

## LA FIN DE L'ART GREC

(Pl. XX-XXI)

---

L'historien peut considérer comme très malheureuse pour l'art grec l'influence que celui-ci a exercée sur l'art romain : influence très ancienne, puisque, déjà, l'art italo-étrusque l'avait subie, tout en la transformant, il est vrai, suivant cet esprit « vériste » qui était le sien. Une fois conquis par l'hellénisme, les Romains suivirent la route sur laquelle s'étaient engagés leurs modèles étrusques, et c'est sous une forme idéalisée qu'ils exprimèrent leur propre tendance pour l'histoire (1). De plus, la plupart des provinces qu'incorpora peu à peu l'empire romain se trouvaient, elles aussi, depuis longtemps déjà, hellénisées. Ainsi — on peut l'affirmer sans exagération — c'est sous un visage hellénique que se présente, dans son ensemble, l'art de l'empire romain — qu'il s'agisse d'architecture proprement dite, d'art décoratif, de statuaire ou de peinture.

Rome n'avait donc qu'à uniformiser ce style hellénique d'un bout à l'autre des vastes territoires sur lesquels elle régnait ; mais l'homogénéité de ce style n'est qu'apparente et superficielle, c'est un vernis léger qui recouvre, dans chaque région, les particularités ethniques. *L'art de l'État romain*, le « Römische Reichskunst » selon la formule de Wickhoff, ce n'est pas l'expression de quelque élément créateur, de quelque forme stylistique nouvelle introduite par le peuple vainqueur : c'est tout simplement la production artistique de l'époque impériale, obéissant aux exigences du temps et s'opposant à toute manifestation particulariste, notamment, par exemple, à l'art populaire (2). C'étaient ses propres traditions plastiques que, sous une hellénisation ou une romanisation plus ou moins visibles,

(1) L'originalité de l'art romain ne peut plus être contestée grâce aux recherches de Wickhoff de Riegl, de Strzygowski même, et, dernièrement, de L. Curtius, von Kaschnitz-Weinberg, Lehmann-Hartleben, Rodenwaldt, Rumpf, Bianchi-Bandinelli, M<sup>me</sup> Strong et autres.

(2) Cf. Rodenwaldt, *J. d. I.*, 45, 1930, p. 189, n. 1.

cultivait chacune des provinces de l'empire ; et chacune d'elles, ainsi, se trouvait enrichir de son apport particulier le répertoire stylistique de l'empire tout entier. Ainsi vivaient simultanément, dans l'empire, plusieurs arts particuliers, l'art gallo-romain et l'art des provinces rhénanes, l'art syro-romain et celui des provinces orientales, l'art palmyrénien et, à côté de bien d'autres encore, l'art gréco-romain de Grèce et l'art romano-grec d'Italie (1).

C'est donc de façon toute différente que se constituaient l'art en Grèce au temps de la domination romaine et l'art produit par les Grecs d'origine, comme Pasitélès, dans la capitale de l'empire, à Rome (2). On le voit au mieux lorsqu'on compare entre elles, ici et là, deux œuvres inspirées du même modèle.

Bien instructif apparaît, à cet égard, un parallèle entre le portrait d'Auguste trouvé à Pergame, aujourd'hui au Musée de Stamboul (pl. XX) et l'un quelconque des portraits du même empereur provenant du territoire romain, par exemple la tête de la statue de Prima Porta au Vatican (pl. XXI) (3). Dans les deux cas, Auguste est figuré au même âge, vers quarante ans, avec les mêmes traits bien caractéristiques — et notamment la division des boucles au-dessus de l'œil droit. Bien plus, les deux œuvres

(1) Le tableau de l'activité artistique de ce temps pourrait être comparé à celui du développement de l'art moderne en Europe : sous l'empreinte du style de l'époque (Renaissance, baroque, classicisme, impressionnisme, etc), on peut suivre distinctement le développement particulier des arts français, allemand, anglais, italien, etc. Naturellement, aucune nation, même l'Italie de la Renaissance, n'a joué, dans la formation de l'art européen et de ses aspects, un rôle aussi décisif que la Grèce antique dans la genèse de l'art du Bassin méditerranéen : puisque c'est seulement au déclin de l'Empire que l'esprit grec a cédé sa place à l'imagination orientale.

