Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 10 (1932)

Artikel: Études d'art antique : à propos de quelques monuments du Musée de Genève

Autor: Deonna, W.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-727624

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ÉTUDES D'ART ANTIQUE.
A PROPOS DE QUELQUES MONUMENTS DU MUSÉE DE GENÈVE.

W. Deonna.

I. EXCEPTIONS A LA LOI DE LA FRONTALITÉ.

J'ai repris ailleurs [1] l'étude d'une question ancienne et bien connue des archéologues, qui m'a toutefois paru pouvoir être rénovée et complétée sur certains points, celle de la loi de frontalité, cette loi qui, s'imposant à toutes les plastiques en ronde bosse encore inexpérimentées, raidit le corps, empêche toute flexion latérale, tout mouvement du torse sur les reins ou de la tête sur le cou, et n'admet que des gestes limités des bras et des jambes *(fig. 1-2)*.

Elle régit tyranniquement encore les plastiques primitives des temps actuels, comme celles de l'antiquité, quand elles n'ont pas subi l'influence féconde de la Grèce. Seule la Grèce, qui a docilement accepté à ses débuts la frontalité, s'en est délivrée à partir de 500 environ av. J.-C., pour introduire dans la statuaire la liberté et la variété de la vie jadis refusées *(fig. 3)*.

Il existe cependant en tout temps des exceptions, que j'ai réunies, presque toutes confinées dans la petite plastique des figurines. J'en signale ici deux, appartenant aux collections genevoises.

L'une est fournie par une figurine en terre cuite de l'archaïsme chypriote, au Musée d'Art et d'Histoire *(fig. 4)*. Un homme barbu, portant boucles d'oreilles, au corps schématisé en cylindre comme dans de nombreuses statuettes primitives, tient dans ses bras un enfant. Au lieu de diriger sa tête droit devant lui, il la

[1] *L'attitude du repos dans la statuaire de la Grèce archaïque et la loi de frontalité*, Rev. arch., 1931, II, p. 42.

tourne à sa gauche et ce mouvement, si léger qu'il soit, suffit à rompre la frontalité[1].

La seconde appartient à l'art des primitifs océaniens *(fig. 5)*. C'est elle que montre une pendeloque-amulette de Nouvelle-Zélande, d'un type connu par d'autres exemplaires [2], conservée au Musée ethnographique de Genève *(fig. 5)* [3]: un personnage accroupi incline la tête sur son épaule gauche. Ce petit monument, taillé et comme découpé dans une plaque de néphrite, ressort il est vrai plutôt au genre du relief, dont les principes sont autres, qu'à la ronde bosse.

Fig. 1. — Frontalité primitive. Idoles préhelléniques en marbre des Cyclades. Musée d'Art et d'Histoire, Genève. (*Catalogue des sculptures antiques*, p. 20, nos 35-7).

* * *

On ajoutera à la bibliographie que j'ai donnée de la frontalité [4] le récent article de M. Gisbert Combaz [5]. L'auteur passe rapidement en revue les raisons qui déterminent la frontalité, en Inde comme ailleurs, vision de face, crainte de rupture, conception architecturale, nécessités canoniques et hiératiques; il rappelle que l'Inde a su rompre cette tyrannie par ses dons d'observation, pour des exigences rituelles et symboliques, par le désir de traduire non seulement des types consacrés, mais aussi la vie courante aux attitudes plus libres, plutôt que par un progrès naturel de la plastique. Ce sont là les facteurs que j'ai notés ailleurs.

Mais l'auteur conteste l'idée [6] que la statuaire indienne ait dû « attendre la leçon hellénique pour briser cette loi », et il croit qu'elle « a su par ses propres moyens se libérer de la loi de frontalité », sans l'intervention d'aucun art étranger; il s'élève contre « cette légende fort en train de s'accréditer »; il constate le hanchement, bien avant l'art gandharien, dans des images de Barhout, de

[1] Invent. P. 296. Provenance: Chypre, Episkopi, ancienne collection Castan, achat 1879. Haut.: 0.12. Cf. *Rev. archéol.*, 1931, II, p. 92, note 2, fig. 19.

[2] Ex. Hausenstein, *Barbarer und Klassiker*, pl. 44, Musée de Hambourg. Cf. *Rev. archéol.*, 1931, II, p. 71, note 3.

[3] Invent. K. 1306. Haut.: 0.105. Don 1886. (Provenance indiquée: Nouvelle-Calédonie.)

[4] *Rev. arch.*, 1931, II, p. 44, note 2, et p. 73, note 9.

[5] La loi de frontalité dans la sculpture indienne, *Revue des arts asiatiques*, VII, 1931, p. 105.

[6] *Rev. arch.*, p. 42.

Sanchi, remontant au IIIe siècle av. J.-C., où rien ne décèlerait l'influence hellénique.

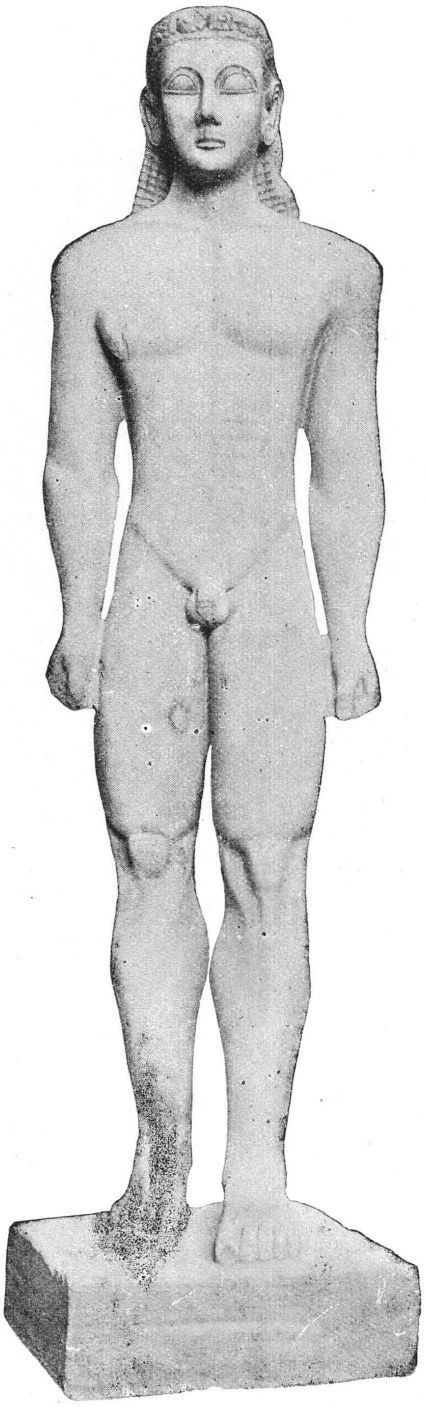

Fig. 2. — Frontalité. Kouros du Cap Sounion, Attique, VIe siècle av. J.-C. Musée d'Athènes.

Assurément, rien n'empêche en principe d'admettre une évolution indépendante en Inde, brisant la frontalité, puisque le même phénomène se produit, sans que l'on puisse songer à une filiation, entre la plastique romane frontale et celle de l'époque gothique, non frontale [1]. Mais il paraît exagéré de dire qu'on ne « voit aucune raison plausible » à supposer l'action hellénique pour expliquer ce changement en Inde. On remarquera que plusieurs des documents invoqués appartiennent, non à la statuaire en volume, mais au relief qui, si haut soit-il, suit d'autres principes [2], comme l'auteur le reconnaît du reste [3], et que, à l'encontre de son opinion, de bons auteurs admettent déjà une influence grecque sur la plastique de Barhout et de Sanchi [4].

* * *

II. L'ENFANCE ANTIQUE ET SES JEUX: POUPÉES A MEMBRES MOBILES.

Reconstituer au moyen des documents de l'archéologie et de l'art la vie des enfants d'autrefois, égyptiens, grecs ou romains, l'éducation qu'ils reçurent dès le berceau, leurs joies et leurs tristesses, leurs jeux préférés, c'est là un sujet qui a souvent suscité l'intérêt et la sympathie des érudits, et qui leur a inspiré de nombreux travaux. Il n'est presque pas de musée qui ne possède dans

[1] *Ibid.*, p. 114.
[2] *Ibid.*, p. 76 sq., 79, 85.
[3] Combaz, *op. l.*, p. 105.
[4] Ippel, *Indische Kunst und Triumphbild*, Morgenland, Leipzig, nº 20, 1929; *Rev. des études grecques*, 1930, p. 350.

ses collections ces souvenirs évocateurs d'une enfance séculaire, et celui de Genève nous permet d'en signaler quelques-uns.

* * *

Parfois l'enfant a laissé son petit corps lui-même, momifié, étendu dans un minuscule cercueil de bois [1], ou le masque plus ou moins réaliste qui décorait extérieurement sa momie [2], son sarcophage de pierre [3], quelques débris des vêtements qu'il portait dans sa tombe [4].

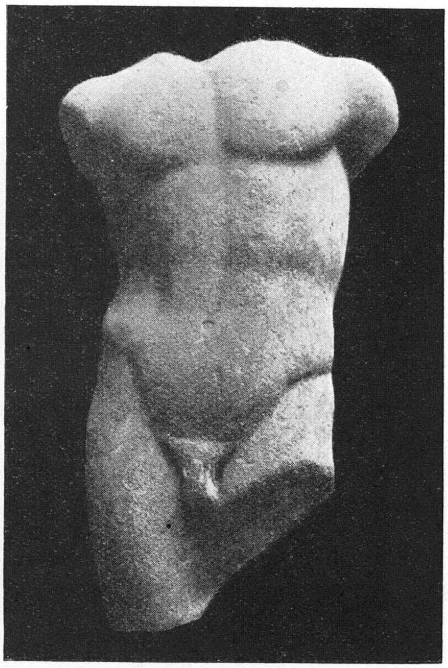

FIG. 3. — Statue non frontale. Torse polyclétéen, Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (*Catalogue des sculptures antiques*, p. 33, n° 53.)

FIG. 4. — Exception archaïque à la frontalité. Statuette chypriote. Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

* * *

[1] Salle égyptienne, Momie d'un enfant né avant terme, D. 236, provenance inconnue. Long. de la momie 0.36, du cercueil 0.43.

Momie d'un enfant dans ses bandelettes, D. 404. Provenance inconnue. Long. 0.95.

[2] Salle égyptienne. Parmi les masques en plâtre des époques ptolémaïque et romaine, notons: 12.460, provenance inconnue, haut.: 0.20. Tête de jeune garçon aux cheveux crêpus, noirs, au visage peint en brun rouge. Type indigène. — 4579, tête de jeune garçon, les cheveux formant des mèches sur le front. Haut.: 0.17. *Nos anciens et leurs œuvres*, Genève, 1909, p. 31, fig. 30. Provenance: Balansurah, ancienne collection Graf à Vienne.

[3] Galerie Fol. Sarcophages en marbre d'enfants romains. F. 1361, Eros forgerons, *Rev. archéol.*, 1919, IX, p. 31, fig. 24; *Cat. des sculptures antiques*, 1924, p. 125, N° 158. — F. 1359, Eros, ceux du milieu tenant un médaillon, *Revue archéol.*, 1919, IX, p. 22, fig. 23; *Cat. des sculptures antiques*, p. 126, N° 159. — F. 1352, Eros jouant avec un masque de Silène, *Cat. des sculptures antiques*, p. 123, N° 156. — F. 1362, Eros vendangeurs, *ibid.*, p. 124, N° 157; *Röm. Mitt.*, 38-9, 1923-24, p. 58, fig. 1, p. 157.

[4] Section des arts décoratifs, salle des tissus coptes: 12739, Petite tunique d'enfant; sur chaque épaule une bande brodée en brun noir. Haut.: 0.38, larg. 0.47, manches comprises; époque arabe.

Mais, ces reliques funèbres de jeunes vies rapidement éteintes mises à part, l'enfant inspire sous mille formes diverses les œuvres de la plastique et de la peinture, surtout à partir du moment où l'art, trop longtemps attentif aux seuls adultes, regarde avec une curiosité et un amour nouveaux ses formes physiques et ses mœurs naïves [1]. Petit dieu, il est en Egypte Horus-Harpocrate [2], en Grèce Eros, à Rome l'Amour, sous les traits desquels, pendant des siècles, l'artiste perpétue les attitudes, les gestes, les actes de l'enfance humaine. Dieu de l'amour et fils d'Aphrodite, préposé à la vie féminine, Eros bande son arc [3], accompagne sa mère [4], porte une boîte de miroir [5] orne des boucles d'oreilles [6] *(fig. 6)*. Compagnon de Dionysos [7], il en tient le canthare [8] et le raisin, il joue de la syrinx [9]. Mais il ne néglige pas non plus les jeux de son âge, il s'amuse aux osselets [10], effraie ses petits camarades en se cachant sous un grand masque de Silène [11], imite les occupations des adultes [12]. Il serait oiseux de citer les

Fig. 5. — Exception à la frontalité. Pendeloque de Nouvelle-Zélande. Genève, Musée ethnographique

[1] On sait que l'enfant, longtemps négligé par l'art grec, ne conquiert sa place qu'à partir du IVme siècle et surtout de l'époque hellénistique.

[2] Salle égyptienne, vitrine 2, nombreuses figurines en bronze, en faïence: Isis trônant, tenant l'enfant Horus sur ses genoux; Horus debout faisant le geste enfantin de porter à sa bouche l'index de sa main droite, etc..

Dans la série des figurines gréco-égyptiennes en terre cuite, vitrine 6, le thème d'Horus-Harpocrate inspire au modeleur mille variantes enfantines. *Revue archéol.*, 1924, II, p. 132.

[3] Salle des marbres antiques, 8941. Ce thème, connu par de nombreuses répliques, est attribué à Lysippe. *Catalogue des sculptures antiques*, 1924, p. 651, N° 62.

[4] 11186. Fragment d'une tête d'Aphrodite, d'une grande figurine en terre cuite; sur le polos de la déesse, deux Eros affrontés. Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0.10.

[5] 11067. Statuette en terre cuite. Provenance: Asie Mineure. Eros melléphèbe, debout. tenant une boîte à miroir. Haut.: 0.255. — 11220, fragment de relief en terre cuite, même motif, Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0.035.

[6] 13142, P. 169. Boucles d'oreilles en or, *Genava*, VIII, 1930, p. 76, fig. 2.

[7] 11029. Figurine de terre cuite, Eros debout près d'un hermès de Dionysos barbu. Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0.15.

[8] 11052. Figurine de terre cuite, Eros melléphèbe nu debout, tenant dans la main droite le canthare. Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0,26.

[9] P. 293. Figurine de terre cuite. Eros assis jouant de la syrinx. Provenance: Chypre, Episcopi. Haut.: 0.10.

[10] PP. 537. Figurine de terre cuite. Eros debout tenant dans la gauche un sac d'osselets, à sa droite un volatile. Provenance: Pergame (?). Haut.: 0.12.

[11] Voir plus haut, fragment de sarcophage d'enfant.

