les limites de la stabilité et du rythme, libre essor fut toujours, chez eux, laissé à la recherche individuelle. Cette liberté semble avoir été spécialement chère à l'Italie grecque, et les temples doriques de Grande Grèce sont connus pour leurs « irrégularités », même dans les périodes les plus « sévères⁷ ». On ne s'étonnera donc pas d'y constater, à l'époque

1. Cf. Rhys Carpenter, *Vitruvius and the Ionic order*, *Amer. Journ. arch.*, XXX (1926), p. 269. Je parle ici de l'entablement, et non pas des proportions générales de l'ordre.

2. Vitruve, III, III (traduct. Perrault, revue par Tardieu et Coussin, p. 109).

3. « Sigilla » (Vitruve, III, VI). Le supplément de hauteur du registre est destiné à empêcher les figures de paraître un peu mièvres (« uti auctoritatem habeant sculpturae »).

4. Cf. A. Choisy, *Vitruve*, I, p. 85; II, p. 156; IV, pl. 16.

5. Cf. *supra*, p. 8.

6. Cf. *supra*, p. 301 sq. Chaque jour, au reste, des découvertes récentes est destiné à remettre en question des principes que l'on croyait immuables. Cf. R. Demangel, *Fouilles de Delphes*, II, 3, p. 40 et n. 4; Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 241 sq.

7. Cf. *supra*, p. 301, n. 2. Le naiskos de Zeus Meilichios est aussi étonnant par son plan (curieux compromis entre la conception prostyle et le plan *in antis*) que par l'association (supposée trop ancienne: VI^e siècle avant J.-C., d'ap. Hulot et Fougères, *Sélinonte*, p. 271) des

hellénistico-romaine, un particulier mélange des ordonnances, qui n'est, au reste, pas limité à cette seule région du monde romain.

Parmi toutes les « combinaisons fantaisistes d'éléments empruntés aux types canoniques¹ », seul l'étage de la frise est ici de notre ressort². On y remarque que les triglyphes deviennent, comme autrefois sur les vases attiques³, un *ornement* assez familier aux ordonnances ioniques ou surtout corinthiennes⁴, et qu'ils s'intercalent sans aucune gêne entre une zone de denticules et un épistyle à bandeaux⁵. Les exemples s'en trouvent, pour ne pas sortir de Grande Grèce (et Sicile), à Paestum⁶, à Agrigente⁷, à Pompéi⁸, ailleurs encore⁹. In-

éléments doriques de la colonne et de l'ante avec le style ionique des parties hautes du monument. Cf. E. Gabrici, *Il santuario della Malophoros a Selinunte*, *Monum. ant.*, XXXII (1928), col. 101.

1. A. Choisy, *Hist. archit.*, I p. 380.

2. Pour ce qui est des colonnes, les exemples de « mélange des ordres » seraient particulièrement abondants pour l'époque hellénistico-romaine. Cf. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 180, 182, etc.

3. Cf. *supra*, p. 302.

4. L'arrangement, familier à l'époque d'Auguste, n'est condamné par Vitruve que pour le chapiteau ionique. Cf. D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 162.

5. On peut observer déjà cette ordonnance hybride à l'étage du portique d'Athènes à Pergame. Cf. Springer, Michaelis et Wolters, *Kunst Allert.*, 12^e éd., p. 377.

6. Le temple « corinthien-dorique » de Paestum (II^e siècle avant J.-C.; cf. R. Koldewey et O. Puchstein, *Gr. Tempel Unterital. und Sicil.*, p. 32 sq.; J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 285, fig. 260) ne manquerait pas de points communs avec les temples étrusques. Cf. D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 199.

7. Cf. R. Koldewey et O. Puchstein, *op. cit.*, p. 182 sq. (Oratorium ionico-dorique de Phalaris); F. Matz, *Hellenist. und röm. Grabbauten*, *Die Antike*, IV (1928), p. 277, fig. 7 (« tombeau de Théron »). Le soignant « temple d'Empédocle » à Selinonte, dû à une fantaisie de Hittorf, et longtemps admis par la suite (cf. R. P. Pullan, *Ant. Ion.*, IV, p. 17; V. Laloux, *L'archit. gr.*, p. 87, fig. 54; A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 383, fig. 10 A), a aujourd'hui perdu le chapiteau ionique (socle d'ex-voto), qu'on plaçait sous son entablement dorique. Cf. R. Koldewey et O. Puchstein, *op. cit.*, p. 93 sq. et 233 (kleine Prostylos B); J. Hulot et G. Fougères, *Selinonte*, p. 235 (1^{re} moitié du III^e siècle).

8. D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 205 (temple d'Apollon, fin II^e siècle avant J.-C.); A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 380.

9. Cf. J. Durm, *Bauk. Etr.*, 2^e éd., p. 66 sq., 70 sq. A l'arc augustéen d'Aoste, au temp^e d'Auguste dans l'île de Philae, la colonnade est corinthienne, la frise et la corniche doriques, l'architrave mixte

versement, on rencontre parfois, avec une colonnade dorique, une frise lisse¹. Ces interférences, parallèles et de sens contraires, ne sont pas seulement un syndrome de confusion décadente, une sorte de retour au chaos initial, qui précéda la genèse lente et ordonnée des deux modes grecs. La route avait été jalonnée par les architectes du Parthénon, qui eux-mêmes, nous l'avons vu², n'étaient pas des révolutionnaires. En architecture, comme ailleurs, qui n'avance pas recule. Mais la construction ne s'accommoderait pas d'une fantaisie sans lien avec la réalité et, il faut le dire, avec les traditions.

Dans l'ordonnance dorique, dès le iv^e siècle, l'inutilité de la bande des triglyphes et métopes, et le double emploi qu'elle faisait, pour la construction, avec l'architrave avaient fait réduire ces deux éléments de manière très importante. La colonne, soulagée, s'était allongée et amincie; elle avait repris des proportions élancées, plus voisines de sa première réalisation, plus voisines aussi de celles du fût ionique. Quelle distance sépare de la lourde formule archaïque (conséquence de la pétrification totale de l'édifice), l'entablement dorique hellénistique, si proche au contraire des formes légères de l'ionique! Il semble que les architectes qui employèrent l'ordre « toscan » aient eu l'impression nette de l'inutilité de deux éléments horizontaux d'égale valeur et de même rôle constructif entre colonne et corniche : l'architrave fut réduite, et la frise s'y développa parfois à ses dépens³. Le plus généralement, on observerait

(hermaphrodite) avec bandeaux, taenia, regulae et gouttes. Cf. P. Ducati, *L'arte classica*, p. 674; D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 230; L. Borchardt, *Der Augustustempel auf Philae*, *Arch. Jahrb.*, XVIII (1903), p. 73 sq. Le « tombeau d'Absalom » (Judée), daté de l'époque séleucide, combine curieusement avec le chapiteau ionique la frise triglyphée et la corniche à gorge égyptienne. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, IV, p. 279, fig. 141.

1. Cf. D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 207 (Rome, temple de S. Nicola-in-carcere), p. 209 (Augusteum de Sidyma).

2. Cf. *supra*, p. 315 sq.

3. Cf. A. Marquand, *Gr. Archit.*, p. 137. Le temple dorique de Cori (début 1^{er} siècle avant J.-C.), avec ses longues colonnes à bases et ses cinq triglyphes par entrecolonnement, montre une architrave aussi basse qu'un seul bandeau d'épistyle ionique. Cf. F. Noack, *Bauk. Altert.*, pl. 71; W. H. Goodyear, *The temple at Cori*, *Amer. Journ. arch.*,

une extension pléthorique de la corniche au détriment des deux autres éléments de l'entablement. C'est ainsi que la frise corintho-ionique put se garnir, comme le larmier, de modillons saillant parmi les rinceaux. La frise ionique alternée (bucranes et patères, par exemple) — de même que la régulière répétition des consoles feuillées¹ —, marquait un rapprochement avec l'ordre dorique, presque un retour à l'alternance inéluctable des triglyphes et des métopes². L'œil était prêt à accepter, entre les patères, le triglyphe au lieu du bucrane³, bien plus : *sous le bucrane*⁴. C'est le cas, notamment, de l'entable-



Fig. 72. — Entablement des Petits Propylées d'Eleusis.

ment mixte des petits Propylées d'Eleusis (I^{er} siècle avant J.-C.), où des chapiteaux corinthiens ornés de griffons⁵ portaient un curieux épistyle de marbre monolithe : la moitié inférieure formait architrave ionique à trois bandeaux ins-

XI (1907), p. 160 sq. ; A. von Gerkan, *Die Krümmungen im Gebälk des dor. Temp. in Cori, Röm. Mitt.*, XL (1925), p. 167 sq. On retrouverait ce caractère de « dorique dénaturé » dans bien d'autres constructions hellénistico-romaines. Cf. P. Ducati, *L'arte classica*, p. 568.

1. Cf. le remarquable exemple du temple de Jupiter à Baalbek, D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 224, fig. 96, et *infra*, p. 352 et 498 sq.

2. Cf. *supra*, p. 339.

3. Cf. *Arch. Jahrb.*, XLIV (1929), p. 227, fig. 2 (Pétra, Kasr Firaun, côté oriental).

4. Cf. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 377 (Délôs). Sur les triglyphes avec têtes de taureau, cf. F. Courby, *Le portique d'Antigone (Délôs, V)*, p. 23 sq.

5. Anderson, Spiers et Dinsmoor, *Archit. Gr.*, pl. LX.

crits¹, cependant que la moitié supérieure montrait un registre dorique, dont les métopes étaient décorées de rosettes et de bucranes, et dont les triglyphes étaient ornés également d'emblèmes du culte de Déméter, cistes ou gerbes d'épis² (fig. 72).

La même tendance à l'allègement des proportions de l'entablement, aux époques tardives, conduisit parfois à la suppression radicale d'un des deux éléments horizontaux, et l'on put rencontrer un épistyle à triglyphes³, comme autrefois sur les vases attiques, ou une architrave décorée de reliefs⁴. La sculpture de l'architrave (ou du linteau) n'était certes pas une nouveauté. Mais, au temple d'Assos⁵, une frise triglyphée surmontait normalement l'épistyle, et l'entablement architravé demeura toujours exceptionnel dans l'ordre dorique⁶. Dans l'ionique, au contraire, sculpté comme au Monument des Néréides, ou seulement divisé en ses bandeaux habituels, l'épistyle pouvait se passer de frise, et l'entablement architravé était la tradition même de l'ancienne cons-

1. *CIL*, III, 1, 547.

2. J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 267, fig. 238 b; Anderson, Spiers et Dinsmoor, *op. cit.*, pl. LXI; G. Libertini, *I Propilei di Appio Claudio Pulcro ad Eleusi, Annuario*, II (1916), p. 201 sq. — Stuart et Revett, *Antiq. Ath.*, I, pl. 2, donnent un fragment d'architrave analogue (pavots et torches), de provenance inconnue.

3. Cf. H. Koch, *Hellenistische Architekturstücke in Capua, Röm. Mitt.*, XXII (1907), p. 408, fig. 22 : autel avec demi-colonnes à base et « Echinokapitell », soutenant directement un épistyle à triglyphes.

4. Cf., par exemple, le temple de Jupiter Stator (?) sur un des reliefs du temple-tombeau des Haterii, S. Reinach, *Rép. Rel.*, III, p. 286, ou le temple corinthien de Tébessa, F. Noack, *Bauk. Allert.*, pl. 179.

5. La tentative d'Assos a peut-être inspiré l'architecte du petit temple dorique de Dionysos Bresaïos à Lesbos (1^{er} siècle avant J.-C.). Il subsiste, en effet, de cet édifice un fragment d'architrave d'angle en marbre, portant encore, sur la face, des traces de sculpture (homme debout marchant à droite, tenant en mains un objet indistinct). Cf. R. Koldewey, *Ant. Baureste der Insel Lesbos*, p. 63 sq. et pl. 28.

6. On cite comme un ἀπαξ le second portique de l'abaton d'Epidaure, vraisemblablement d'époque romaine. Cf. P. Cavvadias, *Fouilles d'Epidaure*, I, pl. VII, 3; Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VII, p. 645. Les petits monuments auraient pu sans doute fournir d'autres exemples : cf. A. K. Orlandos, *Ἀρχ. Δελτ.*, XI (1927-28), p. 6, fig. 8 (fontaine de Phigalie).

truction gréco-orientale, antérieure à l'influence attique. C'est pourquoi l'on peut signaler encore, à l'époque romaine, certains cas isolés de persistance de la corniche architravée, demeurant dans la lignée du Mausolée¹, comme le tombeau de Palatitza, qui remonterait à l'époque macédonienne², ou le Mausolée de Dougga (Thugga), en Tunisie, qui daterait du 1^{er} siècle avant J.-C.³. On noterait également dans le même courant le grand autel ionique en tuf de Capoue⁴, qui se rapprocherait des formes hellénistiques de l'Asie Mineure⁵. Rares survivances d'une formule abandonnée en fait depuis Hermogène⁶, mais dont on pourrait apercevoir de lointaines « suites » — essais nouveaux peut-être, plutôt que souvenir de l'ancien agencement — jusque dans l'art du moyen âge⁷.

1. M. Collignon, *Stat. funér. dans l'art grec*, p. 263. Par ses sculptures le Mausolée a également inspiré des frises de monuments funéraires, comme celle de l'hypogée de Lecce (cf. G. Bendinelli, *Un ipogeo sepolcrale a Lecce con fregi scolpiti, Ausonia*, VIII (1913), p. 7 sq.; A. Hekler, *Relief fragm. aus Lecce, Oesterr. Jahresh.*, XVIII (1915), p. 94 sq.; P. Ducati, *Storia dell' arte etrusca*, p. 388) et peut-être la frise tarentine du Musée Scheurleer, à La Haye (cf. Ch. Picard, *Rev. art anc. et mod.*, juin 1928, p. 41), toutes deux du III^e siècle avant J.-C.

2. L. Heuzey et H. Daumet, *Miss. arch. Macéd.*, p. 228; cf. pl. 15, et aussi pl. 10 (« Propylée » de Palatitza).

3. Ce tombeau de prince numide était décoré de colonnes ioniques engagées portant une architrave, que surmontait directement une corniche à gorge égyptienne. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, III, p. 376, fig. 262. Le Mausolée d'Halicarnasse, encore que, par sa décoration et son style, il passât à bon droit pour « le dernier monument grec classique », conservait bien, lui aussi, dans sa forme générale de pyramide posée sur un puissant soubassement, quelque allure égyptienne. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, I, p. 305, fig. 193.

4. Cf. H. Koch, *Hellenist. Architekturstücke in Capua, Röm. Mill.*, XXII (1907), p. 406 sq.

5. Cf. H. Koch, *op. cit.*, p. 387 et 398. Un fragment en marbre d'Ephèse montre une colonnade ionique supportant un entablement assez fantaisiste sans frise : cf. O. Benndorf, *Antike Baumodelle, Oesterr. Jahresh.*, V (1902), p. 180, fig. 51; W. Amelung, *Zwei ephes. Fragm.*, *Oesterr. Jahresh.*, XII (1909), p. 173, fig. 82. Noter également O. Benndorf, *op. cit.*, p. 190, fig. 56 (terre cuite de la collection St-Ange). A signaler enfin, dans le dernier rapport sur les fouilles d'Ephèse, un entablement tardif de fontaine avec corniche denticulée et architravée. Cf. J. Keil, *XIV. vorl. Bericht, Oesterr. Jahresh.*, XXV (1929), *Beiblatt*, col. 12, fig. 5.

6. Cf. *supra*, p. 331 sq.

7. Je songe en particulier à la balustrade en bois de l'iconostase de Daphni, dont les charmantes colonnettes ioniques soutiennent

La frise ionique régulière, celle que Vitruve prône, constituant un bandeau qui sépare l'architrave de la corniche, fut la règle générale dans les entablements romains. Mais ce registre canonique connut rarement la figure sculptée. C'est une exception que la gracieuse frise de l'entablement corinthien si orné du Forum de Nerva, où l'on voit la déesse Minerve enseigner aux femmes les travaux de leur sexe¹. Les architectes romains ont préféré les rinceaux et les motifs purement ornementaux. Parfois, comme au temple ionique du Forum boarium², dont certains détails sont encore dans la tradition d'Hermogène³, la décoration était peinte sur un stuc⁴ : ce qui n'était pas non plus une technique nouvelle, même appliquée à l'extérieur des édifices⁵. Dans les entablements romains, à mesure qu'on

une architrave à bandeaux, sur laquelle pose directement la zone des denticules. De même les sculpteurs provençaux de l'époque romane, dans leurs imitations de corinthien romain, ont parfois créé des entablements de fantaisie et posé directement une corniche très ouvragée sur une architrave à bandeaux : témoin l'ordre du porche de Notre-Dame-des-Doms à Avignon. Cf. R. de Lasteyrie, *L'archit. relig. en France à l'ép. romane*, p. 419, fig. 440. (Cette anomalie pourrait d'ailleurs s'expliquer (?) ici par le fait que le porche a été surajouté, quelques années après la construction de l'église, au XII^e siècle, afin de « consolider la base du clocher », et l'architecte n'y disposait alors que d'une place restreinte. Cf. A. Hallays, *Avignon et le Comtat Venaissin*, p. 12 sq.)

1. Cf. S. Reinach, *Rép. rel.*, I, p. 370 sq.; F. Noack, *Bauk. Allert.*, p. 59 et pl. 77 et 141; F. Benoit, *Archit., Antiq.*, p. 443, fig. 295.

2. Cf. E. R. Fiechter, *Der ion. Tempel am Ponte rotto, Röm. Mitt.*, XXI (1906), p. 220 sq. et pl. VI sq. C'est le temple dit de la Fortuna virilis, daté du milieu du 1^{er} s. avant J.-C. Cf. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 339, et pl. X.

3. F. Noack, *op. cit.*, p. 57 et pl. 72.

4. Il ne reste généralement que la surface raboteuse qui couvrait le stuc. On reconnaît pourtant encore des guirlandes soutenues alternativement par des bucranes et des candélabres. D'après des dessins anciens, les festons étaient également portés par des putti. Cf. E. R. Fiechter, *op. cit.*, p. 241, fig. 6 et pl. XI.

5. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 354. Comme décoration intérieure, on rappellera les riches applications plastiques en stuc blanc de Pergame, « Palast IV ». Cf. G. Kawerau et Th. Wiegand, *Pergamon*, V, I, pl. 52, fig. 65, et *Tafel*, pl. VII (notamment colonnes engagées portant un entablement ionique, avec, sur l'épistyle à trois fascies, une frise figurée et des denticules). De plus en plus, les frises murales romaines se complurent aux décors fantaisistes. Ces peintures, qui parfois nous montrent pris sur le vif le mélange des éléments architecturaux que le goût grec avait séparés en ordres, ajoutent un intérêt documentaire à leur réelle valeur

s'éloigna de l'époque augustéenne, l'ornement prit de plus en plus le pas sur la figure. Même les bucranes et les patères se firent rares. Le motif continu triomphant marqua le retour aux conceptions orientales de la décoration architectonique¹, tandis que le bas-relief figuré recevait d'autres tâches. A

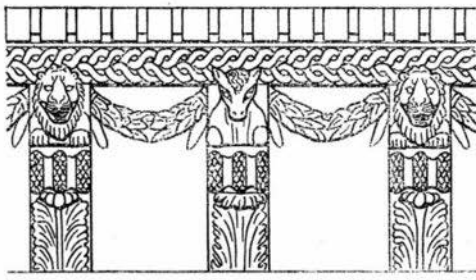


Fig. 73. — Restauration de la frise du temple de Jupiter à Baalbek.

Baalbek, les diverses frises d'entablement portaient des motifs purement ornementaux, sans originalité et se répétant indéfiniment : c'étaient des modillons avec protomes de lion et de taureau alternant et réunis par des guirlandes² (fig. 73), ou des rinceaux entremêlés d'Amours et de protomes d'animaux³. Cette décoration, même si elle prenait, particulièrement pour

décorative. Cf. A. Mau, *Wandschirm und Bildträger in der Wandmalerei*, *Röm. Mitt.*, XVII (1902), p. 179-231; G. Rodenwaldt, *Die Kompos. der pompejan. Wandgem.*; M. Rostowzew, *Die hellenistisch-röm. Architekturlandschaft*, *Röm. Mitt.*, XXVI (1911), p. 1-186; F. Noack, *Bauk. Altert.*, pl. 125 sq. Mais ici, comme pour la décoration céramique, il reste souvent difficile de faire la part de l'imagination du peintre et celle de la fantaisie de l'architecte. Cf. R. Demangel, *Autour de la frise du Parthénon*, *Mél. Glotz*, I, p. 299 sq.

1. Cf. E. Weigand, *Baalbek und Rom*, *Arch. Jahrb.*, XXIX (1914), p. 78 sq., et *supra*, p. 340, n. 5.

2. Th. Wiegand, *Baalbek*, I, pl. 23; II, pl. 9.

3. Th. Wiegand, *op. cit.*, II, pl. 49-50.

la triade héliopolitaine, un sens symbolique précis¹, n'en restait pas moins banale par ses motifs. Seules les frises de socle montraient des personnages : on peut voir encore, à l'extérieur de la cella du temple de « Bacchus », au-dessus d'une zone de méandres et à une hauteur d'environ 3 m. 20², une frise de personnages, dont l'inachèvement permet d'identifier seulement une scène de sacrifice³. Au même temple, l'adyton, à droite et à gauche de l'escalier, était orné d'une frise de reliefs bachiques⁴. La cella du grand temple présentait, on peut l'imaginer sans peine⁵, des décorations de socle analogues ; étant données les proportions colossales de l'édifice, elles devaient être à un niveau encore plus élevé : presque à la hauteur d'une frise d'entablement de monument grec !

C'est ailleurs que dans leurs temples que les Romains firent principalement usage de la frise « continuante » à personnages : dans leurs monuments triomphaux, auxquels convenait le caractère national et historique, plutôt que religieux, de leur bas-relief. La parenté originelle avec la frise hellénistique n'est pas niable⁶. Paul-Émile pouvait faire placer sa statue sur les bases préparées pour Persée de Macédoine ! Pourtant la frise figurée, qui décore le haut du soubassement du monument delphique, montrant aux prises les Macédoniens avec les Romains et leurs auxiliaires barbares⁷, ne s'y trouve pas en liai-

1. Cf. R. Dussaud, *Mon. Pol.*, XXX (1929), p. 91 sq.; H. Seyrig, *Syria*, X (1929), p. 314 sq.; R. Dussaud, *Syria*, XI (1930), p. 365 sq.

2. Th. Wiegand, *op. cit.*, II, p. 13, fig. 23.

3. Th. Wiegand, *op. cit.*, II, p. 81 sq., fig. 25 et 43; pl. 7, 8, 25 et 26.

4. Th. Wiegand, *op. cit.*, II, p. 82 sq., fig. 74-77, pl. 17 et 32.

5. Cf. Th. Wiegand, *op. cit.*, I, pl. 22.

6. D'après E. Courbaud, *Le bas-rel. rom. à repr. histor.*, p. 379, le bas-relief des Romains est constitué « avec des éléments empruntés tous à l'art hellénistique ». Leur relief triomphal, en particulier, est resté longtemps dans le sillage du relief pergaménien (cf. O. Bie, *Kampfgruppe und Kämpfertypen in der Antike*, p. 30; E. Loewy, *Die Anfänge des Triumphzugs*; P. Couissin, *Rev. Phil.*, 1929, p. 190 sq.), et se relierait, comme lui et par lui, à l'art oriental. Cf. A. Ippel, *Indische Kunst und Triumphalbild*, p. 19 sq.

7. Cf. A. J. Reinach, *Bull. corr. hell.*, XXXIV (1910), p. 433 sq.

son avec un portique¹. C'est en haut du mur de la cella que Phidias, au Parthénon, avait sculpté la procession idéale de la cité montant vers sa divine protectrice : à Rome, c'est à l'extérieur de l'*Ara Pacis*, à hauteur de vue, que passait le cortège des grands personnages de l'Etat, allant célébrer la pacification du monde par Auguste². Les colonnes commémoratives n'étaient, en somme, que des piédestaux de hauteur colossale portant des statues d'empereurs, et permettant l'enroulement de ces longues bandes sculptées, qui publiaient les victoires impériales. Quant à l'arc de triomphe, curieuse alliance de la porte monumentale et de la grande base de statues, il conserva sans doute de ses origines helléniques³ l'entablement régulier sur portique ornemental, et c'est peut-être là qu'il faudrait chercher les dernières frises à figures inspirées de la conception ionique. A l'arc de Titus comme à l'arc de Bénévènt, la frise parlante faisait le tour complet du monument⁴. Mais c'est l'arc d'Auguste à Suse⁵ qui semble présenter les plus étranges réminiscences de la Grèce : dans cet *oppidum* de la Gaule cisalpine, on retrouve, traduits avec une rudesse et une inexpérience barbares, des caractères qui rappellent moins l'art hellénistico-romain de l'époque que l'archaïsme grec du VI^e siècle avant J.-C.⁶. Après quelles aventures et quels retards l'art hellénique, traversant l'Italie étrusco-romaine, était-il ainsi venu échouer au pied des Alpes⁷ !

1. C'est aussi une frise de couronnement de paroi qui décore le haut de la « Tour des Vents », cette horloge hydraulique que le Syrien Andronikos de Kyrros construisit à Athènes au milieu du I^{er} siècle avant J.-C.

2. E. Bertaux, *Rome, L'antiquité*, p. 92 sq.

3. Cf. E. Courbaud, *op. cit.*, p. 374 sq.; D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 290 (porte de Priène); G. Contenau et V. Chapot, *L'art antique*, p. 341 sq.; et ci-dessus, p. 353, n. 6.

4. Cf. A. L. Frothingham, *A lost sect. of the frieze of the Arch of Titus?*, *Amer. Journ. arch.*, XVIII (1914), p. 479 sq.

5. Cf. F. Noack, *Bauk. Allert.*, pl. 145.

6. F. Studniczka, *Ueber den Augustusbogen in Susa*, *Arch. Jahrb.*, XVIII (1903), p. 15 sq.

7. Dans ces contrées, comme en Espagne, aux temps romains « l'art ne progresse plus et répète les types archaïques » (A. Piganiol, *La conquête romaine*, p. 78).

Rome, par là, nous ramène encore à la Grèce. Dans l'art romain, toutefois, l'évolution naturelle du bas-relief architectural ne pouvait manquer de l'éloigner de la conception grecque : divergence qui s'expliquerait autant par la diversité des techniques et des contingences locales que par celle des esprits. La géométrie architecturale des Romains requérait, autour de leurs gigantesques piédestaux cubiques ou cylindriques, la tapisserie d'une décoration plastique. Mais dans leur construction, ce décor extérieur vaut, semble-t-il, par lui-même, plutôt que, comme le grec, par ce qu'il ajoute à la plastique architecturale du monument. Il s'apparente de toutes manières aux frises de socle asiatiques, où les personnages étaient logiquement représentés marchant au bord des terre-pleins ou montant le long des degrés d'escalier. Était-ce les Grecs qui avaient raison, avec leur frise *poétique*¹, ou les Romains, avec leur relief *historique* ? Les artistes des temps suivants ont pu s'inspirer de l'une et de l'autre tradition. Les mosaïques qui courent au-dessus des arcs de Sant'Apollinare Nuovo, l'entablement du portail de Saint Gilles, la frise aux cavaliers armés luttant de la cathédrale d'Angoulême², et tant d'autres merveilles de notre moyen âge n'ont cessé de montrer diversement que les meilleures leçons antiques n'avaient pas été perdues. Et, de nos jours, Puvis de Chavannes, dans ses admirables fresques, Ant. Bourdelle, dans ses décorations de théâtre, pouvaient sans peine, comme on l'a répété, *réconcilier le mur et la figure humaine*, peinte ou sculptée, parce qu'en réalité ils n'avaient jamais été séparés par la plupart des grands artistes, pour qui sculpture et peinture restaient subordonnées essentiellement à l'art par excellence, l'architecture.

La place que, dans leurs entablements, les Attiques avaient préférée pour leur frise figurée — préférence que les architec-

1. Cf. E. Courbaud, *op. cit.*, p. 220.

2. Cf. F. de Mély, *De Cluny à Compostelle, Ga. Beaux-arts*, 1924, II, p. 24; C. Martin, *L'art roman en Italie*, I, pl. 68 et 80.

tes hellénistiques, suivis par Vitruve, avaient sanctionnée — cette place a été respectée par les constructeurs modernes depuis la Renaissance. On ne songerait guère, aujourd'hui encore, à priver un entablement ionique ou corinthien de ce registre, sculpté ou non d'une frise dont l'origine est oubliée¹.

La seconde partie de cette étude aura pour mission de montrer qu'avec cette place, qu'ils avaient élue, s'harmonisaient les motifs plastiques choisis par les Grecs, et la manière dont ils les ont compris et agencés. Fond et forme, leurs sujets favoris s'ordonnaient naturellement dans une bande historiée, ceignant, à une grande hauteur, le front de leurs monuments religieux.

1. On a même abusivement accordé cet étage ornemental aux reconstructions, sur le papier ou dans les Musées, de monuments asiatico-ioniques (comme les ouvrages de Pythios), qui ne l'avaient, en fait, jamais connu.

DEUXIÈME PARTIE

SENS DÉCORATIF DE LA FRISE CONTINUE

LIVRE III

Les thèmes plastiques

« C'est aux tissus orientaux que nos artistes empruntèrent les monstres de leurs chapiteaux. »
(E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, p. 43)

« Une voie plane et facile s'ouvrait pour raconter en images de pierre les belles légendes que le peuple savait par cœur. »
(H. Lechat, *La sculpture grecque*, p. 48)

Dans l'architecture, même monumentale, les éléments structuraux devraient pouvoir s'expliquer constructivement et positivement. La décoration figurée de l'édifice, au contraire, procède essentiellement d'idées surnaturelles. Origine commune sans doute pour toute la plastique, mais particulièrement valable, lorsqu'il s'agit de la protection de l'ouvrage construit par l'homme¹. Le sens magique — talismanique ou prophylactique, apotropaïque ou propitiatoire — des représentations élémentaires de la forme vivante a orienté l'élaboration d'une symbolique complexe, dont l'importance, pour les décorations évoluées, comme la créto-mycénienne, a été

1. Sur la persistance du sens magique de la décoration architectonique en Orient, cf. W. Andrae, *Das Gotteshaus*, p. 35 sq.; E. Douglas van Buren, *Clay figur. Babyl. and Ass.*, Introd., p. XLVIII sq.; *Foundat. figur. and offer.*, p. 1 sq. et 75 sq.

récemment encore mise en lumière¹. La « vivante vêtue de pierre ciselée² » du temple grec peut, dans une suite logique, être rattachée à la même lointaine tradition religieuse, de moins en moins perceptible, certes, à mesure que les formes anciennes s'ordonnent et s'humanisent, jusqu'à faire place, en fin, à une conception essentiellement décorative.

Le sens de cette évolution n'est pas pour surprendre qui a suivi la progression parallèle que nous a montrée, dans le domaine de la construction, la première partie de cette étude. Nous avons reconnu dans la frise historiée un élément architectural, à la naissance duquel avaient présidé les nécessités primordiales de la protection matérielle autant que surnaturelle de l'édifice. Si donc l'on observe, du point de vue religieux comme du point de vue constructif, l'évolution du bandeau sculpté, on pourra saisir deux aspects d'un même développement, qui réalisa lentement, inégalement, mais complètement la transformation d'un organe utile en un agréable décor. Dans un cas comme dans l'autre, l'ancienne fonction protectrice disparue, le souci ornemental passait au premier plan. La couronne menaçante des figures thériomorphes³ n'a cessé de reculer devant la forme humaine. Bien plus, fauves, monstres ou barbares de toute classe, domptés et soumis, se sont peu à peu humanisés et adoucis : la Méduse n'eut plus mission de faire peur, mais de plaire. La forme humaine n'eut elle-même plus d'autre sens que celui d'une heureuse combinaison de lignes.

Le problème qui se pose ici est, à vrai dire, sensiblement le même pour l'ensemble de la décoration figurée des monuments religieux de la Grèce. Pour la frise parlante, en particulier, le choix des sujets reste généralement indépendant de sa place architectonique. On peut même affirmer qu'à l'épo-

1. Ch. Picard, *Les origines du polythéisme hellénique*, I, *L'art créto-myécénien*.

2. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 65.

3. A. del'la Seta, *M. s. Villa Giulia*, p. 151.

que classique, le décor continu et le décor discontinu puisèrent presque toujours aux mêmes sources. Toutefois, afin d'éviter de se laisser entraîner trop loin¹, on s'en tiendra volontairement, *dans la mesure du possible*, au bandeau continu, et l'on se bornera à de brèves incursions dans les domaines voisins — tableau isolé (*entpagnonta*, métopes), ou groupement triangulaire (acrotères, frontons)² —, auxquels un champ sévèrement mesuré ou les nécessités d'une stricte symétrie ont imposé certaines conditions particulières.

La surprenante floraison de sculptures du temple grec est trop variée dans sa richesse, pour qu'on n'éprouve pas quelque appréhension à les rapprocher dans une rigoureuse étude synthétique. Il serait vain, sans doute, de rechercher une unité d'inspiration dans un domaine où le temps et l'espace, l'art et la vie devaient créer la diversité. Mais peut-être imaginerait-on que toutes ces fleurs, auxquelles d'habiles artistes, par des croisements ou des réussites personnelles, ont su donner couleurs et valeurs différentes, auraient pu provenir, sinon d'une même graine, du moins d'un même sachet très petit de graines apportées d'Orient.

Quand on examine, en effet, les plus anciennes décorations des temples grecs, on voit que les sujets furent d'abord peu nombreux, et que certains étaient repris avec prédilection. S'inspirant des vieux thèmes de lutte des arts antérieurs³, ils montraient inlassablement les fauves attaquant une proie, ou les combats sans merci des héros contre les monstres, des

1. Les documents conservés sont abondants : ils ne forment pourtant qu'une petite partie de ce que les Grecs avaient créé.

2. Le tableau rectangulaire isolé et le groupement triangulaire sont à dessein rapprochés. On voit assez, pour le temple étrusque, leurs affinités originelles. Cf. *supra*, p. 187. Sur l'évolution des sujets (et des formes) des acrotères, cf. C. Praschniker, *Zur Gesch. des Akroters*, 1909; Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 179.

3. La bataille durait depuis des siècles en Orient quand, aux angles du vieux fronton de Corfou, apparaissait timidement la forme humaine de la divinité, qui allait évanouir les monstres et les fauves des façades des temples grecs.

dieux contre les Géants, des Lapithes contre les Centaures, des Grecs contre les Amazones, les Troyens — ou les Perses. A l'époque archaïque, les luttes étaient engagées sur tous les fronts des édifices religieux de la Grèce. La bataille continuait au v^e siècle, idéalisée, parce que les adversaires de l'homme étaient de plus en plus rapprochés de l'humaine mesure. Descendue sur la terre, la lutte empruntait à l'actualité des guerres médiques un regain de faveur, avant de n'être plus qu'un prétexte aux belles attitudes décoratives.

A côté des thèmes de lutte, les tableaux de la vie réelle, les scènes culturelles ou les légendes locales ont fourni la plupart des autres sujets qu'illustrèrent les décorateurs des temples grecs : banquets, assemblées divines, processions, histoires mythiques intéressant les cités. Mais, suivant le mouvement des idées philosophiques, les dieux, après l'époque classique, trop humains, se montrèrent moins sur les frises des temples où l'on se contenta souvent de leurs attributs : instruments ou ornements rituels, patères, autels, guirlandes et bucranes. Les fauves et les monstres, désormais classés, furent rangés au même magasin d'accessoires divins. Les Centaures caracolaient encore sur la frise dionysiaque de Téos, mais c'était pour jouer¹. Les panthères d'Aphrodisias s'affrontaient... de part et d'autre d'un canthare² ! Simples motifs d'ornement, décidément privés du sentiment religieux profond qui vivifiait la frise du Parthénon. Les deux grandes séries de sujets — thèmes de lutte et scènes culturelles — se trouvaient ainsi rapprochées dans un agréable jeu de lignes et de masses, de lumière et d'ombre.

Parfois aussi, sous des influences non grecques, l'évolution des sujets porta le bandeau décoratif, tout à l'opposé, vers le relief historique. La frise de Télèphe, celle de Lagina (presque incompréhensible pour nous) détaillèrent des légendes com-

1. Cf. *infra*, p. 404 sq.

2. Sur le choix symbolique des attributs d'un dieu pour décorer son temple, cf. *infra*, p. 504 sq.

pliquées, destinées à un public lettré, qui ne se contentait plus des vieilles gigantomachies et autres scènes rebattues, à la portée de tous les esprits¹. Ainsi présenté, le bas-relief tendait à prendre une vie propre et à se détacher du monument. Était-ce un retour aux antiques formules de l'Égypte ? C'était la négation, en tout cas, de la conception grecque de la frise architectonique figurée.

1. Cf. Ph. E. Legrand, *La poésie alexandrine*, p. 14 sq.

CHAPITRE PREMIER

Répertoire des sujets

I. — Les thèmes de lutte

Le répertoire de la décoration orientale a été, pour la plupart des motifs, très anciennement constitué. On compte par millénaires le nombre des années, pendant lesquelles les artistes ont vécu sur l'ancien fonds, que les Sumériens auraient, sinon peut-être créé¹, du moins transformé et certainement transmis². Réserve faite de la part qu'il convient d'attribuer à certaines règles universelles de l'activité élémentaire³,

1. Cf. E. Pottier, *La céram. de l'Asie occident.*, *Journ. Sav.*, 1930, p. 68, et *supra*, p. 45, n. 5.

2. Il semble qu'après l'hégémonie sumérienne l'art mésopotamien ne fut plus créateur. L'enrichissement du fonds primitif a cessé dans le dernier quart du III^e millénaire avant J.-C., avec les nouveaux conquérants sémites qui s'installèrent à Babylone. Non point que l'art de l'époque d'Hammourabi manque d'intérêt ni surtout de finesse. Mais, ce que n'avaient fait ni les Akkadiens, ni les barbares Gouti, les Babyloniens desséchèrent la fantaisie créatrice des Sumériens. Comme il arrive souvent chez un peuple dominant une autre race plus cultivée, l'invention se trouva chez eux entravée par la formule et le souci du détail. L'art mésopotamien a, dès lors, vécu sur le patrimoine artistique acquis à l'humanité par le petit peuple sumérien, qui fut, sur tant de points, comme le précurseur du petit peuple grec. Cf. G. Contenau, *L'art de l'Asie occid. anc.*, p. 22 et 36.

3. Voici comment, à propos des fécondes recherches de H. Frankfort sur les rapports des civilisations primitives, E. Pottier (*ibid.*, p. 242) formulait cette « loi, plus forte que toutes les autres, qui régit le travail humain : l'identité des besoins, l'identité des moyens pour les satisfaire, l'identité de l'intelligence qui les découvre produisent des résultats semblables ». On peut, d'ailleurs, plus d'une fois hésiter sur le point de la série où l'on se trouve : une forme, qui semble d'une primitive géométrie, peut n'être qu'une stylisation de motifs naturalistes, évolués sur des monuments antérieurs disparus ou mal connus

l'Asie occidentale¹ paraît avoir été la principale source des *types séculaires* de l'art humain². Les sujets les plus chers aux décorateurs des monuments grecs, scènes de lutte, de chasse ou de banquet, processions et défilés, présentation à une divinité, bien d'autres encore, étaient déjà familiers aux artistes de la Basse-Mésopotamie, au temps de la reine Shoubad³.

Par quelles voies eut lieu la migration des thèmes vers la Méditerranée ? La question serait à reprendre pour chacun d'eux⁴, et l'exposé seul des hypothèses émises jusqu'à ce jour dépasserait de beaucoup le cadre de cette étude. Au reste, certaines relations essentielles, comme celles de l'empire hittite et du monde égéen, n'ont pas encore été précisées⁵, et

(par ex. les S ou « chiens courants » issus de la déformation d'oiseaux à long col, ou les spirales et cercles dérivés de gigantesques cornes de bouquetin, sur certains vases de Suse. Cf. G. Contenau, *Civilisation assyro-babylon.*, p. 94.

1. Une partie des motifs de l'Orient lui reviendra plus tard, retransmis par la Grèce. Cf. A. Ippel, *Indische Kunst und Triumphalbild* (1929), p. 23.

2. Cf. A. Moret, *Hist. de l'Orient*, p. 129. Il semble que le vieux répertoire de l'Égypte, « constitué dès les dynasties memphites, conservé et enrichi sous le Moyen et le Nouvel Empire et à l'empire saïte » (P. Montet, *Note sur le tombeau de Ptolosiris, Rev. arch.*, 1926, I, p. 162), fut lui-même tributaire des créations *présumériennes*. Cf. *supra*, p. 17, n. 1.

3. Cf. L. Speleers, *Les arts de l'Asie antér. anc.*, p. 84; A. Moret, *Les tombes royales d'Our, Rev. des Deux Mondes*, 1^{er} fév. 1929, p. 568 sq. On observerait, de même, pour le domaine littéraire, que les épopées orientales (aventures de Gilgamesh, voyage d'Ishtar, gestes de Melkart ou d'Astarté, voire le mythe phénicien de Môt, que les découvertes de Ras-Shamra ont permis à Ch. Virolleaud de commenter récemment (10 avril 1931) devant l'Académie des Inscriptions) « furent pour l'*Iliade* et l'*Odyssée* ce que ces deux épopées grecques furent à leur tour pour Virgile et son *Enéide* : l'exemple, peut-être le modèle » (V. Bérard, *Le retour chez Calypso, Rev. des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1929, p. 671).

4. La difficulté de reconnaître les transmetteurs comme les créateurs des thèmes est augmentée par les contaminations des sources. Certains motifs appartiennent à plusieurs répertoires, d'autres sont une combinaison de détails d'origines diverses. Cf. F. Poulsen, *Der Orient und die frühgr. Kunst*, p. 30 sq. et 168 (scènes de chasse et de guerre notamment). L'artiste grec — et ce n'est pas un de ses moindres mérites — sut prendre son miel dans des fleurs d'espèces différentes.

5. Cf. E. Pottier, *ibid.*, p. 306. Le rôle de l'art syro-hittite, dans la transmission des motifs orientaux au monde méditerranéen, est

les importantes découvertes que l'archéologie fait quotidiennement en Syrie conseillent plus que jamais de s'abstenir de toute systématisation. On sortira donc ici le moins possible du domaine grec, déjà suffisamment vaste.

Parmi les thèmes que l'Orient transmettait à la Grèce, ceux qu'elle préféra furent ceux qui se rapportaient à l'Homme et à son triomphe difficile sur la nature hostile. Le Grec s'est toujours éminemment intéressé à l'homme, « mesure de toute chose » : c'est l'*épopée de l'homme* qui domine la représentation figurée de ses monuments religieux.

Epopée brutale. Les thèmes de violence et de bataille dominent¹. Souvenir plus ou moins conscient des « épouvantes originelles » et des « luttes mortelles », soutenues au temps où « l'homme n'était qu'un paria dans la nature² ». Les scènes de combat contre les fauves, contre les hommes sauvages, et les scènes de rapt ferment le cycle des instincts qui poussaient l'humanité primitive à la conservation de l'individu comme à celle de l'espèce. A ces mêmes nécessités élémentaires peut être rattachée une grande partie des thèmes légendaires de l'iconographie du temple grec.

Le fauve, qui terrasse facilement le ruminant, est à son tour maîtrisé par le héros, c'est-à-dire l'Homme fort et surnaturellement invincible. Les antiques exploits de ce surhomme sont mis le plus souvent par les Grecs au compte d'un *dompteur mâle*³ très humanisé, Héraklès (et, plus tard, de son « dou-

moins important qu'on ne l'avait cru tout d'abord, en raison du fait que l'Asie Mineure avait connu, dès le III^e millénaire, avec l'écriture de la Chaldée, « sa collection de mythes, de légendes, d'incantations, de figures divines, son calendrier, son système de poids et mesures, son astrologie, etc., en un mot toute sa civilisation » (R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 69).

1. « Il y a partout des traces de frayeur initiale dans les cosmogonies transmises d'âge en âge » (Ch. Picard, *La vie privée dans la Grèce classique*, p. 11).

2. A. Demaison, *La comédie animale*, *Rev. des Deux Mondes*, 15 juillet 1930, p. 271.

3. Sur l'origine *non pacifique* du type parallèle de la *Πόνηξ θηρῶν* cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 507 sq. et *infra* p. 381. La Maitresse des fauves paraît aussi en bonne place au front des temples grecs. On a pensé (W. R. Lethaby, *Journ. Hell. stud.*, XXXIII (1913), p. 87

blet attique » Thésée). Les rébellions des derniers êtres monstrueux ou sauvages, Géants, Centaures, Barbares des deux sexes, furent censées réduites par la force suprême des Ouraniens ou de leurs protégés, les héros, qui s'adjoignirent une armée d'auxiliaires grecs, et la mêlée, parfois indécise, opposa, dans une série de duels symboliques, les forces bonnes (l'armée du Droit et de la Civilisation, comme on dirait aujourd'hui) aux principes de désordre et de violence. Mais les deux groupements adverses finirent par se trouver de plus en plus rapprochés par l'anthropomorphisme et l'idéalisme des Grecs.

A. — LES LUTTES PRIMITIVES. ANIMAUX ET MONSTRES

Les luttes à mort des bêtes entre elles, soit batailles pour une femelle, soit, davantage, attaque d'une proie, devaient être une des sources les plus anciennes et les plus fécondes des représentations à buts magiques des primitifs¹. Depuis que les premiers pasteurs ont poussé devant eux leurs « réserves de viande », ils ont dû les disputer aux fauves qu'ils frustraient, et ils ont eu le spectacle quotidien de ces drames de la forêt ou du taillis, où le ruminant était surpris et dévoré par le fauve. Scènes aussi vieilles que le monde, dont les gens de Sumer et d'Akkad avaient pu trop souvent être témoins dans les fertiles et giboyeuses prairies du Tigre et de l'Euphrate, qui attiraient également les fauves et les hommes² !

sq.) que les reliefs des bases d'Ephèse avaient pu opposer au cycle d'Héraklès et de Thésée du côté occidental, un cycle d'Artémis, sur le côté oriental. Le frère d'Artémis, Apollon, peut être naturellement aussi ce « dompteur mâle ». Cf. Ch. Picard, *Les orig. du polyth. hell.*, I, *L'art créto-mycén.*, p. 96. De manière un peu différente, à l'hérôon de Ghieulbachi, d'après H. Thiersch, *Gjölbaschi und lyk. Mutterrecht*, *Arch. Jahrb.*, XXII (1907), p. 235 sq., les frises de la moitié orientale auraient magnifié la force héroïque de l'homme, celles de l'autre partie du monument illustré les vertus cardinales de la femme.

1. Cf. A. Moret, *Hist. de l'Orient*, p. 22 et 79.

2. La vallée du Nil connut les mêmes scènes; les artistes égyptiens les ont représentées notamment sur leurs belles coupes en bronze, que copièrent plus tard les Phéniciens. Cf. J. Capart, *Propos sur l'art égyptien*, *Ann. Soc. Archéol. Brux.*, XXXIV (1930), p. 136.

Le motif que l'art de l'Asie antérieure¹ a répété avec prédilection fixe l'instant dramatique où le félin a bondi sur sa victime et la mord à pleine gueule. La proie du fauve peut être un bouquetin, un cerf, un animal fantastique : c'est le plus souvent un taureau². Bovidés ou caprinés semblent en tout cas préférés, à cause sans doute de leur très ancienne inféodation à l'homme.

Le thème du lion terrassant un quadrupède — dont le contenu magique ou mythique n'a pas manqué d'être diversement interprété à travers tant de siècles et par tant de peuples différents³ —, a été repris, avec des variantes, dans toute l'Asie antérieure. Il serait vain de rechercher ce qui, du sens

1. Les Sumériens n'ont peut-être pas créé le thème (un bas-relief susien du Musée du Louvre, daté d'env. 3000 avant J.-C., représente déjà un lion terrassant un bœuf et frappé lui-même par un personnage humain; cf. G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, I, p. 419, fig. 318), mais ils l'ont spécialement affectionné et probablement fixé. Il nous est attesté par de nombreux sceaux et cylindres de Tello, de Shou-rouppak, etc. Cf. M. Ebert, *Reallex. der Vorgesch.*, p. 366, pl. 155. Un fragment de goelet en coquille venant de Tello (Louvre) montre un lion mordant un taureau à demi cabré; derrière le lion, on aperçoit la harpe d'un personnage attaquant le fauve (G. Contenau, *op. cit.*, p. 439, fig. 336). Le même type de fauve, avec la tête de face aux yeux incrustés, se voit sur la fameuse masse d'armes votive du roi Mesilim, de même provenance (Louvre), représentant une file de lions placés l'un derrière l'autre, chacun mordant l'arrière-train du précédent (G. Contenau, *op. cit.*, p. 432, fig. 328). L'aigle léontocéphale (figurée sur la face supérieure de la même masse d'armes de Mesilim; cf. E. Unger, *Sumer. und akkad. Kunst.*, p. 69, fig. 1), dès le début du III^e millénaire, est fixé dans une position analogue, déchirant la croupe d'un taureau à tête humanisée. Cf. G. Contenau, *op. cit.*, p. 448, fig. 345 (bas-relief de Tell el Obéid), ou p. 440, fig. 337 (coquille de Tello). Le motif a été, anciennement aussi, familier aux Crétois (contamination avec un type griffon et taureau; cf. F. Chapouthier, *A propos des découvertes de Byblos, Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 215 sq.

2. Le taureau, qui a dans la force de ses cornes une arme puissante, pourra se retourner et faire front : ainsi le thème de la surprise d'une bête inoffensive par un fauve pourra s'élargir en une scène de lutte opposant deux adversaires diversement redoutables. Cf. G. Contenau, *op. cit.*, II, p. 1000 (bas-relief de Karkémish). On peut rappeler ici la lutte du petit lion asiatique et du molosse de combat assyrien (*ibid.*, p. 1046, fig. 727 : relief « mitannien » à deux registres de Beisan).

3. Représentation symbolique du dieu de fertilité maîtrisant son animal-attribut (taureau; cerf en Asie Mineure) : cf. G. Contenau, *op. cit.*, p. 475. Thème solaire (lion) : cf. G. Perrot, *Dalle de marbre de style asiatique trouvée en Attique, Bull. corr. hell.*, V (1881), p. 19 sq. Cf. aussi Ch. Picard, *Orig. polyth. hell.*, I, *L'art créto-mycén.*, p. 80 sq.

primitif, pouvait subsister 2500 ans et plus après les premières figurations (de nous connues) des arts élamite ou sumérien archaïque. Mais, durant tout ce temps, les formes et les valeurs plastiques sont demeurées identiques dans la tradition de l'Orient, et l'on retrouve sans surprise, au grand escalier du palais de Persépolis, le même lion de profil, à tête de face, mordant à belles dents la croupe d'un taureau qui se cabre¹. Sans surprise non plus on le reconnaît aux vieux frontons de l'Acropole d'Athènes² ou au temple des Alcéméonides³ à Delphes⁴ — et, plus loin vers l'ouest, dans l'iconographie étrusque⁵.

Les luttes d'animaux, si souvent figurées sur les vases (ioniens spécialement) et les sarcophages de Clazomènes⁶, font rarement le sujet des frises architectoniques. Elles s'encadreraient mieux dans un fronton ou dans un tableau isolé. On doit signaler pourtant, aux deux extrémités de la bordure orientale de la mer Egée, à Xanthos⁷ de Lycie et Assos de

1. Cf. E. Bell, *Early archit. in West. Asia*, p. 221. C'est de face que le fauve attaque le taureau, sur une monnaie d'or de Crésus (F. Sarriaux, *Civilizat. anc. As. Mtn.*, pl. X, 3).

2. Cf. E. Buschor, *Größenverhältnisse alt. Porosgiebel*, p. 4 sq.

3. Sans doute également au temple contemporain de Marmaria (R. Demangel, *Fouilles de Delphes*, II, 3, p. 15.)

4. Cf. P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 3 (1931), fig. 7 et 8 et p. 34 sq. La victime du lion, prise à la course, est saisie par derrière : le groupe se loge bien ainsi dans l'angle aigu du fronton. Sur les vases archaïques, le sujet, mainte fois repris, montre plus volontiers, semble-t-il, le lion attaquant de face sa victime. Cf. S. Reinach, *Réperl. vases*, I, p. 429 et 443; Morin-Jean, *Le dessin des animaux en Grèce*, p. 39; *Corpus vas.*, Louvre, III, H e, pl. 9, 1; etc.

5. Sur le bandeau inférieur du char de Monteleone (P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, II, pl. 108, fig. 288), les deux scènes familières à l'art archaïque grec (lion attaquant taureau de face, lion assaillant cerf par derrière) sont rapprochées symétriquement. Les décorations sur œuf d'autruche (P. Ducati, *op. cit.*, pl. 74, fig. 221), qui ont tant appris aux artistes locaux, précisaient, s'il en était besoin, l'origine lointaine des motifs (lions dévorant taureau ou bouquetin parmi des animaux paissant; autres thèmes, comme sur les petites frises en terre cuite : départ du guerrier, défilés de soldats masqués par leur bouclier, monstres ailés, etc.). Cf. aussi le relief archaïque en terre cuite d'Agrigente (Musée de Palerme), E. Douglas van Buren, *Arch. revetm. Sic. and Magna Gr.*, p. 164.

6. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, II, p. 6.

7. F. N. Pryce, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1 (1928), p. 118 sq. (tombe du Lion) et 134 sq. (frise de Satyres et animaux) = S. Reinach, *Réperl. rel.*, I, p. 466 et 468.

Troade¹, l'emploi du thème sur un bandeau continu : rares exemples, qui suffiraient à montrer que le sujet, dans son raccourci dramatique et *immobile*, était incompatible avec le développement de la frise parlante². La frise lycienne d'animaux et de Satyres³ apparaît comme une mosaïque de panneaux analogues, dont on pourrait, sans inconvénient majeur, semble-t-il, intervertir l'ordre⁴. Quant aux reliefs d'As-



Fig. 74. — Architrave d'Assos. Fauves.

sos, on a cherché à leur donner une unité en les rattachant, bien à tort, au cycle légendaire d'Héraklès⁵. La lutte du lion contre une bête sauvage, taureau, cerf, daim ou sanglier,

1. Cf. F. Sartiaux, *Les sculpt. et la restaur. du t. d'Assos* (1915) = *Rev. arch.*, 1913, II, p. 1-46 et 359-389; 1914, I, p. 191-222 et 381-412; H. Lechat, *Rev. ét. anc.*, XIX (1917), p. 1-14.

2. Sauf à titre épisodique, comme, par exemple, à la frise du trésor delphique des Siphniens : l'artiste a inséré dans sa Gigantomachie, attelé au char de Cybèle, un lion, la tête de face, mordant à pleine gueule sa proie, ici presque humaine (un géant anthropomorphe). Cf. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 79. Au même trésor (*ibid.*, p. 64), le chapiteau campaniforme d'une Caryatide montre le motif symétrique des deux lions déchirant un cerf, qu'ils écrasent sous leur double étreinte.

3. Malgré leur apparence humaine, les Satyres à longue queue, qui luttent ici, accroupis sur le sol, contre un sanglier ou contre un taureau (F. N. Pryce, *op. cit.*, pl. XXVIII), restent de toutes manières au niveau de leurs adversaires sauvages. Le rapprochement des plaques est, d'ailleurs, contesté par F. N. Pryce, *op. cit.*, p. 135 et 136.

4. Cette impression se trouve accentuée par les rainures verticales qui isolent plaques et sujets : cf. F. N. Pryce, *op. cit.*, p. 134.

5. F. Sartiaux, *op. cit.*, p. 56, a déjà fait justice de cette hypothèse de Clarke, et reconnu qu'il s'agissait ici « d'éléments décoratifs indépendants des autres scènes principales ». L'adoption du thème, en tout cas, même dépouillé de son sens originel, est dû aux mêmes besoins et aux mêmes désirs qui présidèrent au choix des autres sujets du répertoire assien.

n'a pas ici de sens mythologique précis : il ne s'agit ni du sanglier d'Erymanthe, ni du lion de Némée, mais de la millénaire et inégale lutte du fauve et de la proie qu'il subjugué pour se repaître de sa chair¹ (fig. 74).

Sur les deux monuments précédents, celui de Xanthos et celui d'Assos, on peut remarquer, à côté du lion dévorant une proie, des fauves surpris dans d'autres attitudes : animaux en chasse², sur la frise lycienne; lion assis, tête de face³, sur l'architrave du temple de Troade. Un autre motif, des plus anciens aussi, montre des animaux affrontés : lions sur une autre tombe de Xanthos⁴, sphinx⁵ à Assos, taureaux à Assos encore⁶. Les taureaux d'Assos entrechoquent leurs

1. Longtemps après, en Asie Mineure encore, les vieux motifs de combats d'animaux étaient repris sur la frise tardive du théâtre d'Aizani. Cf. S. Reinach, *Répert. rel.*, II, p. 99. Cf. aussi G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, II, p. 51 (bloc de frise hellénistique (?) de provenance inconnue : taureau et fauve luttant); II, p. 54 (frise byzant. du Séraskérat : ours, taureau et bouc).

2. Il sera question plus loin, p. 430, n. 3, des files de fauves rugissants.

3. C'est l'attitude des lions funéraires. Cf. F. Sartiaux, *op. cit.*, p. 42. On ne s'étonnera pas de cet emploi du motif. Gardien symbolique des portes, dont le grincement des gonds rappelait son rugissement au patési Goudéa (G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, II, p. 620), le lion protège les tombeaux comme les temples (édifices analogues souvent), et les palais; il effraie traditionnellement les voleurs, les sacrilèges et les détresseurs de tombes. Emblème du courage, il put recevoir mission de garder, sur les champs de bataille, les sépultures collectives. Cf. M. Collignon, *Les stat. funér. dans l'art grec*, p. 88 sq. et 231 sq.; *Sculpt. gr.*, II, p. 384 sq.; W. R. Lethaby, *Greek lion monuments*, *Journ. Hell. stud.*, XXXVIII (1918), p. 37 sq.; E. Regling, *Ueber den Löwen als Münzbild von 7. bis ins 4. Jht.*, *Arch. Anz.*, XXXV (1920), col. 45 sq.; B. Schröder, *Br.-Bruckm. Denkm.*, pl. 641 sq., Text, p. 1 sq.

4. F. N. Pryce, *op. cit.*, pl. XXVI-XXVII.

5. C. *infra*, p. 376.

6. F. Sartiaux, *op. cit.*, p. 58, a raison de penser qu'ici encore le sens décoratif prime la « signification culturelle ». Le motif des taureaux affrontés au-dessus d'une mangeoire (cône de bitume sculpté de Suse, G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, I, p. 405 sq.), voisinant avec celui des taureaux se suivant, montre qu'à l'origine le sujet pouvait être des plus pacifiques, et se rattacher à un tout autre ordre de préoccupations primitives. Cf. *infra*, p. 428 sq. On a supposé un rapport du taureau avec le culte dionysiaque, sans raison probante, semble-t-il (M. Collignon, *Les stat. funér. dans l'art grec*, p. 238). Le taureau tient ici tardivement un rôle décoratif parallèle à celui du lion, son rival et généralement son vainqueur, depuis les plus hautes époques. Cf. R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 38 et 66 sq.

fronts, cornes basses : c'est une lutte, sans doute, qui commence, mais d'un autre caractère que l'égorgement d'une proie terrassée; bien que les duels entre mâles de même espèce puissent être également meurtriers (fig. 75). En revanche, les

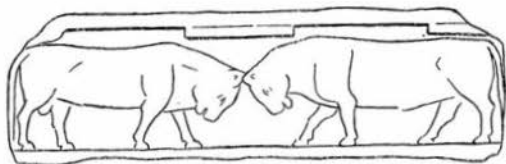


Fig. 75. — Taureaux luttant (Assos).

sphinx affrontés, couchés ou assis se regardent paisiblement, se contentant de meubler agréablement quelques dalles courantes de frise. Les sphinx assis (métope d'Assos) sont du type du lion assis de la frise, sauf qu'ils ont des ailes recoquillées et une tête humaine de profil¹; ceux qui sont couchés lèvent symétriquement une griffe antérieure, dans une pose héraldique, vers l'anthémion d'une colonnette² (?) (fig. 76). Comment ne pas rappeler, à leur propos, les vieux motifs susiens et mésopotamiens « des capridés, des taureaux ou des oiseaux, groupés symétriquement ou antithétiquement, de part et d'autre de l'arbre sacré³ » ?

Sur la série haute des plaques céramiques de revêtement, découvertes à Gordion de Phrygie⁴, les deux ennemis, taureau et lion, sont affrontés⁵; l'autre série de même provenance montre le motif des caprinés symétriquement dressés

1. Cf. *infra*, p. 376, n. 1.

2. Cf. F. Sartiaux, p. 34 sq.

3. A. Moret, *Hist. de l'Orient*, p. 79. Cf. G. Contenau, *op. cit.*, p. 405 sq., 416, 459, etc.

4. Cf. *supra*, p. 142 sq.

5. G. et A. Körte, *Gordion, Arch. Jahrb., Ergänzungsheft V* (1904), p. 160.

de part et d'autre d'un arbuste qu'ils broutent¹. Ce sont encore des fauves adossés ou affrontés de chaque côté de la gouttière et toujours menaçants, que présente le chéneau en terre cuite d'Ak-alan². Le motif fixé décorativement montrera



Fig. 76. — Sphinx affrontés (Assos).

deux panthères affrontées de part et d'autre d'un canthare sur la frise tardive d'Aphrodisias³. La liaison des deux thèmes, animaux symétriquement disposés et fauve attaquant une proie, est très anciennement réalisée sur le magnifique vase d'argent d'Entéména (Louvre), où l'alternance héraldique des motifs place, sous les serres impartiales de l'aigle léontocéphale, les lions « tête-à-tête avec les bouquetins et les cerfs, et s'appêtant à les dévorer⁴ ». Le groupe stylisé de l'aigle à tête de lion subjuguant deux fauves symétriquement disposés⁵ s'accordait difficilement avec le principe de la figuration continue. Dans la décoration architectonique grecque, on ne le retrouve guère, sinon fort humanisé :

1. G. et A. Körte, *op. cit.*, p. 161. On connaît la vogue, en Asie antérieure, du motif des caprinés broutant, affrontés ou adossés, et cela depuis l'art archaïque de l'Elam. Cf. G. Contenau, *Man. d'arch. orient.*, I, p. 416, fig. 315 (où le thème est rapproché, sur une plaque de Suse, de celui du capriné attaqué par un lion); II, p. 787, fig. 550; p. 912, fig. 629; etc.

2. Th. Macridy bey, *Une citad. arch. du Pont*, pl. XI et XII. Cf. *supra*, p. 76 et 139 sq. Sur le rôle architectonique du motif, cf. *supra*, p. 72 sq.; pour le défilé d'animaux semblables, cf. *infra*, p. 429 sq.

3. N. Revett, *Ant. Ion.*, III, pl. XIV.

4. G. Contenau, *op. cit.*, II, p. 603.

5. Le motif est parfaitement héraldisé dès l'époque d'Our-Nina. Cf. G. Contenau, *op. cit.*, I, p. 459, fig. 350.

au grand fronton archaïque de Corfou¹. Les fauves, depuis si longtemps fixés décorativement², mal rendus parce que mal connus par les Grecs³, sont ici matrisés et inoffensifs : leurs stupides faces ne songent plus à attaquer les protégés de la Dompteuse⁴ !

Il n'en serait pas de même sur les petites frises céramiques

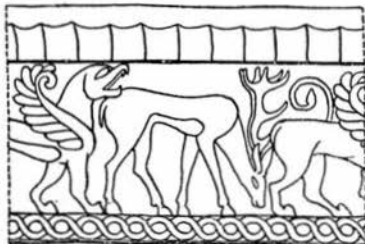


Fig. 77. — Plaque de Statonia.

qui alignent des files d'animaux d'espèces diverses. Leur allure pacifique ne doit pas nous tromper. Dans l'alternance de cerfs paissants, haut encornés, et de griffons ailés, à queue en

1. Pour le type de la Gorgone ailée, cf. *infra*, p. 381 sq.

2. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 275; H. Lechat, *Rev. ét. anc.* XV (1913), p. 210 sq.

3. H. Lechat, *op. cit.*, p. 211. « Le lion de la nature, le lion du désert, hérissé, inculte, aux flancs creux » (*ibid.*, p. 215), était déjà rare à la grande époque assyrienne : les fauves qu'on capturait aux confins du désert étaient parqués dans des « paradis » et amenés dans des cages pour les chasses royales (G. Contenau, *Civilisat. assyro-babylon.*, p. 104). La plus sculpturale des bêtes (H. Lechat, *op. cit.*, p. 210) n'a guère connu en Grèce que des images fausses et souvent ridicules. Les auteurs grecs prétendent que le lion existait encore à l'état sauvage au temps de Xerxès, dans le nord de la Grèce. Cf. G. M. A. Richter, *Anim. in Gr. sculpt.*, p. 3, n. 1. Dans les pays où le fauve rôdait encore, les longues avenues bordées de lions couchés marquaient, dans un rythme calculé, le passage du cadre naturel à la construction humaine, qui requérait protection. A Délos, l'inégale et pittoresque batterie de fauves aboyeurs, retranchée derrière l'ex-lac sacré, ne sait plus inspirer l'effroi. Le souvenir des chasses au lion n'en a pas moins hanté l'imagination des Grecs et peuplé leur imagerie.

4. Cf. *infra*, p. 380 sq.

spirale et gueule menaçante¹, que montre la plaque de Poggio Buco² (fig. 77), il n'y a certes pas un motif d'idylle champêtre, mais le prélude du drame, qui va crocher le monstre léonin au flanc du cerf surpris et tournant une tête mourante. Cette frise, qui est, comme on l'a dit, un *zoophoros* dans le vrai sens du mot³, a pu avoir un antécédent — je ne dis pas un modèle — dans une autre frise d'animaux, dont quelques débris ont été recueillis à Néandria de Troade⁴.

Certains défilés d'animaux, spécialement lorsqu'il s'agit de bêtes de même espèce, ne sont pourtant guère plus qu'un motif décoratif, dont l'origine pourrait remonter aux scènes agricoles chères aux primitifs; il en sera question plus loin⁵. Le thème tourne plutôt au sujet de genre avec la représentation des luttes d'animaux domestiqués par l'homme, comme les combats de coqs⁶. Non point que l'homme n'y trouve encore à satisfaire sa passion invétérée pour la lutte sanglante. Mais il est ici l'arbitre du combat, qu'il provoque, dirige, et peut arrêter à son gré, et le plaisir qu'il y prend, pour malsain qu'il soit, ne participe plus aux frayeurs mortelles que lui causaient les attaques des fauves.

Parmi les animaux, dont les luttes ont été représentées sur les plus anciens monuments de sculpture décorative des temples grecs, nous avons déjà rencontré à plusieurs reprises des êtres hybrides, et particulièrement le griffon⁷ et le

1. Cette alternance n'a rien d'exceptionnel dans le style orientalisant, spécialement en Etrurie (céramique ou métal). Cf. E. Douglas van Buren, *Figur. l.-c. revetm. Etr. and Lat.*, p. 59.

2. Près de Pitigliano (*Stalonia* antique ?). Haut. tot., 0 m. 215; haut. des fig., 0 m. 135; long., 0 m. 52. Fin du VI^e siècle. Cf. G. Pellegrini, *Fregi arcaici etr.*, *Studi e Materiali*, I (1899-1901), p. 87 sq.; P. Ducati, *Storia dell'arte etr.*, I, p. 242; II, pl. 92, fig. 252.

3. P. Ducati, *l. l.*

4. Cf. R. Koldewey, *Neandria, 51tes Winkelmannsprog.*, p. 48; H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 11; E. Douglas van Buren, *l. l.*

5. Cf. *infra*, p. 429.

6. Cf. *infra*, p. 430, n. 1.

7. C'est le monstre complémentaire, si je puis dire, de l'aigle, léontocéphale. Pour la formation du type adopté par les Grecs, cf.

sphinx¹: deux variantes du lion², qui n'en diffèrent généralement que par la tête (de rapace ou humaine), superposée au corps du fauve. Bien d'autres monstres, à deux ou à plusieurs natures³, se sont trouvés opposés à l'Homme: les uns réalisaient les combinaisons les plus étranges d'animaux d'espèces différentes⁴;

R. Dussaud, *Civilisat. préhell.*, 2^e éd., p. 314, n. 2; G. Contenau, *Man. d'arch. orient.*, II, p. 1034. Le griffon cossien à crête de paon et le griffon de Persépolis sont plus complexes (celui-ci ajoutée au corps et aux pattes antérieures du lion les oreilles et le cou du taureau, la tête, les ailes, les serres (pattes postérieures) et la queue de l'aigle). Le griffon crétois, comme le lion, est dompté et tenu en laisse. Cf. Ch. Picard, *Orig. polyth. hell., L'art créto-mycén.*, p. 104 sq. Sur la plaque céramique aux griffons de Smyrne, cf. *supra*, p. 147. Le griffon didyméen, gardant la lyre d'Apollon, a une tête de lion avec des cornes et une barbiche de bélier. Sur le griffon-lion, cf. *Dict. Ant.*, s. v. *gryps*, p. 1673 (F. Dürbach).

1. F. Sartiaux, *Assos*, p. 60, combat justement l'hypothèse de Clarke (cf. aussi M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 183; Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, VIII, p. 260), selon qui les sphinx d'Assos, affrontés en un groupe héraldique, représenteraient les armes de la cité (habituellement figurées par le type, voisin, du griffon). La décoration ionienne avait depuis longtemps fixé le motif. Cf. A. de Ridder, *De eclipis etc.*, p. 58; V. Müller, *Athen. Mill.*, L (1925), p. 51 sq. Le sphinx ailé des Grecs, réservé, semble-t-il, comme symbole funéraire, aux monuments les plus humbles, a modifié notablement la splendide création, égyptienne sans doute, qu'avaient adoptée tout l'Orient et l'Égée. Cf. M. Collignon, *Les stat. funér. dans l'art grec*, p. 81 sq.; W. Deonna, *Dédale*, I, p. 95. Mais il a, comme aussi le griffon et comme la Gorgone, conservé de son ancien rôle apotropaïque (Sartiaux, *op. cit.*, p. 58) l'emploi fréquent que les Grecs en firent comme acrotères. Une curieuse combinaison hittite a forgé les sphinx de Karkémich et de Sendjirli, munis d'une tête de fauve, avec, par-dessus, la tête humaine. Cf. *Arch. Anz.*, XLIII (1928), col. 526 sq., fig. 3 et 5.

2. Cf. R. Dussaud, *Mon. Piot*, XXX (1929), p. 91, n. 2 (Sendjirli). La Chimère est une combinaison plus compliquée d'espèces animales, lion, chèvre, serpent, dont le lion est encore la base. Sur son rapport avec le lion et avec la Dompteuse de bêtes, cf. P. Demargne, *Bull. corr. hell.*, LIII (1929), p. 425 sq. L'origine du type pourrait être dans un symplegma mésopotamien fréquent (lion et cervidé, G. Contenau, *op. cit.*, II, fig. 417 sq.) mal interprété. Cf. Morin-Jean, *Le dessin des anim.*, p. 49. Un aspect hittite du monstre, présentant, sur le dos du lion rugissant, une tête humaine barbue, a pu se retrouver sur un lécythe corinthien. Cf. E. Pottier, *L'art hittite*, I, p. 30. La licorne orientale montrait, sur une tête léonine, une corne unique plantée au milieu du front. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, V, p. 543. Les Grecs ont préféré la forme équine. Sur l'humanisation de la tête léonine, cf. *infra*, p. 384.

3. Pour les monstres dans l'art grec, cf. W. Deonna, *Rev. arch.*, XXIV (1914), p. 244; *Rev. ét. gr.*, XXVIII (1915), p. 288; *L'art en Grèce* (avec A. de Ridder), p. 318 sq.; *Rev. arch.*, XXXI (1930), p. 72; *Dédale*, I, p. 94 sq.

4. Le vase sculpté de Goudéa (milieu du III^e millénaire) montrait des dragons ailés à tête de serpent, à pattes antérieures de lion, à

les autres participaient, dans des proportions variables, de la nature humaine¹. L'Orient, créateur de monstres, semble avoir, dans ce domaine, tout tenté². La transmission des formes était facile dans cette Asie antérieure aux populations en perpétuel brassage : ce fut, comme pour le système ornemental, la propagation « par contact³ » qui répandit les thèmes vers les pays occidentaux. L'art hittite, qui au riche répertoire traditionnel ajouta encore des inventions de son cru⁴, présentait une des plus complètes séries de bêtes fantastiques, créées par les inquiétudes primitives — ou par le caprice précautionneux des graveurs⁵. Les Minoens, de leur

pattes postérieures en serres d'aigle, à queue terminée par un dard de scorpion » (G. Contenau, *Antiq. orient. Louvre, Sumer, etc.*, p. 15 et pl. 22). Dans ce genre, effroyable plus qu'effrayant, l'imagination des médiocres graveurs de *koudourrou* cassites avait réalisé les accouplements les plus hétéroclites. Cf. G. Contenau, *L'art de l'Asie occident. anc.*, pl. XXIII (le « caillou Michaux »); *Antiq. orient. Louvre, Sumer, etc.*, pl. 36 sq. (k. du roi Melishipak II). Les Assyriens furent particulièrement hardis dans leurs combinaisons de formes bestiales. Cf. E. Pottier, *Antiq. assyr. Louvre*, p. 38 (L. Heuzey). Certains monstres perses empruntent leurs éléments à sept ou huit espèces animales différentes !

1. Pour composer ces monstres mi-humains, mi-animaux, le « Suméro-Akkadien » a-t-il été poussé par « certaines ressemblances plus ou moins accusées entre l'homme et les animaux », par des « anomalies remarquées dans la nature » (L. Delaporte, *La Mésopotamie*, p. 202) — ou a-t-il voulu annexer à son corps si nu la force de certains animaux mieux armés par la nature ? Il semble que la vision *caricaturale* doive être exclue du champ d'observation des primitifs (cf. E. Pottier, *C. R. Acad. Inscr.*, 1930, p. 76 — à propos de l'étude de P. Demargne, *Terres-cuites arch. de Laté*, *Bull. corr. hell.*, LIII (1929), p. 469), qu'emplit la crainte du redoutable inconnu des forces naturelles et surnaturelles.

2. En poussant vers l'Est, vers l'Inde notamment, on rencontrerait une autre forme tératologique, produit de la « myriamanie » orientale (R. de la Sizeranne, *L'art à l'Exposition coloniale*, *Rev. des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1931, p. 120 sq.), que la Grèce antique n'a pas ignorée (les Hécatonchires, Argus, le triple Géryon et sa ménagerie, le triple « Barbe-bleue » de l'Acropole, Cerbère, etc.) : le monstre à tête, corps ou membres multipliés. Cf. Morin-Jean, *op. cit.*, p. 86 sq.; W. Deonna, *Etres monstrueux à organes communs*, *Rev. arch.*, XXXI (1930), p. 28 sq.

3. E. Pottier, *L'art hittite*, II, p. 27.

4. Il est exagéré et inexact de supposer, avec O. Weber, *L'art hittite*, trad. G. Taboulet, p. 13, les Hittites à l'origine de toute la genèse des monstres orientaux. On avait, en ce domaine, comme en d'autres, surfait l'originalité de ce peuple.

5. Les cachets orientaux, les gemmes-talismans de l'Egée donnent l'impression que, par un curieux renversement des genèses, certains

côté, étaient passés maîtres dans les créations d'êtres hybrides, associations surprenantes d'ailes d'oiseau ou de papillon, de jambes humaines, de têtes de chèvre ou de taureau, obéissant moins parfois, eux aussi, à une idée religieuse qu'au souci d'éviter les contrefaçons des faussaires¹. Dans cet héritage surabondant de formes monstrueuses², l'art grec a su éliminer assez vite les combinaisons inviables ou inesthétiques³, pour ne conserver que les mieux venues de ces créatures hybrides. Il a, dans le domaine surnaturel, mesuré avec bon sens, c'est-à-dire avec goût, ses emprunts aux arts et aux

motifs ont pu naître d'une fantaisie d'artiste (Ch. Picard, *op. cit.*, p. 103), d'une convention perspective (cf. G. Contenau, *Man. d'arch. orient.*, II, p. 1000), d'une nécessité de symétrie décorative (par ex. motif des deux animaux à tête unique, W. Deonna, *Rev. arch.*, XXXI (1930), p. 72; cf. pithos d'Arkades, D. Levi, *Arkades, Annuario*, X-XII (1927-29), p. 172) ou même d'une simple commodité d'exécution (comme le type du dieu monté sur son animal-attribut, dont l'origine pourrait être dans une interprétation erronée d'un artifice de graveur; cf. R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 50).

1. Cf. J. Charbonneau, *L'art égéen*, p. 40; Ch. Picard, *op. cit.*, p. 102 sq. (sceaux crétois et grylloï de l'époque classique).

2. L'Égypte, avec ses « cultes zoomorphiques persistants » (Ch. Picard, *op. cit.*, p. 98), ne semble pas avoir exercé, dans ce domaine, une influence comparable à celle de l'Orient ou de l'Égée.

3. Les Grecs ont rejeté au barathre ce qui ne leur semblait pas bien constitué : béliers-poissons d'Ea, génies mésopotamiens à pattes d'aigle et queue de scorpion, monstres minoens à « tête d'hippopotame » (S. N. Marinatos, *Αρχ. Δελτ.*, XI (1927-28), p. 53), toute une faune inorganique que l'Orient continua à nourrir (cf. F. Sarre, *L'art de la Perse ancienne*, pl. 94, 102, etc.; dragon-paon sassanide) et qu'il nous a ensuite transmises (cf. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, p. 341 sq.). Le symbolisme oriental ou préhellénique ne se souciait guère des nécessités de la vie. Les Grecs ont recherché les formes logiques, et particulièrement celles où l'humain domine l'animal. Ils ont condamné, après essai, l'hippalectryon. Ils ont abandonné ou transformé de puissantes créations, comme les taureaux ailés de l'Assyrie, qui participaient pourtant de quatre natures parmi les plus nobles : le lion, l'aigle, le taureau et l'homme. La femme à tête de griffon, l'homme à tête de lièvre, et en général la figure anthropomorphe à tête animale ne furent pas conservés. Il semble que le corps humain surmonté d'une tête d'animal (fût-il le plus fort ou le plus malin des animaux) exprime une déchéance, alors qu'au contraire la tête humaine sur un corps d'animal élève la bête au niveau de l'homme. Le Grec a senti que c'est le cerveau qui fait la supériorité de l'homme sur le reste de la création, non le corps. Pour les transformer en bêtes, la magicienne n'avait qu'à changer les têtes des compagnons d'Ulysse. Cf. S. Reinach, *Rép. vas.*, I, p. 142, 396, 418, etc.

dieux déchus¹, qu'il ne proscrivait pas; entre les « démons », il a préféré les formes les moins bestiales, et il les a encore humanisées². Cet anthropomorphisme, qu'il n'a pas inventé certes³, mais dont on n'avait guère jusqu'à lui dépassé « la limite inférieure⁴ », lui a fait bannir peu à peu tout ce qui ne s'accordait pas avec la dignité de la forme humaine dans les êtres surnaturels, monstres ou dieux, qu'il représentait.

Le cortège animal de la « déesse-Nature » éphésienne avait introduit au cœur de l'Ionie les lions ailés, les griffons, les sphinx, les sirènes, en même temps que les fauves, les taureaux ou les cerfs⁵. Copieux répertoire, riche en formes fantastiques, où devaient puiser non pas seulement les décorateurs de coffrets, de coupes ou de bijoux, mais au premier chef ceux des monuments religieux. Au front des temples, les masques prophylactiques poursuivaient leur veille farouche⁶, préservant de tout danger la part de l'édifice confiée à leur garde. Au reste, « mauvais œil » pour les uns, « bon œil » pour les autres⁷, et le sortilège efficace contre les influences pernicieuses pouvait être utilisé par l'homme contre l'homme : à qui savait s'en servir, la tête pétrifiante de la Gorgone formait un inestimable porte-respect. Les lions gardiens des gouttières

1. Déjà dans les créations monstrueuses de l'Orient, on imaginerait, parmi les sources magiques ou décoratives de cette faune fantastique, des croisements et des soudures d'êtres vivants et d'emblèmes chers à plusieurs peuples, vainqueurs et vaincus.

2. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 176.

3. Sur les palettes primitives de l'Égypte on voit les totems *s'humaniser* peu à peu : le faucon, par exemple, d'abord entièrement oiseau, s'est « anthropomorphisé » au moins dès la V^e dynastie, pour ne subsister plus que dans la tête d'Horus. Cf. A. Moret, *Hist. de l'Orient*, p. 98 sq.

4. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 98.

5. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 535 : « presque tous les symboles de la gaine classique de l'Ephésia se sont trouvés dans les couches profondes des Artémisia antérieurs à Croesus ».

6. Pour le lion gardien traditionnel des portes et des tombeaux, particulièrement, avant les Grecs, cf. G. Maspero, *Guide d'Égypte*, p. 469 et 490; E. Meyer, *Reich und Kultur der Cheliter*, p. 17 et 62; et *supra*, p. 371, n. 3.

7. Cf. F. Poulsen, *Der Orient und die frühgr. Kunst*, p. 184.

d'Ak-alan¹, de Corfou² ou encore du trésor delphique des Siphniens³, les têtes de panthère des antéfixes de Néandria⁴, les protomes menaçantes de griffons qui hérissent le couvercle de l'urne cinéraire de Romitorio⁵, les monstres d'acrotères et en général, toutes les figures grimaçantes qui bordent les parties hautes des édifices concouraient diversement à leur défense. Nous allons voir comment, par le type de la Domp-teuse, ces *apotropaia* rejoignent les thèmes de combats d'animaux, dont le sens bénéfique est connu, sinon expliqué⁶.

Si le fronton archaïque de Corfou n'entre pas directement dans notre présent champ d'étude, la Gorgone ailée des frises archaïques de Hiéronda⁷ ou d'Ephèse⁸, et aussi le Gorgoneion de l'égide de la « Gigantophone » Athéna nous incitent à l'évoquer encore ici⁹, en raison de l'intérêt primordial de la figuration corcyréenne pour les origines de la décoration du temple grec. Les mâles fauves ocellés à tête de face¹⁰, qui flanquent le groupe familial de la Gorgone, sont les cousins proches des lions couchés dévorant une proie, que répètent les vieux frontons de l'Acropole¹¹. Mais, au grand périptère de Garitsa, ils

1. H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 19, fig. 4. Les griffons du chéneau de Smyrne (*supra*, p. 147) flanquent un arbuste.

2. E. Douglas van Buren, *Gr. fict. reveln.*, pl. XXI, fig. 69.

3. Cf. *supra*, p. 76 sq.

4. R. Koldewey, *Neandria*, 51^{re} *Winckelmannsprog.*, p. 48.

5. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 196; II, fig. 215.

6. Cf. G. Contenau, *Man. d'arch. orient.*, III, p. 1317.

7. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 555 sq. La Gorgone ailée, de type « gréco-asiatique », qui décore l'angle de frise (linéau de porte, d'après G. Mendel) de Hiéronda, y voisine avec un fauve couché de dimensions colossales. Cf. *supra*, p. 199, n. 2.

8. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 34 sq.; F. N. Pryce, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, p. 93.

9. Cf. *supra*, p. 167 sq.

10. Le léopard héraldique sera toujours, par la suite, figuré avec la tête de face. G. M. A. Richter, *Animals in Gr. sculpt.*, p. 4, n. 1, explique pourquoi elle préfère l'appellation de lion (crinière, touffe de poils de la queue; les jeunes lions sont tachetés, et l'occellation du pelage peut n'être ici qu'un motif décoratif — qu'on rencontre ailleurs : monnaies, vases, sarcophages de Clazomènes — rappelant, si l'on veut, les mouchetures de la peau des « baby lions »). Ses arguments ne semblent pas sans réplique. et Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLV (1932), p. 341, en raison du pe age ocellé des fauves et de la petitesse de leurs têtes, préférerait le terme de panthère.

