

Dr. KAZIMIERZ MICHAŁOWSKI

Professeur-adjoint à l'Université de Varsovie

Quelques observations sur la qualité d'exécution des œuvres d'art grec classiques et archaïques

Le style classique est devenu à nouveau, durant ces dernières années, un sujet actuel de recherches dans le domaine de l'histoire de l'art; il s'agit surtout de définir ce terme, sa valeur esthétique¹⁾. Nous parlons d'une conception classique aussi bien quand nous avons à expliquer l'art du côté historique ou typologique, que dans l'interprétation psychologique d'un phénomène artistique. La perspective historique nous permet de reconnaître, dans l'art de chaque groupe culturel ou ethnique passé, le moment où on a réalisé dans leur plénitude et leur perfection les tendances les plus caractéristiques de ce milieu. Ce moment historique est pour un groupe donné, peuple ou nation, sa période classique. Dans les groupes culturels fermés c. à d. là où on peut aujourd'hui distinguer le commencement et la fin d'une civilisation particulière, comme p. ex. la civilisation minoenne, l'évolution de la création artistique s'accomplit, pour nous, suivant une ligne parabolique. Quelque chose s'ébauche, s'affirme, s'impose, enfin quand cette tendance fondamentale vient d'être réalisée, finissent ipso facto les possibilités de progresser: le but est atteint. Dès lors, la route de la décadence est ouverte. Nulle recherche de nouvelles inspirations, de nouveaux courants ne peut y remédier. La naissance d'une nouvelle tendance créatrice qui dans l'histoire correspond le plus souvent à des mouvements ethniques ou à des modifications dans les dispositions des forces sociales est la preuve

¹⁾ Il existe une littérature assez riche sur cette question. Je voudrais tout particulièrement attirer l'attention sur l'article de M. Matz: *Der Begriff des Klassischen in der antiken Kunst*, Zeitschr. für Ästh. u. Allgm. Kunstwiss. XXIII, 1, p. 70 sqq.

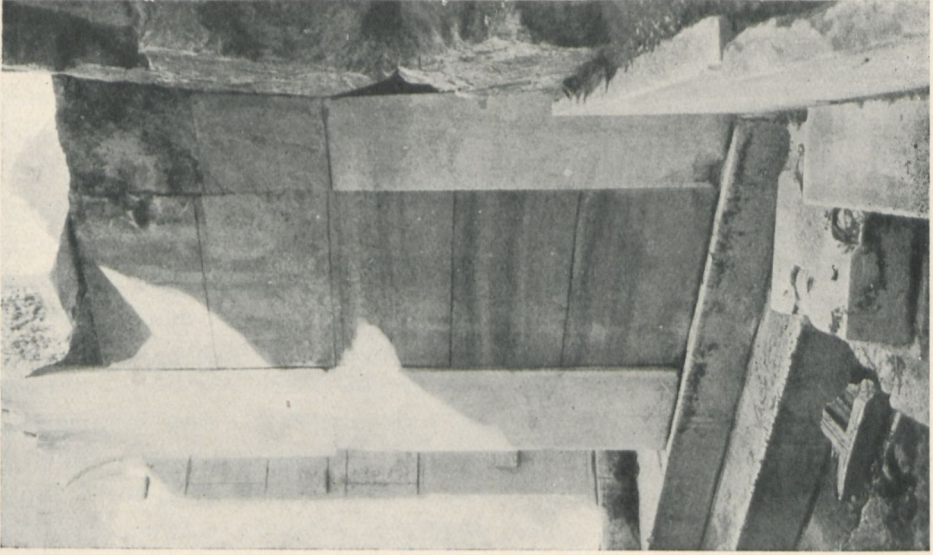
la plus nette du déclin d'une civilisation ancienne et épuisée. En somme, chaque nation, chaque artiste même, chaque homme, possède dans les cadres de son évolution une époque classique.