[12] Voir plus haut, sarcophages d'enfants, Eros forgerons, Eros vendangeurs.

cas multiples où intervient le petit dieu, dont l'image mythique, symbolique, ou simplement décorative, est devenue banale dans l'art hellénistique et gréco-romain [1].

* * *

Privé d'ailes, l'enfant est un mortel qui, debout [2], assis,

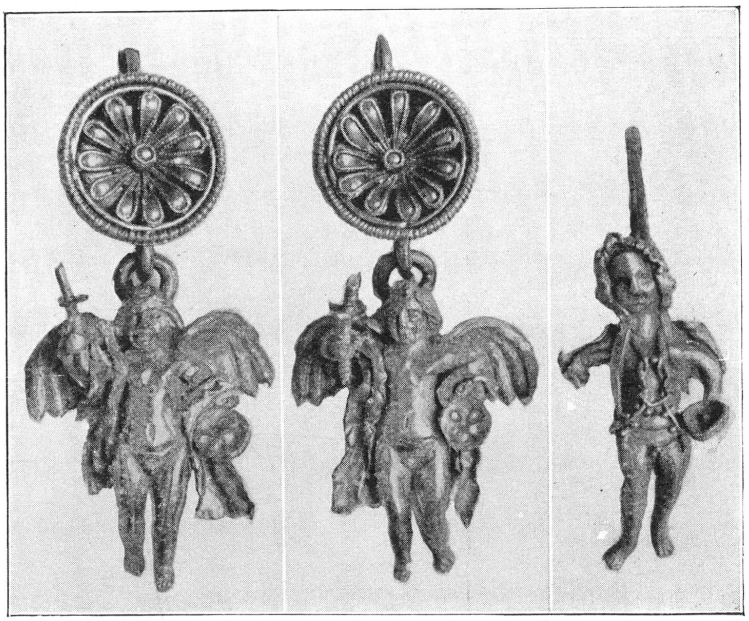

Fig. 6. — Boucles d'oreilles en or, avec Eros. Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

[1] Notons encore dans nos collections:

a) *Figurines* de terre cuite hellénistiques:

11123. Eros nu, de dos. Provenance : Asie Mineure. Haut. : 0.215.

11165. Eros nu, de dos; auprès de lui une draperie, sans doute d'un personnage (Aphrodite) placé près de lui. Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0.095.

11078. Eros debout, vêtu. Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0.153.

11053. Eros nu, marchant ou courant. Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0.18.

H. 62. Eros debout, vêtu, la main droite à la hanche. La tête manque. Provenance: Grèce, lac Copaïs. Haut.: 0.10. *Nos Anciens*, 1910, p. 22, fig. 24.

3727. Eros nu, debout, accoudé à droite. Sans provenance. Haut.: 0.162.

11072. Eros melléphèbe, à coiffure féminine, accoudé à sa droite à un pilier; une draperie descendant du bras droit revient par derrière sur le bras gauche tendu de côté. Haut.: 0.16.

b) *Reliefs en terre cuite:*

11162. Deux Eros affrontés, courant, entre eux une vasque. Provenance: Asie Mineure. Long.: 0.16; haut.: 0.07.

11207. Fragment de relief. Eros tenant une guirlande. Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0.06.

11221. Même motif. Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0.07.

MF. 813. Relief « Campana ». Même motif. Provenance: Italie. Haut.: 0.21; long.: 0.32. *Musée Fol. Etudes d'art et d'archéologie*, I, 1874, pl. XXIX, 2.

c) *En pierre*, sarcophages d'enfants cités plus haut.

d) *Etoffes*. Le thème décoratif de l'Eros paraît sur de nombreux fragments d'étoffes coptes. Salle des tissus antiques. Ex. *Genava*, VII, 1929, p. 216, fig. 1.

[2] P.768. *Marbre*. Petit garçon nu, debout, tenant dans la droite un objet rond (pomme ?). Manquent la tête et le bras gauche. La partie inférieure existe, mais est brisée. Provenance: Chypre, époque romaine. *Catalogue des sculptures antiques*, p. 78, N° 104.

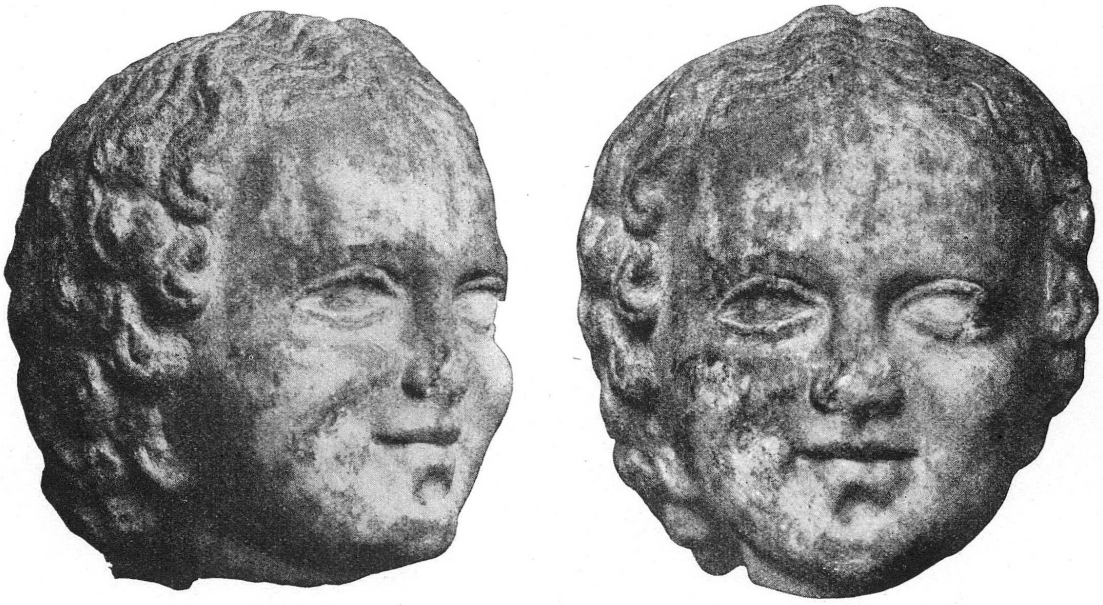

Fig. 7. — Tête d'enfant rieur, de Chypre. (*Catalogue des sculptures antiques*, p. 63, n° 70.)

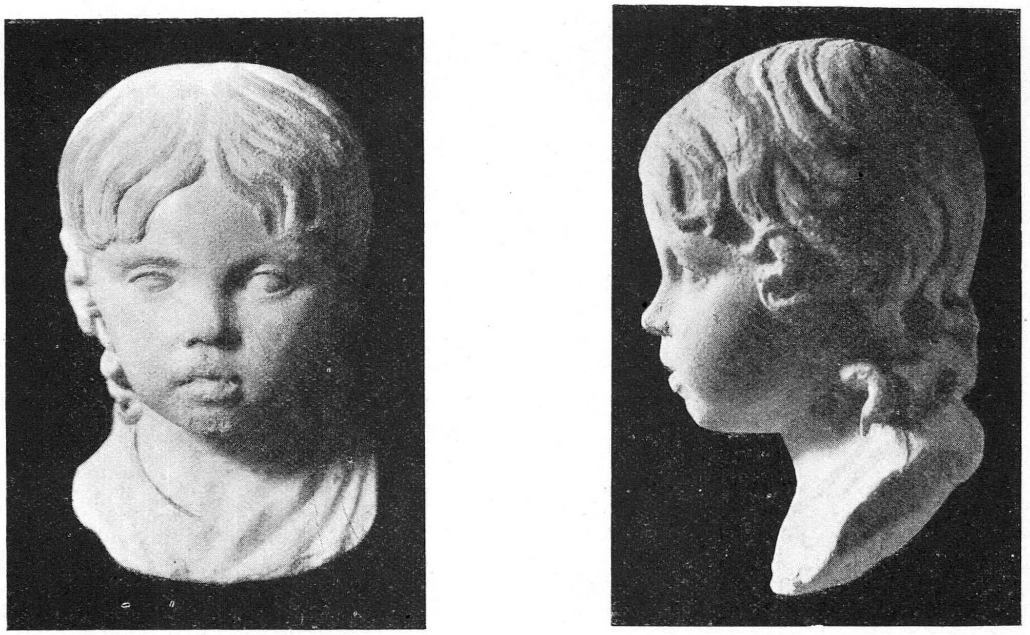

Fig. 8. — Tête d'enfant romain. Genève, collection de Mlle Fol. (*Catalogue des sculptures antiques*, p. 153.)

accroupi [1] ou étendu, au repos ou en action, seul ou accompagnant des adultes, n'offre pas à l'artiste moins de sujets faciles que son frère divin. Il ne subsiste parfois de son image que la tête, rieuse ou grave, dont quelques marbres [2] *(fig. 7-8)* et surtout de nombreuses terres cuites [3] de notre Musée donnent des exemples, charmants malgré une exécution parfois rapide.

On suit l'enfant dès les premières phases de sa vie, étroitement ligoté

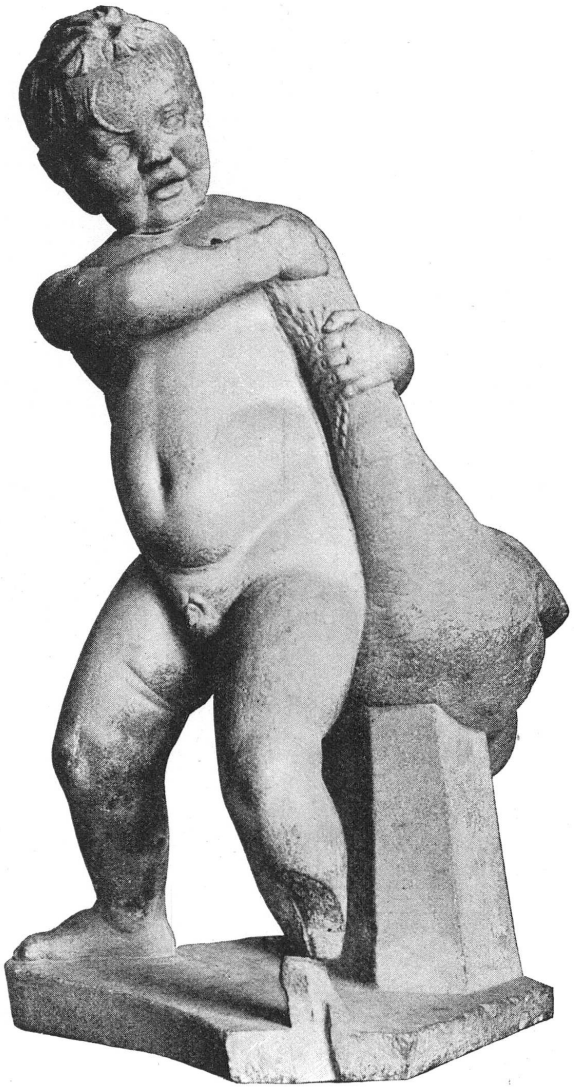

Fig. 9. — Enfant à l'oie. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (*Catalogue des sculptures antiques*, p. 58, n° 67.)

Figurines de terre cuite: H.: 185. Jeune garçon debout, nu, sauf une draperie autour du bras gauche, accoudé à gauche à un pilier. Provenance: Grèce, lac Copaïs. Haut.: 0.16.

11192. Enfant debout, vêtu, relevant de sa main gauche un pan de son vêtement. Provenance: Asie Mineure, Haut.: 0.075.

11021. Enfant debout, drapé dans son manteau. Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0.12.

5859. Petit garçon debout, vêtu, les bras cachés sous le manteau, le droit ramené sur la poitrine. Provenance: Italie. Haut.: 0.09.

11121. Motif analogue. Haut.: 0.06.

Salle gréco-romaine. Sans n°. Partie supérieure d'une figurine, pleine, enfant tenant un panier des deux mains devant lui. Epoque romaine. Provenance: Quint, près Trèves. Haut.: 0.04.

Os. F. 3760. Manche de couteau, époque romaine. Enfant demi-nu, tenant dans la main droite un objet indistinct (couronne ?). *Musée Fol, Catalogue descriptif*, II, p. 550, N° 3760, pl. XIV, 2.

[1] Figurines en terre cuite. — H.: 78, 80, 102, 108, 227. Petits garçons nus, accroupis. Provenance: Grèce, lac Copaïs. Haut.: 0.075-0.08 — P. 314. Salle chypriote, vitrine 4. Même sujet. Provenance: Chypre, Episcopi. Haut.: 0.13.

[2] F. 610. Tête d'enfant rieur. Provenance: Chypre. Epoque hellénistique. *Catalogue des sculptures antiques*, p. 63, N° 70. — F. 1335-6. Deux têtes d'enfants, l'une rieuse, l'autre pensive, qui décoraient sans doute quelque jardin romain. *Ibid.*, p. 79, N°s 105-6.

Tête de petite fille romaine, à Mlle Fol, Genève. *Catalogue des sculptures antiques*, p. 153.

[3] Fragments de figurines en terre cuite, époque hellénistique. Provenance: Asie Mineure. Ex. 11101, 11156, 11181, 11193, etc..

dans les bandelettes de son maillot [1], étendu dans son berceau [2], porté sur les bras ou sur les genoux de sa mère, mortelle ou déesse [3], accroupi près d'elle sur son lit [4].

Grandi et devenu indépendant, il s'adonne comme Eros aux divertissements de son âge, à la course [5], au jeu du cerceau [6], de l'éphédrismos [7]; il lutte comiquement avec l'oie [8] *(fig. 9-10)*, chevauche cet ani-

Fig. 10. — Enfant à l'oie, provenant d'Ephèse. Musée de Vienne.

[1] Ex-voto italique, terre cuite, MF. 548. Long. 0.50. *Musée Fol, Catalogue descriptif*, I, p. 121 (interprétation fantaisiste). Sur les maillots, *Dict. des ant.*, s.v. Fascia.

[2] Figurine primitive en terre cuite, P. 298. Provenance: Chypre, Dali. Long. 0.16. Cf. De Ridder, *Collection de Clercq*. V. *Antiquités chypriotes*, pl. XIX, nº 103-4.

[3] Le thème de la déesse kourotrophe, connu de tous les peuples antiques, nous fournit les documents suivants:

Egypte: figurines en bronze d'Isis tenant Horus ; figurines en terre cuite gréco-égyptiennes. Ex. *Rev. arch.*, 1924, II, p. 129.

Grèce mycénienne: figurine en terre cuite. 11624. Haut.: 0.12. Cf. Winter, *Typen*, I, p. 2, nº 2.

Chypre. Episcopi: exceptionnellement, homme tenant dans ses bras un enfant. P. 296. Figurine en terre cuite. Haut.: 0.12.

Italie, figurines en terre cuite de Préneste. MF. 438, 439. Haut.: 0.195. Musée Fol., *Cat. descriptif*, I, p. 98.

Gaule romaine, figurines en terre cuite de déesses-mères, avec un (9130) ou deux enfants (C. 1668, C. 1667, C. 662, Moulins). Haut.: 0.135; 0.185; 0.14; 0.185.