11. E. Buschor, *Grössenverhältnisse att. Porosgiebel*, fig. 1, 2, 4 et 5.

sont repus, et dominés par une Dompteuse ailée, dont le masque lui-même présente l'aspect de la tête léonine de face¹, gueule ouverte à crocs acérés et langue pendante, comme celle encore des lions couchés de l'Acropole². Il est possible qu'il y ait eu ici, comme disent les philologues, une contamination des sujets³. Nous avons déjà signalé les plus antiques liaisons entre le thème des attaques de fauves et celui de leur asservissement⁴. Ce n'est certes pas sans lutte que la nature sauvage fut subjuguée, et les représentations primitives prouvent que la figuration d'une souveraineté pacifique — là, comme ailleurs — est issue d'un thème de combat⁵. La Gor-

1. Sur les rapports de la tête de Gorgone avec celle du lion, cf. Th. Homolle, *Bull. corr. hell.*, XII (1888), p. 474.

2. On a noté une prédilection particulière pour les Gorgones dans certains sanctuaires d'Asie Mineure, spécialement en rapport avec l'Artémis ailée asiatique. Cf. W. R. Lethaby, *Journ. Hell. stud.*, XXXVII (1927), p. 7. Rien d'étonnant donc à la présence de cette Gorgone ptérophore sur le temple corcyrien d'Artémis. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 34, n. 4, et 514. Sur la fréquence des déesses ptérophores en Asie Mineure et en Etrurie, cf. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 134, n. 6.

3. Il reste toutefois peu vraisemblable de supposer, avec C. Gerogiannis, Γοργὸς ἢ Μήδουσα; 'Αρχ. Έφ., 1927-28 (1929), p. 172 sq., que le sujet du fronton de Palaeopolis ait été la décollation de Méduse par un Persée supprimé, faute de place. Cf. Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 182.

4. Rappelons en particulier la gravure sur coquille de Tello (Louvre; G. Contenau, *op. cit.*, I, p. 439, fig. 336 : attaque par un homme d'un lion dévorant un taureau), et le vase d'Entéména avec ses quatre aigles léontocéphales, dominant des groupes symétriques d'animaux qui commencent à s'entre-dévorer. Cf. *supra*, p. 373. Le motif des deux fauves attaquant symétriquement une proie présentait le même parti décoratif que celui des animaux affrontés de part et d'autre d'une Dompteuse. En Mésopotamie, comme en Crète, les animaux ont été menaçants et luttant, avant d'être soumis et domestiqués.

5. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 508 : « seul un thème de combat semble pouvoir expliquer l'évolution du type de la Dame des animaux, ainsi que les variantes que ce type, plus tard, a présentées ». Pour tout ce qui concerne la Πόρνια θηρών, cf. la substantielle étude de Ch. Picard, *op. cit.*, p. 499-516. Une plaque de bronze étrusque montre une Gorgone « Baubo » se défendant contre l'attaque de deux lions : P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, II, fig. 284 (Ch. Picard, *Sc. ant.*, II, p. 317, fig. 119). Notre plaque céramique de Sardes (*supra*, p. 146) montre la Dompteuse ailée portant par la queue ses lions encore menaçants. Par la suite, la Πόρνια θηρών fut employée comme décoration d'antéfixes.

gone, seule¹, avec Pégase², ou flanquée de deux fauves³, est un motif fréquemment repris dans la décoration des temples de la Grèce archaïque, plus spécialement peut-être en Grande Grèce et Sicile⁴, mais aussi à Palaikastro, à Tirynthe et ailleurs⁵. On lui a de préférence confié la défense des points les plus exposés⁶ : le faitage du temple, les angles du fronton⁷. Elle

1. *Dict. Ant.*, s. v. *Gorgones*, p. 1620 (G. Glotz).

2. Le type de la Gorgone, en position archaïque de course, serrant contre elle le cheval Pégase, se voit notamment, ailleurs qu'à Corfou, sur la grande plaque céramique de l'Athénaiou de Syracuse. Cf. P. Orsi, *Scavi intorno a l'Athénaiou di Siracusa*, *Mon. ant.*, XXV, pl. XVI; E. Douglas van Buren, *Arch. fict. revelm. Sic. and Magna Gr.*, fig. 76.

3. Des Gorgones flanquées de panthères sont restituées par H. Schrader, *Arch. Jahrb.*, XLIII (1928), p. 68-69 et 88-89, comme acrotères à divers « ancêtres » du Parthénon. Pour l'association du Gorgoneion et de la tête de lion, cf. G. Mendel, *op. cit.*, p. 558. Sur le groupement ancien d'Artémis-Gorgone avec d'autres monstres, cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 525, n. 2.

4. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 25; II, fig. 262 sq.

5. S. Marinatos, *'Apv.* 1927-28 (1929), p. 9 sq. Le type se reliait anciennement à certains mythes égéens. Cf. J. Charbonneaux, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 37.

6. De même les figures et figurines « de fondation », enterrées dans le sol au seuil et aux angles de la construction, avaient pour rôle de protéger les points particulièrement exposés. Cf. E. Douglas van Buren, *Foundat. figur. and offer.*, p. 74 sq.

7. Rappelons aussi les Gorgones d'angles des frises d'Ephèse et de Hiéronda, et de la base de l'Apollon « naxien colossal de Délos (Ch. Picard, *Sc. ant.*, I, p. 288). Au sujet de la place de la Gorgone à un angle, cf. W. Deonna, *Rev. arch.*, XXXI (1930), p. 71 et *supra*, p. 199, n. 2. Doit-on penser, avec D. S. Robertson, *Gr. and Rom. archit.*, que « l'ancienne Gorgone, qui tenait tout le fronton, pour chasser le mal et le danger, a été reléguée sur la toiture (ou sur l'égide d'Athéna) par les dieux olympiens ou les personnages mythiques qu'elle a eu l'imprudence d'admettre à sa suite » ? Ce succès des nouvelles divinités s'accorderait bien avec le sens général de la figuration des temples. Toutefois la Gorgone n'était-elle pas un peu une intruse elle-même, introduite au milieu du fronton, si je puis dire, à la suite de son horrible tête léonine, qui tenait d'abord et le rôle et la place qu'elle avait, rarement en somme, usurpés ? Le masque apotropaïque préexistait à la figuration du personnage entier. C'est la face seulement du monstre qui remplissait, d'un colossal Gorgoneion en terre cuite, le fronton du prédécesseur du temple C de Sélinonte (D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 72), des temples archaïques de Géla et d'Hipponium (E. Douglas van Buren, *op. cit.*, fig. 78 et 79) — comme aussi celui d'un *tempietto* figuré sur un pinax de Locres (Q. Quagliati, *Ausonia*, III (1908), p. 228). Cf. également les monuments étrusques ou micrasiatiques (P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 251; II, fig. 262; Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, V, p. 172 sq.) et les nombreuses peintures de vases (R. Vallois, *Rev. arch.*, XI (1908), p. 387). Le Gorg-

s'y est rencontrée avec certains de ses acolytes ou consanguins : lions, griffons, sphinx. Elle s'y est adoucie logiquement en Niké¹ et la Victoire symbolise bien en effet *la fin d'une lutte* ! Car toute cette faune demi-asiatique se lénifiait en même temps que sa patronne². La Dompteuse classique a ensorcelé ses fauves, qu'elle attelle à son char³ ou qu'elle mène comme des biches : puis, « renonçant de plus en plus à la société des lions, la chasseresse s'est fait un cortège de ses familiers⁴ ».

Quand la chthonienne Gorgone céda la place aux Ouraniens, elle leur laissait une précieuse dépouille, qu'Athéna, sous prétexte d'une lointaine parenté⁵, fixa habituellement sur son

gorgéon constituait un masque parfait pour les bouts des gros mardriers du toit à versants, et les acrotères ronds (phiales, disques, concaves, métalliques ou non, ces « boucliers » du toit, comme les qualifie Pausanias; cf. H. Lechat, *Rev. ét. gr.*, XII (1899), p. 440) ajoutaient naturellement à leur rôle constructif un sens prophylactique. L'*antepagmentum* du *column* étrusque (P. Ducati, *op. cit.*, II, fig. 78) était déjà placé au sommet (mais à l'intérieur) du fronton, et il reste que le facies apotropaique du faitage a pu se trouver, en effet, reporté, avec l'acrotère faitier, au-dessus de l'angle du pignon. Le masque de Gorgone fut également employé pour la décoration des métopes en terre cuite (Thermos, H. Payne, *Brit. Sch. Ann.*, 1925-26, p. 130; Calydon, K. Rhomaios, *Αρχ. Δελτ.*, 1926, p. 36, fig. 12, et p. 38) et d'innombrables antéfixes (E. Douglas van Buren, *op. cit.*, p. 136 sq.). H. Payne, *Necrocorinthia*, p. 79, remarque que l'histoire de la Gorgone serait à reprendre (même après les études de Furtwängler, *Lex. Myth.*, et de Ziegler, *Real-Encycl.*) : les quelques pages (p. 79-89) dans lesquelles le savant céramologue l'a lui-même esquissée (du point de vue corinthien) formeraient un utile chapitre de ce travail.

1. Sur les rapports de la Potnia avec le type de la Niké volante, cf. G. Radet, *Cybébé*, p. 105 sq.; P. Demargne, *Terres-cuites arch. de Lato*, *Bull. corr. hell.*, LIII (1929), p. 425.

2. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 536. Les autres dieux ou héros, Zeus, Héraklès et les Amours s'adouciront, de même, avec le temps. Au brutal indicatif des déesses nues de l'Orient succéderont les gestes précieux des Aphrodites.

3. Le fauve, auxiliaire de sa maîtresse, traîne son char, tout en la défendant avec ses propres armes (Gigantomachie du trésor delphique des Siphniens). Sur l'origine orientale des chars sacrés attelés d'animaux, cf. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 508, 511, n. 3 et 514; *Le polyth. hell., L'art créto-myc.*, p. 47.

4. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 516.

5. Cf. J. Charbonneau, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 37. La légende attique expliqua le trophée en faisant d'Athéna elle-même la « Gorgophone » (Eurip., *Ion*, v. 991 et 1478). D'après le mythe argien, c'est de Persée, directement ou par l'intermédiaire de Zeus, que la déesse

égide¹. La tête apotropaïque continua, sur ce « bouclier », la même garde fidèle; mais, au service de la déesse grecque, elle dut aussi coopérer à la lutte contre ses anciens alliés les Titans², humanisés en Géants³, dont Athéna fut une ennemie mortelle. En réalité, le masque apotropaïque avait précédé Athéna et il devait lui survivre. Mais, pour le Gorgoneion⁴, comme pour la tête de lion⁵ et les autres types animaux ou fantastiques, l'étude comparée des documents conservés montre invariablement comment fauves et monstres⁶ ont été peu

aurait reçu l'égide où fut fixée la tête pétrifiante. Cf. *Dict. Ant.*, s. v. *Gorgones*, p. 1616 (G. Glotz). On sait les rapports entre Athéna et Artémis « hypostases dédoublées et parallèles de la grande Mère pré-hellénique » (Ch. Picard, *L'Acropole, L'entrée*, p. 19).

1. Athéna peut porter le Gorgoneion ailleurs que sur l'égide. Cf. *Dict. Ant.*, s. v. *Gigantes*, p. 1558 (J. A. Hild).

2. C'était peut-être au secours des Titans massacrés par les Ouraniens qu'elle volait, puissante déesse encore, au fronton de Corfou. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 276; *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 182.

3. Cf. *infra*, p. 395 sq. (*Gigantomachie*).

4. Les naïvement affreuses Gorgones archaïques se changèrent en « Méduses » douces ou tragiques, toujours belles. Cf. *Dict. Ant.*, s. v. *Gorgones*, p. 1627 sq.; A. de Ridder et W. Deonna, *L'art en Grèce*, p. 318; P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 388; II, fig. 263.

5. Cf. *supra*, p. 72 sq. Le lion ne gagna pas en beauté à être apprivoisé. Dans le motif oriental des oiseaux héraldiques (cf. V. Müller, *Athen. Mill.*, I (1925), p. 55), les aigles au bec vorace cèdent la place aux tendres oiseaux becquetant des Hellénistiques et des Byzantins.

6. Dans leur forme et dans leur caractère, les monstres furent ennoblis par l'esprit grec : idéalisation du Sphinx, des Sirènes, édulcoration du griffon (P. Demargne, *Plaques vol. de la Crète arch.*, *Bull. corr. hell.*, LIV (1930), p. 205 sq.), des Harpyies, qui deviennent « de gracieuses figures ailées auxquelles, malgré leurs intentions malveillantes, va spontanément la sympathie du spectateur » (Ch. Dugas, *Aison*, p. 112); transformation des Centaures (cf. *infra*, p. 403), des Erinyes, d'abord, d'après Miss Harrison, « serpents, puis femmes à corps de serpents, puis femmes tout entières avec le serpent à la main ou dans les cheveux » (F. Chapouthier, *Rev. ét. anc.*, XXXI (1929), p. 376), des Satyres et Silènes presque humains (n'était le bout de l'oreille — rappel hathorien ou souvenir des androcéphales assyriens — ou encore un vestige d'appendice caudal qui dénoncerait leur ascendance caprine ou équine ?). Les Grecs choyèrent même un ancien « monstre » doublement humain, l'hermaphrodite ! Les Géants de la frise des Siphniens, perdant tout caractère monstrueux, ne furent souvent plus que des indigènes moins bien armés (cf. *infra*, p. 396). La Nature conquise est tout humaine, et l'Olympe également. A cette conquête ont durement travaillé les Héros grecs, et tout spécialement, nous allons le dire, Héraklès.

à peu transfigurés, adoucis, *humanisés* par l'art grec. Selon le mot de Platon, ce que les Grecs ont pris aux Barbares, ils l'ont transformé en beauté¹. Le caractère défensif de la figuration primitive, à mesure que les craintes religieuses originales se dissipaient ou se transformaient², a fait place à l'intérêt expressif ou simplement décoratif³.

B. — LA GESTE D'HÉRAKLÈS ET DES HÉROS

A l'époque archaïque, le geste d'Héraklès connu, parmi les décorateurs des temples grecs, une vogue comparable à celle des combats d'animaux. Les vieux frontons de l'Acropole⁴ en donnent d'abondantes preuves, et les frises primitives en terre cuite ou en pierre reprennent avec une prédilection marquée certains des exploits du héros⁵.

Les fauves ne se contentaient pas d'assaillir les ruminants ou de se battre entre eux. Le lion s'attaque à l'homme, soit d'instinct, soit au service d'un dieu⁶, et l'homme se défend

1. S. Marinatos, 'Apx. 'Eφ., 1927-28, p. 14. Sur le rôle de l'orphisme dans cette évolution, cf. J. Carcopino, *La basilique de la Porte Majeure*.

2. On n'a plus peur des monstres; on les bat, on les chasse. Et cependant les anciens *apotropaia* ne sont pas tout à fait sans puissance, si les vieilles superstitions ne sont pas tout à fait oubliées: le Gorgoneion, par exemple, comme amulette protégeant du mauvais œil, a conservé sa vertu prophylactique dans toute l'antiquité, et même plus tard (*Dict. Ant.*, s. v. *Gorgones*, p. 1617). D'autre part, les monstres, relégués aux royaumes infernaux, y reprennent vie. A la peur de la Nature, qu'on commence à connaître, a succédé celle de l'au-delà, et toute la faune horrifique s'est réfugiée dans cet autre inconnu. C'est dans ce rôle qu'elle a continué à figurer sur les monuments religieux de l'ère chrétienne.

3. Cet affadissement — ou ce progrès — est général, et n'intéresse, bien entendu, pas seulement la décoration architectonique: il s'y trouve peut-être mieux caractérisé qu'ailleurs, parce qu'on y était parti d'un principe plus strictement utilitaire.

4. Fronton « de l'hydre », fronton « rouge », fronton de l'« apothéose d'Héraklès », fronton de l'« Hécatompédon » *in antis*. Cf. E. Buschor, *Grössenverhältn. att. Porosgiebel*, fig. 6, 8, 9 et 13.

5. Les aventures d'Héraklès ont largement défrayé toute la chronique céramique du VI^e siècle avant J.-C. Cf., entre autres, les études de Stephen Bleecker Luce, *Amer. Journ. arch.*, XXXIV (1930), p. 313 sq.

6. Cf. la tombe du Lion, de Xanthos (F. N. Pryce, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, pl. XX), les lions de Cybèle sur la frise des Siphniens, le fronton des Alcméonides au temple delphique d'Apollon (P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 3, p. 32, fig. 7).

courageusement contre lui¹. C'était, on le sait, le plus sacré des devoirs, pour les rois orientaux, de délivrer leur pays des monstres et des fauves qui l'infestaient², et c'était aussi le plus grand bienfait que les hommes pouvaient recevoir des êtres forts auxquels ils confiaient leur destin : le bon pasteur, qui défendait bien son troupeau, était, par la reconnaissance populaire, porté au rang des dieux. Les travaux d'Héraklès rappelleraient assez ces vieilles croyances³, et son histoire légendaire montrerait comment on acquiert l'immortalité divine, en consacrant sa vie à débarrasser l'homme civilisé (ζῶον πολιτικόν) des forces sauvages qui l'oppriment ou le menacent. Ce sont ces exploits de l'Alcide (comme aussi son admission parmi les Olympiens), ceux également de Thésée, de Persée et des autres surhommes, qui font le sujet des nombreux reliefs architectoniques grecs, où les héros ont tenu, là comme sur les palais assyriens et ailleurs, le rôle de « figures protectrices », avant de devenir, tardivement, de simples « figurants » pour scènes de ce genre.

Le succès d'Héraklès dans l'art de l'époque archaïque grecque s'explique en grande partie par la popularité de sa

1. Déjà au temps où quelque artiste asiatique sculptait le couteau de Gebel-el-Araq. Cf. Ch. Picard, *Orig. polyth.*, I, *L'art créto-mycén*, p. 80. Sur l'intervention de l'homme dans le duel lion-taureau, cf. E. Douglas van Buren, *Clay figur. Babyl. and Ass.*, p. 149 sq. (fig. 197 : homme empêchant un lion d'emporter un taureau; vers 2550 av. J.-C.).

2. G. Contenau, *Civilisat. assyro-babylon.*, p. 102. L'iconographie asiatique a volontiers fixé le roi triomphant d'un animal, avec l'aide du dieu. Même longtemps après les luttes primitives, la guerre et la chasse resteront parmi les plaisirs que se paient les dieux et leurs délégués sur terre. Les chasses royales des Assyriens n'étaient pas de simples battues sans danger.

3. Malgré de nombreuses études, la doctrine reste hésitante sur les origines des héros, hommes divinisés après leur mort ou dieux déchus. Cf. les travaux de L. R. Farnell, *Gr. Hero cults and id. of immort.*; P. Foucart, *Le culte des héros chez les Grecs*; M. P. Nilsson, *The Min.-Mycen. relig. and its surviv. in Gr. relig.* Les genèses furent sans doute variées; leur culte, chez les Grecs, a pu se rattacher au « souci pieux dont on entourait les morts, dont les fouilles de Ménédi, Mycènes, Asiné, Midea, Délos, etc., etc. portent témoignage » (Ch. Picard, *Chron. de la relig. min.*, *Rev. hist. relig.*, XCIX (1929, I), p. 14).

légende littéraire, d'Homère et du conteur paysan d'Askra aux grands tragiques, en passant par les si nombreuses *Héraklées*, *Hérakléides* et autres poèmes à la gloire du héros¹. Mais, bien antérieurement à l'époque où sa figure s'est fixée, les origines de l'Héraklès dorien (qui ont alimenté de longues querelles, dans lesquelles nous n'avons pas, bien entendu, à entrer ici, loin d'y vouloir prendre parti²) le rattachent plus ou moins directement à ses aînés orientaux³, et l'apparentent au type asiatique⁴ du Dompteur mâle⁵. De Gilgamesh à Tristan, par Indra et Sigurd, entre autres, — par Héraklès et Apollon — s'est transmise l'éternelle épopée des tueurs de

1. *Dict. Ant.*, s. v. *Hercules*, p. 81 (F. Dürbach). L'évolution de la représentation plastique des légendes sera, à partir de l'époque classique, plutôt sous l'influence de leur traduction scénique. Cf. B. Schweitzer, *Relig. Kunst im Zeitalter der Trag.*, *Die Antike*, V (1929), p. 268 sq.; Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 69.

2. J'inclinerais volontiers, avec F. Dürbach, *ibid.*, p. 85, à voir, dans la donnée héroïque grecque, plutôt qu'un mythe solaire expliquant l'antagonisme Héra-Héraklès, l'expression particulière d'un « conflit de deux cultes et de deux races ». Dans la légende argienne, les travaux imposés au héros par le roi de Tirynthe reporteraient au temps où les Doriens s'étaient mis à la solde d'un prince achéen. Cf. G. Fougères, *Prem. civilisat.*, p. 296.

3. Gilgamesh, fondateur d'Ourouk, et « prototype de l'Héraklès grec » (G. Contenau, *Civilisat. assyro-babylon.*, p. 50), a commencé par lutter contre Enkidou, l'homme-taureau, avant de s'allier à lui pour exterminer les animaux sauvages. Ses épreuves victorieuses ont été transmises par les témoignages littéraires et figurés des peuples mésopotamiens (lutte contre le taureau, recherche de la plante magique, G. étouffant le lion, etc.), traduits dans les diverses langues ou transplantés dans les divers pays de l'Asie antérieure.

4. Pour l'origine mésopotamienne plutôt qu'égyptienne du type du Dompteur mâle, cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 506, n. 6. Remarquons encore, avec Ch. Picard, *Rev. hist. rel.*, XCIX (1929, I), p. 7, n. 1, que l'histoire du « πόντιος » reste à écrire.

5. Sur le rôle d'Héraklès comme un des types du Dompteur mâle, cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 513. Après avoir collaboré à la destruction des fauves et des monstres, les vainqueurs, comme il arrive, ne se sont plus entendus. Gilgamesh ou Enkidou ne craignaient pas de s'attaquer aux dieux mêmes (G. Contenau, *Man. d'arch. orient.*, II, p. 613). Héraklès aussi s'est colleté avec plus d'un Immortel, sans crainte de retarder son élection. Ennemi personnel de Héra, il dispute le trépied prophétique à Apollon, et multiplie les mauvais procédés à l'égard du dieu des Enfers. En Ionie, un des motifs de son ancienne rivalité avec Apollon a pu être le rôle tenu par celui-ci comme « suzerain des fauves, parèdre de la πόντια » (Ch. Picard, *op. cit.*, p. 514).

dragons, des dompteurs de monstres, en qui n'a cessé de croire l'humanité, depuis qu'elle a, en des temps très anciens, créé ces mythes éblouissants. Descendant peut-être — fort

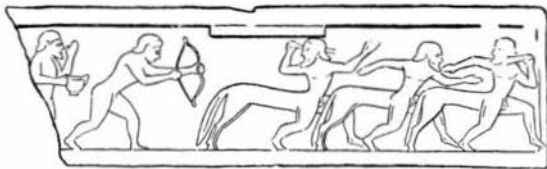


Fig. 78. — Héraklès chassant les Centaures (Assos).

lointain — de l'*Archer mystérieux* de la préhistoire¹, Héraklès archer, armé de l'arc sémitique², frère de *Qui-ne-faut*, poursuivait à coups de flèches les Centaures à jambes humaines ou équines, ses vieux ennemis de toujours³, sur les plaques céramiques des frises archaïques de l'Asie grecque d'Alalan, de Larisa, de Sardes⁴, et sur l'architrave en pierre d'Assos⁵ (fig. 78). On le signale encore à Praisos de Crète⁶, parmi les reliefs métalliques du temple d'Athéna Chalkioikos⁷ et sur le trône d'Amyclées⁸. Agenouillé dans le passage d'une porte, au rempart de Thasos⁹, le même Archer léonin protégeait la

1. M. Boule, *Les hommes fossiles*, 2^e éd., p. 306.

2. L'arme par excellence du dieu Assour (Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, II, p. 89).

3. B. Schweitzer, *op. cit.*, p. 251.

4. Cf. *supra*, p. 139 sq. A Sardes, l'Héraklès archer voisine avec la Dompteuse de lions, comme sur la plaque de bronze d'Olympie (M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 89) ou le coffre de Kypséios (*ibid.*, p. 96-7). Cf. R. Vallois, *Rev. ét. anc.*, XXIX (1927), p. 143 sq.

5. Pour les Centaureomachies, cf. *infra*, p. 399 sq.

6. Sur la plaque céramique de Praisos, cf. J. Demargne, *Antiq. de Praisos*, *Bull. corr. hell.*, XXVI (1902), p. 576.

7. Pausanias, III, xvii, 3. Cf. aussi les plaques en bronze d'Olympie avec Héraklès archer, agenouillé ou luttant contre le Vieillard de la mer, M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 226 sq.

8. Pausanias, III, xviii, 10.

9. Il était (avec Dionysos) gardien de la cité thasienne (τῆσδε πόλεως φυλακοί, *I. G.*, XII, 8, 356).

cité¹. De l'angle du fronton éginète, il chassait l'assaillant barbare.

L'architrave d'Assos montrait un autre épisode très an-



Fig. 79. — Héraclès luttant contre Halios Gérôn (Assos).

ciennement figuré du cycle héracléen : la lutte du héros contre "Αλιος γέρον (fig. 79)². On sait combien le sujet, cher à l'Ionie³,

1. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 513, n. 5. Gilgamesh déjà était un bâtisseur de murs (C. L. Woolley, *Les Sumériens*, p. 39). Sur le rôle sacré des portes et leur garde particulière par un génie du seuil, armé d'épée ou de massue, cf. E. Douglas van Buren, *Foundat. figur. and offer.*, p. 2 sq. et 75 sq., et *supra*, p. 48. La fonction d'Héraclès, gardien des portes et des points dangereux de la construction humaine, explique que ses exploits se retrouvent si souvent figurés sur les revêtements primitifs. On rappellera, de même, les divinités du seuil de Prinias et celles des petits modèles en terre cuite de Lemnos (cf. *supra*, p. 153) : tradition persistante du rôle protecteur, donné originellement à des divinités mineures, à de bons génies au service des hommes et des dieux.

2. Sur les rapports du Vieillard de la mer avec Triton, et, plus tard, Nérée, et sur la contamination du thème avec la figuration des légendes voisines (Achéloos, Thétis et Pélée, etc.), cf. E. Petersen, *Ann. Inst.*, 1882, p. 80 sq.; St. Bleecker Luce, *Herakles and the old man of the sea*, *Amer. Journ. arch.*, XXVI (1922), p. 183 sq. Le type du monstre, dont le buste, viril ou féminin, *desinit in piscem* (la combinaison inverse engendra les hommes à tête de dauphin de la frise du Monument de Lycistrate, qui ne sont, à vrai dire, à l'opposé des victimes de la magicienne Circé, que des monstres naissants, saisis au moment précis de leur métamorphose), méritait, quoi qu'en pense Horace, le succès qu'il a connu dans l'art de tous les temps. Doit-on le rattacher (comme le Centaure-Satyre; cf. *infra*, p. 400, n. 2) à un précédent asiatique, figurant un homme vêtu d'une dépouille de grand poisson ? Cf. F. Dümmler, *Röm. Mitt.*, II (1887), p. 171 sq. Sur l'homme-poisson dans la céramique corinthienne, cf. H. Payne, *Necrocorinthia*, p. 77 et 131.

3. Roscher, *Lex. Myth.*, s. v. *Herakles*, col. 2192-3 (A. Furtwängler); G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, II, p. 6.

plut aux peintres de vases archaïques¹; le thème n'avait pas paru indigne de décorer le fronton d'un grand temple, le vieil « Hécatompédon » d'Athènes². En Grande Grèce, une frise en terre cuite de Métaponte reprenait la même légende³, que représentait peut-être également, d'après un remarquable débris⁴, un bandeau céramique de Reggio de Calabre⁵.

Parmi les nombreux autres exploits d'Héraklès, plus d'un a pu contribuer aussi à la décoration continue des temples archaïques grecs : Héraklès et l'Hydre⁶, par exemple, la lé-

1. E. Petersen, *op. cit.*, p. 73 sq.; St. Bleecker Luce, *op. cit.*, p. 176; C. Albizzati, *Vas. ant. Vatic.*, p. 134 et pl. 43.

2. Au fronton de l'Acropole, comme à Assos, le démon marin, « ceinturé » par derrière, n'est pas vaincu : la lutte marque seulement un temps d'arrêt, pour reprendre quand l'homme-poisson, sans même avoir recours aux procédés habituels de défense des divinités marines, d'une brusque secousse, se débarrassera de son adversaire. C'est que le combat entre Héraklès et Halios Gérôn n'est pas un duel à mort, comme sa lutte contre Achéloos par exemple (*Dict. Ant.*, s.v. *Hercules*, p. 103); le héros, carquois au dos, cherche seulement à terrasser le monstre à queue de poisson, pour lui arracher son secret. L'objet que tient le Vieillard dans sa main gauche, plutôt qu'une conque marine (F. Sartiaux, *Assos*, p. 30), pourrait être un dauphin (E. Burr Stebins, *The dolphin in the lit. and art of Gr. and Rome*, p. 100 sq. et 120). Notons que les Néréides fuyantes d'Assos ne prennent pas la position archaïque de la course agenouillée, qu'on attendrait en terre d'Asie.

3. Musée de Naples. Haut., 0 m. 12. Cf. E. Douglas van Buren, *Arch. fict. revetm. Sic. and Magna Gr.*, p. 163; N. Putorti, *L'Italia antichiss.*, I, p. 25, n. 1.

4. N. Putorti, *op. cit.*, p. 12 sq. La plaque Griso Labocetta montre, plutôt que des danseuses, une fuite de jeunes filles — peut-être les Néréides effrayées par le combat (comme à Assos et sur les vases). Le sujet n'aurait rien d'inattendu près du détroit que dut franchir Héraklès, à son retour d'Espagne. Le relief de Reggio pourrait également trouver place dans la légende de Thétis et Pélée. Cf. E. Pottier, *Rev. arch.*, 1931, I, p. 205 sq. Les vêtements ioniens des jeunes femmes (chiton transparent et himation en écharpe) aux riches bordures brodées, et la recherche un peu raide d'une grâce archaïque reportent à l'art antérieur aux guerres médiques.

5. Les dimensions considérables de la plaque (long., 0 m. 97; haut. act., 0 m. 70) pourraient faire penser aussi à une décoration centrée, de fronton par exemple. N. Putorti, après discussion, *op. cit.*, p. 24 sq., rejette l'hypothèse (que l'antécédent athénien pourrait appuyer), et, malgré l'opinion de Mme van Buren, *op. cit.*, p. 48 et 162, conclut au rattachement du fragment à une frise, continue ou non.

6. Indépendamment du vieux fronton de l'Acropole et des métopes, on signalera un fragment de revêtement céramique, de style archaïque, du Musée de Taormina (N. Putorti, *op. cit.*, p. 25, n. 1).

gende de la biche Cérynite¹, la lutte contre le lion de Némée². La geste du héros cher à l'Ionie, où il avait grandi³, ne pouvait avoir manqué de décorer le parapet du temple créséen d'Ephèse⁴, comme plus tard les piédestaux sculptés de l'Artémision hellénistique⁵. Elle y voisinait, sur les bases éphésiennes, comme peut-être sur les plaques céramiques de Sardes⁶, avec la geste de son ami plus jeune Thésée⁷, qui, à Ghiulbachi, voisinait elle-même avec celles de Persée et de Bellérophon⁸, comme encore, sur les vieilles métopes de Sélinonte, Héraklès voisinait avec Persée⁹. Si, à l'époque de Pisistrate, Thésée a commencé à supplanter Héraklès dans la ferveur du public¹⁰, les deux héros n'ont point, par la suite, vécu en mésintelligence : les métopes du trésor des Athéniens à Delphes, de même que celles du « Théseion » à Athènes, étaient équitablement distribuées entre les deux demi-dieux. En revanche, sur la frise du temple de Poseidon au cap Sounion, figuraient, croit-on, les exploits du seul héros attique.

1. L'ancienne forme de la légende, fixant le moment de l'intervention d'Artémis, était particulièrement à sa place sur les piédestaux du temple d'Ephèse. La métope delphique du trésor des Athéniens précisait la victoire du héros dans un mouvement de tauracrobatie, dont la violence s'apaise sur les représentations postérieures d'Olympie ou du « Théseion » et sur le splendide bronze du Musée de Palerme.

2. Le trône d'Amyclées figurait déjà Héraklès étouffant le lion, motif dont l'origine orientale semble difficilement contestable. Cf. E. Pottier, *L'art hittite*, I, p. 25; *contra*, Roscher, *Lex. Myth.*, s. v. *Herakles* (A. Furtwängler), col. 2195. La métope du « Théseion », d'après la restitution de B. Sauer, montrait un Héraklès armé de l'épée.

3. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 410 sq. et 513.

4. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 34; F. N. Pryce, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, p. 67.

5. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 39.

6. Sur les rapports du mythe de Thésée avec l'Orient, et sur le type du Minotaure, cf. Th. L. Shear, *Amer. Journ. arch.*, XXVII (1923), p. 131 sq.; B. Schweitzer, *op. cit.*, p. 251. Le taureau asiatique et crétois sera, pour Thésée, localisé à Marathon (frise du Sounion).

7. Cf. *Dict. Ant.*, s. v. *Theseus* (L. Séchan), p. 225 sq.

8. Le vainqueur de la Chimère, chevauchant Pégase, figurait dans une pose semblable sur un relief décorant un tombeau à Tlios (S. Reinach, *Répert. rel.*, II, p. 112).

9. Les reliefs du trône d'Amyclées, parmi bien d'autres exploits légendaires, rapprochaient aussi les trois héros, Héraklès, Thésée et Persée (Pausanias, III, XVIII, 10-11).

10. G. Glotz, *La cité grecque*, p. 132.

Les combats d'Héraklès et des autres tueurs de monstres, conçus généralement comme un duel (dont l'issue n'est pas douteuse), et présentés comme le dernier tableau d'un drame à peu de personnages, se composaient mieux dans le cadre d'une métope¹, qu'ils ne se prêtaient au développement d'un récit continu. Les sculpteurs des grandes frises attiques (comme ceux des frontons classiques) ont préféré d'autres sujets, qui, en réalité, nous allons le voir, n'étaient pas d'une autre essence, mais qui permettaient au décorateur des effets plus larges et plus variés. Ce sont les tailleurs de sarcophages qui ont redonné un nouveau lustre à la geste héracléenne, dont les épisodes s'encadraient facilement en une succession de tableaux séparés par des colonnettes. Mais les travaux, picturalement entremêlés, y furent aussi présentés comme une épopée continue², et ce progrès a permis l'utilisation du thème héroïque sur les frises hellénistiques des théâtres de Corinthe³ et de Delphes⁴.

Le procédé de composition *cyclique*, où les exploits d'un même héros voisinaient et chevauchaient, était fort anciennement employé par les peintres et les décorateurs des vases⁵. Les sculpteurs des métopes rapprochaient aussi, dans des tableaux presque contigus, une série d'épisodes ayant trait à la vie d'un même personnage, à une même légende. Par une confusion de l'espace et du temps, les héros semblaient se dédoubler, se multiplier : lorsque la geste d'Héraklès fit place aux

1. B. Schweitzer, *op. cit.*, p. 265 sq., montre que, si les métopes restent aux héros, les dieux prennent pas à pas leur place sur les frontons, à mesure qu'on approche de l'époque classique.

2. S. Reinach, *Répert. rel.*, II, p. 476; III, p. 30, 56, 168, 342, 373-4.

3. Th. Leslie Shear, *Excav. th. distr. Cor., Amer. Journ. arch.*, XXX (1926), p. 457 sq.

4. A. J. Reinach, *Bull. corr. hell.*, XXXIV (1910), p. 433; H. Lechat, *Rev. ét. anc.*, XIII (1911), p. 388; E. Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 271.

5. Les coupes d'Euphronios et de Douris, illustrées selon ce principe, avaient précédé la Théséide d'Aison (Ch. Dugas, *Aison*, p. 62 et fig. 10, p. 49). Cf. B. Schweitzer, *op. cit.*, p. 261. Pour la discussion de la théorie de Klein (*Euphronios*, p. 102), cf. E. Pottier, *Cat. vas. ant. Louvre*, p. 830 sq.

actions collectives, ce remplacement se trouvait préparé par la juxtaposition des actes successifs d'une même histoire dans les séries cycliques. Héraklès, aussi bien, qui fut partout où l'on se battit, s'est trouvé personnellement mêlé (et Thésée l'imita) à presque tous les combats représentés sur les frises grecques. Avant de chasser, au fronton d'Egine, les Asiatiques, Troyens ou Perses, il avait lutté contre les Centaures¹ à plusieurs reprises, contre les Amazones, « forme féminine des Centaures² », contre les Géants³. C'est en assistant les Ouraniens dans leur lutte contre les fils de la Terre qu'Héraklès aurait mérité d'être reçu dans l'Olympe⁴. Il n'en continuait pas moins, comme Thésée, à suivre ses protégés les Grecs, et à patronner leurs luttes contre tous les retours offensifs de la Barbarie⁵.

1. Cf. *infra*, p. 400. Pour la fréquence de ces représentations vers la fin de l'époque archaïque, sur les « amphores tyrrhéniennes », cf. B. Schweitzer, *Die Antike*, V (1929), p. 266 sq.

2. *Dict. Ant.*, s. v. *Hercules*, p. 91 (F. Dürrbach). Cette ancienne interprétation symbolique ou « solaire » semble bien abandonnée. Cf. *infra*, p. 406. On voit, dans l'*Ion* d'Euripide, v. 1141 sq., le jeune néocore employer à la décoration de son *hécatompédon* (la tente de cent pieds qu'il fait monter pour le banquet donné au peuple de Delphes), avec d'autres tissus barbares, magnifiquement brodés de Centaoumachies et de scènes de guerre ou de chasse, une riche étoffe constellée de figures célestes (le ciel de la tente), qu'Héraklès avait autrefois prise comme butin aux Amazones, et consacrée au dieu de Delphes.

3. Les héros mésopotamiens étaient venus combattre jusqu'aux confins de la Méditerranée le Géant Houmbaba, et l'on connaît le facies grimaçant de ce Goliath du Liban par plusieurs documents céramiques (G. Contenau, *Man. d'arch. orient.*, II, p. 613 et 847 sq., fig. 600 sq.).

4. *Dict. Ant.*, s. v. *Gigantes*, p. 1555 (J. A. Hild). La scène du vieux fronton de l'Acropole rappelle directement le sujet si souvent figuré sur les cylindres et reliefs mésopotamiens : un des meilleurs spécimens, qui se trouve au Musée de Berlin, montre l'introduction du patési Goudéa auprès du dieu de Lagash (E. Unger, *Sumer. und akkad. Kunst*, fig. 42).

5. Héraklès est resté *apotropaïos* et *alexicaeos* jusqu'aux temps romains. Cf. J. Bayet, *Orig. de l'Hercule rom.*, p. 333, n. 2 et 410.

C. — LA LÉGENDE HÉROÏQUE

Au temps où la geste des héros cédait la place, sur les frises des temples, aux luttes collectives — et ce renouvellement correspond dans l'ensemble à l'avènement de l'art classique — le duel sentait son archaïsme. Aux tournois homériques succédaient les batailles rangées. Pourtant, plutôt que le tumulte de la mêlée, les reliefs architectoniques montrèrent encore une juxtaposition de combats singuliers, comme une suite d'exploits de héros, racontés l'un après l'autre, dans un cadre idéal¹. Ce furent moins des raisons techniques que le peu de penchant des Grecs classiques pour la confusion et le réalisme qui maintinrent longtemps à la bataille ce caractère de lutte héroïque. Tardivement les actions collectives rapprochèrent et mêlèrent les exploits individuels, et finirent par les fondre dans une bataille générale.

Les thèmes de combats collectifs, dont la légende ne cessa d'inspirer les imagiers grecs, de la fin du VI^e siècle avant J.-C. jusqu'à l'époque romaine, montrent régulièrement la glorification d'un parti, qui est visiblement celui du peuple grec, de ses héros, de ses mythes et de ses dieux — ou plus particulièrement, dans les quelques scènes de batailles réelles², celui de la cité qui a consacré le monument — triomphant d'un autre parti, inférieur moins par la force physique que par la culture et l'intelligence. Les vaincus sont nécessairement les Géants monstrueux et brutaux, les Centaures incultes et traîtres, les Amazones indomptées et les autres Barbares, ennemis de la lumière grecque.

1. On a observé (G. Glotz et R. Cohen, *La Grèce au V^e siècle* (1931); cf. R. Demangel, *Journ. Sav.*, 1932, p. 176 sq.) que les batailles des Grecs, même les plus grandes — Platées, par exemple —, furent le plus souvent comme une mosaïque de *combats homériques*, dans lesquels la bravoure des soldats devait compenser l'incapacité des chefs.

2. Cf. *infra*, p. 418 sq.

1. *Gigantomachies*

La sauvage lutte des Champs Phlégréens¹ fut la première bataille livrée sur le sol grec². Mais à la victoire récente des dieux grecs sur le vieux panthéon préhellénique et oriental se mêlaient, à travers de semblables compétitions mésopotamiennes, les souvenirs des anciennes luttes contre les forces mauvaises de la nature, et ce rappel, sur les édifices religieux, devait avoir une action efficace et actuelle contre les esprits du mal qui rôdent partout³. A la vérité, le « choc vertigineux des habitants du Ciel et des fils de la Terre⁴ » semble avoir été d'abord figuré par le décorateur grec comme une sorte de tournoi de fête entre chevaliers aux belles cuirasses⁵. Que reste-t-il, sur le bandeau septentrional de la frise delphique des Siphniens⁶, du caractère terrible et passionné des

1. Dans cette presqu'île volcanique de Palléné, les Géants ont-ils personnifié le bouleversement des éruptions et les « forces violentes et destructives de la nature » ? (*Dict. Ant.*, s. v. *Gigantes*, p. 1554; J. A. Hild). Et de même la légende thessalienne des Géants entassant Pélion sur Ossa pour escalader l'Olympe rappellerait-elle les cataclysmes qui transformèrent, à l'aurore de la préhistoire, toute la basse vallée du Pénée, s'ouvrant une voie à travers la cluse, le « ravin de fracture » de Tempé, la « coupure » qui sépare l'Olympe de l'Ossa ? Cf. G. Fougères, *Guide de Grèce*, 2^e éd., p. 299.

2. H. Lechat, *Sculpt. gr.*, p. 43.

3. « C'est par un lent travail que les grands dieux arrivent à représenter les principes de bonté et de paix; il faut d'abord vaincre les puissances du mal et des ténèbres. Il y a toujours quelque Gigantomachie à terminer avant l'avènement d'un Zeus » (E. Pottier, *Rev. pédagog.*, nov. 1924, p. 317).

4. Ch. Dugas, *Aison*, p. 116.

5. G. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Gr.*, p. 39. C'est trop dire, toutefois, que de parler d'un combat « chevaleresque », quand on lutte à armes inégales, en achevant les blessés. Le geste d'Héra se retournant pour frapper un Géant tombé manque certes de noblesse.

6. A Delphes, où, semble-t-il, le triomphe des Ouraniens avait été difficile et longtemps contesté, on ne peut s'étonner de voir évoquer ces luttes non seulement sur la frise des Siphniens, mais sur celles des autres trésors du VI^e siècle (trésor « éolique » de Marmaria, trésor « anonyme » du grand sanctuaire), sur un des frontons du temple archaïque d'Apollon (et peut-être sur celui du temple contemporain d'Athéna Pronaia), et plus tard encore sur les métopes de la Tholos de Théodoros. Cf. *Fouilles de Delphes*, II, 3, p. 15 (R. Demangel);

vieilles cosmogonies¹? Une série de combats singuliers entre héros, divins à des titres divers, que seule notre ignorance empêche parfois de désigner par leur nom². L'identification des combattants peut être difficile, s'il s'agit de part et d'autre d'hoplites luttant³. Les Athéniens ont placé au centre d'un fronton⁴ la lutte inégale d'Athéna et d'Encelade⁵. D'autres combats singuliers opposaient tel géant à tel dieu : chacun avait son ou ses adversaires préférés⁶, et l'on conçoit que la bataille ait ainsi pu se détailler en tableaux séparés⁷.

IV, 2, p. 52 et 178 (Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière); IV, 3, p. 10 (P. de La Coste-Messelière). Au reste, le sujet fut cher aux Ioniens, et à l'art étrusque ionisant. Cf. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, p. 280.

1. Les sculpteurs de la frise siphnienne n'ont pas illustré un texte épique, connu de nous, du moins, et la confrontation avec la *Titanomachie* d'Hésiode reste, en particulier, sans profit. Nombreuses et diverses étaient, au contraire, les traductions anciennes plastiques ou picturales, céramiques surtout, d'épisodes de la défaite des Chthoniens : modèles qui ont pu davantage inspirer les artistes delphiques. Cf. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 95.

2. Héraklès est parmi ceux qui ne font pas doute.

3. Sur la frise siphnienne, le sens de marche des personnages et leur nom inscrit à côté d'eux (cf. *infra*, p. 419, n. 3) donnent par force les précisions indispensables. Encore a-t-on pu, pour plus d'une figure, hésiter entre les deux camps. Il en est plus d'une fois ainsi sur les peintures de vases.

4. Au temple archaïque de Corfou, la Gigantomachie apparaissait timidement aux deux angles du fronton, encore comme figures de remplissage flanquant le colossal groupe apotropaïque, qui trônait au centre de la représentation. Cf. Ch. Picard et Ch. Avezou, *Une Gigantom. arch. à Corcyre*, *Rev. arch.*, XVIII (1911), p. 1 sq. et *infra*, p. 473.

5. Le fronton oriental de l'ancien temple d'Athéna, agrandi par les tyrans (cf. pourtant J. Six, *Athen. Mitt.*, L (1925), p. 117 sq.). Dans le même temps, le même combat figurait en bonne place au fronton occidental du temple des Alcéméonides à Delphes. Cf. P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 3, p. 32, fig. 7 (F. Courby). Sur le fronton des Mégariens, à Olympie, Zeus était au centre, flanqué d'Athéna et d'Apollon, chacun en action contre un Géant (*Olympia*, III, p. 5 sq.).

6. Roscher, *Lex. Myth.*, s. v. *Giganten*, col. 1644 sq. (J. Iberg); *Dict. Ant.*, s. v. *Gigantes*, p. 1558 (J. A. Hild).

7. Cf., par exemple, les motifs sculptés en relief sur le vêtement de l'Athéna archaïsante de Dresde (S. Reinach, *Rép. rel.*, II, p. 62). Plusieurs séries de métopes, à Sélinonte, au trésor delphique des Athéniens, sur la façade même du Parthénon, ont facilement détaché les luttes d'Héraklès, d'Athéna ou d'autres dieux contre leurs adversaires habituels. Cf. G. Praschniker, *Parthenonstudien*, p. 186 sq.

Dans le beau type classique du Géant jeune¹, imberbe ou non et de taille humaine, comment reconnaître l'antique peuplade sauvage et gigantesque? Mais les figures thériomorphes, plus signifiantes, reparurent avec le réalisme hellénistique, et les Géants héroïques, *trop humains*, firent alors place définitivement aux monstres anguipèdes².

Après les guerres médiques, la Grèce semble avoir, pour évoquer dans ses grandes fresques de combats les victoires récentes, préféré la représentation plus directe des Amazonomachies et des Centauiromachies à celle des Gigantomachies³ : le triomphe du *κόσμος* divin devait être plus limité, dans les effets qu'il permettait à un artiste classique, par la victoire obligée, non pas seulement d'un parti, mais de chaque combattant de ce parti. Le thème cosmogonique fut, au contraire, exploité largement par les Pergaméniens. Excités par leurs courtisans — artistes et poètes — les nouveaux sauveurs de la civilisation grecque estimaient que leur victoire sur les Gaulois, terreur des peuples de la Méditerranée, méritait d'être égalée au triomphe que les Immortels eux-mêmes avaient remporté, à l'aube des temps, sur leurs monstrueux adversaires. Mais le tournoi guerrier (frais et joyeux !) de la frise siphnienne était, au Grand Autel de Zeus et d'Athéna, transposé sur un ton singulièrement plus puissant et plus dramatique⁴. Chaque parti s'était,

1. *Dict. Ant., ibid.*, p. 1556 sq. Sur la frise orientale du « Théseion », cf. *infra*, p. 422. Dans la Gigantomachie de Corfou, Zeus lui-même est jeune et « impubère » (Ch. Picard, *Orig. polyth.*, I, p. 89).

2. Le type généralisa les formes monstrueuses, que le trône d'Amyclées ou le coffret de Kypsélos attribuaient à certains génies déterminés, comme Typhon ou Borée.

3. On citera, pour le v^e siècle, comme représentation sculptée continue (avec le haut de la face interne du bouclier de la Parthénos), une partie de la frise du pronaos, au temple dorique de Poseidon du cap Sounion; cf. E. Fabricius, *Die Skulpt. von T. in Sunion, Athen. Mit.*, IX (1884), p. 347 sq.; B. Stas, *Τὸ Σόουρον καὶ ἐπὶ ναοὶ Ποσειδῶνος καὶ Ἀθῆναι*, p. 31. Les auteurs anciens mentionnent encore, pour cette époque, les Gigantomachies de l'Héraion d'Argos (fragm. de fronton retrouvés) et de l'Olympieion d'Agrigente (?). Cf. *Dict. Ant., ibid.*, p. 1561.

4. G. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Gr.*, p. 90 sq.

grâce à l'érudition pergaménienne, augmenté de combattants nouveaux, et les forces du Ciel et de la Terre s'affrontaient au grand complet. On y voyait des dieux fort secondaires coudoyer les protagonistes, qui ne craignaient pas de s'exposer encore en première ligne. De l'autre parti, aussi bien, le ban et l'arrière-ban étaient là : Géants à jambes humaines, avec ou sans ailes, parfois à tête animale¹, et Géants, ailés ou non, dont les cuisses s'allongent en serpents écailleux aux têtes menaçantes.

La Gigantomachie de Pergame fit école. Les reliefs de Priène², la frise du théâtre de Corinthe³, les médiocres sculptures de la frise occidentale de l'Hécateion de Lagina⁴, celles de Termessos⁵, celles du Gymnase d'Aphrodisias⁶, d'autres encore⁷ ont pu rappeler, dans une forme traditionnelle, des victoires plus actuelles que celles des dieux grecs⁸.

1. Un géant léontocéphale (étréint par un adversaire qu'on avait cru, à cause du lion de Némée, Héraklès (*Dict. Ant.*, *ibid.*, p. 1559); un autre géant serpentipède, à encolure de taureau et oreilles d'animal. De tels monstres, si peu humains, peuvent mordre comme font les fauves, alliés des dieux, ou comme le Centaure de la frise de Phigalie. Les lions de l'Autel de Pergame, de même que ceux de la Gigantomachie siphnienne, font la chasse à l'homme, au lieu d'être, comme sur les reliefs assyriens (d'où ils viennent, plus ou moins directement), chassés par lui.

2. Th. Wiegand et H. Schrader, *Priene*, p. 111 sq.; G. Mendel, *Cal. sculpt. Mus. Const.*, II, p. 93 sq.

3. Th. Leslie Shear, *Amer. Journ. arch.*, XXX (1926), p. 458 sq.

4. J. Chamonard, *Bull. corr. hell.*, XIX (1895), p. 235 sq.; G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 522 sq.; II, p. 98 sq.

5. S. Reinach, *Rép. rel.*, II, p. 111.

6. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 177 et 207 sq. Dans la cité carienne deux et peut-être trois ensembles avaient élu le même thème, où l'on retrouverait, par certains détails, l'influence d'une œuvre néo-attique.

7. Sur la Gigantomachie romaine étudiée par W. Amelung, cf. *Röm. Mitt.*, XX (1905), p. 121 sq. et XXIV (1909), p. 191 sq.; S. Reinach, *Rép. rel.*, III, p. 370 (fragm. Mattei). Les motifs pergaméniens ont naturellement été souvent repris par les décorateurs d'autels (S. Reinach, *op. cit.*, II, p. 309), de thermes (*ibid.*, I, p. 402), de sarcophages (*ibid.*, III, p. 371), ou même de petits objets, pyxis, miroirs, etc. (*ibid.*, II, p. 462; III, p. 85).

8. Un relief de Souéida (S. Reinach, *Rép. rel.*, III, p. 530) montre un Romain combattant un géant. Le sculpteur de la Gigantomachie de Lagina avait peut-être déjà représenté sous la forme de ces irréductibles adversaires du *κακός* divin, tous ces éléments de lutte, de troubles et de misères, qui, pendant trois siècles, avaient tourmenté

Le symbole primitif s'obscurcissait et s'adultérait, à mesure que le thème se rapprochait de l'arabesque, où se stylisaient les monstres.

2. Centaureomachies

Les géants anguipèdes, après la réussite pergaménienne, avaient connu une popularité comparable à celle des Centaures à l'époque précédente. Ne s'agissait-il pas, en somme, de monstres *anatomiquement*, si je puis dire, voisins, puisque les uns comme les autres avaient conservé l'essentiel de l'organisme humain, tête, tronc et bras? Mais l'Homme-cheval était plus viable et mieux réussi¹ : la fusion des deux plus harmonieuses créations du règne organique s'y trouvait excellentement réalisée.

Le Centaure grec² a présenté, sur les frises archaïques, ses deux expressions essentielles³ : la forme orientale, qui

l'Asie, jusqu'au jour où de nouveaux olympiens défirent ces *δφίτροι* *πάρηνας* et firent régner sur le monde rasséréiné l'harmonie de la paix romaine » (G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 446).

1. Parmi les *δαίμονες* voisins, l'Homme-taureau (buste d'homme sur arrière-train bovin), si cher à toute l'Asie antérieure (L. Heuzey, *Orig. orient. de l'art*, p. 318; R. Dussaud, *Syria*, XI (1930), p. 254 et pl. XLII *ter*; XII (1931), p. 90 sq.), a connu chez les Grecs une moindre faveur. L'Homme-lion assyrien, combinaison proche du Centaure grec, mais moins heureuse (Perrot et Chipiez, *Hist. art*, II, p. 580, fig. 278), est rappelé par l'exceptionnel Centaure à pattes de lion de la plaque en bronze d'Orchomène (A. de Ridder, *De ectypis*, etc., p. 62). — Le cheval-coq (*Dict. Ant.*, s. v. *Hippalectryon*, p. 186; H. Lechat) est une variante moins achevée de l'admirable cheval ailé; l'hippocampe, plus rationnel et plus près de la nature que l'hippalectryon, donnait, comme lui, le premier rôle au buste chevalin.

2. Sur le prototype oriental du Centaure-archer ailé, cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, III, p. 604, fig. 412; L. Malten, *Arch. Jahrb.*, XL (1925), p. 132; P. Demargne, *Bull. corr. hell.*, LIII (1929), p. 124; Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 64.

3. L'art grec a imaginé plus d'un type intermédiaire, spécialement à l'époque archaïque où les vases peints et à reliefs (et les sarcophages de Clazomènes) ont si souvent représenté des Centaures. Cf. F. Sartiaux, *Assos*, p. 72. Parmi les plus curieux essais, on remarque les Centaures à jambes humaines terminées par des sabots (Roscher, *Lex. Myth.*, s. v. *Kentauren*, col. 1042) et le Centaure à six pieds de la gemme du Brit. Mus. (J. E. Harrison, *Prolegomena*, p. 383, fig. 120). Parfois les jambes équina surajoutées au corps humain sont minuscules (*Arch. Anz.*, XLIII (1928), col. 685 sq., fig. 5 et 6).

soudait une croupe équine¹ aux reins d'un être humain complet, et le type continental, sinon dorien, formé d'un corps de cheval, dont le poitrail se terminait en buste d'homme². Les deux espèces voisinaient sur les reliefs de l'architrave d'Assos³, toujours courant, soit pour s'approcher du pithos au breuvage enivrant⁴, soit pour échapper aux flèches d'Héraklès. Leur fuite devant l'Archer asiatique décorait sans doute bien d'autres frises céramiques que celles d'Ak-alan ou de Larisa⁵. Le thème, élargi, pouvait, au reste,

1. L'aspect comique et hybride des Centaures humains archaïques, au dos desquels un prolongement quasi-tubulaire rattachait une croupe équine (à Assos notamment), rappelait assez l'allure de ces jeunes gens qui, pour fêter certains retours saisonniers, se déguisent traditionnellement en chevaux, en s'affublant d'un arrière-train postiche. D'autre part, la pétulante exubérance des Centaures les a fait rapprocher d'autres génies indo-européens pleins de fougue et de sève printanière, et les points communs entre eux tous ont été récemment remis en vive lumière (G. Dumézil, *Le problème des Centaures*, p. 167 sq. et 257 sq.). Le Centaure grec, toutefois, n'est pas seulement un être de mascarade. Qu'il y ait eu — conjointement et diversément enrichis par les apports légendaires — d'une part mythe populaire avec déguisements et masques animaux, et d'autre part créations monstrueuses des zoolâtries primitives ne doit pas faire doute. Cf. le dieu-poisson mésopotamien avec une tête d'homme sous sa tête de poisson et des pieds humains sortant de sa queue de poisson, Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, II, p. 65, fig. 9. A elle seule, l'explication folklorique, meilleure sans doute que l'ancienne interprétation naturaliste (cf. P. Boyancé, *Rev. ét. anc.*, XXXIII (1931), p. 169; B. Schweitzer, *Gnomon*, VII (1931), p. 88 sq.), reste encore superficielle : les Centauremachies furent plus qu'un Carnaval. Mais elle présente d'un point de vue séduisant les expressions profondes des rapports de l'homme avec la nature animale, transmises depuis le début des âges.

2. La distinction des deux types, non plus que leur répartition dans les divers domaines grecs, n'est pas chose aisée. Difficile à établir aussi le degré de parenté avec les Satyres et les Silènes chevalins, qui ont tellement abrégé l'arrière-train du cheval qu'il n'en reste plus que la queue (avec oreilles, et sabots parfois : cf. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, II, pl. 120). Mais s'agit-il d'un résidu, ou d'une « équification » incomplète ? Cf. G. Dumézil, *op. cit.*, p. 169.

3. Le rapprochement des deux types sur un même monument n'est exceptionnel que pour la grande décoration; on en cite ailleurs plus d'un exemple (F. Sartiaux, *Assos*, p. 71).

4. L'architrave d'Assos montre, derrière Héraklès, le Centaure Pholos (?) tenant un vase. De même l'archer d'Ak-alan est agenouillé devant le pithos, objet d'litige. La légende du Mont Pholoé prit naissance, naturellement, au Péloponnèse.

5. Cf. pour Larisa, *supra*, p. 148; pour Ak-alan, *supra*, p. 140, et Th. Macridy bey, *Une citadelle arch. du Pont*, pl. XVI et XVII.

montrer, en Asie même, comme vainqueur du Centaure, un Dompteur autre qu'Héraklès¹, portant d'autres armes que l'arc².

Après l'époque archaïque la légende héracléenne fit place à un nouveau thème de combat, où Thésée tint un premier rôle. Une traduction thessalienne du mythe des Centaures succéda, dans la faveur des imagiers grecs, à l'interprétation péloponnésienne. Le Centaure chevalin, mieux équilibré, plus rationnel y fut préféré³, et l'autre type⁴ se trouva réservé désormais aux Centaures humanisés, comme Pholos ou Chiron.

Quelles terribles scènes de bataille et de viol allait déchaîner sur les temples classiques la nouvelle légende ! La fable thessalienne se prêtait aux plus grandes audaces des artistes, à bien des variantes aussi⁵. Toutes les violences se trouvaient autorisées par la trahison des Hommes-chevaux, venus en amis aux noces de leur voisin Peirithoos, roi des

Rappelons aussi l'Héraklès archer de la plaque céramique de Sardes (*supra*, p. 145) et de l'antéfixe de Mytilène (*supra*, p. 155, n. 2).

1. P. V. C. Baur, *Centaurs in anc. art*, p. 84 ; A. B. Cook, *Zeus*, II, p. 615.

2. Double-hache, poignard (pithoi à reliefs de la Crète orientale et de la côte carienne, P. Demargne, *op. cit.*, p. 126).

3. Les quatre jambes du Centaure humain n'arrivaient pas à accorder le rythme de leur course : symptôme fâcheux pour des monstres essentiellement coureurs ! A la cadence absurde et boiteuse, qui opposait à la foulée de deux sabots chevalins et d'un pied humain la maigre impulsion d'une seule jambe d'homme (architrave d'Assos), l'art classique devait préférer la course idéale et la souplesse équilibrée du cheval, dominé par l'intelligence de l'homme : ainsi tout ce qui battait le sol était bestial, humain ce qui se levait vers le ciel. Les deux natures se fondirent si parfaitement en un monstre puissant et beau que ce type de Centaure fut « parmi les créations qui *devraient* exister la plus noble conquête de l'art » (H. Lechat, *Sculpt. gr.*, p. 144). Il se rapproche d'un autre type non monstrueux, recréé aussi par les Grecs, celui du cavalier, dont on peut dire, à la lettre, qu'il ne fait qu'un avec sa monture : le Centaure, sur les métopes du Parthénon, combat moins comme un Cheval humain que comme un cavalier sans armes.

4. Sauf Baur, *op. cit.*, qui suppose le Centaure humain une création ionienne (cf. P. Boyancé, *op. cit.*, p. 168), on admet généralement que le type chevalin est le plus récent. Cf. J. E. Harrison, *op. cit.*, p. 383 sq ; F. Sartiaux, *Assos*, p. 72 ; G. Dumézil, *op. cit.*, p. 168.

5. E. Pfuhl, *Arch. Jahrb.*, XLI (1926), p. 142, n. 5 ; Ch. Picard, *Le sanct. d'Olympie, Journ. Sav.*, 1927, p. 462-3.

Lapithes, et se ruant, après la beuverie, sur les femmes de leurs hôtes. L'ivresse d'une fin de banquet décuplait les forces et les passions brutales. Excellent prétexte à jeter dans les attitudes les plus hardies, les plus diverses, de beaux corps féminins ou virils ou adolescents — car les Centaures entraînent aussi les jeunes garçons — dénudés au gré de la lutte, associés à la fougue et à la souplesse des monstres chevalins. Dans la mêlée haineuse, contre des ennemis déloyaux, toutes armes étaient bonnes; au reste, a-t-on pris le temps de s'armer? Ce sont des corps à corps, des « bras roulés ». Les Centaures ruent et mordent en chevaux; en sauvages ils frappent à coups de troncs d'arbres; ils soulèvent d'énormes rocs, comme les Géants. Ce ne sont plus les fuyards du Mont Pholoé : avant de s'échapper vers le Pinde, ils font face hardiment à des adversaires, qui vont s'armer en hoplites. Mais leur entraînement à la course et leur défaite finale les désignaient pour tenir le rôle de l'ennemi du nom grec, et le peuple thessalien des Lapithes sut remplacer, par son adresse à dompter les chevaux et son alliance avec Thésée, ce qui lui pouvait manquer de quartiers de noblesse hellénique.

Le sujet devait longtemps plaire aux artistes — et au public. Son succès dans tous les arts de la décoration dévoilerait-il que l'homme ne répugne pas à contempler le déchaînement des instincts brutaux qui sommeillent en lui? Quoi qu'il en soit, les imagiers des temples classiques¹ reprirent le thème avec une prédilection marquée, dans laquelle on ne peut méconnaître l'influence de la grande peinture murale. Au début de la seconde moitié du v^e siècle², les belles méto-

1. Les premiers exégètes de la frise si mutilée du parapet archaïque d'Ephèse avaient, plus anciennement, cru reconnaître le combat d'un Lapithe contre un Centaure, interprétation aujourd'hui abandonnée. Cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 34.

2. Peu avant cette époque, le fronton occidental d'Olympie avait montré tout le parti que la sculpture monumentale pouvait tirer du sujet pour un grand ensemble décoratif.

pes du long côté méridional du Parthénon¹ et, sous leur inspiration², semble-t-il, la frise occidentale du « Théseion » montrèrent, presque dans le même temps, les Athéniens aidant les Lapithes contre leurs sauvages ennemis. Sur la frise de Phigalie, imprégnée de souvenirs attiques³, on voyait les divinités secourables, Apollon et Artémis, contribuer en personne au refoulement des monstres : ceux-ci pressaient les Lapithes et assaillaient leurs femmes avec plus d'audace et de brutalité que jamais, peut-être parce qu'ils touchaient, en Arcadie, un sol ami. Au reste, l'inspiration seule des sculptures est attique; la main sent sa province. Une autre Centaouromachie, entièrement attique celle-là, proche de celle du « Théseion » et peut-être supérieure à elle, prouvait sur la frise du cap Sounion, avec le succès du même répertoire (celui des fresques de Polygnote et de Micon), l'unité d'inspiration de la décoration religieuse dans la Grèce classique. Enfin, les deux Centaouromachies de l'Hérôon de Ghioulbachi⁴, celle du soubassement du Mausolée⁵ confirment que l'expansion de l'art attique reportait et réinstallait en Asie Mineure, en même temps que la nouvelle ordonnance attico-ionique, les vieux sujets orientaux renouvelés par l'esprit grec.

Sur les métopes du Parthénon, les Centaoures combattaient moins en monstres chevalins qu'en hommes sauvages à quatre jambes (parfois encombrantes), et les essais tentés,

1. Phidias avait encore ciselé une Centaouromachie sur la tranche de la semelle des sandales de la Parthénos. Le bouclier de la Promachos fut aussi décoré de reliefs en bronze figurant le même sujet (sur la date de ces appliques, cf. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 525).

2. B. Sauer, *Das sogen. Theseion*, pl. 4; H. Koch, *Arch. Anz.*, XLIII (1928), col. 721.

3. On sait que les travaux furent dirigés par Ictinos.

4. Sur l'influence polygnote et attique, cf. Ch. Diehl, *Rev. ét. gr.*, V (1892), p. 445; G. Körte, *Zu den Friesen von Gjölbachi, der « ionischen » Kunst und Polygnot*, *Arch. Jahrb.*, XXXI (1916), p. 278 sq.

5. Cf. aussi le sarcophage « lycien » du Musée de Constantinople, G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 166 sq. (groupe de Kaineus).

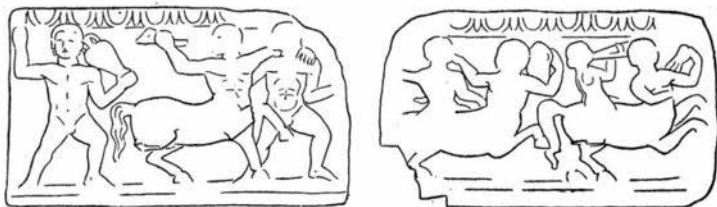


Fig. 80-81. — Frise du temple de Dionysos à Téos.

à Phigalie par exemple, pour leur donner, en plus des bras humains, toutes les défenses du cheval n'ont pas été des plus heureux. On ne retrouvera plus, après l'époque classique, la mêlée sans frein ni merci d'Olympie ou de Bassae¹. Le Barbare lui-même se substituera, avec l'avènement du réalisme, à son symbole. Quant aux monstres, ils trouveront facilement à satisfaire leurs passions inassouvies en ravissant, non sans de tendres ménagements, des Nymphes consentantes². Selon l'évolution générale qui adoucit progressivement et les monstres et leurs dompteurs, le type se transforma et donna naissance au Bon Centaure, ami des hommes, digne de faire, avec l'éducation d'Achille, celle du genre humain. Dans ce dernier avatar, les Centaures n'inspirent plus aucune crainte, même aux enfants, et les Amoureux qui jouent à grimper sur leur dos les torturent malicieusement³. La frise hellénistique de Téos présente le plus curieux exemple de ces

1. Cf. la monotone petite frise hellénistique de Mylasa, qui décorait quelque soubassement d'autel ou de monument funéraire, G. Mendel, *op. cit.*, II, p. 44 sq. Haut. tot., 0 m. 255; haut. des fig., env. 0 m. 16. Les Centaures ont pris au type satyrique les longues oreilles pointues.

2. Cf. les « Centaures portant des Nymphes » d'Arcésilas, Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 308. Devenus aquatiques et adaptés en Tritons, ils enlèveront des Néréides souriantes de tout leur corps potelé. Ce type de monstre, Centaure jusqu'à la croupe, qui se recourbe en spirales terminées en queue de poisson, fut particulièrement goûté par la décoration hellénistico-romaine.

3. De l'époque augustéenne à la période hadrienne, les Amoureux ailés chevauchent à l'envi Centaures et Centaures. Cf. S. Reinach, *Rép. rel.*, I, p. 227; Ch. Picard, *op. cit.*, p. 376 et 432.

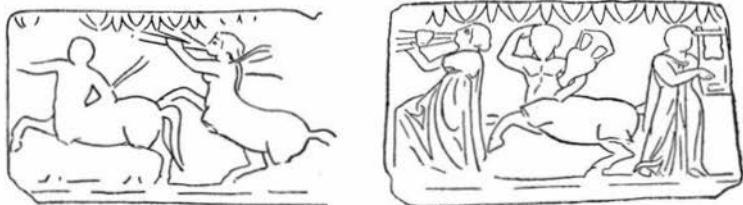


Fig. 82-83. — Frise du temple de Dionysos à Téos.

monstres enrubannés, entièrement apprivoisés, et même domestiqués, peut-on dire, par Dionysos, patron du temple. Le pithos au breuvage magique a été ouvert et chacun en a bu ! Groupés avec des femmes drapées et des hommes nus, les Centaures, venus, d'ailleurs, avec leurs Centauresse, ne songent plus à se battre, mais à boire, à gambader et à faire les galants dans une bacchanale sans nom¹ (fig. 80-83).

Ainsi se trouva réalisé, pour le Centaure comme pour les autres figures monstres, le divorce du type artistique et du mythe ancien qu'il exprimait. Le développement légendaire avait peu à peu enrobé la brutalité primitive du thème, et seul demeurait le motif décoratif, livré à la fantaisie des artistes.

3. Amazonomachies

Dernières-nées des héros de la fable², les Amazones n'avaient plus rien de monstrueux : on a même depuis longtemps renoncé à cette mutilation volontaire qu'avait causée

1. Je dois à l'amitié de Th. Macridy et d'Aziz bey, alors conservateur du Musée de Smyrne, la communication de bonnes photographies de cette médiocre frise, dont j'avais moi-même, en 1921 et 1924, dessiné sur place les fragments demeurés à Téos. Haut. de la frise, env. 0 m. 65 ; épaisseur des blocs, 0 m. 35 ; saillie max. du relief, 0 m. 08. Le n° 3 (fig. 82) est inédit.

2. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 431 ; R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 91.

à leur poitrine intacte une étymologie aventureuse plutôt que les convenances du tir à l'arc¹. Ces Orientales querelleuses ont pourtant attiré contre elles l'assaut des Dompteurs, dieux ou héros², et leurs luttes ont eu pour théâtre l'Asie Mineure, bien avant l'Attique.

Il n'entre pas dans le plan de cette étude de remonter aux sources des légendes amazoniennes, ni même de choisir entre les diverses interprétations données du mythe, dont aucune, au reste, n'est entièrement satisfaisante³. Bornons-nous à constater ici la provenance incontestablement orientale des Amazones, originaires des mêmes pays qui avaient transmis à la Grèce le culte d'une déesse-mère⁴; notons que les héros les plus représentatifs de la race grecque, Héraklès, Achille, Thésée ont combattu et vaincu l'Amazone, et que les luttes séculaires, qui opposaient les Hellènes aux incursions de ces guerrières, devaient rapprocher les Amazonomachies des autres grands thèmes de la décoration religieuse de la Grèce.

On ne s'étonnera pas que la légende des Amazones ait figuré sur la cymaise du temple archaïque d'Ephèse⁵, avec d'autres scènes de la geste héroïque. Elle avait pu faire déjà le sujet des frises céramiques, dont la tradition se retrouve,

1. Cette mutilation n'existait que dans l'esprit des érudits et non sur les monuments antiques. Cf. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 438 sq.

2. Sur les luttes des Amazones contre Dionysos, Héraklès, Thésée, cf. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 433 sq.

3. Forme féminine des Centaures, femmes à demi sauvages de la Scythie, Hittites travestis par une méprise des Grecs, prêtresses guerrières, mythiques héritières d'un matriarcat primitif, ou peut-être, tout simplement, souvenir, cuisant pour les Grecs, de quelque expédition de rapt sur les côtes méridionales du Pont-Euxin (Thémiscyra), manquée par la belle défense des femmes assaillies : les Amazones restent insaisissables. Ne serait-ce pas seulement que leur mythe est « une pure fiction » ? (R. Dussaud, *op. cit.*, p. 90).

4. Cf. E. Pottier, *L'art hittite*, I, p. 9.

5. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 34; F. N. Pryce, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, p. 65 sq. Avait-on ici souvenir des luttes qu'avaient dû engager les Ioniens, refoulés de Grèce par les Doriens, pour se faire une place sur la côte anatolienne ? Pour les rapports des Amazones avec le sanctuaire d'Ephèse, cf. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 431 sq.

pétrifiée, au vieil Artémision : l'écho lointain en pourrai être reconnu sur certains fragments de terres cuites architectoniques de Satricum¹. Le thème, d'abord resserré en combat singulier (Amazone vaincue par un héros) dans le panneau d'une métope², ou traité dans le cadre inégal d'un fronton³, n'a connu son plein développement plastique⁴ qu'après avoir été composé par les grands peintres du siècle de Périclès⁵.

Les Amazonomachies peintes par Micon dans la Stoa Poikilé⁶ et au temple de Thésée⁷, chefs-d'œuvre du genre,

1. G. E. Rizzo, *Tempiello fitt. di Nemi*, p. 62; Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 323.

2. A Sélinonte, au trésor delphique des Athéniens, au Parthénon, au « Théseion », à l'Héraion d'Argos, à la tholos delphique d'Athéna Pronaia. Sur les métopes argiennes, cf. F. Eichler, *Sculpt. des Her. bei Argos, Oesterr. Jahresh.*, XIX-XX (1909), p. 51 sq.

3. Sur le fronton archaïque d'Erétrie, cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 330; sur un autre, de petit monument, à Thèbes (Topolia), cf. L. Curtius, *Relieffragm. in Theben, Athen. Mitt.*, XXX (1905), p. 375 sq. et pl. XIII. Au temple d'Asklépios à Epidaure, une Amazonomachie correspondait, sur le fronton O., à la Centaureomachie du fronton E.; cf. F. Studniczka, *Arch. Anz.*, XXXVI (1921), col. 333 sq. La lutte des héros grecs contre les Amazones figurait encore, on le sait, sur le trône et le tabouret du Zeus d'Olympie et sur la face externe du bouclier de la Parthénos.

4. Pour l'influence du théâtre (*les Perses* d'Eschyle, 472); sur la genèse du type amazonien classique, cf. B. Schweitzer, *Die Antike*, V (1929), p. 274 sq.

5. Le sujet fut fréquemment repris par les peintres de vases (dès le VI^e siècle) et par les décorateurs de sarcophages (celui de Vienne est justement célèbre), soit comme mêlée anonyme opposant la virilité des guerriers grecs aux formes ambiguës des Amazones, soit comme épisodes détachés, prônant les exploits d'un Héraklès ou d'un Achille. Des fragments de frises mutilées existent aux musées d'Athènes (guerrier entre deux Amazones; haut. de la dalle, 0 m. 55), de Délos (frise du « Kératôn », Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 50), de Patras (copie romaine de Phigalie; cf. L. Gurlitt, *Amazonenreliefs von Patras, Athen. Mitt.*, V (1880), p. 364). Sur le type statuaire (en groupe), cf. S. Reinach, *Rép. stat.*, II, p. 325 sq. Sur la tradition lointaine des motifs de la peinture classique (à travers les représentations des grands vases attiques de style polygnote ou les transcriptions plus aérées du Mausolée), cf. les sarcophages avec Amazonomachies de l'Etrurie, P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 420 et 429.

6. Cf. B. Schröder, *Zu Mikons Gemälde in der Stoa Poikile, Arch. Jahrb.*, XXVI (1911), p. 281 sq.; *Mikon und Paionios, Arch. Jahrb.*, XXIX (1914), p. 123 sq.; W. Klein, *Mikon und Panaios, Mikon und Paionios, Arch. Jahrb.*, XXXIII (1918), p. 1 sq.

7. Cf. les descriptions de Pausanias, I, xv, 2 et I, xvii, 2.

exercèrent une influence directe et primordiale sur les frises décoratives de la seconde moitié du v^e siècle et des siècles suivants, tant pour la composition d'ensemble que pour les détails des attitudes et des draperies. Sur les décorations murales de Micon, de Polygnote, de Panainos, entre autres, les luttes de Thésée et des Athéniens contre les cavalières orientales voisinaient avec des thèmes de combat plus fictifs, comme la Centauremachie, et avec des scènes plus réelles, illustrant les exploits récents des Grecs¹. Le traitement pictural nouveau de ces sujets les offrait comme modèles non seulement aux peintres de vases de style libre², mais aux sculpteurs de bas-reliefs et même aux maîtres de la ronde bosse, s'attaquant à des figures isolées comme la Niké de Paionios ou les Néréides de Xanthos³. Pour les décorateurs des temples, ce rapprochement de la légende et de l'histoire, inséparable, après les guerres médiques, d'une interprétation actuelle du passé, donnait un sens national à des scènes anciennes dont le contenu religieux n'était plus nettement perceptible, et allait justifier la longue popularité des thèmes décoratifs renouvelés. Dans l'esprit des Athéniens⁴, au moins, les Amazonomachies étaient, de toutes manières, plus près de l'épopée que du mythe. On a contesté à tort⁵ que la prédilection des artistes classiques pour les scènes de luttes légendaires opposant le Grec à l'ennemi oriental, barbare ou monstrueux, dût s'expliquer par le rappel qu'ils y voyaient des faits glorieux de leur histoire. Lorsque Polygnote peignait le *Massacre des préten-*

1. Cf. *infra*, p. 510 sq.

2. Ch. Dugas, *Céram. gr.*, p. 113; *Aison*, p. 27.

3. Ce retard technique de la plastique sur les arts du dessin n'est pas surprenant. Sur les vases du cercle du « Maître d'Atalante », Ch. Dugas, *Aison*, p. 105, a noté des caractères, qui, dans la sculpture, n'apparaissent qu'au iv^e siècle.

4. On montrait plus tard les tombeaux des Amazones en Thessalie, à Chéronée, à Mégare, aux portes mêmes d'Athènes. Cf. *Plut., Thes.*, 27; *Paus.*, I, II, 1; II, xxxii, 9.

5. F. B. Tarbell, *Centauremachy and Amazonomachy in Gr. art*, *Amer. Journ. arch.*, XXIV (1920), p. 226 sq.

dants sur les murs du temple d'Athéna Areia, à Platées même, sous les yeux, pour ainsi dire, des anciens combattants de la récente guerre, il entendait, en choisissant dans la riche légende hellénique tel sujet capable d'évoquer un souvenir si vivant, faire une transparente allusion à la vengeance que la Grèce avait tirée de ceux qui prétendaient la piller et la réduire à leur merci. On n'est pas victime d'une « illusion moderne¹ » pour supposer rajeunie par la victoire médique la légendaire victoire amazonienne et penser qu'après le ^ve siècle et hors de Grèce propre, victoire grecque devait continuer à signifier pour les Grecs (qui, plus que tout autre peuple, se plaçaient au centre du monde) triomphe de l'ordre sur le chaos, de la civilisation sur la barbarie².

Ce n'est pas en Attique même que se trouvent, dans la grande décoration, les Amazonomachies inspirées par les fresques athéniennes. Au cœur du Péloponnèse, la frise intérieure de Phigalie développait, en face de sa brutale Centauremachie, un combat d'Amazones, dont plus d'un détail est une réminiscence des antécédents attiques³. Mais c'est singulièrement en Asie Mineure, ancien fief amazonien, que le sujet, après sa transcription picturale, connut une longue faveur. L'hérôon de Trysa, dans ses cent et quelques mètres de bas-reliefs, redoublait les Amazonomachies comme les Centauremachies; l'influence des compositions de la grande époque attique s'y reconnaît jusque dans le détail des scènes⁴. Autour du soubassement du Mausolée, les mêmes alternances, déjà vues, de groupes amazoniens, se retrouvaient, près

1. F. B. Tarbell, *op. cit.*, p. 231.

2. Cf. Overbeck, *Griech. Plastik*, I, p. 425.

3. On notera, en particulier, les traits d'humanité, comme l'enlèvement précautionneux des blessés, digne, au reste, d'un temple consacré à Apollon Epikourios. Héraklès et une Amazone, opposés en chiasme dans une attitude menaçante (S. Reinach, *Rép. rel.*, I, p. 224, 1), évoquent le groupe Poseïdon-Athéna du fronton occidental du Parthénon. Sur le fragment de fronton avec Amazonomachie de Genève, cf. W. Deonna, *Rev. ét. anc.*, XXV (1923), p. 113 sq.

4. Cf. *supra*, p. 403, n. 4.

d'une Centaouromachie, avec quelques attitudes nouvelles, parfois heureuses¹. Un siècle et demi plus tard, le thème était repris encore sur la frise du temple d'Artémis, à Magnésie du Méandre : le sujet, seul traité ici, n'était plus en liaison avec une Centaouromachie (les Centaures, nous l'avons vu², avaient été réservés à l'autre grand temple d'Hermogène, celui de Téos). Mais comment, tout à la fin du III^e siècle avant J.-C., dérouler, sans ennuyer, cent soixante-quatorze mètres de combats classiques³ ?

Le sujet était loin pourtant d'avoir cessé de tenter les artistes. Il figura, sur le flanc méridional de l'Acropole d'Athènes, parmi les groupes consacrés par Attale à la gloire des nouveaux défenseurs de la civilisation grecque. Il voisina, peut-être, sous la même influence pergaménienne, avec une Gigantomachie sur un édifice de Priène⁴, sur les reliefs du théâtre de Corinthe⁵; il décora quelque grand monument (temple ?) à Tarente⁶. Parmi toutes les légendes ou épisodes d'histoire locale, illustrés sur la frise de l'Hécateion de Lagina⁷, les Amazones apparaissent encore avec des guerriers — à côté d'une Gigantomachie⁸ — mais domptées, elles aussi, et bien assagies. Leur attitude, ici, n'a plus rien de provocant, sinon le dévoilement réglementaire de leur sein droit. Elles

1. Cf. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 328 sq.

2. Cf. *supra*, p. 404 sq. Les Centaures bachiques gambadaient autour du temple de Dionysos; les Amazones luttaient autour de celui d'Artémis.

3. Une Amazonomachie figurait encore (avec enlèvement des blessés, comme à Phigalie) sur la frise du temple d'Apollon à Alabanda (Arab hissar). Cf. S. Reinach, *Répert. rel.*, I, p. 1; G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 373; et *supra*, p. 334.

4. Th. Wiegand et H. Schrader, *Priene*, p. 81 sq.; G. Mendel, *op. cit.*, II, p. 95 sq.

5. Th. Leslie Shear, *Amer. Journ. arch.*, XXX (1926), p. 457 sq.

6. S. Reinach, *Gaz. Beaux-arts*, 1923, I, p. 248. Sur l'« Amazonomachie » ou plutôt Galatomachie hellénistique de Lecce, cf. *infra*, p. 427.

7. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 428 sq.

8. La dalle de l'angle nord-ouest de la frise montrait, sur le petit côté nord, une Amazone tenant son cheval par la bride, et sur le long côté ouest, un géant anguipède (?) mourant et deux déesses de la Gigantomachie (G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 521 sq.).

n'attaquent plus, mais tendent une main amie : symbole peut-être d'alliances entre cités, ou même « union symbolique de Rome et de la Carie »¹. Ainsi peut-on noter jusqu'aux dernières limites de l'emploi décoratif du type amazonien « ce mélange des éléments mythiques et historiques »², qui caractérisait, dès la formation du thème légendaire, les guerrières orientales.

Il serait injuste, en terminant cette rapide revue des batailles mythiques, qui ont si souvent illustré les frises grec-



Fig. 84. — Détail de la Centauromachie de Phigalie.

ques, de ne pas rappeler que l'intérêt artistique de tels sujets ne pouvait rester étranger à la prédilection des décorateurs des temples. Aux considérations intellectuelles précédemment notées s'ajoutaient des raisons de goût pour attacher à ces thèmes, dont on a médité³, sculpteurs et spectateurs. La lutte à mort de jeunes femmes aux costumes pittoresques contre des éphèbes nus, tous également beaux et courageux,

1. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 447. Voir en particulier la plaque n° 223, *ibid.*, p. 516 sq.

2. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 445. Cf., sur le mausolée de Belevi, Y. Béquignon, *Bull. corr. hell.*, LV (1931), *Chron.*, p. 521. On suivrait, hors de l'art proprement hellénique, ce mélange du mythe et de l'histoire dans des types dérivés plus ou moins lointainement des Amazonomachies, sur les reliefs du mausolée de St-Rémy, par exemple (figure féminine tombant de cheval), ou même de l'arc d'Orange (cavaliers romains contre fantassins gaulois).