(2) On a tort d'ailleurs de penser que les artistes travaillant à Rome étaient tous de nationalité grecque. Les sources nous ont révélé les noms de sculpteurs d'origine italique, comme Volcanius de Véies (Pline, *N. H.*, 35, 157), Mamurius Veturius (Varro, *de J.*, I, VI, 6 ; Ovide, *Fast.*, III, 383 ; Plut. *Numa*, 13 ; Prop. IV, 2), Novius Plautius (dont la signature se trouve sur la ciste Ficoronî), C. Ovius (Brunn, *Gesch. d. griech. Künstler*<sup>2</sup>, I, 372), C. Pomponius (Brunn, *l. c.*), C. Rufius (Rufius, Vermigliani, *Inscr. perug.*, pl. VIII), Calenus Canoleius (Brunn, *o. c.*, 373). Pline même cite les noms de sculpteurs, Romains d'origine, comme Coponius (*N. H.*, 34, 44) et Sp. Carvilius (*N. H.*, 34, 43), et de peintres — sans parler du fameux Fabius Pictor, — tels que Pacuvius (*N. H.*, 35, 19), Marcus Plautius (*N. H.*, 35, 115), Arellius (*N. H.*, 35, 119), Ludius (*N. H.*, 35, 116), Turpilius (*N. H.*, 35, 120), Quintus Pedius (*N. H.*, 35, 21), Fabullus ou Amulius (*N. H.*, 35, 120), Cornelius Pinus et Attius Priscus (*N. H.*, 35, 120), et d'autres. On pourrait encore citer Rufus (Brunn, *o. c.*, II, 209), L. Mallius (Macrob. *Sat.*, II, 2). Mais, pour ne rien dire des créateurs de mosaïques, ce n'est pas là tout. Longue est la liste des architectes (v. Brunn, *o. c.*, II 225 sqq.). Naturellement, toute statistique est ici problématique. Les nouvelles découvertes, rien que dans le domaine épigraphique, changent sans cesse les rapports : pourtant, des listes établies par Brunn et Overbeck (*Schriftquellen*), il résulte que, sous l'empire, les peintres qui portent des noms romains sont plus nombreux à Rome que les Grecs ; parmi les sculpteurs, en revanche, les Grecs sont la majorité.

(3) Amelung, *Vatikan*. I. B. N. 14, p. 19 sq.

portent la marque du style augustéen, avec ses particularités bien nettes dans le traitement des chairs, la coiffure, le dessin de l'œil. De tous les portraits de l'empereur, il n'en est pas deux qui se ressemblent davantage. Cependant, et bien que la statue de Prima Porta soit l'une des plus hellénisées qu'ait produites l'art romain (1) — elle ne fait peut-être que refléter une création grecque, — elles se distinguent profondément parce que les artistes ont eu, de la réalité plastique, une conception toute différente.

Le portrait du Vatican est un document historique : traité dans tous ses détails de façon uniformément linéaire, il constitue le type même de la représentation officielle qui synthétise le caractère impérial du modèle.

Le portrait de Pergame est inspiré par de tout autres principes. Déjà, c'est le souvenir des pathétiques portraits hellénistiques qu'évoque la torsion de la tête sur le cou. En outre, à la froide et lisse objectivité de l'œuvre romaine s'oppose ici le mouvement de la surface ; la masse se désagrège, le modelé est plus souple ; les boucles de la chevelure, loin d'être dessinées avec l'élégante précision romaine, semblent plus aisément disposées, avec plus de naturel. L'arc des sourcils n'a pas la raideur qu'on lui voit sur la tête de Prima Porta ; il s'abaisse plus doucement, donnant au regard une expression non plus grave, mais presque sentimentale. Dans les cheveux, dans les yeux, dans la bouche, le sculpteur de Pergame a accentué les contrastes du clair-obscur, donnant à sa création un aspect plus pittoresque. On sent ici bien plus fortement le dynamisme intérieur de l'organisme. Au lieu de l'image tranquille et hautaine de l'autorité impériale, on a devant soi le visage d'un homme : l'artiste a voulu faire le portrait spirituel d'un individu.