[4] Relief funéraire romain, F. 1351. Femme étendue sur un lit de repos; à ses pieds un enfant en chemisette, accroupi, lui tend les bras. Debout, au pied du lit, une servante apporte une corbeille de fruits. Dans le haut, Amours tenant une guirlande. *Catalogue des sculptures antiques*, p. 126, nº 160.

[5] 12403. Lécythe aryballique à figures rouges. Provenance: Grèce. Petit garçon nu, une draperie sur son bras gauche, courant à droite. Haut.: 0.12.

[6] I.651. Petite œnochoé à figures rouges, du type des vases donnés aux enfants dans les fêtes attiques des Choés. Haut.: 0.09. Van Hoorn, *Rev. arch.*, 1927, I, p. 106, pl. II, 4. Sur le jeu du cerceau, van Hoorn, *De Vita atque cultu puerorum monumentis antiquis explanato*, p. 72. De Trocho; Saglio-Pottier, *Dict. des ant.* s. v. Trochus.

[7] 5857. Figurine en terre cuite. Provenance: Italie. Haut.: 0.238. Sur ce jeu, Saglio-Pottier, s.v. Ephedrismos, p. 637; Winter, *Typen*, II, p. 136-7.

[8] 8944. Groupe en marbre, réplique du groupe célèbre attribué à Boëthos de Calchédon. *Catalogue des sculptures antiques*, p. 58, Nº 67.

mal [1] ou son chien [2]. Mais l'étude l'appelle, un pédagogue le conduit à l'école [3] où, assis et tenant un diptyque sur ses genoux, il apprend à lire [4].

* * *

Quelques-uns des jouets qui ont charmé l'enfance antique sont parvenus jusqu'à nous. Telles sont les poupées grecques en terre cuite, aux membres mobiles, provenant de tombes d'enfants [5] ou de sanctuaires où elles étaient déposées en ex-voto par les jeunes filles [6]. De récents mémoires [7] ont accru une bibliographie déjà considérable [8]; aux exemplaires déjà connus nous ajoutons ceux que possède le Musée de Genève, encore inédits.

* * *

Le type archaïque du VIe siècle [9] y est représenté par deux spécimens *(fig. 11, à gauche et à droite)* [10]. La figurine, obtenue au moyen d'un seul moule, pleine, plate au revers, est d'une argile jaunâtre, celle des ateliers corinthiens [11]. La longue chevelure, bouclée sur le front, est surmontée d'un haut polos; le torse est vêtu d'un court chiton, dont les plis sont parfois peints [12], parfois en relief [13]. Le torse est découpé

[1] 5850. Vase en forme de figurine. Petit garçon étendu sur une oie. Provenance: Italie. Long. 0.10. — H.: 82. Figurine en terre cuite. Petit garçon vêtu, monté sur une oie. Provenance: Grèce, lac Copaïs. Haut.: 0.095. *Nos Anciens et leurs œuvres*, 1910, p. 21, fig. 23. — 6803. Même motif, figurine en terre cuite gallo-romaine, des Fins d'Annecy, Haut.: 0.11.

[2] 5851. Vase en forme de figurine, Italie. Petit garçon monté sur un chien. Haut.: 0.105.

[3] Figurine en terre cuite. H.: 103. Provenance: Grèce, Lac Copaïs. Haut.: 0.095. Cf. Winter, *Typen* I, p. 155, n° 4.

[4] Terre cuite gréco-égyptienne. *Rev. arch.*, 1924, II, p. 101. Cf. Winter, *Typen*, II, p. 123, n° 6-7.

[5] Plusieurs stèles funéraires de l'Attique montrent des poupées entre les mains de jeunes filles, Saglio-Pottier, *Dict des ant.*, s.v. Pupa; Schweitzer, *Röm. Mitt.*, 1929, p. 4-5; Elderkin, *American Journal of Arch.*, 1930, p. 464-5; Kastriotis, *Eph. arch.*, 1909, p. 121; *Revue des Etudes grecques*, 1910, p. 197.

[6] Elderkin, *op. l.*, p. 455; Blinkenberg, *Lindos, I, Petits objets*, 1931, p. 35.

[7] Schweitzer, *Eine attische Tonpuppe*, Röm. Mitt., 44, 1929, p. 1; Elderkin, *Jointed dolls in antiquity*, American Journal of archæology, XXXIV, 1930, p. 455.

[8] Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s.v. Pupa; Saglio, *Poupées antiques*, Magasin pittoresque, 1885, p. 12; v. Hoorn, *De Vita*, etc., p. 77; Winter, *Typen der figurlichen Terrakotten*, I, p. 165 sq., etc.

[9] Sur ce type, Elderkin, p. 460, note 4, fig. 7-8; Winter, *Typen*, I, p. 169, N° 1.

[10] H.: 20. Provenance: Grèce, Tanagra. Haut.: 0.125. Le torse semble nu, car la peinture a disparu. La figurine a conservé ses quatre membres mobiles. *Nos anciens et leurs œuvres*, 1910, p. 8, fig. 5. — H.: 126. Provenance: Thèbes, lac Copaïs. Haut.: 0.08. Polos plus évasé que celui de l'exemplaire précédent, plis du vêtement en relief. Bande rouge sur le polos et sur le cou; traces de rouge sur le vêtement; chevelure noire. Le style de cette poupée, plus libre, dénote une époque plus récente que celui de l'exemplaire précédent et peut être daté de la fin du VIme siècle.

[11] Blinkenberg, *Lindos, I, Petits objets*, 1931, p. 578, N° 2389.

[12] Ex. Elderkin, fig. 7; Winter, *l.c.*

[13] Ex. exemplaire de Genève, H.: 126, et Blinkenberg, *op. l.*, p. 578, N° 2389, pl. 112.

à sa partie inférieure en trois tenons percés, auxquels s'attachent les jambes mobiles; les bras, articulés eux aussi, sont fixés aux trous des épaules.

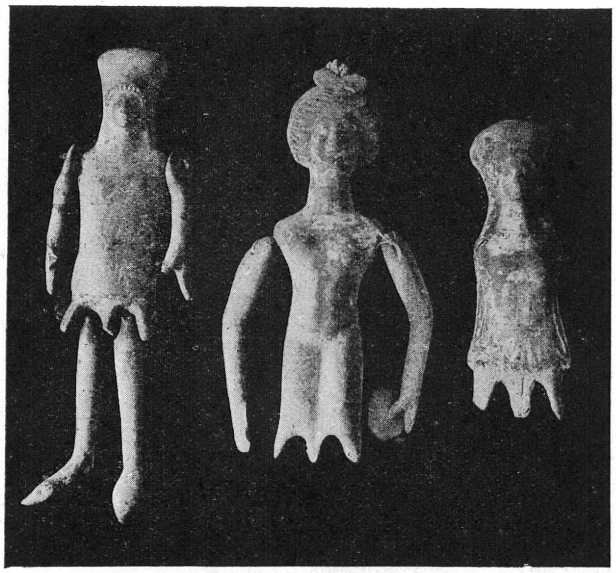

FIG. 11. — Poupées en terre cuite, à membres mobiles. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. De gauche à droite: H 20; 8907; H 26.

* * *

La poupée que voici *(fig. 12)* [1], de proportions plus considérables, en argile creuse, a été obtenue au moyen de deux moules, l'un pour le devant, l'autre pour le revers [2]. C'est une jeune femme, aux formes robustes; sa chevelure, ondulée sur le front, est réunie par derrière en un chignon allongé et presque horizontal; elle est nue, mais entre ses seins une protubérance ovale est le pendentif qu'un collier peint maintenait à son cou. Des trous, percés les uns dans les épaules, les autres à la hauteur des genoux, recevaient les membres articulés. Un autre trou, au sommet de la tête, devait supporter quelque ornement mobile.

Ce type de poupées est connu par plusieurs exemplaires, récemment étudiés par M. Schweitzer [3], auxquels nous joignons celui du Musée de Genève et un second de ma collection *(fig. 13)* [4]. Il comporte deux variantes. L'une est celle que nous venons de décrire, à membres articulés [5]. L'autre possède des bras qui ont été moulés avec la figurine, mais qui sont coupés net un peu au-dessus du coude; pas plus que les jambes, ils n'ont de trous auxquels auraient été fixées les extrémités des membres, qui devaient donc faire défaut [6]. On aperçoit une poupée toute sem-

[1] PP. 531. Provenance: Pergame ? Haut.: 0.15.

[2] On voit très nettement la ligne de suture sur certains exemplaires (ex. Schweitzer, *op. l.*, pl. 2, Königsberg, et poupée de ma collection, *fig. 13*)

[3] SCHWEITZER, *op. l.*, p. 5, note 2, référ. Ex. de Königsberg, *ibid.*, p. 1 sq., fig. 1-2, pl. 1-3; *Rev. des études grecques*, 1931, p. 79; de Würzbourg, SCHWEITZER, pl. 4. Celui de Cyrénaïque, cité par cet auteur, est reproduit par ELDERKIN, p. 464, fig. 13. Un autre provient de Rhodes, BLINKENBERG, *Lindos, I, Petits objets*, 1931, p. 578, N° 2388, pl. 112 (acéphale). Cf. WINTER, *Typen*, p. 170, 1-3.

[4] Acheté à Athènes, haut.: 0.16.

[5] Exemplaires du Musée de Genève; de Cyrénaïque, au Louvre; ELDERKIN, fig. 13.

[6] Exemplaires de Königsberg, de Würzbourg, de ma collection.

blable sur des monuments funéraires, par exemple sur une stèle attique du Musée Calvet, à Avignon [1].

M. Schweitzer a minutieusement étudié ce type, à propos de l'exemplaire de Königsberg, sa coiffure curieuse [2], son origine qui pourrait être béotienne [3], son style, qui est celui de l'Attique du Ve siècle [4], sa parenté avec les créations de la grande plastique contemporaine. Si la plupart des poupées antiques sont des produits sans prétention artistique, il est certain que ce type en diffère par ses proportions plus considérables, par un modelé plus soigné, par une conception tout à fait sculpturale, comme on peut le constater en regardant les statuettes du Musée de Genève et de ma collection, dont les têtes révèlent les caractères graves et sereins de la plastique attique vers le milieu et dans la seconde moitié du Ve siècle.

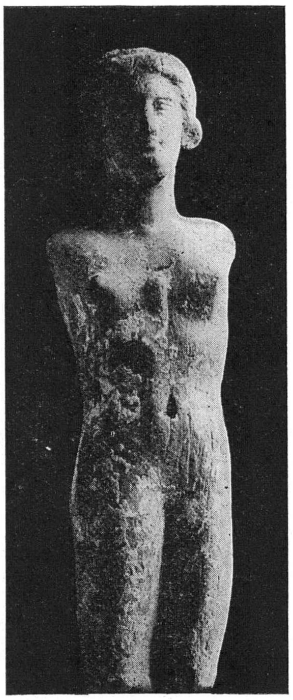

Fig. 12. — Poupée en terre cuite, à membres mobiles. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. N° PP 531.

* * *

On hésite souvent à dire si telle figurine est un jouet, une poupée ou une image de divinité. Les statuettes du VIe siècle que nous avons décrites plus haut ne portent-elles pas le polos qui est l'attribut des divinités, comme d'autres, plus tard, sont surmontées de la haute coiffure de l'Aphrodite orientale ? Et les membres articulés ne sont pas réservés aux seules poupées, mais sont aussi donnés aux marionnettes [5], même à des images divines [6]. Appellera-t-on « poupées », avec certains auteurs, ces grossières

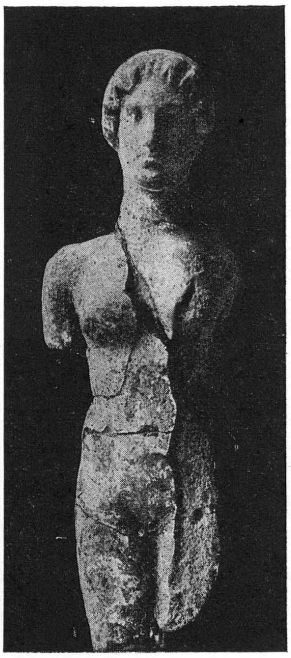

Fig. 13. — Poupée en terre cuite. Collection W.D.

[1] Schweitzer, p. 4-6; Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s.v. Pupa, P. 768, fig. 5882. Nous ne comprenons donc pas pourquoi Elderkin se refuse à reconnaître dans l'exemplaire de Königsberg une poupée, et voit en elle plutôt un objet votif, p. 465. La figurine peut du reste être l'un et l'autre.

[2] *Op. l.*, p. 9, 20.

[3] *Ibid.*, p. 6.

[4] *Ibid.*, p. 5, 10, 19.

[5] Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. Neurospaston.

[6] Elderkin, *op. l.*, p. 458-459, fig. 4-6; Forrer, *Reallexikon*, s. v. Puppen, p. 640.

figurines en argile de la Béotie primitive, au corps en cloche, aux jambes mobiles, que d'autres qualifient d'idoles ?

M. Schweitzer veut établir une filiation entre les figurines primitives en terre cuite de Béotie, dont le corps ressemble à une planche rectangulaire, dont les bras sont réduits à des moignons, et les poupées du Ve siècle, décrites plus haut [1]. Nous ne croyons pas que cette théorie soit soutenable, car les analogies sont toutes fortuites. La frontalité des secondes est celle que l'on donne à toutes les poupées, anciennes ou modernes [2], parce qu'elle est l'attitude la plus simple du corps humain au repos, celle dont l'imagination enfantine peut tirer le plus de possibilités, par cela même qu'elle est indéterminée. Voit-on une poupée d'aujourd'hui figée à jamais en une pose particulière, individuelle ? Si dans certains exemplaires les bras sont coupés à mi-hauteur, ce n'est pas en souvenir des moignons des idoles primitives, mais parce que la poupée les dissimulait dans un berceau ou sous des vêtements. Et il est inutile, parce qu'elle est nue, d'évoquer les rares exemples de nudité féminine dans l'art classique avant le IVe siècle [3]; comme dans les poupées modernes, cette nudité était recouverte d'habits.

* * *

C'est au IVe siècle, à l'époque hellénistique, que nous attribuons cette poupée *(fig. 11, au milieu)* dont le torse nu est découpé à sa partie inférieure en trois tenons servant à fixer les jambes, mobiles comme les bras [4]. La chevelure, en bandeaux ondulés sur le front, forme sur le crâne une touffe qui se dresse verticale [5] et elle est agrémentée d'une couronne avec un ornement en nœud sur le front. Cette coiffure et les traits du visage dénotent l'art traditionnel du IVe siècle et des temps hellénistiques, malgré quelques détails techniques plus anciens [6], et la date des VI-Ve siècles qu'Elderkin donne à des exemplaires analogues nous paraît trop reculée [7].

On ne saurait considérer comme des jouets ces figurines en argile de l'époque hellénistique, qui représentent une femme nue, assise, laissant tomber ses bras le

[1] *Op. l.*, p. 6.

[2] On en verra des exemples dans l'*Histoire des jouets* par D'ALLEMAGNE.

[3] SCHWEITZER, p. 10.

[4] 8907. Provenance: Grèce. Haut.: 0.11. Les bras sont conservés; le gauche tient une cymbale, fréquemment donnée aux poupées de ce type.