3. M. Bulard, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 273 (à propos de W. Deonna, *Dédale*, I), regrette la fréquence de « ces combats d'Amazonnes, tant de fois répétés sans variante essentielle que leur monotonie abstraite finit par nous sembler, à la longue, presque vide de sens ». Cf. *infra*, p. 513 sq.

était un riche prétexte aux contrastes les plus hardis, aux attitudes les plus violentes, au jeu divers des draperies, et bientôt à la dénudation du corps féminin¹ (fig. 84 et 85). Outre l'intérêt présenté par la plupart des thèmes de com-

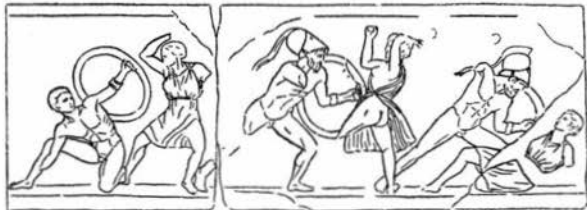


Fig. 85. — Groupement de combats singuliers. Amazonomachie du Mausolée.

bat, de l'opposition des formes animales ou monstrueuses à la figure humaine en pleine action, les deux sujets si souvent liés — lutttes des héros grecs contre les Centaures et contre les Amazones — permettaient de renouveler les scènes par l'alternance des vainqueurs², et rapprochaient les deux figures

1. L'art classique aimait à opposer la figure vêtue au personnage nu, celui-ci viril, celle-là de préférence féminine : sur la grande frise de combats du Monument des Néréides, les Barbares, n'était le rappel du sexe sous la draperie, pourraient être pris pour des Amazones. Un érudit allemand a supposé que l'inclination des artistes grecs classiques pour le type amazonien leur venait peut-être de cette apparence garçonnière (« weil sie halb Ephebe war », L. Curtius, *Athen. Mitt.*, XXX (1905), p. 378). [C'est aussi l'avis de A. Gide, *Corydon*, p. 169 sq.] Lorsque les formes féminines furent étudiées pour elles-mêmes et peu à peu mises en valeur, le dévoilement commença aussi sur les frises, favorisé par de tels sujets. Exemple : sur la frise de Phigalie, la belle éplorée qui enlace rêveusement une idole, pendant qu'un Centaure dénude son corps sans défense — ou encore, sur la frise du Mausolée, l'Amazone *nudo tergo* qui se retourne pour frapper, et dont la draperie, obéissant au goût curieux de l'artiste plutôt qu'aux lois de la physique, ne masque plus du corps, tendu comme un arc, qu'une étroite bande au-dessus des reins. Cf. W. A. Müller, *Nacktheit und Entblössung*, p. 145 sq.; M. Ahren, *Das Weib in der ant. Kunst*, p. 125 sq., et *infra*, p. 513, n. 1.

2. A la différence des travaux des héros ou des exploits des dieux, qui ne pouvaient être mis en échec, les lutttes de Grecs contre les Amazones ou les Centaures présentaient, comme les combats réels de tous les temps, des péripéties diverses. Si le camp des Grecs devait

essentielles de la femme, qu'ils montraient tantôt forte, libre, l'égale de l'homme, fixée dans des poses « sportives », tantôt touchante et fragile, requérant la protection virile contre le monstre étranger toujours prêt à abuser de sa faiblesse.

D. — LES SCÈNES DE RAPT

Imagiers et poètes avaient montré la femme sous ce deuxième aspect — de proie livrée au plus fort — dans une série de scènes brutales plutôt que galantes, légendaires mais vraies, dont les prototypes étaient aussi anciens que le monde¹, les scènes de rapt.

Dans l'épopée de l'Homme, le cycle de la femme est inséparable des thèmes de lutte. A l'origine des guerres antiques, il y avait les enlèvements de femmes ou de troupeaux, et l'art a immortalisé ces razzias. Sous toutes ses formes, astucieux et vil ou brutal et meurtrier, le vol a fourni la matière la plus abondante aux épopées primitives. Rapt de femmes et d'enfants, rafles de bétail, représailles indéfinies, vendettas de familles et de cités qui s'ensuivent : quelle source inépuisable d'inspiration pour les aèdes ! De l'Iliade à l'épopée nationale de l'Irlande², en passant par les bords de l'Illisso et les champs de la Sabine, que de guerres pour reprendre une femme ou un troupeau !

naturellement remporter toujours la victoire définitive, les hasards de la bataille montraient souvent le triomphe individuel de leurs ennemis. Ainsi les issues, diverses pour les protagonistes, des combats singuliers (ou même d'épisodes plus étendus) permettaient de varier largement les motifs et les attitudes des adversaires, *tout en ne mettant pas en péril le succès final de la bonne cause*. C'est ce que ne semble pas avoir observé F. B. Tarbell, lorsqu'il insiste (*Amer. Journ. arch.*, XXIV (1920), p. 230) sur le manque d'indication précise de victoire entre des adversaires « combattant à égalité ». Aucun spectateur antique ne s'y pouvait tromper.

1. Lorsqu'une tribu, renonçant à la vie nomade, s'établit à demeure en une société policée, et requiert des bras nombreux pour cultiver la terre, l'enlèvement des femmes des peuples fixés précédemment et amollis par une vie plus facile est la règle. Cf. A. Piganiol, *Essai sur les origines de Rome*, p. 323.

2. Cf. S. Reinach, *Mon. nouv. de l'art ant.*, II, p. 318.

Les arts figurés ne pouvaient pas manquer d'exploiter un si beau thème. Nous avons vu déjà quelle vogue avaient connue les Centaoumachies. Brutal était ici l'enlèvement : le rut bestial des monstres équins exigeait satisfaction immédiate; il négligeait même la différence des sexes¹. Les chevaux, au reste, n'ont cessé de passer pour grands enleveurs de femmes, et particulièrement de fiancées² — spécialité des Satyres aussi, génies voisins des Centaures. Les héros eux-mêmes se firent souvent remarquer par leur rôle dans ces rapt de fiancées, dont ils furent parfois victimes (Héraklès), après en avoir été les bénéficiaires. Quant aux dieux, la chronique scandaleuse de l'Olympe est merveilleusement riche en attentats de tout genre contre des femmes, mortelles ou déesses : la Passion éleusinienne n'a-t-elle pas pour point de départ l'enlèvement de Coré³ ?

Dans les figurations primitives, il est parfois difficile de préciser à quel cycle légendaire appartient telle ou telle scène. N'est-il pas, par exemple, hardi de reconnaître, dans les reliefs de bronze ajouré de l'Ida crétois⁴, l'enlèvement sur mer d'Hélène par Pâris, plutôt qu'un rapt quelconque de pirates phéniciens ou cariens⁵, raconté avant la cristallisation des légendes autour d'un thème, certes, de la vie courante⁶ ? A l'époque archaïque grecque, qui parfit cette fixation des mythes, une métope du vieux trésor des Sicyoniens à Delphes représentait l'enlèvement d'Europe, clairement identifiable à cause

1. Les Centaures d'Olympie saisissent tout ce qui passe à leur portée, femmes ou jeunes garçons.

2. G. Dumézil, *Le problème des Centaures*, p. 176.

3. Cf., sur le passage du rapt à l'agôn, et les courses nuptiales, Ch. Picard, *L'éleusinisme et la disgrâce des Danaïdes*, *Rev. hist. relig.* 1929, II, p. 75.

4. P. Ducati, *L'arte classica*, p. 125, fig. 111; cf. p. 121, fig. 107.

5. P. Ducati, *l. l.*, se réfère justement aux récits de l'Odyssée ou d'Hérodote. On sait quelles ressources offrait aux aventuriers de toutes races la piraterie, dont le danger quotidien motiva l'établissement des cités à distance respectueuse de la mer énigmatique.

6. Cf. B. Schweitzer, *Relig. Kunst in Zeitalter der Trag.*, *Die Antike*, V (1929), p. 254 sq.

du taureau sur lequel elle est assise¹; non loin, une autre métope du même monument présentait, dans son raccourci savoureux, une razzia de bétail par les Dioscures, aidés des Apharides. Les noms des héros étaient peints sans doute près des personnages, comme sur les vases archaïques, pour éviter toute hésitation aux spectateurs moins avertis². L'entente des dyades fraternelles ne devait pas durer, et ce seraient les fiancées d'Idas et de Lynkeus, les blanches Leucippides, que Castor et Pollux enlèvent, au milieu de la cérémonie nuptiale, sur la frise méridionale du trésor des Siphniens. Les deux chars des ravisseurs troubleraient ici un cortège de fête, qui rappellerait celui des fameuses noces de Thétis et Pélée³. La scène de l'enlèvement combinerait ainsi avec la pompe nuptiale le thème si fréquent du départ en char⁴.

Le rapt des filles de Leucippos ou d'autres femmes par les Dioscures figurait déjà, parmi de nombreuses scènes semblables, sur le coffre de Kypsélos⁵, sur les bas-reliefs en métal du temple d'Athéna Chalkioikos⁶ et sur le trône d'Amyclées⁷. Peut-être aussi pourrait-on, par analogie avec les frises siphniennes, restituer au « trésor anonyme » de Delphes un cortège de même composition, cavaliers et scènes d'enlèvement⁸.

1. Sujet déjà figuré sur une des plus anciennes métopes de Sélionte et repris à Assos (G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, II, p. 6; F. Sartiaux, *Assos*, p. 48). Pour le type de l'Europe au taureau, si souvent reproduit sur les vases, il serait dérivé, d'après E. Löwy, *Oesterr. Jahresh.*, XIII (1910), p. 243 sq., et surtout XIV (1911), p. 1 sq., d'une statue de culte de Gortyne (?). On pourrait aussi songer, pour la métope de Sicyone, à Déméter sur le taureau.

2. E. Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 64.

3. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 129, n. 3. On doit observer que cette interprétation, qui est celle de Th. Homolle, n'a été adoptée qu'à défaut d'autre et sans enthousiasme par les derniers éditeurs.

4. Cf. Ch. Dugas, *Aison*, p. 105.

5. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 96; G. Méautis, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 244.

6. Pausanias, III, xvii, 3.

7. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 129, n. 1. Cf., pour l'exégèse symbolique, Ch. Picard, *Amyclae et les Hyacinthies*, *L'Acropole*, 1929, p. 206 sq.; *Les Néréides funér. du Mon. de Xanthos*, *Rev. hist. relig.*, CIII (1931), p. 25.

8. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 178.

La plus ancienne frise sculptée d'Athènes, celle du temple de l'Ilisos, représentait, peut-être, un rapt de femmes commis au cours d'une fête d'Artémis¹. On y devrait reconnaître l'influence des récentes fresques murales de Micon et de Panainos, de même que la traduction polygnotéenne de la légende des Leucippides sur les murs du temple des Dioscures à Athènes² inspira l'artiste qui reprit, avec les reliefs de l'héron de Trysa (mur nord, intérieur), le vieux thème, agrémenté de scènes de sacrifices et de poursuite³.

Bien d'autres légendes avaient présenté, sur les temples grecs, des versions voisines d'enlèvements de femmes. L'identification en reste souvent incertaine. Au fronton occidental d'Erétrie, le héros Thésée, croit-on, emportait dans son char l'Amazone Antiope, en présence d'Athéna et d'autres personnages, Amazones et Grecs, et la scène nous rapprocherait des Amazonomachies⁴. Une métope de Phigalie a pu rappeler l'aventure d'Apollon et de Daphné⁵. C'est encore un enlèvement — on ne sait trop lequel — qui formait le sujet des plaques céramiques mutilées de Locres⁶. Les artistes grecs, en particulier, se sont complus à traiter ce genre de scènes dans leurs figures d'acrotères, peut-être par une raison voisine de celle qui faisait placer, au faite des édifices, des Néréides ou d'autres formes féminines aux draperies gonflées comme voiles au vent, — sans doute aussi pour des raisons de symbo-

1. F. Studniczka, *Arch. Jahrb.*, XXXI (1916), p. 169 sq. Cf. *infra*, p. 422, n. 1.

2. Pausanias, I, xviii, 1. Cf. G. Körte, *Arch. Jahrb.*, XXXI (1916), p. 265.

3. S. Reinach, *Mon. nouv. de l'art ant.*, II, p. 316 sq. Le rapt déclanche ici une véritable bataille autour des quadriges des ravisseurs.

4. A moins qu'il ne s'agisse ici d'un enlèvement de Thétis par Pélée. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 396.

5. Cf. A. H. Smith, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, III, 1, p. 270 sq.

6. N. Putorti, *L'Ital. antichiss.*, 3, p. 128. Les suppositions les plus variées ont pu être faites : « rapt de Perséphone par Echélos ou Hadès (imberbe selon la règle archaïque), ou d'une jeune femme indéterminée, morte ou vivante, par Thanatos ou un autre génie funéraire qui la ravit pour Hadès, soit enfin un enlèvement anonyme, avec ou sans violence, d'une femme quelconque. Pour le détail de ces hypothèses, cf. N. Putorti, *l. l.*, n. 2.

lique religieuse¹. Le temple des Athéniens à Délos était surmonté de deux groupes factiers : à l'Est, Borée enlevait Oreithyie; à l'Ouest, Eos emportait Képhalos² (car le ravisseur peut être l'amante comme le prétendant). Le groupe Eos et Képhalos se retrouvait sur un des acrotères en terre cuite de la *Στοὰ βασιλικοῦ* d'Athènes³. D'autres acrotères céramiques de temples étrusques à Caeré, à Faléries ont montré Eos et Tithon, ou encore le rapt des Leucippides⁴.

Une place à part doit être faite aux enlèvements, généralement pacifiques, de Nymphes par des Satyres ou de Ménades par des Silènes⁵, si fréquents sur les antéfixes italo-étrusques⁶. Le motif aurait pu venir d'Ionie⁷. Avec leur sourire mi-ionien, mi-tyrrhénien, et leurs enlacements gauchement sensuels, Satyres et Ménades des antéfixes étrusques formaient autour des temples⁸, « pour écarter les mauvaises influences, une véritable ronde de sorciers et de sorcières⁹ ». Mais le

1. Cf. les justes observations de Ch. Picard, *Les Nér. junér.*, *Rev. hist. relig.*, CIII (1931), p. 24 sq., et sa critique de l'exégèse purement esthétique (M. Collignon, *Les stat. junér.*, p. 246).

2. La scène de rapt était, sur les deux façades, complétée par deux nymphes, en pendants, de chaque côté du groupe central. Cf. F. Courby, *Délos*, XII, *Les temples d'Apollon*, p. 239 sq. Sur la légende attique, cf. Ch. Picard, *Rev. arch.*, 1931, I, p. 357, n. 1; H. B. Walters, *Boreas and Oreithyia on an Apul. vase*, *Journ. Hell. stud.*, LI (1931), p. 86 sq.

3. Pausanias, I, III, 1.

4. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 386; II, pl. 94, fig. 256.

5. Il faut renoncer à reconnaître sur une métope d'Assos la poursuite de la Nympe par le Satyre (Clarke, *Papers arch. Inst. Amer.*, I (1882), pl. XXI; S. Reinach, *Rép. rel.*, I, p. 6, 20). F. Sartiaux, *Assos*, p. 45, affirme que le sexe du personnage qui fuit à droite est indiscutablement viril. Deux fragments d'un acrotère en terre cuite avec Silène et Ménade ont été trouvés à Olympie. Cf. *Olympia*, III, p. 37; P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 248.

6. Cf. H. Graillot, *Le temple de Conca*, *Mél. d'arch. et d'hist.*, XVI (1896), p. 148 sq.; A. della Seta, *Mus. Villa Giulia*, pl. I et LI; P. Ducati et G. O. Giglioli, *Arte etrusca*, fig. 16; J. Heurgon, *Le Sal. et la Mén. étr.*, *Mél. d'arch. et d'hist.*, XLVI (1929), p. 96 sq.

7. Rappelons la scène qui orne le calathos de la Caryatide siphnienne.

8. Faléries, Satricum, Lanuvium, Conca, Capoue, bien d'autres encore.

9. J. Heurgon, *op. cit.*, p. 114. Sur les vases, miroirs et autres objets mobiliers où le sujet est aussi familier, le motif est devenu un simple décor.

thème de rapt a souvent dépouillé la précise brutalité que rapportent les monnaies archaïques de Thasos et des côtes N. de l'Égée¹, et il semble tourner à la scène de genre². La ménade se défend avec une complaisance calculée, et les deux personnages sont, en réalité, de connivence : le sujet bachique a remplacé la scène de rapt³.

Par un dernier avatar⁴, le thème propitiatoire prit un sens symbolique⁵, et les stucs de la basilique de la Porte Majeure ont pu rapprocher du saut de Sappho l'enlèvement de Ganymède et le rapt — encore ! — des Leucippides⁶.

E. — LES COMBATS RÉELS

La guerre dont l'épopée a placé le prologue sous le signe de l'enlèvement d'Hélène était encore à demi légendaire; les

1. E. Babelon, *Monn. gr. et rom.*, III, pl. L et LV.

2. On observerait aussi cette nuance dans certains rapt caractérisés, dont les victimes, au lieu de résister et se débattre, paraissent consentantes et calmes. Toutes les femmes enlevées n'étaient pas indignées contre leurs ravisseurs, et la scène pouvait être présentée de manière à mettre le spectateur même du parti de l'enleveur, spécialement lorsqu'il est un héros humanisé (Dioscures). Au reste, peu à peu les razzias se sont réglementées et codifiées, en changeant de nom, dans le droit des temps plus civilisés, et un simulacre d'enlèvement, au seuil du logis, resta seul nécessaire pour satisfaire aux observations ancestrales. Cf. Ch. Picard, *La vie privée dans la Grèce class.*, p. 38. Lorsqu'au contraire le ravisseur était monstrueux ou sauvage (Centaure), la pitié allait à la victime, et les scènes de délivrance montrèrent les héros arrachant aux griffes des monstres leurs belles proies féminines — scènes qui, elles surtout, seront transformées en scènes de genre par l'esprit de chevalerie des artistes hellénistiques.

3. P. Ducati, *op. cit.*, II, pl. 95, fig. 259 et 260.

4. Plus ancien peut-être qu'on ne pense généralement, et en liaison sans doute avec le culte éleusien. Cf. Ch. Picard, *Les Néréides junér.*, *Rev. hist. relig.*, CIII (1931), p. 24 sq.

5. Rappelons pour mémoire l'interprétation autrefois donnée aux scènes d'angles du Monument des Harpyies (rapt des filles de Pandaréos; cf. A. S. Murray, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, p. 58; F. N. Pryce, *Cat.*, I, 1, p. 128), dont le symbolisme funéraire serait peut-être voisin du courant d'idées qui inspira plus tard les stucs de la Porte Majeure. Cf. J. Carcopino, *La basil. pythagor. de la Porte Majeure*, p. 358 sq. Enlèvement pouvait éveiller l'idée d'immortalisation, et cela dès les figurations archaïques. Cf. Ch. Picard, *op. cit.*

6. Cf. G. Méautis, *Sappho et Leucothéa*, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 338. Dans l'intervalle, les scènes avaient passé dans le répertoire courant des décorateurs de sarcophages. Cf. S. Reinach, *Rép. rel.*, III, index, s. v.

héros qu'elle mettait aux prises étaient ceux dont les poètes avaient magnifié les noms et les exploits. Mais les combats des Grecs contre les Troyens avaient pourtant un fond de réalité humaine (sinon de vérité strictement historique) plus assuré que leurs luttes contre les Centaures, ou même contre les Amazones.

En Asie Mineure, le parapet de l'Artémision archaïque d'Ephèse avait raconté des scènes de guerre troyennes, à côté d'autres batailles plus mythiques¹ : on l'a conjecturé, tout au moins, d'après certains débris de bas-reliefs, qui ne sont pas sans analogie avec ceux du trésor des Siphniens. Le « combat homérique », sur la façade orientale de l'édifice delphique, oppose deux guerriers descendus des chars qui les ont amenés et marchant à la rencontre l'un de l'autre, suivis chacun de son écuyer. Entre eux git le troisième héros, celui dont le corps ou les armes font l'enjeu du tournoi. L'artiste a choisi des protagonistes parmi les plus représentatifs de l'épopée, sans s'astreindre à composer telle ou telle scène de l'*Iliade*; il est resté dans l'esprit des combats homériques, tels qu'ils sont figurés sur les vases ou sur les sarcophages de Clazomènes². Les tentatives faites pour situer l'action et nommer les champions sont demeurées assez vaines, et la sage réserve des auteurs de la grande publication semble la plus louable des attitudes³. L'art grec crée naturellement, en dehors des contingences précises du réel, une beauté idéale, « parfaite »,

1. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 34; F. N. Pryce, *op. cit.*, I, 1, p. 65 sq.

2. Cf. Ch. Picard, *Rev. arch.*, 1914, I, p. 223 sq.

3. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 111. Des inscriptions désignent bien les protagonistes, mais elles peuvent avoir été l'œuvre d'« exégètes fantaisistes » et postérieurs (auprès desquels sont malicieusement rangés certains archéologues). Voici, au reste, la conclusion à laquelle aboutissent, après une étude serrée, les derniers éditeurs : la frise orientale aurait une valeur « synthétique et indépendante, groupant à la manière de « morceaux choisis », — ou si l'on veut d'une « suite » musicale —, des épisodes et des détails que ne juxtapose point le poème ». Sur l'assemblée divine, qui occupe l'autre moitié de la frise orientale, cf. *infra*, p. 451.

à laquelle convient un nom générique, même si ce nom fut autrefois porté par un homme¹.

Le cycle troyen formait une réserve inépuisable de sujets, auxquels les guerres médiques devaient donner un intérêt nouveau d'actualité. A l'aube des temps classiques, les frontons d'Égine montrèrent, soit, comme sur la frise siphnienne, la lutte des héros grecs ou troyens autour d'un gisant, soit une bataille rattachée aux mêmes fastes légendaires, mais intéressant déjà de plus près l'histoire propre du peuple qui dédiait le temple; Héraklès s'y trouvait pourtant encore mêlé comme héros de la geste nationale. Sur le long côté septentrional du Parthénon — doublement restauré tout récemment dans sa colonnade, remontée par l'architecte N. Balanos, et dans l'ordonnance de ses métopes, restituée par C. Praschniker² — Phidias avait évoqué des scènes de l'Ilioupersis, plus dramatiques que la bataille même. Cette illustration des poèmes homériques et posthomériques, que les fresques de Polygnote et de son école mettaient à l'ordre du jour, devait revivre sur le mur occidental de l'hérœon de Trysa, mêlée à des légendes locales³. Cependant, si l'on excepte un fronton du temple de Tégée⁴, il semble que la grande décoration religieuse préféra, dès le ve siècle, au récit des combats homériques, soit l'idéale fiction des luttes symboliques (la légende triomphale), soit, à l'opposé, la représentation de batailles réelles, dominant l'histoire de la Cité.

1. Automédon est l'écuyer « parfait » et Nestor, le discoureur-type *Fouilles de Delphes, I. L.*. Les « Apollons » archaïques ont-ils même besoin d'un nom ?

2. *Parthenonstudien*, p. 87 sq.

3. Cf., pour la part à attribuer aux récits troyens, F. Noack, *Zum Friese von Gjölbashi, Athen. Mitt.*, XVIII (1893), p. 305 sq., et spécialement p. 332; W. Gurlitt, *Zum Her. von G., Athen. Mitt.*, XIX (1894), p. 283 sq.; Fr. Köpp, *Zum Westfries des Her. v. G., Arch. Jahrb.*, XXII (1907), p. 70 sq.; G. Körte, *Arch. Jahrb.*, XXXI (1916), p. 268 sq.

4. Sur le fronton O. de Tégée (combat d'Achille et de Téléphe dans la plaine du Caique, d'après Pausanias, VIII, XLV, 7), cf. Ch. Dugas, J. Berchmans et M. Clemmensen, *Le sanct. d'Aléa Athéna*, p. 105 sq.

Dans chacun des duels, dont la juxtaposition fait une bataille homérique, on sait à l'avance qui doit être vainqueur, parce que le récit épique distribue ses héros selon une exacte hiérarchie, que la tradition légendaire a consacrée. Il n'en était pas de même pour les luttes entre combattants anonymes, simples figurants dans les scènes plus larges et plus vraies que présenteront les fresques de batailles historiques. A mesure que l'histoire remplace la légende, l'exploit particulier perd de son importance, en même temps que le rôle du chef devient plus grand et plus complexe. Ainsi, dans l'imagerie égyptienne ou assyrienne, le roi domine la foule des combattants par sa taille et sa filiation divine. Mais l'esprit individualiste des Grecs a compris autrement la représentation artistique de la bataille. Si l'Oriental, comme plus tard le Romain, recherche les effets de masse d'où ressort puissamment le maître glorifié, le Grec fait montre, selon son tempérament propre, de la bravoure personnelle qu'il exalte dans chaque guerrier, fût-il du parti « ennemi ». Il conserve surtout le souci constant de mettre en valeur, dans ses attitudes les plus belles ou les plus rares, le corps humain en mouvement¹. Ainsi l'unité de mesure reste le groupe de combat, librement profilé dans une atmosphère abstraite. Cette manière dont les artistes classiques ont représenté la bataille réelle devait la rapprocher des combats mythiques, et en rendre pour nous l'exégèse particulièrement ardue.

S'agissait-il déjà des préparatifs d'une bataille historique — fixée avant la venue des historiographes ! — dans la scène du coffre de Kypsélos, où l'on a cru reconnaître une campagne des Etoliens contre les Eléens² ? Le sujet de la frise du temple athénien de l'Ilissos, encore en discussion pour le dé-

1. On pourrait dire plus d'une fois, comme O. Bie, *Kampfgruppe und Kämpfertypen in der Antike*, p. 81, devant la nudité idéale des guerriers d'Égine : du combat tout a disparu, sauf l'idée artistiquement traduite de combat. — Qu'importe ? Irréel, le galop des chevaux du Parthénon en est-il moins beau ?

2. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 96. Mais v. plutôt W. von Massow, *Athen. Mit.*, XLI (1916), p. 1 sq. et G. Méautis, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 241 sq.

tail, serait, d'après son premier exégète, F. Studniczka, le récit de combats primitifs livrés sur le sol même qui portait l'édifice : histoires brutales et quotidiennes de batailles et d'enlèvements, consécutives ici à une querelle entre Pélasges et Athéniens¹. Apparentée aux bas-reliefs du temple de l'Illisos, une autre frise attique, dont l'interprétation demeure également incertaine, celle du pronaos du prétendu Théseion, montrait une lutte de Grecs contre des primitifs armés de rochers, comme les Géants de la frise des Siphniens. S'agissait-il, selon l'ancienne explication d'O. Müller, du combat de Thésée et des Athéniens contre les Géants Pallantides² ? Ou, suivant l'ingénieuse hypothèse de B. Sauer³, d'Erichthonios attaquant Amphiction, foudroyant les Pélasges lithoboles sur leurs murs magiques, et pénétrant avec ses compagnons dans la position ennemie, l'Acropole ? D'autres exégèses encore⁴ ont été données de cette frise. Mais tous les interprètes s'accordent à reconnaître l'illustration d'une victoire locale des Athéniens. Il est curieux d'observer que la présence au combat des divinités, qui réagissent, selon leurs tempéraments, avec des gestes d'encouragement ou de pitié, mêle encore bien clairement, à nos yeux du moins, la fable à la vérité.

1. La théorie brillamment soutenue par F. Studniczka, *Arch. Jahrb.*, XXXI (1916), p. 169 sq., sur la foi d'Hérodote, VI, 137 sq., ne va pas, à vrai dire, sans rencontrer des opposants. C'est ainsi que l'ancienne hypothèse de A. Brückner, *Oesterr. Jahresh.*, XIII (1910), p. 50 sq., qui rattachait les reliefs de Berlin et de Vienne au cycle de Thésée (en liaison avec Peirithoos et la légende de Tyndaréos), a été reprise par L. Curtius, *Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 49 sq. — et combattue par H. Möbius, *Athen. Mitt.*, LIII (1928), p. 3, n. 2. Les conclusions de H. Möbius (particulièrement pour l'abaissement de la date des reliefs jusqu'en 430 av. J.-C.) sont d'ailleurs contestables : cf. Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 75. Les sujets se rapprocheraient peut-être, plus que ne le pensait Studniczka, des légendes éléusiniennes, bien à leur place si le temple était en effet l'ancien *Métréon* d'Agrai, consacré aux deux déesses. Pour les rapports avec le sarcophage de Torre-Nova, cf. en dernier lieu Ch. Picard, *Rev. hist. rel.*, XCV (1927), p. 220; XCIX (1929), p. 66; et *Rev. arch.*, XXVIII (1928, II), p. 63.

2. M. Collignon, *op. cit.*, II, p. 82; Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 46.

3. *Das sogenannte Theseion*, p. 137 sq.; S. Reinach, *Rép. rel.*, I, p. 46 sq.

4. Cf. M. Collignon, *op. cit.*, II, p. 82, n. 2.

Avec la frise du temple d'Athéna Niké un pas de plus est fait dans le sens de la peinture d'histoire. Ce n'est plus sous le voile de la légende et par allusion que le vaincu perse est évoqué dans une traditionnelle Ilioupersis ou dans quelque Amazonomachie. Les Asiatiques que combat ici le Grec sont ceux qu'il a récemment vaincus dans la plaine de Platées, où, dans le camp ennemi, comme sur la face ouest du temple, des Grecs, hélas ! avaient aussi figuré. La frise méridionale rapportait même un épisode qui pourrait être, croit-on, précisé jusque dans le détail¹. Tel autre incident de la bataille, obscur pour nous, devait être clair pour les Athéniens : n'était-ce pas de l'histoire contemporaine qu'était tiré ce « brillant décor de sculptures, propres à magnifier les luttes du siècle² » ? Ainsi peu à peu la frise de bataille grecque se rapprochait du bas-relief historique, cher aux artistes de l'Orient.

La jonction des deux courants se trouva, semble-t-il, réalisée au Monument des Néréides. Les Assyriens avaient, au temps des Sargonides, poussé l'art du bas-relief à un si remarquable degré de perfection qu'il semble qu'après le VII^e siècle, la représentation des scènes de guerre (comme celle des animaux) n'avait plus de progrès à faire. Ces beaux résultats ne furent pas anéantis par la dramatique fin de l'empire ninivite. Les peuples de l'Asie antérieure s'entre-détruisent, mais ils héritent sans cesse les uns des autres. Que d'orientalismes dans les reliefs attiques des Néréides, et quels contrastes aussi entre les deux frises qui voisinaient sur le soubassement

1. L'épisode du général perse Masistios, le « Murat perse », tombant de cheval eut, selon Hérodote, IX, 20 sq., un rôle important dans les préliminaires de la bataille. Cf. Ch. Picard, *L'Acropole, l'enceinte*, p. 24 ; G. Glotz, *Hist. gr.*, II, p. 87.

2. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 32. Le bastion portant le temple d'Athéna Niké, ce « trophée de victoire » (A. Jardé, *Athènes ancienne*, p. 11), fut auréolé de la balustrade aux Nikés, qui rappela, par ses trophées perses, le souvenir des victoires anciennes, en même temps que les succès contemporains pouvaient être évoqués par les trophées maritimes.

du temple ! Le plus haut des registres sculptés¹ reproduisait des combats de Grecs contre des Orientaux aux allures amazoniennes², rappelant sans doute la résistance des indigènes contre les ancêtres helléniques, réels ou supposés, du seigneur du lieu³. La deuxième frise du soubassement montrait, en revanche, de véritables colonnes d'assaut⁴ (fig. 86) marchant contre une ville fortifiée, dont les têtes des défenseurs paraissent ailleurs aux créneaux des remparts⁵ (fig. 87); plus loin, des scènes de meurtre et des défilés de prisonniers confirment la

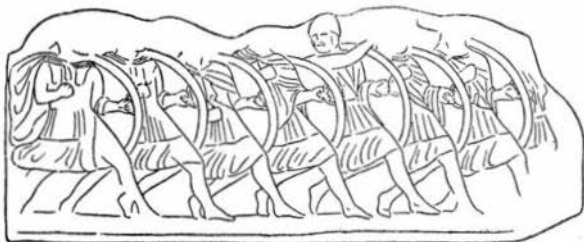


Fig. 86. — Attaque d'une ville. Monument des Néréides de Xanthos.

victoire du « bon » parti. Ainsi voit-on les Asiatiques, depuis la *Stèle des vautours* jusqu'au *Pillage du temple de Haldi*, couron-

1. Les hauteurs des quatre frises sculptées du Monument des Néréides étaient, au soubassement, 1 m. 016 et 0 m. 628; à l'épistyle, 0 m. 492; autour de la cella, 0 m. 455; les longueurs des mêmes frises, respectivement, env. 33 m. 20, 32 m. 80, 32 m. 60 et 22 m. 70.

2. Ces Amazones viriles fournissaient un argument de base à l'interprétation hétéenne de W. Leonhard. Cf. J. Garstang, *The land of the Hitites*, p. 357 sq. et 372 sq. On rappellera seulement la prédilection des Ioniens pour le costume oriental et pour les formes un peu ambiguës. Cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, 1, p. 44.

3. F. Studniczka, *Die gr. Kunst an Kriegergräbern*, *Neue Jahrb. klass. All.*, 1915, p. 305.

4. F. Studniczka, *op. cit.*, p. 306.

5. W. H. Schuchhardt, *Die Friese des Ner.-Mon.*, *Athen. Mitt.*, LII (1927), p. 140 sq., rapproche avec raison cette cité fortifiée de divers autres reliefs lyciens représentant des villes déterminées, ayant réellement existé : il s'agit toujours, comme ici, de bourgades construites sur une hauteur et défendues par de solides remparts crénelés, flanqués de tours carrées.

ner leurs expéditions guerrières contre les cités ennemies par des scènes de sauvagerie trop réelles, où l'on ne respecte ni foi ni loi, ni roi ni dieu¹. Sous son parasol, au reste, le dynaste à coiffure perse qui reçoit la délégation des parlementaires ennemis ne permet pas le doute : il s'agit au vrai des différentes phases du siège, de la prise d'assaut et du pillage bien réels d'une ville orientale² (fig. 88).

Trois quarts de siècle après le tombeau lycien aux Néréides, un autre dynaste asiatique, de Sidon celui-là, se faisait sculp-

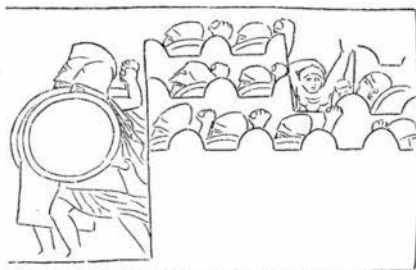


Fig. 87. — Les défenseurs font une sortie.
Monument des Néréides.

ter un splendide sarcophage de marbre, où, pour dormir sous la garde d'Alexandre, il demandait à des artistes grecs de montrer le Macédonien combattant en personne les Perses ou

1. On traite les dieux ennemis comme les rois vaincus, et on s'en glorifie auprès de son propre Seigneur. G. Fougères, *Prem. civilisat.*, p. 273, remarque avec raison que les guerres des Orientaux prennent toujours des allures de croisades. Les Grecs classiques n'ont pas montré cette guerre totale, parfaite; ils s'en tenaient aux épisodes de la lutte elle-même.

2. Cf. Fr. Krischen, *Der Aufbau des N.-M. von X.*, *Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 83 sq. La frise de l'entablement du petit temple montrait aussi, parmi d'autres sujets, des scènes de combats, sur la partie la mieux conservée d'un des longs côtés (F. Krischen, *ibid.*, p. 78).

les fauves¹. Au III^e siècle, le temple d'Apollon Smintheus, en Troade², présentait encore sur sa frise des scènes de bataille, si mutilées, malheureusement, qu'on n'en peut guère faire état³. Non loin de là, les ensembles pergaméniens glorifiaient, sous



Fig. 88. — Réception des parlementaires.
Monument des Néréides.

des allégories transparentes, la victoire des Attalides sur les Galates. Entrés par ce détour, les Gaulois allaient tenir bientôt dans le bas-relief historique un rôle important, mais dans une autre « province » que l'Asie Mineure, en Italie. Le procédé allégorique rappelait celui de la Gigantomachie, en servant la réalité de beaucoup plus près. Les pillards gaulois du sanctuaire d'Apollon, qui fuyaient le courroux des divinités delphiques, sur la frise de Civita Alba⁴ ou le fronton de Talamone, représentaient ceux que les légions romaines venaient de disperser en 225 avant J.-C.⁵, et l'on rattacherait

1. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 194, dénie tout « réalisme historique » et tout « pittoresque hellénistique » à ces sculptures, entièrement conformes, selon lui, à la tradition classique; il reconnaît pourtant (p. 193), dans la grande scène de bataille, une « adaptation subtile de la réalité à des cadres préétablis ».

2. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. archit.*, p. 333.

3. R. P. Pullan, *Antiq. Ion.*, IV, 3, p. 46.

4. S. Reinach, *Rép. rel.*, III, p. 9; P. Couissin, *Rev. arch.*, XXIX (1929), p. 245.

5. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 481.

sans doute au même cycle les reliefs de Lecce¹. A l'influence de l'art de Pergame des raisons locales s'ajoutaient pour dicter le choix de tels sujets aux décorateurs des petits temples italiotes du II^e siècle avant J.-C.². Combats réels certes et réalistes³, malgré l'intervention surnaturelle des dieux; excellente illustration de cette mythologie historique, où s'étaient si longtemps complus les Grecs.

Les Gaulois paraissaient encore, comme auxiliaires, cette fois, des ennemis des Grecs, sur la petite frise qui ornait le couronnement de la base delphique de Paul-Emile, le vainqueur de Pydna. Le réalisme hellénistico-romain mettait aux prises des adversaires (Romains et Macédoniens) faciles à identifier par les détails précis de leur armement. Comme, sur la frise du temple d'Athéna Niké, se retrouvait tel épisode marquant de la victoire de Platées, ici était rappelé tel détail (cheval échappé ou enseigne jetée dans les rangs ennemis⁴) qui avait décidé du sort de la journée. Mais la nudité héroïque des guerriers attiques avait disparu (quand les Barbares se dénudent, c'est pour effrayer l'ennemi⁵!). Et l'assemblée des dieux, — qui, au reste, n'avait pas trop sujet de figurer sur un monument triomphal laïque, bien que consacré dans

1. Cf. G. Bendinelli, *Ausonia*, VIII (1913), p. 7 sq.; A. Hekler, *Oesterr. Jahresh.*, XVIII (1915), p. 94 sq.; Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 231; P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 388. On ignore au juste quels combats avait évoqués l'artiste grec qui sculpta, vers le début du III^e siècle av. J.-C., les reliefs de l'hypogée funéraire de Lecce. Le dernier éditeur A. Hekler, *Die Antiken in Budapest, I, Skulpturen* (1929), p. 92 sq., les rattache avec vraisemblance au cycle de la bataille de Talamon.

2. Ces celtomachies se retrouvent sur bien d'autres monuments, tels que vases, urnes, sarcophages, etc. Cf. L. Laurinich, *Bollet. d'arte*, nov. 1927, p. 272. Sur le fragment de frise tarentine en calcaire (III^e s. av. J.-C.) du Musée Scheurleer, à la Haye, cf. Ch. Picard, *Rev. art anc. et mod.*, juin 1928, p. 41.

3. P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 540, note, avec une rancune vengeresse contre le terrible Gaulois, combien la violence et le feu sauvage de cette frise contraste avec les scènes dionysiaques du fronton, aux nudités intentionnellement aguichantes.

4. Cf. A. J. Reinach, *Bull. corr. hell.*, XXXIV (1910), p. 433 sq.

5. Sur le rôle apotropaïque et intimidant de la nudité guerrière, cf. W. A. Müller, *Nacktheit und Entblössung in der alloriend. und all. gr. Kunst*, p. 173; P. Couissin, *La nudité guerrière des Gaulois*, *Ann. Fac. Lettres Aix*, 1929; A. Blanchet, *Journ. Sav.*, 1930, p. 31.

le sanctuaire d'Apollon, — devenue réellement invisible, avait décidément quitté le champ de bataille : l'homme y lut-tait seul désormais contre l'homme.

II. — Les scènes de la vie réelle

A. — DÉFILÉS D'ANIMAUX ET D'HOMMES. DÉPART DU GUERRIER

Les thèmes pacifiques développés par les imagiers grecs étaient naturellement plus nombreux et variés que les thèmes de lutte; mais ils furent moins souvent repris dans la décoration continue des grands temples. Ajoutons que plus d'un de ces sujets, comme les départs pour la guerre, les défilés de soldats, les scènes de chasse, voire les combats de coqs de Xanthos, procédaient du même esprit qui animait les thèmes précédemment étudiés, ou du moins se rattacherait encore aux idées de lutte ou de guerre. Toutefois la manière dont ils sont traités permet souvent de les comprendre comme des tableaux de la vie courante des seigneurs, ou semble même les transposer en sujets de genre. On hésitera ainsi à donner un sens culturel au symposium ou aux courses de char¹, qui peuvent être, dans certains cas, une évocation de jeux funèbres (au Mausolée, par exemple), une scène de genre, ou un simple motif décoratif.

Ces sujets sont ceux que les frises en terre cuite, de l'Ionie à l'Etrurie, ont reproduits sans se lasser² : faveur qui explique que leur caractère essentiel soit d'être un thème bref, personnage ou scène, qui se répète autant de fois que l'exige

1. Cf. H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 44.

2. Cavaliers galopant (ou combattant), départs pour la guerre, chars symétriques ou courses de chars, files d'animaux sont également des sujets chers aux peintres des sarcophages clazoméniens — et naturellement aussi à tous les décorateurs de vases, coffrets, œufs d'autruche, etc.

la longueur de la zone à décorer. Ainsi les Mésopotamiens, du temple de Ninharsag, à Our¹ jusqu'à la porte d'Ishtar, à Babylone, allongeaient leurs files d'animaux sortant de l'étable, ou menés au sacrifice, ou surtout montant la garde sur les murs des édifices religieux ou les remparts des palais ou des cités. Parfois les animaux paissent, tout simplement,

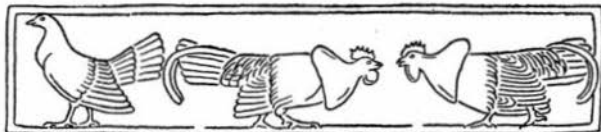


Fig. 89. — Frise de coqs et poules de Xanthos.

comme le sanglier de la métope d'Assos² ou les biches du relief de Sardes³. Les poules de la frise de Xanthos⁴ gloussent ou picorent, rappelant les perdrix de Cnossos⁵, mais les

1. Je songe ici, plutôt qu'aux scènes pastorales, à la frise de taureaux couchés, en cuivre, ou aux taureaux passants et aux oiseaux, en coquille, de Tell el Obéid. Cf. G. Contenau, *Man. d'arch. orient.*, I, p. 446; C. L. Woolley, *Les Sumériens*, p. 32, pl.; les files d'animaux servant de décor seraient parmi les plus anciens motifs de l'Orient. Cf. *Rev. arch.*, 1926, II, p. 274 (fouilles de Langdon à Kish); G. Contenau, *L'art de l'Asie occid. anc.*, p. 13.

2. Au trésor delphique des Sicyoniens, le sanglier et le taureau des métopes rendent sensible (plus nettement qu'aux vieilles plaques de Sélinonte) le passage du décor purement animal à la scène mythologique (sanglier de Calydon, mordu par un chien minuscule; taureau emportant sur son dos une frêle Europe). Le passage de la procession orientale au mythe grec se noterait encore plus précisément dans le développement de l'ornementation des vases : quand le décorateur archaïque voulut illustrer l'épisode odysseén de la ruse d'Ulysse et de ses compagnons fuyant la grotte de Polyphème, il dessina une frise de béliers, portant, suspendus sous leurs ventres, des hommes nus. Cf. B. Schweitzer, *Relig. Kunst, Die Antike*, V (1929), p. 257. Cf. aussi E. Pottier, *Cat. vas. Louvre*, p. 835; H. Payne, *Necrocorinthia*, p. 138.

3. F. N. Pryce, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, p. 100, fig. 165; G. M. A. Richter, *Anim. in Gr. sculpt.*, p. 29.

4. Cf. à Olympie les frontons des trésors de Byzance (*Olympia*, III, p. 21 sq.) et de Cyrène (*ibid.*, p. 23).

5. On préférera, avec Ch. Picard, *Orig. polyth.*, I, p. 64 et 110, la lande libre à la basse-cour, et même, dans la basse-cour, les fameuses oies de Méidoum. Le coq pourtant — tardivement introduit en Europe : au VII^e siècle seulement, d'ap. *Dict. Ant.*, s. v. *Hippalectryon*

coqs ne songent qu'à se battre¹ (fig. 89). Il arrive aussi que l'animal paissant est surpris ou guetté par un fauve² (fig. 90), et, de ce chef, le motif pastoral se trouve étroitement lié au thème de lutte³.

Les mêmes observations seraient valables pour les scènes où se trouve répété le personnage humain. Ce sont des

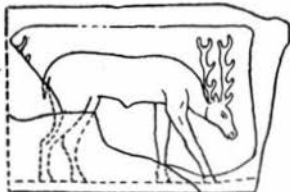


Fig. 90. — Frise d'animaux de Prinias.

défilés de guerriers⁴ que l'on voit sur les frises céramiques à reliefs des vases et des petits temples archaïques : hoplites masqués ou non par leurs boucliers⁵, cavaliers (minuscules

(H. Lechat), p. 187 — est, sur la frise de l'Acropole de Xanthos, d'un admirable réalisme. Mais la répétition des motifs (bien que la frise soit sculptée dans la pierre), en diminue pour nous l'intérêt artistique. Cf. F. N. Pryce, *op. cit.*, p. 139, fig. 183; G. M. A. Richter, *op. cit.*, p. 39.

1. Sur le coq symbole de lutte, cf. Ch. Picard, *La vie privée dans la Grèce class.*, p. 92. Les Grecs étaient friands de combats de coqs, mais les paris pouvaient s'ouvrir autour de combats d'autres animaux, chien et chat, par exemple (base du Céramique, Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 397, fig. 119).

2. Cf. *supra*, p. 373.

3. Sur le linteau de Prinias, les fauves défilent et leurs proies broutent; chaque série est parquée dans une moitié de la frise : mais les routes convergent et le voisinage n'a rien de rassurant. Cf. L. Pernier, *Annuario*, I (1914), pl. V sq. Sur la frise d'animaux de Néandria, cf. *supra*, p. 375.

4. En Orient, les ancêtres des Archers perses remonteraient jusqu'à la stèle de victoire du roi d'Agadé (E. Unger, *Sumer. und akkad. Kunst*, p. 91), dont le registre supérieur montre trois archers (et non lanciers, L. Speleers, *L'art de l'As. occid. anc.*, p. 62) marchant du même pas, le lourd carquois à gland sur le dos.

5. On sait l'ancienneté du type du soldat masqué par son bouclier, que l'on suivrait, bien avant la frise de Palaikastro, de la *Stèle des vautours* aux reliefs d'Assourbanipal (G. Contenau, *Civil. As. occid.*,

à l'origine, et comme surajoutés à une frise de chevaux¹), chars² partant pour la guerre, pour la chasse, ou courant dans l'hippodrome. Les personnages isolés se sont groupés peu à peu dans des scènes plus complexes qui se répètent; les hoplites se sont rapprochés des cavaliers ou des chars.

pl. XLII), ou du *Vase du chef* d'Haghia Triada à Mycènes (G. Rodenwaldt, *Athen. Mitt.*, XXXVII (1912), p. 129 et pl. VIII) et aux boucliers bilobés du Dipylon (G. M. A. Richter, *Amer. Journ. arch.*, XIX (1915), p. 385 sq. et pl. XXIII); sur le rapport du bouclier échancré à la forme humaine schématisée, cf. R. Demangel, *Le tumulus dit de Protésilas*, p. 32, n. 2. On rappellera aussi les curieuses figurines plates, en plomb, de Sparte ou Tégée : sur deux jambes, un rond plus ou moins orné, sommé d'un casque (*Amer. Journ. arch.*, XV (1911), p. 95, fig. 2) *BCH*, XLV (1921), p. 382 et 429). Lorsque le défilé est dirigé vers la droite, le bouclier-masque peut paraître tenu à main droite, ce qui s'expliquerait sans doute par l'emploi du procédé de la silhouette opaque. Cf. G. Glotz, *Civilisat. ég.*, p. 100, fig. 13; W. Helbig, *Oesterr. Jahresh.*, XII (1909), p. 53, fig. 39; Ch. Dugas, *Délos*, X, *Les vases de l'Héraion*, pl. XXVIII et XXXI; H. Payne, *Necrocor.*, p. 320). Le type du cavalier masqué par son bouclier exista aussi avant Prénias (cf. pour le répertoire hittite F. Poulsen, *Der Orient und die frühgr. Kunst*, p. 115). Sur le poncif des « hoplites passants » de la frise lycienne de Belenkli, cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 275 sq.

1. La célèbre plaque de Prénias (que le C¹ Lefebvre des Noëttes, *L'attelage, le cheval de selle à travers les âges*, II, p. 221, a tort de placer au II^e millénaire) montre un défilé au pas de ces minuscules cavaliers, perchés sur leurs gigantesques montures. Sur la frise en marbre de Velletri, les chevaux caracolent dans un « galoppo di scuola » (G. Moretti, *Ausonia*, VI (1911), p. 149), assez vif pour désarçonner un des cavaliers : malgré la chute de l'homme, le cheval — tradition graphique, et non dressage ! — poursuit, sans broncher, son galop cadencé. Les nombreuses frises en terre cuite de cette série évoquent les cavalcades les plus diverses (jockeys en course, défilés de cavaliers au pas ou au galop, à la file ou accouplés, chargeant ou attaquant), sans qu'il soit toujours possible de distinguer la fantasia de la bataille. Mais le combat homérique n'était-il pas un tournoi, et certains « jeux » plus cruels que la guerre même ? Ces si curieux carrousels italiques ont été soigneusement étudiés par G. Pellegrini, *Fregi arc. etr.*, *Studi e mater.*, I (1899-1901), p. 93 sq.; G. Mancini, *Not. sc.*, 1915, p. 84 sq.; E. Douglas van Buren, *Figur. t.-c. revetm. Etr. and Lat.*, p. 59 sq. Sur les lanciers au galop du chéneau de Larisa, cf. *supra*, p. 148; sur la frise de cavaliers de Sardes (marbre blanc; monument funéraire ?), cf. F. N. Pryce, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, p. 100, fig. 164. Sur le fragment de frise en marbre d'Halicarnasse, cf. O. Benndorf et G. Niemann, *Reisen*, I, p. 12, fig. 6; *Arch. Anz.*, VI (1891), col. 176 (haut. 0 m. 48).

2. Le motif oriental du guerrier montant en char, et le thème voisin de l'attelage du char (Ch. Dugas, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 98), familiers aux décorateurs des vases à figures noires (Wrede, *Athen. Mitt.*, XLI (1916), p. 221 sq. et pl. XV sq.) ou à reliefs (R. Demangel, *Fouilles de Delphes*, II, 5, p. 78 sq.), sont également fré-

Les modeleurs de l'Etrurie et du Latium, qui ont tant aimé ces sujets, ne furent ni les seuls ni les premiers à les priser, comme le montrent les terres cuites estampées de l'Ionie et de la Crète¹ : c'est un lieu commun de rappeler, à ce propos, les influences ioniennes sur la céramique architectonique de l'Italie².

Les files de personnages semblables pouvaient, plus pacifiquement, former un cortège religieux : fécond et fort ancien enrichissement du thème, pressenti bien antérieurement aux Panathénées³. Le partage entre les deux séries n'est souvent qu'une question d'allure. Encore est-il, dans certains cas, bien hardi de décider⁴.

B. — COURSES DE CHARS

Les processions de chars conduisaient aux courses de chars : sujets voisins, également traités avec faveur par le modeleurs étrusques, et pour lesquels le char, de guerre

quents sur les frises italiques (G. Pellegrini, *op. cit.*; E. Douglas van Buren, *op. cit.*, p. 63 sq.) — et sur les objets mobiliers (P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 243; W. Lamb, *Brit. Sch. Ann.*, XXVIII (1926-27), p. 106). Dans l'iconographie mythologique, le thème fixa l'instant du départ d'Amphiaraos (ou, moins fréquemment, d'Hector). Transposé dans les scènes plus larges, il fut repris et vivifié par Phidias dans les *apobates* de la frise des Panathénées. La frise occidentale du trésor des Siphniens rapproche le motif de la montée en char (sur l'attitude d'Athéna, cf. les observations de F. Courby, *Rev. arch.*, 1911, I, p. 217 sq.) de celui de la descente de char (Aphrodite). Pour la plaque de l'Acropole (Artémis ? montant en char), cf. *supra*, p. 312 sq.

1. Rappelons en particulier la frise céramique de Palaikastro, où l'on a déjà signalé (*supra*, p. 158) une curieuse contamination des sujets (dont le résultat est de rapprocher en une seule scène deux moments séparés dans la réalité par un notable intervalle : l'hoplite arrive au pas, il monte sur le char, que les chevaux enlèvent d'un coup de reins, et les voilà lancés en pleine course, en pleine chasse, en pleine bataille). La frise d'Apollonie de Thrace (*supra*, p. 151) semble rentrer dans la série des départs pour laguerre. Sur la plaque de Kythnos, cf. *supra*, p. 155, n. 1; sur celles de Cyzique, p. 152.

2. L. Savignoni, *Röm. Mitt.*, XXI (1906), p. 64 sq.; E. Douglas van Buren, *op. cit.*, p. 58.

3. Cf. *infra*, p. 441 sq.

4. E. Douglas van Buren, *op. cit.*, p. 63.

ou de course, reporte encore vers l'Orient asiatique¹. A son tour, le thème de la course de biges rejoignait celui de la chasse, ne fût-ce que par les animaux qui meublaient le champ autour des protagonistes : oiseau, lièvre ou chien². Le costume de l'aurige italique était conforme au prototype oriental³, celui des auriges de la frise de Larisa⁴.

Le sujet de la course de chars fut traité par les décorateurs du temple classique, soit dans un ensemble complexe, comme sur la frise de l'Erechtheion⁵, soit pour lui-même, au Mausolée par exemple⁶. Les quadriges, qui tournaient sans fin autour de la cella du tombeau de Mausole, perpétuaient les jeux funéraires qu'Artémise avait dû faire célébrer en l'honneur de son époux princier. Le thème du départ en char n'avait-il pas anciennement (dès le sarcophage d'Haghia Triada⁷) pris un sens funéraire : rappel peut-être de l'idée du grand voyage vers l'au-delà ? Mais les mêmes sujets ont orné les sarcophages⁸ et les temples, funéraires ou non⁹. On en a une bonne preuve dans la précieuse course

1. G. Pellegrini, *op. cit.*, p. 93. Cf. F. Studniczka, *Der Rennwagen im syr.-phönik. Gebiet*, *Arch. Jahrb.*, XXII (1907), p. 147 sq. Pour les plaques de Cyzique, cf. *supra*, p. 152 sq.

2. G. Pellegrini, *op. cit.*, p. 103; G. Mancini, *op. cit.*, p. 82.

3. E. Douglas van Buren, *op. cit.*, p. 58.

4. Sur la course de chars de Larisa, agrémentée, sous les chevaux, de chiens et lièvres, et, dans les airs, d'aigles poursuivant cigognes ou grues, cf. H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 8. Sur la plaque de la Bibl. Nat., cf. *supra*, p. 146.

5. G. P. Stevens, *The Erechtheum*, p. 244, n. 3.

6. Cf. *supra*, p. 329.

7. On y voit déjà un attelage ailé (griffons) conduit par une femme cocher. Cf. E. Douglas van Buren, *op. cit.*, p. 66 sq.

8. Pour la procession de chars du sarcophage chypriote archaïque d'Amathonte, cf. J. L. Myres, *Handb. Cesnola coll. Antiq. Cyprus*, n° 1335, p. 228 sq. Sur le sarcophage d'Athiénau (Golgoi), cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, III, p. 620. Mentionnons encore la pompe funéraire d'un petit monument, dont une douzaine de plaques, dans la manière des figures noires, sont conservées au Musée de Berlin : cf. G. Hirschfeld, *Athen. Pinakes im Berl. Mus., Festschrift Overbeck*, 1893, p. 1 sq.; M. Collignon, *Stat. junr.*, p. 41; *Ant. Denkm.*, II, pl. 9-11. Sur les sarcophages de Sidoa, cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 18 sq.

9. Cela est vrai tant pour les *apotrophia* que pour les scènes plus larges, comme jeux funéraires, courses de chars, sujets de chasse, banquets, etc. (sans parler de tous les thèmes de combat). Cf. L. Malten, *Leichenspiet und Totenkult*, *Röm. Mitt.*, XXXVIII-XXXIX (1923-24), p. 300 sq.

de chars, montés par des Nikés, qui décorait la sima hellénistique du temple de Calydon¹, dans le style familier aux peintres de vases à figures rouges².

C. — SCÈNES DE CHASSE

Les scènes de chasse semblent n'avoir été d'abord qu'une variante des thèmes précédents, ou, si l'on veut, une orientation particulière donnée aux motifs de la course des cavaliers ou des chars. Ici encore le sujet n'avait aucune originalité³. Vieux de plusieurs milliers d'années quand les Grecs

1. K. Rhomaios, 'Αρχ. Δελτ., 1926, παράφρ., p. 24 sq.; F. Poulsen, C. R. Acad. Inscr., 1929, p. 81.

2. On signalera, parmi les dernières expressions plastiques du thème, l'intéressante petite frise de socle du sarcophage colossal de Sidamara (milieu du III^e siècle ap. J.-C.). Cf. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 307.

3. Sans remonter jusqu'aux vases susiens, on citerait, comme antécédents directs des scènes archaïques grecques, le chaton de bague en or de Mycènes avec chasse au cerf (sur un bige au galop, deux personnages debout, dont l'un tire une flèche vers un cerf qui bondit « au-dessus » des chevaux, en retournant la tête : D. Fimmen, *Die kret-myken. Kultur*, p. 115, fig. 104), et la fameuse plaque aux hiéroglyphes « hittites » d'Ordasu, près de Malatia (Haut-Euphrate), décorée aussi d'une chasse au cerf (la longueur du champ a permis ici de montrer le cerf devant le char des archers; cf. L. Heuzey, *Orig. orient.*, pl. X; E. Meyer, *Reich und Kultur der Chet.*, pl. VII, p. 82 et 157; O. Weber, *L'art hittite*, p. 41 (cf. aussi pl. 23 et 40; H. Schäfer et W. Andrae, *Die Kunst des alt. Or.*, p. 551, 1). Dans le domaine mycénien, on rappellera encore la petite frise de cerfs courant ou luttant, et la chasse au sanglier (haut., 0 m. 34) de Tirynthe : G. Rodenwaldt, *Tiryns*, II, p. 135 sq. et 146 sq.; R. Dussaud, *Civilisat. préhell.*, 2^e éd., p. 126 sq. Sur le « cabré allongé » des chevaux dans les thèmes de chasse orientaux et les rapports, sur ce point, entre les arts de l'Égypte, de la Crète, de l'Asie antérieure et des côtes anatoliennes, cf. A. Procopé-Walter, *Le prototype local des anim. galop. dans l'art de l'As. antér.*, *Syria*, X (1929), p. 85 sq. Sur les frises assyriennes et babyloniennes avec scènes de chasse, cf. R. Borrmann, *Die Keramik in der Bauk.*, p. 25. On observera que, chez les Assyriens, c'est le lion qui chasse le cerf (E. Unger, *Assyr. und babylon. Kunst*, fig. 82), et l'homme chasse le lion (G. Contenau, *Civil. As. occid.*, pl. XXXVI). Mais l'archer agenouillé chassant le cerf ou le lion nous est connu, en Mésopotamie, par des plaques céramiques, que Mme van Buren date de 2300 av. J.-C. (*Clay figur. Babyl. and Ass.*, p. 150 et 171, fig. 197 et 210). La coupe orientale de Préneste (Perrot et Chipiez, *Hist. art*, III, p. 759, fig. 543) montre encore un cerf poursuivi par un archer. Les sarcophages sidoniens du « Satrape » et d'« Alexandre » associent la chasse au cerf et la chasse au lion ou à la panthère.

le traitèrent¹, le sens symbolique du thème oriental s'était plus ou moins oblitéré, perdu ou transformé, pour laisser en première ligne l'intérêt décoratif. La contamination des motifs, que l'on observe sur les frises italiques, est curieusement réalisée déjà sur la plaque céramique de Gordion² : un guerrier, masqué derrière son bouclier rond, précède un char sur lequel sont debout deux personnages; l'un d'eux tire de l'arc vers un cerf minuscule courant, au-dessus³ du cheval, derrière un autre quadrupède indéterminé (lièvre, chien, ou capriné)⁴. Ailleurs, sur la frise de Larisa, dont il a été question plus haut⁵, comme sur celle d'Ak-alan⁶, voisines sans doute comme sujets et contemporaines (milieu du VI^e siècle avant J.-C.), on noterait la même combinaison des thèmes de chasse et de course. La frise céramique de Thasos réduisait au minimum la scène, en superposant les motifs de manière à ne tenir que la longueur d'un cheval au « cabré allongé⁷ » : sous le cavalier chargeant, un chien poursuit un lièvre, tandis qu'en haut un aigle meuble le champ derrière l'homme. En Gaule méridionale, pays soumis aux influences ioniennes, le long de l'antique voie d'Héraklès (la *via Domitia* des Romains), un fragment de frise céramique analogue avec scène de chasse (chien poursuivant un quadrupède figuré au-dessus de lui)

1. Il passa des Grecs aux Romains, puis à l'art chrétien. Cf. *Bull. Soc. nat. Antiq.*, 1924, p. 304 sq.; W. Deonna, *Rev. arch.*, XXXI (1930, 1), p. 33 sq.

2. Cf., pour la bibl., *supra*, p. 143, n. 1.

3. Cf. *infra*, p. 541, n. 1.

4. On pourrait supposer que la plaque de Gordion a été inexactement estampée, et qu'elle montre la fin d'une empreinte et le début de la suivante. Mais si, à Palaikastro, le guerrier à bouclier suit le char, on voit qu'ailleurs (Toscanella) les mêmes hoplites précèdent au contraire le bige et font cortège entre l'augure et le char. Cf. fig. 37, p. 159 et fig. 48, p. 178.

5. P. 433, n. 4.

6. Th. Macridy-bey, *Une citadelle arch. du Pont*, pl. XVII, fig. 25. Cf. *supra*, p. 140.

7. Cf. *supra*, p. 155. La matrice comprenait deux fois le sujet, avec de légères variantes (lièvre).

a été récemment trouvé près de Montpellier, à Castelnaule-Lez, l'ancienne *Sextantio*¹.

Les sculpteurs des frises en pierre, au temps classiques, ne manquèrent pas d'exploiter ce thème facile, qui s'agrémenta de diverses variations mythologiques. Toutefois, il semble qu'à part la légende de la chasse du sanglier de Calydon², qui connut un égal succès dans tout le monde ancien, les thèmes cynégétiques plurent davantage aux Grecs de l'Est. On en citerait plus d'un exemple sur les



Fig. 91. — Chasse à l'ours. Monument des Néréides.

frises continues, particulièrement en Lycie : chasse au sanglier et chasse à l'ours au Monument des Néréides³ (fig. 91); chasse anonyme et chasse calydonienne à l'hérôon de Trysa⁴; chasse au lion et aux petits fauves, au cerf et au sanglier, sur les tombeaux de Xanthos⁵ et sur les sarcophages sidoniens⁶. Les sarcophages conservèrent la tradition; mais, à côté de la classique chasse de Calydon, qui prit un sens

1. Cf. R. Demangel, *Actes du Congrès G. Budé*, p. 123 sq. et *supra*, p. 190 sq..

2. Encore ne la signale-t-on, pour la Grèce d'Europe, que, comme l'a dit Pausanias, VIII, XLV, 4, au fronton oriental du temple de Tégée. Cf. Ch. Dugas, J. Berchmans et M. Clemmensen, *Le sanct. d'Aléa Athéna à Tégée*, p. 78 et 106.

3. S. Reinach, *Rép. rel.*, I, p. 483; F. Krischen, *Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 78; W. H. Schuchhardt, *Athen. Mitt.*, LII (1927), p. 146.

4. G. Körte, *Arch. Jahrb.*, XXXI (1916), p. 263 sq.

5. S. Reinach, *Rép. rel.*, I, p. 487 (Méréhi) et 488 (Payava); A. Procopé-Walter, *Syria*, X (1929), p. 99 sq.

6. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 39 sq. (S. du « Satrape »), p. 64 sq. (petites frises de socle du S. des « Pleureuses »), p. 161 sq. (S. lycien), p. 185 sq. (S. d'« Alexandre »).

symbolique, le sujet fut, comme les autres thèmes, édulcoré par les Hellénistiques, et ce sont des Amours qu'on voit lutiner plutôt que chasser des bêtes féroces sur les reliefs des théâtres d'Aizani¹ ou d'Aphrodisias². Ce sont encore des putti ou des Eros qui chassent des fauves au sarcophage de Sidamara, où le gibier va du cerf au lion, et les chasseurs, des éphèbes à cheval aux amourets³. A l'époque des jeux sanglants du cirque — exutoires de la bestialité populaire qui sauvegardèrent la *pax romana* —, les chasses aux bêtes féroces ressemblaient assez à des chasses à l'homme : fauves et gladiateurs s'entr'égorgeaient à titres égaux⁴. Ainsi finissait en scènes de cirque ou de boudoir l'épopée des tueurs de monstres.

D. — BANQUETS

Au nombre des thèmes généraux que se transmettaient les imagiers des temples, il faut encore compter les scènes de banquet. On peut hésiter à les classer soit parmi les sujets tirés de la vie réelle des seigneurs, soit parmi les représentations de scènes religieuses : elles sont à la limite des deux ordres d'idées. Le festin, où l'on se délasse des fatigues de la chasse ou de la guerre, permet de goûter la joie du repos après celle de l'action, « la saveur des mets et le bouquet du vin vieux, les doux sons de la flûte et de la lyre, enfin le sourire et la beauté de la femme »⁵. Occupant les plus longs loisirs, ceux

1. S. Reinach, *Rép. rel.*, II, p. 99.

2. S. Reinach, *op. cit.*, II, p. 100.

3. Cf. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 300 sq. Sur la petite frise du sarcophage aux griffons de Baltimore (S. Reinach, *op. cit.*, II, p. 196 et *supra*, p. 205, n. 3), les Amourets chevauchent les monstres.

4. E. Kalinka, *Ein Fries von Gladiatoren- und Tierkämpfen, Oesterr. Jahresh.*, XXIII (1926), col. 315 sq., a publié les éléments de deux frises décoratives avec combats de gladiateurs et de bêtes sauvages (haut., env. 0 m. 88 et 0 m. 62), provenant probablement d'un seul et même édifice, un monument funéraire de l'époque impériale romaine, élevé à Kibyra (Lycie septentrionale) par quelque artiste local. Sur ce genre de sujet, fréquent à l'époque impériale, cf. *ibid.*, col. 330.

5. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, III, p. 620 (Sarcophage d'Athiénau).

de la tombe, le banquet était un thème funéraire fort ancien; il pouvait, à ce titre, entrer dans une tradition rituelle : il s'y plaçait naturellement, s'il représentait, comme sur les petites frises de Velletri¹, un banquet public ayant lieu après les sacrifices aux dieux² et réunissant autour des tables des couples de fêtards ainsi sanctifiés (fig. 92)³.



Fig. 92. — Scène de banquet. Frise céramique de Velitiae.

Le sujet traité à Velitiae vers la fin de l'époque archaïque grecque⁴ reportait à des prototypes orientaux⁵, dont nous connaissons deux bons exemplaires : l'un, en terre cuite encore, à Larisa d'Eolide, l'autre, déjà pétrifié, sur l'architrave d'Assos. Le symposion de Larisa⁶ montre une série de personnages, hommes et jeunes gens, jeunes femmes aussi probablement, étendus par paires sur des lits et lancés dans une conversation animée, qui ne les empêche pas de faire honneur à la chère; autour d'eux, des tables chargées et des cratères pleins, des panoplies d'armes, des rats et des chiens, de petits esclaves et des joueuses de flûte. On nous persuade que

1. G. Pellegrini, *Studi e mater.*, I (1899-1901), p. 105 sq.

2. G. Mancini, *Not. sc.*, 1915, p. 81.

3. On connaît d'autres représentations de ces scènes en Italie (frises de Cervetri et de Rome, Palatin). Cf. E. Douglas van Buren, *Figur. l.-c. revetm. Etr. and Lat.*, p. 70 sq.

4. Fin VI^e-début V^e siècle (G. Mancini, *op. cit.*, p. 86).

5. Sur l'origine ionienne du sujet, cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 46, et, en dernier lieu, N. Putorti, *L'Ital. antichiss.*, III, p. 158 sq.

6. On connaît cinq fragments de grandes dimensions : long., 1 m. 80 à 1 m. 90 chacun; haut., env. 0 m. 40. Pour la bibl., cf. *supra*, p. 147, n. 2 et 148, n. 1.

le festin est célébré en l'honneur des dieux¹. La scène d'Assos est écourtée par en bas, et les convives semblent étendus sur le sol², où pose le cratère et marche le jeune esclave qui sert à boire (fig. 93). Le tableau est moins pittoresque que celui des frises céramiques et l'isoképhalie s'y trouve sévèrement



Fig. 93. — Banquet. Architrave d'Assos.

maintenue. On a beaucoup discuté sur le sens du banquet assien³. Il semble qu'on doive, après G. Mendel⁴, rejeter toute liaison du thème ici repris avec le cycle des légendes héracléennes, et n'y voir, comme sur les frises italiques, qu'une scène anonyme empruntée à la vie réelle⁵.

On ferait la même observation pour les cénacles de buveurs étendus sur leurs coussins, que répète la frise de la cella, au Monument des Néréides : des servantes affairées arrivent à grands pas, portant des plats à chaque main; non loin, une

1. H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 3 sq.

2. Les héros homériques mangeaient assis. S'étendre pour les repas est une mode orientale, qui fera florès dans toute l'antiquité classique.

3. Sur l'hypothèse fantaisiste de Clarke (légende de la ceinture d'Hippolyte : ce n'est qu'une couronne que reçoit le personnage de droite, qui remercie la main sur son cœur) et l'explication traditionnelle (apo théose d'Héraklès dans l'Olympe), cf. F. Sartiaux, *Assos*, p. 52 sq.

4. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, II, p. 7. Les frises de Larisa et d'Assos rapprochent toutes deux le symposium et la poursuite des Centaures par Héraklès : dans ce mélange de scènes réelles et d'épisodes mythologiques, G. Mendel verrait un trait particulier d'« éolisme ».

5. Pour les hétaires et la littérature des Banquets, cf. G. Glotz *La cité grecque*, p. 362; Ch. Picard, *La vie privée*, p. 56.

scène de sacrifice se prépare¹. S'agit-il d'un festin de funérailles, ou d'actions de grâces pour commémorer quelque victoire² ? La scène est en tout cas traitée comme un tableau de genre (fig. 94). De même, les banquetteurs de l'hérôon de Trysa, confortablement installés à deux par cliné³, n'en passent pas



Fig. 94. — Scène de banquet, Monument des Néréides.

moins gaiement le temps à boire et à regarder les évolutions d'une troupe de danseuses⁴. Ces derniers exemples, notons-le, décoraient des édifices funéraires. Mais si le thème, réduit selon le cliché dit « banquet funèbre », s'est appliqué à satiété aux sarcophages et aux stèles mortuaires, il ne semble pas possible d'attribuer un sens funéraire à la scène plus vaste traitée sur les frises figurées d'Italie ou d'Eolide. G. Mendel se refuse même à reconnaître le mort héroïsé dans le personnage banquetant sur le sarcophage du « Satrape » ou sur celui de Méréhi : il ne veut voir dans ces tableaux — et il a sans doute raison — qu'une « scène d'intérieur, prise à la vie réelle » et pareille aux banquets des vases à figures rouges⁵.

1. Sur la frise de l'entablement, un long cortège de porteurs de victuailles et d'offrandes marchant à vive allure se rattache au même thème du festin.

2. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 223.

3. Sur les κλίμα des banquets, cf. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 42.

4. S. Reinach, *Rép. rel.*, I, p. 459 sq. Sur les danses des banquets, cf. L. Séchan, *La danse gr. ant.*, p. 223 sq.

5. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 44 sq., ne manque pas de rappeler aussi le sarcophage d'Athiénau, et le fameux banquet d'Assourbanipal.

III. — Les scènes religieuses

Dans la plupart des thèmes précédemment mentionnés, la préoccupation religieuse, sans être bannie — tout n'était-il pas divin, aux origines de l'art ? — ne passait pas au premier plan. Les dieux primitifs, sans doute, n'étaient pas spécialement pacifiques, et ils prenaient volontiers part aux affaires humaines. Mais la nature des scènes, qui seront ici groupées, les classe dans une catégorie particulière : elles se rattachent au culte et perpétuent l'hommage des fidèles aux êtres supraterrrestres.

A. — PROCESSIONS ET SACRIFICES

L'épopée de l'homme, dont nous avons cru retrouver les épisodes marquants illustrés par les figurations des imagiers primitifs, n'était pas uniquement composée des luttes contre les éléments maléfiques de la nature. A côté des forces du mal, les plus nombreuses sans doute et dont il fallait se préserver d'abord, de bons génies avaient enseigné à l'homme à prendre pouvoir sur les plantes, à les cultiver, les multiplier, les utiliser pour sa nourriture, et cette « histoire merveilleuse qui semble dépasser les possibilités humaines¹ » lui avait appris la discipline du travail prévoyant. On sait le rôle des cérémonies agraires dans les religions primitives, et en particulier chez les Crétois, qui les ont associées, semble-t-il, aux rites funéraires². On observerait notamment que, d'après ce

1. A. Moret, *Hist. de l'Orient*, p. 26. Sur les défilés d'animaux dans les scènes agricoles sumériennes, cf. *supra*, p. 429, n. 1. Pour l'ancienneté de la culture des céréales, et l'emploi de la charrue, cf. C. L. Woolley, *Les Sumériens*, p. 118 sq.

2. Ch. Picard, *Orig. polyth.*, I, p. 118, rappelle avec raison, à propos du sarcophage d'Haghia Triada, le parallélisme établi entre le semail de la graine dans le sol et la vie amoindrie d'outre-tombe — jusqu'à la résurrection vernale. Cf. aussi R. Vallois, *Rev. ét. anc.*, XXVIII (1926), p. 121 sq.

que nous apprennent les documents figurés de la Crète (notre seul guide jusqu'au déchiffrement des tablettes minoennes), la lutte, sous l'influence de la religion — disons : de la civilisation — s'y était souvent adoucie en « jeu », et que, à l'inverse de ce qu'on verrait sur le continent, les scènes de sport l'emportaient de beaucoup sur les thèmes de bataille. Faudrait-il donc réserver à Minos le paisible domaine chthônien, que les Grecs ont recouvert de leur épopée ouranienne ?

La fête des gauleurs d'olives d'Haghia Triada ne serait pourtant pas sans trouver son pendant dans l'art hellénique¹, et la bande de lurons, qui chantent à tue-tête sur le vase crétois, pourrait faire joyeux vis-à-vis à la chaîne double de danseuses, dont le chœur déroule une figure animée sur la frise de Milet². La danse de ces jeunes femmes, parées et couronnées de fleurs, est bien différente des évolutions provocantes des hétaires qui, dans les banquets, avaient pour rôle de distraire les buveurs³. Malgré son mouvement accéléré, ce n'est pas non plus un choros orgiaque⁴ : l'ἄνεμα des Milésiennes s'apparenterait davantage aux pas, d'un caractère plus calme, des gracieuses théories de jeunes femmes que montre la frise de Samothrace⁵. Toutefois, en tant que

1. On a noté, vers l'Égypte, d'autres ressemblances. Cf. G. Glotz, *Civilisat. ég.*, p. 370. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 57, rapproche la procession rurale crétoise (scène « lustrale ») des *Hyacinthies* apolliniennes d'Amyclées. La danse des fleurs de la frise milésienne n'eût pas été déplacée dans des fêtes agraires en l'honneur d'Apollon didyméen.

2. Sur la curieuse frise de Karakeuy, qui a vraisemblablement décoré la sima du temple archaïque d'Apollon à Milet, cf. F. N. Pryce, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, p. 117 et *supra*, p. 199. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 46, range cet « étrange relief » au nombre des compositions à « mouvements hardis et compliqués », dans lesquels l'esprit ionien, encore primesautier et indépendant des influences attiques, se rapproche le plus des trouvailles les plus ingénues de l'art créto-mycénien. Pour l'ἄνεμα et les danses printanières, cf. F. Weege, *Der Tanz in der Antike*, p. 125; L. Séchan, *La danse gr. ant.*, p. 233 sq. et 243; R. Demangel, *Sur la danse gr.*, *Rev. des Deux Mondes*, 15 oct. 1930, p. 920; *Une danse des fleurs à Milet*, *Rev. ét. anc.*, XXXIV (1932), p. 129 sq.

3. Cf. *supra*, p. 440.

4. Cf. R. Demangel, *Rev. ét. anc.*, p. 131.

5. A. Conze, A. Hauser et O. Benndorf, *Samothrake*, II, pl. IX; S. Reinach, *Rép. rel.*, II, p. 268, 2-3. Haut., 0 m. 33. Cf. *supra*, p. 323 n. 2.

cortège joyeux et certainement rattaché au culte, on peut, si l'on veut, la considérer comme un précédent lointain des scènes bachiques, tardivement sculptées sur les frises de Téos, de Cos ou de Cyzique¹, et surtout la rapprocher de certains fragments de terres cuites architectoniques de l'Italie, représentant des danseuses ou des danseurs².

A une époque un peu postérieure à celle de la frise de Milet, mais toujours dans la seconde moitié du VI^e siècle avant J.-C., une autre procession de jeunes femmes venait offrir des fleurs et des fruits à une dame assise (qui pourrait être une divinité chthonienne ou une morte héroïsée), sur la frise occidentale du Monument des Harpyies³. De même, plus tard encore, à Thasos, les Nymphes et les Charites du Prytanée s'avançaient, élégantes et recueillies, portant des guirlandes et des fruits⁴. Toutes ces Corés, jeunes et gracieusement parées,

1. Cf. *supra*, p. 335.

2. G. Pellegrini, *Frege arc. ctr.*, p. 108, n° 24; E. Douglas van Buren, *Figur. l.-c. revetm. Ital. and Lat.*, p. 71 sq. Mme van Buren fait le rapprochement de la frise de Karakeuy (interprétée comme « orgias-tic ») avec la plaque Griso-Labocetta (*Arch. fict. revetm. Sic. and Magna Grec.*, p. 48; cf. *ibid.*, p. 162 et N. Putorti, *Terrecotte archit. di Reggio-Calabria, L'Ital. antichiss.*, I, p. 11).

3. On a noté déjà, dans les deux figures assises de ce côté du tombeau (qui est celui de la porte de la chambre funéraire), le rappel des deux déesses qui se font face sur le linteau de Prusias. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 300; *Les Nér. funér.*, *Rev. hist. relig.*, CIII (1931), p. 23 (les « dieux de l'au-delà », comme au fronton oriental du Monument des Néréides).

4. On rappellera naturellement, à propos des reliefs de l'entrée du Prytanée de Thasos, la même assemblée divine, plus ancienne, « d'intention prophylactique et agraire » (Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 5, n. 3), qui entourait, comme le fût ciselé d'une colonne, le calathos de la caryatide cnidienne de Delphes. Apollon donne ici un concert, suivi de quatre Nymphes, vers qui Hermès pousse ses trois Charites aux sons aigus de sa champêtre syrinx. On a noté que cette figuration paraissait immobile : ce serait sans doute l'arrêt d'une pause légère, avant la reprise que préparent les bras levant à demi les voiles, ou plutôt la dernière évolution rapprochant les deux demi-choeurs pour couronner le protagoniste. Scène agraire, agreste aussi, où la musique n'est que l'accompagnement de la danse. Le calathos de l'autre caryatide, la siphnienne (bien difficile à restituer, en raison des graves mutilations des reliefs), juxtaposait peut-être à un thème agraire et dionysiaque (certainement une scène d'hommage à une divinité₁ (hypothétique)). Cf. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 63.

marchant du même pas, allaient se joindre bientôt aux cavaliers galopant, aux files de chars, dans un cortège où passerait toute une Cité. Procession humaine celle-ci, qui avait pu compter parmi ses antécédents des processions divines, si l'on doit, avec W. R. Lethaby¹, restituer de tels cortèges au bas des murs de l'Artémision créésén.

Le goût pour les longues files de personnages semblables s'avancant processionnellement n'est pas seulement oriental ; il est universel et se rattache à ces besoins de l'esprit humain primitif, qui se sont exprimés partout dans la même langue, auxquels on a raison d'attribuer chaque jour plus d'importance². Les pompes religieuses, qui conduisent l'homme vers la divinité, pour remercier les dieux amis, apaiser ou lier les autres par des sacrifices, des prières et les divers rituels, sont aussi anciennes que les pompes guerrières³. Par allèment aux défilés de soldats et de prisonniers, les cortèges religieux n'ont cessé, de part et d'autre de la mer Egée⁴, d'évoquer par anticipation des Panathénées, où le ciel se trouve mêlé à la terre⁵.

Nous avons noté plus haut⁶ l'embaras qu'on éprouve parfois à reconnaître le sens — belliqueux ou culturel — des cortèges archaïques. Cette observation est particulièrement valable pour les processions des frises céramiques de l'Italie⁷,

1. *Journ. Hell. stud.*, XXXVII (1917), p. 1 sq.; Ch. Picard, *Éphèse et Claros*, p. 35; *Sculpt. ant.*, II, p. 102.

2. Cf. E. Pottier, *Journ. Sav.*, 1930, p. 67.

3. L'art sumérien archaïque, avant même l'époque d'Our-Nina, avait « déjà réalisé le thème du défilé processionnel qui aura une fortune inouïe dans l'art oriental de toutes les époques » (G. Contenau, *Man. d'arch. orient.*, I, p. 455; cf. *ibid.*, p. 424 sq., fig. 322 sq., la base circulaire de Tello, montrant une scène d'investiture (?), antérieure à 3000 avant J.-C.). Les exemples abonderaient dans tous les arts de l'Asie occidentale; on rappellera seulement la hiérogamie avec double procession divine du sanctuaire rupestre de Iasilikaia (*infra*, p. 482).

4. L'art crétois n'ignorait pas les frises processionnelles (A. Evans, *Knossos*, II, pl. suppl. XXV sq.). Le défilé des porteurs d'offrandes de Knossos (*ibid.*, p. 708 sq.) a pu inspirer les fresques de Thèbes et de Tirynthe, et se relierait aux processions orientales.

5. Ch. Picard, *Orig. polyth.*, I, p. 62 et 74.

6. Cf. *supra*, p. 432.

7. G. Pellegrini, *Fregi arc. etr.*, p. 93 sq.; E. Douglas van Buren, *Figur. t.-c. revetm. Etr. and Lat.*, p. 66 sq.

fêtes religieuses qui ressemblent assez à des parades guerrières, mais dont un augure au lituus en crosse d'évêque¹, qu'un caducée grec peut remplacer², vient assurer le caractère sacré. Derrière ce héraut, la procession dévote s'achemine en un cortège de chars trainés par des chevaux au pas, munis parfois, à l'ionienne, d'ailes ici sans emploi (fig. 95).

La plus célèbre des pompes religieuses où l'on voit s'ache-



Fig. 95. — Procession avec bige et trige. Frise céramique de Velitras.

miner vers la divinité poliade les théories de jeunes filles, les chars avec leurs apobates, la phalange brillante des cavaliers et les files d'animaux pour l'hécatombe, est la procession que Phidias³ a modelée dans le marbre de la cella du Parthénon. Sujet idéal à la fois et réel, nouveau et très ancien, unique dans la grande décoration de la Grèce. Aucun détail ne s'écartait de la pure tradition. On connaissait d'autres processions de

1. P. Ducati, *Storia dell'arte etr.*, II, fig. 253 (Palestrina).

2. Sur le sens peut-être funéraire du cortège, si l'homme au caducée représente Hermès psychopompe, cf. G. Mancini, *Not. sc.*, 1915, p. 81.