Mais il existe encore un autre genre de „classicisme“: l'idée d'un classicisme, pour ainsi dire, absolu, idée à laquelle nous pensons toujours quand nous avons à nommer certaines manifestations de la création artistique qui réalisent un programme „classique“, indépendamment du temps et de l'espace. Nous savons parfaitement ce que nous voulons dire en appliquant l'épithète „classique“ à une oeuvre musicale, à un tableau, ou en considérant comme classique tel ou tel peintre, tel ou tel sculpteur. Et pourtant que de difficultés pour trouver un terme qui définisse exactement ce genre de „classicisme“²⁾. Un fait cependant reste incontestable. Abstraction faite de n'importe quelle détermination théorique de ce terme, elle est toujours fondée sur nos relations émotionnelles et spirituelles avec l'esprit artistique de l'antiquité gréco-romaine en général et avec l'art grec du V-e siècle en particulier. C'est pourquoi ce moment suprême de l'évolution artistique d'un groupe ethnique et culturel, que représente pour nous la Grèce ancienne, est devenu en quelque sorte l'exposé le plus parfait de l'idée du „classicisme“ pour toute la civilisation occidentale.

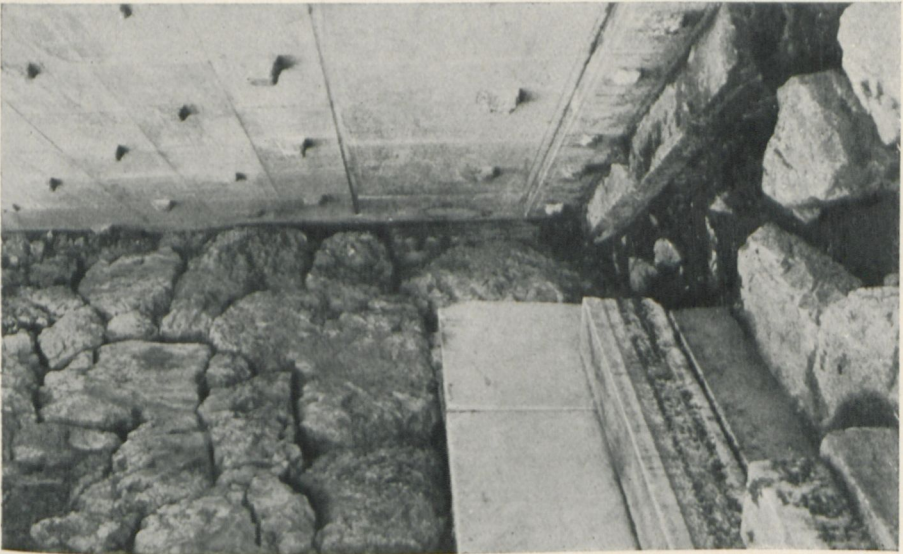
Indépendamment de toutes les orientations artistiques ou de n'importe quelle manifestation de tel ou autre courant, c'est toujours le classement des valeurs qui préside à notre conception du „classicisme“. Et l'histoire de l'art, qui est une science critique dans la plus large acception du terme, ne peut renoncer aujourd'hui à cette hiérarchie des valeurs. Les temps du relativisme illimité, fondé par Riegl, sont déjà bien loin³⁾. Il pourrait donc sembler qu'on ne peut pas séparer du „classicisme“ la conception de la perfection, qu'une oeuvre d'art est classique quand elle est en même temps une création aussi parfaite qu'il est possible. Et il en est vraiment ainsi quant à la construction artistique de l'oeuvre c. à d. la relation entre la forme et le sujet. Il serait donc inté-

²⁾ On trouvera une des définitions les plus claires et les plus complètes dans le mémoire de M. Rodenwaldt, *Zeitschrift f. Ästh. u. Allgm. Kunstwiss.* XI p. 125: „Klassisch ist ein Kunstwerk, das vollkommen stilisiert ist, ohne von der Natur abzuweichen, so dass dem Bedürfnis nach Nachahmung und Stilisierung in gleicher Weise Genüge getan ist“.

³⁾ Cf. Matz I. I. p. 71.



2



1

ressant de savoir si la question se posera de même lorsque nous en viendrons à considérer la qualité d'exécution au lieu de la construction purement artistique. Nous ne pensons pas ici à la perfection technique, à l'habileté individuelle d'un maître, ni à la finesse dans l'utilisation des matériaux. La qualité d'exécution sera pour nous surtout la solidité du travail, laquelle est à certains égards tout-à-fait indépendante du degré de perfection technique.