[5] Cf. WINTER, *Typen*, I, p. 170, No 2.

[6] La figurine est en argile pleine, faite d'un seul moule, plate au revers, comme dans les types du VIe siècle; comme ceux-ci encore, elle est découpée en trois tenons au bas du torse, procédé qui parait avoir été abandonné plus tard.

[7] ELDERKIN, p. 462, fig. 9-11.

long du corps [1] ou en ramenant un sur sa poitrine [2]; ce sont plutôt des ex-votos à l'image d'Aphrodite.

Bien qu'elles possèdent des bras articulés comme les poupées, d'autres figurines en argile de l'époque hellénistique, en forme d'une femme assise, vêtue [3], ou ne parant sa nudité que de chaînes d'orfèvrerie [4] entrecroisées sur sa poitrine et son ventre [5], sont sans doute encore des Aphrodites; des exemplaires complets surmontent en effet la tête d'une haute coiffure orientale et chaussent les pieds de cothurnes [6]. Quel était le rôle précis de ces curieuses statuettes ? étaient-elles votives, ornementales, ou s'en servait-on comme marionnettes [7] ? Ce ne sont en tout cas pas des jouets d'enfants.

* * *

Quand ces jeunes femmes assises, nues, aux bras articulés, ne sont caractérisées par aucun attribut, il est permis de les dénommer poupées, car ce type paraît sur des stèles funéraires attiques [8]. On remarquera cependant que certaines d'entre elles sont placées sur des trônes, comme des déesses [9]. Sont-ce des Aphrodites votives, ou des jouets en forme d'Aphrodite ? Ce type est fréquent dans la coroplastique

[1] PP. 542. Provenance: Pergame ? Haut.: 0.12. Manquent la tête et les jambes à partir des genoux. Autour du cou, collier simple en forme d'anneau.

10984. Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0.055. Manque la tête (celle qui surmonte ce corps ne lui appartient pas).

Sur ce type, Winter, *Typen*, I, p. 166, N° 5, 168, N°s 2-7.

[2] PP. 520. Provenance: Pergame ? Haut.: 0.0115. — Autre ex. sans n°. Provenance: Asie Mineure. Sur ce type, Winter, *Typen*, I, p. 166, N° 4. Parfois la déesse nue tient du bras gauche un enfant, *ibid.*, N° 7.

[3] 11215. Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0.115; manquent la tête, les jambes au-dessous des genoux. Les bras étaient articulés, comme en font foi les trous percés dans les épaules. Cf. Winter, *Typen*, I, p. 167,2; Elderkin, p. 470, fig. 20.

[4] 11342. Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0.085. Manquent la tête, la partie inférieure des jambes. Trous d'insertion aux épaules pour les bras.

11155. Fragment de type analogue, dont il ne subsiste qu'une partie du torse. Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0.07. Collier formé d'éléments en pointe; on notera le médaillon avec tête en relief, à l'entrecroisement des chaînes ornant le corps. Sur ce type nu, Winter, *Typen*, I, p. 167, 1.

[5] Sur cette parure donnée aussi aux enfants, Elderkin, p. 469; van Hoorn, *De Vita*, p. 57; *Rev. arch.*, 1924, 2, p. 86; *Genava*, VIII, 1930, p. 77.

[6] Winter, *Typen*, *I*, p. 167; Elderkin, fig. 20.

[7] Elderkin, p. 469.

[8] *Ibid.*

[9] Ex. Winter, *Typen*, *I*, p. 165, N° 1, 4, 5.

grecque du IVe siècle et des temps hellénistiques [1], et nos collections en possèdent quelques spécimens [2].

* * *

III. LA DRAPERIE DANS L'ART: INVENTION HELLÉNIQUE.

J'ai examiné ailleurs [3] quels sont les traits originaux de la statuaire hellénique, ceux qui la distinguent nettement des autres arts antiques, lui donnent sur eux une éclatante supériorité, lui ont permis d'agir sur eux comme sur notre art moderne, alors que l'action de ses rivales demeurait insignifiante. Je voudrais dans ces quelques pages accorder une attention plus spéciale à l'une des créations les plus caractéristiques du génie grec: montrer comment les Grecs ont traduit en art le vêtement, ce qu'ils ont vu en lui, ce qu'ils lui ont demandé et ce qu'ils en ont obtenu.

* * *

Le vêtement est partout une nécessité sociale, dont les raisons des origines et des usages sont variées: il protège le corps contre les intempéries, il le voile par pudeur, il sert de parure, il indique le rang social de celui qui le porte. Son aspect et ses modes varient. Epais, il est en peau d'animal, en laine; léger, en lin; son étoffe est unie ou bariolée et couverte d'ornements. Court, tel le pagne des Egyptiens et le caleçon des Minoens, il couvre les reins ou le bas du corps; long, il enveloppe celui-ci tout entier d'une robe, d'une sorte de chemise serrée ou non à la taille. Mais, quelles que soient ses modalités, il se ramène toujours à deux principes fondamentaux:

[1] *Ibid.*, p. 165, 166, N° 1; Elderkin, p. 470, fig. 21-2.

[2] 11340. Provenance: Asie Mineure. Haut.: 0.08. Jambes brisées au-dessous des genoux. Trous aux épaules pour l'insertion des bras. Chevelure formant deux coques sur le sommet de la tête, couronne.

Dans nos réserves, figurines provenant d'Asie Mineure:

C.S. 60. Torse acéphale, avec un bras mobile. Trous aux épaules.

C.S. 121. Torse acéphale, trous aux épaules.

C.S. 59. Torse avec tête rapportée qui ne lui appartient pas. Trous aux épaules.

[3] *La place de la Grèce dans l'histoire de l'art antique: les caractères originaux de la statuaire grecque.* L'Acropole, VI, 1931, p. 161, 241.

ou bien l'étoffe, dont la forme est ample et générale, tombe librement sur le corps; ou, au contraire, coupée selon un patron à l'image de ce corps, elle s'ajuste étroitement à celui-ci, et en modèle les contours. Les anciens appliquent l'un et l'autre système.

Les Egéens, qui précèdent les Hellènes sur le sol même de la Grèce, donnent en général — car il y a quelques variantes rituelles — aux hommes le pagne, le caleçon collant; aux femmes, un costume d'aspect très moderne, formé d'une jupe évasée (parfois ornée de volants, parfois divisée, si bien qu'elle ressemble à un pantalon), d'une ceinture métallique qui serre étroitement la taille, et d'un corsage à manches, largement échancré sur la poitrine. Si les Grecs, surtout dans leur période archaïque, conservent encore l'usage des caleçons, des tuniques moulant le corps, aux pans ramenés entre les jambes, ils préfèrent cependant dès leurs origines, à ce vêtement en forme, celui qui tombe des épaules plus ou moins bas, à l'étoffe libre, tout au plus maintenue à la taille par une ceinture lâche. C'est pour les femmes le péplos dorien, le chiton ionien, que l'on porte seul, ou sur lequel on jette le manteau, himation, épibléma; c'est pour les hommes le chiton, parfois long, le plus souvent court, et les formes diverses du manteau. Ces variantes, leur origine et leur histoire, je ne songe pas à les décrire ici, car mon intention n'est point de présenter une histoire de la mode grecque.

Fig. 14. — Draperie opaque et rigide. Statuette chypriote en calcaire, VIe siècle. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (*Catalogue des sculptures antiques*, p. 24, n° 41.)

Mais remarquons que ce vêtement est une *draperie*, c'est-à-dire que l'étoffe en est libre, qu'elle forme de nombreux plis, verticaux, obliques, transverses, contrariés, déterminés par sa propre pesanteur, par les formes et les mouvements du corps sous-jacent. Si nous voulons faire revivre sous nos yeux le costume hellénique, c'est aux populations arabes, africaines, océaniennes, drapées elles aussi, et non point coulées comme nous dans des moules rigides, que nous pouvons demander aujourd'hui des éléments de comparaison. « Je défie, disait Fromentin, qu'on me montre un antique mieux drapé, mieux proportionné, plus complètement beau qu'un Bédouin, n'importe lequel, pris au marché, au café, dans la rue ».

On a souvent dit du costume contemporain qu'il est inesthétique; on a ridiculisé certaines effigies de grands hommes en redingote ou en jaquette, auxquelles on oppose la beauté plastique de la draperie antique. Cela est vrai, mais la même critique peut être adressée à tous les vêtements ajustés, qu'ils soient minoens ou actuels. Car les modes du vêtement ajusté sont factices, artificielles, et par suite dédaigneusement rejetées dès qu'elles sont devenues surannées. Nous sourions à voir aujourd'hui

une dame en costume de notre enfance, avec taille étranglée, jupe longue, corsage à manches à gigots. Au contraire, la draperie a une valeur permanente, indépendante des temps et des pays, parce qu'elle ne procède pas des changements capricieux du goût, mais parce qu'elle est chaque fois recréée individuellement par la forme éternelle du corps humain.

* * *

Les Grecs ont donc en elle la possibilité d'un puissant moyen d'expression esthétique. Mais cette possibilité n'est que virtuelle. D'autres peuples de l'antiquité connaissent en effet le vêtement libre, sans en tirer les mêmes effets artistiques. Seuls les Grecs comprennent que l'étoffe a sa beauté en elle-même, par ses plis, plus ou moins larges, plus ou moins profonds, plus ou moins serrés, par les jeux changeants de lumière dans leurs creux et sur leurs saillants, par la variété de leurs tracés; qu'elle reçoit aussi sa beauté de son union avec le corps, qui la modifie, dont elle souligne les formes et les mouvements, ou à la nudité desquels elle s'oppose. De plus en plus, pour eux, l'étoffe renonce à son rôle primitif de vêtement, pour devenir un moyen de réaliser la beauté. Les autres peuples de l'antiquité, au contraire, maintiennent le vieux principe, ils continuent à voir dans l'étoffe avant tout son rôle utilitaire, et ils la traduisent dans leur art parce qu'elle existe, non pas parce qu'elle est esthétique. Ils ne peuvent, d'ailleurs, pas en rendre les aspects indéfiniment changeants, parce qu'ils ne savent ou ne veulent pas se débarrasser de vieilles conventions tyranniques, telles que la loi de frontalité qui raidit les corps de la statuaire et leur refuse toute attitude aisée et naturelle, ou, dans le dessin, l'ignorance du raccourci; parce qu'ils ne savent ou ne veulent pas regarder la réalité sans idée préconçue, et la rendre comme elle nous apparaît.

Par cette compréhension des possibilités esthétiques qu'offre le vêtement, l'art grec se distingue profondément des autres arts antiques, dont les seuls qui osent quelques tentatives de ce genre le font quand ils subissent l'influence hellénique. Tant que Chypre, pour ne citer que cet exemple, reçoit ses enseignements de l'Egypte, de la Mésopotamie, elle vêt ses statues de pagnes, de caleçons, de tuniques opaques *(fig. 14)*, de lourds manteaux presque sans plis; mais, dès le VIe siècle, sa statuaire se transforme parce qu'elle s'inspire dès lors des belles draperies helléniques. Ce qui permet aux Grecs de réaliser tant de créations originales dans ce domaine, c'est leur sens esthétique supérieur, c'est aussi leur sens de la réalité, de la vie, dont l'observation devient de plus en plus précise, et qui les incite à rejeter délibérément, après les avoir subies pendant quelque temps, les vieilles conventions techniques et mentales maintenues par les autres peuples de l'antiquité jusqu'à leur fin. Ce sont ces innovations que nous voulons rapidement noter.

* * *

Feuilletez des recueils de planches, regardez de nombreuses statues égyptiennes et orientales. A de très rares exceptions près, l'artiste ne voit pas dans le vêtement, ou même dans ses accessoires, un moyen de varier la monotonie des attitudes, des gestes, par leur participation au sujet traité. Sur une peinture égyptienne, en une charmante scène de coquetterie féminine, une esclave redresse la boucle d'oreille de sa maîtresse, gravement assise [1]; une jeune fille nue, figurine égyptienne de Bologne, porte sa main aux boucles de sa chevelure [2]. Sur des cylindres syro-hittites, la déesse nue d'origine babylonienne écarte les pans de son manteau et dévoile sa nudité, comme ailleurs elle presse de ses mains ses seins, pour révéler son caractère de divinité féconde [3]. Mais la grande statuaire, plus réservée dans le choix de ses thèmes, parce qu'elle est plus soumise aux convenances et aux conventions sociales, refuse délibérément de tels sujets qui lui paraissent sans doute trop réalistes, trop familiers, et dont elle n'a pas besoin pour remplir son rôle.

Tel n'est pas le cas en Grèce, où les thèmes inspirés par la parure et par le vêtement sont nombreux, non seulement dans le dessin et la petite plastique, mais dans la statuaire. De jeunes femmes portent leurs mains aux boucles de leur chevelure, sans doute en un geste d'offrande à la divinité [4]; vraisemblablement pour la même

Fig. 15. — Draperie collant au corps. Statue féminine, remontant à un prototype praxitélien du IVe siècle av. J.-C. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (*Catalogue des sculptures antiques*, p. 44, n° 60.)

[1] Capart, *Propos sur l'art égyptien*, p. 95, fig. 72, tombeau de Nakht.

[2] Von Bissing, *Denkmäler der aegyptischen Skulptur*, texte de la pl. 50.

[3] Contenau, *La déesse nue babylonienne*, p. 84, 88, fig. 89, 90; 89, fig. 93; p. 91, fig. 100, 101, etc.

[4] Figurines archaïques: Poulsen, *Der Orient*, p. 97 sq.; Deonna, *Dédale*, I, p. 235, fig. 12; torse de Chios, Lechat, *Sculpture attique*, p. 173, fig. 9.

raison, un dévôt ou un prêtre tient des deux mains le collier dont s'orne son cou [1]. La divinité se pare de bijoux et de vêtements qui lui ont été remis en dons par les fidèles, selon un usage habituel en Grèce, qu'immortalise au Ve siècle la frise orientale du Parthénon: le grand prêtre y reçoit des mains d'un jeune serviteur le péplos brodé par les jeunes patriciennes d'Athènes, qui habillera le xoanon d'Athéna Polias; sur la frise du trésor des Siphniens à Delphes, au VIe siècle, Aphrodite, tout en descendant de son char, passe son collier en un geste que répétera au IVe siècle l'Aphrodite Psélioumené de Praxitèle [2]. Certains de ces gestes ont une signification rituelle et religieuse, mais ce sens s'affaiblit avec le temps, bien qu'il soit difficile de dire le moment exact où tel motif est entièrement laïcisé. Et plusieurs de ces thèmes n'ont d'autre intention que de créer une belle attitude, d'obtenir de beaux effets de draperie.