3. La période iconoclaste semble révolue, et l'on rend à Phidias ce qui est à Phidias. Le développement du génie de l'artiste explique suffisamment, même pour les frontons, les différences de style, qui commencent à frapper moins que l'air de parenté de toute la décoration sculptée du Parthénon. Cf. W. R. Lethaby, *The West pediment of the Parthenon*, *Journ. Hell. stud.*, L (1930), p. 4 sq. Si l'on devait s'arrêter à la critique reprise par H. Schrader, *Phidias*, p. 307 (« es ist als ob jedesmal derselbe Jüngling auf demselben Pferde reitend nur in einem anderen Moment dargestellt sei »), et qui fut, au vrai, adressée, dès l'antiquité, à Polyclète et à quelques autres sculpteurs grecs, on pourrait rappeler que, sur les antécédents en céramique estampée, les mêmes figures se répétaient en un cortège dont la monotonie décorative s'associait rationnellement aux lignes de l'architecture.

chars, d'autres cavalcades d'éphèbes, d'autres scènes d'armement et de départ de guerriers, d'autres préparatifs de sacrifices, d'autres assemblées divines enfin. L'idée de génie était d'associer en un même cortège tous ces éléments disparates, dont chacun conservait son allure vraie, sans nuire à l'ordonnance claire et parfaitement cohérente de l'ensemble¹. La fête nationale des Athéniens unissait la ville basse et industrielle et la ville haute vigilante dans le même culte de la déesse qui régnait à l'Acropole, adorée sous ses divers vocables, Athéna, déesse de la Sagesse, parce que protectrice armée du Travail. En montrant ainsi, du Céramique à l'Acropole, la ville entière traversée par la Cité entière, la frise des Panathénées — dépassant la portée d'un ex-voto, même national, commémorant une « fête de famille² » — élargissait à l'infini le champ utilisé par Phidias et perpétuait l'hommage de tout un peuple à la divinité. Par ce sujet religieux, le plus religieux de tous ceux qu'aient jamais traités les imagiers grecs, Phidias demeurait dans la ligne tracée par les plus anciens décorateurs des édifices sacrés³.

1. Cf. *infra*, p. 484.

2. G. Fougères, *Le Parthénon* (réédit. de l'album Boissonnas), p. 12 sq. Cf., du même savant, *Le probl. de la frise du Parth.*, *Rev. ét. gr.*, XXXII (1919), p. 216 sq.; *Athènes* (4^e éd.), p. 80 sq. (Je n'ai pu me procurer nulle part le mémoire du même auteur (signalé *REG.* p. 223, n. 2) intitulé : *Les orig. du Parth. et l'infl. de l'ionisme sur l'Archit. dor. à Ath.*, Hommage à Louis Olivier, Paris, 1911). Le rapprochement fait par G. Fougères avec les « bas-reliefs sacrificiels » n'est valable qu'à titre de comparaison, et ne peut être présenté comme une explication constructive. Cf. *supra*, p. 315 sq. et *infra*, p. 511. On ne saurait non plus, pour expliquer le sujet de la frise du Parthénon, tirer argument de la place choisie par Phidias (ni à l'extérieur du sanctuaire, ni à l'intérieur de la cella) : cf., à la même époque, les frises du « Théseion », du temple du cap Sounion, etc. Le Parthénon tout entier n'est-il pas, si l'on veut, un ex-voto du peuple athénien à sa déesse ?

3. En Egypte, dès l'Ancien Empire, les bas-reliefs peints qui couvrent les murs des temples ont pour mission de perpétuer le sacrifice au dieu en montrant « le roi officiant se dirigeant vers le sanctuaire et accomplissant les rites et sacrifices devant le dieu, qui, du saint des saints, vient à sa rencontre pour l'accueillir » (G. Fougères, *Prem. civilisat.*, p. 52). Cf. également les processions mésopotamiennes et hittites. A l'Acropole même, le vieux fronton dit de l'Olivier avait

Ce thème de piété avait eu et devait avoir encore, en Asie Mineure et ailleurs, un sens moins sacré, celui d'un cortège funèbre. Le pieux hommage des divers éléments d'une cité (parmi lesquels les porteurs d'offrande (fig. 96) et les cavaliers tenaient des places de choix) pouvait s'adresser à son chef défunt aussi justement qu'à ses protecteurs divins. Comme sur les reliefs archaïques de Xanthos¹, la frise de parapet qui



Fig. 96. — Défilé de porteurs d'offrandes. Monument des Néréides.

décore, aux deux longs côtés, le couvercle du sarcophage des « Pleureuses », montre une pompe mortuaire avec chars, où « la répétition presque mécanique des mêmes motifs sur les faces opposées » prouve moins que « c'est la partie sacrifiée² »,

peut-être montré un cortège d'hydrophores et d'adorants (H. Lechat, *Sculpt. att. av. Phidias*, p. 43 sq.; G. Fougères, *Rev. ét. gr.*, XXXII (1919), p. 213). Sur la « Déesse montant en char », cf. *supra*, p. 312 sq.

1. On citera particulièrement le cortège funéraire de l'Acropole de Xanthos avec deux biges (conducteur debout, vêtu du chiton, tenant les rênes, rappelant l'attitude de l'Aurige de Delphes) encadrant un cheval harnaché et suivis d'un cavalier et de six hommes à pied (lance et court bâton à crosse ?). Cf. S. Reinach, *Rép. rel.*, I, p. 469; H. Lechat, *3^e cat. moult. Lyon* (1923), p. 21.

2. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 64. Quant aux douze figures en haut-relief qui fixent, entre les colonnes du temple-tombeau et comme en dehors du monument, autant d'expressions de la douleur, — qu'elles représentent des créations idéales, des figures légendaires (les Héliades du mythe de Phaéon : Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 76-77), ou douze des compagnes du roi Straton défunt (M. Collignon, *Les stat. funér. dans l'art grec*, p. 208), — elles formeraient un groupe de statues enfermées dans des niches voisines, plutôt qu'une scène dont les personnages concourent à une même pompe funèbre. Aucune liaison n'est perceptible entre ces femmes dont le seul lien n'est plus : chacune porte en soi toute sa douleur. Elles seraient donc bien différentes des gracieuses Néréides, qui, sur le monument de Xanthos, accourent pour « mener, suivant la coutume

qu'elle n'évoque encore une fois le souvenir des estampages céramiques des origines. A l'autre extrémité du monde grec, certain sarcophage étrusque de Vulci, avec ses deux cortèges convergents de cavaliers et chars, donnerait comme un écho lointain de la procession des Panathénées¹. On citerait, de ces défilés funèbres, un nouvel exemple, également éloigné de la Grèce, avec les files de porteurs et porteuses d'offrandes, qui, « suivant le mouvement de la frise du Parthénon », occupent les longs côtés de la chapelle gréco-égyptienne de Petosiris².

Il est vrai que, selon une observation ancienne³, le sujet des Panathénées n'a pas été repris par la décoration religieuse comme le furent les thèmes légendaires. Pourtant cette procession (qui aurait pu, à quelques petits détails près, se dérouler dans les rues d'Athènes⁴), ces éphèbes nus sur des chevaux nus, ces chars armés de soldats, ces porteuses d'offrandes drapées, ces victimes que l'on pousse au sacrifice, ce cortège idéal et réel aurait pu, en vérité (à quelques détails près, également), se dérouler dans les rues d'autres villes antiques. N'a-t-il pas inspiré l'artiste romain qui a développé sa procession triomphale sur la balustrade de l'*Ara Pacis* ? Procession triomphale de part et d'autre. Auguste avait vaincu l'Espagne et les Gaules ; pour fêter le retour de l'empereur victorieux, la maison impériale, les dignitaires et les divers ordres de l'Etat se rendaient au sacrifice d'actions de grâces⁵. Athènes venait de l'emporter décidément sur les Perses, qui l'avaient saccagée,

du pays, le chœur des danses funèbres autour du tombeau où repose le maître de la mer » (M. Collignon, *Sculpt. funér.*, p. 251), symboliseraient les exploits maritimes passés — ou futurs (Ch. Picard, *Rev. hist. relig.*, CHI (1931), p. 27) — du dynaste lycien.

1. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 428 et II, fig. 486.

2. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 285; *Bull. Inst. fr. arch. orient.*, XXX (1930), p. 201 sq.

3. Cf. G. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Gr.*, p. 42, et *infra*, p. 485 sq.

4. On peut confronter, en tenant compte de la parodie, avec la procession des *Ekklesiazousai* d'Aristophane (v. 728 sq.). Cf. A. S. Arvanitopoulos, *Eine Parodie des Panathenäen-Zuges*, *Athen. Mitt.*, XXXI (1906), p. 46 sq.

5. E. Courbaud, *Le bas-relief romain*, p. 81.

ruinée et presque anéantie : les Panathénées du Parthénon étaient aussi une procession d'actions de grâces, glorifiant le cortège des vainqueurs. En ce sens, la frise de Phidias se rattache — idéalement — aux triomphes des rois asiatiques, d'une part, à ceux des empereurs romains, de l'autre. A Athènes seulement, il n'y a pas, comme en Orient, de souverain foulant aux pieds des ennemis vaincus, mais une fête de victoire d'une Cité libre et fière qui triomphe tout entière¹.

A la même époque augustéenne, une autre procession triomphale, exactement contemporaine² de celle de l'*Ara Pacis*, a décoré l'attique d'un arc, d'ordre corinthien, érigé à Suse en l'honneur d'Auguste par un prince local³. On peut voir encore, sur le petit côté occidental, les deux souverains assis, entourés des représentants des quatorze cités vassales du chef cisalpin, cependant que le reste de la frise, qui fait le tour complet du monument, montre des colonnes de soldats à pied ou à cheval, des sacrificateurs et le défilé des victimes destinées à l'hécatombe, qui sanctionnera le traité d'amitié entre les deux Etats. Suprême caricature du cortège du Parthénon ! Mais très instructive déformation barbare des formules classiques, sur laquelle on aura plus loin l'occasion de revenir⁴.

Ces processions romaines, celle aussi des Panathénées étaient régulièrement escortées du pittoresque troupeau des malheureux animaux, dont l'immolation constituait un des gages les plus anciens de l'alliance divine. Dans l'iconographie religieuse, les scènes de sacrifices illustraient l'acte essentiel des cérémonies, qui attiraient ce grand concours de peuple. Les mêmes rites sanglants devaient accompagner la remise du péplos sacré, comme l'érection des trophées par les charman-

1. Cf. *infra*, p. 510 sq.

2. L'arc de Suse aurait été dédié, comme l'*Ara Pacis*, en 9 avant J.-C.

3. L'intérêt de ce monument pour l'histoire de l'art a été signalé par F. Studniczka, *Ueber den Augustusbogen in Susa*, *Arch. Jahrb.*, XVIII (1903), p. 1 sq. Haut. de la frise, 0 m. 60.

4. Cf. *infra*, p. 542.

les Nikés de la balustrade, ou les funérailles des dynastes lyciens de Xanthos ou de Trysa. On nous les a représentés, en effet, sur les frises du Monument des Néréides ou de l'héron de Ghieulbachi¹; leurs apprêts étaient de même détaillés sur les reliefs du parapet du Bastion de l'Acropole, parmi des trophées, qui rappellent que le tumulte des armes n'était pas oublié ni apaisé et pourraient même témoigner qu'il était encore dangereusement proche². Sur la frise du Parthénon, l'aboutissement de la procession solennelle ne présentait pas une scène de sacrifice : mais, par une inspiration heureuse, Phidias avait montré, autour d'Athéna, les dieux olympiens eux-mêmes accueillant, dans leur cercle traditionnel, la Cité en fête.

B. — ASSEMBLÉES DES DIEUX ET SCÈNES DE PRÉSENTATION

C'était, en effet, un fort ancien thème qu'avait ainsi renouvelé l'auteur de la frise du Parthénon. Mais le *poncif* avait été utilisé autrement.

La décoration du parapet éphésien avait, parmi tant d'autres, compté déjà ce sujet³, vieux au moins comme les poèmes homériques⁴. Suivant de loin les données de l'*Iliade*, la frise orientale du trésor delphique des Siphniens concédait aux Olympiens la moitié de son champ, dont le reste formait le terrain où se mesuraient les héros grecs et troyens. On y voyait les dieux, assis en deux demi-chœurs, discuter avec animation, probablement à propos du combat voisin, peut-être aussi — qui sait ? — sur leurs affaires per-

1. S. Reinach, *Rép. rel.*, I, p. 484 et 454 sq. Pour les scènes de sacrifices du temple de Termessos, cf. *ibid.*, II, p. 111.

2. Cf. *supra*, p. 294.

3. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 34.

4. L'*Odyssée* s'ouvre (I, v. 11 sq.) par l'assemblée des Olympiens délibérant sur le sort d'Ulysse. Pour les passages de l'*Iliade* montrant les dieux réunis et discutant, cf. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 111.

sonnelles, comme il arrive dans les assemblées¹; ils ne sont pas matériellement, en tout cas, mêlés à l'action qui se passe dans l'autre moitié du bandeau sculpté². C'est, on l'a dit justement, une « assemblée-type », comme le combat homérique, auquel ils sont censés assister, est un duel théorique entre les héros les plus représentatifs des deux partis³.

Dans la même seconde moitié du VI^e siècle avant J.-C.,



Fig. 97. — Assemblée des dieux. Frise céramique de Velitiae.

où fut sculptée la frise des Siphniens, l'assemblée des dieux assis sur des *κέρφοι* était un des thèmes, pris à l'Ionic, que répétaient les modeleurs de terres cuites architectoniques de l'Italie. On en connaît plusieurs exemplaires⁴, mêlant à des dieux purement grecs, reconnaissables à leurs attributs, des divinités de moins lointain parage⁵ (fig. 97). Le sujet pouvait se suffire à lui-même. Il pouvait aussi faire partie d'une scène plus large, montrant les dieux intervenant dans les affaires humaines. Ce rôle de *deus ex machina* fut exploité au V^e siècle par le théâtre, dont le *Θεολογείον* montrera,

1. L'étude des gestes (« de discussion véhémement » pour la dernière déesse assise à droite, « oratoire » pour sa voisine immédiate) et des attitudes (l'hoplite Arès isolé à gauche, pour des raisons de symétrie, sans doute) a été détaillée, *ibid.*, p. 103 sq.

2. De même l'Athéna impassible des frontons d'Égine (surtout à l'ouest), invisible et présente, domine les scènes de mort de son regard lointain. Le Zeus d'Olympie penche la tête à droite vers son favori Pélops; Apollon tourne la tête et étend le bras dans un geste de protection.

3. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 111. Cf. *supra*, p. 419.

4. G. Pellegrini, *Fregi arc. etr.*, p. 105; E. Douglas van Buren, *Figur. l.-c. revetm. Etr. and Lat.*, p. 69.

5. Le dieu au lituus: Vertumnus? Cf. G. Mancini, *Not. sc.*, 1915, p. 84.

dans son « balcon aérien, dominant le palais ou le temple, et entouré d'un décor de nuages¹ », le demi-cercle des Olympiens régentant (de haut !) les intérêts de leurs protégés terrestres et dénouant les situations embarrassées. En attendant, on vient sur les frises adorer de plain-pied les dieux, qui reçoivent, assis sur leurs tabourets, les prières ou les offrandes des fidèles : scènes d'hommage ou de présentation à la divinité aussi anciennes que l'art humain².

Le fronton archaïque de l'Acropole, dit de l'apothéose d'Héraklès, figurait, dans les formes anciennes, une présentation du héros à un Olympe réduit³. Au Parthénon, l'assemblée entière des dieux accueille, dans un « sanctuaire idéal⁴ », si l'on veut, la procession des fidèles qui monte vers eux, et la scène demeure profondément dans le sens de toute l'iconographie religieuse de l'Orient. Mais la cité grecque remplace le monarque oriental, et c'est le peuple entier qui vient rendre un solennel hommage aux dieux de la polis athénienne. Cela explique les dimensions, réduites à tous

1. O. Navarre, *Le théâtre grec*, p. 93. La méchanè, plus perfectionnée, pourra faire descendre du ciel, dans sa tribune mobile, « les dieux et les héros », au lieu de les montrer immobiles dans leur « parloir »; elle remplacera, semble-t-il, l'ancien théologion dans le dernier quart du v^e siècle. Mais la méchanè ne semble pas avoir pu porter plus de trois acteurs. Pour le chœur des Océanides du *Prométhée* d'Eschyle, cf. O. Navarre, *op. cit.*, p. 91, n. 1.

2. L'introduction d'un fidèle auprès de la divinité est un des motifs les plus fréquents de la figuration mésopotamienne archaïque, particulièrement dans la glyptique. Cf. G. Contenau, *Contrib. à l'hist. écon. d'Umma*, p. xxii sq. (les présentations sur les cylindres sumériens); *Civilisat. assyro-babylon.*, p. 104, fig. 20 (type du dieu assis), p. 114, fig. 27 (« présentation » chaldéenne), etc.; L. Speleers, *Les arts de l'Asie antér. anc.*, p. 56 et pl. VI, fig. 97; C. L. Woolley, *Les Sumériens*, p. 91 et 166. Quant à l'Égypte, le pieux hommage du pharaon à la divinité forme la toile de fond de toute sa décoration religieuse. Notons que, chez les Mésopotamiens, parfois le trône vide symbolise et garantit la mystérieuse présence divine (?). Cf. E. Douglas van Buren, *Clay figur. Babyl. and Ass.*, p. 120 et fig. 160. On a de même tenté d'interpréter comme des sièges vides les doubles cornes de certaines fresques crétoises. Cf. A. Evans, *Knossos*, II, pl. XVI et *supra*, p. 94, n. 4.

3. Rappelons pour mémoire le fragment de δῆρορος, sur lequel repose tout le roman d'une frise ionique de l'« Hécatompédon ». Cf. *supra*, p. 312 sq.

4. A. Michaelis, *Der Parthenon*, p. 221.

égards, de la scène centrale — une scène de sacristie — insérée entre les deux moitiés de l'Olympe! Bien qu'il n'y ait là rien de « mesquin »¹, les dieux ont raison de tourner le dos² : c'est la procession qu'ils reçoivent. Le sujet de la frise n'est pas la remise du péplos; ce n'en est que le prétexte. Le sujet véritable, c'est, il faut le répéter, — magnifié à l'échelle du siècle de Périclès — l'hommage traditionnel du fidèle à son dieu.

L'assemblée des dieux s'est trouvée naturellement introduite dans d'autres grandes scènes, se rattachant directement à la tradition de la frise siphnienne : des scènes de combats. Le thème a peut-être figuré, au Parthénon même, sur les métopes septentrionales, parmi les épisodes de l'*Iliou-persis*³. La frise orientale de la cella du « Théseion » mêlait intimement aux combattants les dieux divisés en deux groupes de trois, invisibles pour les antagonistes, mais associés extérieurement par leurs gestes⁴ à l'action qui se passe autour et en dehors d'eux. Sur la frise orientale du temple d'Athéna Niké, la scène est différemment interprétée : toute la façade est réservée à l'Olympe. La maîtresse de céans, Athéna, est debout au centre, entourée des maîtres du ciel et de la mer, assis sur un trône ou sur un rocher. Le thème semble autant sous l'influence des scènes des frontons du Parthénon que sous celle de l'assemblée divine des Panathénées⁵.

Après le v^e siècle, les représentations des dieux sur les

1. Les « scènes de vestiaire » existent dans tous les cultes sans choquer les fidèles.

2. Le défaut de liaison entre la scène centrale et l'assemblée des dieux a surpris naturellement les exégètes. On a même pu la situer dans l'agora, près de l'autel des douze dieux. Cf. A. von Premerstein, *Athen. Mitt.*, XXXVIII (1913), p. 209 sq.; *Oesterr. Jahresh.*, XV (1912), p. 1 sq. Nous n'entrerons pas dans le détail des controverses engagées sur le sens de cette scène (v. la mise au point de H. Lechat, *Notes archéol.*, VIII, *Rev. ét. anc.*, XVI (1914), p. 175 sq.).

3. C. Praschniker, *Parthenonstudien*, p. 141.

4. Si toutefois les gestes ont été exactement restitués et interprétés. Cf. B. Sauer, *Das sogen. Thes.*, pl. III bis.

5. Cf. *infra*, p. 487.

frises grecques ne les montrèrent plus tenant conseil à l'ancienne mode. Ils ne se réunirent plus guère¹ que pour lutter traditionnellement contre leurs vieux ennemis les Géants, lorsque ceux-ci se réincarnèrent sous la forme de quelque peuple barbare. Pour le reste, chacun des dieux a « vécu sa vie » propre; après les dissociations nécessaires, les personnalités se sont précisées et fixées, au moins dans l'iconographie : nous en retrouverons quelques-unes dans les légendes locales, où les représentèrent plus d'une fois les imagiers grecs.

C. — L'ILLUSTRATION DES LÉGENDES LOCALES

Dans les Gigantomachies, en tête de la phalange ouranienne, combat Zeus, « le grand dieu des sommets et de l'orage² ». Assis sur un trône au premier rang des dieux, il assiste aux luttes des Grecs contre les barbares. Il domine de sa haute et noble stature le fronton oriental de son grand temple d'Olympie. Il reçoit, avec Héra, et au même rang qu'Athéna, la procession des Panathénées, comme il accueillait auparavant Héraklès dans l'Olympe³. La manière dont il met au monde Athéna doit le préserver de tout soupçon d'Héra : et c'est une épouse digne et pudique qu'il attire à

1. Rappelons, pour mémoire, les huit médiocres personnifications des Vents de l'Attique sur l'horloge hydraulique d'Andronicos (« Tour des Vents »). Sur une autre frise d'un monument inachevé probablement, et qui intéresserait plutôt l'histoire des religions que celle de l'art, le calendrier liturgique de la petite Métropole d'Athènes (avec, outre les signes du zodiaque, l'indication des fêtes les plus notables par des scènes grossièrement figurées), cf. J. N. Svoronos, *Der ath. Volkskalender*, *Journ. intern.*, II (1899), p. 21 sq.; P. Steiner, *Ant. Skulpt. an der Panagia Gorgoepikoos*, *Athen. Mitt.*, XXXI (1906), p. 338; B. Tamaro, *Culto miceneo sull' Acropoli*, *Annuario*, IV-V (1921-22), p. 3.

2. Contenau et Chapot, *L'art ant.*, p. 123.

3. Le Zeus de Phidias, divinement humain, représentait « cette image souveraine d'un Maître des dieux et Père des hommes, dont le type devait rester unique dans l'art grec » (H. Lechat, *Phidias*, p. 83).

lui sur la haute cime de l'Ida. Qu'on ne lui reproche pas trop ses infidélités conjugales : les grandes divinités portent le poids de leurs origines multiformes. Zeus combine en lui tant de dieux-chefs de moindre envergure, venus de tous les points de l'horizon, qu'il forme à lui seul comme « une meute » divine; chacun arrivant avec ses aventures personnelles, le Zeus collectif a dû endosser la paternité des frasques de tous ses sosies. Mais de ces exploits douteux, qui inspireront plus tard les sculpteurs de Lédas et de Ganymèdes, rien ne transparait encore dans la sculpture monumentale classique des Grecs.

Il en fut de même pour les autres dieux de l'Olympe¹. Cependant, lorsqu'ils se mêlaient aux affaires humaines, ce n'était pas toujours « trônant » en majesté et lointains. Il n'y avait entre eux et les simples mortels qu'une différence d'échelle, et l'intervalle entre ces deux extrêmes d'une même série était comblé par les héros. Aux temps de l'orientation mythologique des thèmes séculaires, l'imagination hellénique a copieusement brodé autour des motifs fixés². Mais les légendes variaient avec les cités, et les histoires locales des dieux ou des héros ne s'agrégèrent, pour constituer le riche patrimoine mythique de la Grèce, qu'après avoir été nourries et mises en vedette par l'épopée, puis reprises et dramatiquement fixées par le théâtre. C'est sous ces in-

1. Sur le fronton occidental d'Olympie, le rictus douloureux ou lubrique des Centaures contraste avec le visage clair des Lapithes et les traits impassibles d'Apollon. Quand les dieux s'humanisèrent, au IV^e siècle, leurs physionomies gardèrent, même dans la passion tumultueuse, une part de la noblesse de leur essence supérieure. On le vérifierait encore à Pergame.

2. La complexe cristallisation du double mythe de Pélops l'Olym-pique, récemment mise en vive lumière par R. Vallois, *Rev. ét. anc.*, XXXI (1929), p. 113 sq., peut passer pour un modèle du genre. On a ainsi résumé cette genèse (*ibid.*, p. 130) : « 1° Pélops πηλείππος s'est fixé à Olympie sur les courses-sacrifices offertes à Poseïdon. 2° Ces courses, avec l'aide des monomachies rituelles et du culte d'Arès, ont produit, ou tout au moins localisé, la légende d'Oinomaos. 3° En devenant la tombe de Pélops, une tombe préhistorique d'enfant, rattachée au culte de Kronos, a pu affliger automatiquement la jeunesse du héros d'une mort affreuse suivie de résurrection ».

fluences complexes — réciproques entre arts figurés et variations littéraires — que les légendes divines ou héroïques furent illustrées par les imagiers des temples.

Le vieux sujet ionien de la lutte d'Apollon et d'Héraklès se disputant, en présence d'autres dieux, un trépied, comme à Delphes, ou une biche, comme à Véies¹, traduisait, sous forme mythologique, les difficultés de l'installation des Olympiens. La frise de l'Erechtheion, encore assez mystérieuse, a pu figurer, dans un « cortège sacré d'une fête autre que les Panathénées² », peut-être Apollon entre Thémis et Gâ (?), consulté par Créuse³, peut-être d'autres légendes locales des cultes d'Erechthée ou d'Athéna⁴. La genèse humaine de Pandora, inspirée par le vieil Hésiode⁵, était reprise par le décorateur de la base de la Parthénos⁶. Comme, au Parthénon, le cycle d'Athéna dominait, celui d'Artémis ne pouvait manquer de figurer sur la façade de l'Artémision d'Ephèse⁷. Dans ses médiocres et énigmatiques reliefs, la tardive frise de Lagina associa curieusement aux vieux

1. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 322.

2. G. Fougères, *Athènes*, 4^e éd., p. 106. Entre autres sujets : car la différence de hauteur des bandeaux sculptés (0 m. 683 au portique N.; 0 m. 617 ailleurs) et les irrégularités de l'édifice ne pouvaient autoriser un sujet unique, comme au Parthénon.

3. D'après les études encore inédites de P. de La Coste-Messelière. Cf. *Bull. corr. hell.*, LIV (1930), p. 289, n. 2.

4. L. Pallat, *Amer. Journ. arch.*, XVI (1912), p. 184 sq., pensait reconnaître, sur la frise orientale du temple, Erechthée attelant un quadriges pour la première fois, devant des spectateurs assis, et au portique septentrional : à l'est, la naissance d'Erichthonios; au nord, Athéna surprenant les filles de Cécrops ouvrant la ciste d'Erichthonios, et à l'ouest une course de quadriges. Cf. G. P. Stevens, *The Erechtheum*, p. 244, n. 3. On retrouverait là une partie de la progéniture des héros de la terre sainte de l'Attique, qui assistaient, sur le fronton ouest du Parthénon, au duel d'Athéna et de Poseidon. La nouvelle publication française précise les sujets du porche nord, où l'on reconnaît, du côté oriental, la « présentation d'Ion enfant à Delphes, après la mission d'Hermès » (Ch. Picard, *L'Acropole, le plat. sup.*, p. 43).

5. Cf. L. Séchan, *Et. sur la trag. gr.*, p. 26.

6. Les vingt et un personnages, d'env. 0 m. 80 de hauteur, se groupaient entre le char d'Hélios et la monture de Séléne. Cf. F. Winter, *Zur Parthenosbasis*, *Arch. Jahrb.*, XXII (1907), p. 55 sq.

7. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 39.

thèmes de Géants ou d'Amazones les légendes locales du cycle d'Hécate : sans doute pour la plus grande gloire de Rome¹.

Parmi les scènes épiques dont ils s'inspirèrent, les décorateurs archaïques choisirent de préférence les thèmes de lutte². Diverses légendes, comme celle du combat des sept chefs contre Thèbes, qu'on retrouve sur la frise de l'hérôon de Trysa³, complétaient le cycle héroïque, dont les épisodes de la guerre de Troie restent pour nous les scènes les plus représentatives. Mais on verrait aussi, sur la frise occidentale du trésor des Siphniens, l'illustration d'un *ἄγων* presque pacifique, s'il est vrai qu'on doive, en restituant un troisième quadrigé divin, reconnaître les trois rivales du jugement de Pâris⁴.

A côté des récits de l'épopée, le théâtre doit compter pour une source abondante, où puisèrent les imagiers des temples autant que les décorateurs des vases. Les deux courants, au reste, pouvaient se rejoindre, comme ils se mêlaient sur les *columnae caelatae* du temple de Cyzique, où voisinaient des scènes tirées des pièces d'Euripide et de Sophocle, de la légende épique ou de la tradition populaire⁵. L'histoire de

1. Cf. *supra*, p. 398, n. 8.

2. Les sarcophages de Clazomènes ont fixé les scènes les plus dramatiques, Dolonie, Ménélas et Hélène face à face après la prise de Troie, le sacrifice de Polyxène, etc. Cf. Ch. Picard, *Rev. arch.*, 1914, I, p. 223 sq.

3. Ce serait le premier tableau d'ensemble sur ce sujet, et l'illustration d'un poème perdu comparable aux épopées homériques. Cf. O. Benndorf et G. Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, p. 191; G. Körte, *Zu den Friesen von G.*, *Arch. Jahrb.*, XXXI (1916), p. 265. On hésite, pour certains panneaux de la frise occidentale, entre l'épopée troyenne ou les légendes locales (F. Köpp, *Zum Westfr. des H. v. G.*, *Arch. Jahrb.*, XXII (1907), p. 70 sq.).

4. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 140 sq. Rappelons pour mémoire que Th. Homolle supposait une « arrivée d'Héraklès dans l'Olympe, pour ses noces avec Hébé »; F. Poulsen, une intervention d'Aphrodite et d'Athéna dans le duel d'Achille et d'Enée; R. Heberdey, le meurtre de Tityos par Apollon et Artémis. Sur le thème souvent traité du jugement de Pâris, rapproché du groupe des trois Grâces, cf. W. Deonna, *Rev. arch.*, XXXI (1930, I), p. 320.

5. Cf. *supra*, p. 226 sq. On ferait la même observation pour les bases

Télèphe, qui ornait un des bas-reliefs du temple d'Apollonis¹, où l'on voyait le fils d'Héraklès retrouver sa mère Augé chez Teuthras, roi de Mysie, pouvait s'inspirer de l'*Augé* d'Euripide. A la même époque que le temple de Cyzique, Eumène II de Pergame construisait son Autel monumental sur lequel une frise entière développait les aventures fabuleuses de Télèphe², auxquelles étaient mêlés de près ou de loin les anciens héros, Héraklès et Achille³. La frise du monument choragique de Lysistrate, dans son récit de l'aventure de Dionysos, capturé à Chios par les pirates tyrrhéniens (qu'il avait, pour se venger, et avec l'aide des Satyres de son thiasé, métamorphosés en dauphins), préférait, à la version de l'hymne homérique, celle sans doute du dithyrambe, dont le succès avait motivé l'érection du coquet *tempietto* corinthien⁴. D'autres épisodes de la vie du même dieu, relatifs à sa naissance ou à son culte, décoraient les reliefs de la scène du théâtre de Dionysos à Athènes.

L'action de la littérature dramatique serait également sensible dans l'expression plastique de la légende — homé-

sculptées de l'Artémision hellénistique d'Ephèse. Cf. L. Séchan, *op. cit.*, p. 30.

1. *Anthol. palat.*, III, 2.

2. Une inscription attique (*C. R. Acad. Inscr.*, 1930, p. 41 [P. Mazon] et 43 sq. [P. Roussel]), porte, dans une liste de pièces qui valurent le prix à leurs chorèges, une *Téléphie* de Sophocle, qui semblerait un développement littéraire de la légende plastiquement traduite par la frise pergaménienne. G. Rodenwaldt, *Das Relief*, p. 94, note pourtant que la manière de conter est ici éloignée du style dramatique : tout épique, au contraire, et narrative. Cf. *infra*, p. 494. Sur la légende de Télèphe, et ses traductions figurées, v. le substantiel chapitre de L. Séchan, *op. cit.*, p. 503 sq.

3. *C. R. Acad. Inscr.*, 1930, p. 46. On se souvient que le combat épique d'Achille et de Télèphe dans la plaine du Caïque faisait déjà le sujet du fronton occidental du temple de Tégée (Paus., VIII, XLV, 4). L'autre fronton montrait la chasse légendaire de Calydon, qu'on reconnaît encore sur les frises de Trysa (cf. *supra*, p. 436), et qui a pu s'inspirer d'une tragédie de Sophocle. La légende de Méléagre, avant de devenir pour les décorateurs de sarcophages un sujet classique, avait déjà séduit, comme la dramatique histoire d'Augé, la plupart des grands tragiques. Cf. P. Decharme, *Mythol. de la Grèce anc.*, p. 540 et 588; L. Séchan, *op. cit.*, p. 618.

4. Cf. A. H. Smith, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, III, 1, p. 251 sq.

rique déjà — de Niobé¹, ou de celle d'Iphigénie². La vengeance impitoyable des Létôides jetait dans les attitudes les plus diverses et les plus mouvementées des corps nus ou drapés, juvéniles ou adultes, virils ou féminins de Niobides blessés, morts ou mourants, tous condamnés à un trépas inéluctable et soudain. Sujet magnifique, laissant libre carrière à l'imagination des artistes, et qui n'avait pas manqué d'inspirer plus d'un décorateur de temple, avant d'être traité par les décorateurs de jardins. Dès le v^e siècle, un fronton peut-être³, et une petite frise du trône de Zeus à Olympie⁴ auraient fixé la scène dans ses grandes lignes; la poursuite des Niobides par Apollon et Artémis continua sur l'autel de l'Artémision de Cyrène⁵, et sur le fronton hellénistique du temple de Luni⁶.

Ainsi les exploits des dieux et des héros, traduits littérairement, furent pour les décorateurs des temples une source d'inspiration nullement négligeable. Comme les luttes mythiques finissaient en batailles réelles, les processions

1. L. Séchan, *op. cit.*, p. 30.

2. Cf. les reliefs de Termessos, S. Reinach, *Rép. rel.*, II, p. 111.

3. On a beaucoup discuté sur les origines du groupe — ou des groupes — des Niobides, disséminés dans divers Musées. On peut hésiter entre une création plastique (peut-être funéraire; cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 157) du iv^e siècle et un original plus ancien réunissant, dès le v^e siècle, les principaux personnages de la dramatique scène. Cf. H. Lechat, *Sculpt. gr.*, p. 80; le même savant, *Sculpt. gr. ant.*, p. 68 (pl. XXXI), rapproche de l'*Hécube* d'Euripide la Niobide blessée, dite des Jardins de Salluste. La question a été récemment reprise de divers côtés (E. Löwy, *Arch. Jahrb.*, XLII (1927), p. 80 sq. et XLVII (1932), p. 47 sq.; K. Michalowski, *Eos*, XXX (1927), p. 175 sq.; Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLII (1929), p. 70; H. Schrader, *Arch. Anz.*, XLVII (1932), col. 285 sq.).

4. E. Langlotz, *Die Niobidenreliefs des fünften Jahrh.*, *Die Antike*, IV (1928), p. 31 sq.

5. *Arch. Anz.*, XLIV (1929), col. 419, fig. 25.

6. Cf. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, I, p. 537 sq.; II, fig. 638 (le pédagogue et un jeune Niobide). Pour la traduction italique des mythes grecs, spécialement en céramique architectonique, et leur adaptation à l'édifice qu'ils ont mission d'orner, cf. P. Ducati, *op. cit.*, I, p. 386; A. della Seta, *Mus. Villa Giulia*, p. 150 sq. Parmi les autres sujets légendaires tardivement (III-II^e s. av. J.-C.) traités par les Etrusques, on citera encore la légende d'Amphiarao et la surprise d'Ariane. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 336.

anonymes conduisaient au cortège des Panathénées, et les scènes impersonnelles, diversement interprétées, sous l'impulsion des artistes et des poètes, s'incorporaient, en se particularisant, au trésor des légendes grecques peu à peu constitué sur le vieux fonds collectif. Toutefois la source n'était pas inépuisable, parce que les aventures des dieux, « êtres tout-puissants, capricieux et immoraux¹ », si elles pouvaient se lire sous le manteau (et l'esprit frondeur des Grecs ne tarda pas à s'y complaire), n'étaient pas toujours bonnes à afficher aux murs des temples. Redevenus trop humains, les Olympiens cessèrent d'inspirer la crainte, et la foi s'en alla : à partir du iv^e siècle, ce déclin de la croyance semble une des causes de la décadence de la décoration religieuse en Grèce. Il faudra, pour faire revivre l'imagerie sacrée, la résurrection d'une foi nouvelle venue d'Orient.

1. C. L. Woolley, *Les Sumériens*, p. 129.

CHAPITRE II

Ordonnance du bandeau sculpté et liaison des sujets

I. — Les scènes primitives.

Principe continu et parti symétrique

L'étude de la manière dont les imagiers des temples ont développé, juxtaposé, enchaîné les sujets, que nous venons de voir former leur répertoire, se rattache à celle de la composition artistique en général chez les Grecs. Car l'utilisation, de jour en jour plus logique et plus complète, du champ qu'ils avaient mission d'orner est fonction d'un développement technique à la fois et intellectuel, qu'il peut sembler hasardeux de considérer indépendamment des autres arts de la décoration, en particulier de la céramique¹ et de la gravure. Toutefois, on observera que la place occupée par la frise architectonique, les dimensions de plus en plus grandes des édifices et l'impossibilité d'embrasser du regard l'ensemble du bandeau sculpté faisaient aux décorateurs des temples des conditions très particulières, et devaient leur imposer certaines règles, qui orientèrent dans un sens original le développement des thèmes qu'ils avaient choisis.

Le champ concédé aux décorateurs des cymaises, puis de la frise ionique des temples, formait une longue zone

1. Cf. particulièrement E. Pottier, *Cat. vas. Louvre*, p. 830 sq.; Ch. Dugas, *Aison*, p. 62 sq.

horizontale, de hauteur constante. Le problème était, pour ce bandeau régulier, plus facile à résoudre que pour la série des tableaux isolés des métopes, ou le triangle des frontons¹; il se posait, du moins, assez différemment. Il s'agissait d'abord, semble-t-il, de passer de la juxtaposition à la coordination des motifs originels (figures prophylactiques particulièrement), qui se groupèrent dans des scènes de plus en plus étendues. Le principe de l'enchaînement logique, interne, devait être l'idée, associant en un sujet unique — une bataille, par exemple — une suite de tableaux distincts. Le rapport primitif, au contraire, tout extérieur, introduisait le développement processionnel de personnages se dirigeant en un même sens. Les Grecs avaient naturellement profité des acquisitions, dans ce domaine, de leurs devanciers mésopotamiens et égyptiens. Mais on trouverait encore, sur leurs frises, les répétitions de figures ou de scènes semblables, et les juxtapositions de sujets sans rapport l'un avec l'autre, ou liés intellectuellement (geste d'un héros), avant de rencontrer les solutions parfaites, chacune dans son cadre, de la Gigantomachie du trésor des Siphniens ou de la frise du Parthénon.

La puissance des représentations apotropaïques originelles, qui semblaient par essence confinées aux sujets isolés, se trouvait multipliée par la répétition des figures, et ces types pouvaient s'aligner en files indéfinies, que, par ailleurs, le procédé de l'estampage conditionnait matériellement. Le remplacement de la terre cuite par la pierre permit de sortir de l'ornière, et de renouveler progressivement le répertoire des motifs et celui des sujets, dont les scènes, dès lors, se composèrent chaque jour plus harmonieusement et librement.

Si les arts orientaux ont, à satiété, repris les mêmes thèmes et répété les mêmes motifs dans leurs processions inter-

1. Ou encore le tympan des églises romanes.

minables de guerriers ou de chars et leurs files d'animaux passants¹, ce n'est pas seulement par une certaine nonchalance d'imagination, par une prédilection pour les faits qui se suivent et se reproduisent semblablement (comparable au goût des enfants, qui ne se lassent jamais de la répétition d'une chose qui leur plaît), par un respect oriental du nombre, des multitudes d'hommes défilant sans fin, inondant un pays en une invasion où la masse compte seule, ou enfin par amour de la tradition. A côté de ces raisons morales, on en citerait d'autres, d'ordre technique. En regard des surfaces à décorer presque illimitées de l'Orient, comme les murailles mêmes des palais ou des cités qu'il s'agissait de protéger, de masquer et d'orner, le nombre des thèmes décoratifs semblera bien restreint. La représentation en série de figures de profil (sauf la tête, lorsqu'on voulait bénéficier de la puissance prophylactique des yeux) permet de couvrir facilement des zones aussi étendues que l'on voulut, grâce à l'emploi de procédés de reproduction mécanique (céramique moulée, métal repoussé, en particulier). Ainsi, par exemple, les défilés babyloniens ou perses — cortèges humains ou frises d'animaux — purent s'allonger indéfiniment par juxtaposition des mêmes figures tirées dans les mêmes creux².

Cette reproduction à grande échelle de types identiques a pu trouver son origine, pour l'Asie antérieure, dans l'emploi généralisé du cylindre, roulant sur l'argile crue, et imprimant, autant de fois qu'il fallait, les mêmes personnages ou les mêmes scènes. Le cylindre, s'il est un sceau moins primitif que le cachet plat³, a été, on le sait, très ancienne-

1. « *La procession est l'âme du bas-relief* » (A. Rodin, *Les cathédrales de France*, p. 141).

2. « Tout ce que l'on a découvert de sculpture à Suse est en terre cuite » (Perrot et Chipiez, *Hist. art*, V, p. 819).

3. Le cachet à surface plane remonterait, à notre connaissance, au premier style de Suse (milieu du IV^e millénaire), tandis que l'emploi du cylindre n'aurait été constaté que quatre ou cinq siècles plus tard, au temps du second style (G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, I,

ment employé dans toute l'Asie antérieure. On pense que son aire de dispersion correspondrait à celle de l'expansion sémitique¹. L'Asie Mineure et la Syrie l'auraient connu et utilisé dès le début du deuxième millénaire avant notre ère². Les Préhellènes n'ont pu l'ignorer complètement³. La Perse⁴ et la Grèce en furent aussi plus ou moins tributaires. Le développement des frises céramiques de l'Ionie, contemporaines des pithoi (et plats) estampés de Milo, de Crète et de Laconie, d'inspiration ionienne⁵, introduisit dans le domaine de la plastique grecque les guerriers, les cavaliers et les chars, que représentaient déjà les cylindres asiatiques⁶. Il était aisé de meubler de longues zones avec des séries de motifs, imprimés au cylindre ou estam-

p. 407 et 437; cf. aussi E. Pottier, *Cal. vas. Louvre*, p. 387). Il aurait apparu en même temps que l'écriture (L. Delaporte, *L'art* (Larousse), I, p. 30), qui aurait été découverte à la même époque que la brique et en vertu du même principe analytique (W. Andrae, *Das Gotteshaus*, p. 86).

1. G. Contenau, *I. I.*; A. Moret, *Hist. de l'Orient*, 1929, p. 80; L. Delaporte, *I. I.*

2. R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 69, n. 3.

3. On croit de plus en plus à la « possibilité d'une immigration asiatique dans l'Égée » (Ch. Picard, *Journ. Sav.*, 1929, p. 97 sq.). Sur l'art créto-mycénien et l'Orient, et, en particulier, les rapports entre les cylindres mésopotamiens ou hittites et certaines gemmes mycéniennes, cf. V. Müller, *Stud. zur kret.-myk. Kunst*, II, *Arch. Jahrb.*, XLII (1927), p. 1 sq. (ordonnance de la scène « en frise » sur un anneau de Tyrinthe : procession vers la droite de génies léontocéphales, approchant d'une déesse assise, *ibid.*, fig. 1).

4. Les répétitions indéfinies des mêmes personnages, sur les frises perses, semblent produites par « un de ces sceaux à rouleau antiques qu'on roulerait à l'infini » (F. Sarre, *L'art de la Perse ancienne*, trad. P. Budry, p. 13).

5. A. de Ridder, *Rev. ét. gr.*, 1908, p. 362. Les sujets sont les mêmes (sphinx et animaux, Dompteuse ailée, Héraklès et les Centaures, courses de chevaux et de chars, scènes de chasse, guerrier montant en char, etc.) en Laconie (Sparte, A. de Ridder, *op. cit.*, p. 361), en Crète (Prinias, Lyttos, Praisos, Haghios Ilias, Palaikastro : cf. L. Pernier, *Annuario*, I (1914), p. 94 et *supra*, p. 160), et dans les autres îles de l'Égée (Mélès : cf. *supra*, p. 136, n. 6; Tinos, Rhodes : cf. E. Pottier, *Bull. corr. hell.*, XII (1888), p. 501). Sur la plaque de Kythmos, cf. *supra*, p. 155, n. 1; sur les « plaquettes de Milo », *supra*, p. 137, n. 1. Pour les vases béotiens, *supra*, p. 136, n. 5.

6. E. Pottier, *op. cit.*, p. 504. Cf. *ibid.*, p. 503 : « Il semble, *a priori*, que la contrée où l'emploi du cylindre gravé est né et a été pratiqué pendant de longs siècles doit être aussi la patrie de la céramique à reliefs ».

pés dans des moules, identiquement reproduits comme les dessins d'une étoffe. Mais les scènes construites d'après ce principe étaient vouées à une simplicité un peu indigente : processions monotones ou scènes brèves se répétant sans liaison entre elles, que ne pouvaient, après les périodes primitives, suffire à justifier ni la facilité de la technique, ni la vertu religieuse de la multiplication. Le décor ainsi compris n'était tout de même pas sans mérite ni sans intérêt : les vases ioniens et corinthiens le prouveraient, à leur échelle réduite. Une note pure est belle, même répétée. Mais on peut lui préférer une symphonie. L'isolement des plaques et des figures ne devait pas être maintenu par l'esprit grec, et le progrès allait se faire dans le sens du groupement et de la liaison intellectuelle et plastique des thèmes. Après la succession des motifs, l'opposition des figures isolées¹ avait introduit le mouvement de la bataille ; l'immense mêlée des Amazonomachies était en germe dans les petites frises céramiques de cavaliers.

Le renouvellement de la technique permit une rapide ascension. Avec l'abandon de la terre cuite moulée, la frise continue limita la symétrie à une harmonie de masses. Les détails des motifs ou des groupes commencèrent à différer : écart minime au début, mais ce simple *clínamen* suffit à déterminer le développement de la « frise ionique » classique.

On peut considérer comme une œuvre de transition les rudes et très précieux reliefs d'Assos. Le praticien y commençait seulement à se libérer de la routine ; son œil ne voyait encore guère plus loin que le bout de son ciseau, et il ajustait avec peine une plaque à la voisine. Les sujets, aussi bien,

1. Un groupement élémentaire s'obtenait en retournant les motifs (par simple silhouettage : cf. le procédé céramique des ombres portées). Les processions pouvaient s'orienter tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, et le besoin de symétrie fit très anciennement converger les cortèges de chaque côté d'une porte ou d'un escalier. Cf. *infra*, p. 482. Des groupes de combattants symétriquement opposés se voient déjà sur les cylindres mésopotamiens, comme sur les gemmes créto-mycéniennes. Cf. V. Müller, *op. cit.*, p. 26.

éveillent l'idée d'un assemblage de motifs, pris comme au hasard dans des albums¹, et cette juxtaposition de thèmes brefs² a fait des reliefs assiens une manière de *répertoire de l'imagerie gréco-orientale archaïque*. Pourtant, dans le décousu de cette composition, où voisinent thèmes mythologiques et sujets réels³, se devine une première tentative, encore bien imparfaite, de coordination. Plusieurs scènes se rattachent au cycle d'Héraklès⁴, et l'aventure du mont Pholoé peut se relier à la fuite des Centaures galopant vers le cap Malée; on remarque aussi, dans les attitudes et le modelé, encore fruste, des hommes-chevaux, comme dans les gestes des banquetteurs, une recherche de variété qui annonce l'avenir. Il reste cependant encore d'Assos aux Panathénées, au moins la distance d'Hérodote à Thucydide.

La juxtaposition des sujets assiens, parfois séparés, comme sur la frise archaïque des Satyres et animaux de Xanthos⁵, par des réglettes verticales⁶, se retrouverait en Asie Mineure ailleurs que dans le domaine céramique : sur les reliefs de l'hérôon de Trysa, dont les décorateurs ioniens « ont mis bout à bout, poussé à la queue leu leu, développé sur des hauteurs qui parfois varient du simple au double les bandes de reliefs les moins bien assorties, soit parce qu'elles ne se ressemblent pas assez ou au con-

1. « Le praticien (oriental) possédait des albums de motifs divers, qu'il assemblait au gré de sa fantaisie et de celle de sa clientèle » (G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, I, p. 376).

2. On rappellera encore que longtemps, dans l'art oriental, une scène resta « une addition de motifs, comme un personnage était une addition de diverses parties du corps humain » (G. Contenau, *op. cit.*, p. 375).

3. G. Mende!, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, II, p. 7.

4. On avait exagéré cette recherche d'unité, et tous les sujets ne peuvent être mis en rapport avec les travaux d'Héraklès, le culte d'Athéna ou les traditions locales. Cf. F. Sartiaux, *Assos*, p. 53 sq., 57 et 60.

5. F. N. Pryce, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, p. 134 sq.

6. F. Sartiaux, *Assos*, p. 31 sq.

traire parce qu'elles se ressemblent trop¹ ». Le peu qu'on connaisse des frises de cymaise de l'Artémision créséen² ou du Didymaion archaïque³ laisse conjecturer la même mosaïque de motifs, à laquelle avait habitué l'alternance des sujets estampés de la décoration architectonique en terre cuite. Quant aux « petites plaques portant des coqs et des poules », juxtaposées sur une autre frise ionienne, à Xanthos, on dira, après H. Lechat encore⁴ : « ces vieilles sculptures sont charmantes, mais il n'y a pas de sujet du tout, et des plaques pareilles pourraient se succéder à perte de vue, sans qu'il y eût vraiment un sujet jamais ».

Les progrès faits, pour la composition et la coordination des scènes, par les frises ioniques de Grèce propre, ont été réalisés sous l'inspiration, semble-t-il, de la décoration dorique, principalement à partir du moment où, sous la poussée perse, les deux courants artistiques se sont rapprochés à travers l'Égée. C'est pourquoi il paraît nécessaire de parler ici brièvement du groupement métopique et de la composition antithétique des motifs dans l'ordre « national » des Grecs.

Avec leur amour du décor, les Hellènes d'Asie étaient partis d'une conception tout orientale de l'ornementation, qui devait se modifier, dès la seconde moitié du VI^e siècle avant J.-C., au contact de l'art et de l'esprit plus « occidental » des Doriens; les influences allaient, aussi bien, être réciproques, et la fusion des deux courants était nécessaire à l'épanouissement du génie attique au siècle de Périclès. Rien de plus différent, à l'origine, que les principes de composition des Doriens et ceux des Ioniens :

1. H. Lechat, *Rev. ét. anc.*, XIX (1917), p. 11, n. 1. On rappellera aussi le fronton archaïque de Corfou, avec la juxtaposition barbare de ses thèmes développés inégalement, entre lesquels il est difficile d'établir un lien. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 276, et *infra*, p. 473.

2. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 34.

3. R. Demangel, *Rev. ét. anc.*, XXXIV (1932), p. 129 sq.

4. *Sculpt. gr.*, p. 49.

de la zone continue au tableau isolé¹ on verrait la distance du cachet plat au cylindre. Aux défilés interminables de l'Orient, brodant, pour le plaisir de conter, mille et un récits historiques ou légendaires, s'oppose la scène laconique, équilibrée, brève comme un acte, mais complète et se suffisant à soi-même : produit d'un art purement grec, conscient, dans sa recherche de la perfection, des limites des facultés humaines. Au récit s'oppose le drame; à la frise ionique, la métope².

Cette diversité des conceptions décoratives devait entraîner des préférences pour certaines catégories de sujets, et des divergences dans la manière de présenter les thèmes du patrimoine commun³. Après avoir hésité entre la figure unique⁴ et les scènes complexes excédant le cadre limité de la métope⁵, l'imagier dorien avait essayé avec succès la représentation des thèmes brefs, à deux ou trois personnages, s'inscrivant parfaitement dans son champ restreint. Les épisodes successifs des gestes héroïques⁶ convenaient

1. On comparera, du point de vue de la composition des sujets, le champ que l'architecte concède au sculpteur et celui que le potier livre au peintre. On reconnaîtra la même différence fondamentale entre les deux principes de décoration des vases, entre les zones circulaires (simples ou superposées en registres) et l'ordonnance en « métopes » de scènes bien équilibrées. Cf. B. Schweitzer, *Die Entwicklung der Bildform in der alt. Kunst von 540 bis 490*, Arch. Jahrb., XLIV (1929), p. 107, n. 2. Les Ioniens — rappel des tissus de l'Orient — couvrent leurs vases d'un réseau continu de motifs colorés, dont le sens intéresse moins que le jeu des lignes. En Grèce propre, les figures ne sont plus seulement des ornements faits en série et de valeur égale; elles prennent un intérêt individuel, et s'opposent les unes aux autres.

2. Pour le principe antithétique du groupement des frontons, nous verrons plus loin que la frise ionique s'en est parfois directement inspirée.

3. Par exemple, le drame du fauve subjuguant une proie (que l'iconographie orientale avait d'ailleurs déjà fixé dans son brutal dénouement) a pu se traduire, pour la décoration chère aux Ioniens, par un défilé alterné de félins suivant leurs victimes (frise de Statonia).

4. Animal, sphinx, centaure, à Sélinonte ou à Assos.

5. Le navire Argo ou la razzia des bœufs du vieux trésor delphique des Sicyoniens.

6. Les travaux des héros se décomposaient naturellement « en une série de combats singuliers, ayant leur physionomie particulière,

à cette illustration de petits tableaux voisins, mais distincts, que les triglyphes isolaient dans le temps et dans l'espace, et qui restaient pourtant liés entre eux intellectuellement par une idée d'ensemble¹.

Le thème de lutte — fond de la plupart des travaux héroïques — se condensait aisément dans le cadre d'une métope; l'action s'y limitait à un duel, forme nécessaire du combat primitif, fixé dans sa péripétie essentielle. La frise continue pouvait se disperser en digressions, s'étendre en détails simultanés ou successifs, devenir *historique*; la métope choisissait le moment où, loin de tout bavardage, l'action se concentre en un raccourci saisissant. C'est pourquoi, dans l'illustration des légendes, les artistes doriens se sont volontairement dégagés du réalisme du récit épique, pour s'attacher au côté *dramatique* de la lutte²: lutte idéale, sans spectateurs, sans paysage, opposant la nudité des corps en pleine action dans un combat rapproché.

Cette conception dorique de la bataille a influé sur la composition du bandeau ionique en Grèce propre. Issue des exploits héroïques, elle a été vue par le décorateur des frises continues, au v^e siècle et plus tard, pour ainsi dire à travers le *rythme dorique*, qui devait marquer de sa forte empreinte même les grandes compositions picturales de l'Athènes classique, et qui était peut-être le *rythme grec*³.

pendant que, par-dessous leur variété, continuait à passer le fil commun qui les reliait tous ensemble » (H. Lechat, *Sculpt. gr.*, p. 46). Les douze travaux d'Héraclès semblaient faits pour décorer les douze métopes du prodromos et de l'episthodemos du dorique hexastyle: ainsi au temple de Zeus à Olympie. Ailleurs s'adjoignirent d'autres exploits héroïques. Cf. A. Marquand, *Gr. Archit.*, p. 224.

1. Au Parthénon, sous l'influence en retour du décor continu sur la frise dorique, les métopes tendent à former les éléments d'une composition plus large, dont les détails seraient liés à la fois par le sujet et par les lignes. Cf. *infra*, p. 485 sq.

2. Cf. O. Bie, *Kampfgruppe und Kämpfertypen*, p. 10 sq.

3. Voir, sur les deux courants (dorique et architectural; ionien, plus pictural) qui ont agi sur la décoration architectonique du v^e siècle attique, C. Blümel, *Zwei Strömungen in der alt. Kunst des 5^{ten} Jahrh.*, 1924; Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XXXIX (1926), p. 146.

La bataille a été d'abord pour lui une suite de combats particuliers, bien éloignés de l'horreur confuse de la guerre. Lorsqu'il a reproduit, sous d'autres influences, l'enchevêtrement de la mêlée vraie, sa composition trop « picturale » marquait la fin de la grande époque du bas-relief architectonique.

Au trésor des Siphniens à Delphes, qui est pour nous, par la force des choses, un des incunables de la frise ionique pétrifiée, on remarquera l'hésitation des artistes entre les deux principes de composition. La face orientale est partagée entre deux scènes juxtaposées, dont chacune représente un sujet parfaitement équilibré. Ces deux tableaux distincts, vieux clichés tous deux — l'assemblée des dieux et le combat autour du gisant —, voisinent, reliés, pour l'œil plutôt que pour l'esprit, par la symétrie des figures extrêmes, placées un peu à l'écart¹. Ce sont en somme, rapprochés, deux thèmes différents, dont chacun suffirait à décorer un petit côté de temple² : on le verra bientôt³. Sujets trop vastes pour une métope, non pour un fronton⁴.

Une partie de l'assemblée divine tourne le dos à la scène de combat qui est censée la passionner. De quelque manière qu'on l'explique, cet archaïsme n'est pas heureux.

1. A l'extrémité gauche de l'assemblée des dieux, Arès, isolé, correspond au Nestor de l'extrémité droite du combat homérique. Ainsi souvent, dans les frises ioniques, les figures d'angle marquent des arrêts, qui ponctuent les phrases successivement développées (A. Marquand, *Gr. Archit.*, p. 267). La symétrie, dans chaque demi-frise, est rigoureuse. De part et d'autre du couple divin entourant Hébé (?), Athéna et Apollon, assis vers le centre du groupe, se retournent vers deux déesses placées et drapées symétriquement. Dans l'autre sujet, autour du gisant, deux Troyens et deux Achéens marchent au combat, flanqués des quadriges des antagonistes. Cf. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 103. G. E. Rizzo, *Temp. fitt. Nemi*, p. 56, observe que ce type de composition double et balancée reste dans la tradition de l'art ionien (donc étrusque : groupes Ménade et Silène).

2. Cf. G. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Griechen* (1923), p. 38.

3. Au temple d'Athéna Niké.

4. On a dit, inversement, que le fronton du trésor siphnien était composé comme une frise. Cf. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 156, fig. 56; F. Noack, *Arch. Jahrb.*, XLV (1930), p. 191 sq.

A cet égard, le vieux fronton en tuf de l'Acropole, dit de l'*Apothéose d'Héraklès*, pourrait être rapproché de la demi-frise orientale de Delphes : on y voit le roi des dieux et son épouse siégeant, bien au centre du champ triangulaire; mais Zeus, assis de profil vers notre droite, « à la manière des dynastes assyriens¹ », pour recevoir l'hommage du nouvel élu, tourne le dos aux figures placées dans la partie gauche du fronton². Les autres assemblées divines, au v^e siècle, sauront plus habilement prendre part aux affaires humaines : au Parthénon les dieux accueillent à droite et à gauche la procession, et la scène reste centrée. Sur la façade du temple d'Athéna Niké, la troupe des Olympiens, qui, symétriquement accrue, garnit tout le côté oriental de la frise, s'y présente dans une composition heureusement balancée : la triade centrale, groupant deux dieux assis de part et d'autre d'une déesse debout, est disposée, on l'a remarqué justement³, comme le seraient les protagonistes d'un fronton⁴.

Qu'il s'agit d'assemblées divines ou de combats symétriquement ordonnés, la composition *centripète*, en rapport

1. Ch. Picard, *Rev. hist. rel.*, 1929, 2, p. 224. Ajoutons : et, plus loin, des dieux sumériens; cf. E. Unger, *Sumer. und akkad. Kunst*, p. 76 sq.

2. La place de Zeus est encore la même au fronton oriental du Parthénon. Mais il y fait partie du groupe central illustrant la merveilleuse genèse, de part et d'autre duquel se répand la nouvelle jusqu'aux extrémités de l'Olympe — et du fronton —, où Dionysos et Aphrodite, tournés vers les angles, n'ont pas encore été touchés par elle. On admire par que la savante dégradation l'émotion s'atténue et s'apaise en passant des figures debout aux figures se levant, puis assises, puis couchées et tournant le dos à la scène centrale, cependant qu'aux extrémités la Nature poursuit son cours. La perfection est ici atteinte.

3. Ch. Picard, *L'Acropole, l'enceinte*, p. 24. Comparer le rôle tenu, au fronton occidental d'Égine, par le groupement ternaire (lutte autour d'un gisant), au sujet duquel on a rappelé l'introduction du troisième acteur dans le théâtre contemporain (Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 338).

4. L'importance du groupement *antithétique* pour les frontons a été récemment soulignée au cours de la controverse sur le groupe des « Astragalizontes » de l'Acropole. Cf. Ch. Picard, *Rev. ét. gr.*, XLII (1929), p. 121 sq.; W. Decna, *ibid.*, XLIII (1930), p. 384 sq.; P. de La Coste-Messelière, *ibid.*, XLIV (1931), p. 279 sq.

avec la primitive frontalité¹, convenait à la décoration d'une façade d'édifice religieux, fronton ou bandeau continu (plus tard, portail de cathédrale). De part et d'autre d'une figure axiale, dominant toute la scène par sa place (et par sa taille, dans le fronton) autant que par son caractère sacré, la loi du parti symétrique répartissait au mieux dans les ailes les personnages de second plan. Dans l'illustration des légendes locales, dont la formule, très centrée, répondait bien aux conditions du problème du fronton, l'action médiane s'entourait d'un complément de spectateurs divins ou humains, voire animaux. Ce sont, au vrai, *figures de remplissage*, plus ou moins habilement reliées, selon les époques, à l'essentiel du sujet². Il n'en était pas ainsi au temps où les deux lions de Mycènes suffisaient à remplir le champ triangulaire dominant la porte de l'Acropole³. Mais les figures animales

1. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 480. Le fronton oriental du temple delphique des Alcméonides juxtaposait des statues en ronde bosse : technique qui s'accommode mieux que le relief de la symétrie rayonnante.

2. Les gisants d'Egine, les servantes d'Olympie (rappelant les servantes accroupies pleurant les malheurs de leur maison, sur les *Ilioupersis* des vases : p. exemple, Furtwängler et Reichhold, *Gr. Vasenmalerei, Auswahl*, pl. VII) marquaient les étapes de ce progrès, dont l'apogée est atteinte au fronton oriental du Parthénon. Les dieux « accessoires » sont liés à l'action moralement et matériellement par les figures ailées portant la nouvelle du miracle parmi les groupes, qui manifestent par des réactions appropriées leur intérêt, leur étonnement ou leur joie.

3. Le problème de la composition antithétique, pour le cas des animaux placés en pendants, affrontés ou adossés (cf. Morin-Jean, *Le dessin des animaux*, p. 84 sq.), s'expliquerait-il par le désir de l'artiste primitif de présenter les deux côtés du corps d'un animal, placés symétriquement de part et d'autre de la tête montrée de face, afin d'éviter les raccourcis et de donner aux corps de profil leur plus utile développement ? Solution attrayante, valable pour certains groupes décoratifs (monstres doubles à tête commune, plus difficilement admissible pour d'autres (πρόνια θηρών) ; son application aux frontons par Murray (cf. *Rev. ét. gr.*, 1913, p. 8) a été repoussée par W. Deonna (*Rev. arch.*, XXXI (1930, I), p. 70, n. 4). Un cas curieux et unique, pour le domaine céramique, de composition analogue « héraldique » (en rapport possible avec la glyptique orientale) a été étudié par Ch. Dugas, *Mon. Piot*, XXVIII (1925-6) : on peut voir, sur un plat rhodionien de Délos, une réunion conventionnelle de diverses formes animales (lions, chiens, bouquetin), décorativement distribuées en vue d'une symétrie axiale et non rayonnante, « sans aucun souci de leur caractère d'être vivants » (*ibid.*, p. 28).

ou monstrueuses, qui occupaient à l'origine tout le tympan, devaient peu à peu reculer vers les angles. Les combats d'animaux des vieux frontons attiques avaient, à Delphes, cédé la place médiane; à l'Acropole, les monstres, encore ophidiens par leurs arrière-trains (si commodes pour meubler les angles!), prenaient forme humaine vers le centre de la composition, afin de se mesurer avec Héraklès.

Le milieu de la scène est encore occupé, à Corfou, par la colossale Gorgone, flanquée de ses deux fauves, et c'est dans les angles, où se montrent timidement les scènes mythologiques¹, que la frise continue, avec ses petits personnages, vient se mesurer à l'énorme décor prophylactique, issu de l'*antepagmentum* faitier (fig. 98). Cette juxtaposition d'éléments mythiques divers (le groupe central : apotropaïque; les groupes latéraux : narratifs), rapprochant deux assises différentes de la civilisation grecque², a pu sembler, sur le front de ce temple dorique, un rappel d'une ordonnance métopique³. Rappel métopique que l'on a signalé dans la composition d'autres frontons (celui du trésor des Mégariens à Olympie⁴, par exemple), et qui témoignerait, comme le rapprochement du parti symétrique et du principe continu, des hésitations d'un art qui se cherche et progresse chaque jour. Le mélange des formes ioniques et doriques, souvent signalé à Corfou, s'accorderait avec la dualité des dispositions au fronton de la Gorgone. D'autres tympan archaïques, aux reliefs mal détachés du fond et silhouettés

1. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, p. 69.

2. L'ancien monde démoniaque et la légende héroïque. Cf. G. Lösche, *Die Giebelfig. des Temp. von Korfu*, *Arch. Anz.*, XXIX (1914), col. 53.

3. C. Robert, *Πρακτικά*, 1911, p. 166 sq.; S. Reinach, *Rev. arch.*, XXI (1913), p. 248 (pas de composition unique, mais « quelque chose comme sept métopes, dont les triglyphes de démarcation auraient disparu »). Ch. Picard, au contraire, déclare, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 182, « rester convaincu du rapport intime du thème central, au fronton de Corfou, avec les scènes de gigantomachies des deux kerkides ».

4. S. Reinach, *l. l.*



Fig. 98. — Fronton du temple d'Artémis à Corfou (restauration E. Buschor).



Fig. 99. — Essai de rapprochement de la Gigantomachie archaïque de l'Acropole et d'un type d'acrotère central reconstitué par H. Schrader, *Arch. Jahrb.*, XLIII (1928), p. 68 sq.

de profil, présenteraient des sujets à l'orientale : témoin les frontons des processions de l'Acropole archaïque¹ ou du trésor delphique des Siphniens. En devrait-on conclure qu'une composition frontale et centrée a pu, en un temps donné de l'archaïsme et sous l'influence du décor continu, tendre à céder la place à un développement des sujets en frise, par lequel tous les personnages recevaient une orientation parallèle? Des inconvénients graves, sans nul doute, en eussent résulté, en raison du caractère exactement symétrique et centré du champ immuable que le triangle fattier du temple offrait à la sculpture : on en observerait les premiers symptômes au fronton d'*Héraclès et l'hydre*, où la scène fuit vers la gauche, comme à celui même des Siphniens, dont les figures semblent, au contraire, s'échapper vers la droite.

Le découpage en scènes distinctes, bien ordonnées à la péloponnésienne², convenait parfaitement, pensera-t-on, à la série de duels (de meurtres, plutôt), en laquelle se divisait facilement la lutte des Olympiens contre les Géants, tant au fronton des Mégariens qu'à celui aussi probablement de l'ancien temple d'Athéna sur l'Acropole. Le groupement par paires des antagonistes à l'« Hécatompédon des Pisis-tratides³ » eût été contrebalancé par la symétrie absolue qui allait régler les figures d'acrotères⁴. Le divorce, dont la menace apparaissait à Corfou, est presque consommé, entre la figuration apotropaïque, bientôt définitivement reléguée,

1. E. Buschor, *Größenverhältn. att. Porosgieb.*, n^o 7 (10) et 12.

2. G. Treu, *Olympia*, Text, III, p. 11. Cf. l'ancienne, mais encore utile étude de A. Furtwängler sur la composition des frontons, *Aegina*, I, p. 316 sq.

3. Cf. R. Heberdey, *Oesterr. Jahresh.*, XVIII (1915), p. 40 sq.; H. Schrader, *Oesterr. Jahresh.*, XIX-XX (1919), p. 154 sq.; J. Six, *Athen. Mitt.*, L (1925), p. 117 sq.; Ch. Picard, *L'Acropole, le plat. sup.*, p. 58. L'arrangement des duels entre géants et dieux est encore sujet à controverse.

4. H. Schrader, *Arch. Jahrb.*, XLIII (1928), p. 54 sq. Les hypothèses de Schrader n'ont pas reçu, pour l'ensemble, une adhésion enthousiaste. Cf. *Rev. ét. gr.*, XLIII (1930), p. 74 et 92.

hors du fronton, aux angles utiles¹ et le dramatique récit, qui va remplir tout l'intérieur du champ triangulaire (fig. 99).

La Gigantomachie de la frise septentrionale du trésor des Siphniens n'était pas ordonnée selon la manière adoptée pour les frontons d'Athènes ou d'Olympie. La composition est, si l'on veut, tripartite, et s'équilibre autour des trois chars divins, comme seraient tripartites les frises des côtés sud et ouest², alors que l'ordonnance de la face orientale est, sans contestation possible, bipartite. Mais l'essentiel de la différence semble ici dans le parti symétrique qui régit un des côtés, alors que le principe continu réglerait les autres. On ne manquera pas d'observer que le quadrigé de Zeus formait le centre de la Gigantomachie³, et que la liaison — aérienne — entre les deux parties serait établie par la flèche (tirée par l'un des Létôïdes *ἑκρέβω* de la moitié gauche), qui a traversé le champ de bataille pour frapper, dans l'autre moitié de la scène, le Géant nu « grinçant des dents »⁴. Le sujet reste un de ces thèmes *élastiques*⁵, dans lesquels la troupe des figurants, bien qu'ils puissent être ici désignés par leur *κcm*⁶, est indéfiniment extensible. Point de personnages de second rang entourant un groupe central, mais une série sans fin de combats individuels interchan-

1. Devenus acrotères, les *αἰολοπαῖα* gardèrent leur minceur extrême de revêtements protecteurs : on a supposé (E. Buschor) que les panthères de l'Hécatompédon avaient été fixées sur un fond de bois. Cf. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 38, 2^e col., n. 1. Les *antepagmenta* fatiers d'Egine ont pu être assujettis par des traverses métalliques.

2. G. Daux et P. de La Coste-Messelière, *Bull. corr. hell.*, LI (1927), p. 39, 49 et 55.

3. P. de La Coste-Messelière, *Rev. art anc. et mod.*, LI (fév. 1927), p. 135 sq.

4. G. Daux et P. de La Coste-Messelière, *op. cit.*, p. 39.

5. G. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Gr.*, p. 39. On le vit bien à Pergame.

6. La Gigantomachie est la seule des grandes batailles mythiques, où l'inscription ne soit pas indispensable pour reconnaître au moins les protagonistes d'une des armées, dont les victimes légendaires sont généralement connues. Sur la part de créance à attribuer aux inscriptions de la frise siphnienne, cf. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 93 sq.

geables. La division des antagonistes en deux camps, ayant chacun sa direction de marche (vers la droite pour les dieux, naturellement¹), facilite l'allongement du bandeau, et eût permis de développer le thème sur les quatre côtés de l'édifice, si un maître d'œuvre unique l'avait tenté².

Le triptyque méridional, si l'on accepte la vraisemblable restitution de Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière³ en « Jugement de Pâris », ne présenterait qu'un nombre réduit et invariable de protagonistes, fixés par la légende. On y observerait que la direction de marche oppose encore les deux camps : les vaincues, Athéna et Héra, s'élancent vers la gauche, pleines de dépit et ivres de vengeance; le char d'Aphrodite, la « gagnante du concours de beauté⁴ », qui s'attarde coquettement à un détail de parure, est naturellement tourné vers la droite.

Le principe oriental de la zone continue s'accommodait mieux encore d'une suite de chars et de cavaliers, fixée en scène d'enlèvement : les ravisseurs doivent fuir dans un même sens, entraînant le mouvement de toute leur troupe et des poursuivants. Restitué en diptyque, comme à l'Est, ou en triptyque, comme sur les deux autres faces⁵, le rapt des Leucippides du côté méridional montre le brillant cortège

1. Seules exceptions donnant de la variété au récit : Héra s'est retournée vers la gauche pour frapper un gisant; inversement, deux géants tentent d'échapper vers la droite à l'attaque des lions de Cybèle. Ainsi, sur la face occidentale du Parthénon, tous les chevaux — sauf un « qui a un caprice » (H. Lechat, *Phidias*, 2^e éd., p. 121) — sont tournés dans le même sens.

2. On avait, un temps, cru pouvoir rattacher au même cycle de la guerre de Troie les scènes des divers côtés du trésor des Siphniens. Sur le rapport des thèmes généraux, ici traités, et de leur application à des sujets légendaires particuliers, cf. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 129, n. 3 et p. 143; pour le rôle des « metteurs en page » et des « exécutants », cf. *ibid.*, p. 161 sq. et 167 sq.

3. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 142, fig. 48. D'après cette restauration, aux deux charnières des trois volets, les groupes de trois personnages (à gauche : Athéna, personnage nu, Aphrodite; à droite : écuyer d'Aphrodite, Pâris, écuyer d'Héra) se balanceraient très exactement (*ibid.*, p. 143, n. 1).

4. *Ibid.*, p. 143.

5. *Ibid.*, p. 128. Les autels assureraient le compartimentage.

des heureux Dioscures dirigé, semble-t-il, tout entier vers notre droite¹. Les chevaux montés, à toutes les allures, se masquant à demi les uns les autres, pourraient donner un avant-goût de la cavalcade du Parthénon : mais quelle distance de pensée entre le galant carrousel delphique et l'élan religieux de toute la cité montant vers sa divinité poliade ! Ce ne sont pourtant que deux expressions — combien différentes ! — du vieux thème ionien de la procession de cavaliers, traité, au gré des légendes — et des artistes —, en scène d'enlèvement ou en sujet liturgique.

Le développement d'une scène simple, équilibrant des détails moindres autour d'un centre, s'établissait par rayonnement : procédé qui pourrait être « d'origine européenne, contrairement au principe oriental de la zone² ». Le parti rayonnant, qui règle la composition du fronton occidental d'Egine, par exemple³, a pu s'appliquer exceptionnellement à des épisodes de frises ioniques⁴. Mais la symétrie rigoureuse ne semble supportable que sur des champs continus très limités⁵. L'extension des sujets, particulièrement lors du passage des exploits d'un héros à ceux d'un peuple, devait généraliser l'emploi des sens de marche des personnages, et leur division en deux camps orientés à l'opposé. L'orientation opposée des combattants était une suite logique du principe processionnel appliqué à une action de lutte.

1. Les éditeurs de la grande publication (*ibid.*, p. 128, n. 5) déclarent « préférer de beaucoup » restituer un cortège à direction unique vers la droite — ce qui s'accorderait avec le principe de « dextéralité » dont il va être maintenant question.

2. A. de Ridder et W. Deonna, *L'art en Grèce*, p. 168. Sur la composition particulière du fronton est du temple delphique d'Apollon, cf. P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 3, p. 61.

3. Cf. les dernières études de H. Schrader, *Oesterr. Jahresh.*, 1922-24, p. 83 sq.

4. Cf., par exemple, pour la frise nord des Siphniens, le groupement rayonnant d'Héra, Athéna et les trois Géants, dont les lignes divergentes s'ouvrent comme les lames d'un éventail (*infra*, fig. 106). V. encore, à la frise du Mausolée (*supra*, fig. 85), le groupe de l'Amazone *nudo tergo*.

5. Ainsi le sarcophage des Amazones de Vienne.

Pour être clair, il fallait rendre immédiatement perceptible la distinction des antagonistes. Le caractère monstrueux d'une des troupes, les sexes différents, les attributs spéciaux, l'armement et le costume (ou la nudité héroïque) étaient sans doute d'excellents modes de discrimination entre amis et ennemis. Insuffisants toutefois¹, surtout lorsqu'il s'agissait de luttes de Grecs contre Grecs. Diriger les deux troupes, l'une vers la gauche, l'autre vers la droite, rendait toute confusion impossible, et avait l'avantage de répondre à une donnée réelle.

Cette direction de marche permettait, de plus, dans un certain nombre de cas, de fixer les esprits des spectateurs sur l'issue de la lutte. Ainsi, sur les frises siphniennes, les dieux de la Gigantomachie, l'Aphrodite du Jugement de Pâris, le cortège entier des ravisseurs des Leucippides, Zeus et la majorité de l'aréopage divin² (l'assemblée est elle-même dans la moitié gauche de la face orientale) sont orientés vers notre droite : ce sont les triomphateurs dans les compétitions ou luttes engagées. G. Méautis, précisant une observation ancienne³, remarquait récemment que « les Grecs

1. On peut parfois hésiter sur les partis. Au fronton oriental d'Égine, l'écuyer accourt-il pour aider le vainqueur ou le vaincu, pour secourir ou pour dépouiller ?

2. Les héros troyens et les dieux favorables à leur cause sont tournés vers la droite : l'observation peut-elle servir à l'identification du combat, ou devrait-t-on penser seulement que la règle n'a pas été ici observée ?

3. F. Sartiaux, *Assos*, p. 79, avait déjà rappelé que les métopes assiennes suivaient « la loi très ancienne, d'après laquelle les personnages sont ou bien disposés symétriquement, ou tournés vers la droite : aucun d'eux ne se meut isolément vers la gauche ». De même, sur les vieilles bases éphésiennes, les figures semblent avoir avancé en procession vers la droite, portant des offrandes : cf. W. R. Lethaby, *Journ. Hell. stud.*, XXXVII (1917), p. 2 sq. D'autre part, A. L. Frothingham, *Amer. Journ. arch.*, XXI (1917), p. 430 sq., notait que dans les processions romaines (exception : l'*Ara Pacis*, E. Löwy, *Bemerk. zur A. P., Oesterr. Jahresh.*, XXIII (1926), p. 53, n. 2), la direction favorable était, pour les dieux, vers la droite — comme à la Gigantomachie siphnienne. Enfin A. della Seta, *Mus. Villa Giulia*, p. 135 sq., étudiant la deuxième phase de la décoration du temple italique, indiquait, à propos des sujets figurés des antéfixes (petits groupes en mouvement : Silènes entraînant Ménades ou Ména-

ont tendance à mettre à droite de la scène, à gauche donc du spectateur, le héros ou le dieu qui va sortir vainqueur d'une lutte ou d'un combat¹ : les sculptures d'Egine, d'Olympie, du Parthénon, les peintures des vases surtout apporteraient à cette thèse de nombreuses confirmations. Se trouvant à droite de la scène (à notre gauche), les vainqueurs marchent donc vers notre droite. La règle, qui souffre plus d'une exception², a été baptisée principe de « dextéralité ».

Certaines frises continues se sont contentées du récit qui se poursuit, au caprice du narrateur, et l'on reprocherait à telle bande décorative de Trysa ou du Monument des Néréides une facilité prolixe, qui s'accommode trop naturellement de la joie de conter orientale. Le sujet tournant sans fin, comme la si traditionnelle frise de la course de chars du Mausolée, ne pouvait suffire à un esprit attique. L'art ionien, qui a tendance à diriger les figures dans un seul et même sens, et l'art dorien, qui « fait converger les motifs vers un centre³ », se sont rencontrés à Athènes, au temps de Phidias⁴.

des embrassant Silènes), que « la règle de la direction de mouvement vers la droite est propre au dessin et au relief de tout l'art archaïque grec et des autres arts antiques » (p. 136). Dans le cas envisagé du temple italique, les groupes du côté droit, suivant cette loi, constituent une exception à une autre règle de cette décoration architectonique, celle de la convergence des mouvements vers un seul et même point. Le mouvement vers la droite cher aux archaïques pourrait être rapproché du principe de la station gauche de la statuaire primitive, qui permettait, pour le relief, par le départ *du pied gauche*, de présenter au spectateur la droite et le devant des personnages. Le rapport avec le principe droitier et le sens de gauche à droite de l'écriture semble incontestable.

1. *C. R. Acad. Inscr.*, 1931, p. 150; *Rev. arch.*, XXXIV (1931, II), p. 180. « Le personnage *dynamique*, celui qui a l'offensive ou qui aura la victoire est placé à droite de la scène » (G. Méautis, *Le coffre de Kypselos*, *Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 275). On nous promet des précisions pour une prochaine publication sur le décor céramique, *Les vases grecs, reflets de l'âme hellénique*.

2. Cf., par exemple, au Parthénon, les métopes occidentales du côté sud (Centauromachie).

3. A. de Ridder et W. Deonna, *L'art en Grèce*, p. 332.

4. Les deux principes sont admirablement fondus au fronton oriental du Parthénon. A l'angle gauche, le char d'Hélios s'élève vers le zénith (et vers le centre du fronton), correspondant à celui de Séléne qui, à l'autre extrémité, s'enfonce et va disparaître sous la

La zone et le principe axial se sont trouvés conciliés dans l'ordonnance des Panathénées : flux continu, et pourtant équilibré, qui s'écoule et qui s'arrête dans une harmonieuse symétrie. La « couronne votive offerte par la Cité à l'Athéna chrysléphantine¹ » était faite de deux rameaux joints sur le front du monument, et l'on ne concevrait pas qu'il en fût autrement.

II. — Unité de sujet et de mouvement

Pour développer d'une seule traite un sujet unique sur les quatre côtés d'un temple, il fallait le souffle de Phidias, et son cerveau, plus admirable peut-être que sa main elle-même. Cet aboutissement logique du progrès de la composition décorative² vers l'unité *plastique*, et non plus seulement intellectuelle, n'était d'ailleurs pas, disons-le tout de suite, la seule solution adéquate au problème de l'ordonnance du bandeau architectonique continu. Aussi logiquement, le

ligne d'horizon : les chars se dirigent tous deux vers notre droite. Mais le triple groupe d'Aphrodite répond très librement à celui de Déméter et Coré, complété par Dionysos. Le primitif, comme le décadent, se plait à l'exacte et minutieuse correspondance des petits détails; le grand artiste établit largement l'équilibre par masses. Ici, le mouvement éternel de la Nature, suivant (de notre gauche vers notre droite) la course montante d'Héios et la chute de Séléne dans l'Okéanos, se combine heureusement avec la diffusion rayonnante de la Bonne nouvelle, distribuée également dans l'Olympe, au gré des pentes symétriques des rampants : deux mouvements qui se combinent sans se contrarier, et se renforcent dans une harmonieuse unité.

1. G. Fougères, *Athènes*, 4^e éd., p. 89.

2. Progrès du sens artistique en rapport avec ceux de l'exécution : orsqu l'artiste n'est plus arrêté par les difficultés techniques, il peut voir plus large, combiner, ordonner. Les mêmes progrès ont été réalisés dans le décor céramique, passant des scènes isolées aux grands cortèges faisant le tour de la poterie. Ici également les deux systèmes peuvent être bons : car le vase est symétriquement conçu par rapport à l'anse ou aux anses (comme le temple par rapport à la façade); il y faut, de plus, tenir compte de la courbure des flancs, parfois si prononcée qu'elle ne permet (sauf « développement à plat du sujet ») que « des aperçus partiels et successifs » (Ch. Dugas, *Aison*, p. 116).

regard n'embrassant qu'une partie du monument, la frise de chacun des côtés pouvait, comme au trésor siphnien, se limiter à un sujet et le traiter entièrement.

Le thème de la double procession convergeant vers une scène centrale était, au reste, des plus anciens. Il était, pour ainsi dire, de fondation en Egypte¹, et cela jusqu'au temps de l'influence grecque². La Mésopotamie l'avait connu depuis l'antique Sumer³ jusqu'aux Hittites⁴ et aux Assyriens⁵. En Grèce même, il avait été employé déjà⁶. Mais jamais il n'avait été traité avec cette ampleur⁷. L'hommage à la divinité nationale se développait sur cent soixante mètres de longueur autour de la cella du Parthénon, entraînée, pour ainsi dire, dans le flot des cavaliers galopant de part et d'autre des longs côtés—comme les deux bras d'un

1. La décoration égyptienne formait « comme une composition immense, dont toutes les parties convergeaient vers un même point, au temple, le mur de fond du sanctuaire, au tombeau, la stèle, qui avait remplacé la porte du caveau » (G. Maspero, *Egypte*, p. 55). Cf. G. Jéquier, *Man. d'archéol. égypt.*, I, p. 94.

2. Evoquons encore (cf. *supra*, p. 448) les frères et gracieuses porteuses d'offrandes, défilant sur les longs côtés de la chapelle funéraire de Petosiris à Tounah-Derouah (qu'elles soient, d'ailleurs, du IV^e ou du V^e siècle avant J.-C. : cf. P. Montet, *Rev. arch.*, 1926, I, p. 161 sq.; Ch. Picard, *Bull. Inst. fr. arch. orient.*, XXX (1930), p. 201 sq.).