Posons donc la question suivante: les oeuvres d'art reconnues comme „classiques“ surpassent-elles par la solidité d'exécution les oeuvres non „classiques“? Certes, des phénomènes isolés n'entrent pas en ligne de comptes. Il s'agit plutôt ici d'établir le rapport essentiel entre ces deux valeurs, c. à d. si, ou dans quelle mesure, le degré de la qualité d'exécution est „classiquement“ parfait et solide dans les oeuvres que caractérise un rapport „classique“ entre la forme et le sujet et qui, de plus, prises ensemble, constituent le style „classique“ de l'époque. Plaçons-nous donc à un point de vue historique et examinons la qualité d'exécution dans des oeuvres de valeur égale de deux époques différentes: style classique et style non-classique. Nous allons borner nos recherches aux beaux-arts et dans ces cadres mêmes, concentrer toute notre attention sur un moment historique où, de toute évidence, réside le noyau du problème du „classicisme“: l'art grec de l'époque classique au V-e siècle av. J. C.

Et d'abord rappelons un fait trop connu d'ailleurs pour nous y attarder. Les oeuvres d'art de l'époque hellénistique, en ce qui concerne la qualité et la solidité d'exécution, cèdent le pas à celles de la période classique⁴⁾. Ce phénomène, abstraction faite des autres motifs artistiques et techniques—comme p. ex. dans la sculpture, l'application sur une grande échelle du foret—s'explique également par les conditions économiques toutes différentes à cette époque. Le nombre toujours grandissant des commandes d'objets d'art qui à ce moment cessent de plus en plus d'être fabriqués

⁴⁾ Exception faite, dans une certaine mesure, des monnaies, des pierres gravées et des bijoux. C'est assez tard en effet qu'on a commencé à apprécier la valeur artistique de la monnaie. Elle ne devient guère objet d'art avant la moitié du IV-e siècle av. J. C. Quant aux pierres gravées et aux bijoux, dont l'exécution exige toujours un travail fin et minutieux, ils étaient considérés à cette époque et ensuite chez les Romains, comme un article de luxe, destiné à satisfaire le goût recherché des connaisseurs et des collectionneurs.

exclusivement pour le culte et les besoins représentatifs de l'Etat, augmente considérablement la production des oeuvres d'art; et c'est au détriment de la qualité. Ce qui, naturellement, n'exclue pas les exceptions: on pourrait certainement, parmi les oeuvres hellénistiques trouver des exemplaires excellents. Mais, d'une façon générale, les relations entre ces deux périodes ne laissent aucun doute à cet égard.

Tout autre est le tableau, si nous tournons nos regards vers la période qui précède immédiatement l'époque classique: les cinquante dernières années de l'art archaïque.

Ici une parenthèse: qu'est ce que la perfection d'exécution dans l'art classique?

La conception de la solidité est sans doute beaucoup plus liée avec l'architecture qu'avec n'importe quel autre domaine de l'art. C'est dans la manière de charpenter et d'équarrir les blocs, dans la façon de les ajuster l'un à l'autre, dans la préparation de la surface de chaque pierre qu'on peut à juste titre parler de la solidité d'exécution. Et ce n'est pas sans raison que les Propylées de Mnésiclès faisaient le plus grand orgueil des Athéniens⁵⁾. Ils ont été, comme on sait, érigés entre 437/6 et 432 av. J. C.; la mention portée dans le décret de Callias ne laisse là-dessus aucun doute⁶⁾. Et quoique la guerre du Péloponèse ait interrompu dès le début les travaux et que la construction n'ait pas trouvé sa réalisation définitive, aussi bien pour des raisons de culte (l'enceinte d'Artemis Brauronia), que, probablement, à cause de l'épuisement des fonds⁷⁾, les dépenses, pour les travaux effectués, atteignaient la chiffre énorme de 2012 talents, c. à d. à peu-près 12 millions de francs or⁸⁾. Pourtant, ce qu'on a fait et même ce qui nous en reste aujourd'hui, suffit pour provoquer en nous la plus vive admiration pour le talent de l'architecte, et pour nous ravir par l'exactitude et l'habileté des ouvriers en pierres. La façon dont les blocs sont

⁵⁾ Sur l'éloge des Propylées, qu'on avait l'habitude de mettre au premier plan avant les autres édifices de l'Acropole, cf. Paus. I.22; Plutarch, *De glor. Athen.* 8, *Pericl.* XXIII; Cicéron, *De Republica* III. 32.41; Dion Chrysostome, *Orat.* II. I. 27.