La jeune femme, déesse ou mortelle, s'habille; elle fixe sur son épaule droite le chiton [3] ou l'himation [4]. Ailleurs, elle se dépouille au contraire de son vêtement, qu'elle maintient encore pudiquement d'une main [5], avant qu'elle ne le pose, inutile désormais, sur le vase à côté d'elle [6], et c'est le thème de la toilette d'Aphrodite avec ses nombreuses variantes. Amazone, elle écarte l'étoffe de sa blessure douloureuse [7]. Amplement drapée, elle porte la main au pan qui de derrière revient recouvrir sa tête [8]; elle relève ou éloigne de son visage ce voile [9]. Danseuse [10] ou Niké [11] qui s'abat du ciel, elle soulève les bords de son apoptygma. L'étoffe flottante qu'elle tend lui sert de voile, gonflé au vent de son vol [12] ou de sa course [13]; elle la protège contre le danger [14] ou contre les regards indiscrets [15]. Et, coquette, la jeune femme se détourne pour juger de l'effet que produit la traîne de sa robe [16]. Mais imaginez

[1] Figurine en ivoire d'Ephèse, VIIIme s., Mégabyze, Poulsen, *op. l.*, fig. 105

[2] *Dédale*, I, p. 235.

[3] Danseuse d'Herculanum, Vme s.

[4] Aphrodite dite de Fréjus; remarquer surtout ce geste de dos, Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike*, pl. XXI, Ve s.; Diane de Gabies, IVme siècle.

[5] Aphrodite de Syracuse, Rodenwaldt, pl. 456, face; XXXI, dos.

[6] Aphrodite de Cnide.

[7] Amazone du Capitole, Rodenwaldt, pl. 1, 299.

[8] Grande Herculanaise de Dresde; Collignon, *Lysippe*, fig. 21.

[9] Stéropé, fronton E. d'Olympie; métope du temple E. de Sélinonte, Zeus et Héra, Richter, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, fig. 410.

[10] Danseuse d'Herculanum, Richter, fig. 260.

[11] Joubin, *La sculpture grecque*, fig. 57.

[12] Niké de Paeonios.

[13] Néréides de Xanthos, Rodenwaldt, pl. 302; Richter, fig. 304.

[14] Niobide de Copenhague, Rodenwaldt, pl. 240; Richter, fig. 92.

[15] Léda de Timothéos, Rodenwaldt, pl. 351.

[16] Terre cuite de Myrina, Pottier, *Diphilos*, pl. XXII, 511.

les nombreuses combinaisons de ce genre auxquelles se prêtent les actes de la vie réelle ou mythique !

Ce sont les sculpteurs archaïques, principalement les Ioniens, qui ont compris les premiers leur intérêt esthétique. Vers le milieu du VIe siècle avant notre ère, ils ont mis à la mode le motif de la femme élégamment vêtue, sous son himation, d'un long chiton de fine toile, très long, que la main doit relever afin qu'il ne gêne pas la marche, tout comme les dames relevaient leur jupe à la fin du XIXe siècle. Les Korés de Délos et de l'Acropole ont popularisé ce geste, une des trouvailles originales de l'archaïsme grec, qui s'est perpétué pendant des siècles, tant il est naturel et gracieux [1].

Ainsi, le vêtement offre à l'artiste une infinité de motifs inconnus ailleurs; l'étoffe associée aux attitudes et aux gestes du corps fait maintenant partie intégrante du sujet, à tel point que celui-ci deviendrait incompréhensible sans elle; dans le groupe des Tyrannoctones de Critios et de Nésiotès, Aristogeiton tend en avant son bras gauche sur lequel il a jeté sa chlamyde; elle sert de bouclier à Harmodios, qui découvre son flanc droit en levant le bras pour frapper le tyran.

* * *

Dans un corps vêtu, deux éléments sont à considérer, le corps et le vêtement, et l'un et l'autre doivent être représentés avec une harmonie à laquelle l'artiste ne peut prétendre dès les origines; son attention est attirée d'abord, tantôt par le vêtement au détriment du corps, tantôt par ce dernier au détriment du premier; et il aboutit à des solutions naïves et instinctives dont il pourra toutefois plus tard, quand il aura acquis la maîtrise technique, tirer consciemment de beaux effets.

La robe qui revêt les statues de la Chaldée, de l'Assyrie [2], de l'Egypte [3], de Chypre, ressemble souvent à un fourreau aux contours géométriques, rigide et comme en carton, sous lequel l'ossature et la musculature n'apparaissent pas ou ne se devinent qu'à peine *(fig. 14)*. C'est selon ce schéma que les Grecs conçoivent eux aussi de nombreuses effigies de leur archaïsme, aussi bien dans le dessin que dans la plastique: statuette d'Auxerre, ex-voto de Nicandra à Délos, etc. [4]. On peut étaler sur cette surface lisse une couche de couleur, qui simule celle de l'étoffe; l'ornementer de motifs peints ou incisés qui traduisent parfois des broderies réelles, mais parfois

[1] *Dédale*, I, p. 234.
[2] Perrot, *Histoire de l'Art*, II, p. 530, fig. 250.
[3] Fechheimer, *Die Plastik der Aegypter*, pl. 46.
[4] *Dédale*, I, p. 477.

ne sont que de simples motifs de remplissage, quadrillages, traits obliques, cercles ponctués. A quoi tient cette apparence ? La nature de l'étoffe, qui est la laine aux plis moins nombreux que ceux du lin, peut la favoriser. Mais la véritable raison est que l'artiste, encore inexpérimenté, ramène instinctivement le vêtement comme le corps à des formes géométriques, et qu'il trouve dans ces grandes masses opaques, sans plis, un excellent prétexte pour dissimuler son ignorance de l'anatomie et pour

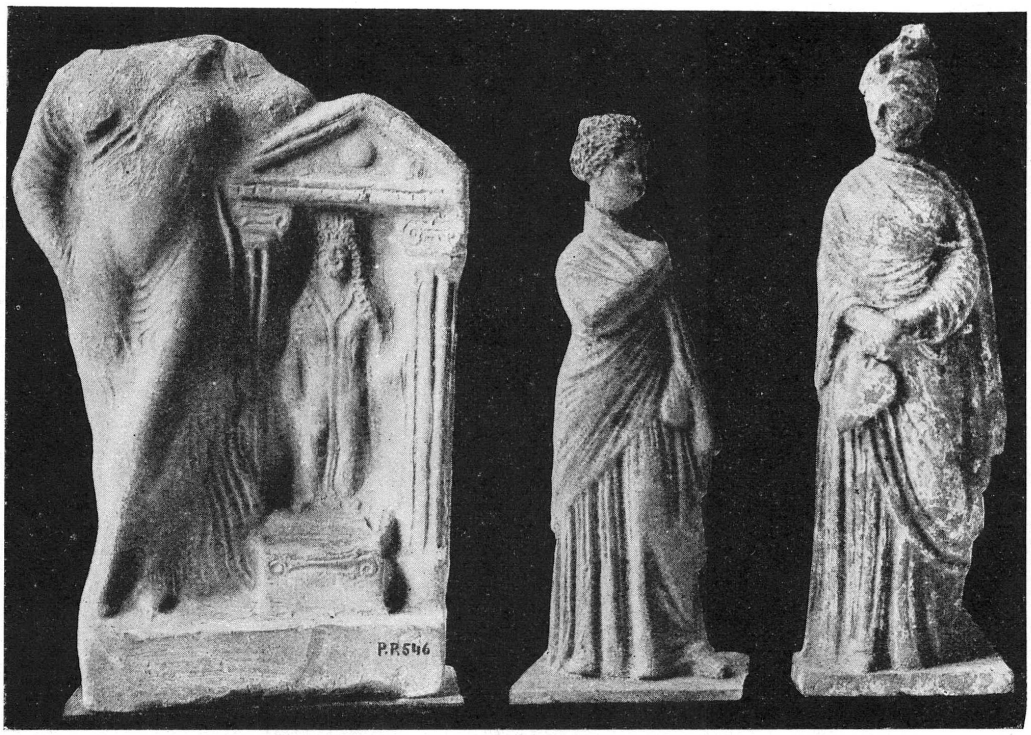

Fig. 16. — Figurines en terre cuite. Genève, Musée d'Art et d'Histoire.
De gauche à droite: PP.546. Draperie transparente, époque hellénistique.
Nos 12438, 12437. Draperie du IVe siècle.

simplifier sa besogne. Il compte du reste sur la peinture et l'ornementation pour varier la monotonie de ces images.

Mais, habitué à traiter ainsi le vêtement, l'artiste apprend, avec le temps et quand sa technique a progressé, à apprécier l'effet esthétique que peut dégager cette draperie lourde aux surfaces planes, et il la répète dès lors consciemment. En taillant la métope du trésor des Sicyoniens à Delphes, où les Dioscures et Idas portent une lourde chlamyde, les Korés 593 et 679 de l'Acropole qui répètent, avec plus d'habileté, le type de l'ex-voto de Nicandra, les sculpteurs trouvent sans doute déjà dans les grands plans calmes un plaisir conscient. C'est de cette tendance que

procèdent plusieurs belles statues classiques où l'attention est sollicitée surtout par les masses majestueuses de l'étoffe, aux plis rares et amplement traités. Tels sont, au Ve siècle, une Déméter voilée, dont Berlin possède un bel exemplaire [1], le dit Phocion du Vatican, en réalité un Hermès; au IVe siècle, des jeunes gens et des hommes enveloppés dans leur épaisse chlamyde [2].

* * *

Et voici un procédé opposé, mais tout aussi instinctif que le précédent. Au lieu de dissimuler le corps sous des chapes rigides, le primitif le représente comme s'il était nu; le vêtement paraît être sous-entendu, mais souvent il est peint; ailleurs il est indiqué par des lignes incisées ou en relief [3]. On délimite mieux ensuite ses contours, mais il colle au corps et il en laisse transparaître les formes. Comme pour la draperie opaque, une étoffe légère, même translucide, peut parfois donner la raison de cette apparence. Mais la cause véritable est que le vêtement est ici subordonné au corps, qui attire toute l'attention, et que l'artiste possède ainsi un heureux moyen d'esquiver les difficultés de traduire les plis et la vie propre de l'étoffe.

Telle est l'origine technique et instinctive de la draperie transparente, qui existe partout. En Egypte, les femmes sont revêtues de tuniques lisses ou plissées, qui moulent indiscrètement leurs formes, si bien qu'elles paraissent nues à première vue [4]; dans la Grèce archaïque, des statues masculines et féminines offrent de nombreux exemples [5]. Voyez telle Koré de l'Acropole d'Athènes: elle relève d'une main les plis de son chiton ionien et, comme elle les tire sur la cuisse, le tissu ne devrait adhérer que sur le côté opposé; collé sur les parties saillantes, il devrait être comme un voile opaque devant les parties rentrantes; mais au contraire il s'insinue entre les jambes et s'y applique exactement. Le dos paraît recouvert d'une gaze légère et, vue de profil, la silhouette semble déshabillée.

Cette interprétation de l'étoffe est conventionnelle. Mais les artistes grecs transforment ce procédé inconscient en recherche voulue d'esthétique, comme ils l'ont fait pour la draperie opaque, et ils aboutissent progressivement, dans la seconde moitié du Ve siècle, aux belles draperies transparentes, qui dévoilent les corps robustes des déesses au Parthénon, de la Niké de Paeonios, des Néréides de Xanthos. Quelle différence maintenant avec la draperie primitivement peinte ou dessinée sur le corps, même avec la draperie collante des Ioniens du VIe siècle !

[1] Rodenwaldt, pl. 236, face, pl. XI, profil, pl. 237, dos.

[2] Ephèbe de Tralles; un des Thessaliens de Delphes; éphèbe assis, terre cuite de Béotie, Pottier, *Diphilos*, pl. XIV, 251.

[3] *Dédale*, I, p. 148.

[4] Sans plis, Fechheimer, pl. 21, 28, 70, 73, 90, avec plis, 65, 75; Capart, *Leçons*, p. 224.

[5] *Dédale*, I, p. 482.

Ici, l'étoffe n'est plus esquivée, mais elle a sa vie propre, elle creuse ses plis, elle suit les mouvements du corps, elle s'agite au gré de l'action et, par sa légèreté et sa transparence, qu'elle semble devoir à sa texture, par le vent qui la plaque contre la chair, elle laisse à l'être humain toute sa beauté, elle cherche moins à en couvrir les formes qu'à les souligner. On peut critiquer au point de vue rationnel ces effets; il peut sembler illogique, malgré cette virtuosité, que le vêtement soit aussi diaphane et qu'il s'insinue partout; on a quelque peine à croire que les déesses soient vêtues d'étoffes mouillées. Si conventionnel que ce procédé soit en principe, sa réalisation est désormais conçue avec vérité et naturalisme. Jusqu'à sa fin, l'art grec atteste son goût pour ces draperies transparentes et ce sont, pour ne citer que quelques exemples, au IVe siècle, le torse féminin des frontons de Tégée, à l'époque hellénistique le groupe de Niobé et de sa fille, l'Aphrodite à l'épée d'Epidaure *(fig. 15-16)*.

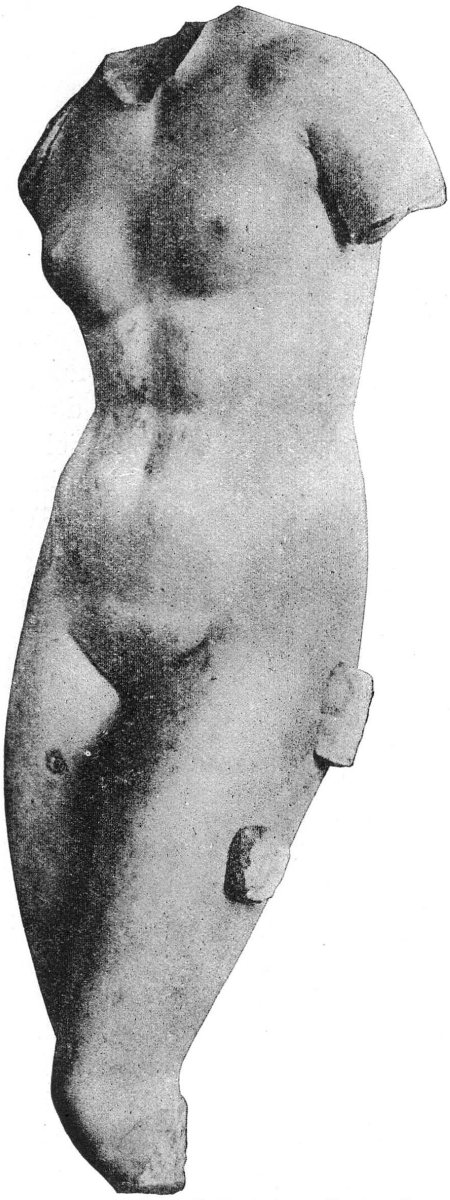

Fig. 17. — Nudité féminine. Copie de l'Aphrodite de Cnide par Praxitèle, IVe s. av. J.-C. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (*Catalogue des sculptures antiques*, p. 44, n° 58.)

Vers le IIIe siècle avant notre ère, on s'avise d'un léger raffinement; ce n'est plus seulement le corps qui paraîtra sous l'étoffe, c'est, sous le léger voile de soie dont s'enveloppe la jeune femme, les plis mêmes du vêtement sous-jacent, invention dont on a fait honneur, sans grandes raisons, au sculpteur Philiscos de Rhodes.