Une analyse plus détaillée révélerait d'autres différences encore entre ces deux œuvres. Qu'il suffise ici de signaler, dans leur conception, une opposition que bien d'autres exemples avaient déjà illustrée. Ceci ne veut pas dire, d'ailleurs, que l'art grec de ce temps n'ait pas subi l'influence romaine : le fait même que des artistes grecs, en Grèce, aient travaillé, sur commande, pour des Romains, devait donner à la production artistique un cachet particulier, et c'est sûrement avec le désir de satisfaire le goût de son client que le sculpteur grec, lorsqu'il exécutait le portrait d'un Romain, romanisait un peu son œuvre ; mais, quoi qu'il fit, sa création

(1) Cf. O. Brendel, *Ikon. d. Kaisers Augustus* (Diss. Heidelberg, 1928).

restait grecque dans sa structure. De là provient la différence radicale qui sépare de tels monuments de ceux qu'au même moment on produisait à Rome (1).

Jusqu'à la fin de l'histoire antique, la Grèce, sur son sol même, joue un rôle spirituel très actif. Devenue romaine, elle crée et construit autant que lorsqu'elle était indépendante : dans tous les centres importants s'élèvent, magnifiques, bâtiments et monuments. Sans parler de la Crète ni des villes d'Asie Mineure, citons seulement Athènes, Olympie, Delphes, Corinthe et Sparte ; et rappelons que, parmi ces œuvres nouvelles, il en est que Pausanias énumère à côté de celles de la grande époque (2) : l'énorme majorité de ces ouvrages, il va sans dire que ce sont les artistes indigènes, des Grecs donc, qui les ont exécutés.

Les particularités locales ne se reconnaissent que difficilement dans l'architecture (3). Remarquons pourtant qu'on copie les éléments classiques de la décoration (par exemple aux parties romaines de l'Érechthéion, au temple d'Auguste et de Rome sur l'Acropole d'Athènes) plus correctement et plus soigneusement en Grèce que dans les autres pays de l'Empire. D'ailleurs, à cette époque, la Grèce a déjà perdu son rôle dominant dans le domaine artistique : les yeux fixés sur le grand idéal de sa propre culture classique, c'est dans cette réserve de beauté jadis accumulée qu'elle puise essentiellement. Pour l'architecture, l'effort de création originale en Grèce n'est pas plus grand qu'en Italie au temps du baroque. Car, comparée à l'architecture de la période classique, toute l'architecture de l'empire romain n'est rien d'autre, en un certain sens, que du « baroque ».

L'histoire de l'art grec, aux temps archaïques et sous la domination romaine, présente, dans certains détails, quelque analogie : c'est ainsi qu'à ces deux moments de son évolution, la production plastique est, pour nous, anonyme. Certes, nous connaissons une suite de noms d'architectes, de

(1) Sur la différence entre le portrait romain et grec de cette époque, cf. *Explor. arch. de Délos*, XIII, p. 29 sqq. et *Bull. de l'Acad. polonaise*, 1930, 188 sqq.

(2) Cf. Overbeck, *Schriftquellen*, 2317-2348.