3. Le « bas-relief circulaire » du Louvre (cf. *supra*, p. 444, n. 3) montre deux cortèges s'avancant l'un vers l'autre. Sur la base de la statuette d'Our-Ninghirsou, fils de Goudéa, deux files de porteurs de tributs se rejoignent, agenouillés, aux pieds du patési (G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, II, p. 726, fig. 509).

4. Il suffira de rappeler le cortège pré-panathénaique de Iasilikaïa, avec sa double procession divine (dont le sens — hiérogamie et fête de la végétation printanière — est bien différent de celui du cortège athénien). Cf. E. Meyer, *Reich und Kultur der Chetiter*, p. 85 sq.; H. de Genouillac, *Syria*, X (1929), p. 1 sq.

5. Défilés de chars, porteurs d'offrandes, procession arrivant de part et d'autre d'un centre figuré par quelques personnages assis ou debout, tout cela se trouve déjà sur les reliefs de bronze de la colossale porte de Balawat (IX^e siècle avant J.-C.). Cf. E. Unger, *Die Wiederherstellung des Bronzetores von B.*, pl. I-III.

6. Rappelons la double procession divine des reliefs du prytanée de Thasos, convergeant vers une porte, qui peut évoquer le lointain souvenir de la fausse-porte des tombeaux égyptiens (ou du Monument des Harpyies).

7. C'est la « majestueuse allure des odes de Pindare » (G. Fougères, *Rev. ét. gr.*, XXXII (1919), p. 225).

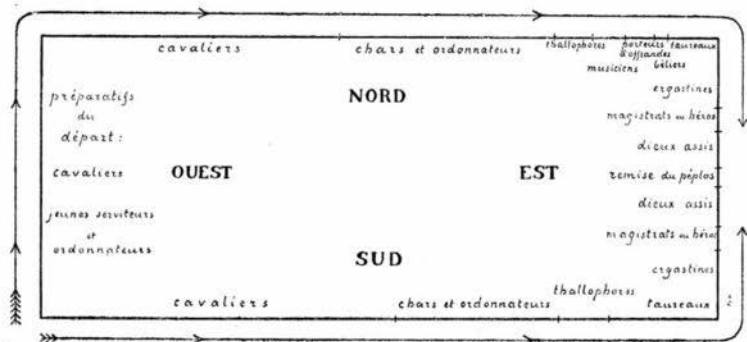


Fig. 100. — Plan de la frise des Panathénées.

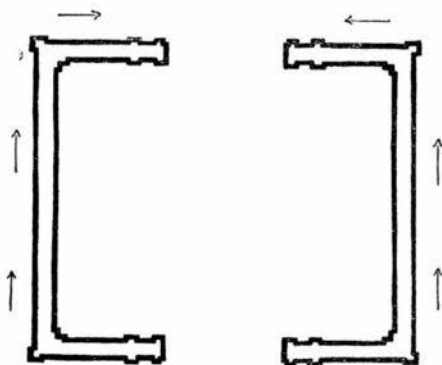


Fig. 101. — Plan de l'Ara Pacis Augustae.

« fleuve vivant qui coule ininterrompu¹ ». Aux extrémités du cortège, dont les deux files parallèles (voisines, pour qui fait abstraction de la largeur du temple) traversaient la ville, les deux façades montraient les préparatifs de la fête au Céramique, et l'arrivée de la procession au temple où trônent les dieux, invisibles et présents. Le point d'origine est l'angle sud-ouest de la frise, et, sur le côté occidental, le cortège est dirigé vers la gauche; mais en réalité, toute cette façade, celle qu'on voyait d'abord en arrivant à l'Acropole (d'où le départ à l'angle sud-ouest) contenait en puissance la force de ce flux, qui allait déborder également à droite et à gauche. La galopade des longs côtés rejoignait les chars et la procession plus calme des gens à pied, musiciens, porteurs d'offrandes et conducteurs d'animaux. La façade principale montrait l'arrivée symétrique de la tête du cortège, avec les vierges athéniennes et les magistrats qui attendent en causant; puis l'assemblée des dieux, en deux groupes (non pas face à face, comme à Delphes, mais tournés vers les arrivants); enfin, au centre, légitimant toute la scène et évitant d'adosser Zeus et Athéna, la remise du péplos sacré (fig. 100).

Ce cortège qui, dans la réalité, se fût trouvé bientôt disloqué, auquel un artiste oriental eût donné la monotonie funèbre d'une procession réglée au même pas, reste admirable d'unité, bien que chaque groupe ait conservé son allure propre². Les mouvements ici, tantôt vifs et exaltés, tantôt calmes et ralentis, composent, on l'a dit, la plus grande et noble symphonie qui ait jamais été fixée dans le marbre. C'est qu'elle est formée, cette procession, d'éléments dis-

1. H. Lechat, *Phidias*, 2^e éd., p. 120; G. Fougères, *Athènes*, 4^e éd., p. 90.

2. La composition par petits groupes limitée à une dalle, sur le côté ouest, convenait aux détails de la scène des préparatifs de la procession; elle aurait, sur les longs côtés, morcelé le cortège. Mais il ne semble pas qu'on puisse, de cette observation, tirer des conclusions bien assurées sur la date de la frise, comme fait H. Schrader, *Phidias*, p. 219 sq.

parates et cent fois traités du vieux répertoire, cavaliers, défilés de chars et d'animaux, assemblées divines : mais les thèmes anciens sont fondus en une puissante et nouvelle unité; la géniale originalité de Phidias réside dans la composition — non dans l'invention¹ — autant et plus que dans l'exécution de la frise du Parthénon.

Si, dans son principe, la double procession se joignant de part et d'autre d'une scène centrale n'était pas une création du siècle de Périclès, elle ne fut pas non plus, après cette époque, limitée au cortège panathénaïque. Il semble exagéré de dire que la frise du Parthénon n'a jamais été utilisée ou imitée, et que l'idée de sa composition n'a pas été reprise, ni les détails, ni la place même choisie par Phidias² : nous avons vu plus haut³ que les monuments romains, de l'*Ara Pacis*⁴ — dont la composition doit être ici rappelée (fig. 101) — à l'arc de triomphe de Septime-Sévère, en passant par la plupart des colonnes commémoratives, ont été décorés par des artistes qui n'ignoraient pas la frise des Panathénées. On observerait davantage, dans l'art grec, l'influence du chef-d'œuvre de Phidias dans la composition de la plupart des grandes frises postérieures au Parthénon.

N'était-ce pas, au reste, le même principe qui, au Parthénon précisément, avait dirigé la composition de la frise *dorique* ? Le registre métopique tendait, au ^ve siècle attique, à ne plus figurer une série de tableaux isolés, fixés à une muraille, mais une scène unique (pour chaque côté au moins du monument), que les triglyphes ponctueraient sans l'interrompre — comme les fûts cannelés du péristyle, pour qui regardait de

1. Cf. *infra*, p. 513 sq.

2. G. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Gr.*, p. 42. Il est sans doute également excessif de la considérer, presque à l'opposé, comme un, « répertoire inépuisable » pour l'art grec (M. Collignon, *Sculpt. gr.* II, p. 73).

3. Cf. *supra*, p. 448 sq.

4. Cf. E. Courbaud, *Le bas-rel. rom.*, p. 81 sq. On ne songerait pas, sur la frise du Parthénon, à chercher les portraits des magistrats, de Périclès, de Phidias : pourtant ces derniers n'étaient-ils pas, selon la tradition, gravés sur le bouclier de la Parthénos ?

l'extérieur la frise de la cella du Parthénon, ou comme les colonnettes et piliers des sarcophages et des autels gréco-asiatiques¹. Cette influence en retour de la frise continue sur le décor « à éclipses » dorique a été signalée depuis longtemps pour le côté sud du Parthénon², et récemment placée en vive lumière pour les côtés nord et est³. Sur la façade, en effet, une composition savante a ordonné les figures et la direction des chevaux des chars symétriquement de chaque côté d'une ligne médiane passant par l'axe du fronton⁴. Bien plus, la frise dorique du côté septentrional formerait un vaste tableau équilibré⁵, que les triglyphes divisent à peine, pour l'œil et non pour l'esprit, en épisodes qui peuvent chevaucher d'une métope à l'autre.

Les frises ioniques contemporaines de celle du Parthénon, ou légèrement postérieures à elle, ne pouvaient pas ne pas

1. A l'opposé, la barrière du trône de Zeus à Olympie présentait en décor métopique douze sujets différents peints par Panainos. Cf. A. S. Murray, *Athen. Mitt.*, VII (1882), p. 274 sq.; H. Blümner, *Arch. Jahrb.*, XV (1900), p. 136 sq.

2. H. Lechat, *Rev. ét. gr.*, IX (1896), p. 263, loue l'interprétation de E. Pernice, *Ueber die Metopen der Südseite des Parth.*, *Arch. Jahrb.*, X (1895), p. 93 sq., qui a compris que la métope, « malgré le cadre architectural qui semble la condamner à se suffire à elle-même, peut fort bien n'être qu'une partie d'un tableau distribué entre plusieurs cadres successifs ». Cf. B. Laum, *Die Entwickl. der gr. Metopenbilder*, *Neue Jahrb. f. klass. Alt.*, XV (1912), p. 684 sq.; H. Lechat, *Rev. ét. anc.*, XV (1913), p. 200 sq.; H. Sitte, *Die Südmet. des P.*, *Arch. Jahrb.*, XXXII (1917), p. 215 sq.

3. C. Praschniker, *Parthenonstudien*, p. 186 sq. et 87 sq.; Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXXI (1929), p. 198 sq.; A. Merlin, *Journ. Sav.*, 1929, p. 22 sq.

4. La disposition de la scène était naturellement très différente sur le bouclier, dont le champ était circulaire (on y voyait les Géants monter à l'assaut des dieux, repoussant d'en haut l'attaque).

5. Entre les préparatifs du départ de la flotte grecque, et, à l'autre extrémité, Enée fuyant avec les siens, de l'aurore de la victoire (Hélios, I) à la nuit fatale (Séléné, XXIX), on rétablirait, avec des motifs polynotéens, des scènes narratives de l'imagerie archaïque, ayant trait au même thème de l'Ilioupersis. On sait combien était cher à Phidias le motif, qu'il avait peut-être inventé, de l'encadrement du tableau par les dieux de la lumière. Au fronton oriental du Parthénon, le soleil se levant, dans l'angle gauche, et, à l'autre extrémité de la scène, Séléné s'enfonçant dans l'Océanos sont, comme Athéna s'élançant du cerveau de Zeus, dirigés vers notre droite; on le noterait à l'appui de ce qui a été dit plus haut sur le principe de « dextéralité ».

s'inspirer des principes phidiaques. Au « Théseion », la frise du pronaos développait sur une seule ligne une action guerrière, à laquelle participaient vingt-neuf personnages : la scène n'est pas divisée en trois épisodes par la présence des deux groupes divins, assis en plein champ de bataille, et l'on saisit ici le progrès fait sur le diptyque siphnien. Sur la frise d'Athéna Niké, qui fait le tour complet du temple, le mouvement des trois côtés figurant des scènes de combat¹ conduit au tableau de la façade orientale², où l'assemblée des dieux se compose selon un clair principe symétrique³ : les dieux y attendent le résultat — victoire athénienne, à coup sûr — de la bataille qui fait rage autour du temple, renseignés à mesure par Iris et Niké, qui, en bonnes messagères, établissent la liaison avec les combattants. La parenté serait si proche avec la composition de la frise des Panathénées qu'on reconnaîtrait même, vers l'angle nord-ouest, les préparatifs au combat de la face septentrionale voisine⁴.

On ne s'étonnera pas de rencontrer au moins un écho des principes phidiaques dans la composition des reliefs de la base de Némésis à Rhamnonte⁵, qui, par ailleurs, seraient à rapprocher de certains groupements de la frise de l'Erechtheion. Ce dernier temple, avec sa remarquable asymétrie et la différence de hauteur de ses registres sculptés, devait admettre le fractionnement des scènes, et certains balan-

1. G. Fougères, *Athènes*, 4^e éd., p. 60, remarque que « l'orientation de ces scènes sur les faces du monument » semble correspondre « à celle des champs de bataille par rapport au temple ».

2. Cf. G. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Gr.*, p. 40; C. Praschniker, *Strena Buliciana*, p. 22; Ch. Picard, *L'Acropole, l'enceinte*, p. 24 sq.

3. Pour le détail de la composition et les liaisons un peu « extérieures » entre les figures ou les groupes, cf. les observations de C. Blümel, *Der Fries des T. der A. N.*, p. 23 sq., 33 sq. (exposé de la théorie de O. Bie, *Kampfsgr. und Kämpfertyp.*, sur l'ordonnance interne des groupes, prise, en même temps que les thèmes de combat, à la décoration dorique).

4. C. Praschniker, *op. cit.*, p. 24.

5. L. Pallat, *Die Basis der N. von Rhamnus*, *Arch. Jahrb.*, IX (1894), p. 19.

cements de détail : par exemple, aux côtés du portique septentrional¹. La frise du parapet était elle-même, en raison de la disposition du bastion d'Athéna Niké, conçue pour montrer aux arrivants, en « place noble », la déesse de l'Acropole, vers qui convergeait le double essaim de Nikés : chacune des trois sections du pyrgos formait un tout, groupant trophées et victoires autour d'une scène de sacrifice; mais la position des Athénas à l'extrémité occidentale des côtés nord et sud, et la symétrie de l'ensemble par rapport à la face principale (celle de l'ouest) rappelleraient davantage le mouvement de la frise du Parthénon².

A l'opposé du répertoire analytique d'Assos, la frise du Parthénon présentait une synthèse, où les motifs anciens se trouvent si parfaitement liés entre eux et unis par l'idée directrice qu'ils sont fondus en un tableau unique : les thèmes décoratifs chers à l'archaïsme ont été ainsi incorporés aux sujets plus vastes et plus variés (scènes de bataille ou de culte), que requit la frise à figures pétrifiée. Mais la fusion des éléments constitutants ne fut pas toujours aussi habile. On l'observerait au monument des Néréides, le seul édifice micrasiatique, avec le temple *dorique* d'Assos, présentant une architrave sculptée. Voici revenus les guerriers marchant isolément ou en colonnes d'assaut, les cavaliers et les chasseurs, les files de parlementaires ou de prisonniers, les processions de porteurs d'offrandes, les scènes de jeux funéraires, de sacrifice ou de banquet. Comme tous ces sujets, même distribués sur quatre frises (dont une de

1. G. P. Stevens, *The Erechtheum*, p. 244; Ch. Picard, *L'Acropole, le plat. sup.*, p. 46.

2. Cf. *Amer. Journ. arch.*, XXXIV (1930), p. 512, et *supra*, p. 293 sq. L'exact balancement des côtés nord et sud n'est pas rompu par le petit côté est qui forme comme un « hors-d'œuvre épisodique » (R. Carpenter, *Amer. Journ. arch.*, XXXIII (1929), p. 481). Une Niké y monte vers la terrasse, comme les soldats perses sur les marches de l'escalier de Persépolis, ou les Géants agenouillés sur celles du Grand autel de Pergame (Ch. Picard, *op. cit.*, p. 28).

cella, comme au Parthénon) intellectuellement reliées¹, forment encore une sèche juxtaposition plastique, plus proche des frises orientales que de la « houle rythmée des combats grecs² » ou du mouvement ascendant continu des Panathénées³ ! L'influence de la frise du Parthénon semble cependant s'être exercée ici, spécialement sur la grande frise de combats⁴, à la fois pour les dimensions, le modelé et l'atmosphère idéale où se meuvent les personnages. Mais, on l'a dit et fort bien dit⁵, Phidias avait donné à ses créations un *tonus*, une vie intérieure, qui manque aux mouvements stéréotypés, sans raison profonde, des personnages du bandeau xanthien. Cette « insignifiance décorative⁶ », qu'il est légitime de signaler déjà, ne va-t-elle pas, au reste, autant et plus que le rayonnement spirituel des figures phidiennes, dans le sens vrai de la plastique architectonique, et si le sculpteur de la frise des Néréides, même replacée dans son cadre, mérite moins d'éloges que celui des Panathénées, l'architecte⁷, en revanche, a-t-il moins eu dans un cas que dans l'autre à se louer du complément apporté à son œuvre par la décoration continue ?

1. Cf. G. Rodenwaldt, *Das Relief*, p. 43; Ch. Picard, *Les Néréides funéraires de Xanthos*, *Rev. hist. rel.*, CIII (1931), p. 5 sq.

2. F. Studniczka, *Die gr. Kunst an Kriegergräbern*, *Neue Jb. f. kl. Alt.*, 1915, p. 306.

3. W. H. Schuchhardt, *Die Friese des Ner.-Mon.*, *Athen. Mitt.* LII (1927), p. 137.

4. Sur un autre point, la composition de la frise du Parthénon a pu influencer les artistes du tombeau lycien : lorsque le maître d'œuvre a réglé pour l'ensemble du monument le mouvement des figures des Néréides, partant de la face postérieure et se poursuivant également sur les longs côtés, pour aboutir au milieu de la façade principale (F. Krischen, *Der Aufbau des Ner.-Mon.*, *Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 85 sq.). Sur le fronton oriental, aussi — car, comme le trésor des Siphniens, le monument des Néréides avait accueilli le décor sculpté des frontons doriques — la disposition des figures n'est pas sans analogie avec celle de la scène centrale de la frise est du Parthénon.

5. W. H. Schuchhardt, *op. cit.*, p. 138.

6. « Dekorative Bedeutungslosigkeit » (W. H. Schuchhardt, *l. l.*). C'est cette « insignifiance du sujet » que loue A. Rodin (*Les cathéd. de Fr.*, p. 146) dans la sculpture décorative, et qu'il préfère à « nos rébus ».

7. Un Athénien, ou un Lycien formé en Attique. Cf. F. Krischen, *op. cit.*, p. 89.

N'est-ce pas l'architecte du Parthénon, Ictinos, qui, devant placer au temple dorique de Bassae le bandeau sculpté en marbre, consacré par les Phigaliens reconnaissants à leur sauveur Apollon¹, l'inséra dans l'entablement ionique de la cella? Transposée en décoration intérieure du sékos, cette frise pouvait encore s'accommoder d'une disposition continue. On observe ici cependant une persistance (plutôt qu'un retour, en plein centre du Péloponnèse) du décor métopique, qu'on attribuera moins peut-être à des raisons techniques² qu'à un goût pour la scène bien construite formant tableau : combat singulier à deux ou trois personnages; arrivée d'Apollon et Artémis sur un char attelé de cerfs; Kaineus l'invulnérable, traditionnellement enseveli sous les rocs dont l'accablent les Centaures. Malgré l'incertitude de la place de nombreux fragments, le détail des frises phigaliennes semble montrer la recherche d'une symétrie de masses, avec, au moins sur les petits côtés, un motif central³; pour l'ensemble, on rappellera le contraste déjà noté⁴ entre les deux sujets : brutalité, d'une part, de la bataille monstrueuse, et, de l'autre, fréquence, dans la lutte amazonnienne, des épisodes propres à émouvoir.

Sur les frises du Mausolée, la lutte se résoud davantage encore en combats singuliers, avec, comme à Phigalie, l'alternance classique des figures de face ou de dos⁵. Mais, au tombeau carien, l'obliquité des position entrecroisées,

1. Cf. K. Kourouniotis, 'Αρχ. Έφ., 1910, col. 285.

2. On a retrouvé, dans les environs du temple, de très nombreux éclats de calcaire, mais aucun débris de marbre, ce qui semble prouver que la frise a été sculptée ailleurs (K. Kourouniotis, *op. cit.*, col. 286, n. 1).

3. Héraclès (ou Thésée) et une Amazone, à l'est, et le groupe de Kaineus, à l'ouest (A. H. Smith, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, p. 278).

4. Cf. *supra*, p. 409. On a observé qu'il n'existe qu'un mort pour toute la frise (O. Bie, *Kampfgr. und Kämpfertyp.*, p. 102).

5. Cette disposition, qui s'accorde si bien avec la loi du maximum d'extension des reliefs, aurait peut-être été popularisée, sinon inventée, par les sculpteurs des frontons d'Egine (Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 51).



Fig. 102. — Frise du Monument de Lysicrate. Groupement symétrique autour de Dionysos.

combinées ou opposées, prouve une application plus asiatique du principe décoratif continu, dont le cours ornemental paraît contrarié par des figures verticales¹. C'est là, dans une forme encore vivante et signifiante, un progrès assuré vers la décoration pure, dont la frise architectonique se rapprochait ainsi graduellement.

Le verve des frises du Mausolée² et le large espacement des personnages semblent avoir aussi réglé l'allure déliée et si parfaitement décorative des reliefs du monument choragique de Lysicrate. La libre pétulance des Satyres n'y est nullement désordonnée : ils s'équilibrent de part et d'autre du beau groupe de Dionysos jouant avec une panthère, et se correspondent dans une symétrie habilement variée³ (fig. 102).

A la même lignée appartient la frise de l'Artémision de Magnésie-du-Méandre. Ce long et médiocre bandeau, trop loué autrefois, trop décrié peut-être par la suite⁴, montre ce qu'était devenu, vers la fin du III^e siècle avant J.-C., l'idéal « classique » de la frise ionique⁵. La composition d'ensemble, soignée et aérée, développait, sur les quatre

1. G. Rodenwaldt, *Das Relief*, p. 44.

2. Cf. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 368.

3. Le reste de la frise est moins exactement symétrique, à mesure qu'on s'éloigne de Dionysos. Cf. A. H. Smith, *op. cit.*, p. 252.

4. Ch. Texier, *Asie Min.*, p. 352; C. Watzinger, *Magnesia*, pl. XII sq.; S. Reinach, *Rép. stat.*, I, p. 12 sq.; *Rép. rel.*, I, p. 179 sq.; G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 369 sq.; Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 248.

5. Cf. *supra*, p. 332 sq., et *infra*, p. 540 sq.

faces du temple, une même Amazonomachie dans une action qui, partant de la façade, aboutissait à l'opisthodomé¹. Un dernier écho, sur le sol grec, de la « manière phidiasque, séparant une frise en deux courants qui se réunissent sur la façade² » serait à signaler au Monument de Paul-Emile à Delphes.

Il serait injuste de ne pas mentionner à cette place le colossal ensemble pergaménien, rattaché au passé par plus d'un côté, et qui devait avoir une telle influence sur l'évolution de la sculpture hellénistico-romaine. Les frises de Pergame ont notablement favorisé la dissociation ultérieure du bas-relief historique et de la plastique d'ornement. Du point de vue de la composition, on pourrait faire les remarques suivantes. On sait le nombre de « mattres » (une quinzaine, peut-être) qui auraient rivalisé de talent ou d'habileté pour réaliser cette gigantesque Gigantomachie de 2 m. 30 de hauteur sur cent vingt mètres de longueur³. Dans cette pléiade de sculpteurs, certains critiques, sages sans doute, ont cherché moins à distribuer des couronnes qu'à discerner les centres d'art, auxquels se rattacheraient les divers épisodes de la frise⁴; aux Attiques, cantonnés dans des groupes étroits, avec les verticales fortement scandées⁵, se seraient opposés les Rhodiens, épanouis dans le libre essor de larges et puissants groupements, et surtout les Pergaméniens, dont la composition, tout en longueur⁶, aurait le mieux exprimé le sens décoratif de la grande frise : celui d'un bandeau historié enserrant le socle de l'autel monumental. Malgré la distinction nécessaire

1. Ch. Texier, *l. l.*

2. P. Bienkowski, *Strena Bulic.*, p. 41.

3. W. H. Schuchhardt, *Die Meister des grossen Frieses von Pergamon* (1925); cf. Thiersch, *Arch. Anz.*, XXXVII (1922), col. 363 sq.

4. H. Bulle, *Gnomon*, II (1926), p. 326 sq.

5. « Ein kurzatmiges Staccato » (H. Bulle, *op. cit.*, p. 335).

6. Cf. les morts couchés, les bras tendus, les serpents horizontaux, chiens, torches, lances, etc. (H. Bulle, *l. l.*).

de ces méthodes, et l'existence de morceaux de bravoure destinés à concentrer l'attention sur les figures principales, on reconnaîtra encore le mouvement régulier et indéfini¹ — ici singulièrement exubérant et pathétique — qui forme l'essence même du principe ionique continu².

Avec la Gigantomachie de Lagina, d'inspiration pergaménienne pourtant, le manque de souffle d'artistes médiocres, revenus au balancement classique des groupes détachés dans l'espace³, rendait plus évidente la nécessité, pour la frise architectonique, du retour aux sujets purement décoratifs, sans surcharge ni fatigue pour l'œil ou l'esprit.

III. — Sujets historiques et décoration pure

C'est à Pergame, a-t-on dit, qu'il faut chercher, dans l'art grec, les premiers modèles de bas-reliefs historiques⁴. On n'oubliera pas néanmoins — il en a été question plus haut⁵ — tous les antécédents grecs ou gréco-asiatiques (frise d'Athéna Niké, reliefs de l'hérôon de Trysa ou du monument des Néréides, sarcophage sidonien d'Alexandre), sans parler, bien entendu, de la tradition narrative, pittoresque et didactique de l'Orient⁶. La tendance à remplacer par des combats réels les luttes de gymnase, dans lesquelles dégénérait un mauvais classicisme, ne s'était pas fait jour brusquement.

1. G. Rodenwaldt, *Das Relief*, p. 91.

2. L'unité d'inspiration de la frise a permis de rechercher le nom d'un maître des « maîtres » (parmi les sculpteurs de Rhodes — Ménécraatès ? Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 244 — ou de Tralles).

3. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 246. La complexité des légendes traitées dans les autres parties de la frise de l'Hécateion mêlait l'artificiel à l'inorganique et entraînait ce néo-classicisme incomplet à une confusion anti-sculpturale. Cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 454 sq.

4. E. Courbaud, *Le bas-rel. rom. à représ. histor.*, p. 256.

5. P. 423 sq.

6. E. Courbaud, *op. cit.*, p. 215 sq.; L. Delaporte, *La Mésopotamie*, p. 365; Ch. Picard, *op. cit.*, p. 70.

Mais à l'époque hellénistique, la recherche d'un renouvellement efficace a précipité l'évolution commencée. On pourrait penser que la réaction fut trop complète, et que, de Pergame à l'arc de Constantin, elle devait conduire à l'excès de complication, sinon même à la confusion.

Si un mouvement logique emportait encore d'un seul trait la Gigantomachie pergaménienne, la frise de Télèphe est, plutôt qu'une parure, un récit apologétique, contant à la suite une partie de la vie fort embrouillée du héros. Les épisodes juxtaposés, où le fondateur légendaire de Pergame est suivi, on peut le dire, du berceau jusqu'à la tombe, sont reliés fréquemment par l'entremêlement des figures extérieures de chaque scène¹. Les cycles héroïques n'étaient pas, dans la décoration grande ou petite², chose rare : mais comme nous voici loin de la claire simplicité des anciennes Théséides³ ! Dans la série de tableaux consacrés aux travaux d'Héraclès ou de Thésée, le héros, toujours pareil et triomphant, était pour l'ordinaire représenté dans un même cadre, groupé seulement chaque fois avec une autre figure⁴. Les scènes à multiples personnages de la frise pergaménienne se rattachent à une même histoire, suivie dans le merveilleux quotidien et divers des légendes ; c'est quelque chose comme une vie de saint, une vie de Bouddha⁵. Cette succession de scènes édifiantes, montrant un personnage à tous les âges de son existence, semble faite plutôt pour les arts picturaux ou la petite décoration⁶ que pour la plastique monumentale. Par son

1. G. Rodenwaldt, *op. cit.*, p. 94. Parfois les scènes sont séparées par des troncs d'arbre ou des éléments d'architecture (M. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 527).

2. Cf. E. Pottier, *Cat. vas. Louvre*, p. 830 sq.

3. Il faut observer toutefois que le spectateur voyait de tout près la frise de Télèphe, comme il eût fait une fresque murale.

4. Dans le cadre métopique, il n'y avait pas de chevauchement d'une scène sur l'autre, comme par exemple pour la décoration céramique ou la ciselure. Cf. *supra*, p. 469.

5. Cf. A. Ippel, *Indische Kunst und Triumphalbild* (1929), p. 19 sq.

6. On songerait particulièrement à des objets ciselés, comme la coupe de Préneste, avec ses neuf tableaux illustrant « une journée de chasse ou la piété récompensée ». Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, III, p. 762.

style narratif¹, un tel *récit sculpté* se détache de la tradition classique grecque² pour annoncer déjà les reliefs de la colonne Trajane³. Aux drames concentrés dans une série d'actes brefs a succédé la prose historique, qui va tapisser tant de murailles romaines.

Les éléments familiers, dramatiques, voire comiques⁴, l'anecdote, que le conteur détaille pour réveiller l'attention du spectateur, ne sont pas étrangers à la manière *continuant* des Romains⁵. Mais leur relief national, suivant les qualités qu'ils prisaient le plus — et qu'ils ont généreusement attribuées à nos ancêtres gaulois (*virtutem bellicam et argute loqui*) —, a particulièrement répété les scènes de guerre⁶ et les allocutions impériales⁷ dans de longues narrations qu'il faut dérouler pour les lire comme un *volumen*. Par-dessus la péninsule hellénique, c'est la tradition de l'Orient et de l'Égypte qui va, pour de nombreuses raisons matérielles

1. Si la frise peut toujours être comparée à une période architectonique, combien le style en a varié depuis le temps des enfances ! Sur l'architrave d'Assos, les mots se heurtaient à demi barbares; le trésor siphnien montrait un poème en quatre strophes aux termes vieillots et pleins de sève. La frise du Parthénon était un hymne sacré, harmonieux et puissant, qu'on n'a osé répéter de peur de le profaner. Mais à Pergame, l'éloquence un peu bavarde et affectée de l'Orient domine, et bientôt, à Lagina, le verbiage sénile masquera décidément une pensée confuse et trop pleine de réminiscences.

2. Un des épisodes ne montre-t-il pas *la fuite des Grecs, vaincus par les Barbares* — conduits, il est vrai, par un fils d'Héraklès ?

3. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 530; E. Courbaud, *op. cit.*, Sur ce genre de composition continue chez les Préhellènes et chez les Égyptiens, cf. G. Rodenwaldt, *Der Fries des Meg. von Myk.*, p. 59.

4. E. Courbaud, *op. cit.*, p. 160 sq.

5. Sur les reliefs de céramique peinte, dont les Romains aimaient à décorer traditionnellement leurs temples ou leurs maisons (particulièrement du 1^{er} siècle avant J.-C. au 1^{er} siècle après J.-C.), on retrouve les Amazones, le cycle des travaux d'Hercule ou de Thésée, les Ménades et les Satyres, les légendes d'Ariane ou des Argonautes. Mais la plupart du temps ces motifs grecs sont composés à la grecque par des ateliers grecs, selon une formule symétrique. Cf. R. Cagnat et V. Chapot, *Archéol. rom.*, I, p. 705 sq.

6. Prises de villes, traversées de fleuves, batailles victorieuses et les triomphes et sacrifices qui s'ensuivent.

7. Cf. S. Reinach, *Rép. rel.*, I, p. 334, 340, 344, 350, 357, 363 (col. Trajane); 296, 310, 323, 325 (col. Aurélienne); 260, 264 (arc de Septime Sévère); 256-7 (arc de Constantin).

et morales que nous n'avons pas à exposer ici, entraîner le bas-relief romain vers ses destinées propres¹.

En opposition, semble-t-il, avec ce développement complexe du bandeau narratif et didactique, un autre courant, plus étroitement rattaché à la plastique architectonique, a combiné le principe décoratif continu avec l'alternance ornementale, qui s'accorde si logiquement à la disposition du portique grec. Il y eut là comme une bifurcation : la frise grecque classique, unissant idéalement le symbole et le décor, a donné naissance en mourant — telle autrefois Gorgo — d'une part au relief narratif où chaque forme est significative, de l'ensemble historique au détail de chaque portrait, et d'autre part au simple ornement, que sa pure valeur plastique tend à incorporer dans la modénature architecturale². Peut-on songer ici à une nouvelle contamination du principe

1. On n'oubliera pas pourtant cette « renaissance néo-attique », dont l'apogée semble atteinte à l'époque julienne. Sur la frise de Mantoue et ses rapports avec les sculptures de l'arc d'Orange, cf. P. Bienkowski, *Strena Bulic.*, p. 35 sq. Pour la frise de l'arc d'Auguste à Suse, F. Studniczka, *Arch. Jahrb.*, XVIII (1903), p. 13, a noté que la composition s'ordonne symétriquement sur chaque face, comme sur les frises archaïques grecques (Siphniens), et que les personnages se répondent souvent *figure pour figure* de part et d'autre d'un motif central. Pour la procession de l'Ara Pacis, on a déjà marqué la parenté de mouvement, qui permettait d'évoquer à son sujet les Panathénées. Mais la pompe romaine apparaît moins comme un cortège que comme « une foule qui semble se fondre dans le marbre ainsi que dans une atmosphère baignée de lumière » (E. Bertaux, *Rome, L'antiquité*, p. 95) : foule dont, à l'inverse de la procession grecque, les éléments sont différents sur les faces longues du monument, la frise du sud ayant pu être considérée comme la suite de celle du nord (E. Löwy, *Bemerk. zur Ara Pacis, Oesterr. Jahresh.*, XXIII (1926), p. 53). D'autre part, la procession romaine, qui comprend des acteurs et des spectateurs, met en vedette les grands personnages de l'empire (Auguste et sa famille, sa cour et ses dignitaires), présentés, on l'a dit (E. Löwy, *op. cit.*, p. 61), « comme des portraits de groupes plutôt que comme des groupes de portraits » — en tout cas, comme des personnages historiques et bien réels.

2. Il est ici question du décor architectonique. Le problème se poserait différemment pour d'autres catégories de décoration historique, que la technique « picturale » a pu encombrer d'une broderie sur pierre agréable à l'œil et nettement insignifiante. Cf., pour les reliefs des statues de Lycosoura, G. Dickins, *Damophon of Messene, Brit. Sch. Ann.*, XII (1906-7), p. 356 sq.

dorique, en plus étroit contact avec l'Asie depuis l'épopée d'Alexandre? Il est notable, au moins, que le dernier stade ornamental des deux types de frises semble les avoir rapprochées singulièrement. Aux métopes convenait un décor centré, comme coupes ou rosettes : n'avaient-elles pas déjà connu (à côté de la rosace des origines mésopotamiennes¹), dans l'art créto-mycénien, l'ornement en demi-rosettes? Mais la frise ionique en punctua couramment aussi les molles ondulations de ses guirlandes². Les motifs alternés se répartirent

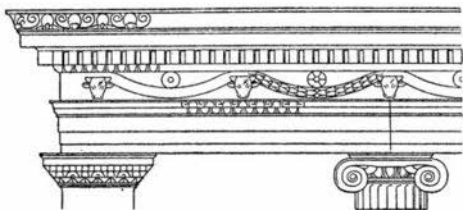


Fig. 103. — Entablement du portique de l'Autel.
Artémision de Magnésie.

naturellement d'après l'espacement de la colonnade (un au-dessus de chaque support, un ou plusieurs dans les intervalles), et le problème du décor angulaire de la frise, que l'ordre dorique n'avait jamais su résoudre parfaitement, put ainsi se poser tardivement pour l'ordre ionique : qu'on observe par exemple l'entablement reconstitué, à l'Artémision de Magnésie, sur le portique de l'autel³ (fig. 103).

S'il est exact qu'au v^e siècle « le temple et son décor étaient le but suprême de l'art⁴ », la décoration architectonique ne pouvait que souffrir du déclin de l'idéal religieux. Le passage

1. Sur l'ancienneté des rosaces et patères comme décor de frise, cf. *supra*, p. 62.

2. G. Rodenwaldt, *Das Relief*, p. 44.

3. Cf. C. Humann, *Magnesia am Maeander*, p. 94, fig. 92.

4. A. de Ridder et W. Dœnna, *L'art en Grèce*, p. 137.

de la frise figurée (ζωοφόρος) à la frise ornementale (κοσμοφόρος¹) serait peut-être un symptôme de ce recul. Une étude de la régression de la figure animée² expliquerait, pour ce cas, la genèse de certains motifs ornementaux, dont la valeur n'était pas d'abord purement décorative. La frise de Molos (Thermopyles), avec la molle arabesque de ses hippocampes, ses Néréides et ses amoureux, représentait les noces d'Amphitrite³; le même cortège nuptial déroule les spires de ses monstres marins sur la frise de la Glyptothèque de Munich⁴ : mais le sens plastique des masses et des mouvements prime ici tout autre intérêt, et le goût pour la sinuosité des corps inviables annonce la courbe des guirlandes et l'enroulement des rinceaux, dont le long succès va commencer. Aux formes vivantes s'est mêlé, puis substitué, le décor inanimé. Par leur retour régulier, certaines figures insignifiantes, ou devenues telles, comme les Amoureux que l'on voit chasser ou jouer sur tant de frises hellénistiques (spécialement frises de théâtre, à Ephèse, Aizani, Aphrodisias, etc.), comme les têtes de Méduse (Didymaion, Aspendos⁵), les animaux, panthères (Aphrodisias) ou griffons (Didymaion), reliés par des festons ou alternant avec des objets de culte, ont préparé cette transformation. Les luxuriantes végétations de Baalbek fleurissent en protomes de taureaux et de lions alternés⁶. Des guirlandes pergaméniennes avec amours et bucranes dérive une bonne part de la décoration des arcs de triom-

1. Rappelons que le terme est connu seulement par les comptes du Didymaion. Cf. B. Haussoullier, *Rev. de philol.*, XXII (1898), p. 49; Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VII, p. 672.

2. Il y avait eu, inversement, une progression de la figure dans la frise parlante de l'archaïsme. Cf. *supra*, p. 473 sq., et Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 179 (insertion de la figure vivante — prophylactique — dans le décor végétal des acrotères).

3. Mus. nat. d'Athènes. Cf. S. Reinach, *Rép. rel.*, II, p. 357.

4. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 480.

5. Cf. H. Hörmann, *Das Nymphäum zu Aspendos*, *Arch. Jahrb.*, XLIV (1929), p. 269, fig. 3 (ordre inférieur).

6. Sur la valeur symbolique de ces représentations, cf. R. Dussaud, *Mon. Piot*, XXX (1929), p. 91.

phe¹ (et des sarcophages) dont les Celtomachies et les motifs d'armes se rattachent aussi à Pergame ou à Milet². Le point d'arrivée serait, en ce sens, la frise de guirlandes enlaçant bucranes et patères alternés, décor qui se répète semblable indéfiniment, comme les anciens motifs céramiques : « la sculpture rentre dans le sein de l'architecture, d'où elle était sortie³ ».

Dans les attributs⁴ comme dans la disposition il put

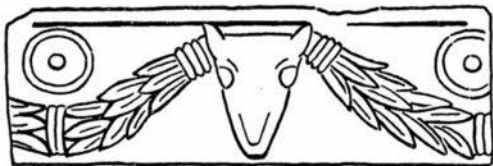


Fig. 104. — Frise du temple de l'acropole de Notion.

exister, pour le détail, une notable variété. Le groupement qui semble avoir recueilli le plus de suffrages souligna les ro-

1. E. Löwy, *Die Anfänge des Triumphzuges* ; P. Couissin, *Rev. de philol.*, 1929, p. 190 sq.

2. Au portique du sanctuaire d'Athéna Polias, à Pergame, le parapet est décoré, entre les colonnes, de cuirasses, boucliers, casques, etc. (*Pergamon*, II, pl. 43 sq.). La panoplie est encore plus riche sur la frise du Propylée du bouléutérion milésien, qui a l'uniformité d'une bande ornementale, bien que les sujets ne se répètent pas exactement. Cf. H. Knackfuss, *Das Rathaus von Milet*, I, 2 (1908), p. 80 sq. et pl. XI et XV ; G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, III, p. 486 sq. Parmi ces frises si précieuses comme document historique, on citerait encore celle du temple de Vespasien à Rome, qui ajoute aux armes des bucranes, des vases et divers ustensiles. Cf. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. Archit.*, pl. XII b.

3. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle*, p. 2. Des motifs religieux purent intervenir ensuite. Dans les rites orientaux, il reste interdit aux chrétiens, depuis les décisions conciliaires des premiers siècles contre l'idolâtrie, de « représenter Notre-Seigneur, la Sainte Vierge et les saints en sculpture » (R. Janin, *Les églises orient. et les rites orient.*, 1922, p. 30).

4. Parmi les motifs moins courants que les patères et bucranes : gerbes d'épis, canthares (Aphrodisias), candélabres (frise en stuc du temple de la Fortuna virilis (?)) avec putti au-dessus des colonnes : E. R. Fiechter, *Der ion. Temp. am Ponte rotto, Röm. Mitt.*, XXI (1906), p. 241, fig. 6 ; F. Noack, *Bauk. Alt.*, pl. 72 ; temple d'Antonin et Faustine à Rome, D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 217).

sacs ou patères (fig. 104 et pl. IX) — masques parfois (fig. 105) — de guirlandes portées par des bucranes¹. C'était moins un avènement qu'un retour : car, si les guirlandes arrivaient peut-être par l'Égypte², on n'oubliera pas que la tresse était déjà sumérienne³. L'origine de ce décor végétal pouvait être aussi réaliste que celle des figures prophylactiques : comme la tête — ou la peau — du lion, comme les bucranes,



Fig. 105. — Frise d'Aizani.

les étoffes (*infulac*) et les feuillages avaient pu être fixés par des clous avant de se pétrifier et de faire corps avec le monument. Les têtes de ces clous se sont muées facilement en

1. Cf. R. Demangel et A. Laumonier, *Fouilles de Nolion*, *Bull. corr. hell.*, XLVIII (1923), p. 369. Le bucrane, qui peut être remplacé par une tête de taureau, a été ainsi employé dès le III^e siècle, à Samothrace et à l'Artémision de Magnésie (le « sanctuaire des taureaux » de Délos est un peu plus ancien) avant de l'être, au II^e, au bouleutérion de Milet ou au Didymaion. Cf. F. Noack, *op. cit.*, p. 40; D. S. Robertson, *op. cit.*, p. 216, n. 1.

2. Elles seraient arrivées à Rome d'Alexandrie, la ville des fleurs, selon E. Courbaud, *Le bas-rel. rom.*, p. 12 (cont'a, G. Leroux, *Lagynos*, p. 112 sq.).

3. Cf. R. Dussaud, *La Lydie et ses voisins*, p. 96 sq.; W. Andrae, *Arch. Anz.*, XLIII (1928), col. 644 sq.; *Das Golteshaus*, p. 48 sq. Le décor végétal avait été stylisé avant les Grecs : ils ont, pour leur part, conservé les motifs de feuillage dans leurs cymaises, au plafond de certains frontons (G. Fougères, *Athènes*, 4^e éd., p. 38), et la couverture peinte ou sculptée de leurs édifices éveillait, par le retour constant des palmettes et des rosettes, des fleurs et des boutons de lotus, comme un souvenir de la fraîcheur des *jardins suspendus* des terrasses orientales. Les moulures même, ces « symphonies douces » (A. Rodin), et les cannelures semblent des vestiges stylisés des tresses végétales et des faisceaux de tiges liées, consolidant autrefois les constructions d'argile — selon le principe de la survivance décorative des anciens éléments constructifs.

rosettes, comme celles des revêtements mésopotamiens¹. Le rapprochement des deux décors, végétal et animal, pouvait avoir été, dans certains cas, intentionnel, et présenter un intérêt religieux : si la palmette est une stylisation de l'arbre sacré², les figures apotropaïques flanquant une palmette pourraient être considérées comme gardant l'arbre sacré³.

Mais ces considérations vont nous conduire à examiner maintenant brièvement d'un autre point de vue le contenu du registre historié : l'étude du sens des thèmes et de leur rapport avec les monuments s'y trouvera rapprochée de celle de l'invention et de la reprise des sujets par les sculpteurs des frises ioniques.

1. Cf. *Dict. Ant.*, s. v. *caelatura*, p. 785; W. Andrae, *Das Gotteshaus und die Urformen des Bauens im allen Orient*, p. 79 sq.; sur l'emploi des rosettes comme décoration des portes et des stèles funéraires, cf. R. Demangel, *Bull. corr. hell.*, LV (1931), p. 130, n. 6.

2. G. Contenau, *Antiq. orient. Louvre, Mon. hitt., etc.*, p. 22.

3. Ce serait le cas pour certains acrotères, comme celui du vieil Apollonion de Cyrène (L. Pernier, *Africa ital.*, 1927, p. 137, fig. 10), que rappelle justement Ch. Picard, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 179 — ou l'acrotère archaïsant de l'Artémision de Magnésie (*Potnia ailée* dans un bouquet d'acanthos : C. Praschniker, *Zur Gesch. des Akroters* (1929), fig. 12). Comme antéfixe, la palmette et la figure furent longtemps équivalents, avant que le décor végétal l'emportât décidément.

CHAPITRE III

Sens des scènes et choix des sujets

D'après ce qui a été indiqué déjà à plusieurs reprises, on ne s'étonnera pas de voir signaler ici favorablement la théorie récente de E. Löwy, selon qui « même les formes de l'ornement géométrique sont des stylisations linéaires de simples images prophylactiques, qu'on trouve également figurées au naturel sous la forme d'yeux, de serpents, etc.¹ ». A plus forte raison convient-il de rechercher, aux sources de la décoration figurée des édifices religieux, le lien prophylactique établi entre les fidèles et les animaux symboliques à tête de face sur un corps de profil². Et lorsqu'il s'élèvera aux scènes plus complexes, l'art grec ne laissera jamais oublier qu'il est « issu aux origines d'une pensée religieuse contraignante, qu'il a diversement mais toujours plus ou moins illustrée³ ».

1. Cette « thèse hardie » a été communiquée à l'Académie de Vienne par E. Löwy, et résumée par lui dans un article de *Forschungen und Fortschritte* (Berlin, 1^{er} juin 1931). Elle a été signalée par S. Reinach dans la *Rev. arch.*, XXXIV (1931, II), p. 198 (avec l'indication qu'on pourrait ajouter aux types cités celui de la femme nue).

2. Parmi ces animaux protecteurs apotropaiques, on noterait particulièrement avec W. Deonna, *Rev. arch.*, XXXIV (1931, II), p. 91, n. 4, les lions, les sphinx, les sirènes, les Gorgones prophylactiques. Cf. aussi A. della Seta, *Mus. Villa Giulia*, p. 138. L'ancienneté et la persistance des rites de fondation montrent l'importance attribuée de tout temps par les Mésopotamiens à la nécessité de *sauvegarder par des moyens magiques la construction humaine*, de lui assurer stabilité et permanence. Cf. E. Douglas van Buren, *Foundat. figur. and offer.*, p. 1 sq.

3. Ch. Picard, *Les Néréides funér. du Mon. de Xanthos*, *Rev. hist. relig.*, CIII (1931), p. 12.

Comme suite logique à de telles prémisses, il semble permis de poser, pour le bas-relief figuré continu des Grecs, la règle suivante : le décor architectonique, *dans son contenu expressif*, serait parti d'un principe religieux, qui a dominé son évolution, en s'estompant progressivement (au profit de symboles voisins¹), jusqu'à la tardive dissociation entre l'élément signifiant et l'élément plastique.

Que le sujet admis à décorer la maison divine ait eu originellement un sens religieux ne saurait être mis en doute. Est-il permis de préciser et de reconnaître un rapport particulier entre le sujet et l'édifice de culte ? On entrevoit ici beaucoup de problèmes difficiles. La position seule du décor, en haut ou en bas, à l'intérieur ou à l'extérieur du temple, en place « noble » ou indifférente, peut déjà faire question. Le bandeau continu a, en effet, orné les socles ou les parapets, les trois registres de l'entablement, couronné la péristasis ou le mur de cella, l'intérieur du pronaos ou celui du sékos. Entre les diverses places, inégalement sacrées, réservées à la figure, on croit avoir observé un certain ordre de préférence, — et pourtant il serait vraiment hardi d'assurer que les sujets traités ici ou là n'auraient pu parfois être intervertis. Il reste pourtant que, si les vraisemblances n'entrent pas en ligne de compte², les *convenances rituelles* ne pouvaient être négligées. Sans exagérer leur portée³, on accordera que

1. Patriotiques et nationaux particulièrement (rôle de l'actualité) ou funéraires (ce dernier sens pour les temples-tombeaux seulement; cf. A. della Seta, *op. cit.*, p. 130; pour le « culte chthonien, funéraire, de Perséphone » au temple de Locres, cf. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 25).

2. On reconnaîtra, certes, qu'il y a bien quelque « invraisemblance » (E. Pottier, *L'art hittite*, I, p. 53) dans ces cavalcades qui se poursuivent au niveau des toits, et que les frises d'oiseaux, à l'égyptienne, seraient là mieux à leur place. Cf. *infra*, p. 508, n. 2.

3. Il semble, en particulier, difficilement admissible que la place de la frise du Parthénon tienne à son caractère votif (G. Fougères, *Rev. ét. gr.*, XXXII (1919), p. 222; cf. *supra*, p. 446, n. 2) et à son sujet, qui « l'excluaient des places d'honneur réservées, aussi bien dans l'intimité sacrée de la cella qu'au plein jour de l'ordonnance extérieure, aux épisodes mythologiques, aux effigies et aux prouesses divines ou héroïques » (G. Fougères, *Athènes*, 4^e éd., p. 81). S'il en était ainsi, comment expliquerait-on la frise du temple, voisin et contemporain, d'Athéna Niké ?

la façade devait régulièrement bénéficier d'une faveur particulière : c'est sur le front du temple que s'assemblent les dieux ou qu'apparaît dans tout son éclat la divinité qui habite la cella¹.

Dans la « sainte légende du paganisme », les artistes ont-ils puisé au hasard « les épisodes mythologiques, les exploits héroïques et les animaux fabuleux² », dont ils ont décoré leurs diverses frises, ou bien ont-ils choisi leurs images dans un cycle consacré au maître du temple ? Le temple étant sa maison, le dieu pouvait, par ses ministres, la faire décorer à sa guise — et à sa seule gloire : ses effigies, ses hauts faits, les cérémonies de son culte y devaient trouver légitimement place. Mais il pouvait aussi agréer des parèdres. De tout temps, l'iconographie religieuse a bénéficié à cet égard d'une certaine liberté³. A l'époque archaïque, les animaux prophylactiques n'ont pas été réservés à des dompteurs privilégiés. Les Gorgones d'acrotères, bien que moins dépouillées de leur vertu originelle que les lions des gargouilles, ne semblent plus, sur les pignons de l'Acropole du VI^e siècle⁴, par exemple, rattachées au cycle de la Déesse asiatique⁵. On ne rapportera pas de force, avec Clarke⁶, aux armoiries de la cité éolienne les sphinx affrontés, ni aux légendes d'Héraklès ou d'Athéna les luttes d'animaux de l'architrave d'Assos. Les vieux Ioniens, au reste, préféraient souvent, semble-t-il, le plaisir des yeux à la satisfaction de l'esprit⁷ : c'est plus

1. Pour le fronton de la Gorgone de Corfou (temple d'Artémis), cf. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 34, n. 4 et *supra*, p. 381, n. 2.

2. G. Fougères, *Rev. ét. gr.*, XXXII (1919), p. 221.

3. De manière un peu analogue, dans une église placée sous le vocable d'un saint, la dévotion à d'autres saints est admise et leurs images ne sont pas prosrites.

4. Cf. H. Schrader, *Die Gorgonenakrotete und die ältesten T. der Ath. auf der athen. Akrop.*, *Arch. Jahrb.*, XLIII (1928), p. 54 sq.

5. A fortiori les Gorgoneia céramiques des antéfixes.

6. F. Sartiaux, *Assos*, p. 56 sq.

7. Les sujets des anciennes frises ioniques ne semblent pas plus rigoureusement liés entre eux que ceux de la céramique des Ioniens, où l'on observe si souvent le hors-d'œuvre, le « remplissage », la juxtaposition ou la superposition de motifs divers, spécialement animaux : mais toujours avec un souci décoratif de l'harmonie des lignes et des

tard que le tempérament positif des Doriens associera délibérément l'utile et le beau.

Dans leur recherche d'harmonieuse perfection, les imagiers classiques ont voulu grouper les sujets décorant un temple autour du nom de son possesseur : lien idéal permettant à un Phidias de consacrer à la maîtresse de l'Acropole la riche variété de la figuration religieuse du Parthénon, si intimement rattachée à l'édifice¹. Mais cette réussite exceptionnelle ne fut jamais une règle pour les artistes, et il serait paradoxal de soutenir que, par exemple, le fronton ouest d'Olympie ou la frise de la cella de Phigalie ont un rapport direct — sauf pour certains détails, peut-être² — avec les maîtres du logis. L'emploi des mêmes sujets aux temples de dieux différents montre assez que cette relation ne présente aucun caractère de nécessité. Ce serait le cas notamment pour les frises céramiques, qui ont répété d'un édifice à l'autre les mêmes scènes : courses ou cortèges, banquets ou luttes. Thèmes surtout décoratifs, a-t-on pensé³, visant à l'agrément des fidèles autant et plus qu'à leur édification; sujets rebattus et repris sans cesse par tous les arts mineurs, même les plus humbles.

valeurs. De même pourrait-on feuilleter, comme des livres d'images en effet, les compositions des vieux imagiers ioniens. La liaison des figures aux angles des frontons se trouvait singulièrement contrariée par les données du problème, et peut-être par une tradition tectonique (rapport avec les *antepagmenta* des grosses pannes).

1. Au Monument des Néréides, aussi, il a été récemment montré qu'un lien moins lâche qu'on avait jusqu'ici pensé, en rapport avec « les exigences d'un culte funéraire générateur d'espoir », groupait une partie de la décoration figurée. Cf. Ch. Picard, *Rev. hist. relig.*, CIII (1931), p. 5 sq. On notera pourtant que, dès la fin du IV^e millénaire, le célèbre « étendard » d'Our rapproche déjà une « scène de victoire » d'un « banquet offert à cette occasion par le roi » sumérien, enterré dans la tombe où fut retrouvé cet archétype (L. Delaporte, *L'Art* (Larousse), I, p. 29).

2. Dans l'Amazonomachie du Dieu secourable, particulièrement. Cf. *supra*, p. 409 et 490.

3. A. della Seta, *Mus. Villa Giulia*, p. 131. L'intérêt ornemental n'est pas incompatible avec la valeur apotropaïque des thèmes : on le voit pour la « couronne protectrice » de figures menaçantes du temple étrusque (2^e phase archaïque, *ibid.*, p. 128). Mais l'un grandit à mesure que l'autre s'efface.

Le plus souvent, donc, le sens religieux de la représentation reste indéterminé. Monstres et combats d'animaux, la geste des héros, toutes les scènes de lutte et de victoire, qui remplissent cette histoire sainte en images, présentent à nos yeux les personnages divers et éternels d'une manière de Bible hellénique de l'humanité¹. Les détails peuvent n'en pas être tous « édifiants »² : il se dégage pourtant, semble-t-il, de cette iconographie religieuse, une apologie antique des meilleurs ferments du progrès humain.

Parmi les monstres nés des frayeurs originelles de l'humanité, ceux que l'art grec a conservés (en les transfigurant, généralement) restent désormais dans la mouvance de l'homme. Ces êtres disgraciés vont y tenir invariablement le rôle du partenaire désavantagé — celui de « l'ennemi » dans les jeux des petits garçons : le bon Héros a toujours, sans trop de peine, en somme, raison d'eux ; s'ils se dédoublent, se multiplient, ils peuvent, pour l'amour de l'art et pour la variété des scènes, remporter des « succès partiels » ; mais leur camp a toujours le dessous : c'est la règle du jeu. Que l'Homme-poisson d'Assos se débatte contre l'étreinte d'Héraclès, ou que les Hommes-serpents de Pergame se lancent à l'assaut du ciel, ils sont vaincus d'avance. Les Hommes-chevaux du Mont Pholoé sont mis en fuite par le Héros tout seul ; ils sont, aux noces de Peirithoos, repoussés et décimés par la monnaie lapithe du Héros. De toutes parts reculent les figures monstrueuses. Les épisodes de cette lutte multiforme illustreraient l'ancienne *épopée de l'Homme*, que la Grèce a reçue de l'Orient³, la longue bataille des origines, sa

1. Ainsi les façades des églises — et aussi les sarcophages chrétiens — répètent les scènes de l'Ancien Testament : les Hébreux dans la fournaise ou Daniel dans la fosse aux lions.

2. Les façades des cathédrales ne craignent pas de représenter les vices ou les châtements de l'enfer sous des aspects aussi réalistes que certaines brutalités des Centaoumachies. Le plein air autorise ou tempère, semble-t-il, certaines audaces, dont les morales, non plus que les religions, ne se sont pas trop offusquées.

3. La chasse aux fauves était restée, en Mésopotamie, fonction royale : la décoration de la demeure humaine, et particulièrement

victoire enfin sur les forces brutales, les bêtes féroces, l'inconnu de la Nature.

Que cette épopée, décorativement traduite, ait été clairement comprise comme telle et consciemment évoquée par les Hellènes de l'époque classique demeure hors de notre contrôle. Mais il semble assuré qu'elle fixait au front des édifices religieux un symbole épuré, transposé par l'art et par l'esprit de la Grèce : le symbole du bon combat, dont l'homme sort vainqueur. Si, aux origines, le fauve était le plus fort, terrassant taureaux et cerfs, l'homme a pris sa revanche. De la nature mieux connue il est devenu le protagoniste, le dieu : c'est sa figure qui triomphe partout, même — surtout — sous les espèces divines. Les dieux, assez longtemps identifiés aux animaux, ont été définitivement humanisés par l'art grec, et les Géants monstrueux ont disparu, vaincus par ces autres hommes, qui habitent le mont Olympe. Le dieu, comme le héros, est l'allié — mieux, le substitut invincible de l'homme¹.

Cette explication des thèmes de combat, qui forment, nous l'avons vu, les sujets les plus habituels de la décoration des temples, ne suffirait sans doute pas à justifier leur faveur persistante auprès des Grecs. Il fut un temps où, sous la hantise des exégèses naturalistes, on voyait dans le moindre détail constructif une traduction symbolique des phénomènes de la fécondation de la terre. Les combats des Centaures ou

princières, avait sujet de répéter ce genre de représentation didactique. Au même titre figuraient en Orient les scènes de guerre, dans leur raccourci effrayant et intentionnel, présentées comme on eût voulu qu'elles apparussent à l'ennemi : c'était alors, plutôt que la lutte, la fin de l'action qu'on détaillait, le dénouement du drame et ses conséquences immédiates, les vaincus taillés en pièces, fuyant ou criant merci, les prisonniers brutalisés, le butin emporté après les pillages, les populations déportées. Ainsi, bien que la religion ait conservé « une large part dans le choix des sujets, surtout aux abords des portes et sur les murs d'enceinte », l'artiste assyrien s'était fait « de plus en plus historien et panégyriste » (E. Pottier, *Antiq. assyr. Louvre*, p. 43). Cette évolution s'accordait avec l'extension des empires autocratiques de l'Orient.

1. Sur l'« actualité » des héros et leur mission divine, cf. B. Schweitzer, *Die Antike*, V (1929), p. 253 et 265.

des Géants confirmaient allégoriquement le sens des parties hautes du temple. Les Amazones-nuées semblaient à leur place « sous le plafond nubifère¹ » des corniches, d'où, fruit des luttes mythiques, les gouttes jaillissaient et se précipitaient sur le sol selon la verticale des triglyphes et des colonnes cannelées. Ainsi, joignant l'allégorie au symbole, expliquait-on par ces hypothèses cosmiques la prédilection des Grecs pour les scènes de bataille dans la décoration de leurs temples. Tout en écartant ce qu'une conception systématique pouvait présenter de trop précis — et d'un peu plaisant —, la connaissance meilleure de la décoration générale du temple égyptien, *image réduite de l'univers*², a montré que les explications naturalistes pouvaient, confinées dans de justes limites, enfermer une part de vérité. La lutte et l'orage préparent la victoire des Ouraniens, de la lumière et de l'ordre sur le chaos et la nuit. Mais ce succès peut être plus directement rattaché à l'homme et au Grec. La raison de la prédominance des thèmes de combat dans l'iconographie religieuse de la Grèce classique semble moins dans une conception traditionnelle du triomphe des Olympiens (représentée en fait par la Gigantomachie) que dans une orientation actuelle et nationale donnée aux vieux mythes.

La guerre, forme normale de l'activité collective élémentaire, était encore, à l'époque classique, une des préoccupations constantes des Grecs. La religion particulièrement en vivait³. Les luttes individuelles étaient à peine réglementées⁴.

1. Ch. Chipiez, *Hist. crit. orig. et format. ordres grecs*, p. 247. Sous les mutules symbolisant les nuages supérieurs avec leurs gouttes, « les métopes nous font assister au combat des nuages inférieurs figurés par des Amazones, des Centaures et des rochers qu'amoncellent les titans, représentations mythiques des nuées » (*ibid.*, p. 246).

2. A. Moret, *Le Nil et la civilisation égypt.*, p. 488. Le sol du temple figure la terre d'Égypte, d'où s'élèvent les colonnes végétales soutenant le plafond céleste, « bleu, semé d'étoiles d'or », où planent les vautours protecteurs et le disque ailé du soleil.

3. « L'enceinte d'Apoïlon était comme un champ clos où des statues semblaient prolonger les luttes de ceux qui les avaient érigées » (P. Graindor, *Delphes et son oracle*, p. 15).

4. Sur le rocher d'Arès, les vieillards ont d'abord « assisté en té-

On sait à quel point, au cours des siècles, Ioniens ou Doriens se sont montrés souvent les dignes rejetons des hordes rivales dont ils descendaient. Comment s'étonner de cette faveur marquée pour la représentation de scènes de la vie quotidienne? Mais les combats ne furent pas montrés dans leur horreur confuse, aggravée par le sauvage corps à corps des batailles antiques : leur représentation plastique fut généralement entourée, comme celle de la mort, d'un voile de beauté irréelle, afin de toucher sans effrayer. L'absence de cadre (« nullité de lieu »¹), de foule, de spectateurs concentra l'intérêt sur les corps des lutteurs, montrés en pleine action². A cette bataille grecque toute conventionnelle (le réalisme romain ne se contentera pas d'une formule aussi abstraite) un caractère mythique fut ajouté par la transposition des faits historiques récents en exploits légendaires : caractère mythique, donc religieux encore.

Le chapitre de l'épopée humaine qui touchait directement les Grecs du ve siècle était celui qui exaltait les victoires remportées par eux sur le Barbare. Les sujets de combat des temples exprimèrent, sous forme à peine allégorique, le fier sentiment de la supériorité de l'homme civilisé, qui impose, avec l'ordre, le respect du nom grec³. Selon que la scène était

moins aux duels judiciaires», avant d'arbitrer les vendettas (A. Jardé, *Athènes anc.*, p. 3).

1. La décoration grecque, comme l'égyptienne déjà, pour des raisons de technique autant que de goût, a montré de préférence l'homme adulte dans une atmosphère idéale. Les Egyptiens ne représentaient du paysage que le strict nécessaire à la compréhension des scènes (Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, I, p. 736).

2. Une bataille est une action qui se suffit terriblement à soi-même, et n'a pas besoin de spectateurs. Un défilé, au contraire, est fait pour être vu. Sur la frise de l'*Ara Pacis*, une partie des personnages fait tableau pour les autres, qui ne sont que spectateurs. Les cavaliers du Parthénon ont raison de se présenter à nous — si naturellement — sous l'angle le plus heureux : mais on est en droit de s'étonner que l'Amazone scopasique du Mausolée se retourne juste à point pour dénuder un torse engageant, ou que des combattants aux profils exacts marchent ou rompent d'un même pas de salle d'armes.

3. « L'exaltation du triomphe inculque à la Grèce, pour toujours, le sentiment d'une supériorité native sur les barbares » (G. Glotz, *Hist. gr.*, II, p. 759).

empruntée à l'ancien ou au nouveau testament, l'ennemi pouvait être indifféremment le Troyen ou le Perse. Mais les dieux qui écrasent les géants, les héros qui accomplissent leurs durs travaux, les Lapithes ou les adversaires des Amazones, ce sont encore « les Grecs eux-mêmes, vainqueurs de leurs ennemis, en particulier du Mède : projetée dans le ciel par l'anthropomorphisme, l'aventure redescend sur la terre, qui l'a inspirée¹. »

Le trésor national était riche en exploits historiques : on choisit les épisodes les plus glorieux, et la légende illustra le haut fait vécu. Passé encore bien présent pendant que se sculptaient les statues d'Egine. Les travaux d'Héraklès ou de Thésée étaient magnifiés grâce au butin (un peu mythique, lui aussi) de Marathon. Au reste, la légende et l'histoire ne sont pas sœurs ennemies, même pour les contemporains des grands événements : plus d'un annaliste moderne, autant qu'Hérodote, nous en donnerait de bonnes preuves. Le champ des combats homériques n'était pas tellement à l'orient de Platées, et la frise d'Athéna Niké, dans son « historicité² » naissante, put représenter, encore qu'assez abstraitement, la guerre médique³. Ainsi la claire allusion aux événements actuels ou récents devait faire le grand attrait des vieux thèmes, rajeunis par l'art du siècle de Périclès⁴.

Le sujet de la frise du Parthénon elle-même mêlait à la

1. A. de Ridder et W. Donna, *L'art en Grèce*, p. 316; cf. *ibid.*, p. 67 et 82, et R. Dœmangel, *Journ. Sav.*, 1929, p. 350 sq.

2. Ch. Picard, *L'Acropole, l'enceinte*, p. 24.

3. E. Courbaud, *Le bas-rel. rom.*, p. 255. La Stoa Poikilé, peinte à Athènes aux environs de 460, rapprochait une Amazonomachie, une Ilioupersis et le combat de Marathon. Les distances s'estompaient : passé et présent étaient joints, comme éléments d'une grande et belle ordonnance peu à peu réalisée (B. Schweitzer, *op. cit.*, p. 267).

4. Cf. E. Courbaud, *op. cit.*, p. 218 sq. Le problème dépasse le domaine de la décoration (même en y plaçant au premier rang Polygnote, premier et magistral interprète de l'art religieux du v^e siècle) pour intéresser tous les arts — la tragédie en particulier —, entraînés dans le mouvement des idées religieuses du temps. Sur les influences réciproques de l'art figuré et du théâtre à cette époque, cf. B. Schweitzer, *op. cit.*, p. 268 sq.

religion l'histoire contemporaine. C'était Athènes triomphante que Phidias fixait sous les traits d'Athéna, et la fiction du butin médique prenait la vérité d'un symbole. « C'est Athènes elle-même qui nous est montrée¹ » davantage encore dans le défilé triomphal d'actions de grâces décorant le temple reconstruit, après la dévastation perse, en partie aux frais des cités qu'elle protégeait contre l'ennemi de l'Est. En s'inclinant devant sa patronne, entourée des autres dieux qui l'avaient miraculeusement sauvée, la cité victorieuse saluait l'incarnation de son propre triomphe. Ainsi le sujet des Panathénées, qui, par un certain côté, est exceptionnel², se rattache encore à l'actualité nationale.

Deux siècles plus tard, les rois de Pergame infuseront une nouvelle vie aux mêmes symboles. Ils feront exalter à leur tour, sous les espèces des dieux vainqueurs des géants, leur propre victoire sur les Galates, et se présenteront, assez indignes diadoques, comme les seconds sauveurs de la civilisation³. Leur monument de reconnaissance à Athéna victorieuse (encore !) et à Zeus est chargé de perpétuer, avec leur propre gloire, le souvenir de la miraculeuse protection divine. Les succès pergaméniens, comme auparavant ceux d'Athènes, allaient faire longue école⁴. Pourtant le sens national ne pouvait résister à l'extension indéfinie de l'hellénisme. L'ancienne religion n'avait plus la force d'animer de nouvelles créations plastiques, et les vieux thèmes, repris sans conviction, furent arrangés au goût du jour, ou traités en « prétexte à décoration⁵ ».

Cette recherche ornementale, qui semble avoir réduit à fort peu de matière le contenu signifiant de frises comme

1. H. Lechat, *Phidias*, 2^e éd., p. 126.

2. La réalité historique n'est pas ici transposée dans le passé, comme pour les sujets de luttes mythiques.

3. Cf. O. Bie, *Kampfgr. und Kämpfertyp.*, p. 126 sq.

4. Cf. E. Courbaud, *op. cit.*, p. 253 sq.

5. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 143.

celles de Téos ou de Magnésie (pour ne pas parler des décors de bucranes ou d'autres attributs¹) n'était pas, à vrai dire, un élément nouveau. A l'époque archaïque déjà, il a été noté que, pour telle frise siphnienne (à l'ouest et peut-être au sud du trésor), « la réalisation plastique déborde le cadre légendaire² » : observation qui s'appliquerait sans doute à l'art ionien en général³, et spécialement aux frises céramiques⁴. Le passage de la fonction apotropaïque à la phase décorative a été reconnu pour ces dernières, parallèlement à l'idéalisation des anciennes figures thériomorphes⁵, et cette évolution a transformé l'iconographie du temple italique⁶. Dans les scènes de combats, les artistes ont eux-mêmes de bonne heure trouvé un prétexte à multiplier les belles attitudes⁷ : c'est une des raisons encore du succès des thèmes traditionnels. Les types de guerriers intéressent non moins que la lutte même, dont l'issue devient plus incertaine : à l'admiration pour les formes des combattants peut s'ajouter la compassion pour leur destin. Afin qu'on ne puisse hésiter sur le parti des antagonistes, le groupe « ennemi » se distingue du camp grec par l'aspect monstrueux, par le sexe ou par

1. Le symbolisme n'est pas exclu, mais le facteur plastique domine. Cf., à propos des temples de Baalbek, les justes remarques de A. Parrot, *Syria*, X (1929), p. 122 sq., sur le rôle des techniciens, architectes, sculpteurs et même artisans dans le choix et l'arrangement des motifs concourant à la décoration architecturale, et, pour le détail, leur liberté (relative) par rapport au clergé.

2. *Fouilles de Delphes*, t. I.

3. Et particulièrement aux arts gréco-asiatiques. Cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 283 (reliefs lyciens de Belenkli, v^e siècle avant J.-C.).

4. Cf. *supra*, p. 429. Ainsi les monstres des tissus orientaux ne cherchent plus qu'à plaire sur les chapiteaux romans du XII^e siècle (E. Mâle, *L'art relig. du XII^e s. en France*, p. 362).

5. A. della Seta, *Mus. Villa Giulia*, p. 151 sq.

6. En même temps, la mythologie commence à faire place à l'élément historique (« 3^e phase » de la décoration céramique du temple italique : *Celtomachie* de Civita Alba, etc.; cf. A. della Seta, *op. cit.*, p. 150, et *supra*, p. 342 sq.). Les sarcophages conserveront plus longtemps une décoration religieuse; pourtant la mythologie y deviendra aussi prétexte à décor, et les thèmes bachiques y feront figure de sujets de genre. Cf. Cagnat et Chapot, *Man. d'archéol. rom.*, I, p. 611.

7. O. Bie, *op. cit.*, p. 11 sq.

le costume¹. Précisions nécessaires à la claire lisibilité du bandeau sculpté², selon le goût le plus constant des imagiers pour la simplicité des thèmes et pour la reprise des sujets et des motifs.

L'amour de la clarté sous toutes ses formes, et, davantage encore, le respect religieux de l'immutabilité des traditions fixées expliquent que le peuple grec n'ait cessé de voir avec complaisance les mêmes tableaux de son histoire sainte décorer les temples de ses dieux. Il ne s'est jamais lassé de ces sujets et de ces motifs repris par les artistes d'une frise à l'autre, d'un art à un autre art. C'est à nous, modernes, que les combats de Centaures ou d'Amazones, par leurs répétitions sans nombre, paraissent monotones et quasi vides de sens³, et l'on accordera sans peine que les imagiers grecs n'ont point ici suffisamment songé à la postérité, et qu'à côté de ces redites, ils ont fâcheusement négligé de nous transmettre cent autres légendes qui nous eussent davantage captivés...

Essayons pourtant d'interpréter moins le reproche trop moderne de défaut d'originalité, que le besoin antique de

1. La nudité des Grecs n'a pas ici un sens apotropaïque. Cf. *supra*, p. 427, n. 5. La splendeur des mouvements et des formes sur la grande frise du Mausolée (particulièrement pour l'Amazone « scopasique » dont l'attitude est si hardie) requiert l'œil d'un amateur averti plutôt que la décision d'un arbitre : une sensualité ardente et digne du goût de l'époque se dégage des corps nus ou demi-nus d'hommes et de femmes alternant, faits plutôt pour d'autres combats moins meurtriers que ceux d'Arès. Cf. M. Ahrem, *Das Weib in der ant. Kunst*, p. 125.

2. Quand on renonça au procédé primitif de l'inscription expliquant la figure — qu'il s'agit d'une frise du trésor siphnien ou d'un vase archaïque — il fallut être parfaitement clair : pour être apprécié, il faut être entendu ; admirer sans comprendre n'est pas grec. On dut revenir à l'inscription (Tégée, Pergame, Lagina), avec les légendes compliquées, nécessitant parfois la gravure d'exégèses : au temple d'Apollonis à Cyzique, par exemple, des inscriptions, semble-t-il, dont se sont inspirés les épigrammes de l'Anthologie, rappelaient au spectateur les données indispensables à la compréhension des scènes figurées sur les bas-reliefs des colonnes. Cf. *supra*, p. 226 sq.

3. M. Bulard, *Rev. ét. anc.*, XXXII (1930), p. 273.

reprise des mêmes thèmes. C'est un fait que les Anciens ne sentaient pas comme nous l'ennui de l'uniformité des sujets, des groupements ou des attitudes. Ils ne pouvaient, comme nous faisons, rapprocher des œuvres que l'espace séparait radicalement. Bien que l'œil et la mémoire des artistes et du public eussent été jadis autrement exercés que de notre temps, les reliefs architectoniques, attachés à leur monument, n'avaient pas à craindre de juxtaposition comparable à celle que nous pouvons leur faire subir avec nos procédés modernes de reproduction. Il importait peu à un admirateur du Mausolée que ses frises fussent voisines comme sujets, voire comme attitudes, d'autres frises, portées, à plusieurs centaines de kilomètres de là, par des temples du Péloponnèse, ou même de l'Attique : s'il était en mesure de les évoquer précisément, il ne pouvait que lui être agréable de retrouver un thème connu, et d'éprouver le sentiment réconfortant d'une communauté de croyances.

Quant aux artistes, comment leur reprocher, dans de telles conditions, d'avoir utilisé des « cahiers de sujets », profitant avec raison des résultats atteints par leurs devanciers¹? L'œuvre de génie est le produit exceptionnel de la longue patience qui a forgé les techniques et transmis d'une époque à l'autre les formes et les méthodes. Le VI^e siècle fut la période féconde et créatrice². Les bouillonnements, les essais, les trouvailles appartiennent aux temps où les techniques progressent. Dans l'apogée qui suit, la curiosité s'apaise, le but semble atteint et l'idéal fixé; par une sorte de coquetterie commune à tous les classicismes, les artistes se sont contentés presque d'une seule réussite : le cavalier de

1. Cette sorte de répertoire, auquel chacun ajoutait du sien, transmettait de génération en génération le patrimoine des formes : il était aussi indispensable au progrès que le facteur artistique individuel, dont le rôle ne peut être méconnu. Cf. O. Bie, *op. cit.*, p. 155 sq., et *supra*, p. 466, n. 1.

2. Cf. Perrot et Chipiez, *Hist. art*, VII, p. 651.

la frise des Panathénées¹, le *canon* « *paene ad unum exemplum* » de l'athlète polyclétéen. La recherche persistante de la même perfection suppose, tout près du but, des approximations très voisines.

Les Grecs particulièrement, à toutes les époques, ont eu « moins le souci de l'invention que celui de la perfection du style² ». L'idée est dans le domaine public; son expression est *de l'homme même* : règle valable pour les artistes comme pour les écrivains. L'athlète nu, la Coré suffirent longtemps à la statuaire. Quelques idées simples sur la mort ont inspiré la plupart des stèles funéraires³. Quelques légendes populaires ont formé presque tout le répertoire des grandes compositions décoratives des temples. Lorsque l'artiste se mit à sculpter « l'athlète qui s'appelle Agias⁴ », la conception grecque était près d'être abandonnée.

Au reste, la pénurie des sujets n'est pas spéciale à la décoration du temple grec⁵. Tous les arts⁶, en Grèce et ailleurs,

1. H. Schrader, *Phidias*, p. 307 sq. Cf. *supra*, p. 445, n. 3.

2. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 61. L'originalité de la race hellène « consiste moins à inventer les sujets qu'à les recréer par l'effort d'une technique patiente » (Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 10).

3. Pour les arts mineurs « industriels », en raison de la concurrence des marchés et de la nécessité de plaire à l'acheteur, le choix des sujets devait répondre à des nécessités pratiques. La simplification et la généralisation des thèmes et des types s'accordaient avec les besoins de la clientèle des sculpteurs de stèles funéraires.

4. Cf. E. Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 201. De tout temp individualiste en politique, le Grec ne s'attacha que tardivement en art au caractère individuel.

5. Je reste moins persuadé que P. de La Coste-Messelière, contestant amicalement mon hypothèse d'une Gigantomachie pour le fronton sud du temple d'Athéna Pronaia (*Fouilles de Delphes*, II, 3, p. 14 sq.), que « le répertoire légendaire des artistes était assez riche en thèmes, mouvementés ou non, propres à mettre en valeur la déesse de Marmaria » (*Fouilles de Delphes*, IV, 3, p. 10, n. 4). Nous voyons pourtant que les décorateurs des temples grecs n'ont pas recherché l'originalité.

6. La décoration des objets mobiliers, coffrets, miroirs, bijoux, armes, ustensiles de toilette ou de sacristie, bibelots de toute forme et de toute matière, a répété pendant des siècles certains sujets que l'on retrouvait aussi sur les vases et les frises céramiques (et sur les peintures des tombes étrusques, F. Weege, *Arch. Jahrb.*, XXXI (1916), p. 147 sq.) : luttes et défilés d'animaux, guerriers à pied, à cheval ou en char, cortèges, etc.

et particulièrement les arts religieux, ont repris hardiment les mêmes thèmes¹. Que l'on songe seulement au nombre de tragédies tirées des mêmes cycles légendaires². Aucun grand poète n'a hésité à remettre à la scène des sujets plusieurs fois traités, et les écrivains les plus classiques se sont vu régulièrement faire grief de leur manque d'invention. Sculpteurs et tragiques savaient posséder, pour renouveler leurs sujets, « les uns, la riche diversité de l'âme, les autres, celle de la forme humaine³ ». Ils restèrent, les uns comme les autres, originaux, et ils évitèrent la monotonie⁴.

1. Le rôle de la grande peinture, insuffisamment connu, semble avoir été souvent, au moins au ^ve siècle, déterminant. Cf. E. Löwy, *Arch. Jahrb.*, XLII (1927), p. 104 sq. Au moyen âge, ce rôle décisif devrait être attribué à l'iconographie des manuscrits (E. Mâle, *L'art relig. du XII^e s. en France*, p. 4). La peinture, pour des raisons techniques, est toujours à la tête du progrès artistique. Les sujets traités par les peintres, dans les sanctuaires même, étaient nombreux et variés, souvent en rapport avec les œuvres littéraires, particulièrement le théâtre (L. Séchan, *Et. sur la trag. gr.*, p. 31 sq., 35 sq., etc.) et l'épopée, qui le précéda (théorie de l'épopée-drame de V. Bérard; cf. G. Glotz et R. Cohen, *Hist. gr.*, I, p. 117). Les décorateurs des temples semblent avoir vécu sur les emprunts faits antérieurement à l'épopée, et n'avoir pris à la tragédie que les bases sculptées des colonnes d'Ephèse et de Cyzique (L. Séchan, *op. cit.*, p. 30), et partiellement la petite frise de l'autel de Pergame (C. Robert, *Arch. Jahrb.*, II (1887), p. 244 sq.). Celle du monument de Lysistrate a pu emprunter son sujet au dithyrambe couronné avec le chorège athénien.

2. Cf. W. Flint, *Myth. Gr. trag.* (1922); *Rev. ét. gr.*, XXXVII (1924), p. 236. On a remarqué aussi que le roman grec souffre d'une « remarquable indigence d'imagination » (A. Boulanger, *Rev. ét. anc.*, XXXI (1929), p. 64).

3. E. Courbaud, *Le bas-rel. rom.*, p. 218.

4. Sur les métopes sud du Parthénon, le même duel du Grec et du Centaure présente les adversaires tantôt à droite, tantôt à gauche, nus ou drapés, vainqueurs ou vaincus, à tous les moments de leur lutte. Les cavaliers de la frise, aussi, tous beaux et jeunes, ne se répètent jamais, parce qu'ils sont vrais et qu'ils agissent sans souci d'être regardés. Pour mieux « pénétrer comment Phidias faisait son miel » (H. Lechat, *Phidias*, 2^e éd., p. 130), on pensera qu'il a pu, encore enfant, « tenir dans ses mains des coupes où s'esquissaient déjà les figures de ses sublimes créations » (E. Pottier, *L'art du dessin chez les Grecs*, (1926), p. 17). Les grands artistes ont introduit sans effort dans la monotonie apparente d'un thème traditionnel, une « perpétuelle diversité » (A. de Ridder et W. Deonna, *L'art en Grèce*, p. 51). Ce sont les autres, de moindre talent, qui, dans leurs copies, ont pu se rendre insupportables, et je crois qu'il faut réserver pour la grande époque l'observation de H. Lechat, *Sculpt. gr.*, p. 94 : « l'art grec ne se répétait jamais, fût-ce dans les motifs les plus semblables ». L'indépen-

La transmission d'un temple à l'autre de certains thèmes permanents de la décoration religieuse devait s'accompagner, chez les Grecs, en vertu des mêmes principes, de la reprise fréquente des motifs particuliers. L'artiste n'est pas chaque fois parti de la nature vivante; il n'a pas craint de reprendre le détail ou le groupe créé par un devancier, et il l'a fait, non pas sous forme d'un rappel lointain, mais par une inspiration directe et précise. Les sujets de bataille principalement, de beaucoup les plus fréquents, avaient mis en vedette, dans leur transcription idéale, certains types qui se transmettaient de frise à frise¹. Pour ne pas sortir d'une courte période, qui est l'une des plus grandes, on retrouverait sur quatre frises (au moins) du dernier quart du v^e siècle² le combat autour du blessé³ ou le cavalier dont le cheval s'affaisse sur les genoux⁴. Semblable observation pourrait être faite à propos d'autres groupes, comme celui des deux Centaures écrasant l'invulnérable Kaineus⁵, et pour beaucoup de types isolés⁶, de plus en plus particula-

dance dans l'imitation, naturelle au v^e siècle (E. Pottier, *Cat. vas. Louvre*, p. 834), n'existe plus au temps de l'Amazonomachie de Magnésie. Ne peut-on déjà reprocher à la frise de l'Erechtheion la répétition de gestes et de poses trop semblables, surtout pour les figures assises ? Cf. Ch. Picard, *L'Acropole, le plat. sup.*, p. 46.

1. Cf. O. Bie, *op. cit.*, p. 39 sq.

2. Les frises des temples d'Athéna Niké, de Phigalie, de l'hérôon de Trysa et du monument des Néréides.

3. Ce groupe traditionnel du combat pour un gisant a, par ailleurs, donné naissance à des motifs nouveaux, comme le blessé défendu contre l'assaillant ou soutenu par un camarade (Athéna Niké, Phigalie, etc. : O. Bie, *op. cit.*, p. 92 sq.).

4. Cf. *supra*, p. 423 (épisode de Masistios). Le type plastique, familier aux Amazonomachies (sarcophages, frise de Magnésie), sera souvent traité plus tard en Italie. Cf. E. Galli, *Mon. ant.*, XXVII (1921), col. 250 sq., fig. 18 sq.

5. La légende de Kaineus, si souvent reprise par les céramistes (cf. E. A. Gardner, *Caeneus and the Centaurs, Journ. Hell. stud.*, XVII (1897), p. 294 sq.; C. Robert, *Mon. ant.*, IX (1899), p. 5 sq.), a pu être fixée par la peinture de Micon au Théseion de Cimon, dont se seraient inspirés les sculpteurs des frises du pseudo-Théseion, de Phigalie ou de Trysa.

6. Par exemple le gisant, l'hoplite au bouclier, le cavalier combattant, l'Amazone tirée par les cheveux, le guerrier se retournant, etc. Cf. O. Bie, *op. cit.*, p. 79 sq.; F. Studniczka, *Arch. Jahrb.*, XXXI

risés, sans doute, à mesure que l'on avance vers l'époque romaine.