* * *

Entre la draperie traitée à grandes masses opaques, qui dissimule le corps, et la draperie transparente qui le révèle trop clairement, il est un moyen terme, où corps et vêtement sont conçus avec un juste équilibre, où chacun garde sa

valeur propre. Si l'on examine les statues revêtues du péplos dorien dans la première moitié du Ve siècle, on constate avec le temps de réels progrès dans ce sens. Sous le fourreau cannelé que le vêtement forme sur les jambes de l'Hestia Giustiniani [1], de l'« Athéna mélancolique », même de l'Aurige de Delphes [2], on ne sent point vivre le corps, et l'on pourrait supposer le vide. Bientôt une jambe fléchie tend l'étoffe sur elle, oppose cette surface plane aux plis verticaux de l'autre côté; en même temps, les seins gonflent l'apoptygma du chiton et déterminent des plis obliques. On atteint la perfection avec les belles statues de l'art de Phidias et de ses élèves, telles les Caryatides de l'Erechtheion.

* * *

Dans tout l'art grec, des statues, féminines ou masculines, sont entièrement nues *(fig. 17-18)*; d'autres sont entièrement vêtues, cachent même leurs mains sous leur manteau, et ne découvrent que leur visage *(fig. 19)*[3]. Selon ses goûts et les nécessités du sujet, l'artiste les dénude ou les drape, étudie en elles l'anatomie ou la draperie. Mais ne peut-on, en associant ou en opposant nudité et draperie, en accordant à chacune d'elles une part plus ou moins grande dans une même image ou dans des images voisines,

Fig. 18. — Nudité virile. Copie de l'Apollon Sauroctone par Praxitèle, IVe s. av. J.-C. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (*Catalogue des sculptures antiques*, p. 39, nº 56).

[1] Rodenwaldt, pl. 234.
[2] *Ibid.*, pl. 233.
[3] Ex. IVme siècle, statue féminine de Trentham Hall, etc.

obtenir de nouveaux effets esthétiques? Les artistes hors de Grèce ne l'ont pas compris. Chez eux, si dans un même corps ou dans des corps juxtaposés la nudité et la draperie s'associent, c'est parce que les sujets le nécessitent, parce que le pagne ne voile que les reins, ou parce qu'un personnage masculin au vêtement succinct se trouve à côté d'une femme vêtue. Il en est encore ainsi dans l'archaïsme grec. Draperie et nudité y sont commandées par les sujets, les gestes, le genre de vêtement, et non par un principe artistique; aussi les deux séries de l'homme entièrement nu et de la femme entièrement vêtue y demeurent nettement distinctes. Très rares sont les images vêtues où une partie du corps, bras exceptés, est dévoilée. Si la jambe droite de la Niké d'Archermos écarte le chiton et s'en échappe à partir du genou, c'est que l'attitude de la course agenouillée le veut et non le désir d'opposer la rondeur lisse des chairs à l'étoffe du péplos. Le personnage drapé des stèles d'Orchomène et d'Apollonie, les scribes assis de l'Acropole, une statuette de femme assise de Délos, dénudent la moitié droite de leur torse, parce que leur vêtement et leur geste l'exigent, et ce n'est pas pour mieux enlever sur les plis de l'himation les grands plans du corps que le sculpteur d'une stèle attique unit nudité et vêtement. Ce sont là des modes vestimentaires, rien de plus.

Fig. 19. — Draperie totale. Statue de Sérapis, époque gréco-romaine, d'après un prototype du IVe siècle. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (*Catalogue des sculptures antiques*, p. 64, n° 71.)

Les artistes de la fin du VIe siècle et du début du Ve siècle innovent dans cette voie[1]. Ils comprennent que les plis de l'étoffe et les surfaces lisses des membres nus se font valoir mutuellement. Dans le fronton Est d'Olympie, vers 460, la draperie ne couvre que les jambes de Zeus, et ce schéma, nouveau en plastique, s'impose dès lors; l'himation posé comme un châle exalte la robustesse des Kouroi au fronton de Delphes, et d'Oeno-

[1] Cf. mon mémoire: *Tradition et innovation au fronton orintale du temple archaïque d'Apollon à Delphes*, Rev. des ét. anciennes, pour paraître.

maos au fronton d'Olympie. Même recherche savante dans Apollon, Thésée, Pirithoüs et les figures couchées du front Ouest d'Olympie. La belle Niobide du Musée des Thermes, à Rome, œuvre des environs de 450, s'affaisse frappée d'une flèche dans le dos; dans son agonie, elle a laissé glisser sur ses jambes l'étoffe de son chiton, et son corps nu est encadré à droite et à gauche par des plis profonds. Si l'agencement du vêtement est ici justifié par le sujet, du moins l'artiste a surtout songé à la beauté plastique. Le Parthénon offre de merveilleux exemples de ce souci. Les métopes taillées par les sculpteurs les plus âgés, dont l'éducation artistique est tournée vers le passé, dédaignent les draperies; les musculatures sèches y sont nues et le champ sur lequel se détachent Centaures et Lapithes semble un peu vide. Combien différentes les métopes où l'on reconnaît les enseignements de Phidias! Le jeune Lapithe va frapper dans le dos un Centaure blessé; son corps d'éphèbe, emporté dans un mouvement impétueux, détache sa nudité lisse sur les larges plis demi-circulaires du manteau qui tombe par derrière, et cette nudité s'enlève en clair sur la couleur de l'étoffe. A quoi servent la draperie sur laquelle est couché le Dionysos du fronton oriental, celle qui tombe sur le bras gauche du dit Képhisos au fronton occidental [1], celle qui est jetée négligemment sur le tronc d'arbre à côté d'Hermès portant Dionysos enfant, dans le groupe d'Olympie, ou la rugueuse peau de bête des Satyres praxitéliens, sinon à faire valoir les anatomies de ces corps nus *(fig. 20-21)* ?

Fig. 20. — Pan de draperie faisant valoir la nudité. Hermès, statuette en bronze de Logras. Epoque romaine, d'après un prototype lysippique du IVe siècle. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (*Catalogue des bronzes figurés*, p. 16, n° 27.)

Habillées dans l'archaïsme, à de rares exceptions près, les effigies féminines se dépouillent avec le temps de leurs vêtements, pour en arriver au IVe siècle et à l'époque hellénistique à la nudité complète des Aphrodites. Toutes ces étapes offrent aux sculpteurs les moyens de réaliser de beaux effets plastiques. L'Aphrodite dite d'Alcamène ne dégage encore de l'étoffe que son

[1] Rodenwaldt, pl. 324.

sein gauche; sur l'Aphrodite d'Arles, le vêtement a glissé jusqu'aux reins *(fig. 22, 24, à droite)*; ailleurs, quelque pan d'étoffe susbiste encore pudiquement, enfin la draperie est jetée à côté du corps comme un accessoire; mais, partout, ce qui préoccupe l'artiste, c'est d'opposer aux nus plus ou moins dévoilés une surface plus ou moins grande de plis variés.

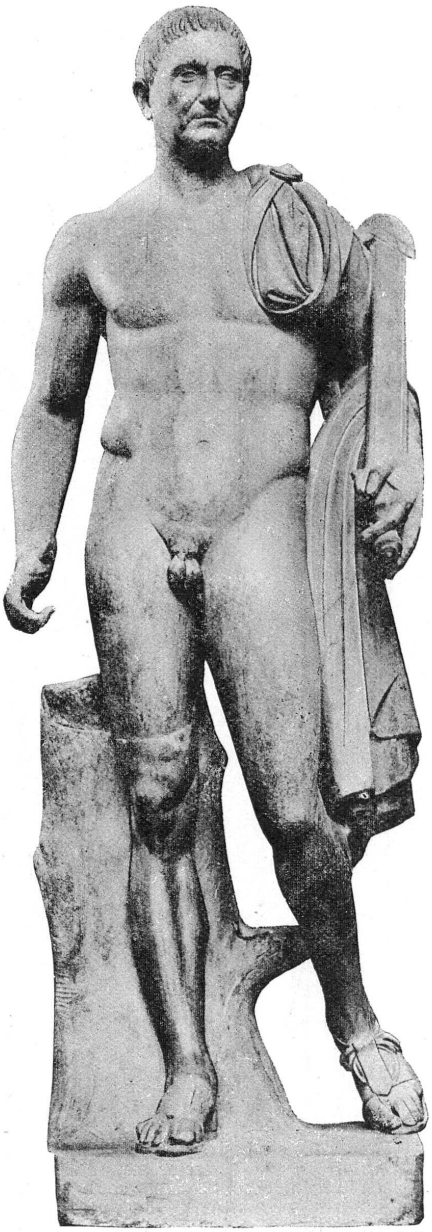

Fig. 21. — Pan de draperie faisant valoir la nudité. Statue d'un général romain. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (*Catalogue des sculptures antiques*, p. 106, n° 131)

Cette recherche se poursuit non seulement dans les images isolées, mais dans celles qui sont groupées, où l'association et l'opposition de la nudité et de la draperie déterminent dans la composition des rythmes dont les autres arts antiques n'ont aucune notion. L'artiste grec ignore encore au VIe siècle ce principe, et la statuaire, le relief, la peinture des vases donnent de cette méconnaissance des exemples très nets; on y voit des suites de personnages nus ou vêtus, sans que l'on discerne un désir raisonné d'alternance ou d'opposition. Les exceptions sont rares, et encore sont-elles voulues par le sujet; deux lutteurs nus sont encadrés par deux personnages drapés, qui dirigent le combat; et si, au fronton des Pisistratides à Athènes, Athéna vêtue terrasse Encélade nu, c'est qu'elle appartient à la série féminine vêtue, lui à la série masculine nue[1].

Il appartient à l'artiste de la fin du VIe et du commencement du Ve siècle d'innover sur ce point encore, en alternant ou opposant avec un rythme voulu des corps ou des groupes vêtus ou nus. Au fronton est d'Olympie, Zeus demi-nu est accosté par Oenomaos et Pélops qui sont nus, à l'exception de la draperie encadrant leurs formes, et plus loin, ce sont de chaque côté deux femmes drapées, Stéropé et Hippodamie. Sur le relief d'Eleusis, Triptolème détache son corps robuste sur un fond de draperie qui

[1] *Dédale*, I, p. 514.

tombe de son épaule droite, et qu'il retient du bras gauche, et il est debout entre les deux déesses Déméter et Koré, amplement drapées. Reliefs, peintures de vases, permettent d'étudier les variantes nombreuses obtenues par l'application de ce principe fécond.

* * *

Flottante et lâche, l'étoffe obéit à sa propre pesanteur, et tombe verticale; elle s'adapte aux formes, aux gestes, aux mouvements des corps qu'elle revêt; elle est déviée par quelque souffle extérieur. Traduire la direction exacte de ces plis en ces diverses circonstances est une tâche que les arts égyptien et oriental ont ignorée. Pour eux, l'étoffe est lisse, ou bien ses rares plis n'ont guère de corrélation avec la réalité. Les Grecs, eux aussi, ont longtemps erré avant de substituer la vérité à ces arrangements conventionnels.

Sur la Koré 680 de l'Acropole, au VIe siècle, les plis de l'himation à gauche de la poitrine ne tombent pas verticalement comme cela est juste dans une image au repos, mais ils sont obliques, comme s'ils étaient rejetés en arrière par une marche rapide. Ailleurs, les plis antérieurs tendent à se rejoindre dans le bas. Vers 460 encore, l'auteur du relief d'Athéna dite « mélancolique » donne au chiton de la déesse une direction oblique, au lieu de lui faire suivre le fil à plomb, et dans une statue féminine de l'ancienne collection Barracco, l'étoffe décrit de chaque côté du corps une ligne rentrante.

Cependant, déjà dans l'archaïsme, quelques exceptions annoncent une observation plus juste, et sur une métope du trésor des Sicyoniens, à Delphes, le pan d'étoffe tombe vertical du cou d'Europe penchée sur l'encolure du taureau [1]. On comprend définitivement, à partir du Ve siècle, que la draperie doit suivre son inclinaison naturelle et ne pas en être déviée sans raison plausible. Sur la métope du temple F. de Sélinonte, la fine tunique à plis, qui paraît sous la cuirasse du géant tombé à terre, ne suit plus la direction générale du corps, mais elle s'infléchit exactement [2]. Voyez le relief central du dit trône Ludovisi [3]: les Heures s'inclinent pour recevoir la jeune Aphrodite sortant des flots, et les plis de leurs fines tuniques transparentes tombent comme ils doivent, à peine contrariés par le mouvement des jambes. Regardez aussi la draperie, maintenant si juste et naturelle, qui tombe de l'épaule du prétendu Képhisos, au fronton ouest du Parthénon, celle qui recouvre le tronc d'arbre auquel s'appuie l'Hermès d'Olympie, celle de tant d'autres statues.

[1] Rodenwaldt, pl. 173.
[2] Perrot, *op. l.*, VIII, fig. 250.
[3] Rodenwaldt, pl. 259.

Cette draperie doit s'adapter aussi aux corps, se prêter à leurs inflexions, à leurs saillants, à leurs creux. Une telle recherche n'est qu'ébauchée et schématique dans les plastiques de l'Egypte et de l'Orient, même dans celle de la Grèce archaïque; l'artiste indique, toutefois, par exemple, l'obliquité des plis sur le bras, sur la poitrine[1], le faisceau des plis de la traîne relevée par la main gauche[2]. Sur les statues du Ve siècle et des époques suivantes, l'étude est achevée, la souplesse de l'étoffe est devenue parfaite, et ses plis obéissent par leurs directions à toutes les suggestions du corps.

Fig. 22. — Demi-nudité. Statue de Nymphe. Epoque romaine, d'après un prototype du IVe siècle. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (*Catalogue des sculptures antiques*, p. 61, n° 69.)

* * *

L'Egypte et l'Orient ignorent que la draperie est déplacée par les mouvements, parce que leur plastique, figée jusqu'à sa fin dans la frontalité, ne connaît que le repos; ils ont sans doute estimé que le mouvement, fugitif, contredit la notion même de leur art, tendant à rendre ce qui dans l'être est permanent. Seuls les Grecs, par leur observation précise, par leur désir de traduire la réalité dans son infinie complexité, introduisent le mouvement dans la grande statuaire, avec les changements qui en résultent dans les attitudes, l'anatomie et la draperie. Sur ce point encore, leur apprentissage est long à faire. Combien inerte le vêtement de la Niké d'Archermos, des Gorgones, bien qu'elles soient saisies en pleine course, en plein vol! Mais, à la fin du VIe siècle, voici que les plis sont un peu déviés entre les jambes d'une femme, sans doute une Niké, de l'Acropole d'Athènes, qui court ou marche rapidement; ils le sont très nettement sur les torses féminins en mouvement violent des frontons de Delphes. Sur

[1] Egypte, Fechheimer, pl. 65, 70, 73, 75.
[2] Ex. Koré, Rodenwaldt, pl. 208.

la Niké 690 de l'Acropole, postérieure à 500, le vent de la course rejette en arrière les plis du chiton et de l'himation, les incurve entre les jambes. Au début du Ve siècle, la draperie n'obéit cependant pas toujours au mouvement, et la chlamyde tombe trop calme sur le bras gauche d'Aristogeiton, emporté par son allure rapide, alors qu'elle devrait être chassée obliquement, comme elle le sera plus tard sur un personnage en une attitude analogue de la frise du Théseion [1]. Petit à petit, l'observation se précise, la traduction devient plus juste et aisée, et le mouvement agite de plus en plus les draperies. Dans les œuvres de la seconde moitié du Ve siècle, reliefs des temples d'Athéna Niké, de Phigalie, statues telles que la Niké de Paeonios descendant du ciel, Néréides de Xanthos tendant leurs voiles, les étoffes soulevées par le vent de la course, du vol, de la lutte, tordues en tous sens, collées contre les membres, ou claquant en l'air, renforcent le mouvement corporel, en soulignent les efforts et les directions. L'art grec trouve là un nouveau moyen d'expression, inspirant désormais des œuvres belles et nombreuses (reliefs du Mausolée, statues des Niobides, etc.).