(3) On manque, sur cette question, d'études de détail, déblayant et préparant l'étude d'ensemble. Il faudrait examiner l'architecture romaine dans les pays grecs, au point de vue de la technique et des particularités de construction, en marquant ses différences avec l'architecture romaine de la capitale, de l'Italie du Sud et du Nord, et des autres provinces. Quelques essais de ce genre ont été tentés pour certains territoires. Cf. J. Puig y Cadafalch, A. de Falguera, J. Goday y Casals, *l'Arquitectura romanica a Catalunya*; J. Predecents, *l'Arquitectura romana, l'arquitectura romana prerromantica*, Barcelone 1909; A. Blanchet, *Étude sur la décoration des édifices de la Gaule romaine*, Paris, 1913; E. Weigand, *Baalbeck und Rom, die römische Reichskunst in ihrer Entwicklung und Differenzierung*, *J. d. I.*, 29, 1914, p. 37-91; le même, *Jb. f. Kunstw.*, 1924/25, p. 77-99, 165-200; G. T. Rivoira, *L'Architettura romana*, 1921.

sculpteurs et de peintres grecs qui travaillaient, en Grèce, à l'époque impériale ; mais ces noms, transmis par de brèves mentions dans la littérature grecque tardive ou déchiffrés sur les bases mutilées de statues disparues, ne nous permettent pas de reconstituer ce que fut l'activité artistique de chaque maître en particulier (1).

On doit faire exception pour Apollodore de Damas, l'architecte de Trajan et le dernier des grands architectes de l'antiquité : nous ne pouvons juger de façon sûre s'il était grec d'origine, et, en tout cas, c'est hors de Grèce que s'exerça son activité. Quant à Zénon, fils de Théodore, qui travailla sous Marc Aurèle à la construction du théâtre d'Aspendos, en Pamphylie, il était d'une époque où ne pouvait plus naître un Iktinos.

En dehors de l'école de Pasitélès, à Rome, que nous disent les noms d'autres sculpteurs, Anaximène, fils d'Eurystratos de Milet qui, sous les Antonins, signa la statue d'un proconsul, à Gortyne en Crète (2), ou Xénophantos, fils de Charès de Thasos, dont la signature se lit à Athènes sur la base d'une statue d'Hadrien (3), ou le peintre Karterios, mentionné par Porphyre (4) comme ayant exécuté le portrait de Plotin ?

Cet anonymat de l'art grec à la basse époque s'explique simplement par le fait qu'il n'y avait plus alors de grandes œuvres, plus de ces conceptions puissantes auxquelles est lié le nom d'un seul maître. L'art est désormais en décadence, sa fonction sociale en plein déclin. La production artistique n'est plus individuelle, mais collective : à l'école a succédé l'atelier. Après l'heureuse période d'Hadrien, le marché intérieur s'appauvrit, les commandes importantes disparaissent. La Grèce alors recommence à travailler pour l'extérieur : elle n'exporte plus des vases maintenant, mais un autre article, plus cher, plus luxueux, les sarcophages.

Comme on le sait, dans la seconde moitié du II<sup>e</sup> et la première moitié du III<sup>e</sup> siècle après J.-C., une catégorie de ces monuments se distingue à la fois par la technique des détails et par la forme et la décoration plastique de l'ensemble : ces qualités ont permis d'en localiser la fabrication à Athènes. D'Athènes, ils sont exportés d'un bout à l'autre de territoires immenses, Russie méridionale, Asie Mineure, Syrie, Cyrénaïque, Malte, Espagne, Gaule, Italie (Rome et Naples), Dalmatie enfin, jusqu'à

(1) Cf. Brunn, *Gesch. d. Griech. Künstler*<sup>2</sup>, I, p. 369-432, II, p. 203-212, 225 sqq.

(2) *C. I. G.* 2588.

(3) *C. I. G.* 336.

(4) *Vita Plotini*, 1.

Aquilée (1). La production est si abondante et d'un niveau artistique si élevé qu'on pourrait parler ici de la renaissance de l'art attique, renaissance qui, peut-être, n'a pas laissé d'influencer la renaissance de l'Hellénisme, telle qu'elle se manifeste à partir du milieu du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, dans l'art de l'époque de Gallien, dans la deuxième partie du règne de cet empereur (2).

