

qu'un désert infecté par un air qui donne la fièvre, tout cela rend le visiteur plus accessible aux impressions. Le tableau que présentent les ruines de Pæstum, surtout celles du temple de Neptune, produit un tel effet, que celui du forum de Rome pâlit en comparaison. Dans ce dernier, ce qui est imposant, c'est la grandeur, la solidité et l'élégance des monuments, la richesse excessive de leurs formes, de leur ornementation. A Pæstum, l'architecture paraît pauvre en décoration extérieure, plus pauvre qu'elle ne l'était primitivement. La couche fine et compacte de stuc qui remplissait les pores de la pierre et lui donnait une surface lisse comme celle du marbre, est crevassée ou tombée; les formes elles-mêmes sont assez détériorées; les feuilles peintes qui ornaient les lourdes corbeilles des chapiteaux ont été enlevées par le vent ou détruites par le temps, comme du reste tous les autres ornements de couleur qu'on avait employés dans ces édifices, conformément à l'ancien usage grec. Mais cette absence même de décoration, cette simplicité, dans laquelle ne se retrouve plus que le nécessaire et l'essentiel, fait apparaître le temple de Neptune, d'un style dorique sévère, avec ses énormes colonnes fort rapprochées les unes des autres, son puissant entablement et sa corniche très saillante, son ordonnance simple et claire, ses nobles proportions, le beau profil des masses et de l'ensemble, comme une révélation de l'esprit de l'architecture grecque, devant laquelle on se sent toujours transporté d'une nouvelle admiration, et qui fait presque oublier de remarquer combien sont relativement restreintes les dimensions de l'édifice qui produit cette impression incomparable de grandeur et de majesté. Après avoir vu les ruines de Pæstum, on verra d'autant plus volontiers, quoiqu'ils soient moins brillants, d'autres restes de l'époque grecque provenant de cette ville, par exemple les belles peintures trouvées dans un tombeau et maintenant au musée de Naples, qui représentent des soldats faisant leurs adieux avant de partir pour un combat d'où ils ne devaient pas revenir.

On reporte la construction du temple de Neptune à la fin du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C.; les ruines de *Sélinonte*, en Sicile, remontent encore à une époque plus ancienne, et elles ne manquent pas non plus d'offrir matière à d'intéressantes études. Cependant il n'y a sur les lieux mêmes que des amas énormes de débris, et l'imagination a moins à faire pour reconstituer avec leurs beaux restes les temples de *Ségeste* et d'*Agrigente*, également en Sicile. A *Sélinonte*, la destruction, due à un tremblement de terre, est telle que pour avoir une idée claire de ce qu'étaient les temples, il faut s'aider de plans et de dessins qui en ont été faits; les sculptures trouvées dans les fouilles sont au musée de Palerme\*. Le plus ancien parmi ces

\* Toutes les antiquités de la Sicile sont décrites dans l'ouvrage intitulé *Le antichità della Sicilia*, par Serradifalco.

édifices est, outre le temple sans péristyle *T*, celui, qu'on a coutume de désigner par la lettre *C*. Il fut érigé immédiatement après la fondation de la ville, en 651 ou 628 av. J.-C., et il était probablement dédié à Apollon. Le temple voisin, le plus au N. de l'acropole, désigné par *D*, est presque aussi ancien; on suppose qu'il était consacré à Minerve.