Si la reprise des sujets et des motifs n'était pas, en Grèce particulièrement, une règle aussi constante, on pourrait imaginer que le cas de la frise bénéficiait d'une tradition propre. Les bandes estampées de l'archaïsme se répétaient par force; les défilés d'animaux et les processions asiatiques, clairement lisibles et destinées à amuser le regard sans le fatiguer, marquaient nettement leur caractère ornemental. L'œil fait aux répétitions des terres cuites moulées ne devait pas être surpris de voir pétrifiées certaines redites. Défaut pour aussi dire *de naissance*, pour autant qu'il y ait défaut. Il était naturel qu'on s'en tint aux mêmes combinaisons de lignes, si elles étaient heureuses, aux mêmes jeux d'ombre et de lumière, s'ils s'harmonisaient avec les données architecturales. Sur les murailles parlantes de l'Égypte, le sens primait la forme : la cavalcade des Panathénées tient, à l'opposé, les trois quarts de la frise du Parthénon. Décorativement fixé, le bandeau sculpté apparaît comme à mi-chemin entre les peintures murales et les rangées d'oves ou de palmettes.

L'intention décorative, au reste, n'exclut nullement le caractère sacré¹, qui donnerait sans doute la meilleure explication de la reprise indéfinie des mêmes thèmes. C'est, pourrait-on dire, une loi du genre lui-même². Dans la décoration

(1916), p. 173 sq.; A. Hekler, *Oesterr. Jahresh.*, XIX-XX (1919), p. 204 sq.; C. Blümel, *Der Fries des T. der A. N.*, p. 26 sq.; F. Matz, *Arch. Jahrb.*, XXXVIII-XXXIX (1923-24), p. 1 sq.; etc. Les rapprochements, qui sont assez à la mode, pourraient être facilement; on le sent bien, multipliés, et les « originaux » des types fixés pourraient être plus d'une fois attribués aux grands peintres du v^e siècle. Il faudrait, en vérité, pour être impartial, remonter parfois beaucoup plus haut (cf. par exemple, pour le type du vaincu traîné par les cheveux, les représentations égyptiennes, H. Fehheimer, *Sculpt. égypt.*, pl. 98).

1. A. Rodin, *Les cathéd. de France*, p. 121, écrivait : « J'ai toujours confondu l'art religieux et l'art; quand la religion se perd, l'art est perdu aussi; tous les chefs-d'œuvre grecs, romains, tous les nôtres sont religieux ».

2. La répétition est une forme de la prière (litanie, chapelet, procession).

orientale déjà, « le caractère religieux des motifs explique qu'ils soient restés inchangés¹ ». On comparera les sculptures des temples grecs à celles de nos cathédrales. Les sujets peuvent n'être pas liturgiques : leur place seule à la façade de l'église les sanctifie. On y retrouve toujours les mêmes scènes : Nativités, Adoration des Mages, Jugements derniers. Là s'est mesuré le génie, dans les vieux sujets². Le même sens religieux de l'immobilité, principe directeur des doctrines, a guidé les artistes grecs, et le peuple était heureux de reconnaître partout sur ses temples ses chères légendes. L'assemblée divine des Panathénées voisinant avec celle d'Athéna Niké ne surprenait pas plus alors les fidèles qu'aujourd'hui deux Crucifixions dans deux chapelles voisines. Les exploits de Saint Michel ou de Saint Georges ont succédé aux travaux d'Héraklès ou de Thésée; les scènes bibliques ou évangéliques ont pris la place des légendes païennes. De même que l'art chrétien a répété sans se lasser les épisodes de la Passion, peint des milliers de Vierges à l'enfant, sculpté des centaines de Jugements derniers, renouvelant l'intérêt par la variété du détail (quelquefois du très petit détail), de même les imagiers grecs ont repris sans cesse les mêmes thèmes religieux, mettant seulement leur point d'honneur dans la nouveauté de l'expression, ou s'attachant au symbole à peine masqué sous les types légendaires.

1. A. Moret, *Hist. de l'Orient*, p. 130. Le traditionalisme religieux de l'Orient a fixé — figé, pourrait-on dire — les motifs dès les plus hautes époques : on les suit de Sumer à la Perse; et les arts musulmans en resteront tributaires. On a comparé cette immobilité à celle des personnages du château de la Belle au bois dormant (G. Contenau, *L'art de l'Asie occid. anc.*, p. 36). A mesure que les palais grandissaient, les motifs, dont le nombre n'augmentait pas, étaient reproduits, identiques, à perte de vue (*ibid.*, p. 35).

2. « Il n'y a que les vieux sujets. Cinq ou six, cela suffit pour toute la peinture. Ainsi parlait ce dernier des classiques (Forain) » (L. Gillet, *Rev. des Deux Mondes*, 1^{er} août 1931, p. 687).

Au v^e siècle, comme la tragédie, sous forme dramatique, les sculptures des temples semblent avoir traduit sous forme plastique les idées religieuses du peuple grec¹.

1. Cf. M. Croiset, *Eschyle* (1928); P. Chantraine, *Rev. crit.*, 1929, p. 338 : « la tragédie grecque doit être considérée comme une cérémonie de culte. »

LIVRE IV

Problèmes techniques et moyens d'expression

« Avant de distinguer dans ce fronton la forme de cette femme, il faut que je sois intéressé par la masse de pierre, que je voie comment elle est architecturale, comment elle sort du jeu des autres masses, et comment elle y rentre. Règle générale : l'important est de bien masser. »

(A. Rodin, *Les cathédrales de France*, p. 146)

« Il n'y a point de détails dans l'exécution. »

(Paul Valéry, *Eupalinos*, p. 86)

Dans ce quatrième et dernier livre ont été groupées un certain nombre de remarques — qui n'ont pas la prétention d'être exhaustives — sur les problèmes techniques qu'a dû résoudre l'imagier grec, et sur les moyens d'expression dont il disposait pour traduire plastiquement son idéal particulier¹.

1. Il ne sera pas ici question, bien entendu, de styles, ni de cette critique subjective confinante parfois à la logomachie et qui ne laisse pas que d'être assez à la mode. La délimitation pointilleuse de la *manière* de tel ou tel « maître », à qui l'on attribue telle ou telle partie des grandes compositions sculptées (frise du temple d'Athéna Niké ou de l'autel de Pergame, par exemple) reste un des points dangereux de cette étude esthétique des monuments antiques, même lorsqu'elle

Deux partis opposés se présentaient aux artistes. Ils pouvaient préférer l'harmonie des couleurs donnée par le jeu régulier des masses, par des taches d'ombre et de lumière, en rapport avec la plastique générale du monument : sorte d'impressionnisme architectural dont, à la limite, l'excès finira par « tuer jusqu'au goût de la forme¹ ». Ils pouvaient aussi opter pour la recherche des valeurs intellectuelles, pour les combinaisons de lignes signifiantes, agissant sur l'esprit plus que sur l'œil du spectateur. Entre ces deux pôles oscille la décoration monumentale, et chaque cas requiert une solution distincte.

Le retard de la technique sur l'imagination créatrice des artistes a pu, pour ce qui concerne la plastique, contribuer à donner aux œuvres primitives un caractère monumental, qui convenait à un emploi comme décor architectonique². La frontalité, longtemps maîtresse de la ronde bosse, retarda le libre groupement des figures et restreignit le champ des sujets³. A vrai dire, le problème de la décoration d'un élément stable, comme le mur, ne ressortit à la plastique que dans la mesure où la plastique forme une des catégories de la conception architecturale. Si le relief et la peinture peuvent être considérés comme deux réalisations, parfois interchangeables, d'un idéal commun à toute la décoration, peut-être faudrait-il, pour ce cas, mettre en fait que la peinture fut un point de départ et un point d'arrivée : l'apogée étant atteinte à l'époque où la peinture n'était qu'un auxiliaire de

paraît solidement appuyée sur des quasi certitudes techniques (valeur du relief, perspective, rendu des plis des draperies, etc.). Seuls certains cas typiques et simples, comme celui de la frise du trésor des Siphniens, semblent concluants.

1. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 464.

2. Cf. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 49 sq.

3. D'où la représentation persistante de la figure de face, isolée, « au regard dangereux », et le long succès de la composition frontale « avec dessin centralisé, ramené sur une ou plusieurs figures essentielles, qui regardaient droit vers l'avant » (Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 501).

la sculpture, elle-même asservie à l'architecture. L'Égypte était partie du signe figuré et Rome devait consacrer le succès du décor pictural. Dans l'intervalle, les Grecs se sont efforcés d'adapter le bandeau plastique au cadre architectonique pour lequel ils le concevaient.

On pourrait ici encore sortir de l'art hellénique, si cet excursus ne risquait de nous entraîner trop loin. Le temple ionique a dû, dans ses origines modestes (Gordion, Sardes, etc.), approprier à ses dimensions réduites des procédés éprouvés à l'échelle de la construction orientale. Ses architectes ont été sans doute plus d'une fois obligés de refaire leurs expériences : mais leur apprentissage rapide nous échappe, et ce sont des maîtres déjà qui ont construit les plus anciens temples dont les ruines sont parvenues jusqu'à nous. Dès l'achèvement de la pétrification de l'édifice, ils se sont constamment attachés aux « dimensions réelles, que permet la construction¹ », et c'est pourquoi le décor de la maison divine a conservé une remarquable unité dans son développement et dans son rapport avec les éléments structuraux. A l'inverse du bas-relief égyptien, la frise grecque a été sculptée pour être vue à l'endroit choisi par le maître d'œuvre. La frise du Parthénon elle-même accuse, malgré son modelé léger, certaines différences de relief et de plans entre le haut et le bas du registre, qui s'expliquent par la place qu'elle occupait, la lumière amortie qu'elle recevait et l'angle sous lequel on la voyait d'en bas. La mise en valeur du décor par sa bosse et sa couleur est en relation avec la distance du sol, les dimensions, l'espacement et l'éclairage des figures.

Si l'évolution que nous avons cru retrouver est exacte et si la décoration continue du temple grec a pris en effet, comme il nous a semblé, son point de départ dans un revêtement peint, on devrait reconnaître les traces du

1. J. Guadet, *Elém. et th. de l'archit.*, p. 399.

passage de l'enluminure au relief, des procédés de la peinture à ceux du modelage et de la sculpture. Le développement plastique, il est vrai, n'a pas conduit la frise aussi loin que le fronton. Pour celui-ci, du gorgoneion céramique ou du fronton en tuf de l'Hydre au demi-détachement des figures du trésor siphnien, puis à la ronde bosse des combattants d'Égine, la progression est claire : les sculptures détachées, au reste, porteront comme une cicatrice, et les figures des frontons masqueront d'habitude un revers moins exactement fini que les parties en vue. Les frises conservées sont d'abord en terre cuite (Asie Mineure, Crète, Etrurie, et, si l'on veut, Grèce de l'Ouest), exceptionnellement — sauf certaines pièces de rapport — en métal¹, puis généralement en pierre ou en marbre². Exposées à la pleine lumière, elles ont poussé jusqu'à la ronde bosse d'applique, mais sans s'y maintenir. La grande plastique peut s'inscrire librement dans l'espace; la frise architectonique observa dans son bandeau régulier, comme marque originelle, la disposition isométrique, qui doit être envisagée sous les deux aspects désignés par les termes d'isoképhalie et d'*horror vacui*.

1. Cf. *supra*, p. 208 sq. et 219 sq.

2. La nature de la pierre n'est pas indifférente. La dureté des granits de la vallée du Nil est une des explications de la faible saillie des bas-reliefs égyptiens. L'albâtre gris des sculptures assyriennes « à cause de sa nature onctueuse et compacte » (L. Heuzey : E. Pottier, *Antiq. assyr. Louvre*, p. 29), se laissait travailler et modeler plus librement. A Rome, le manque de consistance du travertin et des tufs italiens retarda le développement de la sculpture architectonique en pierre jusqu'à l'apparition du marbre, au II^e siècle avant J.-C. (E. Courbaud, *Le bas-rel. rom.*, p. 43).

CHAPITRE PREMIER

Le « remplissage » du champ

I. — L' « horror vacui »

La judicieuse et complète utilisation du registre bas et allongé que formait la frise continue était un problème moins ardu que celui que posait le triangle aplati du fronton¹. Encore ne pouvait-elle se prêter à de multiples combinaisons, en raison des dimensions particulières imposées par son emploi architectonique.

Plus même que la zone ornant un vase ou un coffret, la frise continue d'un monument doit se développer régulière et également chargée. Un vide dans le champ y produirait l'effet d'un trou dans une étoffe ou d'un tableau inachevé. Cette « horreur du vide » s'est manifestée dès les premiers essais des artistes préhistoriques² : à fortiori s'est-elle imposée sur les murailles sacrées de l'Egypte où la surface privée de décor eût semblé un défaut dans la cuirasse protectrice de l'édifice, une brèche par laquelle les influences mauvaises allaient pouvoir faire irruption³. Il importait

1. Les solutions les plus variées ont été tentées (animaux à corps allongés, figures rampantes ou minuscules, gisants, « remplissages » divers). Rappelons en particulier les frontons de Corfou et du Monument des Néréides. Cf. H. Lechat, *Sculpt. gr.*, p. 41 sq., et *supra*, p. 472 sq. Sur les figures de remplissage (ou de remplacement ?) à Olympie, cf. F. Schrader, *Die « Ersatzfiguren » im Westgiebel des Zeustempels zu Olympia*, *Oesterr. Jahresh.*, XXV (1929), p. 82 sq.

2. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 16.

3. G. Maspero, *Egypte*, p. 241.

d'éviter tout manque dans la protection magique comme dans la préservation matérielle de la construction.

La manière dont les Grecs ont appliqué dans leurs frises la règle de l'*horror vacui* n'a pas manqué de varier selon les époques. Le procédé le plus dénué de recherche consistait à distribuer aux points dégarnis des motifs géométriques (comme les spirales qui enserrant les dessins enfantins gravés sur les stèles funéraires de Mycènes), des animaux (ainsi sur certaines frises céramiques contenant une scène de chasse avec d'autres sujets¹), ou des accessoires quelconques². Lorsqu'au cours du VI^e siècle, la figure humaine domina, elle apparut dans son plus complet développement : la tête de profil (avec ce nez prolongeant la ligne du front, qu'on observerait ailleurs qu'en Ionie³), les bras et les jambes en

1. Le procédé est bien connu pour tout le département de la céramique (cf. E. Pottier, *Le dessin chez les Grecs d'ap. les vases peints*, p. 10). Sur les vases archaïques à reliefs, qui sont le plus près de notes domaine, E. Pottier, *Bull. corr. hell.*, XII (1888), p. 495, y verrait des motifs « bouchant les vides de la composition » plutôt que des signes symboliques. G. Méautis, *Le coffre de Kypselos, Rev. ét. gr.*, XLIV (1931), p. 246, pense, au contraire, que les animaux distribués dans le champ de la peinture (hérisson, lézard, lièvre, hibou, scorpion, serpent, oiseau) n'ont pas une importance uniquement décorative, et qu'ils symbolisent, pour ce cas, « tous les auspices défavorables sous lesquels débutait l'expédition des Sept contre Thèbes ». Il est parfois difficile de savoir si l'on doit attribuer l'interprétation mythologique à l'artiste ancien ou au commentateur moderne. Dans les angles des frontons (cf. les petits volatiles des trésors de Byzance ou de Cyrène à Olympie), les animaux ont été aussi employés comme sujets de remplissage, sans rapport avec la scène centrale.

2. La frise lycienne de Belenkli montre un défilé d'hoplites marchant à gauche, selon le poncif du guerrier masqué par son bouclier : un deuxième bouclier est placé dans le champ, à hauteur de la tête de chaque soldat, comme ornement de remplissage. Cf. G. Mendel, *Cal. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 275. L'écriture — particulièrement, comme il est naturel, chez les Egyptiens — a pu faire un de ces ornements, embarrassants parfois (cf. G. Contenau, *Civilisat. assyro-babylon.*, p. 104) : mais peu à peu l'inscription, dissociée de la figure, a quitté le champ de la représentation, qu'elle reconquerra, pour longtemps en Orient, seulement après l'ère chrétienne. Une inscription comme la dédicace au nom de Justinien et de Théodora, qui couvre la frise intérieure de l'église des SS. Serge et Bacchus (VI^e s. ap. J.-C.), montre que le caractère grec pouvait aussi présenter un aspect décoratif d'heureux effet. Cf. L. Bréhier, *L'art* (Larousse), I, p. 100.

3. Cf. les bas-reliefs de Cyzique et de l'Etrurie. Sur l'ancienneté du profil fuyant, ionien et oriental, cf. G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, I, p. 427 sq., fig. 324 sq.; W. Deonna, *Dédale*, I, p. 353 sq.

large extension¹. Chaque individu sembla s'ingénier à occuper le plus de place possible, et les différentes parties des corps se trouvèrent parfois assemblées à l'effet, sans que la vie parût pénétrer également les membres d'un même personnage. L'observation ne serait pas seulement valable pour le relief archaïque ou décadent, auquel les artistes ont pu appliquer ce qu'on a nommé le « canon variable d'adaptation² »; on remarquerait même pour les frises classiques, comme celles d'Athéna Niké, de Phigalie ou du Mausolée, l'excès d'une *gesticulation*, qui tend à meubler au maximum les espaces libres.

Autour des figures, les corps furent prolongés, pour ainsi dire, par les armures et par les vêtements. Quelle aide précieuse apporta aux artistes la draperie flottante, agitée par le vent ou par l'ardeur de l'action, l'Amazonomachie du Mausolée en fournirait mainte preuve, voire la frise (et les métopes) du Parthénon³. C'était au reste un procédé plus légitime que les anciens motifs de remplissage; il devait pourtant tourner à la convention, en perdant, dans une manière factice et picturale, son rôle de vivant accompagnement de la forme humaine⁴. Les ailes dont furent pourvus les griffons ou les sphinx ont, de même, assuré habilement l'équilibre de ces êtres monstrueux, tout en meublant un espace embarrassant. Sur les chevaux attelés (trésor des Siphniens et frises céramiques), elles ont compensé heureusement l'absence de cavalier. Sauf pour Hermès et certaines divinités secondaires (piédestaux d'Ephèse), l'anthropomor-

1. Cf. les figures (Centaures particulièrement) de l'architrave d'Assos.

2. Cf. Morin-Jean, *Le dessin des animaux en Grèce*, p. 54. Dans les ateliers rhodiens et corinthiens, on observe que les peintres ont parfois allongé, rétréci, déformé certaines parties des figures animales sans souci des proportions réelles. Pour la frise tardive de Suse, cf. F. Studniczka, *Arch. Jahrb.*, XVIII (1903), p. 15, et *infra*, p. 542.

3. Cf. H. Schrader, *Phidias*, p. 290 sq. Pour les métopes, cf. B. Laum, *Die Entwicklung der gr. Metopenbilder*, *Neue Jahrb. für klass. Alt.*, XV (1912), p. 683.

4. A. de Ridder et W. Deonna, *L'art en Grèce*, p. 268 sq.

phisme des Grecs les a empêchés d'attribuer des ailes à leurs dieux : lorsqu'il a représenté des figures ailées (et il a su en tirer pour le relief — balustrade d'Athéna Niké, frise de Pergame — comme hors de la plastique¹ des effets admirables), le décorateur hellénique a marié de préférence à la forme humaine les longues ailes tombantes plutôt que les ailes recoquillées de l'Orient².

Si les espaces libres dans le haut des registres sculptés purent être, autour des personnages, occupés par des draperies, des armes, voire des ailes ou d'autres accessoires, le bas du champ fut, dans les scènes de combat (sujets si fréquents, nous l'avons vu, sur les frises ioniques), assez régulièrement meublé par des gisants³. Ces morts ou blessés, parfois enjeu de l'action, deviennent indirectement un nouvel élément d'intérêt; on le vérifierait aux deux extrêmes de la série des Gigantomachies, à la frise des Siphniens comme à celle de Pergame. Toutefois les gisants sont, avant tout, « raumfüllend⁴ ». De même, parfois, dans certains groupes de combattants, un ou plusieurs des assaillants pourraient être supprimés sans que se trouvât en rien modifiée l'action engagée entre les protagonistes : c'est qu'ils tiennent là également le rôle de figures de remplissage, commodes surtout pour l'heureux balancement des valeurs décoratives⁵. N'a-t-on pas curieusement observé que la liaison des combattants eux-mêmes était, aux origines orientales, purement formelle, et qu'en face du guerrier qui, plus ou moins gauchement, « donne les coups », le personnage qui reçoit les coups ne

1. Ch. Dugas, *Aison*, p. 112.

2. G. Radet, *Cybèle*, p. 41.

3. Dans certaines représentations de cavaliers ou d'Amazones combattant, l'espace libre sous le cheval a pu être, même dans la ronde bosse, meublé par quelques figures de vaincus, tués ou blessés, ce qui permettait d'éviter le tronc d'arbre nécessaire à la stabilité du groupe. Cf. M. Mayer, *Amazonengruppe*, *Arch. Jahrb.*, II (1887), p. 81.

4. O. Bie, *Kampfgr. und Kämpfertypen*, p. 33 et 132.

5. Cf. pour le Mausolée, O. Bie, *op. cit.*, p. 117.

participait pas à l'action¹? Le besoin de symétrie inné à l'esprit humain ne pouvait manquer d'équilibrer les attitudes, et l'indépendance de la figure (engendrant le défilé processionnel) devait reculer devant la recherche du lien logique entre les formes. A un art évolué la juxtaposition des figures humaines ou animales ne suffisait plus. Les groupements de masses, de figures, de scènes l'emportèrent : rapprochement de poncifs d'abord, dont l'intérêt fut plutôt décoratif que signifiant. Ainsi s'entrepénétrèrent les départs pour la guerre, les courses de chars, les scènes de chasse, avec parfois des erreurs ou des désaccords dans la liaison des attitudes : à Palaikastro, par exemple, on peut voir un guerrier monter tranquillement de pied ferme sur un char qu'entraînent rapidement deux chevaux lancés au galop. Après avoir pris, pour ainsi dire, comme unité de mesure la figure isolée (animaux à Xanthos, Héraklès archer à Sardes) ou une scène brève (frises en terre cuite, Assos), le décor a brisé ses compartiments²; il s'est étendu et s'est aéré, avec des alternances de mouvement et de repos, de plénitude et d'espace, jusqu'à rencontrer la perfection plastique du cortège panathénaïque. Pour les scènes de combat, elles comportèrent toujours une plus grande part de convention que les processions : particulièrement lorsque la bataille était combinée avec une assemblée des dieux (thèmes parfois juxtaposés, comme au trésor siphnien³).

Le bandeau de la frise déroule à plat une série de scènes

1. G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, I, p. 375.

2. Les dimensions des plaques de pierre apportaient une limitation matérielle, et un prétexte au cloisonnage des épisodes. On a remarqué que les frises dont les scènes chevauchent largement les dalles, sculptées « sur tas », sont aussi celles dont la décoration est « conçue d'une manière éminemment architectonique ». Cf. G. Mendel, *Cal. sculpt.*, *Mus. Const.*, I, p. 372 sq.

3. La frise orientale des Siphniens présenterait « comme la projection sur un plan vertical d'un groupe d'assistants disposés en demi-cercle » (E. Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 84). Le champ est meublé par juxtaposition de scènes qui, dans la réalité, se masqueraient, en partie. Cf. pour la représentation des danses, M. Emmanuel, *La danse gr.*, p. 256; R. Demangel, *Rev. ét. anc.*, XXXIV (1932), p. 131.

qui devraient se superposer et s'enchevêtrer. Quelquefois, au reste, la superposition existe réellement, et elle signifie juxtaposition en profondeur (plaque céramique de Gordion¹, frise de Téléphe², sarcophage de Sidamara³). Mais la recherche du lien logique entre les figures devait s'accorder avec la juxtaposition nécessaire à une représentation tout en longueur. On suivrait, aussi bien, dans les métopes archaïques de Sélinonte ou de Delphes l'embaras des vieux imagiers pour remplir exactement, sans débord ni trous, le rectangle qu'ils ont à décorer⁴. On noterait également l'abondance des personnages couchés ou rampants, de tailles si diverses, sur les frises anciennes d'Assos ou de Xanthos. Dans le fronton, la concentration des groupes était possible : la coordination perspective étant interdite au bandeau continu, il fallait s'y contenter presque uniquement de la pure silhouette⁵. Ce principe analytique décompose la mêlée en corps à corps où sont légitimées toutes les attitudes, particulièrement celles qui développent au maximum les personnages et leurs accessoires, armes et draperies : combat plus artistique que vrai, où le duel domine⁶. A partir de l'époque classique, de l'air va circuler entre eux. L'artiste, plus sûr

1. Cf. *supra*, p. 144, fig. 25.

2. Dans l'épisode (si cher aux mythologies orientales) du coffre abandonné au gré des flots et toujours recueilli par quelque prince ou princesse, on rappellera la curieuse scène rapprochant pathétiquement de la condamnée (pleurant avec ses suivantes, en haut du champ : au second plan) les apprêts de son supplice (construction de la cage flottante en bas : au premier plan). Cf. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 528, fig. 274.

3. Cf. G. Mendel, *op. cit.*, I, p. 306 (cerf en l'air; chien perché sur un rocher semé dans le champ). Sur la frise divisée en registres superposés, cf. *infra*, p. 534.

4. Cet embarras semble particulièrement manifeste dans l'adjonction à un décor animal de la figure humaine, lors du développement mythologique des thèmes : représentant l'enlèvement d'Europe, l'artiste a dû, pour loger dans son cadre la jeune femme juchée sur le taureau, la coucher presque sur lui, ou enseller exagérément le dos de l'animal ravisseur.

5. O. Bie, *op. cit.*, p. 154.

6. O. Bie, *op. cit.*, p. 4 sq. et 36 sq. Le combat oriental a conservé, jusqu'au Mausolée exclusivement, l'assaut massif (monuments lyciens : Néréides, Trysa). Cf. O. Bie, *op. cit.*, p. 28.

de ses moyens, se sentira moins asservi à la nécessité de ne pas laisser de vide dans le champ de son relief¹.

« Il n'y a que de l'air, non du vide, » autour des figures qui « se meuvent à l'aise dans le cadre² » des métopes du Parthénon. Il y a, également, de l'espace et de l'air dans les frises attiques. Le champ du relief s'éclaircit : trop peut-être parfois³. Des figures isolées tendaient à prendre un saillant assez fort, un peu sec : sans doute en pourrait-on déjà faire grief à la frise de l'Erechtheion⁴. On a reproché, en tout cas, à celles du Mausolée l'excès d'aération du registre sculpté⁵. Dans ce large espace libre, le développement pléthorique des figures semble responsable de l'obliquité excessive des corps, qui introduit un parallélisme d'attitudes déplaisant⁶. Pourtant, les groupements de personnages s'en trouvaient facilités. Les schémas individuels, amplement déployés⁷ et spacieux

1. De même les peintres de vases classiques, sous l'influence de la raison et de l'esprit de symétrie des Doriens, cessent de surcharger leurs décors d'après la vieille règle de l'*horror vacui*, longtemps maintenue par le souvenir de la tapisserie et de la broderie d'Orient. Les Corinthiens ont peut-être donné l'exemple. Cf. A. de Ridder et W. Deonna, *L'art en Grèce*, p. 170.

2. H. Lechat, *Sculpt. gr.*, p. 94.

3. Au temple d'Athéna Niké, on a volontairement espacé « les figures, en ménageant entre elles de grands vides, des ombres franches; leur modelé est devenu ainsi partout accentué, mais... moins lié ! » (Ch. Picard, *L'Acropole, l'enceinte*, p. 25).

4. Les trous de scellement montrent que les figures étaient plus espacées que celles de la frise du Parthénon, mais plus rapprochées que celles de l'Amazonomachie du Mausolée. Cf. G. P. Stevens, *The Erechtheum*, p. 245. La technique employée (ronde bosse d'applique) nécessitait l'isolement complet des figures ou petits groupes.

5. « Il y a maints parallélismes trop apparents de gestes, et aussi, entre les groupes, des vides singuliers » (Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 105). Cf. également M. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 329.

6. Un tel parallélisme déjà contribue à l'impression d'ennui, que dégage la monotone frise du « Théseion ». En réaction peut-être était née l'excessive recherche de celle de Phigalie, où la passion du mouvement et de la liaison des scènes n'exclut ni le formalisme (H. Schrader, *Phidias*, p. 363) ni l'outrance : aucun personnage ne tiendrait debout dans toute sa hauteur sans faire craquer le plafond de la frise (influence du Zeus de Phidias ?). La mesure du Parthénon était difficile à observer. La « gestuculation » a commencé (Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, I.).

7. Notons la fréquence du personnage largement fendu, faisant tête ou se retournant, de face ou de dos, rompant tantôt à droite, tantôt à gauche, jouant du bouclier ou de la draperie flottante, et développant dans sa plénitude un beau corps en action (Athéna



Fig. 106. — Frise du trésor des Siphniens à Delphes. Groupement « en éventail », dans la Gigantomachie.

sement campés, pouvaient se combiner en formules de plus en plus extensives, allant de l'entrecroisement des adversaires¹ aux larges groupements en éventail² (fig. 106). Dans la hauteur même du registre se recherchaient les liaisons logiques³. Citons, parmi les types favoris, à côté du gisant, le blessé assis ou tombant en arrière ou en avant, le vaincu agenouillé dans diverses positions — et des groupes obliques, l'Amazone glissant de cheval, le blessé appuyé sur son compagnon, etc.

Avec les frises de Pergame, le relief, se rapprochant de la peinture et devenant historique, acquit par l'introduction du paysage des ressources nouvelles, quasi illimitées. Il ne s'agissait plus des quelques troncs d'arbre aux branches dépouillées du monument de Lysistrate, mais de chênes, de platanes, de feuillages, de rochers et de motifs d'architecture⁴. Dans ce cadre, les faits pouvaient être racontés avec les dé-

Niké, Phigalie, etc) : aussi faux — et aussi vrai — dans sa pose académique de salle d'armes que la figure égyptienne, figée dans l'extension maximum de chacune de ses parties. Pour changer l'orientation de sa silhouette, cet escrimeur exécute un demi-tour en pivotant sur sa jambe fléchie; orienté à droite et tournant la tête à gauche, il relie artificiellement deux groupes (frise de Phigalie: S. Reinach, *Rép. rel.*, I, p. 224).

1. Cf., dans l'Amazonomachie de Phigalie, le groupe (chiasme) dit de Thésée (S. Reinach, *l. l.*). Cf. aussi le motif de l'Amazone tirée par les cheveux (type oriental de l'ennemi tenu par les cheveux ou la barbe: L. Heuzey, *Antiq. chald. Louvre*, p. 131 et *supra*, p. 517, n. 6).

2. On signalera particulièrement la gerbe delignes divergentes du groupe d'Athéna, Héra et les trois géants (dont deux gisants) sur la frise des Siphniens (cf. E. Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 86); l'arc des six combattants de la frise occidentale du temple d'Athéna Niké (cf. C. Blümel, *Der Fries des T. der A. N.*, p. 29), et surtout le riche groupement de l'Amazonomachie du Mausolée, ouvert comme un éventail, dont chaque lame est faite d'un corps admirable, Grec ou Amazone alternant (S. Reinach, *Rép. rel.*, I, p. 154, 4). Cf. *supra*, fig. 85. Compositions symétriques, dont l'ordonnance logique a dû, ailleurs, s'inscrire dans le triangle d'un fronton.

3. On pourrait même rencontrer tardivement le souci d'unir à la scène principale par un lien logique des motifs de remplissage, comme sur la frise en terre cuite de Civita Alba, où la fuite des Gaulois pillards s'embarrasse dans les vases qu'ils auraient dérobés au sanctuaire de Delphes. Cf. P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, II, pl. 264.

4. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 530; E. Courbaud, *Le bas-rel. rom.*, p. 263 sq.

tails nécessaires à leur évocation. Les personnages ont, dès lors, commencé à être massés plutôt que groupés¹. Parallèlement, le retour au remplissage artificiel du champ se noterait dans les frises d'armes² et les autres frises à décor ornemental.

II. — L'isoképhalie

Le bandeau décoré de la frise ionique pouvait se développer en longueur de manière quasi indéfinie. Sa hauteur, au contraire, était strictement limitée, en raison de son emploi architectonique et aussi des proportions des figures³. La division en registres superposés, si familière à l'Égypte⁴ et à la Mésopotamie⁵, n'a pas été — sauf partiellement à l'hérôon lycien de Trysa⁶ dont les reliefs sont décoratifs et non architecto-

1. E. Courbaud, *op. cit.*, p. 217.

2. Cf. les frises tardives de la balustrade du temple d'Athéna à Pergame, du bouleutérion de Milet, etc. : S. Reinach, *op. cit.*, I, p. 210 sq. ; P. Couissin, *Les armes gauloises* ; Th. Wiegand, *Milet*, II, I, *Der Waffenfriese des Prop.* (H. Winnefeld), p. 80 sq. et pl. XV.

3. Selon Vitruve, la frise non sculptée devrait être d'un quart moins haute que l'architrave ; avec des reliefs, d'un quart plus haute, afin que les figures fussent plus visibles. Cette règle ne s'accorde nullement avec les monuments classiques (les frises d'Athéna Niké et de l'Erechtheion sont moins hautes que les épistyles). Cf. J. Durm, *Bauk. Gr.*, 3^e éd., p. 328 sq.

4. G. Maspero, *Égypte*, p. 109 (siège d'une forteresse avec assaillants sur deux registres superposés). Les bandes horizontales peuvent être composées de panneaux juxtaposés (*ibid.*, p. 56), comprenant eux-mêmes plusieurs scènes en hauteur, parfois unies par une ou plusieurs figures colossales (J. Capart, *Ann. Soc. arch. Bruz.*, XXXIV (1930), p. 57, fig. 39 ; p. 109, fig. 75, etc.).

5. Cf., pour les époques les plus anciennes, Pézard et Pottier, *Antiq. Sus. Louvre*, p. 29 sq. Dans l'art assyrien, la division en deux ou trois registres peut être observée principalement pour les frises de socle, dans les salles de petites dimensions et les couloirs, où le défaut de recul interdisait l'emploi de figures colossales (Khorsabad, Kouyoundjik : cf. E. Pottier, *Antiq. assyr. Louvre*, p. 43).

6. Les deux frises superposées de Gheulbachi ont permis quelques curieuses interférences, notamment pour les scènes de combats troyens ou l'enlèvement des Leucippides. Dans le siège (assez assyrien) de la ville, on voit, en haut, le prince et la princesse au milieu des défenseurs, un fronton de temple, les assiégés à leurs créneaux bombardant de pierres les assaillants grecs, qui, sur le bandeau inférieur,

niques — employée par les imagiers grecs¹. Dans la frise ionique, la figure tient généralement toute la hauteur du champ, en sorte que « les têtes de tous les personnages affleurent au même niveau² » : c'est une des formes de cette « horreur du vide » qu'ont éprouvée tous les artistes primitifs, bien que, comme nous le dirons, les deux règles décoratives ne se fussent pas toujours parfaitement accordées.

L'isoképhalie régit particulièrement la figure humaine debout; elle convient exactement au dessin uniforme que donne une frise estampée, reproduisant, par exemple, un défilé de soldats. C'est l'homme debout qui est la mesure de la hauteur du bandeau sculpté. Mais le principe s'applique aussi aux personnages assis ou à cheval et aux animaux de toute espèce. Il en est résulté des difficultés nombreuses et des inconséquences obligées, dès que les artistes ont abordé les scènes complexes, juxtaposant des figures dans des attitudes diverses. Le personnage assis n'est plus à l'échelle de l'homme debout, qui, lui-même, est plus grand que le cavalier.

On peut se demander si cette différence de stature entre les figures assises et debout — qu'on observera, après les assemblées divines des frises du v^e siècle, jusqu'au monument de Lysicrate — n'a pas eu, à l'origine, un sens religieux. Suivant un cliché mille fois répété par les arts orientaux, le

au pied des murailles, se masquent sous leurs boucliers ou, entre deux tours, attaquent une poterne. Cf. O. Bie, *op. cit.*, p. 26; S. Reinach, *Mon. nouv. de l'art ant.*, II, p. 305 sq. Comme effet, les reliefs superposés d'Assos rappelleraient les registres étagés, mais sans liaison entre eux. On sait, au reste, que l'exubérance ionienne a parfois doublé, triplé et quadruplé les frises sur ses tombeaux luxueux, de même qu'elle ne craignait pas de répéter les détails, les attitudes ou les sujets sur un même monument (à Trysa particulièrement).

1. En ce qui concerne la plastique. Pour la peinture, dans la Lesché de Delphes, Polygnote avait fixé sur deux registres superposés les dramatiques épisodes de la destruction de Troie.

2. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 57. La règle est valable pour le décor céramique comme pour le bas-relief. C'est « le code légal des œuvres d'art de tout genre » (E. Pottier, *Cat. vas. Louvre*, p. 453). On l'appliquera assez exactement jusqu'à Polygnote (E. Pottier, *op. cit.*, p. 841).

dieu, assis sur un trône, reçoit l'hommage du fidèle debout devant lui : pour que les têtes soient à même hauteur, la divinité doit être de taille supérieure à l'humaine mesure (cf. frise du tombeau des Harpyies). La disproportion de taille correspondant à une différence d'importance aurait pu déjà être connue des artistes paléolithiques¹. En tout cas, chez les Egyptiens, qui représentent généralement les personnages non comme ils paraissent, mais comme ils sont (donc : sans perspective ni raccourci), ces disparités n'ont que subsidiairement un intérêt plastique : ce sont les protagonistes, les dieux, le roi, les guerriers nationaux qui sont, en Egypte et en Mésopo-



Fig. 107. — Plaque de Nippour.

tamie, mis en relief par leur stature. Dans de grandes compositions comme la chronique de bataille des Ramessides, les proportions surnaturelles du Pharaon aident notablement à la compréhension du sujet et à l'unité de la décoration : à quoi s'ajoute, comme on l'a remarqué, le fait qu'il est plus aisé de doubler ou de tripler l'échelle d'une figure que de lui

1. Cf. les observations du Dr F. Regnault, *Bull. Soc. préhist. fr.*, XXI (1924), p. 239 sq., contestant l'hypothèse de E. Passernard, *ibid.*, p. 236 sq., pour qui la diminution de hauteur des chevaux magdaléniens de la caverne d'Isturitz serait une indication de perspective.

donner un plus haut caractère de noblesse et de dignité¹. Qu'il s'agisse du dieu accueillant un fidèle, des exploits des princes, de soldats conduisant des tributaires, la hiérarchie s'éclaire si bien par cette inégalité de taille entre « grands » et petits² que le principe a pu être appliqué par les imagiers de tous les temps et de tous les pays³. On ne s'étonnera pas de le rencontrer aussi en Grèce⁴.

Toutefois, en Grèce, les deux principes (hiérarchie des tailles et isoképhalie) n'ont pas été régulièrement appliqués; dans certains cas, ils sont incompatibles⁵. On l'a observé notamment pour les bas-reliefs d'Assos⁶ : Héraklès, colossal dans son corps à corps avec Halios Gérôn, est de taille humaine lorsqu'il poursuit de ses flèches les Centaures. Les Néréides, qui s'enfuient les bras tendus en avant (pour les montrer, et non pour applaudir⁷), sont minuscules par rap-

1. Perrot et Chipiez, *Hist. art.*, I, p. 748. C'est peut-être pour cette raison que les sculpteurs sumériens archaïques ont donné à la tête humaine des proportions supérieures à la réalité.

2. Sur la stèle des Vautours, le prince est plus grand que sa troupe, et le dieu domine tout. Le roi Naram-Sin, sur sa stèle triomphale, le dieu Shamash, sur l'en-tête du code d'Hammourabi, dépassent la taille humaine.

3. En Asie Mineure, Orient et Extrême-Orient, et souvent dans notre Moyen âge. Les Créto-Mycéniens, toutefois, ne semblent pas avoir figuré les dieux ni les rois plus grands que le commun des mortels. C'est là une différence qui sépare, a-t-on dit, comme deux mondes distincts, les représentations égyptiennes et orientales des figures créto-mycéniennes (G. Rodenwaldt, *Der Fries des Meg. von Myk.*, p. 56).

4. *Iliade*, XVIII, 517 sq. Cf. P. Perdrizet, *Bull. corr. hell.*, XXXIV (1910), p. 235 et XXXVI (1912), p. 255.

5. Déjà dans les arts orientaux. Sur une stèle de Nippour (Musée de Constantinople : G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, I, p. 441), on voit en haut le motif (doublé par inversion symétrique) de l'hommage classique au dieu, assis et vêtu, du fidèle, debout et nu; sur le registre inférieur, deux personnages debout poussent devant eux deux capridés colossaux : leur taille est ici en rapport non avec leur importance, mais avec la règle décorative de l'isoképhalie (fig. 107). Ailleurs, la position agenouillée des bouquetins ou des taureaux, familière aux arts orientaux et permettant un heureux balancement (complété parfois par des ailes), montrerait une plus habile application des principes de l'isoképhalie et de l'*horror vacui*.

6. F. Sartiaux, *Rev. arch.*, 1913, II, p. 27; H. Lechat, *Rev. ét. anc.*, XIX (1917), p. 10, n. 2.

7. L'hypothèse reprise par F. Sartiaux, *Assos*, p. 30 et 52 (femmes troyennes battant des mains) n'est vraiment pas soutenable. La posi-

port aux combattants héroïques, allongés sur le sol. Elles sont à l'arrière-plan, à demi-masquées par le groupe des lutteurs; mais leur petite taille ne s'explique pas par une raison de perspective : la stricte application du principe d'isoképhalie est ici responsable de ces inégalités excessives¹. On a reproché² trop sévèrement, à mon sens, ces naïvetés aux archaïques grecs. La petitesse du cavalier de Prinias ou de

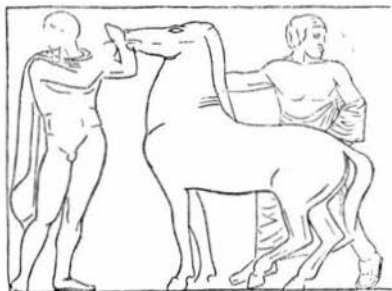


Fig. 108. — Fragment de la frise occidentale du Parthénon.

Velletri n'est guère plus choquante que celle du cheval des Panathénées. Si le personnage monté en char est obligé de se pencher en avant, cette attitude, génératrice de mouvement, incitera l'artiste à lancer les chevaux, et voilà une course déclanchée : le guerrier, qui monte tranquillement, à Palai-kastro, sera bientôt obligé de se muer en « apobate » ! Aussi bien, l'utilité du maintien du principe isométrique, non comme impératif archaïque, mais comme règle d'art, apparaît clairement à qui considère l'aspect aussi illogique qu'inesthétique

tion des bras levés ou tendus en avant est celle de la frayeur et de la fuite.

1. La scène du banquet est moins caractéristique, l'échanson minuscule pouvant être un très jeune garçon. Mais, à côté du fauve dévorant une biche, le lion assis semble bien étriqué.

2. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, I, p. 184.

de certains reliefs où cette convention a été trop délibérément négligée¹. Peut-être enfin sommes-nous redevables pour une part à l'isoképhalie du succès, dans la décoration grecque, du motif du Centaure. Pour que l'homme ait le visage à la hauteur de la tête du cheval, il devait être trop petit, s'il était sur lui² (ou sur un char)³; trop grand, s'il était à côté⁴ (fig. 108). La fusion des deux natures donnait une élégante solution au problème et le Centaure avait taille humaine : exacte mesure, nous l'avons dit, de la hauteur de la frise.



Fig. 109. — Frise d'un tombeau de Xanthos.

De l'Égypte à la Perse, en passant par la Mésopotamie (cf. fig. 107), l'isoképhalie fut une des règles les plus constantes de la composition des reliefs⁵, et on l'appliquera encore aux époques romaine et byzantine⁶. Au Parthénon, on le

1. Cf. la stèle de Chrysapha avec ses minuscules adorants, en bouche-trou, sous le canthare.

2. La disproportion, à Prusias, est surtout manifeste en raison des jambes démesurément longues du cheval. Cf., sur ce point, et pour les documents comparables (Lytos, Naucratis, Velletri, peintures étrusques), *supra*, p. 162 sq.

3. Cf. P. Gardner, *The chariot-group of the Mausoleum*, *Journ. Hell. stud.*, XIII (1892-3), p. 192.

4. Les exemples abondent, de Palaikastro à la frise des Panathénées (cf. notamment (notre fig.) frise ouest, plaque 3, S. Reinach, *Rép. rel.*, I, p. 31).

5. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, I, p. 168 et 190.

6. Ch. Picard, *op. cit.*, II, p. 464 et 477.



Fig. 110. — Fragment de l'Amazonomachie de Magnésie.

sait, elle s'accorde avec la taille plus qu'humaine des dieux assis de la frise orientale, comme avec les proportions réduites des chevaux des autres côtés. Pourtant on lui trouverait de bonne heure des exceptions. Certains reliefs orientaux déjà avaient rompu avec la convention¹. Chez les Grecs, pour ne pas mentionner les reliefs isolés comme la stèle de Chrysapha, les artistes se sont libérés, dans les limites d'une juste compréhension, de ce que la règle archaïque pouvait avoir d'excessif. Les Géants de la frise siphnienne sont un peu plus petits que les dieux². Si le cas du gisant doit être réservé³, sur la même frise, Héra qui se penche pour achever un blessé, et le Géant agenouillé que combat Athéna rompent également avec la règle. De même, pour les animaux, lorsque, dans une

1. On en citerait pour toutes les époques. Sur certains bas-reliefs assyriens à registres, où les personnages en char sont de la même taille que les piétons, malgré la petitesse des attelages, les têtes se trouvent à des niveaux très différents. Il arrive même que certains « hauts » personnages sortent du bandeau inférieur et tiennent la hauteur de plusieurs zones (comme en Egypte). Assurbanipal sur son char (Musée du Louvre : L. Delaporte, *Hist. art* (Firmin-Didot), I, p. 42, fig. 68) est encore surmonté d'un parasol qui défonce le plancher du troisième registre. Au Monument des Néréides, au contraire, sur la frise de la ville assiégée, le dynaste assis est de taille normale, et son parasol meuble l'espace demeuré libre au-dessus de lui (cf. fig. 88, p. 426).

2. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 77. Mais Cybèle, debout sur son char, et malgré son attitude d'aurige et la cuvette ménagée dans l'assise des rais-de-cœur pour y loger sa tête (G. Daux et P. de La Coste-Messelière, *Bull. corr. hell.*, LI (1927), p. 20), a encore l'air d'une petite fille à côté d'Héraklès.

3. Ici l'*horror vacui* ne s'accorde pas avec l'isoképhalie (cf. *supra*, p. 528). Mais on peut écarter le cas du gisant, qui n'est plus une figure vivante et agissante.

scène de chasse, la place disponible sous le cheval est occupée par un chien courant¹. Ailleurs c'est une tête de personnage qui déborde curieusement le champ² (fig. 109).

A partir des reliefs de Pergame³, les entorses au principe ne se comptent plus. On en est reconnaissant aux artistes de cette époque, lorsqu'on observe les erreurs que le respect de la règle pouvait introduire dans le bandeau classique. Il faudrait attribuer, en particulier, à cet excès de logique, le raccourcissement du corps des gens à cheval, que l'on cherche toujours à rapprocher de la mesure des piétons. Les Centaures sont parfois déjà ainsi « tassés » (à Phigalie, par exemple). On signalera, au « sarcophage d'Alexandre », les corps ramassés, un peu courts, des cavaliers, leurs têtes penchées en avant comme pour passer sous une porte basse⁴. On mettra surtout au compte des méfaits de l'isoképhalie le type des Amazones *sans abdomen* de la frise de Magnésie : ces guerrières, « enfoncées jusqu'à la taille⁵ » sur leurs mon-

1. L'aigle, au contraire, vole à juste hauteur. Est-ce aussi pour respecter « les règles » qu'on voit, à Gordion, par exemple, les quadrupèdes galoper dans le champ au niveau des têtes des chasseurs ?

2. Cas assez commun pour les métopes. Sur le convoi funèbre de Xanthos, rapprochant piétons et chevaux tenus en main de personnages à cheval ou en char, l'aurige et le cavalier défontent avec leur tête le listel supérieur de la frise, où de larges encoches leur sont ménagées. Cf. S. Reinach, *Répert. rel.*, I, p. 469.

3. A Pergame, l'utilisation du champ en hauteur comme en largeur est complète et très habile. Les groupes d'Athéna et de Zeus en donneraient d'excellentes preuves. A droite d'Athéna marchant rapidement vole Niké au-dessus de Gê, dont le buste seul émerge; à gauche, les puissantes ailes du Géant, tombé sur un genou, battent encore et remplissent le champ de leur masse duvetée : les mains droites des trois voisins d'Athéna convergent vers elle, le Géant pour écarter, Gê pour implorer, Niké pour couronner. Pour le groupe de Zeus, aussi digne d'inspirer les artistes hellénistiques, parmi des draperies qui volent, des enroulements de serpents, un fouillis d'ailes d'aigle, jaillissent de solides académies viriles, celles des trois adversaires de Zeus, un de face, un de dos et le dernier de profil, dominés par le torse puissant du roi des dieux.

4. En particulier la tête dans les épaules du cavalier de droite (grand côté est), qui lui a valu d'être reconnu pour un vieux général, et peut-être Parménion. Cf. S. Reinach, *op. cit.*, I, p. 415.

5. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 370. Serait-ce une survivance asiatique ? Cf. le type trapu de la « figure aux plumes » du Louvre, G. Contenau, *Civilisat. assyro-babylon.*, p. 40, fig. 6.



Fig. 111. — Frise de l'arc d'Auguste à Suse.

tures, qui ont l'air de chevaux de carnaval, arrivent ainsi à ne pas dépasser la taille de leurs adversaires à pied (fig. 110).

Un dernier et très curieux exemple des excès que l'on peut attribuer à l'ancienne règle nous sera fourni par une frise romaine de la fin du 1^{er} siècle avant J.-C., où l'on a reconnu des caractères qui semblent encore inspirés de l'archaïsme grec : la frise de l'arc d'Auguste à Suse (Gaule cisalpine)¹. Une sévère isoképhalie règne partout, et les personnages sont montrés avec prédilection dans leur extension maximum : épaules de face, tête et jambes de profil, œil de face². Les deux défilés des animaux que l'on pousse au sacrifice — taureau, porc, bélier — y forment un cortège d'un irrésistible comique; c'est ainsi que, pour porter la tête à même hauteur que les hommes, taureaux et porcs surtout, dont l'humble coutume est de marcher *demisso vultu*, se sont vus métamorphoser en monstres fantastiques, deux ou trois fois plus gros que les chevaux montés (fig. 111). A ces bêtes colossales, on opposerait de manière amusante et instruc-

1. F. Studniczka, *Ueber den Augustusbogen in Susa*, *Arch. Jahrb.*, XVIII (1903), p. 1 sq., a étudié de manière très instructive les déformations pathologiques de ces reliefs. On y pourrait retrouver avec lui la caricature de plus d'une frise grecque (Panathénées et parapet d'Athéna Niké) et surtout de curieux souvenirs de l'archaïsme de Sélinonte ou du trésor des Sicyoniens : archaïsme attardé, qui a pu leur être transmis par les Etrusques. Cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 314; R. Demangel, *Actes du Congrès G. Budé*, p. 125.

2. Cf. le conducteur du bélier de la frise septentrionale. Les camilli présentent les plats de face, comme pour montrer leur contenu (F. Studniczka, *op. cit.*, p. 15). Devant le bélier est placé un motif de remplissage végétal (*ibid.*, p. 19).

tive les animaux minuscules du calendrier liturgique, conservé sur la frise de la petite Métropole d'Athènes¹ (fig. 112) : aux uns comme aux autres a manqué la mesure classique².

1. Cf. S. Reinach, *op. cit.*, I, p. 7.

2. Cf., pour les bas-reliefs de l'époque impériale romaine, E. Courbaud, *Le bas-rel. rom.*, p. 162 (sur la colonne Trajane, « figures gigantesques pour des édifices ridiculement petits »); E. Michon, *Les bas-rel. histor. rom. du Louvre, Mon. Piot*, XVII (1909), p. 237 sq. (maintien de l'isoképhalie, en contradiction avec la superposition des têtes sur deux ou plusieurs étages des reliefs trajaniques); F. Cumont, *Un sarcophage d'enfant trouvé à Beyrouth, Syria*, X (1929), p. 217 sq. (bambin et son père debout l'un à côté de l'autre, la tête de l'enfant deux fois plus grosse que celle du père).



Fig. 112. — Frise de la petite Métropole d'Athènes.

CHAPITRE II

La troisième dimension : saillie, lumière et perspective

Le bandeau continu pouvait être traité comme un décor peint, comme une bande d'étoffe fixée au front¹ d'un édifice. Mais la place architectonique de la frise grecque, la grande lumière où elle baignait, la distance à laquelle on l'apercevait l'ont orientée, d'une progression logique, — comme les autres éléments de la décoration figurée du temple grandissant — vers un développement plastique particulier. Encadrées entre les éléments structuraux saillants (entre le couronnement de l'épistyle et le surplomb de la corniche), en liaison avec une riche modénature, les figures requièrent un modelé assez prononcé (rehaussé encore par la couleur), pour être sans difficulté visibles d'en bas. De plus, la frise continue étant principalement une décoration de plein air, le jeu d'ombres mobiles créé par les valeurs plastiques devait encore, dans l'établissement du relief, tenir compte du sens et de l'intensité de l'éclairage, comme des déformations motivées par la perspective propre, la distance du sol et l'angle sous lequel pouvaient être aperçues les sculptures.

1. Le relief plat de l'Égypte est resté, technique et sujets, près de la peinture. Chez les Grecs, où les mêmes artistes sculptèrent statues et reliefs, ce sont les procédés de la sculpture qui furent employés pour un même sujet essentiel : l'homme (G. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Gr.*, p. 20).

I. — Relief et plans

La progression du relief, de la silhouette gravée vers le haut relief¹, ne devait être ni constante ni indéfinie². Les conditions plastiques et, en général, artistiques variaient, et la limite allait être atteinte assez tôt. Pour des raisons constructives, le développement dans le sens de la troisième dimension s'est trouvé, pour la frise, arrêté, sans qu'elle connût jamais la liberté, l'aération des statues de fronton. Elle resta étroitement attachée à l'édifice qui était sa raison d'être, et ses figures, dont la saillie n'atteignit que par exception la ronde bosse d'applique, n'eurent jamais l'indépendance de la statuaire : elle fut essentiellement, répétons-le, une décoration d'architecture³. Il semble que, partie d'une donnée picturale⁴, elle se fixa d'abord un idéal plastique, particulièrement au temps où le v^e siècle établissait le « canon » des arts sculpturaux, puis elle fut attirée, selon les nouvelles tendances de l'hellénisme orientalisant, vers les effets que la peinture savait mieux donner⁵ : d'une lutte inégale (où la

1. Les stèles funéraires plates du v^e siècle ont de même cédé la place aux figures en haut relief. Cf. E. Pottier, *Antiq. assyr. Louvre*, p. 42 (L. Heuzey). Pour les terres cuites ornementales, le passage du décor peint aux formes plastiques s'est fait par une évolution qui s'achève au iv^e siècle avant J.-C. Cf. R. Borrmann, *Die Keramik in der Baukunst*, p. 39. G. E. Rizzo note, de même, que pour les acrotères et les antéfixes des temples italiques, on a passé progressivement de la tuile plate peinte aux reliefs bas (palmettes, *Gorgoneia*, etc.), puis aux figures et groupes en haut relief, pour aboutir à une sorte de compromis entre le haut relief et la ronde bosse.

2. On remarquerait une progression analogue du relief assyrien, qui, au temps de Sargon II, « tend à la plastique de ronde bosse » (L. Heuzey; cf. E. Pottier, *l. l.*), puis s'abaisse et finit par un modelé très doux à l'époque d'Assourbanipal (L. Speleers, *Les arts de l'Asie antér. anc.*, p. 134). G. Rodenwaldt, *op. cit.*, p. 22, pense, au contraire, que, comme les Egyptiens, les Mésopotamiens s'en sont tenus toujours, pour la saillie du relief, à une même formule.

3. Faut-il rappeler ici les origines lointaines du bandeau sculpté, et cette sorte d'inaptitude de l'Orient à détacher la figure de la surface d'appui, et à la modeler librement dans l'espace ?

4. Notons que les mêmes hardiesses (quadrige ou cavalier de face) ont pu être anciennement commises par la peinture et par le relief.

5. Tout en conservant une puissante saillie (Gigantomachie de Pergame, par exemple).

plastique se trouva, au cours de médiocres époques d'art, pour longtemps ruinée) devait sortir plus tard le renouveau de la décoration — peinture et mosaïque — gréco-romaine et byzantine¹. Peut-être le développement du bas-relief grec en général, s'il est permis de comprimer dans un cadre rigide ce qui fut souple et liberté, pourrait-il être tout entier imaginé sur ce plan².

Si la frise continue est essentiellement une décoration murale, il est naturel que les figures ne se soient d'abord détachées de la paroi qu'autant qu'il était nécessaire pour les cerner d'un trait d'ombre régulier. La silhouette en large extension, avec le minimum de raccourci, le manque d'espace et l'ignorance de la perspective caractériseraient les stades

1. Cf. déjà la décoration délienne ou pompéienne. Le relief commence à n'être utilisé que pour faciliter au peintre le rendu de la troisième dimension.

2. Depuis A. Conze et sa théorie sur l'affinité de la peinture et du relief, les problèmes de l'origine du relief, de la distinction du haut et du bas-relief, des rapports du relief avec la gravure et la peinture, d'une part, avec la plastique en ronde bosse, d'autre part, ont été souvent traités (cf. particulièrement A. della Seta, *La genesi dello scorcio nell'arte greca*, *Mem. Acad. Linc., Sc. mor.*, 5^e p., XII (1906), p. 121-242) et la bibliographie du sujet suffirait à remplir plusieurs pages. La question est reprise, et les plus récents travaux signalés, par F. Köpp, *Krit. Bemerk. zum röm. Rel., Gött. Nachr., phil.-hist. Kl.*, 1926, 3, p. 322 sq. (cf. p. 344) et surtout : *Das Problem der dritten Dimension in der gr. Flächenkunst*, *Neue Jahrb. für Wiss. und Jugendsb.*, 1927, p. 385 sq. On retrouve là sa théorie de la décoration des métopes (cf. F. Köpp, *Der Ursprung des Hochrel. bei den Gr.*, *Arch. Jahrb.*, II (1887), p. 118 sq.), aujourd'hui caduque : bien qu'il ait pu être enclos dans une niche limitée par la saillie des triglyphes, le décor métopique ne peut être assimilé à un groupe de figures en ronde bosse placées devant un fond, par opposition à la frise, intimement liée à la surface qui lui a donné naissance. Un revêtement plan est à l'origine de la métope comme de la frise (cf. R. Heberdey, *Zur Entsteh. des gr. Hochrel.*, *Strena Bulic.* (1924), p. 17). De même le fronton n'était pas originellement une niche triangulaire, et son décor s'est graduellement développé à partir du revêtement des éléments constructifs : les plaques céramiques des temples archaïques, autant que les frontons de l'Hydre ou de la Gorgone corcyréenne, sont là pour le montrer. Cf. H. Lechat, *Sculpt. att. av. Phid.*, p. 99; E. Pfuhl, *Bemerk. zur arch. Kunst, Athen. Mitt.*, XLVIII (1923), p. 158. Nous n'avons pas à entrer ici dans la discussion générale sur l'origine de la sculpture ou des sculptures : étude, au reste, bien décevante, où l'on est parfois obligé (après quelles controverses !) de répudier l'excès de logique et de revenir aux idées les plus rudement combattues quelques années plus tôt.

anciens¹. Il est sûr que les modeleurs archaïques ne savaient pas utiliser la troisième dimension, que le relief mettait à leur service. On a noté des analogies frappantes, dans la disposition des volumes et même pour des motifs de détail, entre les personnages des architraves d'Assos et certaines figures des vases corinthiens² : l'intérêt se concentre sur le premier plan, d'où l'on passe sans transition au fond, ravalé au ciseau autour des motifs³.

L'embarras du sculpteur augmentera à mesure qu'il s'attachera à des scènes plus complexes. Tant qu'il s'agissait de figures passant, isolées, devant une paroi — personnages ou animaux de profil⁴, dirigés dans un sens donné, en série continue et uniforme —, la solution était aisée. Mais la superposition des figures posait le problème de la perspective. La ronde bosse donne directement le volume, l'espace à trois dimensions; le relief doit, comme la peinture, mais autrement qu'elle, *donner l'illusion* de la forme pleine, en suggérant la troisième dimension par des procédés qui tendent à se rapprocher de ceux de la sculpture. Mais son épaisseur n'est ni une section de volume, ni un écrasement de la ronde bosse, et ses effets comme sa technique restent bien différents⁵ : il fixe les objets sous un aspect essentiel, qui va s'élargissant et se complétant à mesure

1. Cf. V. Müller, *Kret.-myk. Stud.*, I, *Arch. Jahrb.*, XL (1925), p. 85 sq.

2. G. von Lüken, *Arch. gr. Vasenmal. und Plastik*, *Athen. Mitt.*, XLIV (1919), p. 130 sq.

3. Ici encore les vieilles métopes de Sélinonte et les frontons archaïques seraient à rappeler (ainsi que les savoureux reliefs du Céramique).

4. Même avec masque plat de face (frise de Prusias; *Gorgoneia*; têtes des lions dévorant une proie).

5. La remarque est valable pour le relief plat plutôt que pour le relief tournant, comme aussi celle, un peu trop générale, de Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 12, n. 2. A propos des observations faites par les mêmes savants sur les Caryatides archaïques de Delphes (*ibid.*, p. 15 sq.), on pourrait préciser que le statuaire, travaillant sur une maquette en terre, construit toujours sa bosse en « engraisant » progressivement l'ossature. La demi-bosse peut procéder, comme le modelage, du dedans vers le dehors; le menu relief, partant du dessin tracé sur une surface plane, creuserait, au contraire, du dehors vers le dedans (procédé aussi de la taille directe). Cf. G. Rodenwaldt, *Das Relief*, p. 17 sq.

que la saillie augmente; inapte à représenter les raccourcis, il doit équilibrer ses plans et ses accents de manière à masquer la déformation qu'il fait subir au réel, et à préciser les valeurs et le modelé par des jeux convenables de lumière et d'ombre. C'est par là, par cette « surhumaine science du plan¹ » que l'imagier doit se rapprocher davantage de l'architecte (pl. X).

La superposition des plans a commencé par l'« occultation² » des silhouettes, l'une masquant l'autre ou les autres, plus ou moins complètement³; les lignes parallèles qui cercent deux figures superposées s'espacent parfois pour une indication plus claire : tête du deuxième cheval pour les départs en bige⁴, têtes de face des bœufs de la métope sicyonienne à Delphes⁵. La Gigantomachie des Siphniens présente encore des exemples caractéristiques : c'est d'abord le couple divin des Létôïdes aux silhouettes exactement jumelées⁶,

1. A. Rodin, *Les cathédrales de France*, p. 113, continue : « N'est-ce pas cette science, précisément, cette science des sciences, cette science unique, ce principe de l'architecture statuaire, qui manque le plus à notre époque ? »

2. D'après F. Regnault, *Bull. Soc. préhist. fr.*, XXII (1925), p. 71 (cf. *ibid.*, XXI (1924), p. 238 sq.), la perspective peut être (plus ou moins primitivement) rendue de trois manières : par occultation de l'objet éloigné par l'objet rapproché; par superposition en hauteur de plusieurs registres, l'inférieur étant le plus proche; par rapetissement des objets éloignés.

3. Cf. les taureaux à deux pattes et une corne de l'art mésopotamien (G. Contenau, *Man. d'archéol. orient.*, I, p. 376). Les Sumériens archaïques (« étendard » d'Our) ont juxtaposé les silhouettes qui auraient dû se superposer (progrès de la stèle des Vautours); pour certaines séries d'archers assyriens présentés en file l'un derrière l'autre (Contenau et Chapot, *L'art antique*, p. 103, fig. 94), le chevauchement des pieds indique que l'artiste a voulu figurer une seule ligne de soldats.

4. Sur les vases du Dipylon, le seul souci de la clarté, non du raccourci perspectif, explique la différence de taille des deux chevaux des biges (F. Köpp, *Neue Jahrb.*, 1927, p. 388). Cf., pour la céramique à figures noires, S. Mirone, *Aréthuse*, X, p. 19.

5. Des observations analogues pour la gravure primitive ont pu faire douter de l'authenticité de certaines intailles préhelléniques (C¹ Lefebvre des Noettes, *Aréthuse*, XI, p. 63 sq.). Cf. pour les représentations égyptiennes, H. Fechheimer, *La sculpt. égypt.* (trad. Marchand), p. 54; P. I. Bratsiotis, *Les Philistins et la civilisat. égéocréét. en Palestine*, p. 36.

6. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 80.

c'est le trio de Géants qui leur est opposé, dont les membres et les boucliers imbriqués sont également superposables, bien qu'un peu plus « décalés¹ ».

L'indication du modelé perfectionne peu à peu l'allure du décor à éclipse des primitifs²; les détails apportent de la variété³ parmi les silhouettes superposables ou inversées⁴, qui chevauchent sur plusieurs plans⁵. Dès lors, la différence des tempéraments artistiques peut s'exprimer. Un même monument appliquera deux « conceptions exactement opposées du relief⁶ » : la frise des Siphniens montre, au nord et à l'est, un relief tournant, qui utilise toutes les ressources plastiques jusqu'au haut relief et à la ronde bosse engagée; les registres du sud⁷ et de l'ouest présentent, au contraire, des plans parallèles, sans raccords, comme une série de surfaces découpées et superposées⁸ (pl. XI et XII). L'artiste qui a ciselé selon ce deuxième principe a fait encore du bas-relief sur plans étagés, où chaque surface est étudiée et modelée, dans les limites de la saillie qui lui est attribuée, mais sans liaisons ni travail particulier de la tranche du relief; « il procède par abruptes *pro-*

1. *Ibid.*, p. 82. Également les chevaux des faces sud et ouest du même trésor siphnien.

2. Au fronton de l'*Hydre*, les jambes d'Iolaos semblent de minces planchettes glissant l'une sur l'autre comme lames d'éventail, et sa tête a dû, pour se profiler à droite, bien qu'il fût tourné à gauche, pivoter (en girouette) de 180 degrés.

3. Avec parfois de curieuses erreurs provenant du silhouettage préliminaire. Cf. dans la Gigantomachie siphnienne (*Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 85) le personnage d'Héra (également le bas-relief archaïque des *Joueurs de balle* du Céramique).

4. Les quadriges de la frise orientale des Siphniens sembleraient « de simples calques inversés » (*ibid.*, p. 100) si de nombreuses disparités de détails ne prouvaient qu'ils ont été esquissés séparément.

5. Malgré leur exact silhouettage, les figures égyptiennes montrent des exemples de ce chevauchement dès la V^e dynastie (H. Fehheimer, *l. l.*).

6. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 143.

7. Pour le groupe K, à l'angle sud-est, cf. *ibid.*, p. 146-7.

8. « Comme un assemblage de planchettes accolées » (*ibid.*, p. 144). On ne manquera pas de se reporter aux pages excellentes (qui n'ont pas d'équivalent, à ma connaissance, pour d'autres frises), où les auteurs de la grande publication française ont étudié la technique de ces reliefs.

jections verticales », ignorant, volontairement ou non, le volume et la perspective : ce dessinateur hardi est, au reste, un « grand décorateur¹ ». L'autre artiste est un sculpteur, dégagant ses profils obliques, superposant des actions diverses², utilisant au maximum la saillie des personnages (que l'on peut même regarder de biais³); la peinture lui donne (pour les chars de la face orientale) une profondeur complémentaire. Bien plus, des ressources supplémentaires sont demandées encore au ravalement du fond⁴ (compensé parfois par un détail, que donne le fond lui-même laissé brut⁵).

Le modeleur des frises siphniennes, arrondissant adroitement les corps et ne plaçant plus les deux épaules sur le même plan, est arrivé à rendre la vue *de trois quarts*, avec son intérêt plastique et sa difficulté⁶. Mais le problème de la figure assise n'a été résolu que près d'un siècle plus tard sur les frises attiques des temples de l'Ilissos, d'Athéna Niké ou du « Théseion », qui ont pu bénéficier des progrès d'autres techniques. En particulier, les dieux du « Théseion » sont habilement dis-

1. *Ibid.*, p. 145.

2. Derrière les Létôides, un Géant fuit les lions de Cybèle, dont le char démasque, au second plan, le duel d'Héraklès et d'un autre Géant.

3. *Ibid.*, hors-texte X, 2. Bras et jambes, têtes aussi sont parfois détachés en ronde bosse, après une préparation en haut relief amorçant (comme un tremplin) cette projection dans l'espace. Cf. F. Noack, *Flach- und Hochrel. am Schatzh. der Siphn. in Delphi*, *Arch. Jahrb.*, XLV (1930), p. 192.

4. C'est ainsi que, sur les frises des faces nord et est, le champ est profondément entaillé pour loger les boucliers des combattants tournés vers notre droite (c'est-à-dire montrant l'intérieur de leur rondache : pour le Géant fuyant les lions de Cybèle — ex-Dionysos — le retrait atteint, bordure déduite, 0 m. 018, la saillie maximum étant, à cette hauteur (cf. *infra*, p. 561), de 0 m. 06 env., sur une épaisseur moyenne totale de 0 m. 28). Le procédé est très différent de la technique égyptienne, qui consiste à creuser légèrement le fond contre les traits cernant les personnages, pour donner de l'accent — et moins de sécheresse — au relief. Sur la technique gallo-grecque de l'arc d'Orange ou du Mausolée de St-Rémy, entaillant profondément la pierre autour des figures, cf. E. Courbaud, *Le bas-rel. rom.*, p. 343.

5. Par exemple les rochers brandis par les Géants (frise des Siphniens, saillie 0 m. 010 à 0 m. 012) ou par les Centaures des frises delphiques ou attiques.

6. G. von Lücken, *Arch. gr. Vasenmal. und Plastik, Athen. Mitt.*, XLIV (1919), p. 147.

posés pour esquiver le profil complet, et éviter pourtant l'excès de raccourci ou de saillie des cuisses vues de trois quarts : avec un buste qui peut être frontal, les jambes sont repliées de manière différente, celle qui est en arrière se trouvant légèrement surélevée¹ (fig. 113). A la frise de l'Erechtheion, où les figures assises abondent, toutes les variantes ont été étu-



Fig. 113. — Détail de la frise orientale du « Théseion ».

diées : la solution préférée — et préférable — proportionne l'abaissement du genou non plus seulement à l'ouverture des jambes, mais à l'angle fait par chacune d'elles avec le fond du registre². Au reste, la technique de la frise de l'Erechtheion était, on le sait, toute proche de la ronde bosse : les personnages ont pu être sculptés comme des statues isolées (ou de petits groupes), travaillées à part en marbre blanc, et scellées ensuite sur le fond en pierre sombre d'Eleusis³.

Cette progression de la saillie du relief — touchant ici à la ronde bosse — est régulière et se rattache à des nécessités plastiques. Surtout l'artiste, à la fin du v^e siècle, éprouvait le besoin de voir plus large et de faire vivre et évoluer plus libre-

1. C. Blümel, *Der Fries des T. der A. N.*, p. 24 sq. Le danger peut être d'allonger outre mesure la jambe la plus voisine du fond (Zeus assis de la frise d'Athéna Niké). $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$

2. Une figure assise de face a même pu être prise pour une figure debout (C. Blümel, *op. cit.*, p. 26).

3. Cf., pour les détails techniques — et financiers, C. Blümel, *Gr. Bildhauerarbeit*, p. 13 sq. Le joint avec le fond était naturellement rendu invisible; cf. *Dict. Ant.*, s. v. *sculptura* (Ch. Dugas), p. 1148.

ment dans l'espace des personnages plus réels et plus différents les uns des autres. Peut-être noterait-on ici également une influence de la frise dorique, dont la métope, encadrée par la triple verticale des triglyphes et dominée par le puissant surplomb du larmier, devait « faire surgir le relief du cadre architectural avec la vigueur désirable¹ ». Enfin, la recherche de l'effet de relief par des figures espacées et clairement détachées du fond évoque encore, sur les frises de l'Erechtheion, la grande époque de la statuaire classique : le même goût des *attitudes sculpturales* a été reconnu jusque dans les « torsos bombés » préférés par les peintres de vases au temps de l'influence phidiesque².

La technique de la ronde bosse d'applique n'a pas fait école malgré les commodités matérielles et financières qu'elle pouvait présenter³. Les résultats qu'elle a donnés allient la sécheresse à la monotonie : la petite sculpture n'est pas faite pour une vitrine placée à cette hauteur. Mais l'effet plastique, démasquant la saillie entière de corps quasi engagés dans le fond du champ et largement aérés, se retrouverait dans les frises du IV^e siècle, à l'Amazonomachie du Mausolée, par exemple, ou au Monument de Lysistrate. Les frises même du V^e siècle avaient utilisé un ressaut vigoureux (particulièrement pour les reliefs extérieurs) mais en évitant avec soin — sauf peut-être sur la façade du temple d'Athéna Niké — d'isoler à l'excès les figures⁴.

La conception puissante du relief a pu continuer à inspirer certains artistes jusqu'aux époques tardives, sans faire tort

1. H. Lechat, *Sculpt. gr.*, p. 45.

2. Ch. Dugas, *Aison*, p. 64. Cf. aussi M. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 332.

3. On trouverait des analogies dans certains registres métopiques (tholos de Delphes ou temple de Tégée) et à la frise de Lagina, dont certaines figures « ont l'aspect de statuettes rapportées sur le fond » (G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 457).

4. Le relief très accusé de la frise d'Athéna Niké, « comparable presque à de la ciselure sur bronze », peut sembler nécessité ici par la faible hauteur du bandeau sculpté (Ch. Picard, *L'Acropole, l'enceinte*, p. 25).

à l'autre méthode¹. La frise du Parthénon, décoration intérieure², montrait une représentation des volumes bien différente, aussi vraie pourtant dans sa simplicité. En rapport avec la sobriété des contours cernant d'une ligne parfaite les figures, le modelé interne se réduisait aux plans essentiels, hardiment établis et subtilement reliés. La valeur des premiers plans — très variable comme intensité³ — se trouve généralement donnée moins par une différence dans l'épaisseur de la saillie que par une superposition partielle des profils⁴ (cf. pl. X). Le relief reste très léger, en laissant l'impression, malgré la précision du dessin, d'une fusion achevée des plans et de la profondeur vraie⁵. L'art unique de cette réussite apparaît lorsqu'on rapproche de la frise des Panathénées la pseudo-Amazonomachie du Monument des Néréides⁶, qui s'en est incontestablement inspirée. Un juge sévère estime que la platitude du relief xanthien ne donne qu'un aplatissement des personnages découpés en silhouettes plates et que les figures du fond sont imprécises et à peine perceptibles⁷. Il est assuré que l'emploi des boucliers par exemple (à demi masqués par les personnages) pour donner de l'air et sérier les plans (cf. fig. 86) est un procédé qui ne fait que superposer des silhouettes et non des volumes : et cela, bien que la frise ionienne se plaise aux formes plus étoffées, corps et

1. Cf. le relief profond, en niche, signalé par Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 453.

2. Cf. *infra*, p. 557.

3. M. Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 73; H. Schrader, *Phidias*, p. 285 sq.; F. Studniczka, *Neue Jahrb.*, II (1926), p. 405.

4. On a justement observé que, pour les cavaliers, par exemple, la saillie des figures censées aux deuxièmes ou troisièmes plans était égale à celle des personnages du premier plan, si bien qu'elles n'ont l'air de passer les unes devant les autres que parce qu'elles mordent effectivement les unes sur les autres » (E. Courbaud, *Le bas-rel. rom.*, p. 263). Cf. M. Collignon, *Le Parthénon*, pl. 75 (plan du cortège).

5. « Les jambes des chevaux les plus éloignés du spectateur apparaissent en relief aussi puissant que celles des chevaux qui sont au premier plan » (W. H. Schuchhardt, *Athen. Mitt.*, LII (1927), p. 139).

6. Cf. C. Blümel, *Gr. Bildhauerarbeit*, p. 23.

7. W. H. Schuchhardt, *l. l.*

draperies, et qu'un rythme plus pictural y entraîne la figuration¹.

Les procédés de la peinture devaient de plus en plus influencer le relief. Les deux registres superposés de la frise de Trysa, reliés par un édifice à cheval sur les deux bandes², peuvent être compris comme un premier et un deuxième plan « suivant un principe analogue à celui qu'employa le peintre du cratère des Argonautes³ ». Au reste, les plus anciennes représentations de scènes de chasse figuraient déjà, de manière un peu analogue, sous les chevaux le dogue, qui courait en réalité près d'eux. Le motif du quadrigé mériterait à lui seul une étude particulière⁴. Le progrès perspectif a consisté ici dans le dégagement progressif de la roue du char la plus éloignée du spectateur : d'abord masquée par celle du premier plan, puis décalée et apparaissant timidement, silhouettée ou peinte, derrière l'autre (qui peut être complètement libre et rapportée en métal⁵), puis arrivant à cette curieuse perspective très oblique de la frise des Nikés de Calydon⁶.

Les frises de Pergame concilient les plus grandes inégalités dans la saillie du relief avec le sens du pittoresque : la Gigantomachie par des contrastes violents d'ombres et de clairs, la Téléphie (avec son modelé d'intérieur) par des jeux de plans espacés devant un fond⁷. Sur la petite frise de l'autel, les scènes se jouent dans un cadre; le paysage fait sa réapparition dans l'art du bas-relief⁸. A l'impression d'ordre et de

1. Peut-être devrait-on distinguer ici, comme à la frise siphnienne, le travail de deux maîtres, ou, au moins, de deux ateliers.

2. Frise de l'enlèvement des Leucippides. La perspective a été marquée pour les monuments avant de l'être pour les personnages.

3. F. Köpp, *Neue Jahrb.*, III (1927), p. 389.

4. Cf., pour ce qui concerne le raccourci, W. Deonna, *Le quadrigé dans le dessin et le relief gr. et rom.*, Genève, IX (1931), p. 125 sq.

5. Roue du char de Cybèle, dans la Gigantomachie siphnienne.

6. Dans cette vue de trois quarts, la roue du second plan est figurée sous les ventres des chevaux (cf. fig. 44, p. 170).

7. E. Courbaud, *Le bas-rel. rom.*, p. 263 sq. Cf. les observations de Van Essen sur la frise du Monument de Paul-Emile à Deiphes, *Bull. corr. hell.*, LII (1928), p. 232 sq.

8. Depuis les plus anciens reliefs suméro-accadiens (G. Contenau, *Civilisat. assyro-babylon.*, p. 86) jusqu'aux frises assyriennes les plus

groupement étudié succède un réalisme pittoresque, que l'introduction du décor, obligeant à reculer les fonds¹, a contribué à faire naître.

Mais le relief ne pouvait lutter victorieusement avec la peinture. L'abus des procédés picturaux entraîna l'abandon progressif de la troisième dimension, et le retour à un relief de plus en plus plat². On ne manquerait pas d'en trouver mainte preuve pour ce dernier stade de l'art grec qu'on appelle l'art romain³. Aux temps de l'Empire, les sculpteurs, profitant des facilités du trépan⁴, abandonnèrent le ciseau, pour exécuter une sorte de dentelle de pierre, et ramener ainsi le relief, sans souci des plans ni de la perspective⁵, à une décoration exclusive de la surface plate⁶. Par la suite, l'iconographie byzantine — la miniature particulièrement — a, de même, organisé la lutte contre la traduction figurée de l'espace à trois dimensions, et l'interprétation géométrique, tout intellectuelle certes, mais non sans mérite, qu'elle a préférée, a dominé l'art

proches de la perfection, les prédécesseurs orientaux des sculpteurs de Pergame avaient tracé les accidents du terrain, et cherché à rendre, avec les rochers et les arbres, « le pittoresque de la nature ». Cf. E. Pottier, *Antiq. assyr. Louvre*, p. 41 sq. (L. Heuzey).

1. E. Courbaud, *op. cit.*, p. 274 sq. On va recourir à l'illusion théâtrale, et multiplier la précision des détails, oubliant l'étude de la forme humaine, à laquelle avait longtemps voulu se limiter l'art grec.

2. Sur la frise d'armes, au Propylée du Bouleutérion de Milet (où le décor occupe, entre deux bandeaux horizontaux, seulement env. 0 m. 35 à 0 m. 38 sur env. 0 m. 61 de hauteur totale de frise), le relief est traité en manière de gravure sur un fond régulièrement ravalé autour des panoplies. Cf. H. Knackfuss, *Das Rathaus von Milet*, I, 2 (1908), p. 80 sq.

3. A. della Seta, *Mus. Villa Giulia*, p. 156, note que la dernière phase du temple italique montre l'abaissement du relief et le passage insensible à la décoration peinte des maisons romaines.

4. Cf. Cagnat et Chapot, *Man. d'archéol. rom.*, I, p. 365 sq. Le rôle du trépan (les Grecs le réservaient généralement à la mise au point) et le remplacement des effets plastiques par les effets picturaux ont été, pour cette époque, précisés, à propos des sarcophages de Sidamara, par G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 314 sq. (cf. aussi *ibid.*, p. 373).

5. Une perspective rudimentaire est obtenue par certaines différences de hauteur ou de grosseur des figures.

6. A l'arc de Septime Sévère, « traité suivant tous les procédés des arts du dessin », le bas-relief historique, « parti de la sculpture, est allé s'anéantir dans la peinture » (E. Courbaud, *op. cit.*, p. 191).

méditerranéen jusqu'à la résurgence lente et difficile des éléments antiques, qui commence vers le IX^e siècle après J.-C.

II. — Lumière et déformations perspectives

La transposition du dessin dans l'espace nécessite la mise en valeur des lignes et des plans par « les jeux harmoniques de la lumière et de l'ombre¹ ». L'art du bas-relief est, avant toute chose, l'art d'accrocher la lumière et de *moduler les noirs*². Pour la frise architectonique, qui reste fixe, la lumière qu'elle reçoit est fonction de la place qu'elle occupe dans l'édifice, et conditionne son modelé. Le choix du relief, haut ou bas, ne dépend pas, en effet, seulement du tempérament d'un artiste ou du goût d'une époque : c'est, pour une importante part, une affaire d'éclairage. Modelé plat et saillie vigoureuse, nullement interchangeables, s'appliquent plus particulièrement l'un aux décorations intérieures, l'autre aux frises de plein air.

L'éclairage brutal des ordres extérieurs oblige à accentuer les saillies et les évidements, pour accuser les alternances d'ombre et de lumière, sans lesquelles tout serait uniformément éblouissant. En revanche, les contours amortis d'une « gravure à peine modelée³ » s'accordent avec les demi-teintes, la lumière diffuse des intérieurs. D'autre part, pour les sculptures exposées directement aux rayons du soleil, il faut bien tenir compte du large déplacement (et des variations d'intensité) de la source lumineuse : au contraire les frises placées sous un péristyle (ou dans la pénombre d'une cella), reçoivent un éclairage plus régulier et dont le sens reste quasiment le même. Les artistes de l'Égypte et de l'Orient avaient déjà

1. A. Rodin, *Les cathédrales de France*, p. 3.

2. *Ibid.*, p. 85. Cf. L. Gillet, *Rev. des Deux Mondes*, 15 déc. 1926, p. 939 (Phidias et Michel-Ange vus par Rodin).

3. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 295.

reconnu la nécessité de techniques différentes, accommodées à la lumière reçue par les reliefs¹. Les frises grecques pourraient aussi être utilement considérées de ce point de vue : celles de Phigalie, du Monument des Néréides, du Mausolée montreraient que le parti différent que les artistes ont tiré de leurs sujets, souvent identiques, a bénéficié des conditions variables posées par le problème de l'éclairage. Celle du Parthénon surtout, un peu à part dans la série, mérite que l'on s'y arrête.

Les sculptures extérieures du Parthénon, baignées de lumière, ressortent en pleine saillie, comme les frises ioniques qui décorent les entablements des autres monuments de l'Acropole, temple d'Athéna Niké, Erechtheion². La frise des Panathénées, au contraire, n'a pas été modelée pour le rayonnant éclat du soleil attique. Son relief adouci, tout en nuances légères, s'accorde avec sa place — celle pour laquelle elle a été sculptée³ — en couronnement du mur de la cella. Abrisée par le plafond du péristyle et l'entablement extérieur, elle recevait d'en bas⁴ une lumière tamisée par la colonnade du ptéron ou réfléchi par le dallage du portique.