⁶⁾ Cf. W. Kolbe, *Sitzb. preuss. Ak.* Berlin 1927, 319—330, sur Mnésiclès: Plutarch, *Pericl.* 13; I. G. I. 314, 315.

⁷⁾ Cf. Picard, *l'Acropole*, Ed. A. Morancé, Paris 1932, p. 36.

⁸⁾ Cf. Thukidides II, 13. Diodor XII, 40.

taillés, équarris et ajustés, tout cela semble indiquer une perfection d'exécution et une précision que rien ne peut surpasser⁹⁾.

Mais dirigeons un instant nos pas vers ce coin obscur, bien connu et familier à chaque archéologue, dans deux encoignures entre le mur et l'aile S. des Propylées, où le grand architecte a justement été arrêté par les restes que sanctifiait la tradition de l'ancien mur pélasgique (pl. I, 1). C'est là, dans ce triangle formé par le mur sud des Propylées et le mur pélasgique, qu'on voit encore les débris des Propylées plus anciens, qui datent probablement de l'époque des Pisistratides¹⁰⁾. Il n'en demeure aujourd'hui qu'une partie du parasthade en pôros, encadrée dans des blocs de marbre, haut de 3.515 m., 3 marches-krepis en marbre, les reste du socle et quelques dalles en marbre qui servaient d'orthostatai auprès du mur pélasgique (pl. I. 2). Or, ce n'est pas l'histoire des anciens Propylées qui nous intéresse ici, mais ces vestiges matériels qui ont survécu jusqu'à nos jours. Ces remaniements ne semblent aucunement se rapporter à ce passage étroit où, en 541 av. J. C., Pisistrate, par ruse, a attiré les Athéniens¹¹⁾. Ils appartiennent sans doute à des reconstructions postérieures, mais datant certainement de la période qui précède les guerres médiques¹²⁾.

⁹⁾ Nous laissons de côté la question des tenons saillants sur la surface des pierres. Le problème de leur destination reste encore à résoudre. Si bien qu'ils auraient pu servir au montage et au bardage des pierres. Qu'ils n'aient pas été ravalés ne s'explique pas simplement par le fait que le bâtiment est resté inachevé.

¹⁰⁾ Ils sont, comme on sait, orientés obliquement par rapport à la construction de Mnésiclès et placés juste en face de l'ancien quartier des Eupatrides, situé au-dessous du versant nord de l'Acropole.

¹¹⁾ Cf. Aristot. "Αθην. πολιτ. 15. 4.

¹²⁾ R. Heberdey, *Altattische Porosskulptur* p. 178 sqq. 227, 230, veut admettre l'existence de quelques Propylées avant la construction de Mnésiclès. Les plus anciens, bâtis en tuff vers 580 av. J. C. se seraient dressés sur la place de la porte pélasgique. Les nouveaux, en pierre tendre et en marbre, c. à d. ceux, dont nous voyons les restes du côté sud, auraient été construits vers 510 av. J. C. Cf. Schrader, *J. d. I.* XLII, 1928, p. 57, 85 sqq. et Picard *I. I.* — Dörpfeld, *A. M.* XXVII, 1902, p. 405 — 6, préférerait reconnaître dans certaines parties la reconstruction en marbre datant déjà de l'époque de Cimon. En tout cas, les Propylées en marbre devaient être en cours de construction avant l'invasion perse; ils sont restés inachevés. Cf. la reconstruction des ces Propylées: Ch. H. Weller, *A. J. A.* VIII, 1904, p. 57, fig. 4, M. G. Welter-Mauve, *A. M.* XLVIII, 1923, pl. V; W. B. Dinsmoor, *A. J. A.* XIV, 1910, p. 143 sqq. et XXX, 1926, p. 1 sqq.