**Sculpture.** — C'est du temple *C* que proviennent les trois métopes couvertes de bas-reliefs, qui, par leur grossièreté primitive, provoquent d'abord le rire et semblent n'avoir guère rien de commun avec la beauté grecque. Et cependant ces ébauches jettent un grand jour sur les débuts de la sculpture grecque. Mis à leur place, dans le haut du monument, entre les triglyphes de la frise dorique, encadrés dans des membres puissants et nettement dessinés, ces bas-reliefs auront produit un effet moins repoussant. Il y a là de curieuses remarques à faire. A cette époque où l'on avait déjà des principes à peu près arrêtés en architecture, et où l'on parvenait à créer dans cet art des œuvres formant un ensemble harmonieux et parfait, bien que sévère et lourd, les arts plastiques, qu'on emploie précisément pour donner plus d'ornement à l'architecture, n'en étaient qu'à des essais puérils et ne suivaient encore aucune loi. Le même œil qui veillait à ce que les règles sur l'ordonnance et les proportions fussent observées, à ce que les profils et les ornements d'un édifice fussent exécutés avec soin, se contentait de représentations grossières de scènes mythologiques, dans lesquelles l'artiste a sacrifié cette sorte de besoin que nous éprouvons de ne pas contrefaire la figure de l'homme, et qui semblent n'avoir d'autre mérite qu'une vérité réaliste et brutale et une animation atteignant la caricature. Et pourtant, il y a la promesse d'un grand avenir dans ces qualités, dans l'enthousiasme religieux qui inspirait le sculpteur, lorsqu'il s'efforçait de rendre clairement l'histoire sacrée qu'il avait à raconter, dans l'indépendance avec laquelle il la traduisait directement par des formes. Ce n'est pas à dire précisément que les scènes aient été représentées là pour la première fois, mais l'artiste avait au moins à les recomposer de lui-même, d'après ses souvenirs, sans avoir de modèle sous les yeux et sans qu'elles lui fussent devenues familières par une répétition fréquente: il n'y avait que la tête de Méduse, cet antique symbole de l'épouvante et de la mort, qui eût déjà des traits fixés et bien connus. Les contemporains, comme l'artiste lui-même, n'eurent pas conscience de l'imperfection avec laquelle les sculptures étaient exécutées, mais les générations suivantes ne tardèrent guère à devenir plus exigeantes. Si le bonheur avait voulu que la statue d'Apollon qui se trouvait dans le sanctuaire nous eût été conservée, ou s'il nous la rendait un jour, nous serions sans doute étonnés de la différence entre cette image et les bas-reliefs. Lorsqu'on faisait

encore de tels bas-reliefs, l'art grec s'était déjà créé, pour les statues du dieu de la beauté et de la jeunesse, un type qui avait encore de la raideur, mais qui avait aussi des proportions et des formes selon les lois de la nature, et une comparaison continuelle avec cette dernière lui donnait toujours plus de pureté et plus de vie. C'est de la même façon que se perfectionna avec le temps la sculpture en relief, où l'on remarque moins les fautes de proportion et de dessin que dans une statue de grandeur naturelle, et où l'intérêt de l'événement mis en scène fait plus facilement oublier la sensation éprouvée par l'œil.

Les monuments de Sélinonte nous offrent l'avantage de pouvoir observer la marche suivie dans le même lieu par un art si grossier à ses débuts. Parmi les temples de la colline à l'est, celui qui est désigné par la lettre *F* se place en premier lieu, dans l'ordre chronologique, après ceux d'Apollon Péan et de Minerve sur l'acropole, et ensuite viennent le temple *G*, également consacré à Apollon, puis celui de Junon, le temple *E*, et enfin le temple *A*, sur l'acropole. Le premier de ce groupe (*F*) appartient encore au *vi*<sup>e</sup> s. av. J.-C., pendant lequel fut aussi commencé celui d'Apollon (*G*), continué plus tard. Le temple de Junon et le temple *A* sont environ du milieu du *v*<sup>e</sup> s. av. J.-C. ou peu postérieurs à cette époque. On a jusqu'à présent retiré du sol deux moitiés de métopes du temple *F*, représentant un dieu et une déesse luttant contre des géants, et quatre métopes entières du temple de Junon, assez bien conservées pour qu'il soit possible de s'en faire une idée suffisante: Jupiter et Junon, Diane et Actéon, Hercule et l'Amazone, Minerve dans le combat des géants.