1. Les Egyptiens, couvrant d'images toutes les surfaces de leurs murs, se sont limités à un relief léger, afin de laisser aux édifices leur puissante beauté architecturale : ainsi les ombres soulignent les formes sans les modifier. Leur sculpture aussi bien est construite comme une œuvre d'architecture. Pourtant on a observé qu'aux temples du Nouvel Empire spécialement, les registres intérieurs ont employé le relief bas, alors qu'à l'extérieur la préférence était donnée, en raison de la forte lumière, à la décoration en creux et au relief dans un creux (spécialité égyptienne, au moins dans ces proportions). Cf. G. Jéquier, *Hist. de la civilisat. égypt.*, p. 278. Il en est de même pour le relief mésopotamien, limité à une saillie modérée partout où la lumière n'a pas besoin d'être « accrochée » : intérieurs des temples, salles de réception, cours d'édifices protégées par des tentures, alors que la décoration extérieure, « inondée de soleil », présente des « personnages en fort relief, parfois plus qu'à demi dégagés du fond du panneau » (G. Conteau, *Man. d'archéol. orient.*, I, p. 376).

2. Pour celles-ci, la protection de la corniche doit être naturellement envisagée : on s'en aperçoit assez (cf. pl. VII) à la regrettable lacune de l'entablement restitué au temple d'Athéna Niké.

3. Trop délicat pour la dure lumière extérieure, qui l'eût mangé, malgré le supplément défensif de la peinture, le relief est, d'autre part, trop nuancé pour la pénombre d'une cella.

4. La frise de la cella étant environ à hauteur du triglyphon exté-

La saillie du relief doit être proportionnée non pas seulement à la lumière que reçoit la frise, mais aussi à la distance qui la sépare du spectateur et à l'angle sous lequel il l'aperçoit¹. Très haut placée, vue très obliquement d'en dessous, la frise du Parthénon eût été défigurée par des ressauts proéminents et trop inégaux. En revanche, il est vrai, nous sommes frustrés, sur le registre en place, de « tout ce détail qui nous réjouit² », vu de près, et sans doute n'en faut-il pas accuser le relief, parfaitement établi, mais l'acuité de nos yeux, seule ici en défaut³; sans doute aussi est-ce une consolation de penser que les dieux profitent de ce qui échappe à l'œil humain : il n'en reste pas moins désirable que les hommes ne perdent pas trop des œuvres d'art qu'ils construisent.

Afin de combattre les excessives simplifications de la distance (qui, malgré la transparence de l'atmosphère grecque, ne peut manquer de réduire à l'essentiel les détails et les formes), afin aussi de préserver le haut des registres de l'ombre opaque des corniches, les artistes ont imaginé divers remè-

rieur, le bas de l'architrave du portique se trouvait à près de 1 m. 50 plus bas que le bord inférieur de la frise ionique, qui ne pouvait recevoir aucune lumière directe, mais seulement un reflet du sol ou du pavement de l'étroit péristyle. Cf. A. Michaelis, *Der Parthenon*, p. 203 sq. On choisit — par force — pour les photographies de la frise ouest, encore en place, une lumière frisante, venant d'en haut (cf. H. Schrader, *Phidias*, p. 282, fig. 259) : ce n'est pas celle pour laquelle les reliefs ont été modelés. Remettre en place les sculptures architectoniques — on en parle quelquefois — nécessiterait, pour ce cas, le rajustement simultané des caissons du péristyle.

1. « C'est vues d'en bas que les figures antiques ont toute leur beauté » (A. Rodin, *Les cathédrales*, p. 39). Cf., pour le Sphinx de Delphes, la Coré d'Anténor et la statuaire archaïque, W. Deonna, *Dédale*, I, p. 116 sq.

2. G. Rodenwaldt, *Das Relief*, p. 41. Accordons, d'ailleurs, à G. Rodenwaldt (*ibid.*, p. 20 sq.) que, pour ce qui est ombre et raccourcis, le relief, quel qu'il soit, est nécessairement faux comme sculpture et comme peinture. Accordons aussi qu'un relief bas semble, pour le plein air, devoir être regardé d'assez près. Cf. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, III, p. 568 (relief de « style gréco-persique » d'Erghili) et *supra*, p. 313 (pseudo-frise de l'Hécatompédon).

3. Ainsi encore pour nos cathédrales, où il arrive que « toutes les richesses d'un art exquis ont été prodiguées à des hauteurs où l'œil peut à peine en jouir » (E. Mâle, *L'art allemand et l'art français du Moyen âge*, p. 246).

des. Le décorateur des frises siphniennes, utilisant le relief plat, l'a exhaussé sur une sorte de bossage continu¹; par des perforations au foret perpendiculaires au champ, il a recherché la « tache d'ombre », forcé et souligné certaines valeurs, détaché certains reliefs, accentué, en somme, le détail utile². La frise de Phigalie consacre le triomphe des lignes obliques, appelant et retenant la lumière. Les frontons, avec leurs plus grandes proportions, et leur bosse plus forte³, les méto-

1. F. Noack, *Arch. Jahrb.*, XLV (1930), p. 196. Le procédé est plus curieux pour le fronton : afin d'éviter l'ombre de la forte saillie des rampants, le relief, très plat, est porté en avant par un bossage de 0 m. 17 à 0 m. 18, évidé dans la moitié supérieure derrière les personnages, pour diminuer le poids en surplomb et mieux détacher les figures sur le fond du tympan. Le procédé (serait-il ionien ?) est celui de certains frontons étrusques, en haut relief pour la moitié inférieure, en ronde bosse pour le haut. Cf. W. Deonna, *Les stat. de t. c., Sic., etc.*, p. 93; Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 316.

2. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 120, n. 5.

3. Les figures d'Égine sont pourtant finies jusque dans le moindre détail, même si ce détail doit rester invisible : sculptures d'atelier, faites pour qu'on tourne autour d'elles. Les frises siphniennes, aussi, montreraient, pour maint ornement (de casque, particulièrement : *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 86, 87, 91, etc.) un tel souci archaïque. A ce soin extrême — et inutile — s'oppose, au fronton d'Olympie, un large parti pris de simplification : le détail qui serait perdu est omis; celui qui est important est encore forcé (pour les têtes : lèvres, paupières, sillons du front). Les maquettes avaient pu être traitées comme esquisses en relief sur un fond (G. Treu, *Arch. Jahrb.*, X (1895), p. 1 sq.); on a cherché l'effet à distance, le maximum de vérité pour un spectateur placé à vingt mètres en contre-bas (*contra* : W. Deonna, *Dédale*, I, p. 117, n. 1), assez loin du temple pour que la plinthe ne masque pas le pied des sculptures et que l'obliquité du rayon visuel ne les déforme pas : ainsi vues, les verticales dominant, prolongeant les cannelures des colonnes et des triglyphes. Il ne restait plus à Olympie, comme au fronton d'Apolon à Delphes, « d'incroyables raccourcis, des déformations, des étirements, selon les nécessités de la perspective, choses à ne pas regarder à moins de quinze mètres d'éloignement par-dessous » (H. Lechat, *Sculpt. gr.*, p. 45). Mais c'est au fronton du Parthénon seulement que chaque élément semble parfaitement mis à la place qui convient à « des marbres placés haut et vus de loin : les membres se replient et se croisent, les genoux s'abaissent, le bas des jambes rentre et s'efface : avec une inflexible stréte, tous les détails sont calculés pour que rien ne soit perdu de l'effet d'ensemble » (*ibid.*, p. 96); les révers des statues sont largement établis, sans minutie. Telle sculpture d'un Phidias, chef-d'œuvre une fois en place, pouvait être risible, vue de près, à cause des déformations perspectives voulues par l'artiste (A. de Ridder et W. Deonna, *L'art en Grèce*, p. 300).

pes, en haut relief¹, ont dû, plus encore que la frise, tenir compte de ces données visuelles. Plus le relief est haut, plus les ombres sont noires, inégales et mobiles; plus elles peuvent modifier fortement les aspects et les relations des masses plastiques. A la grande frise de Pergame, l'ombre a été utilisée pleinement « comme un élément du mouvement plastique : elle forme un gouffre entre les figures² ».

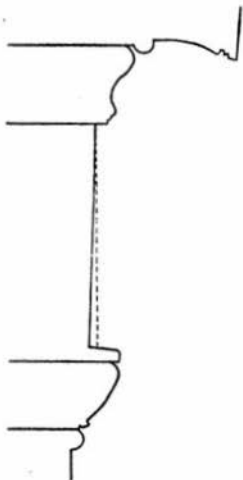


Fig. 114. — Inclinaison de la frise du trésor des Siphniens.

On ne répétera jamais trop que la frise ionique n'est pas faite — même celle du Parthénon — pour être vue dans un musée, mais *in situ*, sur le monument avec lequel elle fait corps et du point de vue choisi par le constructeur. Il a été remarqué, pour le relief des Panathénées, que sa perspective réelle était « fuyante,

1. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *La sculpt. gr. à Delphes*, p. 27, ont expliqué comment le sculpteur des métopes du trésor des Athéniens à Delphes avait, pour parer aux déformations de la perspective, étudié le raccourci des figures en fonction de leur place précise sur le monument (cas de l'Amazone cavalière qui ne paraît assise sur sa monture que vue d'en bas), et aussi de l'éclairage qu'elles devaient recevoir, selon leur position sur telle ou telle face de l'édifice. Ne pourrait-on expliquer aussi par cette différence d'éclairage entre les côtés nord et est d'une part, sud et ouest d'autre part, la distribution — et peut-être certaines différences de technique — des deux séries de frises siphniennes ?

2. H. Fehheimer, *La sculpt. égypt.* (trad. Marchand), p. 50. C'est ici un effet pictural plutôt qu'une nécessité perspective; car le relief a, mieux que jamais, profité des progrès de la peinture : le fond n'apparaît plus que par de minuscules taches dans le labyrinthe des lignes (O. Bie, *Kampfgr. und Kämpfertypen*, p. 134). On doit, en outre, tenir compte ici particulièrement de la recherche excessive de l'expression, surtout dans les têtes des Géants (A. de Ridder et W. Deonna, *L'art en Grèce*, p. 102).

oblique, en enfilade et non perpendiculaire¹ », et que, pour l'établir, l'artiste avait tenu compte de l'angle sous lequel devaient être aperçues les figures, très au-dessus du rayon visuel normal². A coup sûr, nul ne sera surpris de rencontrer de tels raffinements dans le chef-d'œuvre de Phidias. Les Grecs ont recherché, pour leur décoration monumentale comme pour leur architecture même, la compensation des déformations visuelles³; mais ils n'ont su que petit à petit représenter non logiquement mais *optiquement* les objets⁴. Des lignes verticales, à une certaine hauteur, paraîtraient fuir en arrière : pour parer à l'erreur visuelle, on a avancé en surplomb les figures des frontons, particulièrement dans leurs parties hautes. De même pour la frise. Le champ des registres siphniens est sensiblement incliné vers l'extérieur⁵, comme on incline un tableau pendu à une cymaise (fig. 114). Au Parthénon, tout l'entablement du péristyle, d'accord avec le principe vitruvien, se trouve légèrement penché vers l'extérieur⁶. Une observation voisine a montré qu'au temple

1. G. Fougères, *Rev. ét. gr.*, XXXII (1919), p. 225.

2. Cf. A. Héron de Villefosse, *Les Arts*, 1916, n° 156, p. 1 sq.; A. de Ridder, *Rev. ét. gr.*, XXX (1917), p. 179 (à propos de la tête de la frise, donnée au Louvre par Mlle de la Coulonche).

3. Cf. A. Choisy, *Hist. archit.* I, p. 403 sq. Les Egyptiens déjà avaient lutté contre certaines de ces illusions déformantes. Pour la ligne horizontale, notamment, qui, sur une grande longueur, semble fléchir en son milieu, ils avaient adopté le principe de la compensation dans un plan horizontal, tandis que les Grecs ont combattu l'erreur d'optique par une courbure dans le plan vertical (A. Choisy, *op. cit.*, p. 58). On rappellera pour mémoire l'explication utilitaire de A. D. Browne, *Archit.*, V (1927), p. 296 sq., selon qui le constructeur du Parthénon aurait seulement tenté de parer aux effets de tassement des fondations, ou prévu le drainage des eaux pluviales.

4. A. de Ridder et W. Deonna, *L'art en Grèce*, p. 301 sq.

5. Cette inclinaison peut atteindre 0 m. 02 (G. Daux et P. de La Coste-Messelière, *Bull. corr. hell.*, LI (1927), p. 18. La saillie est plus vigoureuse en bas qu'en haut et le socle, fort comme dans un relief archaïque, est penché, porté par la bande d'oves qui fait une base solide aux personnages. Sur la frise delphique de Paul-Emile, la saillie de la plinthe dépasse l'aplomb des figures, donnant une impression d'espace (Van Essen, *Bull. corr. hell.*, LII (1928), p. 232).

6. On pourrait expliquer cette opposition avec la pratique courante de l'époque (cf. D. S. Robertson, *Gr. and Rom. archit.*, p. 117) par le soin particulier apporté, au Parthénon, à la correction des erreurs optiques.

d'Athéna Niké, le champ de la frise est en saillie sur le bandeau inférieur de l'épistyle¹. Ces divers cas, d'autres encore², pourraient ressortir à une loi plus générale (à coup sûr difficile à vérifier dans l'état de ruine des parties hautes des édifices), que les artistes orientaux auraient peut-être déjà connue³ et que les Romains auraient héritée des Grecs⁴: règle logiquement appliquée à la sculpture architectonique, visant à montrer les personnages *non comme ils sont, mais comme ils paraissent être*⁵, avec le recul et les déformations perspectives qui ont motivé, pour le théâtre, l'usage et l'aspect du masque et des couleurs vives.

1. A. K. Orlandos, *Athen. Mill.*, XL (1915), p. 40, en a fait l'observation, d'après les traces laissées sur les architraves par les blocs de frise. Comme au portique ionique des Propylées, la verticale du plan de fond de la frise affleure le bandeau supérieur de l'épistyle, qui surplombe de 0 m. 01 le registre inférieur (d'où une différence, par côté, de 0 m. 02).

2. Sur les bases sculptées d'Ephèse, les sculptures, épousant la forme des fûts cylindriques, partaient en bas d'un relief d'environ 0 m. 075, pour atteindre graduellement, à hauteur des têtes, 0 m. 20 à 0 m. 25 : différence obtenue par un démaigrissement des fonds supérieur à l'amincissement de la colonne. Cf. W. R. Lethaby, *Journ. Hell. stud.*, XXXVII (1917), p. 2 sq. Au IV^e siècle (créateur d'espace et de lumière), les sculptures de Tégée vérifieraient ces principes (déformations des têtes, du buste d'Atalante : Ch. Dugas, J. Berchmans et M. Clemmensen, *Le sanct. d'Aléa Ath.*, p. 81, n. 1 et p. 108; Ch. Picard, *Rev. art anc. et mod.*, L (1926), p. 142). Pour les frises de l'Artémision de Magnésie, bien des « erreurs de proportions » devaient être, lorsqu'elles étaient en place, compensées, ou, au moins, atténuées (G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 372). On pourrait expliquer aussi comme des déformations perspectives l'exagération de certains détails (sexe et mamelons, saillie du nez et creux des pupilles) picturalement traités sur la frise de Civita Alba, détails interprétés traditionnellement comme caractères de bestialité (L. Laurinsich, *Bollett. d'arte*, nov. 1927, p. 272).

3. Les Egyptiens eux-mêmes avaient senti la nécessité de donner à leur relief si léger une épaisseur notablement plus forte dans les parties supérieures des grands monuments. Rappels aussi la progression du relief, associé à l'enluminure, à la muraille de Babylone.

4. Sur l'art augustéen et son style « illusionniste », cf. A. de Ridder et W. Deonna, *L'art en Grèce*, p. 307 sq.

5. « C'est-à-dire non plus dans l'exactitude seule de leur anatomie et de leurs attitudes, mais dans les modifications de celles-ci dues à la lumière » (*ibid.*, p. 310).

CHAPITRE III

Compléments extra-plastiques

Les masques scéniques tentaient « une tricherie avec la lumière¹ » comme les visages peints sont une tricherie avec les couleurs de la vie. La traduction plastique de la réalité a dû s'aider, particulièrement aux époques anciennes, de quelques compléments directement pris à la nature : *accessoires réels* comme vêtements ou armes², dont l'usage demeura dans le rituel des cérémonies sacrées. Le reste des figures est couvert d'un enduit protecteur coloré, la couleur ayant été toujours associée par les Grecs à la forme et reportant peut-être aussi, pour l'architecture, « aux temps où les constructeurs reculaient devant la difficulté de dresser un parement³ »,

I. — Pièces de rapport

Les sculptures archaïques présentent maint exemple d'éléments rapportés soit en pierre, soit en métal. Procédé tout à fait légitime, né peut-être d'une timidité de *lithotome* (ou d'une maladresse⁴), s'il s'agit de pièces de même matière,

1. *Ibid.*, p. 301.

2. Perruque même et bijoux (W. Deonna, *Dédale*, I, p. 121 et 150) complétaient la parure réelle de la statue divine primitive. Il était plus facile d'en affubler le xoanon que de les représenter plastiquement.

3. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 287.

4. On peut songer aussi à l'influence des techniques du bois ou du poros. Les pièces rapportées en marbre ont été particulièrement des parties détachées comme boucles de cheveux, doigt (*Fouilles de Del-*

— témoignant d'un goût particulier pour la polychromie, s'il s'agit de pierres diversement colorées¹. En ce qui concerne le métal, on a recherché aussi, avec certaines commodités d'exécution (une lance, des rênes pouvaient être difficiles à représenter plastiquement), l'effet de couleur : recherche conforme à l'esprit de la décoration grecque, de la frise ionique en particulier. Marbre ou métal, ce sont là *procédés d'ajusteur*, a-t-on dit à propos des frises archaïques de Delphes, *plutôt que de statuaire*², de bronzier plus que de marbrier, et qui reportent au temps des grands métallurgistes de l'Ionie³. La technique chryséléphantine représentait, elle aussi, un perfectionnement de la plastique polychrome, chère déjà aux Egyptiens⁴ et aux Sumériens⁵. Armes offensives ou défensives y pouvaient être véritablement en métal : armes réelles, donnant une note brillante, dont l'éclat plaisait à l'œil des anciens autant qu'il blesse le nôtre aujourd'hui.

La ronde bosse et le haut relief pouvaient naturellement avoir recours à ces artifices plus que le bas-relief; la distance

phes, IV, 2, 85), verge et testicules (*ibid.*, p. 32 : trésor de Marseille). Il ne s'agit le plus souvent que d'une réparation antique (crâne de Zeus : *ibid.*, p. 106; maxillaire d'un gisant : *ibid.*, p. 101; cf. p. 106, n. 3).

1. Sans parler de la mosaïque, on citerait aisément quelques réussites grecques dans l'application du principe dichrome ou polychrome à la plastique architectonique (métopes de l'Héraion de Sélinonte en calcaire commun, avec nus féminins en marbre blanc; fond en pierre bleue d'Eleusis de la frise en marbre blanc de l'Erechtheion). Cf. *infra*, p. 571, n. 4.

2. *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 12.

3. Les pièces métalliques étaient serties dans le relief, parfois chevillées par des clous de bronze (*ibid.*, p. 77, n. 1, 78, 82, 87, etc.). On a rappelé, à propos des frises d'Assos, que la décoration de certaines parties des édifices avait utilisé les plaques de métal repoussé. Cf. F. Köpp, *Arch. Jahrb.*, II (1887), p. 121, n. 4, et *supra*, p. 208. Les boucliers suspendus à l'architrave du Parthénon et d'autres temples sont des ornements surajoutés de l'extérieur, et sans rapport, semble-t-il, avec la protection, matérielle au moins, de l'édifice.

4. Certaines statues égyptiennes montraient, sur une armature de bois, les parties importantes du corps (visage, mains, pieds) fondues en métal, le reste (jambes, bras, tronc) plaqué de bronze repoussé et rivé, avec des détails en or (jupe) ou en lapis-lazuli (coiffure). Cf. G. Maspero, *Egypte*, p. 82 (statue de Pioupi I^{er}).

5. De Sumer jusqu'aux taureaux susiens à cornes de bronze et rehauts d'or. Cf., L. Delaporte, *Hist. art* (Firmin-Didot), I, p. 45.

et la lumière en autorisaient davantage l'emploi aux frises de plein air. Les registres siphniens étaient ainsi décorés de bijoux, d'armes, d'attributs divins, d'objets d'équipement, pièces de costume ou de parure rajustés en bronze¹. Les détails du relief en marbre et de la ronde bosse en métal se combinaient parfois avec des touches de peinture posées sur les parties les plus éloignées du spectateur². Non point que le relief n'ait pu, à la rigueur, dire tout ou presque tout³; mais l'emploi, dans une œuvre d'art, d'une matière plastique homogène implique un scrupule moderne, que les habilleurs de xoana n'auraient pas compris.

Les frises archaïques de Delphes ne furent pas les seules à connaître cet emploi des pièces rapportées. Au v^e siècle (sans parler des frontons, comme ceux d'Égine et d'Olympie) les accessoires en bronze doré (armes, rênes, etc.) se trouvèrent normalement employés aux frises du Parthénon, du Sounion, de l'Erechtheion⁴, et l'importance de leur rôle s'accrut encore à Pergame et, plus tard, jusqu'à l'époque romaine⁵; le procédé prit de plus en plus un sens pittoresque, apportant la variété d'une note gaie dans un décor de plus en plus touffu.

1. Bijoux d'oreilles, bandeau, couronne, ornements de diadème (*Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 76 et 85); pointe ou fragment de lance (p. 76 et 82), épée, poignée ou fourreau (p. 86 et 99), flèche (p. 81 et 82), détails et ornements de casque d'Athéna (p. 85) ou d'Arès (p. 87), cimier de Géants (p. 82 et 91), couvre-joues (p. 101); rênes du char de Cybèle (p. 78), mors et diverses pièces de harnachement des chevaux de quadriges (p. 100); têtes des serpents de l'égide d'Athéna (p. 86), son fermoir (? p. 104), le foudre de Zeus (p. 105), le *kérykeion* d'Hermès (p. 130).

2. On sait par exemple que la roue extérieure du char de Cybèle était rapportée en métal, alors que l'autre roue était sans doute seulement peinte (*ibid.*, p. 78); pour la balustrade à claire-voie du char, la combinaison des deux procédés semble due à un repentir du sculpteur (mortaise bouchée par un petit tenon de marbre, *l. l.*).

3. Sur les frises siphniennes (*ibid.*, p. 117), les détails du harnachement des chevaux étaient tantôt sculptés (sud), tantôt peints ou rapportés en métal (est).

4. A. Choisy, *Hist. archit.*, I, p. 296; E. Fabricius, *Athen. Mitt.*, IX (1884), p. 345. On sait qu'à la frise de l'Erechtheion, les figures, en marbre blanc, étaient scellées dans un bandeau de pierre de couleur foncée.

5. E. Courbaud, *Le bas-rel. rom.*, p. 263.

II. — Enluminure

Voilà presque un siècle que la cause de l'enluminure dans la plastique et l'architecture grecques est entendue. Les répugnances de notre « goût moderne » pour ce badigeonnage (venues, croit-on, d'une erreur datant de la Renaissance¹) ont dû s'apaiser devant les témoignages si nombreux et indiscutables qu'apportent les monuments antiques. La polychromie grecque ne scandalise plus, puisqu'elle est générale : appliquée sur le marbre lui-même, la peinture est une tradition technique et religieuse, remontant au passé le plus vénérable.

Chez tous les peuples qui ont sculpté, la statue est née colorée². On pourrait, ici encore, rappeler le rôle essentiel de la peinture, « sœur aînée du bas-relief³ », chez les Egyptiens qui ont, comme la nature elle-même, partout associé⁴ — je dirai plus : asservi⁵ — la couleur à la forme, ainsi que chez les Mésopotamiens⁶. Mais l'universalité de l'usage peut dispenser de recourir aux antécédents orientaux. Pour les Grecs, plastique et peinture sont régulièrement unies tant pour des rai-

1. W. Deonna, *Dédale*, I, p. 141 sq.

2. Cf. la longue étude, encore utile, de Perrot et Chipiez, VIII, p. 215 sq.

3. G. Jéquier, *Hist. civilisat. égypt.*, p. 278. On sait combien tardivement la peinture s'est détachée des murailles, pour devenir tableau de chevalet.

4. A. Choisy, *op. cit.*, I, p. 50. On a déjà rappelé l'ancienneté de leur maîtrise dans l'emploi de l'émail, « la plus durable et la plus éclatante des peintures » (*ibid.*, p. 99). Cf. G. Bénédite, *L'art égypt.*, p. 46.

5. Cf. G. Bénédite, *op. cit.*, p. 38 : « La peinture, art auxiliaire et d'un emploi presque illimité, était tributaire de l'architecture, ce la sculpture, de l'ébénisterie et de la céramique. Elle a débuté par le procédé le plus simple et s'y est très généralement tenue : la teinte plate ».

6. Les teintes plates employées pour les reliefs figurés, sans souci de la couleur vraie, seraient les mêmes que celles des briques émaillées (noir, blanc, rouge, bleu, rarement vert). Cf. L. Delaporte, *La Mésopotamie*, p. 370; E. Pottier, *L'art hittite, Syria*, II (1921), p. 23 et 106 (relief des musiciens, avec traces de couleur bleue et rouge). A propos des nouvelles peintures assyriennes de Til-Barsib (couleurs employées sur teintes plates : rouge, bleu, noir et blanc), cf. les observations de F. Thureau-Dangin, *Syria*, XI (1930), p. 113 sq.

sons de goût¹ ou rituelles² que pour préserver des matériaux périssables ou masquer leurs imperfections : statues et entablements ont traditionnellement continué à être peints, jusqu'après leur pétrification totale.

En ce qui concerne la frise figurée, si l'on se rallie à notre théorie sur ses rapports originels avec le revêtement céramique peint du couronnement des édifices en bois et briques, on pourra voir dans l'emploi persistant de la couleur sur le décor pétrifié une survivance directe du coloriage des terres cuites architectoniques. Pour ne pas mentionner les autres éléments constructifs³, triglyphes bleus et métopes à fond rouge brique rappelleraient, de même, des antécédents métalliques ou céramiques, et la différence fondamentale des tons pourrait ici évoquer la divergence des plus lointaines origines structurales. Dans l'héritage plus ou moins direct des décors émaillés ou peints des architectures préhelléniques, l'ordre gréco-asiatique, avec sa recherche de l'ornement compliqué et brillant, devait être particulièrement avantagé. La palette du décorateur du temple ionique fut plus riche que celle du fabricant de vases; mais, dans cette collaboration étroite du pinceau et du ciseau, la peinture resta longtemps un simple complément, sans valeur propre, de la plastique. Limitée aux teintes plates, son rôle était de détacher les figures sur le fond, de faire le départ entre les détails également lumineux, de souligner les contours et d'accentuer le modelé de la forme

1. L'Orient, pays de vive lumière, a toujours aimé la couleur. A hauteur d'entablement, elle était particulièrement nécessaire à un décor sculpté. Comme les figures de la frise, au temple d'Athènes Niké (celles qui sont originales), sont aujourd'hui grises et ternes sans ce complément, noyées dans l'atmosphère étincelante ! Comme, aussi bien, les *articulations* de l'architecture devaient être plus claires avec les précisions de la couleur !

2. Cf. les idoles barbouillées de sang ou de lie (W. Deonna, *Dédale*, I, p. 143, n. 6).

3. Aux stades archaïques, les colonnes même ont pu être non pas seulement stuguées mais peintes en bleu ou en rouge comme les couronnements. Cf. le temple archaïque d'Apollon à Cyrène, *Bull. corr. hell.*, XLIX (1925), *Chron.*, p. 479. Plus tard, la couleur fut, semble-t-il, à l'exception de quelques détails, réservée aux parties hautes, où la tradition céramique s'était plus longtemps maintenue.

pour lui donner un relief en rapport avec l'éclairage et l'éloignement du sol. La polychromie, colorant les lumières, estompant les ombres, put aussi atténuer la violence de certains contrastes. Allant plus loin, la couleur put suppléer le modelé : ainsi le peintre remédiait aux insuffisances du sculpteur. Précieux auxiliaire pour les arrière-plans¹ ou pour certains détails comme une moitié de lance, des éléments de costume ou de harnachement². Le danger pouvait être d'encourager à la médiocrité du modelé en suppléant aux faiblesses du relief, et de pousser à la minutie du détail peint³. Mais ces risques étaient limités par l'emploi de la couleur en teintes plates et par le caractère conventionnel des tons employés.

La polychromie architectonique, en raison de ses origines, fut une enluminure plutôt qu'une peinture. Elle ne fut nulle part strictement imitative : les Anciens n'auraient pas goûté (sinon pour des buts magiques) le mimétisme étrange de nos figures de cire. Elle n'est pas non plus tout à fait conventionnelle, et ne s'est pas détachée complètement des couleurs de la vie⁴. Mais elle cherchait plutôt à plaire à l'œil par des touches vives et franches qu'à copier les tons de la nature⁵.

1. Un arrière-train de cheval, vu de trois-quarts; une roue de char ou même un char complet (*Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 78 et 100).

2. Sur les frises siphniennes, un curieux exemple de collaboration de la plastique et de la couleur est donné par la représentation des cnémides des guerriers : la jambe nue est seulement peinte entre deux bourrelets, l'un au genou, l'autre à la cheville (*Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 76, 77, 79, 80, etc.). Le ressaut du genou, qui d'ordinaire signale la présence des cnémides, existe aussi, dans la Gigantomachie, aux jambes d'Athéna, où il est inutile (*ibid.*, p. 86). Au trésor de Massalia, au contraire (*ibid.*, p. 53), les cnémides ont un volume notable, détaillé par des incisions.

3. Aux frises siphniennes (comme sur les métopes sicyoniennes), maint petit détail, charmant sur un vase peint, semble déplacé et perdu dans l'ensemble (ornements délicats, grecques particulièrement, bleus ou rouges, des frises nord et est; cf. *ibid.*, p. 93 et 108). On en dirait peut-être autant des inscriptions peintes.

4. Par exemple le brun rouge des chairs viriles, opposé au blanc laiteux des nus féminins, était à peine une convention, et l'on ne peut s'étonner de l'emploi quasi universel de cette distinction naturelle des sexes. Cf. W. Deonna, *Dédale*, II, p. 224.

5. L'Orient a représenté aussi la couleur décorative, non réelle. Cf. les arbres jaunes d'Assour ou de Nimroud, le pelage bleu des lions et des taureaux de Khorsabad ou de Suse. Il faut, il est vrai,

Les couleurs des frises céramiques, grecques ou italiques, restant dans la tradition de la décoration égypto-ionienne¹, s'opposaient d'après une gamme trichrome — blanc, noir, rouge — à laquelle s'adjoignirent de bonne heure le bleu et le vert². Sur les terres cuites étrusques, les tons dominants étaient l'azur pour les fonds, le rouge pour les chairs, le blanc pour les vêtements et certains détails (les yeux), le noir pour la chevelure, le harnachement des chevaux et des accessoires, le jaune, enfin, réservé plutôt aux godrons de la corniche³.

Lorsque les frises de parapet en pierre succédèrent aux cymaises en terre cuite, elles s'inspirèrent des mêmes principes de coloriage. A l'Artémision archaïque d'Éphèse, le rouge, le bleu et l'or sont signalés sur les débris conservés de la sima de marbre⁴; on a reconnu, entre autres, que le fond continuait à être peint en bleu⁵. Sur les frises d'entablement de Delphes, également, à côté du rouge (soulignant vivement le registre figuré tout entier et certains détails importants⁶), du jaune,

pour ces teintes fausses, faire la part des modifications que la cuisson, et surtout la patine du temps ont pu apporter, avant d'attribuer aux artistes une aussi arbitraire « transposition esthétique ». Cf. L. Speleers, *Les arts de l'Asie antér. anc.*, p. 142. Les couleurs ont jauni : le *kyanos* des frises mycéniennes s'est mué en vert d'eau, comme les barbes du triple « Barbe-bleue » de l'Acropole, comme le fond verdâtre des frises émaillées de Suse. Cf. R. Borrmann, *Die Keramik in der Bauk.*, p. 28.

1. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 316.

2. H. Koch, *Röm. Mitt.*, XXX (1915), p. 12 et 44. Les couleurs pouvaient, avant cuisson, être fixées sur une couverte blanche posée sur l'argile. Le principe des représentations claires sur fond sombre a été adopté de bonne heure (Néandria).

3. G. Pellegrini, *Studi e Mater.*, I (1899-1901), p. 88; G. Mancini, *Nol. sc.*, 1915, p. 78. Pour les personnages, le réalisme étrusque précédera l'emploi des tons en les rapprochant des couleurs vraies : sur l'*antepagmentum* du *columen* de Satricum, les yeux d'une tête de guerrier sont figurés dans le moindre détail par la forme (cils et sourcils) et par la couleur (cornée, iris et pupille). Cf. G. E. Rizzo, *Temp. fitt. Nemi*, p. 52.

4. Ch. Picard, *Ephèse et Claros*, p. 34, n. 2.

5. F. N. Pryce, *Cat. sculpt. Brit. Mus.*, I, 1, p. 68.

6. Le rouge marque le sol (plinthe et bande de deux à trois centimètres au bas du champ), et, selon une tradition qui persistera longtemps, tout ce qui est cheveux, barbe, poils — ou crins de chevaux. Pour les autres détails, cf. Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 93, 108 sq. et 140.

du vert peut-être et de la dorure¹, — le bleu colorait encore le fond des registres² (pl. en couleurs). Il en était de même au « Théseion », dont les frises sous portique, dans les parties non sculptées du champ, étaient peintes en bleu; les personnages laissent entrevoir des vestiges d'une teinte rouge, qui pouvait servir de support à des tons bruns ou jaunes pour représenter les chairs; les draperies étaient généralement rouges (avec parfois du vert); les rochers où siègent les dieux étaient verts³.

Le « Théseion » semble, pour le point qui nous occupe ici, le plus démonstratif des grands monuments du v^e siècle. Tous, au reste, depuis les temples d'Egine ou d'Olympie⁴ jusqu'à ceux d'Athéna Niké ou du Sounion⁵, sans oublier le Parthénon⁶, ont bénéficié, à des degrés divers, de l'aide de la couleur. Le bariolage primitif s'est discipliné progressivement et fixé selon un canon valable pour toute la plastique architectonique⁷; il s'est établi, à l'époque classique, pour la polychromie monumentale comme pour toutes les disciplines artistiques, un équilibre et une règle⁸. Mais, au cours des siècles suivants, la juste mesure ne sera plus observée, et certaines frises seront peintes « presque comme un tableau destiné à être vu à hau-

1. *Ibid.*, p. 109.

2. *Ibid.*, p. 108 et 126. Cf. Th. Homolle, *Fouilles de Delphes*, IV, 1, pl. XXI-XXIII et XXIV (en couleurs).

3. H. Koch (et E. von Stockar), *Arch. Anz.*, XLIII (1928), col. 718.

4. Cf. A. Furtwängler, *Aegina*, pl. 61; C. Weickert, *Typen arch. Archit.*, p. 185; G. Treu, *Arch. Jahrb.*, X (1895), p. 1 sq.

5. Pour la frise ouest d'Athéna Niké, un trophée modelé légèrement était complété par la peinture; ailleurs, c'est une lance (C. Blümel *Der Fries des T. der A. N.*, p. 28, 29, etc.). Sur la frise du Sounion, à côté d'ornements entièrement rapportés en bronze (armes, rênes), on a relevé également des traces certaines de couleur (E. Fabricius, *Athen. Mitt.*, IX (1884), p. 346).

6. Le fond de la frise était, encore ici, bleu, avec détails de costume ou d'armement peints en vert, en rouge ou dorés et pièces de rapport en métal. Cf. A. Michaelis, *Der Parthenon*, p. 225 sq.

7. C. Weickert, *op. cit.*, p. 184.

8. L'influence des progrès techniques de la peinture murale et de la décoration céramique est certaine, bien que difficile à préciser pour le v^e siècle. Les personnages se détachant en tons chauds sur un fond bleu noir ressortent à la manière des figures rouges des vases.

teur d'œil¹ ». Le relief romain continuera plus ou moins la tradition², et l'on sait que, plus tard, la décoration sculptée intérieure et extérieure de nos cathédrales ne manquera pas de profiter à son tour des ressources de la peinture et de la dorure³.

Un essai, assez différent, toutefois, de polychromie par opposition de pierres de couleur — le seul de ce genre, semble-t-il, qui fut tenté en Grèce pour la décoration monumentale⁴ — fut fait sur le monument ionique le plus complexe et le plus délicatement orné de l'Hellade : le champ des frises de l'Erechtheion était tout entier en calcaire bleu foncé d'Eleusis, sur lequel de petites figures en marbre blanc étaient fixées par des crampons métalliques scellés au plomb. Ainsi les personnages se détachaient encore sur ce même fond bleu, que nous avons signalé pour les frises peintes; mais ici la couleur était donnée par la teinte naturelle de la pierre. Ce bleu sombre, que l'on voit dans toutes les frises ioniques former la couleur dominante des fonds de tableau, est ce seulement le bleu profond de l'ombre, de la mer et du ciel d'Orient, celui des montagnes lointaines et des grands espaces sur lesquels se détachent les êtres et les objets ? Ou bien faudrait-il voir dans la technique employée à l'Erechtheion, au lieu d'un essai, une explication, une preuve nouvelle d'anciennes filiations, un souvenir des frises de kyanos orientales et mycéniennes, une tradition des

1. G. Mendel, *Cat. sculpt. Mus. Const.*, I, p. 458 — à propos de la frise de Lagina, dont la complexité aurait, de plus, nécessité l'indication des noms des personnages, peints sur l'architrave, comme Ch. Dugas l'a noté pour Tégée (*ibid.* p. 448).

2. A l'arc de Titus, comme sur les fresques de l'époque, les tons devaient être d'une entière exactitude (E. Courbaud, *Le bas-rel. rom.*, p. 125).

3. Cf. L. Courajod, *La polychromie dans la statuaire du Moyen âge et de la Renaissance*, p. 12 sq.

4. Cf. F. Noack, *Bauk. All.*, p. 32. — Rappelons pourtant les métopes de Sélinonte (*supra*, p. 564, n. 1). Mnésiclès avait déjà employé avec succès la pierre bleue d'Eleusis aux Propylées (seuil du portail; socle étroit sous les panneaux décorés de la Pinacothèque). Cf. Ch. Picard, *L'Acropole, l'entrée*, p. 33. La mosaïque était couramment employée pour les dallages.

décorations en lapis-lazuli¹ ? Problème insoluble sans doute, dont l'étude, toutefois, nous orienterait à nouveau vers ces origines lointaines, où nous avons cru reconnaître les sources de la décoration continue du temple ionique, et qui n'ont cessé, en effet, de former à nos yeux, depuis le début de ce travail et pour chacun de ses chapitres, un même fond de tableau.

1. Au « temple-tombeau » de Cnossos, le plafond était bleu, évoquant la voûte céleste. Cf. Y. Béquignon, *Bull. corr. hell.*, LV (1931), *Chron.*, p. 510.

CONCLUSION

« L'architecture... et les autres sciences analogues sont toutes connaissances accessibles, disait Socrate, à l'intelligence humaine; mais ce qu'il y a de plus grand en elles les dieux, suivant lui, se le réservent, sans en rien laisser voir à l'homme ».

(Xénophon, *Mém.*, I, 1)

Ce ne fut pas un des moindres mérites du génie grec que de fondre en une parfaite unité des éléments hétérogènes; ses racines, profondes ou lointaines, ont puisé à la fois les sucres indigènes et étrangers dont il a formé ses plus beaux fruits. Son architecture, particulièrement, le plus original peut-être des arts de l'Hellade et celui qui tient le plus intimement au sol même, a pourtant subi de fortes et durables influences des civilisations si différentes, développées antérieurement et ailleurs. En un temps où les Grecs ne comptaient pas encore, le Nil et les deux fleuves asiatiques avaient, dans leurs vallées fertiles, créé à leur image une architecture humaine : *maçonnée de leur limon, parée de leur végétation*. Les bâtiments, comme les hommes, avaient dû se défendre contre les intempéries et contre les forces malfaisantes; aussi le besoin d'une protection matérielle et magique avait-il motivé le développement d'éléments de défense, indépendants de la structure des édifices, inutiles à leur stabilité, mais nécessaires à leur durée : c'est sur ce *vêtement* que pouvait se fixer la décoration; peut-être même le décor végétal fut-il d'abord tout ce vêtement.

A mesure que les proportions des édifices augmentèrent,

le revêtement de la construction en argile s'est particulièrement attaché aux deux extrémités du mur, aux socles et aux parapets; il y fut chargé de la défense contre les eaux du ciel et contre celles du sol marécageux, également dangereuses. Son rôle de protection matérielle s'y doubla d'une mission apotropaïque. L'Égypte et la Mésopotamie ont connu ainsi, en bordure du parapet des terrasses, une frise figurée, composée notamment de séries d'animaux prophylactiques; nous en avons signalé la tradition dans les architectures du I^{er} millénaire avant J.-C., qui purent inspirer directement l'art grec. La transmission par l'Assyrie (dont l'art était parvenu à une telle distinction au moment de la brutale disparition de Ninive) et par les autres états, héritiers des anciennes civilisations d'Elam, de Sumer et d'Akkad¹, a paru plus nettement reconnaissable que la survivance directe, en Crète, d'une formule, qui reste jusqu'à présent isolée². Pour l'Égypte, en raison de la très ancienne pétrification de son architecture, les murailles de ses édifices se sont trouvées du haut en bas couvertes de multiples zones figurées comme d'une tapisserie continue, que domine rarement le décor prophylactique d'uraeus. C'est pourquoi il nous a semblé logique de rechercher plutôt, dans les *apotropaia* grecs, la descendance du lion mésopotamien que celle du serpent égyptien.

De semblables nécessités permanentes pouvaient, pour la construction grecque primitive de briques et de bois, conduire à cette protection des socles et des couronnements, qui avait attiré la décoration sculptée en frise. Cependant la forme sous laquelle elle a été, semble-t-il, réalisée d'abord pour l'édi-

1. Après le brillant raid hittite à travers l'histoire de l'ancien Orient, on revient justement, semble-t-il, aux vieilles civilisations du Bas-Euphrate, à la « double source élamite et mésopotamienne » (E. Pottier, *Journ. Sav.*, 1930, p. 11).

2. Pour la frise crétoise du Caravansérail de Cnossos, — indépendamment des liens généraux qui rattachent à l'art oriental l'architecture minoenne —, on a retenu comme important, et peut-être annonciateur, le souci de placer à l'abri d'une corniche saillante une décoration particulièrement délicate (ici, frise *intérieure*). Cf. *supra*, p. 96 sq.

fice pré-ionique milite en faveur d'une tradition des architectures orientales. C'est ainsi que l'art grec d'Asie Mineure n'a pas ignoré la frise de socle : mais, à ce niveau, le revêtement ne tarda pas à se trouver sans objet, en raison de la pétrification des bases de l'édifice et de l'homogénéité nouvelle des éléments inférieurs de la muraille¹. Quant aux couronnements, les placages protecteurs, demeurant nécessaires, se maintinrent obstinément. Les anciens revêtements en nattes, en peaux, en briques émaillées ou en métal furent remplacés par un habillage de terre cuite, moulée et peinte. Cet encagement céramique de toute la couverture du temple grec donna naissance à une abondante décoration, qui prit diverses formes et divers noms, et se pétrifia finalement en se dissociant peu à peu. Le brillant manteau de sculptures en pierre, qui recouvre de manière si originale le temple classique, eut pour antécédents immédiats les modestes revêtements céramiques de la construction primitive.

Des parapets de terrasse (Prinias, Naktché-Roustem) aux cymaises des toits à deux versants (Ephèse, sarcophage des « Pleureuses »), le passage de la frise continue peut être jalonné très précisément, grâce aux nombreux débris de plaques céramiques, retrouvés dans les ruines des temples archaïques de l'Asie Mineure, de la Crète et de l'Italie². Les frises architectoniques en terre cuite, clouées sur la charpente de ces petits édifices, étaient décorées par estampage de sujets brefs, dont

1. Les soubassements et le péristyle lui-même ajoutèrent à la protection des parties basses du mur.

2. Dans la Méditerranée antique, le sens d'est en ouest des influences artistiques (et par conséquent leur origine orientale) me paraît une donnée incontestable. Nous avons vu (p. 191) qu'on pouvait même imaginer, pour ce cas, une transmission jusqu'à la Gaule méridionale. L'Italie archaïque était « tournée presque uniquement vers la Grèce d'Asie, vers Ephèse, Milet et Sardes » (E. Pottier, *Cat. vas. Louvre*, p. 415). L'art de la Grèce propre dominera seulement au v^e siècle, laissant en arrière l'Etrurie, qui végète dans une lente et médiocre « réélaboration des formules du passé » (P. Ducati, *Storia dell'arte etr.*, I, p. 304).

la répétition indéfinie¹ suffirait à déceler l'origine orientale². On a essayé de montrer sous quelles influences complexes la frise parlante des cymaises avait, au cours du VI^e siècle avant J.-C., son rôle terminé, requis elle-même la protection de la corniche, et développé ses bas-reliefs à une place où l'ordre ionique régulier n'avait connu jusque-là aucun élément organique semblable. Cette nouvelle frise d'entablement, par laquelle le mode gréco-asiatique complétait (à la doriennne !) la hauteur de son ordonnance, devait rencontrer un succès particulier dans la cité dont Polygnote et ses émules couvraient de longues fresques les murs des portiques et de certains temples. Pour le rôle décoratif, pour les sujets, pour la technique même, cette influence de la peinture murale fut déterminante. Non pas que le nouveau *canon* fût dès l'abord fixé : les divers essais attiques montrent, au contraire, les hésitations d'architectes que le *triglyphon* ne satisfaisait plus. Aussi bien, la vénérable frise dorique, ne rappelant son sens originel que par une alternance géométrique difficile à interpréter et à régler, devenait-elle chaque jour davantage un élément de décoration continu. L'entablement nouveau à frise historiée allait prendre, dans la faveur des architectes, comme la succession de l'ordonnance triglyphée.

Le temple ionique, gracieux et luxuriant, s'accommoda fort bien de l'innovation consacrée par la capitale. Toutefois, ce ne fut pas à Athènes, ni même en Grèce propre, qu'elle fit école : réduite par sa défaite à la commune mesure, la cité de Périclès ne devait plus être, après le V^e siècle, créatrice de

1. Les sujets, parfois repris en sens inverse, peuvent être associés à diverses bordures ou corniches ornementales. Cf. G. Mancini, *Not. sc.*, 1915, p. 78.

2. Pour le rôle de Corinthe, « l'Etat hellénique le plus fortement marqué de l'empreinte orientale » (G. Radet, *Cybèbé*, p. 42), cf. *supra*, p. 132 sq. La frise parlante, dont les sujets se sont retrouvés sur les plaques estampées de l'Asie Mineure, du bassin égéen et de l'Italie (jamais en Corinthe), ne semble pas avoir été découverte dans l'Isthme : la doriennne Corinthe n'a pas su ou voulu placer de profil les figures de ses cymaises. Sur la pauvreté plastique de Corinthe à l'époque archaïque, cf. dernièrement W. Deonna, *Dédale*, II, p. 123 sq.

temples. Tandis que la Grèce demeurerait ballottée entre les ambitions rivales jusqu'à l'asservissement de son génie à la discipline romaine, Athènes inaugurerait son rôle de Ville-musée, et les monuments de son Acropole serviraient désormais de modèles aux artistes. « L'exubérance ionienne revint alors d'Athènes en Ionie¹ », et c'est en Asie Mineure que la nouvelle formule tripartite — à côté d'un courant traditionaliste, bien sensible encore à Priène et ailleurs — a connu le succès définitif. Couronnant, entre épistyle et corniche, la grandiose claire-voie du péristyle, la frise continue a pris une valeur architectonique nouvelle : constructivement, elle formait une assise spéciale (et non plus un revêtement) ; mieux, elle devenait, pour l'œil, un étage nécessaire aux proportions de l'entablement.

L'intérêt décoratif prendra finalement le pas sur les motifs constructifs ou religieux. Une fois adulte, le temple pouvait mieux résister aux forces destructives, et il serait injuste, sous prétexte qu'on l'a souvent exagérée², de diminuer la part du génie plastique des Grecs. Pourvus par la nature de matériaux exceptionnels, ils furent un des rares peuples capables d'apprécier la beauté d'une surface nue. Mais ils goûtèrent non moins la riche variété des ornements sculptés, dont les modèles atténuaient et nuançaient l'éblouissant éclat de la lumière de leur pays³. Une fois la fonction disparue, l'organe a survécu, décorativement fixé : la frise continue d'entablement, dépourvue de tout sens fonctionnel, a été maintenue par les archi-

1. F. Noack, *Bauk. Alt.*, p. 42.

2. Ch. Chipiez, *Hist. crit. orig. et form. ordres grecs*, p. 231, concluait « 1° qu'en général les formes des éléments du temple n'ont pas été motivées par des nécessités constructives ; 2° que les modifications successives de ces éléments n'ont pas été provoquées, dans la plupart des cas, par ces nécessités ». Pour comprendre cette thèse, qui dans ce raccourci, paraît monstrueuse sous la plume d'un architecte, il faut observer qu'elle est antérieure aux fouilles de l'Héraion d'Olympie.

3. Ce sont les éléments visibles de la couverture (cymaises, chéneaux, antéfixes, faitières, acrotères) qui ont reçu la décoration ; les autres pouvaient être en matériaux de prix, mais, semble-t-il, sans ornement.

tectes grecs comme un élément indispensable au rythme de l'ordonnance ionique.

Une évolution analogue a été observée pour le rôle symbolique du bandeau historié et les thèmes qu'il a traités. La protection matérielle se complétait à l'origine par une protection magique. Le sens bénéfique ou maléfique des représentations figurées primitives n'est pas douteux, là surtout où il s'agit de la sauvegarde de l'œuvre humaine. Ecarter de la construction les forces malfaisantes, attirer la faveur des esprits bienveillants : telle devait être la double mission initiale des figures et des scènes gravées, peintes ou sculptées sur les murailles d'argile. Telle est encore, plus confusément sentie certes, la signification générale des thèmes de lutte, qui constituent la majeure partie du répertoire iconographique du temple grec; tel est particulièrement le sens de la geste d'Héraklès, dont les exploits furent si souvent fixés par les imagiers archaïques.

Les débris des mondes religieux dissociés n'ont pas indistinctement subi le sort des monstres dont les héros purgeaient la terre. Une partie des vieux errements, survivant dans les traditions populaires, a servi à fixer les échelons inférieurs du panthéon naissant : pénétrant dans la mythologie par l'image et par le récit, elle s'y est agrégée à d'autres éléments, pour aider à la formation de la nouvelle exégèse légendaire des *thèmās*¹. Cette interprétation plus réfléchie, en rapport avec l'évolution générale de la religion grecque, connut la faveur des imagiers à l'aube de la période classique. Un nombre relativement restreint de sujets suffit, pour la grande époque, aux sculpteurs des frises (comme aux auteurs des tragédies) : mais leur sens symbolique fut élargi à la mesure du génie grec.

1. Sur « l'époque inventive qui commence à illustrer les monuments de l'art avec les mythes naissants », sans qu'on puisse discerner toujours « si le mythe est déjà formé, ou si la croyance dont il naît survit encore dans son vague et sa simplicité », cf. P. Demargne, *Plaq. vot. de la Crète arch.*, *Bull. corr. hell.*, LV (1931), p. 411 sq. (et *supra*, p. 414 sq.).

Comme le patrimoine intellectuel de l'humanité appartenait alors quasi entièrement aux Hellènes, l'épopée humaine et l'épopée grecque pouvaient se rejoindre, pour leurs artistes, dans une juste conscience du réel. L'histoire contemporaine donnait les prétextes à favoriser ces tendances nationales, qui s'accordaient avec l'idéalisme inné des Grecs. S'attachant aux formes et aux sentiments éternels de l'homme, éliminant les vieux *apotropaïa*, qui évoluèrent ou disparurent, les imagiers se laissèrent prendre à leur propre exaltation de la vie et du corps humain, vigoureux et noble. Ils accentuèrent chaque jour davantage, aux dépens de la mystique primitive, le caractère intellectuel et aristocratique de leur conception artistique. Fauves et monstres, cédant la place à l'épopée héroïque, s'humanisèrent pour se rapprocher de leurs dompteurs : les membres humains s'unirent ou s'opposèrent aux membres humains dans une mêlée idéale, où triomphent ensemble l'amour de la forme humaine et celui du nom grec. La procession des Panathénées paraît elle-même un cortège glorieux et actuel, où défilent, après le relèvement d'Athènes, les héros, intelligents et beaux, de la Cité qui a vaincu la Barbarie et vient en rendre grâces à la déesse de la Raison. Quel souffle portait alors le sculpteur qui osait couronner la cella entière du Parthénon d'un seul bandeau asymétriquement noué ! Mais l'unité de pensée, qui réglait la décoration du grand temple d'Athéna, ne devait plus se rencontrer après Phidias.

Le sens religieux ou symbolique des thèmes s'affaiblit, après le v^e siècle, au profit de la recherche décorative, et les artistes, moins sûrs d'eux, préférèrent se confier de nouveau aux lisières géométriques de la symétrie. Ce n'est pas que leurs personnages (au Mausolée, par exemple) ne puissent encore respirer et se mouvoir à l'aise. Mais le réalisme plastique du iv^e siècle ne pouvait suppléer, pour la décoration des temples, à l'indigence ou à la défection du sentiment religieux. L'imagier s'intéresse aux groupements, aux oppositions de

lumière et d'ombre plus qu'aux personnages eux-mêmes, et le sens des scènes est près de lui devenir indifférent. Comme le décor végétal s'était — avant les Grecs déjà — dégagé des aspects perpétuellement changeants de la nature, muant les feuilles en palmettes et les fleurs en fleurons, de même les types vivants, plus ou moins édulcorés et réduits à l'essentiel (l'hoplite, le cavalier, l'Amazone, le Centaure), repris sans conviction d'un temple à l'autre, s'affadirent par excès d'abstraction. La répétition originelle des lions, des archers ou des scènes brèves à sens apotropaïque est rappelée par l'alternance régulière des bucranes, patères ou guirlandes : parure traditionnelle, sans doute, vêtement logique de l'édifice, mais dont le rôle semble bien ne plus être qu'ornemental. La dissociation du décor et du symbole, idéalement unis par les Grecs dans leur imagerie religieuse classique, fut une des raisons de la décadence de la frise architectonique.

Ce n'est pas qu'une tentative n'ait été faite pour renouveler, avec l'aide des procédés de la peinture, un genre qui se mourait, corps sans âme, dès le IV^e siècle. Après avoir été supplantée par le relief, la peinture était restée au service de la plastique monumentale, qui a d'abord profité, puis pâti de ses progrès et de son avance. Indépendamment de la préservation matérielle qu'elle assurait, elle était nécessaire aux figures sculptées des temples, comme, à la scène, le maquillage, en raison du recul et de l'éclairage brutal. Mais la recherche de l'effet pictural devint dangereuse, lorsque le modelleur voulut « donner la couleur » par les moyens plastiques, tant pour remplir exactement le champ que pour représenter les volumes et la perspective¹. Les bas-reliefs, qui ont osé s'attacher aux légendes complexes et à la narration historique²,

1. Ces tendances se font jour dès la fin du V^e siècle. F. Noack, *Zum Fr. von Gjölb., Athen. Mitt.*, XVIII (1893), p. 305 sq., fait comme un reproche aux auteurs des frises de n'avoir pas représenté certains détails, que donnaient leurs modèles picturaux.

2. Un autre genre de décoration religieuse connut, plus tard, un peu semblable aventure : le vitrail, dont la décadence date du moment

n'ont pas su ou pu conserver *le juste équilibre entre la forme et l'idée*, si difficile à rencontrer qu'on s'étonne de la longue réussite des imagiers grecs. Le retour à la technique picturale, en un temps où, après les progrès étonnants de la peinture, il n'était plus possible au bas-relief de se mesurer à elle sur son terrain, modifiait singulièrement le caractère d'une décoration de couronnement, à laquelle les procédés sculpturaux étaient nécessaires, et qui ne pouvait, en cette place, vivre d'une vie indépendante de celle du monument qui la portait. Un autre genre apparaissait, annonçant le relief historique des Romains, si estimable, au reste, de César aux Antonins. Cependant, à partir du moment où l'on construit des colonnes pour placer des bas-reliefs commémoratifs et honorifiques, on peut dire que l'archive, à laquelle on revenait, était près d'éliminer l'art figuré, et qu'on approchait d'une de ces époques où l'on ne sait plus ni créer, ni choisir, ni même dessiner.

On peut, pour terminer, se demander si la frise à guirlandes, bucranes ou trophées n'était pas, comme décoration architectonique, préférable à la complication des aventures d'un Téléphe. Ainsi posée, la question ne serait pas embarrassante : ce retour offensif de l'esprit oriental, dès que l'art classique faiblissant n'eut plus la force d'imposer la suprématie de la pensée, a préservé l'ordonnance ionique (et corinthienne) de plus menaçants avatars¹. Il n'était sans doute permis qu'à de rares artistes de « faire galoper des chevaux et des chars à quinze mètres au-dessus du sol² ». L'époque classique avait

où le verrier, méconnaissant « les caractères constitutifs de son art », ferma les fenêtres au moyen de tableaux peints sur verre, qui ne sont plus des vitraux (Ch. Morice, *Introd. aux « Cathédrales »* de A. Rodin, p. XLVII sq.).

1. On songera ici à la frise de Lagina.

2. E. Pottier, *L'art hittite*, I, p. 53 (*Syria*, II (1921), p. 22). Les Égyptiens et les Crétois avaient décoré de frises d'oiseaux le haut de certaines parois. Les personnages des rampes d'escaliers à Persépolis semblaient des êtres réels, montant silencieusement vers le palais. Mais, de tout temps, les lions et les autres figures apotropaïques ont été représentés à tous les points exposés de la construction, et notamment aux couronnements : la vraisemblance est primée par la raison d'utilité.

déjà cherché elle-même à éviter la surprise dans les sujets comme dans les attitudes. Surtout à cette hauteur, un décor d'architecture n'a pas à craindre de lasser en répétant les mêmes valeurs d'ombre et de lumière. C'était, au contraire, s'écarter de la mesure et de la sobriété du monument grec que de s'aventurer dans un récit compliqué ; si l'équilibre de la forme et de l'idée devenait impossible, mieux valait donc renoncer à la figure humaine.

Mais le décor régulier d'un mur continu, à sa place en bordure des terrasses ou le long des socles de l'Orient, devait-il être introduit dans une architecture à colonnes sous la forme que les Grecs lui ont donnée ? Il semble que les hésitations du ^v^e siècle et le fait qu'une notable partie des frises ioniques ne surmonte pas un portique extérieur prouveraient — sinon, certes, l'incompatibilité du mouvement continu de la frise parlante et du rythme alterné de la colonnade — du moins les difficultés de leur accord, qu'il n'était donné de vaincre que pour un temps à un peuple privilégié. En adaptant l'ancienne formule orientale à leur conception de la couverture des édifices, les Grecs surent l'incorporer dans leur plastique architecturale, et conserver la nécessaire hiérarchie des arts majeurs. Cette réussite fut une création ; elle resta un complément décoratif constant de la plus gracieuse de leurs deux ordonnances. Si elle fut, après eux, parfois médiocrement interprétée, c'est que, pour profiter de la leçon des Grecs, il faut, comme le recommandait aux artistes Henri Lechat¹, non les copier pieusement, mais savoir s'inspirer de leur véritable esprit.

1. *Rev. ét. gr.*, 1897, *Bull. arch.*, p. 342. C'est ce que semble avoir compris une pléiade de sculpteurs contemporains, à qui l'apparition d'une architecture nouvelle a montré combien il était pour eux essentiel de se rapprocher d'elle. Cf. A. Lurçat, *Architecture* (1929), p. 172.

INDEX

Les chiffres renvoient aux pages et aux notes (n.). Les mots grecs sont à l'ordre alphabétique de leur transcription française.

- Abydos : modèle de maison en argile, 17, n. 1.
Achéens, 122 sq.
Achémenides, 47, 54, 62, 71.
Achille, 406, 458.
Acrotères, 184, n.2, 188, n.1, 193 sq., 236, n. 4, 274, n. 2, 310, 376, n. 1, 382, 476, n. 1, 501, n. 3, 545, n. 1.
Agrigente, 346, 369, n. 5, 397, n. 3.
Aigle, 147, 156, 384, n. 5, 541, n. 1; léontocéphale, 373, 381, n.4.
Ailes, 527 sq.
Aison, 303, n. 4, 392, n. 5.
Aizani, 339, 371, n. 1, 437, 498, 500.
Ak-alan : chéneau décoré de lions, 76, 80, 139 sq., 373; frises céramiques, 140 sq., 149, 388, 400, 435; revêtement des murs, 182, n. 6.
Akhkhiyava, 124, n. 7, 143, n. 8.
Alabanda, 334, 410, n. 3.
Alalia, 174, n. 2, 247, n. 10.
Alatri, 180, n. 3.
Alexandrie, 500, n. 2.
Alkinoos (Palais d'), 48, n. 2, 104 sq.
Al-Ubaid, cf. Tell el Obéid.
Amazones, 393, n. 2, 405 sq., 424, 508, 509, n. 2, 517, n.6, 533, 541.
Amazonomachies, 405 sq., 465, 510, n. 3, 517, n. 4.
Amisos (Samsoun), 139, n. 5, 142, n. 1, 149, n.2.
Amours, cf. Eros.
Amyclées, « trône d'Apollon », 310, 388, 391, n. 2 et 9, 415.
Animal : porte-colonne, 223, 224, n. 2; porte-dieu, 223, 224, n.1; défilés d'animaux, 428 sq.; remplissage décoratif, 526.
Antéfixes : en Assyrie, 56; en Perse (?), 88, n. 4; en Grèce, 501, n. 3; à Milet, 79, 151; à Mytilène, 148; en Italie, 183 sq., 185, 479, n. 3, 545, n.1.
Antepagmenta, 187 sq., 382, n. 7, 473, 504, n. 7.
"Ανθεμα, 442.
Anthologie, 226 sq., 513, n. 2.
Anthropomorphisme, 378 sq.
"Αντίθεμα, 8, n. 3.
Antilopes : agencueillées, 62; dressées, 143.
Antipheilos, 78, n. 1, 234, 256.
Acste (arc augustéen d'), 346, n. 9.
Aphrodisias, 226, 339, 398, 437, 498, 499, n. 4.
Apollon, 366, n. 3, 387, n. 5, 451, n. 2, 455, n. 1, 456, 459.
Apollonie de Thrace (ou du Pont), 146, n. 1, 151, 432, n. 1.
Apollonis, cf. Cyzique.
« Apotropaia » archaïques, 31, n. 3.
Apotropaia, 38 sq., 48, n. 2, 50, 72, 74, n. 1, 80, 94, n. 5, 103, n. 2, 167, n. 3, 188, n. 1, 462, 500, 502 sq., 574, 579; masques protecteurs, 379; Gorgone et Gorgoneion, 382, n. 7, 384, 385, n. 2; héros, 386 sq.; Héraclès, 389, n. 1; transformation décorative, 512.

- Arâk-II-Emîr, 80.
Ara, Pacis, 354, 448 sq., 479, n. 3, 484 sq., 496, n. 1, 509, n. 2.
 Arc, arme sémitique, 388, 406.
 Arc, de triomphe, 48, 203, 354, 498 sq.
 Archer, 140, 388 sq.; préhistorique, 388; assyrien, 548, n. 3; de Lyttos, 161; frise des Archers, 62, 71, 430, n. 4.
 Architrave, 241 sq.; décorée de cartouches, 34; à degrés, 69; au VIII^e siècle, 193, n. 4; dorique, à la cella du Parthénon, 315 sq.; au « Théseion », 316, n. 2, 320; au temple du Sounion, 316, n. 2, 322; asiatico-ionique, 270; sculptée, 205 sq., 329; inscrite, à Eleusis, 348; réduite en hauteur, 347 sq.
 Architravé (entablement) : en Egypte, 35; en Mésopotamie, 68; ionique, 228 sq., 330; dorique, 229, n. 1, 349, n. 6.
 Argile : en Mésopotamie, 40 sq.
 Argolide, 99 sq., 104, 133, n. 1, 300, n. 3.
 Argos : cage d'Akrisios, 221; modèle de l'Héraion, 235; fronton de l'Héraion, 397, n. 3.
 Aricanda, 256.
 Aristophane, 106, n. 2, 448, n. 4.
 Aristote, 107, n. 1.
 Arkades, 166, n. 3.
 Armes (frises d'), 499.
 Arslan tach, 75, n. 6.
 Artémis, 381, n. 2, 382, n. 3, 383, n. 5, 391, n. 1, 459.
 Asie, 124, n. 2, 125, n. 2; antérieure, 40 sq., 54 sq.
 Asiné, 163, n. 2.
 Aspendos, 341, n. 1, 498.
 Assemblées des dieux, 450 sq., 470 sq., 535.
 « Astragalizontes » (groupe des), 471, n. 4.
 Assos : figurines, 156, n. 2; temple, 319; orientalismes, 210, n. 4; architrave sculptée, 205 sq., 534, n. 6; métopes, 479, n. 3; sujets, 370, 417, n. 5, 466, 468, n. 4, 506, 530; luttes d'Héraklès, 148, 388 sq., 537, n. 7; Centaures, 400; banquet, 21, 438 sq., 538, n. 1; animaux, 370 sq., 429.
 Athéna, 383, 396, 446, 451, n. 2, 453, 511.
 Assyrien (art) : 27, n. 4, 144, n. 1; construction, 42, n. 1, 57; rapport avec l'art hittite, 45, n. 5; émail, 58; revêtements, 59 sq.; kiosques, 67 sq.; palmiers dorés, 83, n. 3; influence sur l'art grec, 125 sq.
 Athéna Niké (temple d'), 290 sq., 423, 453, 471, 487, 493, 510, 517, n. 2 et 3, 521, n. 1, 527, 531, n. 3 et 7, 533, n. 2, 534, n. 3, 550, 552, 557, 561, 570; —, reliefs du parapet, 293 sq., 423, n. 2, 450, 488, 528.
 Athènes : rapports avec l'Ionie, 281 sq.; rôle à Assos, 209 sq.; en Chersonèse de Thrace, 209; remparts, 212 sq., 231, n. 3; chapiteau archaïque, 286, n. 1; frontons archaïques, 76, n. 1, 185, n. 2, 369, 382, n. 3, 385, 390, 393, n. 4, 446, n. 3, 452, 471, 474 sq., 549, n. 2, 568, n. 5; édifices à frise incurvée, 341, n. 1; frise de la petite Métropole, 454, n. 1, 543. Pour les autres monuments, v. à leur ordre alphabétique.
 Atlantes, 268, n. 2 et 3.
 Atrée (Trésor d') : 65, n. 3, 99, n. 3.
 « Attique », 204, 231, n. 3.
 Autels crétois, 102.
 Augure, 445.
 Auvent (double), 236; sur toit plat, 233.
 Avignon (porche roman de N.-D. des Doms), 350, n. 7.
 Axiale (colonnade), 231.
 Baalbek, 279, n. 1, 340, 352 sq., 498, 512, n. 1.
 Babylone, 41, 48, 63, 69, n. 2, 75, 85, n. 3, 88, 105, 119, 126, 429, 562, n. 3.
 Bagdad, 89, n. 4.
 Balawat (Portes de), 67, 85, n. 5, 86, n. 5, 482, n. 5.
 Banquet, 437 sq.; — funèbre, 21, 24, 35, 36, n. 2, 440.
 Bassae, cf. Phigalie.
 Bassora, 88, n. 2.
 Bathyklès de Magnésie, 310.

- Bavian, 223, n. 6.
 Beïsan, 75.
 Belenkli, 273, n. 1, 512, n. 3, 526, n. 2.
 Belevi, 411, n. 2.
 Bellérophon, 391.
 Bénévent, 341, n. 2, 354.
 Beni-hassan, 300.
 Bitume, 59, 65, 66, 81, n. 1, 89, n. 3.
 Boghazkeuy, 46, 109, n. 2, 120, n. 2, 142, n. 2.
 Bois : statuaire, 26, n. 4; colonne, 64 sq., 67, 169; en Basse Mésopotamie, 82; coffrage, 90, n. 4; protégé par la terre cuite, 189; sa traduction en pierre, 194, n. 2, 240.
 Βουδοσσιπα, 222, n. 7, 223 sq.
 Borsippa, 85, n. 2, 87, n. 3.
 Boucliers : masquant des guerriers, 430, n. 5, 526, n. 2; suspendus aux architraves, 564, n. 3.
 Branchides (statues des), 23.
 Brique : crue, en Egypte, 18, 57; séchée au soleil, 18, n. 3; cuite, 57 sq.
 Bronze, cf. Métal.
 Bruttium, 177, n. 4, 248, n. 3.
 Bucranes, 73, n. 2, 348, 499 sq.
 Byblos, 62, n. 4.
 Byzance, 119.
 Byzès, 194 sq., 266.
- Caere, 184, n. 2.
 Calabre, 177, n. 4, 248, n. 1.
 Calligraphie, 24, n. 3.
 Callimaque, 133.
 Calydon, 169 sq., 193, n. 3, 383, n. 7, 434, 554; sanglier de Calydon, 429, n. 2, 436, 458, n. 3.
 Campanie, 174, 176, n. 3, 177, n. 1.
Cantherii, 188.
 Capoue, 248, n. 1, 350, 417, n. 8.
 Caprinés : affrontés, 373, n. 1; assyriens, 59; à Gordion, 372.
 Caricature (non primitive), 377, n. 1.
 Carie, 121, 122, n. 1, 127, 215, n. 2; tombes rupestres, 254 sq.
 Cariens, 123, 125, 136.
 Cartouches : à bustes, en Egypte, 23, n. 3; sur architrave, 34.
 Caryatide, 26, n. 4, 262, n. 1, 267 sq., 293; « ordre cariatide », 267.
 Castelnau-le-Lez, cf. Sextantio.
 Cavaliers, 465, 478, 535, 545, n. 4; sur chevaux gigantesques, 162 sq., 179, n. 1, 431, n. 1; tombant de cheval, 178, n. 5; masqués par bouclier, 430, n. 5; — du Parthénon, 445 sq.; 482 sq., 509, n. 2, 514, 516, n. 4, 553, n. 4.
 Cellomachie, 499, 512, n. 6.
 Centaures, 140, n. 5, 148, 399 sq., 418, 527, n. 1, 539; chassés par Héraklès, 388, 439, n. 4; sur les vases, 399, n. 3.
 Centaureomachie, 140, 399 sq., 506, n. 2.
 Centuripae, 173, n. 7.
 Céramique, 26, n. 4; élamite, 23, n. 1; mésopotamienne, 40, n. 1; assyrienne, 61. Cf. aussi Vases.
 Cerfs : avec griffons, plaque de Poggio Buco (Statonia), 374 sq.; chasse au cerf, 434, n. 3, 435.
 Cervetri, 438, n. 3.
 Chaldée, cf. Mésopotamie.
 Chapiteau : à volutes, 67 sq., 84, 129 sq.; d'angle, 238; « éolien », 242, 260 sq., 304; « éolo-ioni-que » de Lesbos, 337, n. 4; néo-asiatique, 330; corinthien, 287, 295, 298, 337 sq.
 Char, 159, 181, n. 3; en perspective, 554; à roue rapportée, 565, n. 2; attelé d'animaux, 383; départ en char, 415, 431, 433; cortège sacré, 445 sq.; courses de chars, 428, 432 sq.
 Charites, 443.
 Chasse, 78, n. 2, 386, 434 sq., 506, n. 3.
 Cheminée-lanterneau, 233.
 Chéneaux décorés, 76 sq., 141, 148, 271; doriques, 302.
 Chersiphron, 197, n. 2.
 Chiens : remplaçant des fauves, 48, n. 2, 223, n. 2; chassant les petits fauves, 140, 141, n. 1; courant sous les chevaux, 148, 156, 159, 554.
 Chimère, 376, n. 2.
 Chio : temple de Phanae, 263 sq.; Pyrgi, 264.
 Chiusi, 187, n. 3.