Il n'est pas exclu que nous ayons affaire, dans certaines parties, à une réapplication d'un matériel plus ancien c. à d. que p. ex. les dalles en marbre (diamètre: 1. 31 m. \times 1. 23 (1.01), épaisseur: 0.10 m.), employées ici au revêtement de la base du mur pélasgique, auraient orné la première fois l'Hékatompédon en caractère de métopes lisses¹³). En tout cas une heureuse coïncidence de circonstances nous a permis de comparer aujourd'hui, sur le même emplacement, le mur d'un bâtiment par excellence „classique” avec une construction de l'époque archaïque tardive.

Sur la planche II. nous avons groupé deux fragments de chaque mur¹⁴). Celui de la paroi méridionale de Mnésiclès (pl. II, 1) nous montre un bel appareil en marbre à bossages et à refends où dans les assises inférieures l'excédent de surface provisoire des pierres a été équarri au ciseau à la manière du rusticage. Ce n'est donc pas seulement l'inachèvement des travaux de dernière main qui a fait ajourner le ravalement et le polissage de l'excédent de la surface. La partie non ravalée, mais équarrie à la manière rustique, représentait dans l'encadrement des refend-lisières, ciselés et polis, un effet purement décoratif¹⁵). Comparons à ce beau mur classique la construction archaïque de la parastade des anciens Propylées (pl. II, 2).

Voyons d'abord la partie en pôros. Si dans la paroi de Mnésiclès les joints des blocs se distinguaient nettement, ici ils sont vraiment invisibles. Et ce n'est pas seulement la couleur et la carnation de la pierre tendre qui les font disparaître, c'est surtout que les pierres y sont ajustées avec beaucoup plus de soin que dans l'appareil classique; c'est aussi qu'au-dessous de chaque bloc les lisières sont taillées avec plus d'exactitude et d'égalité. Elles sont admirablement polies et ce polissage a été pratiqué à la surface hélas! poreuse des blocs. La jonction des parties en pôros avec l'ante de marbre est parfaite. C'est surtout la surface de ce marbre qui nous fournit le point principal de notre étude sur la qualité d'exécution. Et d'abord quelle différence y a-t-il entre la surface à bossages et à refends des blocs de Mnésiclès et celle de nos marbres! Si l'équarrissage du premier mur présente un

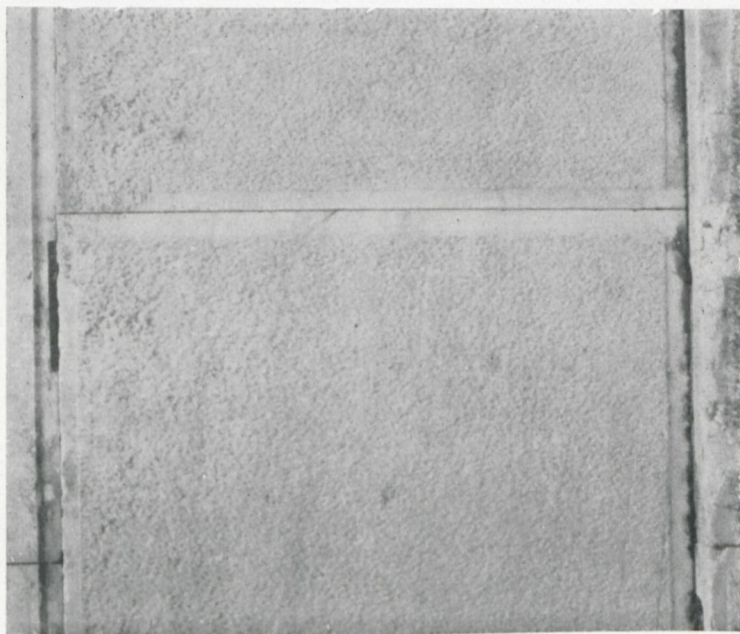
¹³) Cf. Dörpfeld note ci-dessus et Picard o. l. p. 30.