Le fait incontestable, attesté par les monuments, c'est qu'en cette période, au déclin de l'empire romain, la Grèce encore une fois excella dans l'art, avec cet ensemble particulier de valeurs qui distingue la production plastique née sur son sol de celle qui se développe au même moment tant en Occident qu'en Orient (3). Cette question, on peut l'étudier parfaitement grâce aux portraits que nous a légués l'antiquité tardive (4). Nous possédons plusieurs têtes-portraits de l'époque de Constantin le Grand, provenant de Grèce, dont le style contraste au plus haut point avec le froid classicisme, inspiré des modèles augustéens, qui régnait ailleurs dans l'art de ce temps.

A ce classicisme romain, que représentent au mieux les portraits de l'empereur lui-même (5), s'oppose, dans les marbres grecs, ce dynamisme intérieur, résultant de la construction organique de la masse, que nous avons noté en décrivant l'Auguste de Pergame. Nous pensons ici, avant tout, aux têtes des « philosophes », classées pour la première fois par Rodenwaldt (6). Le portrait de vieillard trouvé à Éleusis (7), un autre, de Delphes (8), ou la tête de vieillard d'Épidaure au Musée national d'Athènes (9), voilà les témoignages éloquents de la vitalité de l'hellénisme dans l'art romain, voilà les documents où se révèle le développement ininterrompu de procédés techniques particuliers, d'éléments stylistiques

(1) Cf. Rodenwaldt, *J. d. I.*, 45, 1930, p. 116 sq, 184 et *JHS*, 1933, p. 181. Une étude à part sur les sarcophages attiques était préparée par Hans Lange.

(2) Cf. l'article de Rodenwaldt, fondamental pour la question des renaissances dans l'histoire de l'art, dans *Arch. Anz.*, 1931, p. 318 sqq.

(3) Sur la différence qui existe entre la formation plastique grecque et orientale, v. V. Müller, 86. *Berlin. Winkelmannsprog.*

(4) Cf. H. P. l'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo, 1933. On trouvera là la bibliographie de ce sujet ; cf. aussi *Kwart. Klas.*, 1934, p. 79-84.

(5) Cf. la tête du Constantin du médaillon gauche de la façade Nord de l'arc de Constantin à Rome (L'Orange, *o. c.*, fig. 120-122, n° 69), ou le portrait de Constantin au Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin (Wulff, *Amtl. Ber.*, 35, 1913-14, 235, sqq., fig. 127 et *Allchristliche und Byzantinische Kunst*, p. 156, fig. 149).

(6) *Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike*, 76. Winkelmannsprog. Berlin.

(7) Rodenwaldt, *l. l.*, fig. 2.

(8) Rodenwaldt, *l. l.*, p. 5.

(9) Rodenwaldt, *l. l.*, pl. I, 11.

originaux, puisqu'en eux survit ce qui est le principe même de la création plastique nationale, grecque et « classique » : la tectonique organique de la forme culminant dans l'effet de monumentalité.

La différence entre ce type et ceux que produit à la même époque l'Orient romain apparaît si nous jetons un simple coup d'œil sur le fameux groupe en porphyre des Tétrarques à Venise (1) ou sur les monuments analogues du Vatican (2) : exécutés selon d'autres procédés, conçus suivant des principes opposés, avec leurs corps inorganiques et sans proportion, avec l'expression extatique de leurs grands yeux, largement ouverts, ils annoncent un idéal artistique nouveau, celui de l'icône byzantine (3).