Ce qui frappe d'abord dans les deux métopes du temple *F*, c'est encore la netteté et une animation extraordinaire. Le mouvement violent de la déesse victorieuse, qui se porte en avant, l'état désespéré, l'angoisse navrante de la mort peinte sur les traits du géant terrassé, qui a la tête rejetée convulsivement en arrière et la bouche grimaçante, sont rendus avec une brutalité et d'une façon qui, selon nous, vont bien au delà de ce qui est nécessaire pour obtenir la netteté, et ne satisfont pas, mais blessent plutôt le sens du beau. Ces bas-reliefs et ceux du temple d'Apollon sur l'acropole, dans leur grossièreté naïve, offrent une certaine analogie. Des deux côtés, les artistes ont employé toutes les ressources à leur disposition, en se donnant pleine liberté et en exagérant l'effet; mais les moyens dont dispose le plus jeune sont infiniment plus riches et plus parfaits. Tandis que son prédécesseur ne possède pas encore, en général, les procédés de l'art, il s'en est déjà rendu maître jusqu'à un certain point. Cependant il n'y est parvenu que depuis peu et avec peine, et il n'est pas encore assez habitué à exercer son empire pour ne pas en abuser.

Les métopes du temple de Junon ou temple *E* offrent sous ce rapport un contraste frappant; l'art archaïque y est arrivé à son entier développement, est sûr de ses procédés, est ennobli par un goût épuré. Ces qualités trouvent leur expression la plus heureuse dans les deux compositions qui représentent le rendez-vous de Jupiter et de Junon sur le mont Ida et Diane punissant Actéon. La première scène est empreinte d'une solennité et d'une sérénité divines, qui la mettent au-dessus des représentations du même genre de l'art antique et de l'art moderne; dans la seconde, la barbarie de l'action, clairement exprimée, est modérée par la mesure dans les mouvements et par la distribution du sujet, de sorte qu'elle est empreinte d'un cachet de douceur qui ne la rend pas moins digne d'admiration. Les procédés techniques mis en œuvre dans ces dernières métopes méritent d'être remarqués. Sur les vases antiques à fond rouge avec figures, celles-ci sont ordinairement noires lorsqu'elles représentent des hommes et blanches si ce sont des femmes, du moins dans les parties nues. L'observation de la différence dans la carnation des deux sexes a fait trouver un expédient servant à les caractériser dans ces vases. L'art perfectionné conserva même l'habitude d'accentuer cette différence, et c'est ainsi que dans les peintures de Pompéi les corps basanés et hâlés des hommes tranchent sensiblement à côté de ceux des femmes, à la peau plus tendre et plus blanche. Il y a quelque chose de ce genre dans les métopes en question. Elles sont sculptées dans du tuf calcaire semblable à celui qui a servi à la construction des temples. Or cette pierre présentant des gerçures et des irrégularités, on y a remédié, dans le reste de l'édifice, en la revêtant d'une couche de stuc, sur laquelle furent appliqués les ornements de couleur, tandis que dans les bas-reliefs les chairs des figures de femmes ont été faites en marbre blanc. Pour rétablir l'harmonie entre les différentes parties des bas-reliefs, on a fait un grand emploi de couleurs, ce qui était aussi, du reste, conforme à l'ornementation générale de l'édifice.

A la suite des nombreuses trouvailles faites dans les fouilles des vingt dernières années, les sculptures de Sélinonte sont moins isolées, paraissent moins énigmatiques que lorsqu'on les a découvertes. Les bas-reliefs aux formes primitives du temple *C* rappellent les singulières sculptures trouvées à l'acropole d'Athènes; leurs couleurs étaient probablement aussi tranchées que celles de ces sculptures de Poros. Les bas-reliefs aux mouvements violents du temple *F*, qui montrent les efforts des combattants poussés à l'extrême, sont les pendants du combat de géants du trésor des Mégariens à Olympie. Les belles métopes du temple de Junon ont beaucoup de ressemblance avec celles du temple de Jupiter à Olympie. Elles sont peut-être plus gracieuses, mais il y a dans la composition, dans la vivacité et la naïveté de la conception et dans la manière de rendre la nature une similitude incontestable de procédés,

attestant le même degré de culture artistique, différent, par exemple de celui des sculpteurs d'Égine. On peut encore comparer les sculptures du temple de Junon à Sélinonte à celles qui ont été trouvées depuis peu dans le temple ionique de Locres et reconnaître entre elles une certaine parenté.