¹⁴) Les photographies, que je dois à l'amabilité de mon collègue A. Bon, de l'Ecole Française d'Athènes, ont été prises de la même distance; voir la ligne du mètre sur chaque figure.

¹⁵) Cf. Ci-dessus p. 235 n. 9.



2



1

travail bon, égal et soigneux, celui du second appareil est d'une facture beaucoup plus minutieuse. Au lieu d'un ciseau assez large, l'ouvrier archaïque s'est servi d'un ciselet beaucoup plus fin. Ces petits grains martelés constituent un vrai travail de bénédictin. Le polissage des lisières? En passant la main sur ce détail on penserait à de la sculpture. C'est plus que de la solidité, c'est un véritable amour du travail et du marbre!

Or qu'un travail archaïque surpasse la qualité d'un monument classique, est-ce là un cas exceptionnel?

Puisque c'est l'architecture qui nous a servi de point de départ, passons à l'élément essentiel de chaque bâtiment grec: sa décoration ornementale. Quiconque connaît la salle des trésors ioniques du musée de Delphes a certainement gardé le souvenir des fragments ornementaux du Trésor de Siphnos (pl. III, 1). Il serait des plus instructifs de placer à côté de ces marbres les moulages de quelques fragments ornementaux de bâtiments classiques, comme les Propylées ou l'Eréchthéion. Une observation précise et détaillée prouverait de façon irréfutable que la qualité d'exécution de l'ornement du trésor delphique surpasse les magnifiques décorations classiques. On ne retrouvera jamais, sauf dans le Trésor de Siphnos, une telle force de l'idée organique, sur laquelle, au fond, repose le principe de toute ornementation grecque. Quelle subtilité extraordinaire dans la façon de traiter les fleurons et les palmettes qui s'élèvent, notons le bien, d'un fond qui semble presque onduler. Une vie intérieure est taillée dans le marbre. Ici l'exécution de chaque détail évoque plutôt une caresse qu'un travail. Non point qu'on ait eu beaucoup de temps pour achever ce monument, érigé aux environs de 525 av. J. C.¹⁶). Les observations de la technique nous prouvent le contraire; il a fallu se hâter dans l'achèvement du trésor¹⁷).

Et même la beauté et la finesse des ornements de l'Eréchthéion¹⁸) n'est, en comparaison avec la vie organique que respire la décoration de Siphnos, qu'un aplatissement (pl. III, 2). A Athènes, nous sommes en présence d'une oeuvre qui prouve une grande habi-

¹⁶) Cf. *Fouilles de Delphes* IV, (2), 1928, p. 171, n. 3.

¹⁷) Cf. Noack, *J. d. I.* 45, 1930, p. 191 sqq.

¹⁸) Nous parlons naturellement des fragments qui subsistent de la décoration originelle. Comme on sait, beaucoup de choses ont été restaurées dans les temps romains, p. ex. une partie de la porte du nord.

leté, de quelque chose de très bien ciselé¹⁹⁾; à Delphes, on a l'impression d'un contact immédiat avec l'âme antique, on ne pense ni aux instruments, ni aux outils; on sent les mains de l'artiste lui-même. Ce n'est pas tout. L'ornement de Siphnos fait partie intégrante du bloc du trésor. On dirait que ces palmettes, ces fleurons sortent ou poussent du marbre. Dans l'architecture classique, l'impression n'est déjà plus si forte. Avec le temps cet aspect change complètement. L'ornement sculpté de Tholos d'Épidaure n'est déjà plus qu'une parfaite décoration. On sent qu'on a voulu la faire belle, imposante. Le fameux bandeau ornemental sur le sarcophage de Sidon, dit d'Alexandre le Grand, semble une écharpe collée sur la pierre. Cet effet était encore souligné par les paillettes d'or, autrefois resserrées sur les feuilles taillées dans le marbre.