Le dernier acte de l'art grec s'accomplit en Orient. En cet Orient où, du temps de sa jeunesse, il avait été chercher la plupart de ses stimulants, l'art grec, à la veille de mourir, dépose en héritage ce qui lui reste de sa splendide tradition. Il se retrouve, à ce moment, dans la même situation qu'après la conquête romaine et dans les premières années de l'Empire : comme, alors, il avait mis au service de Rome, la capitale, ce qu'il avait de meilleur, maintenant aussi, c'est vers la capitale, nouvelle, de l'Empire d'Orient qu'il concentre ses efforts. Mais il n'a plus, au iv<sup>e</sup> siècle de notre ère, cette énergie vitale, ces larges possibilités dirigées en tous sens que possédait l'art hellénistique tardif, directement formé par les traditions lysippéennes. Et c'est pourquoi, malgré ce qu'ils ont de « classicisant » dans le traitement des figures particulières, les reliefs sculptés sur le socle de l'obélisque de Théodose à Constantinople (300 après J.-C.) (4), dernier grand monument plastique du monde antique, apportent déjà plutôt le message d'un art nouveau, en train de naître, l'art byzantin.

Et c'est ici que finit, à proprement parler, l'histoire de l'art grec ; ici meurent à la fois les arts plastiques et la littérature. Le ve siècle après J.-C. présente déjà, dans la vie spirituelle, une forme de la pensée antique pétrifiée dans l'orthodoxie, sans possibilité de développement. La culture byzantine, de Théodose à Justinien, sert d'épilogue à l'histoire du monde antique (5).

(1) Delbrück, *Bildnisse röm. Kaiser*, pl. 39, et *Antike Porphyrwerke*, pl. 31-34.

(2) Delbrück, *Porphyrwerke*, pl. 35-37.

(3) Cf. L'Orange. *l. l.*, p. 16 sq.

(4) Cf. *CIG*, 8612, Johnson, *AJA* 28, 1924, p. 258 ss., Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike*, pl. 690, L'Orange, *l. l.*, p. 66 ss., fig. 172, 174, 176, 178-180.

(5) Cf. K. Zakrzewski, *Cezura pomiędzy starożytnością a średniowieczem w świetle historii bizantynskiej*. *Pamiętnik Vgo Zjazdu Historyków Polskich w Warszawie*, v. I, p. 72-104, vol. II, p. 59-65.

Mais, même alors, la conception du contenu plastique différencie les arts de l'Est et de l'Ouest. La Grèce pourtant, dans ce cercle de valeurs, n'occupe plus une place à part. Et cependant, l'esprit grec ne s'éteint pas d'un seul coup, on suit encore le fil conducteur qu'avait tenu Phidias : c'est du v<sup>e</sup> siècle de notre ère que datent la tête-portrait, trouvée à Syros, du Musée national d'Athènes (1) ou le portrait colossal, en marbre grec grenu, du Musée des Thermes à Rome (2) : œuvres dont le modelé et la structure organique trahissent l'hellénisme, parmi les monuments de ce temps, construits « en prisme » et pleins d'expression. De même, dans l'architecture byzantine des débuts, se reconnaît encore, bien distincte, une école grecque (3).

Mais l'art grec, comme expression d'un milieu, d'un ensemble déterminé, n'existe plus. Il est mort, épuisé ; avant même qu'en 435 après J.-C. un édit de Théodose II ordonnât la destruction du temple de Zeus à Olympie, son dernier souffle s'est fondu dans l'idéologie byzantine. Le drame historique de l'art grec est achevé, le rideau qui s'était levé sur l'époque lointaine des Achéens retombe lentement, quatre siècles après le Laocoon (4).

Kazimierz MICHALOWSKI.

(1) L'Orange, *Symbolae Osloenses*, 9, 1930, p. 97 sqq.

(2) L'Orange, *Studien* n° 113, fig. 214-215.

(3) Cf. G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916.

(4) Les idées exprimées dans le présent article étaient déjà en partie discutées par l'auteur en 1934, en polonais (*Przeгляд Historyczny*, 1934, p. 231 sqq.), à propos de la question de la division de l'histoire de l'art grec en périodes.





Portrait d'Auguste de Pergame au Musée de Stamboul.



Tête de la statue d'Auguste de Prima Porta au Vatican.