À côté de toutes ces sculptures originales décoratives figure dignement une excellente copie d'une œuvre remarquable presque aussi ancienne, celle d'une tête de Junon dite *Junon Farnèse*, qui se distingue par son caractère majestueux et sévère, empreint d'une certaine énergie, et qui rappelle la Diane du temple de Junon. Winckelmann, dans un passage de son Histoire de l'art, distingue deux sortes de beauté parfaite, deux sortes de grâce, pour se servir de son expression. L'une est affable; «elle descend de sa hauteur et se fait remarquer avec douceur, sans s'abaisser, à ceux qui portent les regards sur elle: elle n'aspire pas à plaire, mais seulement à ne pas être méconnue.» L'autre semble se suffire à elle-même et ne s'offre pas, mais veut être cherchée; elle ne parle qu'à l'esprit du sage et paraît froide et revêche aux gens du commun; elle se renferme dans les mouvements de l'âme et se rapproche du silence bienheureux de la nature divine, dont les grands artistes cherchaient à ébaucher une image, comme disent les anciens auteurs. Pour qui sait chercher, le sérieux de la tête de la Junon Farnèse se transfigurera assez vite en une image grandiose de la sérénité et de la majesté divine.

Les sculptures du temple de Jupiter à Olympie et de celui de Junon à Sélinonte ont leur pendant, comme mouvement, dans le groupe des tyrannicides *Harmodius et Aristogiton*, qui était placé sur le marché d'Athènes et dont une reproduction en marbre se trouve au Musée National de Naples. Cependant il nous semble apercevoir un art un peu différent dans cette œuvre de KARRIOS et de NÉSIOTÈS. Les deux Athéniens se précipitent en avant; le plus jeune, Harmodius, a l'épée levée pour frapper; Aristogiton (la tête est d'une autre statue, car il portait de la barbe) s'occupe surtout de protéger son audacieux compagnon, de prendre son parti dès qu'il sera nécessaire. On peut appliquer à ces statues ce que le grand auteur dont il vient d'être question, dit des signes caractéristiques du style sévère: «Le dessin est vigoureux mais dur, expressif mais sans grâce. L'expression est énergique au détriment de la beauté... L'art est sévère et raide comme la justice de ces temps, qui punissait de mort le moindre crime.» Il y a la même violence, le même feu dans les mouvements qu'au fronton occidental du temple de Jupiter d'Olympie; mais le combat de ce fronton paraît laid et presque désordonné à côté du groupe de Kritios et Nésiotès, où la force est contenue et où les lignes ne sont pas heurtées.

L'ÉCOLE ATTIQUE du milieu du v<sup>e</sup> s. est représentée de la façon la plus heureuse au Musée National par le *bas-relief d'Orphée*.

Orphée avait obtenu de ramener sa femme Eurydice des enfers, à condition de ne pas la regarder avant d'être arrivé sur la terre. Il n'a pas satisfait à cette condition. Le conducteur des morts, Mercure, dans un mouvement doux et grave, saisit la main d'Eurydice pour la reconduire au séjour des morts. Cette simple et belle composition nous montre toute une série d'impressions excessivement vives d'espérance et de douleur: la sortie des enfers, lorsque Orphée se retourne; l'intimité des deux époux qui se sont retrouvés, quand Mercure arrête leur marche; et on ne doute pas qu'Eurydice ne doive être emmenée immédiatement. Il nous faut admirer là comment les artistes de l'antiquité savaient rendre les émotions violentes sous les traits d'une beauté douce, les comprimant, pour ainsi dire, tout en leur donnant une expression saisissante, et comme ils étaient sobres dans l'emploi des moyens pour faire sentir «cette noble simplicité et cette grandeur calme». Le bas-relief d'Orphée a dû être estimé aussi dans l'antiquité, car il en existe des reproductions, qui se trouvent à la villa Albani, à Rome et au Louvre. L'œuvre du musée de Naples est toutefois la plus belle et la plus sévère; mais nous devons faire remarquer en passant que les inscriptions qu'elle porte, tout en étant peut-être exactes, ne datent pas de l'antiquité.

L'ÉCOLE D'ARGOS eut pour chef dans la seconde moitié du v<sup>e</sup> s. le célèbre *Polyclète*, qui a souvent utilisé des œuvres antérieures, même de l'école attique, en les modifiant sensiblement, selon son idéal, dans les formes et les mouvements. Nous avons un exemple de son style dans le *Doryphore* provenant de la palestra de Pompéi et qui est un modèle très vanté.