Mais pour revenir à notre problème, il faut rappeler que cette fraîcheur particulière et cette clarté des oeuvres d'art archaïque, sont peut-être dûes, et beaucoup plus qu'on ne le supposerait, à des procédés techniques, tout-à-fait caractéristiques de cette période. Dans la sculpture archaïque en pierre dure, en effet, on ne se servait que très rarement d'un simple foret. Le ciselet étroit et le couteau comptaient parmi les outils nécessaires. Aujourd'hui nous connaissons nombre de cas où l'instrument en fer a été remplacé par un disque en pierre, plus dure que le marbre. On a frotté tout simplement la surface et les détails donnés de la statue avec un morceau d'émeri naxien²⁰⁾. Ce procédé, qui semble primitif et naïf, aboutit dans la sculpture à l'exclusion d'un matériel intermédiaire. La pierre était taillée par la pierre. Il y a de la pureté, de la chasteté, dirait-on, dans ce travail. Au point de vue de la qualité, de la solidité d'exécution, la simplicité passe toujours avant la technique recherchée. Et l'on sait bien que la technique du travail était beaucoup plus simple à l'époque archaïque qu'à l'époque classique²¹⁾.

Nous abordons ici un problème des plus intéressants dans l'art grec. D'une part l'archaïsme se caractérise par les simples moyens matériels du travail artistique, d'autre part les oeuvres d'art archaïque sont d'un effet beaucoup plus compliqué que l'art

¹⁹⁾ cf. p. ex. Hege-Rodenwaldt, *Die Akropolis*, pl. 98—99.

²⁰⁾ Cf. S. Casson, *J. H. S.*, L. 1930, p. 313 sqq.

²¹⁾ Cf. Blümel, *Griech. Bildhauerarbeit* p. 3 sqq.

classique où règne l'éternelle harmonie de tous les éléments. L'art ionien et l'art attique de la seconde moitié du VI-e siècle av. J. C. expriment une tendance décorative qui, dans une certaine mesure, peut être considérée comme l'amour du détail. Jamais l'artiste classique n'accordait tant d'intérêt aux détails et ne s'en pénétrait autant qu'un sculpteur ou un peintre archaïque. Dans le petit fronton en pôros sur l'Acropole „L'introduction d'Hercule à l'Olympe“, l'auteur qui n'éprouvait pas encore le besoin de rendre d'une façon plastique la composition des plis des vêtements, a porté toute son attention sur les petits détails du costume et des éléments accessoires, comme le trône de Zeus. Avec quelle précision toutes ces bordures, ces entrelacs ne sont-ils pas taillés et ciselés ²²⁾! Et la polychromie augmentait encore la netteté de chaque point. Chaque élément est ici consciemment isolé, souligné. Tout y est solide. On chercherait en vain quelque chose de pareil dans les frontons d'Olympie et du Parthénon. Certes, c'est un principe différent de la composition qui exigeait la subordination de chaque élément à la totalité monumentale. Tout y est admirablement observé, indiqué. Mais il manque à l'exécution cette sollicitude—on voudrait dire—pédantesque, qu'on voit dans l'autre monument. Parce que la sculpture est devenue sculpture, elle a cessée d'être ciselage.

Cette naïve et minutieuse précision qui allait jusqu'au maniérisme, nous la retrouvons à cette époque de transition aussi bien dans la sculpture que chez les peintres-dessinateurs de vases. Exékias la cultivait dans ses dessins à figures noires, et les peintres d'Andocidès ont suivi la même voie dans la nouvelle technique à figures rouges. Le style sévère tient beaucoup à la clarté des dessins et à la pureté d'exécution. Le style libre est à ce point de vue moins „solide“, de même que la calligraphie recherchée des miniatures à la manière de Médiás manque absolument de cette netteté dans la précision du détail, si caractéristique pour l'époque de Leagros.

L'amour des détails dans l'art archaïque n'a pas pour origine la recherche d'un effet purement artistique. Certes, il y a dans ce charme un peu pointu ce qu'on appelle le style. Mais ce style n'avait pas seulement ses racines dans la vision arti-

²²⁾ On sait que certaines parties du trône p. ex., sont restées inachevées.