L'agitation devient même un peu factice. Dès la seconde moitié du Ve siècle, et au Parthénon déjà, elle n'est pas toujours nécessitée par l'action. Parfois un souffle extérieur gonfle les étoffes d'un corps au repos. Déjà perceptible sur les reliefs du temple d'Athéna Niké, de Phigalie, ce trait se développe ultérieurement, et il semble que la brise ou un vent violent souffle dans l'atelier du sculpteur. Dans une terre cuite de Myrina, Aphrodite est assise sur le cygne, tranquille, mais le vêtement se gonfle derrière elle. Au Mausolée, sur l'Artémis à la biche de Délos, les pans se retroussent dans la direction de la marche, comme si le vent poussait le personnage par derrière. Certaines statues de la fin du Ve siècle présentent même une agitation inattendue et difficilement explicable, tentative pleine de dangers qui peut mener à l'inutile coup de vent à la Bernin. Des étoffes flottent en sens différents, comme par l'effet de vents contraires. Dans l'Aphrodite Doria Pamplili, et dans un groupe d'œuvres attiques postérieures au Parthénon, les draperies sont calmes sur le haut du corps et agitées sur les pieds. Hermès est debout devant le char d'Echélos et de Basilé (relief du IVe siècle); le vent venant de derrière pousse son vêtement dans le sens de sa course, mais un vent opposé chasse en arrière les draperies féminines.

* * *

Pour résoudre les divers problèmes que nous venons d'énumérer, l'artiste doit remarquer les plis nombreux et variés que forme l'étoffe, et savoir les représenter. Les Orientaux, les Egyptiens s'y sont parfois essayés, mais sans dépasser le schématisme et la convention. Il appartenait aux Grecs de donner sur ce point encore une interprétation fidèle de la réalité.

[1] *Dédale*, I, p. 508.

Au dire des anciens, le peintre Cimon de Cléonées, au VIe siècle, aurait le premier indiqué en peinture les plis des vêtements, « in veste rugas et sinus invenit ». C'est là une de ces attributions simplistes dont ils sont coutumiers, rapportant à un seul individu des progrès déjà réalisés par ses devanciers. La traduction picturale des plis est en effet bien antérieure, et la peinture de vases comme la plastique de la Grèce primitive en donnent les premières ébauches *(fig. 23)*. Il n'y a encore aucun pli sur les vêtements des vases géométriques. Mais au revers d'une idole en terre cuite de Béotie, en forme de cloche, des traits peints semblent bien rendre les plis de la robe au bas de laquelle, sur le côté, un triangle avec quadrillage signifie l'ouverture latérale de la tunique. Ce sont ailleurs des sillons parallèles dont le sens n'est pas douteux. Des figurines en terre cuite, en forme de planches, offrent d'autres exemples significatifs, où les plis sont des lignes droites ou ondulées. Et le vêtement des statues primitives en pierre devait être peint de semblable façon.

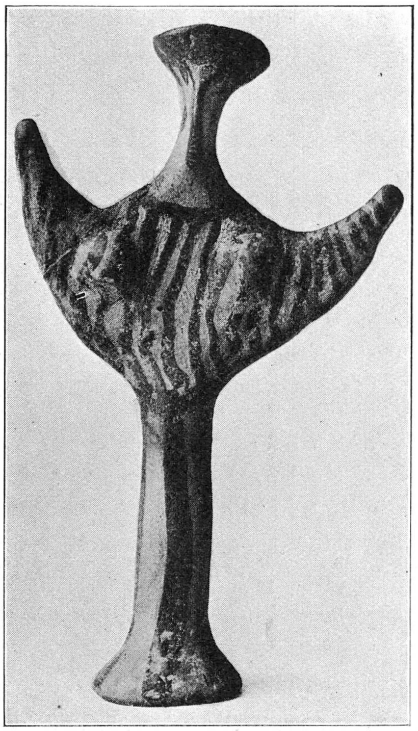

Fig. 23. — Draperie peinte. Figurine mycénienne en terre cuite. Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

D'abord peint, le pli est ensuite traduit par un autre procédé. L'incision est le plus simple et c'est celui qu'emploient de nombreux sculpteurs archaïques; la dite Héra de Samos en est un exemple bien connu. Puis on remplace la ligne incisée par une ligne en léger relief, qui ride la surface de la matière; le travail est déjà plus délicat, et il témoigne d'une observation plus précise, l'artiste ayant été frappé par la saillie lumineuse du pli. Un troisième système unit les creux du premier et les reliefs du second pour obtenir des cannelures, l'artiste voulant rendre par elles à la fois le sillon d'ombre et l'arête éclairée du pli. Ces trois procédés, tous primitifs, sont connus des artistes égyptiens et orientaux et ils reparaissent du reste dans toutes les œuvres débutantes ou décadentes.

Le sculpteur grec comprend ensuite que ces tracés sont trop géométriques et rigides. Il invente alors de larges plis en relief, aux extrémités ondulées, qui semblent avoir été tuyautés et aplatis contre le corps au moyen d'un fer à repasser, tels qu'on les voit sur les Korés de l'Acropole d'Athènes. Cette forme est ignorée des artistes égyptiens et mésopotamiens, mais elle reparaît semblable dans la plastique romane.

Tous ces types de plis n'ont pas une origine aussi ancienne les uns que les autres; la peinture précède l'incision; celle-ci, les reliefs et les cannelures; le tuyautage, plus juste parce qu'il rend déjà mieux l'épaisseur de l'étoffe, est encore plus récent. Mais, une fois admis, ils coexistent dans l'archaïsme grec du VIe siècle, parfois plus tard encore, et le sculpteur recourt à eux simultanément sur la même statue pour rendre la variété de la draperie. Sur la Koré 682 de l'Acropole, ce sont les incisions rectilignes de la jupe, les sillons plus profonds et doux entre la paryphé et la main, les fines ondulations en relief du haut du chiton, le tuyautage de l'himation.

* * *

Mais, quels qu'ils soient, ces tracés ont tous le même défaut: ils demeurent à la surface de la matière et ils ne la creusent pas assez pour donner au pli son épaisseur propre. Ce n'est qu'à partir de la fin du VIe siècle et au début du Ve qu'ils deviennent de plus en plus profonds, de manière à faire pénétrer l'ombre dans leur large sillon, à faire jouer la lumière sur leur saillie. Il suffit de comparer une statue féminine en péplos dorien du Ve siècle à une vieille Koré du VIe siècle pour constater tout le progrès effectué.

De plus, dans l'archaïsme, le pli colle au corps et ne s'en détache pas dans les parties où l'étoffe n'est pas en contact avec lui. Un nouveau progrès s'annonce à la fin du VIe siècle, réalisé au Ve. Déjà, sur la Koré 688, « l'himation, au lieu d'être plaqué étroitement contre les épaules, ses plis étant indiqués par quelques traits en creux, a l'épaisseur qui convient à une étoffe de laine ramenée et ramassée sur elle-même; il se renfle, tient de la place, on sent qu'il y a du vide entre ses plis. On notera aussi la justesse avec laquelle l'artiste a relevé et un peu écarté le vêtement autour du cou » [1]. Vers 510, Anténor cherche à libérer l'étoffe de sa Koré, à la travailler par dessous, au lieu de la ciseler sur le marbre. Vers 460, toutefois, les draperies des frontons d'Olympie n'ont pas encore acquis une entière indépendance et une souplesse parfaite; trop raides, trop minces, elles semblent par endroits être découpées dans du carton que l'on aurait collé aux corps. Ce sont là les derniers témoins d'un stade rapidement dépassé par la plastique du Ve siècle. Celle-ci donne maintenant aux plis, par un véritable modelé, la profondeur, l'épaisseur, l'indépendance nécessaires pour les obtenir tantôt fins et légers, tantôt amples et lourds.

* * *

Dans les plastiques égyptienne, chaldéenne, assyrienne, comme dans l'archaïsme grec, ces plis, qu'ils soient incisés, en relief , cannelés, qu'ils soient droits, ondulés,

[1] Lechat, *Sculpture attique*, p. 358.

incurvés, qu'ils soient verticaux, obliques, ont toujours une régularité et une continuité parfaites. Ils sont répartis uniformément à la surface du vêtement ou sont groupés, par trois, par quatre. Ils rayonnent en éventail pour indiquer la divergence autour d'un point unique, de la main qui tient la jupe, du bouton qui fixe l'étoffe sur le bras, ou bien ils courent parallèles, à égale distance les uns des autres. Jamais ces lignes ne modifient leur parcours une fois commencé, n'errent à l'aventure, ne se fusionnent entre elles, ne s'interrompent brusquement pour recommencer plus loin. Ces schémas ont la rigueur d'une conception géométrique. Or, dans la réalité,

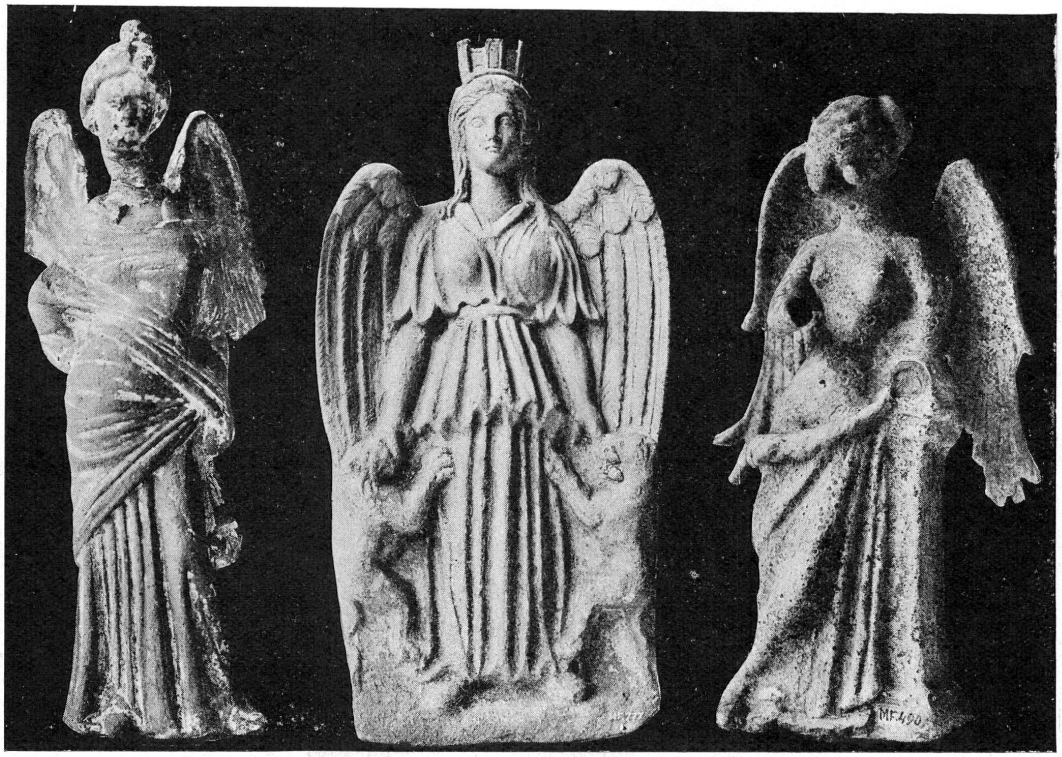

Fig. 24. — Nos. MF 491, MF 777, MF 490. Figurines en terre cuite. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. De gauche à droite: Draperie transversale. Epoque hellénistique. — Draperie verticale. Epoque romaine, d'après un prototype du Ve siècle. — Demi-nudité. Epoque hellénistique.

une étoffe au contraire entrecroise ses plis, les arrête sur une surface plane, les reprend plus loin. On ne le comprend qu'au début du Ve siècle. Sur un fragment de Koré de l'Acropole, antérieur à 480, les plis sur la jambe gauche sont maintenant des lignes courbes, non parallèles, brusquement arrêtées et qui ne se rejoignent pas [1]. Ceci dénote une observation plus exacte des caprices de l'étoffe, et un progrès désormais

[1] *Dédale*, I, p. 499.

acquis. Si l'on regarde quelque belle statue du Ve ou du IVe siècle, on remarque que les plis multiples, les uns profonds, les autres légers, courent en désordre en toutes directions, s'interrompent en un point, pour reprendre ailleurs. L'artiste substitue ainsi à des formules rigides la variété de la réalité.

* * *

Cette observation maintenant précise et nuancée s'oppose aussi à la trop grande symétrie de la draperie. L'artiste archaïque éprouve le désir instinctif d'équilibrer les plis à droite et à gauche du corps ou d'un élément central. Les extrémités de la ceinture, les pans de la bandelette qui retient les cheveux sont d'égale longueur, d'égale largeur, pendent parallèles ou divergent symétriquement. Sur les côtés, les plis du péplos sont identiques et à égale distance des pans de la ceinture. Le bord inférieur de l'apoptygma est rigoureusement horizontal. Les deux pans de l'himation-châle, pareils, s'arrêtent à même hauteur. De chaque côté du grand pli médian que forme parfois la jupe, les plis incurvés se répondent. On pourrait multiplier facilement les exemples de cette symétrie qui est une obligation des arts encore inexpérimentés et qui est accentuée par la frontalité partageant le corps en deux moitiés idéales absolument semblables. La voici sur des statues ibériques du Cerro de Los Santos, sur des images coptes, romanes, où le côté droit du corps est l'exact décalque du côté gauche.

Cependant, quelques sculpteurs du VIe siècle cherchent déjà timidement à rompre cette monotonie par quelque détail dissymétrique. Parfois, un pan de l'himation-châle est un peu plus long que l'autre; sur la poitrine, les plis médians et latéraux de l'himation ionien s'inclinent, tracés un peu différemment les uns des autres. Cette observation plus juste porte ses fruits au Ve siècle. L'artiste comprend alors que la symétrie ne doit pas être implacable, parce que la vie ne la présente jamais d'une façon aussi absolue et que, pour éviter la froideur, l'œuvre doit comporter quelque détail aberrant. Vers 470, l'auteur de l'Athéna, au centre du fronton Ouest d'Egine, l'ignore, et il traite les tuyautages du vêtement sur la poitrine et sous le bras droit avec la même régularité que jadis. Mais des statues en péplos dorien de la première moitié du Ve siècle présentent déjà des divergences intentionelles dans les plis de la jupe, de l'apoptygma, du voile qui recouvre la tête: voyez le dos de l'Hestia Giustiniani. La symétrie s'atténue de plus en plus, elle disparaît même, et les statues du IVe siècle frappent au contraire par le tracé irrégulier, capricieux de leur draperie.