- Chrysapha (stèle de), 539, n. 1, 540.
- Chypre, 30, n. 5, 67, 75, n. 7, 119, 124, 126, 127, n. 1, 143, 157, 158, n. 1, 176, n. 1, 254, n. 3.
- Cilicie, 124, 126.
- Civita Alba, 186, n. 4, 343 sq., 426, 512, n. 6, 533, n. 3, 562, n. 2.
- Clathri*, 34, n. 2.
- Clazomènes, 260, 264, 369, 380, n. 10, 399, n. 3, 419, 428, n. 2, 457, n. 2.
- Clous de fixation (des revêtements), 84, n. 1, 87, n. 2, 91, n. 2, 141, 143, n. 1, 182, n. 4.
- Cnide, 124, n. 6, 262.
- Cnidiens (trésor delphique des), 260 sq.; calathos de la Caryatide, 443, n. 4.
- Cnossos, 94, n. 4; frise du Caravansérail, 97 sq., 101, 104, 183, n. 1, 259, 276, 574, n. 2; processions, 444, n. 4; « temple-tombeau », 572, n. 1.
- Colonne, 64 sq.; crétoise, 67, n. 1; perse, 69, n. 3; protodorique, 300; ionique, 129 sq.; ionique à arêtes vives, 260; corinthienne, 298; à revêtement céramique, 182, n. 4; à gaine métallique, 67, 82, 218; à bases sculptées (*columnae caelatae*), 85, 217 sq., 222 sq.; engagée, 237, n. 5; en placage, 344; humaine, 267, 268, n. 1; sur un animal, 223 sq.; flanquée de lions, 76, n. 1; c. superposées, 278, n. 1; bases à deux colonnes, 278, n. 2; c. commémoratives, 354.
- Columnen*, 167, n. 3, 183 sq., 187, 382, n. 7.
- Columnae caelatae*, cf. Colonne.
- Conca, 417, n. 6 et 8.
- Consoles, 340 sq.
- Constantinople, 341, n. 2.
- Coqs, 375, 429, sq.
- Corfou : temple de la Gorgone, 76, n. 1, 158, n. 3, 167, 182, n. 5, 374, 380 sq., 396, n. 4, 467, n. 1, 473 sq., 525, n. 1; temple de Kardaki, 167, 213, 311, n. 6.
- Cori, 347, n. 3.
- Corinthe, 132 sq., 174, n. 1, 300, n. 3, 341, n. 1, 576, n. 2; reliefs du théâtre, 302, 308, 410.
- Corinthien, cf. Chapiteau.
- Cornes, 73, n. 2, 94, 102, 130, n. 2, 229, n. 2.
- Corniche : à gorge, en Egypte, 35, 51; avec disque solaire, 34; lycienne, 56; architravée, 67, n. 7, 242, 350 (cf. Architravé); décorée de caractères cunéiformes, 68, n. 1; perse, 73; en Crète, 95; horizontale, 235, n. 2, 236, 238, 272 sq.; rampante, 240, n. 1; son rôle protecteur, 274, n. 3.
- Coroné, cf. Longa.
- Cos, 335.
- Coupole, 55, 230, n. 5.
- Créneaux, 56, 61, n. 2, 62, 67, n. 7, 68, 71, n. 4, 89, 94, n. 4, 107, 240.
- Crète : minoenne, 92 sq., 120 sq., 136, n. 2, 144, n. 1, 276, 441; archaïque grecque, 61, n. 2, 156 sq.; bronzes de l'Ida, 157, n. 2; rapports avec l'Italie, 171 sq.; avec le Péloponnèse, 309 sq.
- Cryptographie : byzantine, 23, n. 1; cf. Ecriture et Inscriptions.
- Cuivre (en revêtement) : 65, 81, n. 1, 82, 90, n. 5. Cf. aussi Métal.
- Cumes, 171, 174.
- Cunéiformes, 24, n. 3.
- Cyclades, 195 sq., 260, n. 1.
- Cyclique (composition), 392 sq., 494.
- Cylindre, 136, 463 sq.
- Cyrène, 459, 501, n. 3, 567, n. 3.
- Cyzique, 152, 156, 335, 526, n. 3; temple d'Apollonis, 226 sq., 457 sq., 513, n. 2, 516, n. 1.
- Danse, 442 sq.
- Daphni, 350, n. 7.
- Défilés, 22, 23, n. 2, 428 sq., 441 sq., 462 sq., 529, 535.
- Deir-el-Bahari, 39, 114, n. 4.
- Delhi, 88, n. 2.
- Délos : colosse naxien, 31, n. 3; sa base, 382, n. 7; « oikos des Naxiens », 265, n. 3; temple des Athéniens, 417; « sanctuaire des Taureaux », 500, n. 1; autel des cornes, 94, n. 4; frise du « Kératon », 407, n. 5; lions, 374, n. 3; palmier de bronze, 83; décoration religieuse, 28,

- n. 1; fête des Ioniens, 124; inscription, 8, n. 2.
- Delphes : son influence artistique en Grèce, 285 sq.; temples primitifs, 220 sq.; temple d'Apollon, 212, n. 3, 260, n. 1, 369, 385, n. 6, 393, n. 2, 472, n. 1, 478, n. 2, 559, n. 3; figuré sur les vases, 203, n. 4; trésors delphiques, 260 sq.; trésor « éolique », 242, n. 8; trésor des Athéniens, 391, 560, n. 1; autres trésors, v. à leur ordre alphabétique; portique des Athéniens, 284 sq.; Lesché, 535, n. 1; temple d'Athéna Pronaie, 300, 369, n. 3, 515, n. 5; tholos, 302, n. 2; 324, n. 1, 552, n. 3; bases à deux colonnes, 278, n. 2; Monument de Paul-Emile, 353, 427, 492, 554, n. 7, 561, n. 5; reliefs du théâtre, 392; Gigantomachies à D., 395, n. 6, 396, n. 5; Gaulois à D., 426; dispute du trépied, 456.
- Demi-rosettes, 36, 99, 101 sq., 307, 497.
- Dendérah, 58, n. 8, 75, n. 1.
- Denticules, 69, 240, 277 sq., 331.
- Dessin (et écriture), cf. Ecriture.
- « Dextérité », 477, 478, n. 1, 479 sq., 486, n. 5.
- Διάζωμα, διάζωμα, 8.
- Dietynaion (Stèle du), 184, n. 2, 203, n. 4.
- Didymes, cf. Milet.
- Dionysos, 388, n. 9, 458.
- Diptères, cf. Temple.
- Disques d'offrandes, 24, n. 2.
- Dompteur mâle, 366, 387.
- Dompteuse, cf. Potnia.
- Dorique : ordre, 114 sq., 286 sq., 299 sq.; octostyle, 167; composition, 467 sq.; temples en Asie Mineure, 206.
- « Double » (égyptien), 19 sq.
- Douris, 392, n. 5.
- Dour-Sharroukin, 86, n. 2.
- Draperie, 527.
- Ecbatane, 87, 88, 105.
- Ecriture (et dessin) : en Egypte, 22 sq.; à Suse, 23, n. 1, 463, n. 3; en Mésopotamie, 24, n. 3; dans les catacombes, 23, n. 1; dans l'art byzantin, 526, n. 2; au Moyen âge, 24, n. 3; en Orient et Extrême-Orient, 24, n. 3.
- Educoration des monstres, 384 sq.
- Egine, 133, n. 1, 393, 471, n. 3, 490, n. 5, 559, n. 3, 570.
- Egypte : 17 sq.; art officiel (sacré) et art populaire (libre), 28 sq.; relations avec l'Asie Mineure, la Crète et la Grèce, 30; avec Chypre, 30, n. 5; statues colossales, 31, n. 3; décoration, 32 sq., 482, n. 1; technique du relief, 557, n. 1; polychromie, 564, n. 4; « ordres », 300, n. 3; colonnes, 33; piliers osiriages, 268; soubassements, 33; « frise », 32 sq.; frise de couronnement, 38, 50; corniche à gorge, 51, 107; coupoles, 230, n. 5; emploi de la brique, 57; de l'émail, 58, n. 8; du métal, 81 sq.; lions, 74; influence sur la Crète, 93 sq.
- Εἰδωτόρος, 8.
- Elam : céramique, 23, n. 1; pan-neaux émaillés, 42, n. 4, 58, 63, n. 1; décor en frise, 71, n. 2; revêtements métalliques, 81 sq.
- Éléonte, 209, n. 6.
- Eleusis, 284; frise des Petits Propylées, 348; légendes éleusiniennes, 422, n. 1.
- Email, 48, n. 4, 52, r. 2 et 3, 53, 54 sq., 56, n. 5, 57 sq., 63, 69, 95, 96, n. 1, 103, 131.
- Enkidou, 387, n. 3 et 5.
- Enkomi, 144, n. 1.
- Enluminure, 22, n. 2, 25, n. 1, 524, 566 sq.
- Eolide, 121, 147, 196, n. 2, 207, 439, n. 4; chapiteau éolique, 116.
- Ephèse : sanctuaire primitif, 239, n. 1; temples d'Artémis, 154, 245 sq., 330; frise, 197 sq., 199, n. 2, 391, 402, n. 1, 406, 450, 456, 467, 569; bases sculptées, 218, n. 1, 219, 222 sq., 391, 444, 479, n. 3, 516, n. 1, 527, 562, n. 2; ivoires, 126, n. 3; reliefs tardifs, 350, n. 5, 498.
- Epidaure : proskénion du théâtre, 279, n. 1; temple d'Asklépios, 407, n. 3; temple d'Ar-

- témis, 298, n. 8; portique romain (dorique architravé?), 229, n. 1, 349, n. 6.
- Épées orientales, 365, n. 3; épopée de l'homme, 366, 506.
- Erech, 65, n. 1.
- Erechtheion : palmier de bronze, 83; tribune des Corés, 116, 118, n. 1, 293; couverture, 278, 292; frises, 291 sq., 433, 456, 487, 516, n. 4, 531, 534, n. 3, 551, 557, 565, 571.
- Érétie, 235, n. 2, 416.
- Eridou, 57, n. 3, 88, n. 2.
- Eros, 498 sq.; luttant contre fauves, 205, 437; avec Centaures, 404, n. 3.
- Estampage, 91, n. 1, 132 sq., 464 sq.
- « Etagenperücke », 156.
- Etolie, 168 sq., 192, n. 1.
- Etrusques : lions, 75, n. 7, 80, n. 1; frontons, 94, n. 4 (cf. Temple); frises, 21, 166 sq.; origines, 172 sq.; sculpture, 23, n. 4, 176, n. 1; grande décoration en terre cuite, 342 sq.; polychromie, 569.
- Euphronios, 392, n. 5.
- Euripide, 8, 106, n. 2 et 3, 107, n. 1, 393, n. 2, 457 sq.
- Europe sur le taureau, 415, 429, n. 2, 530, n. 4.
- Eustathe, 106, n. 1.
- Euyuk, 46, 93, n. 5, 140, n. 4.
- Façades (décoration des), 37, 311.
- Face (figure de), 29, 72, n. 3, 77, n. 2, 522, n. 3, 545, n. 4.
- Faïence : égyptienne, 58, n. 8; assyrienne, 61; crétoise, 95.
- Faléries, 182, n. 4, 184, n. 2, 417, n. 8.
- Fausses-portes (égyptiennes), 17, n. 1, 34 sq., 482, n. 6.
- Fauves, 367 sq., 379. Cf. aussi Léopards, Lions, Panthères.
- Fleurons, 62, n. 4.
- Fondation (rites de), 382, n. 6, 502, n. 2.
- Fontaines : sur les vases, 231.
- Fresques crétoises, 95 sq.
- Frise : de socle, 44 sq., 211 sq., 534, n. 5; de couronnement, en Perse, 71 sq.; crétoise, 96 sq.; « mycénienne », 100 sq.; créto-mycénienne de triglyphes et demi-rosettes, 307; dorique, cf. Triglyphes; étrusque, 166 sq.; en terre cuite, 130 sq., 567; de cymaise, 49 sq., 130 sq., 270; pétrifié, 192 sq.; d'entablement, 258 sq.; sous corniche surplombante, 272 sq.; intérieure, 52 sq., 96 sq., 275; lisse, 252, 330; à profil courbe, 341; entablement sans frise, 228 sq.
- Frontalité, 26, n. 4, 522.
- Fronton : étrusque, 185 sq., 236, n. 4, 343; grec, 133, 236, 274, n. 2, 471 sq., 524, 525, n. 1, 526, n. 1, 559; archaïques, cf. Athènes, etc.; au trésor de Gêla, 186; des arcs de triomphe, 203.
- Gaggera, 235, n. 2.
- Galates, cf. Gaulois.
- Gargouilles, 61, n. 2, 73 sq., 80, 161, 183.
- Garitsa, cf. Corfou.
- Gaule méridionale, 174, n. 1, 190, 191, 595, n. 2. Cf. aussi Sextantio.
- Gaulois, 397, 426, 511, 533, n. 3.
- Gazelles affrontées : revêtement assyrien, 59.
- Géants, 395 sq., 398, 507.
- Gebel-el-Araq (manche d'ivoire sculpté de), 17, n. 1, 386, n. 1.
- Gêla, 172, n. 1, 382, n. 7.
- Géométrique (art), 23, n. 1, 61, 108, n. 1, 502.
- Geste (sens du) : en Egypte, 27; à Délos, 28, n. 1.
- Ghieulbachi (Trysa), 21, 216, n. 1, 256, 366, n. 3, 466, 493, 517, n. 2 et 5, 530, n. 6, 534; geste des héros, 391; Centauro-machie, 403; Amazonomachie, 409; Leucippides, 416, 554; cycle troyen, 420; Sept contre Thèbes, 457; banquets, 440; sacrifices, 450.
- Gigantomachies, 395, sq., 474 sq., 486, n. 4, 508, 528.
- Gilgamesh, 387, 389, n. 1.
- Gisants, 528, 533, 540.
- Gladiateurs, 437.
- Γλωφεύς, 22, n. 4.
- Gordion, 139, 142 sq., 149, 158,

- 182, n. 6, 186, n. 2, 274, n. 1, 372, 435, 523, 530, 541, n. 1.
 Gorgone, 73, n. 1, 74, n. 1, 151, 158, n. 3, 167 sq., 188, n. 1, 380 sq., 473, 504; Artémis-Gorgone, 381, n. 2, 382, n. 3; Gorgone-« Baubo », 381, n. 5; Gorgone-Niké, 383; rôle défensif, 382, n. 7; édulcoration du type, 383 sq.
 Gorgoneion, 169, 183, 300, 382, n. 7, 385, n. 2, 504, n. 5.
 Gortyne, 164, n. 1, 221, n. 3.
 Gournia, 94, n. 4.
 « Grammaire des attitudes », 27, n. 4.
 Grenier, 235, n. 2.
 Griffons, 38, 375 sq., 384, n. 6; à Cnossos, 375, n. 7; à Smyrne, 147; à Poggio Buco (Statonia), 374 sq.; au Didymaion, 375, n. 7, 489.
 Griso-Labocetta (plaque), à Reggio, 390.
 Guirlandes, 497 sq.
- Haghia Triada : sarcophage, 67, n. 1, 93, n. 4, 229, n. 2, 433, 441, n. 2; sphinx, 93, n. 5; vase à reliefs, 442.
 Hagios Ilios, 464, n. 5.
 Halebid, 42, n. 6.
 Halicarnasse : frise en marbre, 323, n. 2.
 Halios Gérôn, 389 sq., 537.
 Harpyes, 384, n. 6; Monument des —, 238, n. 7, 272 sq., 276, 418, n. 5, 443, 482, n. 6, 536.
 Hécate, 457.
 Hécatompédon, 187, 237, n. 3, 283, 312, n. 1; fronton d'Héraklès, 390; Gigantomachie, 396, 474; pseudo-frise ionique, 283, 312, sq., 452, n. 3.
 Héra, 387, n. 2 et 5, 395, n. 5.
 Héraklès, 140, 145, 385 sq., 414, 420, 458, 468, n. 6; origines orientales, 387; à Assos, 148, 370, 439, 466; archer, 388; gardien des portes, 388, 389, n. 1; luttant avec Apollon, 456; contre Halios Gérôn, 389 sq., 537; contre les Géants, 393, n. 3; contre les Centaures, 388, 393; contre les Amazones, 393; contre l'Hydre, 390; la biche Cérynite, 391; le lion de Némée, 391; fronton de l'*Apothéose d'Héraklès*, 452, 471.
 Hermaphrodite, 384, n. 6.
 Hermogène, 279, 331, sq.
 Hérodote, 69, n. 2, 85, n. 2, 87 sq., 105, 142, n. 2, 247, n. 10, 422, n. 1, 423, n. 1.
 Héros, 385 sq., 468 sq., 506 sq.
 Hésiode, 456.
 Hétéens, cf. Hittites.
 Hiérakonpolis, 8, n. 4.
 Hiératisme, en Egypte, 28, n. 2.
 Hiéroglyphes, 23 sq., 34, 38, n. 4.
 Hiéronda, cf. Milet.
 Hilani, 48, 164, n. 1, 231, n. 5.
 Hindoue (décoration), 42.
 Hippocrate, 106, n. 2.
 Hipponium, 382, n. 7.
 Hissarlik, cf. Troie.
 Historiques (bas-reliefs), 493 sq., 533, 580 sq.; batailles —, 421 sq., 510 sq.
 Hittites, 45, 67, n. 6, 120, n. 4, 125, n. 5; rapports avec l'art assyrien, 45, n. 5, 365, n. 5; émail, 58; lions, 73, n. 4; Nésites, 46, n. 1, 121, n. 4.
 Hoggar, 95, n. 3.
 Homère, 8, 103 sq., 106 sq., 109, 229, n. 2, 450, n. 4. Cf. aussi *Iliade* et *Odyssée*.
Horror vacui, 525 sq., 535, 537, n. 5, 540.
 Houmbaba, 393, n. 3.
 Hyde (Héraklès et l'), 390.
 Hypétre : cella, 298; temple, 238.
- Iasilikaïa, 74, n. 1, 84, n. 3, 223, n. 6, 444, n. 3, 482, n. 4.
Iavân, 124.
 Ictinos, 298, 490.
 Ida (reliefs de l'), 414.
 Idéogramme, 25, n. 3.
 Idyma, 255.
Iliade, 419, 450.
Ilioupersis, 420, 453, 472, n. 2, 510, n. 3.
 Iissos (temple de l') 289, 330, n. 4, 416, 421 sq., 550.
 Imbros, 156.
 Incrustations, 65.
Infulae, 500.
 Inscription : en Egypte, 22 sq., 34; sur les monuments, 23,

- n. 4, 24 sq.; sur les terres cuites de Calydon, 169; sur les colonnes de Cyzique, 226, 227, n. 1, 513, n. 2; frises siphniennes, 396, n. 3, 419, n. 3, 476, n. 6; décoratives à Byzance et en Orient, 526, n. 2.
- Ioniens, 119 sq.; 139; leur esprit « historiant », 227, 467 sq.; rapports avec l'art crétois, 442, n. 2.
- Ionique : ordre, 114 sq., 238, 286, 297; style, 129; mur, 130; temples protoioniques des Cyclades, 263 sq.
- Iphigénie, 459.
- Irak, 88, n. 2, 89, n. 4.
- Ishtar (Porte d'), 48, 85, n. 3.
- Isoképhalie, 534 sq.
- Isturitz, 536, n. 1.
- Italie, 170 sq.; rapports avec la Crète, 171 sq. Cf. Rome, Velitrae, etc.
- Jarres décorées, 61, n. 2, 160.
- Jérusalem (Temple de) : colonnes de bronze, 83, n. 8, 86, n. 5.
- Jones, cf. Nattes et Roseaux.
- Kaineus, 490, 517.
- Kalabak tépé, cf. Milet.
- Karakeuy (frise de), 199, 442.
- Kardaki, cf. Corfou.
- Karkémish, 46, 168, n. 1.
- Karnak, 23, n. 2, 31, 129, n. 3.
- Kar-Tukulti-Ninurta, 59.
- Kasr (Palais du), 69, n. 2.
- Keftiou, 93, n. 5.
- Kenibachi, 232.
- Kerbala, 89, n. 3.
- Khorsabad, 41, 45, n. 1, 60, 65, n. 5, 75, n. 2, 82, 83, n. 3, 85, n. 4, 88, 534, n. 5, 568, n. 5.
- Kibyra, 437, n. 4.
- Kifil, 88, n. 2.
- Kiosques (en Assyrie), 67, 241.
- Kish, 44, n. 2, 89, n. 3, 429, n. 1.
- Klopedi, 155, 243.
- Κολοσσός, 31, n. 3.
- Kolumdado, 155, n. 2, 243.
- Kom-Ombo, 39.
- Κοσμοφόρος, 8, 498.
- Κόσμος, 8, n. 3.
- Kouyoundjik, 67, n. 7, 224, n. 1, 534, n. 5.
- Kumbet (tombe phrygienne de), 76, n. 2.
- Kyaneai, 78, n. 1, 256.
- Kyanos, 103 sq., 568, n. 5, 571.
- Kydonia, 247, n. 10.
- Kypsélos (coffre de), 222, 388, n. 4, 415, 421.
- Kythnos, 155, n. 1.
- Labranda, 341, n. 1.
- Laconie, 309 sq.
- Lagash, 58, 85, n. 3.
- Lagina, 334, 338, 398, 410, 456, 493, 513, n. 2, 552, n. 3, 571, n. 1.
- Lagon, 226.
- Lanterneau, 233, 237.
- Lanuvium, 417, n. 8.
- Laodicée, 341, n. 1.
- Lapis-lazuli, 103, n. 2, 106, n. 1, 572, n. 1.
- Larisa d'Eolide, 140, n. 5, 147 sq., 181, 243; course de chars, 433, n. 4, 435; Héraklès et les Centaures, 388, 400; banquet, 438 sq.
- Larmier, 239, n. 3.
- Latium, 135, 137, 174, 177, n. 1.
- Lecce, 350, n. 1, 410, n. 6, 427.
- Lemnos, 156, 163, n. 2, 172, n. 5, 186, n. 2, 389, n. 1.
- Léopard, 380, n. 10.
- Lesbos, cf. Mytilène.
- Leucippides, 415, 417, 418, 477 sq., 534, n. 6.
- Limyra, 256.
- Lindos, 172, n. 1.
- Linteau : déchargé par une imposte, 37, n. 2; son rôle, 37, n. 3; sculpté, 163.
- Lions : en Egypte, 38; en Assyrie, 62 sq., 374; l. passants en Perse, 71 sq.; décoration des couronnements, 73 sq., 205; symétriques, 80, n. 3; à Akalan, 76, 80, 139 sq., 373; à Gordion, 142 sq., 372; à Xanthos, 370 sq.; à Assos, 369 sq.; à Corfou, cf. Corfou; à Délos, 374, n. 3; à la cymaise du trésor des Siphniens, 76 sq., 80, 271; sur la frise des S., 370, n. 2; sur le chapiteau de la Caryatide, 370, n. 2; sur les tombeaux et sarcophages, 77 sq.; rôle protecteur, 371, n. 3;

- funéraire, 371; terrassant un quadrupède, 368 sq.; s'attaquant à l'homme, 385 sq.; chasse au lion, 434, n. 3.
- Liturgiques (ustensiles), sur les frises, 341, 499.
- Lituus*, 445, 451, n. 5.
- Livadia (devis de), 106, n. 3.
- Locres, 174, n. 2, 177, n. 4, 248, 304, n. 1, 310, 382, n. 1, 416, 503, n. 1.
- Longa (Coroné) : temple d'Apollon Korinthios, 164, n. 1, 311; plaques de frise, 311.
- Lotus, 62, n. 4, 129, n. 2.
- Louksor, 43, n. 6.
- Luni, 186, n. 4, 342, 459.
- Luttes, 469 sq., 506, n. 3, 508 sq., 529; — d'animaux, 367 sq.; à Assos, 370 sq.; à Gordion, 372 sq.; à Xanthos, 370 sq.; à Aizani, 371, n. 1; autres frises, 371, n. 1; combats réels, 418 sq.; cycle troyen, 419 sq.; cycle médique, 423 sq.; cycle gaulois, 426 sq. Cf. aussi Amazonomachie, Centaureomachie, Gigantomachie, Rapt.
- Lycie : couvertures plates, 56, 230; tombes rupestres, 235, 254 sq.; tours, 238, n. 7; « Pfeilgräber », 272 sq.
- Lyciens, 124, 125.
- Lycosoura, 496, n. 2.
- Lydiens, 120 sq., 125 sq., 134, 145 sq., 173; frise lydienne du Brit. Mus., 196, n. 6.
- Lysicrate (Monument choragique de), 279, n. 1, 295 sq., 389, n. 2, 458, 491, 516, n. 1, 533, 535, 552.
- Lytos, 160 sq., 276, n. 3, 464, n. 5, 539, n. 2.
- Magique (protection) : préhistorique, 20, 23; en Egypte, 21, n. 3; en Mésopotamie, 47. Cf. aussi *Apotropäa*.
- Magnésie-du-Méandre, 151, 247, 279, 331, 410, 491, 497, 500, n. 1, 501, n. 3, 512, 516, n. 4, 541, 562, n. 2.
- Maison : étrusque, 214, n. 3; grecque, 233, n. 3; italique, 236, n. 3.
- Mallia, 94, n. 1.
- Malta, 223, n. 6.
- Mantoue (frise de), 496, n. 1.
- Marasà, cf. Locres.
- Marathon, 510.
- Marbre, 195 sq., 260, n. 1, 266, 282 sq.
- Masistios, 423, n. 1.
- Masques, 500.
- Massalia (trésor delphique de), 242, n. 8, 260 sq., 269, 281, n. 3, 568, n. 2.
- Mausolée d'Halicarnasse, 77, n. 2, 215, n. 3, 216, n. 1, 231, n. 3, 250, 328 sq., 350, n. 3, 490, 527, 531, 557, 579; Centaureomachie, 403; Amazonomachie, 409, 412, n. 1, 478, n. 4, 533, n. 2, 552; courses de chars, 433, 480.
- Médie, 89.
- Médinet-Habou, 43, n. 6.
- Medma, 177, n. 4.
- Méduse, 73, n. 1, 79, n. 2, 381, n. 3, 384, n. 4, 498.
- Megara Hyblaea, 173, n. 7.
- Megaron, 100 sq., 164, n. 1, 165, n. 1.
- Meidoum, 218, n. 5.
- Mélos, 136, 464, n. 5; « plaquette de Milo », 137, n. 1, 155, n. 1.
- Ménades, 183, 417, 479, n. 3.
- Méoniens, 120, n. 4, 123, 125, n. 2.
- Merlons, cf. Créneaux.
- Mésopotamie, 40 sq., 54 sq., 82 sq.; saillie du relief, 557, n. 1.
- Messa, 249, n. 5, 252, 330.
- Métagénès, 197, n. 2.
- Métal : en revêtement, 65 sq., 81 sq., 105 sq., 208 sq., 219 sq.; gaine de colonnes, 67, 219, n. 3; chapiteau corinthien, 295; métaux précieux, 81, n. 5, 86, n. 5, 87 sq.; dans les couronnements mésopotamiens, 86; au palais d'Alkinoos, 105 sq.; dans les couvertures romaines, 222, n. 5; poids dans les couvertures, 90, n. 1; armatures en métal, 194, n. 1, 220.
- Métaponte, 139, n. 4, 248, n. 1, 302, n. 2, 390.
- Métope, 183 sq., 189, 307 sq., 546, n. 2, 560, n. 1; ordonnance métopique, 467 sq., 473.
- Micon, 407 sq., 416, 517, n. 5.

- Milet, 124, 151, 262; Kalabak tépé, 79, 151, 214, n. 4, 247, 249; Gorgone de Hiéronda, 199, n. 2, 380; Didymaion, 239, n. 1, 246, 279, n. 1, 338 sq., 498, 500, n. 1; frise de Karakeuy, 199, 442, 467; édifices hellénistiques, 253, 499, n. 2, 500, n. 1, 534, n. 2, 555, n. 2; Sérapeion, 341, n. 1.
- Milo, cf. Mélos.
- Minet-el-Beïda, 143.
- Miniatures, 24, n. 3.
- Minotaure, 145.
- Mishrifé (Qatna), 45, n. 2, 56, n. 1, 93, n. 2.
- Mitanni, 30, 45, n. 5, 93, n. 2.
- Modillons, 240, 348.
- Molos (frise de), 498.
- Monnaie (invention de la), 233, n. 2.
- Monstres, 86, 376 sq., 399, 506; à organes multiples, 377, n. 2; leur représentation artistique, 377, n. 5, 472, n. 3; transformés par les Grecs, 378, n. 3.
- Moules : importés en Italie, 178.
- Murailles avec revêtements, 87 sq.
- Mutules, 240, n. 2, 301, n. 2, 508, n. 1.
- Mutuli*, 183 sq., 187 sq.
- Mycènes : Porte des lionnes, 76, n. 1, 80, n. 3, 100, 102, 163, 229, n. 2, 472; trésor d'Atrée, 65, n. 3, 99, n. 3, 102, 105, n. 5; frises, 100 sq.; stèles funéraires, 526.
- « Mycénien » (art), 100 sq., 108, 230, n. 5.
- Mylasa, 231, n. 3, 255, 341, n. 1, 404, n. 1.
- Myra, 186, 234, 256, 341, n. 1.
- Mythes (fixation des), 414, 429, n. 2, 455, 478, 510 sq.
- Mytilène, 148, 155, 243, 349, n. 5; cf. aussi Klopédi, Kolumdado, Messa.
- Nabou, 24, n. 3.
- Nacre (en incrustation), 65, n. 3.
- Najaf, 89, n. 4.
- Naos-mégaron, cf. Temple.
- Naktché-Roustlem, 38, 71.
- Nattes, 41, n. 5, 43, n. 6, 52, n. 2, 56, n. 1, 57, n. 2, 62, n. 3, 73, n. 3, 82, 84, n. 1.
- Naucratis, 30, 124, 146, n. 1, 152 sq., 162 sq., 247, 262, n. 4, 539, n. 2; piédestaux sculptés (?), 225.
- Naxos, 195; *Hécatompédon*, 264.
- Néandria, 129, n. 2, 150, 165, n. 1, 185, n. 1, 242, 380, 569, n. 2.
- Némée, 299, n. 1, 324, n. 1.
- Némi (*tempietto* de), 180, n. 2, 185, 188.
- Néo-Babylonie, 58, 61, 62, n. 4.
- Néréides : 416, 447, n. 2, 498, 537, 540, n. 1; Monument des Néréides, 21, 77, n. 2, 216, n. 1, 249, 328 sq., 488 sq., 493, 505, n. 1, 530, n. 6, 553, 557; combats, 412, n. 1, 423 sq., 517, n. 2; chasses, 436, banquet, 439 sq.; défilés de porteurs d'offrandes, 447; sacrifices, 450; frontons, 443, n. 3, 489, n. 4, 525, n. 1.
- Nésites, cf. Hittites.
- Nicandra (ex-voto délien de), 23.
- Nikés : frise de Calydon, 169 sq.; parapet d'Athéna Niké, 294.
- Nimroud, 56, n. 5, 60 sq., 67, 84, n. 2, 126, n. 3, 568, n. 5.
- Ninive, 119, 126.
- Niobé, Niobides, 459.
- Nippour, 64, 536, 537, n. 5.
- Notion, 499 sq.
- Nudité, 210, n. 3, 427, 513, n. 1.
- Nymphes, 417, 443.
- Obélisques : inscrits, 24, 31, n. 3; couverts d'un chapiteau, 84, n. 3; à bases sculptées, 218, n. 1.
- Odysée*, 106 sq., 229, n. 2, 450, n. 4.
- Œufs d'autruche (décorés), 369, n. 5.
- Oiseau, 67, n. 1, 384, n. 5.
- Olba, 338, n. 1.
- Olympie : décoration du temple de Zeus, 37, 402, n. 2, 455, n. 1, 459, 468, n. 6, 486, n. 1, 505, 559, n. 3, 570; Héraion, 169, n. 3, 188, n. 1, 213, 300, n. 2; acrotère, 236, n. 4; trésor de Byzance, 429, n. 4, 526, n. 1;

- de Cyrène, 429, n. 4, 526, n. 1 ;
de Géla, 91, n. 2, 186 sq., 262 ;
des Mégariens, 316, n. 5, 396,
n. 5, 473 ; des Sicyoniens,
221 ; plaques archaïques de
bronze, 388, n. 4 et 7 ; Léoni-
daion, 278, 295 ; Philippeion,
237, n. 5, 279, n. 1.
- Olympieion (d'Athènes), 283, n.
5, 284, 338, n. 1.
- Ombre portée, 29, n. 2.
- Ombrie, 177, n. 1.
- Ὀμφή, 102, 307.
- Orange (arc d'), 411, n. 2, 496,
n. 1.
- « Oratoire de Phalaris », 214.
- Orchomène, 100, 102.
- Ordres grecs : origine, 84, n. 3 ;
définition, 117, 301 ; rapports
des deux ordres grecs, 300 sq.,
344 ; ordre « corinthien », 337
sq. ; « cariatide », 267 ; « ordre
attique », 308 ; « irrégularités »,
301, 345 sq. ; mélange des or-
dres, sur les vases, 302 sq.
- Orthostates, 130, 213.
- Ὀσέε, 212, n. 3.
- Our (tombes royales d'), 18, n. 1,
40, n. 1, 44, n. 2, 45, n. 3, 126 ;
voûtes, 55, n. 3 et 5 ; revête-
ments (émail et métal), 58 sq. ;
frises, 75, n. 2, 429 ; « étan-
dard », 505, n. 1, 548, n. 3.
- Ouraniens, 395 sq.
- Ourouk, 58.
- Paestum : temple de Déméter,
235, n. 2 ; temple « corinthien-
dorique », 346, n. 6.
- Palaikastro, 157 sq., 166, 167,
n. 4, 184, 329, n. 6, 382, 432,
n. 1, 464, n. 5, 529, 538 sq.
- Palais : orientaux, 231, n. 5 ;
« mycéniens », 233, n. 3.
- Palatița, 350.
- Palmettes, 56, n. 5, 62, n. 4,
69, n. 2, 177, 501.
- Palmier, 59, 65, n. 5, 66, 82 sq.,
147.
- Pamphylie, 109, n. 2, 124.
- Panaios, 408, 416, 486, n. 1.
- Panathénées, cf. Parthénon.
- Panthers : à Aphrodisias, 373 ;
à Néandria, 150, 380 ; à Cor-
fou, 380, n. 10 ; frontons de
l'Acropole, 382, n. 3.
- Pandora, 456.
- Papyrus, 25.
- « Paradis », 75.
- Parapet (frise de) : en Egypte,
38 ; parapet crénelé en Asie
antérieure, 56, 61, n. 1 ; en
Perse, 69 sq. ; crétois, 94 sq.,
159 sq. Cf. aussi Frise.
- Paros : *Déliou*, 263, n. 1.
- Parthénon : frise ionique, 313 sq.,
319, 444 sq., 452 sq., 471, 481
sq., 503, n. 3, 510 sq., 523,
538 sq., 553 sq., 557 sq., 560,
565, 570, 579 ; *regulae* avec
gouttes de l'architrave, 315 sq. ;
frise dorique, 308, n. 3, 403,
469, n. 1, 485 sq., 516, n. 4,
557 ; frontons, 471, n. 2, 480,
n. 4, 557 ; Parthénon, base,
456 ; bouclier, 485, n. 4, 486,
n. 4.
- Pasargade, tombeau de Cyrus,
215, n. 2.
- Patara, 341, n. 1.
- Patela, cf. Prusias.
- Patère, 62, n. 3, 348, 500.
- Pausanias, 106, n. 2, 172, n. 6,
188, n. 1, 221, 310, 407, n. 7.
- Paysage, 509, n. 1.
- Peaux : protection des terrasses,
73, 229, n. 2 ; dans les sub-
structions de l'Artémision, 73,
n. 3 ; sur les sarcophages, 79.
- Pégase, 382, 391, n. 8.
- Peinture : survivance d'un mas-
que protecteur, 275 ; rapport
avec le relief, 408, 516, n. 1,
522 sq., 545 sq., 566 sq., 580.
- Pélops, 455, n. 2.
- Pergame : temple d'Athéna, 206,
n. 1, 534, n. 2 ; portique, 499,
n. 2 ; grand Autel, 217, 335 sq.,
397 sq., 426, 488, n. 2, 492,
506, 511, 513, n. 2, 521, n. 1,
528, 541, 545, n. 5, 554, 560,
565 ; frise de Téléphe, 336, 458,
494, 516, n. 1, 530, 533, 554,
581 ; Trajaneum, 340.
- Péristyle : à Tello, 65 ; en Ionie,
228, 238, 327 ; dorique, 237 ;
sens, 237, n. 1 ; plafond, 281.
- Perse (art), 58, 69 sq. ; Perse
moderne, 85, n. 3, 89, n. 4.
- Persée, 381, n. 3, 383, n. 5, 386,
391.
- Persépolis, 47, 56, 71, 84, n. 3,
488, n. 2.

- Petosiris (chapelle gréco-égyptienne de), 448, 482, n. 2.
- Pfeilgräber, 6, n. 3, 272 sq.
- Phaistos : disque, 24, n. 2 ; temple, 164, n. 1.
- Phanae, cf. Chio.
- Phellos, 256.
- Phéniciens, 62, n. 4, 67, 122 sq., 126, 127, n. 1, 143, n. 8.
- Phidias, 313 sq., 445, n. 3, 446, 485, 488, 516, n. 4, 559, n. 3.
- Phigalie (Bassae), 289, 298 sq., 319, 490, 505, 517, n. 2, 3 et 5, 527, 531, n. 6 et 7, 533, n. 1, 557, 559 ; Amazonomachie, 409 ; Centauromachie, 403 sq., 412, n. 1, 541 ; métopes, 416.
- Philae, 39, 346, n. 9.
- Philostrate, 88.
- Phocée, 149, 174, n. 1.
- Phocéens, 135, n. 2.
- Phrygiae vestes*, 4, n. 1.
- Phrygie, 76, n. 1, 94, n. 4, 142, 149, 230.
- Phrygiens, 121, 127, 137, 150, 172, n. 6.
- Phrygium*, 4.
- Pictogramme, 23, 24, n. 3, 25, 45, n. 4.
- Piliers décorés, 37, 272 sq.
- Pinara, 73, n. 2, 200, n. 3, 256.
- Pindare, 133.
- Pise, 174, n. 1.
- Pitigliano (Poggio Buco), 179, n. 3, 374 sq., 375, n. 2.
- Platées, 409.
- Platon, 107, n. 1.
- Pinthes, 41, 44 sq., 96, 213 sq.
- Podium, 114, n. 2, 214.
- Poggio Buco, cf. Pitigliano.
- Polybe, 88.
- Polyclète, 515.
- Polygnote, 408 sq., 416, 420, 510, n. 4, 535, n. 1.
- Pompéi : sima, 80 ; décoration, 304 ; temple d'Apollon, 346.
- Poncifs, 25 sq.
- Populonia, 174, n. 1.
- Porte : décoration, 36 sq., 48 sq., 75, 203, n. 8 ; revêtements, 85.
- Porte Majeure, décoration de la basilique, 418.
- Portiques : emploi des colonnes ioniques, 296, n. 4 ; Poecile, 510, n. 3.
- Polnia*, 143, 366, n. 3, 374, 379 sq.
- Praisos, 159 sq., 178, n. 4, 388, 464, n. 5.
- Prédelle, 216, n. 1.
- Préioniens, 120, n. 3 ; cf. Ioniens et Ionique.
- Prélydiens, 93, 120, n. 4, 125, n. 3, 126.
- Préneste (coupe de), 494, n. 6.
- Présentation (scènes de), 452 sq.
- Priène : temple d'Asklépios, 250, n. 3 ; temple d'Athéna Polias, 250 sq. ; Propylée, 341, n. 1 ; Autel, 250, n. 4 ; Gigantomachie, 398 ; Amazonomachie, 410.
- Prinias, 36 sq., 161 sq., 166, 183, n. 1, 186, 231, n. 1, 276, 277, n. 1, 389, n. 1, 430, 443, n. 3, 464, n. 5, 538, 539, n. 2.
- Processions, 441 sq., 462 sq., 479, n. 3, 481 sq. ; double procession, 482 sq., 496, n. 1.
- Prodomos : du mégaron, 101.
- Profil (disposition de) : en Egypte, 29 ; en Perse, 72, n. 3 ; en Grèce, 463, 526, 547.
- Prophylactiques (animaux), cf. *Apotropaiä*.
- Propylée, 48 ; emploi des colonnes ioniques, 206, n. 4.
- Propylées d'Athènes, 278, n. 1, 289, 297, n. 3, 298, n. 1, 330, 562, n. 1, 571, n. 4.
- Protocorinthien, 133, n. 1, 313, n. 4.
- Protodorique (préodorique) : égyptien, 35, n. 2, 114, n. 4 ; grec, 300.
- Protoioniques (temples) des Cyclades, 263 sq.
- Protomes, 224, n. 1, 352 ; de naja, 38 ; de lions, 74 sq., 151, 183 ; de griffons, 380 ; de bovidés, 75, n. 2.
- Ptérié, 142.
- Ptérophores (déesses), 381, n. 2.
- Ptéroma, cf. Péristyle.
- Putti, cf. Eros.
- Pylône, 48, 51 ; Karnak, 23, n. 2.
- Pyramide (sur tombeau), 231, n. 3.
- Pyrgi, cf. Chio.
- Pythios, 250, n. 1, 252, 330 sq.

- Qatna, cf. Mishrifé.
- Rapport (pièces de), 563 sq.
Rapt, 413 sq.
- Ras Shamra, 124, n. 7, 126, n. 2, 143, n. 8.
- Reggio de Calabre, 390.
- Regulae : architrave de la cella du Parthénon, 315 sq.
- Relief (progression du), 545 sq., 557, n. 1, 558, n. 2, 567 sq.
- Répétition (des motifs et des thèmes), 71, 136, 202, 339, 462, 513, 516 sq., 580.
- Rhamnonté, 323, n. 1, 487.
- Rhegion, 174, 248, n. 1.
- Rhodes, 121, 124, n. 5 et 7, 133, n. 1, 136, 158, n. 1, 464, n. 5.
- Rinceaux, 62, n. 1, 498.
- Rome, 341, n. 2, 347, n. 1, 349, n. 4, 351; frise céramique, 438, n. 3; temple de la Fortuna virilis (?), 499, n. 4; de Vespasien, 499, n. 2; d'Antonin et Faustine, 499, n. 4; *Ara Pacis*, 354, 448 sq., 479, n. 3, 484 sq., 496, n. 1, 509, n. 2; colonne trajane, 495, 543, n. 2; aurélienne, 495, n. 7; arc de Titus, 354, 571, n. 2; de Septime Sévère, 485, 495, n. 7, 555, n. 6; de Constantin, 494, 495, n. 7; R. sur la frise de Lagina, 457.
- Rondins, 56, n. 1, 229, n. 2, 255.
- Rosaces, rosettes, 61 sq., 85, n. 6, 95, 101 sq., 497 sq., 501, n. 1.
- Roseaux : cabanes, 41, n. 3 et 5, 55, n. 2 et 4, 59, 66; couverture, 49, n. 2, 51, 57, n. 2.
- Rupestres (monuments), 56, n. 2, 76, n. 1, 150, n. 2, 235.
- Ruvo (cratère de), 178, n. 5.
- Sacrifices, 449 sq.
- Saillants (et rentrants verticaux), 33, 50, n. 3, 56, n. 4.
- Saint-Gilles, 80, 223, n. 6, 355.
- Saint-Rémy, 411, n. 2.
- Saktchégheuzy, 84, n. 2.
- Salente, 171.
- Salonique, « Incantada », 341, n. 1.
- Samos, 124, n. 5, 228, n. 1; piédestaux sculptés (?), 225; sculptures archaïques, 225, n. 4, 245, n. 3; toiture à croupe, 230, n. 2; fouilles de l'Héraion, 238, n. 6, 243 sq.; « Südbau », 244, n. 5.
- Samothrace, 156, 500, n. 1; plaque du Louvre, 196, n. 6; Cabirion, 279, n. 1; frise des danseuses, 323, n. 2, 442 sq.
- Samsoun, cf. Amisos.
- Sanctuaire-téménos, cf. Temple.
- Saqqarah, 18, 35, n. 4, 58, n. 8, 114, n. 4.
- Saradschick, 341, n. 1.
- Sarcophages, 6, n. 2, 205, n. 1, 303, n. 6, 499, 512, n. 6; lyciens, 203, 273, n. 1; « lydiens », 330, n. 4; sidoniens, 436; romains, 203, n. 1; chrétiens, 506, n. 1; à gisants, 204; à colonnes, 254, n. 1; avec lions, 73 sq.; d'Ahiram, 73, 200, n. 4, 217, n. 1, 254, n. 2; d'Alexandre, 425 sq., 434, n. 3, 493, 541; d'Amathonte, 433, n. 8; des Amazones, 478, n. 5; d'Anti-phellos, 78, n. 1; d'Athiénau, 75, n. 7, 433, n. 8, 437, n. 5, 440, n. 5; de Baltimore, 205, n. 3, 216, n. 1, 437, n. 3; de Beyrouth, 543, n. 2; de Bommarzo, 188, n. 3; de Clazomènes, cf. s. v.; de Dereimis et Aischylos, 78; de Ghieulbachi, 79, n. 2, 188, n. 4; d'Haghia Triada, 67, n. 1, 93, n. 4, 229, n. 2, 433, 441, n. 2; de Kyanéal, 78, n. 1; « lycien » de Constantinople, 78, n. 2; de Méréhi, 78, 188, n. 4, 440; de Payava, 79, 188, n. 4; des « Pleureuses », 184, n. 2, 199, n. 2, 200 sq., 216 sq., 253 sq., 270, 447; du Satrape, 434, n. 3, 440; de Sidamara, 204 sq., 217, 434, n. 2, 437, 530, 555, n. 4; de Torre-Nova, 422, n. 1; des Travaux d'Héraklès, 217, n. 2; de Vulci, 448; de Xanthos, 78, n. 1.
- Sardaigne, 174, n. 1.
- Sardes, 125 sq., 128, 145 sq., 233, n. 2; plaques céramiques, 146, 381, n. 5, 388, 391, 429, 529; piédestaux sculptés, 225; sanctuaire primitif, 239, n. 1,

- 523; Artémision, 246, 330; frise de cavaliers, 431, n. 1.
- Satricum, 184, n. 2, 185, n. 2, 187, n. 3, 417, n. 8, 569, n. 3.
- Satyres, 384, n. 6, 400, n. 2, 414, 417, 458; frise archaïque de Xanthos, 370.
- Scheria, 107, n. 3.
- Sculpture (petite), 26 sq., 301.
- Sélinonte, 172, n. 1, 173, n. 7, 345, n. 7, 468, n. 4, 530, 547, n. 3, 564, n. 1, 571, n. 4; temple C, 235, n. 2, 382, n. 7; chapiteaux ioniques, 248, n. 1.
- Sendjiri, 46, 143, 168, n. 1.
- Serpent, cf. Uraeus.
- Sextantio (Substantion), 190, 191, 435 sq.
- Shardana, 172.
- « Shorthand » system (en Mésopotamie), 21, n. 4.
- Sicile, 164, n. 2, 170 sq.
- Sicyone, 133, n. 1, 215 n. 1.
- Sicyoniens (trésor delphique des), 23, n. 4, 414 sq., 429, n. 2, 468, n. 5, 530, 548.
- Sidyra, 341, n. 1, 347, n. 1.
- Stèle : chrétien, 23, n. 1; hittite, 84, n. 3.
- Silènes, 183, 384, n. 6, 400, n. 2, 417, 479, n. 3.
- Sinéar, cf. Sumériens.
- Sinope, 142, n. 2.
- Siphniens (trésor delphique des) : lions passants des cymaises, 76 sq., 80, 271; frises, 162, n. 2, 260 sq., 415, 470 sq., 477, n. 2, 479, 512, 521, n. 1, 527; technique, 549 sq., 559 sq., 564 sq.; inscriptions, 23, n. 4, 396, n. 3; combat troyen, 419; assemblée des dieux, 450 sq., 470, 529; Gigantomachie, 395, 476, 478, n. 4, 532 sq., 540, 548; « jugement de Paris », 431, n. 2, 457, 477; rapt des Leucippides, 477 sq.; fronton, 271, n. 1, 475; Caryatides, 267, 281, n. 3; calathos sculpté, 217, n. 6, 443, n. 4.
- Siphnos, 266.
- Sippar (stèle de), 67, 68, n. 1, 83 sq.
- Sirènes, 384, n. 6, 502, n. 2.
- Smalt, 105, n. 5 et 6, 106, n. 1.
- Smintheus (temple d'Apollon), 426.
- Smyrne, 147, 380, n. 1.
- Sophocle, 107, n. 2, 457 sq.
- Soubassement : des mastabas égyptiens, 43, n. 6; des terrasses perses, 71 sq.; des temples grecs et romains, 114 sq., 214 sq.
- Soueida (relief de), 398, n. 8.
- Sounion (Cap) : temple d'Athéna, 235, n. 2, 288, 289, n. 1, 295, n. 1; de Poseidon, 319; frise, 322, 391, 397, n. 3, 403, 565, 570.
- Sozopolis, cf. Apollonie de Thrace.
- Spalato, 341, n. 2.
- Sparte, 133, n. 3, 212, 464, n. 5; rapports avec la Crète, 309 sq.; temple d'Athéna Chalkioikos, 221, 388, 415.
- Sphinx, 376, 384, n. 6; hittite, 376, n. 1; affrontés, à Assos, 371; assis, 372; couchés, 372 sq.; ailés, 376, n. 1.
- Statonia, 177, 374 sq., 468, n. 3.
- Spirales, 526.
- Stèles, 24, n. 1, 162, n. 2; à naiskos, 203; funéraires, 36, 203, n. 6, 545, n. 1; en Egypte, stèles-tableaux, 24; stèles-façades, 33; stèles fausse-porte, 34 sq.; stèles maisons, 35, n. 2.
- Stèle des *Vautours*, 75, n. 2, 93, n. 4, 424, 430, n. 5, 537, n. 2, 548, n. 3.
- Stratos, 298, n. 8.
- Στυλοπνάκιον, 226.
- Substantion, cf. Sextantio.
- Sumériens, 43 sq., 45, n. 5, 58 sq., 64, 67, n. 1, 75, 126; revêtements métalliques, 81 sq., 85, n. 3; originalité créatrice, 83, 364.
- Suse, 63 sq., 71, n. 2, 81, n. 5, 85, n. 3, 87, n. 4, 463, n. 2 et 3, 568, n. 5.
- Suse (Gaule cisalpine) : frise de l'arc d'Auguste, 354, 449, 496, n. 1, 542.
- Sybaris, 174.
- Syracuse, 91, n. 2, 135, 167, n. 4, 173, n. 7; plaque de l'Athénaion, 382, n. 2.
- Tabernacles, 67, 84, 230, n. 5, 231, n. 1.

- Talamon, 186, n. 4, 342, 426, 427, n. 1.
- Tapisserie décorative, 33, 43, n. 3 et 6.
- Tarente, 191; frise du Musée Scheurleer, 350, n. 1, 427, n. 2.
- Taureau, 73, n. 2; assailli par un lion, 368 sq., 386, n. 1; à Gordion, 372; à Assos, 371 sq.; sur des frises tardives, 371, n. 1.
- Taxiarchès d'Étolie, 168, 170.
- Tébessa, 349, n. 4.
- Tégée, 299, n. 1, 324, n. 1, 420, 458, n. 3, 513, n. 2, 552, n. 3, 562, n. 2, 571, n. 1.
- Teira, 225 sq.
- Téléphe, 458. Cf. aussi Pergame.
- Tell Ahmar, 53, n. 3, 223, n. 6.
- Tell el Amar, 58, n. 8.
- Tell el Jehoudieh, 96, n. 1.
- Tell el Obéid, 44, n. 2, 65, 81, n. 1, 83, 89, n. 3, 185, n. 2, 214, n. 4, 429, n. 1.
- Tello, 64, 65, 82, n. 4, 85, n. 2, 444, n. 3, 482, n. 3.
- Telmessos, 256.
- Temple : égyptien, 22, 30 sq., 230, n. 5; sumérien, 65; ionique primitif, 229 sq.; italique, 164, n. 2, 177 sq., 238, n. 5, 479, n. 3, 505, n. 3, 512; chinois, 220, n. 3; οἶκος, 238, n. 3; naos-mégaron, 170; temple-cella, 231, 239, n. 1, 327; t. à cella large, 164; sur podium, 214, 243; sanctuaire-téménos, 238, n. 3, 239, n. 1; périptère, cf. Péristyle; diptère, 238, 244; temple-porte, 48; temple-façade, 239; temple-tombeau, 75, n. 7, 150, n. 2, 503, n. 1, 572, n. 1; pétrification du temple, 193 sq.
- Teós, 331, 404 sq., 512.
- Tépé-Moussian, 65, n. 3.
- Termessos, 217, n. 4, 398, 450, n. 1, 459, n. 2.
- Terrasse, 55 sq., 72, 94 sq., 229 sq., 236; en dos d'âne, 230.
- Terres cuites, 26, 40, n. 1; figurines de fondation, 382, n. 6, 502, n. 2; architectoniques, 2, n. 1, 131 sq., 545, n. 1, 567; conduites d'eau, 50, n. 5.
- Thasos, 48, n. 2, 155 sq., 217, n. 5, 265, 388, 435; reliefs du Prytanée, 443, 482, n. 6.
- Thèbes (Égypte) : colonnes peintes, 38.
- Thèbes (Grèce) : frises « mycéniennes », 100, 444, n. 4.
- Θεολογείον, 451.
- Thermos, 168 sq., 383, n. 7.
- Thésée, 145, 386, 391, 401, 406, 416, 422, 494.
- Théseion, 517, n. 5.
- « Théseion », 237, n. 4, 319; frise, 320 sq., 403, 422, 453, 487, 517, n. 5, 531, n. 6, 550 sq., 570; métopes, 391.
- Tholoi : de Mycènes, 99, n. 3, 100, 105, n. 5, 230, n. 5; grecques, 295, 324, n. 1.
- Thorikos, 295, n. 1.
- Thrace, 121, n. 3.
- Θρυγκός, 8, 106 sq., 307.
- Θρύκωμα, 106, n. 3.
- Thugga, 350.
- Til-Barsib, 566, n. 6.
- Tinos, 464, n. 5.
- Tirynthe, 100 sq., 104, 105, n. 5, 106, n. 1, 134, 163, n. 2, 233, n. 3, 382, 444, n. 4, 464, n. 3.
- Titans, 384.
- Tlos, 391, n. 8.
- Toit : plat, cf. Terrasse; à pignon, 133, n. 6, 143, 229 sq.
- Tombe-grenier, 6, n. 3; tombe-obélisque, 273; tombeaux à piédestaux, 328.
- « Tombeau d'Absalom », 346, n. 9.
- Toscane, 178, 435, n. 4.
- Tours : à étages, 56, 87 sq.; en Irak, 88, n. 2; tours lyciennes, 238, n. 7, 272 sq.
- « Tour des Vents », 341, n. 2, 354, n. 1, 454, n. 1.
- Tresse, 52, n. 2, 62, n. 3, 84, n. 1, 91, n. 2, 177, 500; tresse-écheveau, 229, n. 2; au temple du Sounion, 322, n. 6.
- Τρίλυπον, 7 sq.; triglyphes, 36, 99, 102 sq., 115 sq., 280, 297, 305 sq., 346, 576; ornés de bucranes, 348.
- Troie, 103, n. 4 et 5, 105, n. 5, 120, n. 4, 121, 134, 150, 165, n. 1; combats troyens, 419 sq.
- Trysa, cf. Ghieulbachi.
- Tuiles : d'argent, 88; d'argile, 195, n. 2; de marbre, 195;

- remplaçant terrasse, 232 sq.; poids, 90, n. 1.
 Tyrrhènes, 172.
- Uraeus, 38, n. 4, 39, 574.
- Vannerie, 49, n. 2.
- Vases : du Dipylon, 548, n. 4; ioniens, 504, n. 7; corinthiens, 547; attiques du ^ve s., 408, 552; à reliefs, 135 sq., 526, n. 1; imitant le métal, 208, n. 5; plastiques, 142, n. 1; architecture figurée sur les —, 66, n. 2, 160, 302 sq.; exploits d'Héraklès sur les —, 385, n. 5, 390, 393, n. 1; Vase François, 231; composition, 392, 468, n. 1, 472, n. 2 et 3, 481, n. 2, 526, n. 1, 527, n. 2, 531, n. 1, 535, n. 2.
- Végétale (décoration) : en Egypte, 33, 51; en Mésopotamie, 61, 84 sq.; chez les « Mycéniens », 101; chez les Grecs, 500, n. 3, 580.
- Véies, 456.
- Velletri (Velitiae), 176, 178 sq., 181, 538 sq.; banquet, 438; assemblée des dieux, 451.
- Venise, 119.
- Vertumnus, 451, n. 5.
- Vetulonia, 342 sq.
- Vieillard de la mer, cf. Halios Gérôn.
- Vitraux, 24, n. 3.
- Vitruve, 8, 113 sq., 118, 180, n. 2 et 3, 331, 344, 500, n. 3.
- Volutes, 302. Cf. aussi Chapiteaux.
- Volterra, 174, n. 1.
- Vouliagméni, 288.
- Voûte, 55, 230, n. 5.
- Vulci, 144, 448.
- Warka, 65, n. 1.
- Xanthos, 78, n. 1; tombe du Lion, 385, n. 6; frises archaïques, 200, n. 3, 369 sq., 436, 447, 530, 541, n. 2; frise des Satyres et animaux, 370, 466, 529; frise des coqs et poules, 429, 467. Cf. aussi Néréides (Monument des) et Harpyies (Tombeau des).
- Xénophon, 9.
- Xoana, 237.
- Zeus, 395, n. 3, 397, n. 1, 451, n. 2, 454 sq., 471.
- Ziggourat, cf. Tour à étages.
- Zophorus, 8, 345, 375.
- Ζώνη, 8.
- Ζωοτόπος, 8, 211, 498.

TABLE DES FIGURES

	Pages
Fig. 1. — Entablement architravé sur colonne lotiforme figurée (Moyen Empire).....	34
d'après J. Capart, <i>L'art égypt., L'archit.</i> , pl. 76, I.	
Fig. 2. — Entablement architravé sur colonne composite figurée (Nouvel Empire)	35
d'après J. Capart, <i>op. cit.</i> , pl. 152, 2.	
Fig. 3. — Fausse-porte avec imposte grillagée (Deir-el-Bahari, XI ^e dyn.)	37
d'après G. Jéquier, <i>Man. d'archéol. égypt.</i> , p. 127, fig. 70.	
Fig. 4. — Décoration murale de Licht (Moyen Empire)	38
d'après J. Capart, <i>op. cit.</i> , pl. 64.	
Fig. 5. — Frise égyptienne de parapet (peint. de Thèbes, XVIII ^e -XX ^e dyn.)	38
d'après Prisse d'Avennes, <i>Hist. art égypt.</i> , I, pl. xx.	
Fig. 6. — Frise céramique assyrienne (Palais de Kar-Tukulti-Ninurta, XII ^e siècle avant J.-C.)	59
d'après W. Andrae, <i>Assur farb. Ker.</i> , pl. 2.	
Fig. 7. — Revêtement céramique assyrien (Palais de Kar-Tukulti-Ninurta)	60
Fig. 8. — Frise assyrienne de parapet décorée de rosaces . . .	61
d'après Place, <i>Ninive et l'Assyrie</i> , III, pl. 35.	
Fig. 9. — Peinture sur enduit de Nimroud	62
d'après Layard, <i>Mon.</i> , I, pl. 86.	
Fig. 10. — Décor architectural sur un vase assyrien (époque de Sargon II).....	63
d'après W. Andrae, <i>op. cit.</i> , pl. 15-16.	
Fig. 11. — Tabernacle du dieu Shamash	66
Fig. 12. — Pavillon assyrien, sur un relief de Khorsabad . . .	68
d'après Botta et Flandin, <i>Mon. Ninive</i> , II, pl. 114.	
Fig. 13. — Entablement perse (Tombeaux de Naktché Roustem)	70
Fig. 14. — Chéneau d'Ak-alan	74
d'après Th. Macridy-bey, <i>Mitt. vorderasiat. Ges.</i> , XII (1907), 4, fig. 16.	

Fig. 15. ---	Lion passant de la cymaise du fronton siphnien . . .	77
Fig. 16. ---	Couvercle du sarcophage de Dereimis et Aischylos. d'après O. Benndorf et G. Niemann, <i>Das Heroon von Gjölbashi-Trysa</i> , pl. II.	78
Fig. 17. ---	Couvercle du sarcophage de Méréhi d'après Benndorf et Niemann, <i>op. cit.</i> , p. 60, fig. 41.	78
Fig. 18. ---	Couvercle du sarcophage de Payava d'après A. H. Smith, <i>Cat. sculpt. Brit. Mus.</i> , II, pl. VI.	79
Fig. 19. ---	Sima de la <i>Casa dei Niobidi</i> à Pompéi d'après Kekule, <i>Ant. Terrak.</i> , I, pl. VII, 1.	80
Fig. 20. ---	Façade syrienne de Arâk-II-Emîr d'après A. Ippel, <i>Röm. Mitt.</i> , XLIV (1929), p. 48, fig. 3.	81
Fig. 21. ---	Frise du Caravansérail d'après A. Evans, <i>Knossos</i> , II, p. 108, fig. 49.	98
Fig. 22. ---	Carte des provenances des frises céramiques	138
Fig. 23. ---	Héraklès archer. Plaque céramique d'Ak-alan d'après Th. Macridy-bey, <i>op. cit.</i> , pl. XVI.	140
Fig. 24. ---	Carreau céramique de Gordion d'après G. et A. Körte, <i>Gordion</i> , p. 160.	142
Fig. 25. ---	Petite frise de Gordion <i>ibid.</i> , p. 158, fig. 141.	144
Fig. 26. ---	Plaque architectonique de Gordion <i>ibid.</i> , p. 162.	144
Fig. 27. ---	Fragment de terre cuite architectonique de Sardes . d'après Th. L. Shear, <i>Sardis</i> , X, 1, Frontispice.	145
Fig. 28. ---	Brique de Sardes d'après G. Radet, <i>Cybébé</i> , pl. I.	146
Fig. 29. ---	Plaque céramique de la Bibl. Nat. de Paris d'après Th. L. Shear, <i>op. cit.</i> , fig. 13.	146
Fig. 30. ---	Chéneau de Smyrne d'après H. Koch, <i>Röm. Mitt.</i> , XXX (1915), p. 28, fig. 10.	147
Fig. 31. ---	Antéfixe de Mytilène d'après H. Koch, <i>op. cit.</i> , p. 30, fig. 11.	148
Fig. 32. ---	Sima de Néandria d'après R. Koldewey, <i>Neandria</i> , p. 48, fig. 68.	150
Fig. 33. ---	Frise céramique d'Apollonie de Thrace d'après G. Seure, <i>Rev. arch.</i> , XIX (1924, I), p. 310, fig. 86.	151
Fig. 34. ---	Plaque de Cyzique. Musée de Brousse d'après G. Mendel, <i>Cat. sculpt. Mus. Brousse</i> , pl. I.	152

Fig. 35. — Relief de Cyzique. Musée de Constantinople	153
Fig. 36. — Frise céramique de Thasos	155
Fig. 37. — Sima du temple de Palaikastro	159
d'après <i>Brit. Sch. Ann.</i> , XI (1904-05), pl. xv.	
Fig. 38. — Jarre à décor architectural de Lyttos	161
d'après E. Fabricius, <i>Athen. Mitt.</i> , XI (1886), pl. iv, 2.	
Fig. 39. — Plaque sculptée de Prinias	162
d'après <i>Bollett. d'arte</i> , 1907, 8, p. 28, pl. II.	
Fig. 40. — Statuette en pierre de Naucratis	163
d'après W. M. Flinders-Petrie, <i>Naucratis</i> , I, pl. xix, 5.	
Fig. 41. — Peinture étrusque de Veies	164
d'après P. Ducati, <i>Storia dell'arte etrusca</i> , II, pl. 73, fig. 218.	
Fig. 42. — Restitution de la façade du temple de Prinias	165
d'après L. Pernier, <i>Annuario</i> , I (1914), pl. vi.	
Fig. 43. — Chêneau de Thermos	168
d'après G. Kawerau.	
Fig. 44. — Sima rampante de Calydon	170
d'après K. Rhomaïos, <i>Arch. Delt.</i> , X (1926), <i>Suppl.</i> , col. 31, fig. 7.	
Fig. 45. — Course de chars. Frise céramique de Velletri	175
d'après Pellegrini, <i>Fregi arcaici</i> , p. 103, et D. van Buren, <i>Etruria</i> , pl. xxxii.	
Fig. 46. — Terre cuite de Rome	176
d'après D. van Buren, <i>op. cit.</i> , pl. XXI, 1.	
Fig. 47. — Frise de Statonia	177
<i>ibid.</i> , pl. xxviii, 2.	
Fig. 48. — Plaque de Toscanella	178
<i>ibid.</i> , pl. xxix, 1.	
Fig. 49. — Charge de cavaliers. Frise céramique de Velletri..	179
<i>ibid.</i> , pl. xxvi, 1.	
Fig. 50. — Frise en marbre de Velletri	180
d'après <i>Ausonia</i> , VI (1911), pl. vi.	
Fig. 51. — Petit fronton en terre cuite de Nemi	185
Fig. 52. — Fragment de frise céramique de Sextantio	190
Fig. 53. — Fragment de la frise du parapet en marbre d'É-	
phèse	198
Fig. 54. — Frise de Karakeuy	199
Fig. 55. — Long côté Nord du Sarcophage des « Pleureuses » ..	201
d'après G. Mendel, <i>Cat. sculpt. Mus. Const.</i> , I, p. 57.	
Fig. 56. — Petit côté Est du même sarcophage	202
<i>Ibid.</i> , p. 58.	

Fig. 57. — Sarcophage de Sidamara	204
<i>Ibid.</i> , p. 301.	
Fig. 58. — Ante de l'Héraion d'Olympie	214
d'après J. Durm, <i>Bauk. Gr.</i> , 3 ^e éd., p. 163, fig. 136.	
Fig. 59. — Base de l'Artémision archaïque d'Ephèse	219
d'après Anderson-Spiers-Dinsmoor, <i>Archit. Gr.</i> , p. 100, fig. 36.	
Fig. 60. — Tombeau lycien de Kenibachi	232
d'après O. Benndorf, <i>Reisen</i> , I, fig. 80.	
Fig. 61. — Tombe rupestre d'Antiphellos	234
d'après Texier, <i>Descript.</i> , III, pl. 201.	
Fig. 62. — Façade de tombe rupestre à Myra	234
<i>ibid.</i> , p. 227, 3.	
Fig. 63. — Petit modèle en terre cuite de l'Héraion d'Argos ..	235
d'après D. S. Robertson, <i>Gr. and Rom. Archit.</i> , pl. 1, c.	
Fig. 64. — Entablement du temple d'Athéna à Priène	252
d'après A. von Gerkan, <i>Athen. Mitt.</i> , XLIII (1918), p. 169, fig. 2.	
Fig. 65. — Façade ionique d'une tombe rupestre d'Anti- phellos	256
d'après J. Durm, <i>op. cit.</i> , p. 286, fig. 261.	
Fig. 66. — Monument des Harpyies	272
Fig. 67. — Monument choragique de Lysistrate	296
Fig. 68. — Place de la frise continue dans les temples doriques (I, Assos; II, Parthénon; III, « Théseion » ; IV, Sounion; V, Phigalie)	319
Fig. 69. — Frise de l'opisthodomos du « Théseion »	320
d'après E. von Stockar, <i>Arch. Anz.</i> , XLIII (1928), col. 709.	
Fig. 70. — Frise du pronaos du « Théseion »	321
<i>ibid.</i> , col. 711.	
Fig. 71. — Entablement du temple d'Artémis à Magnésie	332
Fig. 72. — Entablement des Petits Propylées d'Eleusis	348
d'après J. Durm, <i>op. cit.</i> , p. 267, fig. 238, b.	
Fig. 73. — Restauration de la frise du temple de Jupiter à Baalbek	352
d'après Th. Wiegand, <i>Baalbek</i> , I, pl. 23.	
Fig. 74. — Architrave d'Assos. Fauves	370
Fig. 75. — Taureaux luttant (Assos)	372
Fig. 76. — Sphinx affrontés (Assos)	373
Fig. 77. — Plaque de Statonia	374
Fig. 78. — Héraclès chassant les Centaures (Assos)	388
Fig. 79. — Héraclès luttant contre Halios Gérôn (Assos).....	389

Fig. 80 à 83. — Frise du temple de Dionysos à Téos....	404-405
Fig. 84. — Détail de la Centauromachie de Phigalie	411
Fig. 85. — Groupement de combats singuliers. Amazonomachie du Mausolée	412
Fig. 86. — Attaque d'une ville. Monument des Néréides de Xanthos	424
Fig. 87. — Les défenseurs font une sortie. Monument des Néréides	425
Fig. 88. — Réception des parlementaires. Monument des Néréides	426
Fig. 89. — Frise de coqs et poules de Xanthos	429
Fig. 90. — Frise d'animaux de Prusias	430
d'après <i>Anuario</i> , I (1914), fig. 21.	
Fig. 91. — Chasse à l'ours. Monument des Néréides	436
Fig. 92. — Scène de banquet. Frise céramique de Velitrae (Velletri)	438
d'après Pellegrini, <i>Fregi arc.</i> , p. 105, fig. 11, complété d'après Mancini, <i>Not. scavi</i> , 1915, p. 81, fig. 8.	
Fig. 93. — Banquet. Architrave d'Assos	439
Fig. 94. — Scène de banquet. Monument des Néréides	440
Fig. 95. — Procession avec bige et trige. Frise céramique de Velitrae	445
d'après Pellegrini, <i>op. cit.</i> , p. 101.	
Fig. 96. — Défilé de porteurs d'offrandes. Monument des Néréides	447
Fig. 97. — Assemblée des dieux. Frise céramique de Velitrae d'après Pellegrini, <i>op. cit.</i> , p. 105, fig. 12.	451
Fig. 98. — Fronton du temple d'Artémis à Corfou (restauration de E. Buschor)	474
Fig. 99. — Essai de rapprochement de la Gigantomachie archaïque de l'Acropole et d'un type d'acrotère central reconstitué par H. Schrader, <i>Arch. Jahrb.</i> , XLIII (1928), p. 68 sq.	474
Fig. 100. — Plan de la frise des Panathénées	483
Fig. 101. — Plan de l' <i>Ara Pacis Augustae</i>	483
Fig. 102. — Frise du Monument de Lysicrate. Groupement symétrique autour de Dionysos	491
Fig. 103. — Entablement du portique de l'Autel. Artémision de Magnésie	497
d'après C. Humann, <i>Magnesia</i> , p. 94, fig. 92.	
Fig. 104. — Frise du temple de l'Acropole de Notion	499
Fig. 105. — Frise d'Aizani	500
d'après Le Bas, <i>Voy. arch. Asie Min.</i> , pl. 30 bis, 4).	
Fig. 106. — Frise du trésor des Siphniens à Delphes. Groupement « en éventail » dans la Gigantomachie	532

Fig. 107.	— Plaque de Nippour (v. 3000 av. J.-C.). Musée de Constantinople	539
Fig. 108.	— Fragment de la frise occidentale du Parthénon...	538
Fig. 109.	— Frise d'un tombeau de Xanthos	536
Fig. 110.	— Fragment de l'Amazonomachie de Magnésie ... d'après G. Mendel, <i>Cat. sculpt. Mus. Const.</i> , I, p. 394.	540
Fig. 111.	— Frise de l'arc d'Auguste à Suse	542
Fig. 112.	— Frise de la petite Métropole d'Athènes	543
Fig. 113.	— Détail de la frise orientale du « Théseion »	551
Fig. 114.	— Inclinaison de la frise du trésor des Siphniens... d'après <i>Bull. corr. hell.</i> , LI (1927), pl. 1.	560

TABLE DES PLANCHES

- Pl. I. — Deir-el-Bahari. Façade du spéos d'Anubis. Cliché A. Morancé.
D'après G. Jéquier, *L'archit. et la décorat. dans l'anc. Egypte*, pl. 31.
- Pl. II. — Frise des lions passants du Louvre. Cl. Arch. phot.
- Pl. III. — Façade d'un tombeau de roi achéménide à Persépolis.
Cl. F. Sarre.
D'après F. Sarre, *L'art perse*, pl. 33.
- Pl. IV. — Maquette du Monument des Néréides au British Museum.
Cl. Brit. Mus.
- Pl. V. — Façade du trésor des Siphniens, reconstituée au Musée de Delphes. Cl. Ec. fr. d'Athènes.
D'après Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, h.-t. XVI.
- Pl. VI. — Entablement du portique des Corés de l'Erechtheion.
Cl. W. Hege.
D'après W. Hege et G. Rodenwaldt, *L'Acropole*, pl. 92.
- Pl. VII. — Entablement du temple d'Athéna Niké. Cl. W. Hege.
D'après *L'Acropole*, pl. 72.
- Pl. VIII. — Entablement de l'opisthodomos du Parthénon. Cl. W. Hege.
D'après *L'Acropole*, pl. 24.
- Pl. IX. — Entablement du temple d'Athéna à Notion. Cl. Ec. fr. d'Athènes.
D'après R. Demangel et A. Laumonier, *Fouilles de Notion*, 1921.
- Pl. X. — Cavaliers de la frise septentrionale du Parthénon. Cl. W. Hege.
D'après *L'Acropole*, pl. 35.

- Pl. XI. — Trésor des Siphniens à Delphes. Relief des frises Sud et Ouest. Cl. Ec. fr. d'Athènes.
D'après *Fouilles de Delphes*, IV, 2, h.-t. XV.
- Pl. XII. — Trésor des Siphniens. Détail des frises Nord et Est. Cl. Ec. fr. d'Athènes.
- Pl. en couleurs. — Frise orientale du Trésor des Siphniens. Essai de restauration polychrome.
C'après *Fouilles de Delphes*, IV, 1, pl. XXIV.
-

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
PRÉFACE	IX
INTRODUCTION	1

PREMIÈRE PARTIE

ROLE ARCHITECTONIQUE DE LA FRISE CONTINUE

Livre premier. — Recherche des origines du bandeau sculpté dans les architectures orientales	15
CHAPITRE PREMIER. — LE BANDEAU SCULPTÉ SUR LES MONUMENTS ÉGYPTIENS.....	17
CHAPITRE II. — LOCALISATION DU DÉCOR ARCHITECTONIQUE EN MÉSOPOTAMIE	40
CHAPITRE III. — LA FRISE DE COURONNEMENT EN TERRE CUITE ÉMAILLÉE ET EN MÉTAL DANS LES ARCHITECTURES DE L'ASIE ANTÉRIEURE	54
CHAPITRE IV. — LA DÉCORATION ARCHITECTONIQUE EN FRISE DANS LE DOMAINE CRÉTO-MYCÉNIEN.....	92
 Livre II. — Place de la frise ionique dans l'architecture grecque	 113
CHAPITRE PREMIER. — L'ARCHAÏSME IONIEN.....	119
I. — Ioniens et Lydiens	120
II. — La frise architectonique en terre cuite de l'Ionie à l'Etrurie	130
III. — Pétrification de la frise céramique de cymaise et ses survivances jusqu'à l'époque romaine	192
IV. — Tradition de la frise de soubassement	211
V. — L'entablement ionique archaïque (sans frise) ..	228

	Pages
CHAPITRE II. — LA FRISE FIGURÉE D'ENTABLEMENT DANS L'ARCHITECTURE DE LA GRÈCE PROPRE.....	258
I. — Les Trésors delphiques	260
II. — Athènes et la frise figurée dans l'entablement ionique	281
III. — Athènes et la frise figurée dans l'entablement dorique	299
CHAPITRE III. — LA FRISE IONIQUE APRÈS LE V ^e SIÈCLE ATTIQUE	
I. — La renaissance « néo-asiatique »	326
II. — Derniers emplois du bandeau architectonique figuré à l'époque romaine	342

DEUXIÈME PARTIE

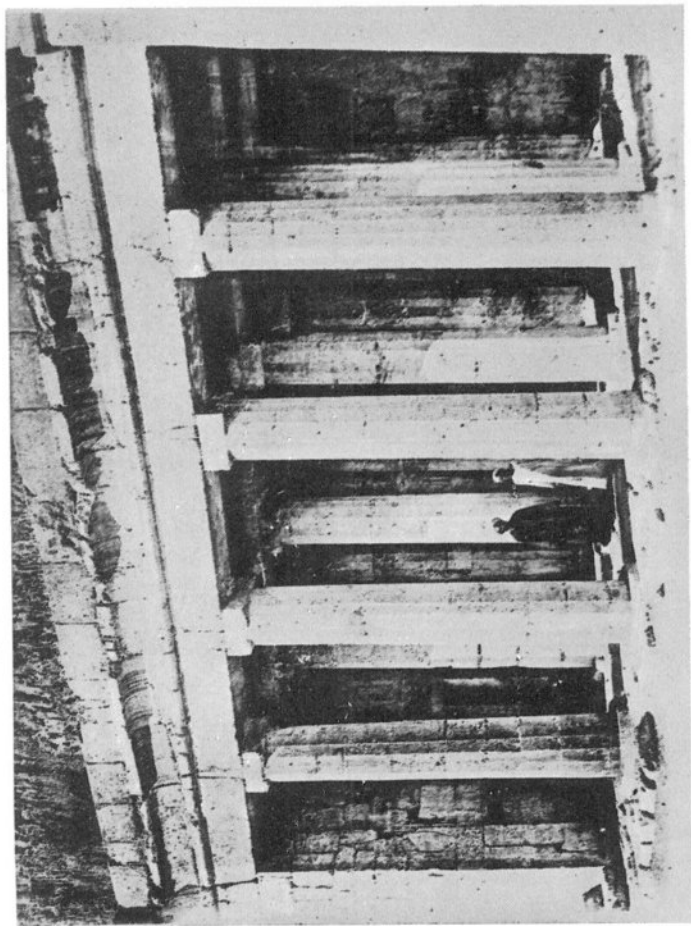
SENS DÉCORATIF DE LA FRISE CONTINUE

Livre III. — Les thèmes plastiques	359
CHAPITRE PREMIER. — RÉPERTOIRE DES SUJETS	
I. — Les thèmes de lutte.....	364
A. — <i>Les luttes primitives. Animaux et monstres.</i> ..	367
B. — <i>La geste d'Héraklès et des héros.</i>	385
C. — <i>La légende héroïque</i>	394
1. — Gigantomachies	395
2. — Centaouromachies	399
3. — Amazonomachies	405
D. — <i>Les scènes de rapt.</i>	413
E. — <i>Les combats réels</i>	418
II. — Les scènes de la vie réelle	
A. — <i>Défilés d'animaux et d'hommes. Départ du guerrier</i>	428
B. — <i>Courses de chars</i>	432
C. — <i>Scènes de chasse</i>	434
D. — <i>Banquets</i>	437
III. — Les scènes religieuses	
A. — <i>Processions et sacrifices</i>	441
B. — <i>Assemblées des dieux et scènes de présentation</i>	450
C. — <i>L'illustration des légendes locales</i>	454

	Pages
CHAPITRE II. — ORDONNANCE DU BANDEAU SCULPTÉ ET LIAISON DES SUJETS	
I. — Les scènes primitives. Principe continu et parti symétrique	461
II. — Unité de sujet et de mouvement	481
III. — Sujets historiques et décoration pure	493
CHAPITRE III. — SENS DES SCÈNES ET CHOIX DES SUJETS	502
Livre IV. — Les problèmes techniques et les moyens d'expression	521
CHAPITRE PREMIER. — LE « REMPLISSAGE » DU CHAMP	
I. — L' <i>horror vacui</i>	525
II. — L'isoképhalie	534
CHAPITRE II. — LA TROISIÈME DIMENSION : SAILLIE, LUMIÈRE ET PERSPECTIVE	544
I. — Relief et plans	545
II. — Lumière et déformations perspectives	556
CHAPITRE III. — COMPLÉMENTS EXTRA-PLASTIQUES	
I. — Pièces de rapport	563
II. — Enluminure	566
CONCLUSION	573
INDEX	583
TABLE DES FIGURES	599
TABLE DES PLANCHES	605
TABLE DES MATIÈRES	607

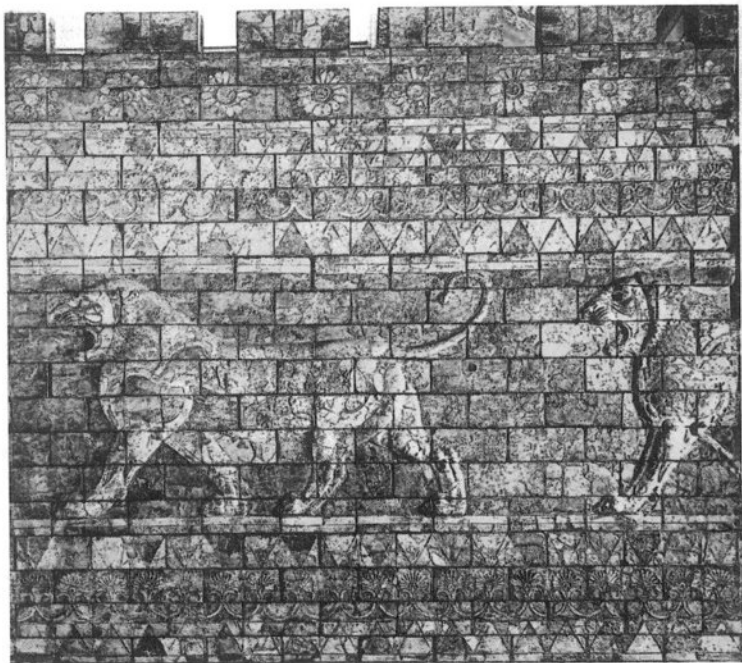
Bordeaux. — Imprimerie J. Bière, 18, 20, 22, rue du Peugue. 1933.

2



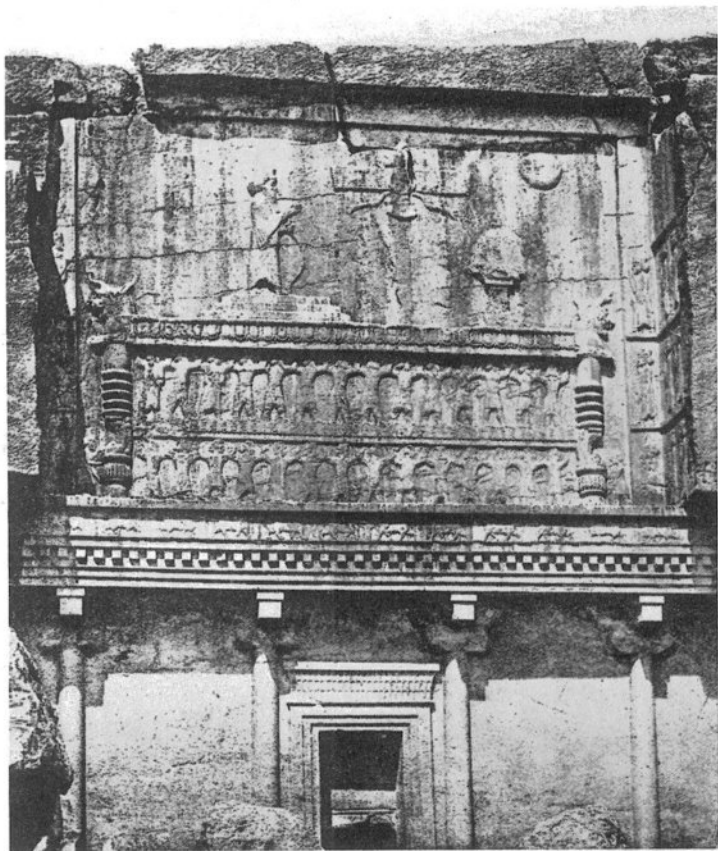
Cl. A. Morenaud

Deir-el-Bahari. Façade du spéos d'Anubis.



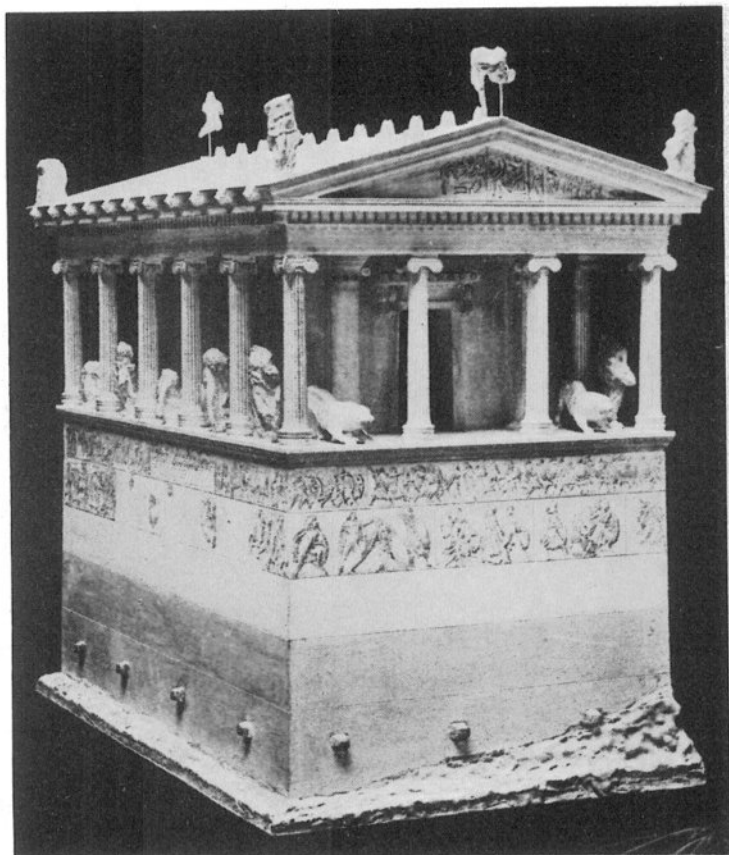
Cl. Arch. Phot.

Frise des lions passants du Louvre.



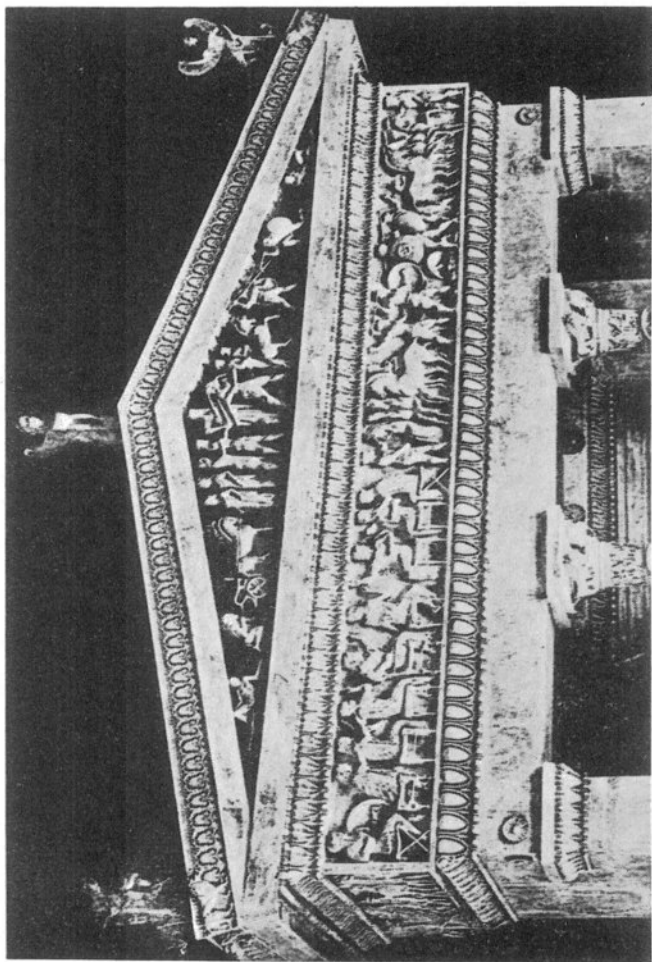
*Cl. Sarre, Die Kunst des alten Persien,
Verlag Bruno Cassirer. Berlin*

Façade d'un tombeau de roi achéménide à Persépolis.



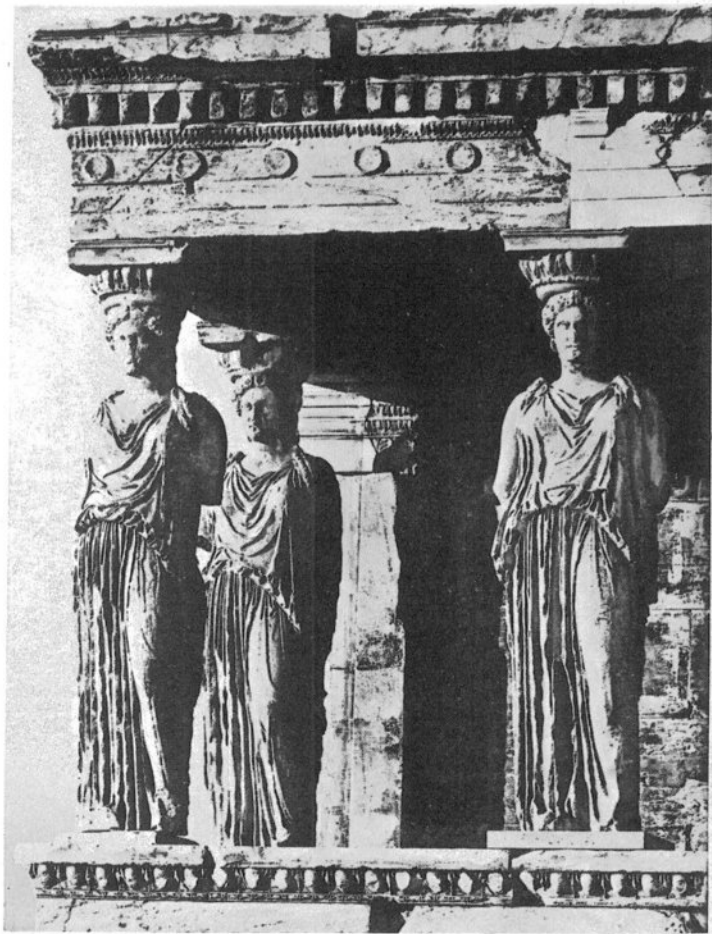
Cl. Brit. Mus.

Maquette du Monument des Néréides au British Museum.



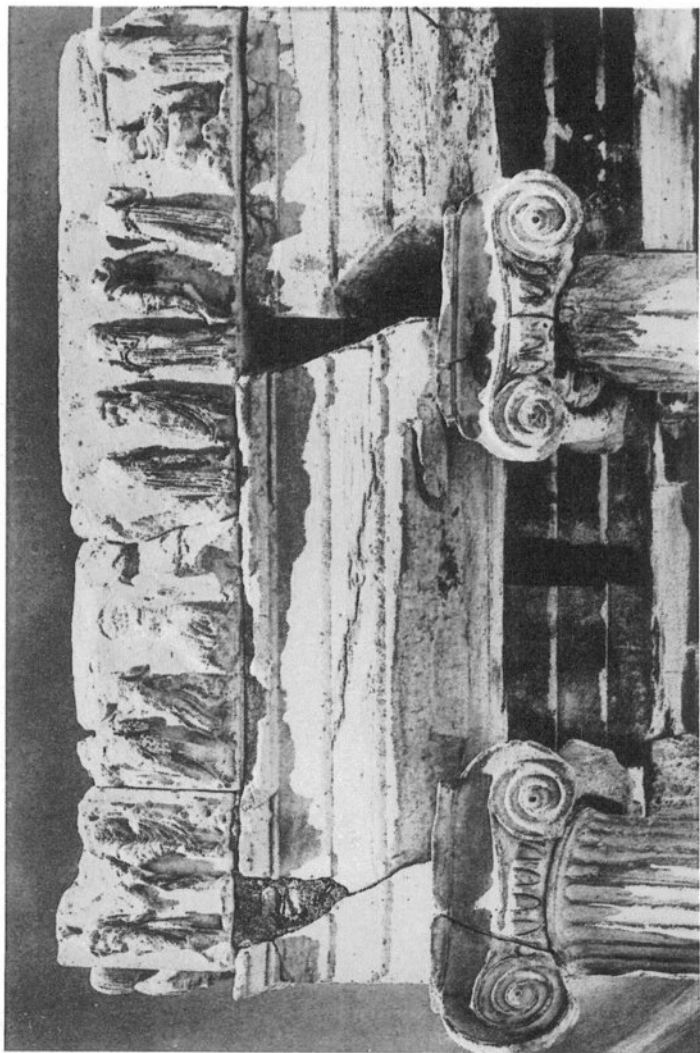
Cl. *Ec. fr.* d'Athènes

Façade du Trésor des Siphniens, reconstituée au Musée de Delphes.



Cl. W. Hege, Deutscher Kunstverlag

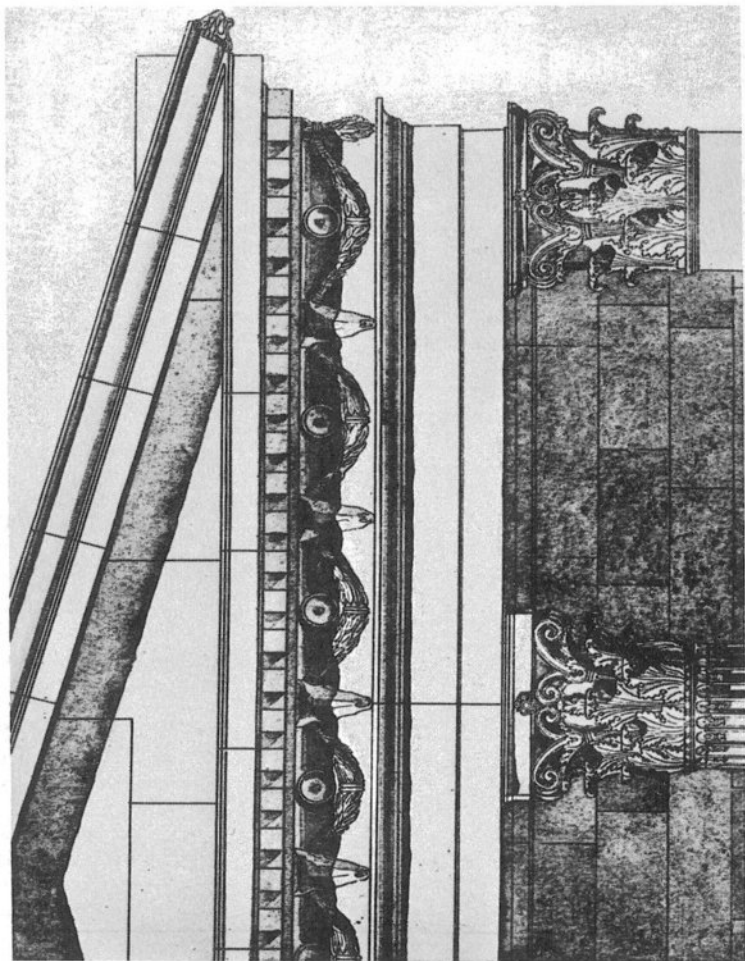
Portique des Corés de l'Érechtheion.





C. W. Hegg, Deutscher Kunstverlag

Entablement de l'opisthodomos du Parthénon.

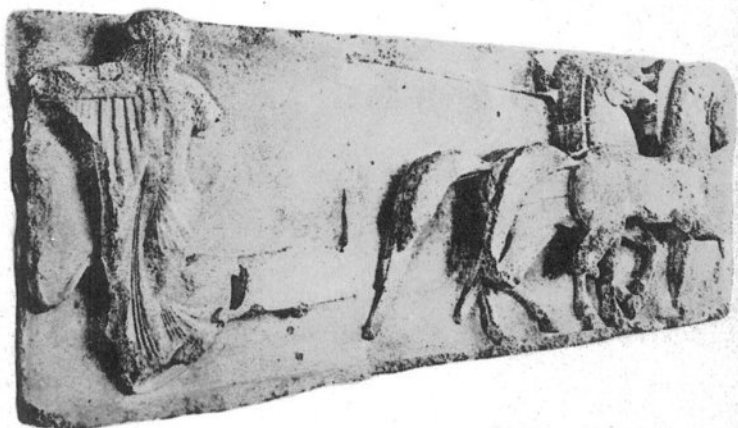


Cl. Éc. fr. d'Athènes



Cl. W. Hege, Deutscher Kunstverlag

Cavaliers de la frise septentrionale du Parthénon.



Cl. Éc. fr. d'Athènes

Trésor des Siphniens. Relief des frises Sud et Ouest.



Cl. Éc. fr. d'Athènes

Trésor des Siphniens. Détail des frises Nord et Est.