stique de l'oeuvre, dans la forme; il était aussi le résultat d'un procédé technique. Et cette technique du travail artistique, qui se caractérisait par un soin affectueux, par une immense sollicitude, prenait sa source dans l'attitude générale de l'art à cette époque. D'abord l'activité artistique y était beaucoup plus liée avec la religion qu'au temps de Périclès. Sans doute le fait que l'art monumental travaillait presque exclusivement pour le culte ne serait pas encore décisif. On pourrait pourtant risquer l'hypothèse que l'artiste archaïque le sentait plus religieusement qu'un contemporain de Phidias ou d'Alcamènes. Plus il était „pieux“, plus il était attentif dans son travail, plus il faisait corps avec la matière. Mais il y a encore autre chose. On sait fort bien que ce n'était pas la valeur artistique, la composition, qu'on appréciait à cette époque dans une oeuvre d'art. Ce qui éblouissait les hommes, c'était d'une part l'expression naturelle de la forme (on aurait, prétendait on, lié les statues de Dédale pour qu'elles ne quittassent pas leur socle), d'autre part l'exécution technique. Sur la base de la statue colossale d'Apollon à Délos on n'a pas nommé l'artiste, mais on n'a pas oublié de vanter le côté technique: τὸ ἀφ'αυτοῦ λίθο ἐπι ἀνδριὰς καὶ τὸ σφέλας. Rien d'étonnant par conséquent qu'à cette époque on ait apporté un soin tout particulier à la qualité, à la solidité d'exécution.

L'art classique, surtout l'activité artistique à Athènes au temps de Périclès, était déjà un art bien organisé²³). On sait que chaque organisation du travail amène une certaine standardisation des produits. On sait aussi que les fruits d'une production standardisée sont toujours d'une qualité inférieure à celle du produit du travail individuel. En comparaison avec les temps archaïques, avec la période de Pisistrate elle-même, les grands travaux qu'entreprenait Périclès sur l'Acropole, quoiqu'ils fussent bien loin du standard, présentaient pourtant une activité beaucoup plus intense. On n'avait pas seulement à construire un temple, on travaillait à l'embellissement de toute l'Acropole. Le Parthénon, les Propylées, l'Érechthéion, le temple d'Athéna Nike, se succédaient. On commençait une vaste série de monuments. Le génie de Phidias, celui d'Ictinos, et de tout le groupe d'artistes, architectes, sculpteurs, peintres, ciseleurs, artisans, participait à ces travaux. L'exécution de la frise du Parthénon nous offre l'exemple d'une de ces coopérations artisti-

²³) Cf. C. R. de la Société des Sciences et des Lettres de Varsovie, XXII, 1929, classe II., p. 80 sqq.



1



2

ques d'après un plan donné. Certes, on était bien loin d'une rationalisation mécanique du travail d'atelier. On peut fort bien remarquer les différences entre le style personnel des divers sculpteurs. La composition des groupes, elle-même, respectait les dimensions de chaque plaque²⁴⁾. L'oeuvre occupe sans doute le point culminant de l'art classique grec. Et pourtant, en ce qui concerne l'exécution, il y a entre la frise du Parthénon et la frise du Trésor de Siphnos à Delphes un rapport analogue à celui qui existe entre le fronton d'Hercule et les pédiments du Parthénon. La nouvelle technique du travail qui cherchait à rendre les-effets plus picturaux, impressionnistes, surtout dans le traitement des cheveux²⁵⁾, ne permettait guère un minutieux ciselage archaïque. C'est ainsi que, du point de vue de la solidité d'exécution, une tête de la frise du Parthénon, placée à côté d'une tête du trésor delphique, présente un travail d'une facture plus hâtive, moins solide que l'autre.

L'art grec à l'époque classique forme un ensemble unique. Ce qu'on a créé, construit ou bâti à cette époque, est vraiment ce qu'il y a de meilleur dans le génie grec. Seulement il nous semble qu'une nuance sépare la qualité d'exécution classique et la qualité d'exécution archaïque, au profit de cette dernière. Une toute petite nuance, qui nous oblige pourtant à soumettre à un examen notre conception de l'entière et insurpassable perfection de l'art classique.

²⁴⁾ Cf. W. H. Schuchhardt, J. d. I. 45, 1930, p. 218 sqq. p. 278—280.

²⁵⁾ Cf. les photographies des têtes reproduites dans l'article de M. Schuchhardt cité ci-dessus, et *Fouilles de Delphes* IV, pl. XXV.