* * *

Capable de rendre la complexité des plis, divers par leur forme, leur épaisseur leur profondeur, leurs directions, l'artiste choisit parmi eux ceux qui lui donneront les meilleurs effets esthétiques, ceux qui répondent au sujet comme à son goût, à son tempérament. L'un ne préfère-t-il pas la sobriété, les effets de masses; l'autre, l'élégance, la souplesse, la délicatesse des détails ? Opposez les petits plis serrés, sinueux, qui ruissellent comme de l'eau sur le corps des Nikés entourant Athéna à la balustrade du temple d'Athéna Niké, ou sur celui des déesses aux frontons du Parthénon, aux plis larges et droits de l'Athéna Parthénos ou des statues en péplos dorien.

Fig. 25. — Draperie hellénistique. Apollon citharède. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (*Catalogue des sculptures antiques*, p. 46, n° 61.)

Par cette diversité, l'artiste varie l'aspect de sa statue. Déjà, sur les Korés archaïques, il marie les plis larges, lourds, tuyautés de l'himation ionien, aux plis fins, secs, incisés du chiton; les pans de l'himation-châle, à peine sillonnés de quelques traits, aux plis menus et ondulés du chiton sur la poitrine; les plans presque lisses du chiton collant sur les jambes, à l'épaisseur des plis de l'himation; l'épibléma tombant rigide dans le dos, aux stries du chiton et de l'himation [1]. Il inaugure ainsi au VIe siècle un ordre de recherches que son successeur du Ve siècle amène à la perfection. Sur une statue en péplos dorien de style phidiaque, telle la Déméter de Cherchell, l'apoptygma et l'étoffe tendue sur la jambe droite avancée forment des surfaces planes coupées de quelques plis obliques; ailleurs, ce sont les tracés profonds et verticaux de la jupe et de l'himation jeté sur les épaules [2]. Sur la Caryatide de Tralles, l'épais manteau oppose ses rares plis aux traits droits du chiton. Sur l'Aphrodite dite de Fréjus, le chiton par devant colle au

[1] *Dédale*, I, p. 494.
[2] Rodenwaldt, pl. 290.

corps, et forme une quantité de petits plis; mais sur le côté il retombe en d'épaisses et sévères lignes verticales. Dans le dos de l'Eiréné de Képhisodote, ce sont d'amples sillons demi-circulaires, encadrés par les traits verticaux du manteau et du péplos [1]. L'artiste possède désormais une variété infinie de combinaisons.

* * *

Il est sensible aux effets esthétiques que produit la direction des plis. Dès le VIe siècle, certains sculpteurs ont une prédilection marquée pour la verticalité de l'étoffe, partielle ou totale. N'est-elle pas étudiée minutieusement en vue de cet effet, la Koré 593 de l'Acropole, portant péplos de laine et himation-châle ? Boucles de la chevelure sur la poitrine, à peine divergentes, pans de l'himation, pans de la ceinture, tout est perpendiculaire. Même recherche dans la Koré 671. Au Ve siècle, l'Aurige de Delphes, des statues telles que l'Hestia Giustiniani et ses descendantes phidiesques, sont de beaux exemples de cette tendance à la verticalité des lignes, que le péplos dorien favorise par sa sévérité *(fig. 24, au milieu)*.

Mais dès l'archaïsme, d'autres sculpteurs préfèrent les lignes obliques, transversales, que détermine facilement le costume ionien, et qu'accentue le geste de la main relevant la jupe et faisant converger ses plis sur le côté. La statue peut être conçue tout entière selon ce principe, telle la Koré 669 de l'Acropole; un réseau de petites lignes ondulées, obliques, court sur le haut du chiton, au-dessus de l'himation; au lieu de tomber droits sur la poitrine, les plis de l'himation sont divisés; la jupe est sillonnée de plis en éventail retenus par la main. De haut en bas, à part quelques rares éléments perpendiculaires, pans de l'himation et du chiton sur le côté droit du corps, la statue ne présente que des lignes obliques qui s'opposent sur le haut du chiton, sur l'himation, sur la jupe. On voit naître là une tendance qui inspire aux artistes ultérieurs de belles créations. S'il en est, en effet, qui continuent la draperie verticale, d'autres veulent rompre la trop grande uniformité des lignes, la varier par l'opposition, le croisement des plis traversant le corps en diagonale, mais avec un art autrement plus souple et plus habile que celui des archaïques: tel Phidias dans ses statues du Parthénon, Paeonios de Mendé dans sa Niké, l'auteur des Néréides de Xanthos. Le IVe siècle et les temps hellénistiques adoptent une disposition analogue; ils aiment les draperies qui, loin de tomber selon leur pesanteur, dirigent leurs plis en désordre sur le corps, obliques et même horizontaux [2]; ils traversent délibérément ce corps par un manteau dont le pan retombe sur le bras gauche *(fig. 24, à gauche)* [3].

[1] Rodenwaldt, pl. 353.
[2] Statues vêtues praxitéliennes, Herculanaise de Dresde, statue de Trentham Hall, etc..
[3] Artémise et Mausole du Mausolée, Déméter de Cnide, etc..

On peut dire de ces deux principes que l'un est de caractère monumental, architectural. En faisant prédominer les verticales, il élance la statue vers le ciel, comme une colonne vivante dont elle rappelle les cannelures; il élimine d'elle tout ce qui pourrait contrarier cette impression, et il cherche la sobriété des formes plus que le détail. Et c'est pourquoi ces statues s'unissent facilement à l'architecture et deviennent des Caryatides. L'autre tendance est décorative, pittoresque. Elle voit dans l'étoffe un élément de diversité et d'ornementation du corps qu'elle recouvre, elle l'aime pour l'infinie variété de ses tracés en tous sens; à la force sévère, à la majesté calme, elle oppose la grâce, la délicatesse.

Fig. 26. — Régression technique de la draperie. Statue copte. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (*Genava*, VI, 1928, p. 76.)

* * *

L'artiste grec fait plus que d'apprécier les effets esthétiques de la draperie; il veut la pénétrer de pensée, la rendre psychologique. Dès le Ve siècle, il l'adapte à l'âge, au caractère, à l'action du personnage. Elle devient expressive, non seulement des modifications physiques, mais morales, et l'on trouve de multiples exemples de

cette subtile convenance entre l'essence intime de l'être et la draperie, légère ou lourde, calme ou tourmentée, verticale ou oblique, largement ou minutieusement plissée. Sur le relief d'Eleusis, formant de petits plis, elle convient à la jeunesse de Koré, de larges plis verticaux, à la gravité de Déméter, mère douloureuse. Au fronton oriental du Parthénon, la draperie grave et majestueuse des déesses éleusiniennes, assises dans l'aile gauche, n'est pas la même que, dans l'aile droite, le souple vêtement transparent de Dioné et d'Aphrodite (les dites Parques). Le IVe siècle introduit plus de nuances encore dans cette draperie expressive, et, jusque dans les produits des modeleurs de Tanagra, le vêtement rend les significations les plus diverses de l'être intérieur. « Tel himation est d'une ampleur et d'une gravité matronales et tel autre prend la chasteté d'une virginale mousseline, d'un voile d'innocence; à moins qu'il ne devienne écharpe molle et voluptueuse, glissant d'une poitrine découverte. S'agit-il de représenter une danseuse tourbillonnant dans un nuage de cette gaze transparente qu'on appelait de « l'air tissu », l'argile pétrie se fait légère, flottante, inconsistante, se fond dans une ivresse de tournoiement. Et voici, à côté, une jeune femme assise, image de rêverie triste ou de lassitude douloureuse; sur elle et autour d'elle les longs plis de sa draperie s'affaissent comme accablés » [1].

* * *

On en arrive à aimer la draperie pour elle-même, pour sa diversité plastique, et on perd de vue son harmonieuse union avec le corps, réalisée après de longs tâtonnements. Dès le IVe siècle, elle accapare parfois l'attention de l'artiste au détriment du reste; dans certaines statues praxitéliennes, dans les terres cuites tanagréennes, l'important, pour leur auteur, ce sont bien les jeux de l'étoffe, ses plis fins ou larges, leurs groupements, leurs oppositions. Si bien traité qu'il soit, le corps semble parfois réduit au rôle de support. Et l'on représentera enfin, à l'époque romaine, une étoffe habilement disposée sur un trône d'où l'image humaine est absente.

* * *

Parti de l'inexpérience complète des primitifs, le sculpteur grec subit pendant l'archaïsme du VIe siècle bien des conventions que l'on retrouve ailleurs; déjà, cependant, il innove, il aborde, sinon tous les problèmes, du moins les principaux, et il prépare la voie à ses successeurs. Vers 500, les conventions ont disparu; vers 450, l'art atteint sa maturité technique. Avec ces progrès matériels, la draperie reflète les vicissitudes de l'esthétique hellénique. Au VIe siècle, elle est irréelle, schématique, décorative. Au Ve siècle, elle est vraie, mais avec un caractère de régularité, d'abs-

[1] Lechat, *Tanagra*, p. 35.

traction un peu trop rigoureux, que l'on constate aussi dans l'anatomie; elle est surtout architecturale, et tend à souligner les effets de stabilité, de repos. Le IVe siècle et les hellénistiques introduisent une note nouvelle de réalisme et de pittoresque. Ils cherchent à imiter plus exactement les mille accidents d'une étoffe véritable. La chlamyde de l'Hermès d'Olympie est jetée négligemment sur le tronc d'arbre; les plis se creusent, se contrarient, se massent en paquet sous le bras du dieu; çà et là de légères ondulations froncent le tissu de laine et l'artiste pousse si loin le souci du détail qu'il indique le trou fait dans l'étoffe par l'épingle qui a servi à la retenir. Le réalisme est tel qu'un savant, à qui l'on montrait les premières photographies de cette statue, s'écriait: « C'est fort beau, mais pourquoi donc, lorsqu'on a pris le cliché, a-t-on laissé pendre là ce manteau ? » Avec la virtuosité et la souplesse, que de fines observations dans les belles draperies de la statue de Mausole! Pour serrer de près la nature et pour varier l'aspect de l'étoffe, l'artiste coupe par des stries parallèles les plis que crée l'attitude du corps ; ce sont les traces du pliage des étoffes dans les coffres où elles étaient renfermées. Ce détail parait aussi à Delphes sur la statue d'un des Thessaliens et dans la technique pergaménienne. On indique les différences des tissus, l'impression que donne une étoffe soyeuse et légère, le crêpon de la jeune fille d'Antium.

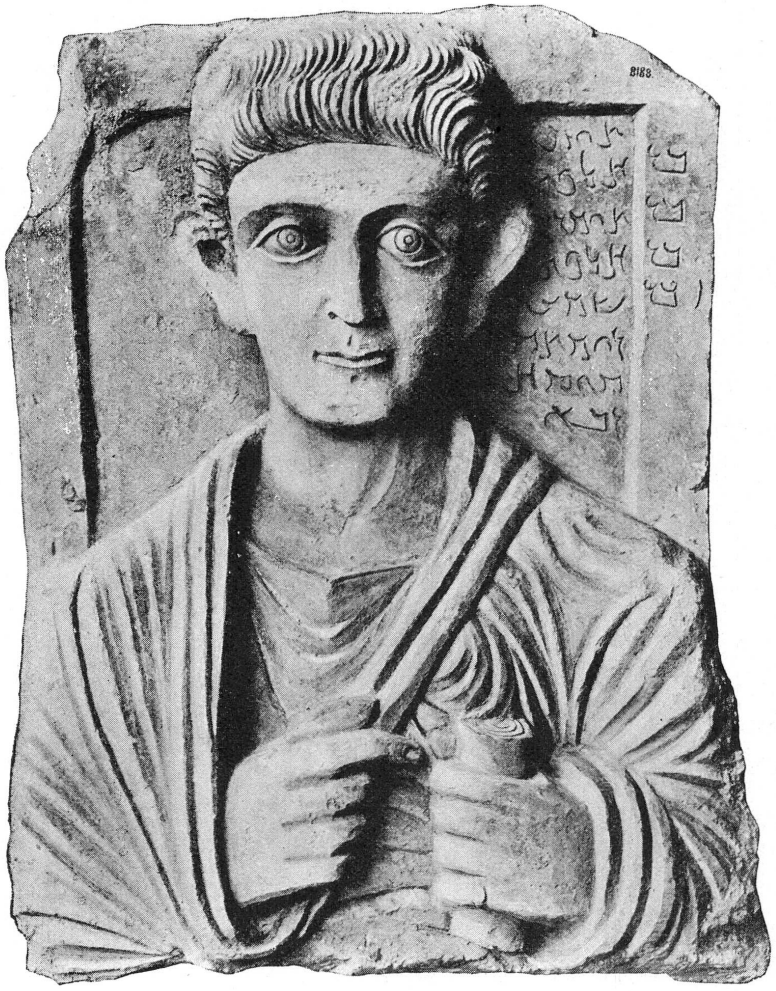

Fig. 27. — Régression technique de la draperie. Relief palmyrénien. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. (*Catalogue des sculptures antiques*, p. 133, n° 169.)

La draperie perd de plus en plus toute sécheresse, elle est traitée de façon de plus en plus picturale. Cette tendance commence à se faire jour déjà dans la seconde moitié du Ve siècle et Phidias se souvient d'avoir été peintre dans sa jeunesse, lorsqu'il taille les draperies de ses frontons. Cependant, au Ve siècle, les plans sont encore un peu secs et durs, surtout dans l'art péloponésien. Faire jouer avec douceur sur les surfaces et dans les creux du marbre les ombres et les lumières, traiter la pierre en peintre, transposer le modelé pictural dans la plastique, donner à celle-ci les ressources nouvelles qu'offre le clair-obscur étudié par Apollodore, Zeuxis, Parrhasios, voilà ce que veulent les grands maîtres du IVe siècle. Ils répudient maintenant, dans la draperie comme dans l'anatomie, les contours trop arrêtés, ils aiment les transitions douces, et ils ont la préoccupation de baigner les statues dans la lumière. Les hellénistiques *(fig. 25)* n'apportent que peu de changements dans l'étude de la draperie; exagérant son réalisme, son mouvement, abusant des ombres et des clartés, ils la rendent souvent emphatique, théâtrale.

* * *

Telle est cette belle conquête de l'art grec, dont Rome hérite. Mais elle n'est pas définitive. Quand la régression technique commence avec le IIIe siècle de notre ère et va s'accentuant jusqu'à la fin de l'antiquité, la science de la draperie disparaît peu à peu comme celle du corps humain *(fig. 26-27)* et la technique retrouve instinctivement les erreurs et les conventions des origines, pour recommencer ensuite, avec le Moyen-Age occidental, son ascension vers le progrès.