À Naples comme à Rome, les sculptures du style grec moins ancien sont naturellement beaucoup plus nombreuses. On y voit par exemple, de l'ÉCOLE DE PERGAME, des parties du grand ex-voto envoyé à Athènes par le roi Attale: l'*Amazone mourante*, un *Perse* et un *Géant* morts, et le *Gaulois blessé*, facile à reconnaître à sa ressemblance avec un chef-d'œuvre de la même école, le Gaulois mourant du Capitole, connu sous le nom de *Gladiateur mourant*: d'autres statues de cet ex-voto sont à Venise et à Rome.

Les regards sont surtout attirés par le groupe colossal appelé le *Taureau Farnèse*, qui représente d'une manière brillante l'ÉCOLE DE RHODES. Ce groupe produira un effet imposant sur la plupart de ceux qui le verront, et cela autant comme composition que par ses dimensions. L'effet serait encore un peu plus grand si l'œuvre avait été mieux restaurée, en particulier la femme qui se tient debout. Il est intéressant de se rendre compte des causes et de la nature de ce puissant effet. On voit se passer ici un événement horrible. Deux adolescents vigoureux sont occupés à attacher une femme sans défense à un taureau furieux qui se cabre; un instant encore, et l'impétueux animal s'élance dans l'espace avec

la proie qu'on lui impose, cette femme destinée à mourir dans des tourments épouvantables. Dès qu'on a reconnu ce qui se passe, on est encore plus saisi d'effroi et d'horreur que de pitié. Qu'est-ce qui autorise ces jeunes gens à agir ainsi? D'où vient que personne ne s'oppose à leur dessein? Ici une explication est nécessaire. Antiope, repoussée par son père, a donné le jour à Amphion et à Zéthus, qu'elle a abandonnés, mais qui sont élevés par un vieux pâtre. Elle a eu depuis de nouvelles souffrances à endurer; elle est maltraitée par sa parente Dircé. Cette dernière, parcourant le Cithéron en bacchante, veut assouvir sur elle sa jalousie et ordonne aux deux jeunes pâtres de l'attacher à un taureau, afin qu'elle périsse déchirée par lambeaux. Mais ces jeunes gens reconnaissent à temps leur mère, et au lieu d'Antiope, c'est Dircé qui subit la peine. Les anciens étaient familiarisés avec cette fable par une célèbre tragédie d'Euripide, et les détails se trouvaient du reste rappelés par les accessoires de la base: le dieu des montagnes, Cithéron, couronné de lierre, le ciste bachique gisant sur le sol. C'est un châtement décrété par les dieux qui s'accomplit; le supplice imaginé par Dircé est pour elle-même. Nous ne pouvons toutefois lire tout cela dans le groupe, ni même y trouver l'explication nécessaire pour qu'il produise sur nous un effet satisfaisant. Dans le bas-relief d'Orphée, au contraire, nous aurions reconnu de prime abord les adieux calmes et résignés de deux amants et leur séparation forcée, et comme la belle tradition nous est familière, l'impression produite sur nous par les deux figures en devient plus forte et plus profonde. A la vue du Taureau, nous éprouverions de l'horreur, si nous ignorions la fable. Même en la connaissant et en nous aidant de la réflexion, nous avons peine à trouver supportable la représentation de cette scène d'horreur, à cause de la cruauté de l'action. Mais une fois que nous avons pu nous faire à ce spectacle, nous sommes saisis de surprise et d'admiration pour l'habileté et le génie de celui qui a conçu et exécuté ce marbre d'un jet si hardi et si impétueux. La base, où se trouvent des choses rappelant le caractère de la contrée et les êtres qui la peuplent, est plus richement ornée que ne le sont ordinairement les monuments antiques de ce genre, bien qu'il ne manque pas absolument de sculptures analogues. Mais cette ornementation, le dieu du Cithéron et tous les autres accessoires sont pour peu de chose dans l'effet d'ensemble, en comparaison des figures principales et de l'action elle-même. La beauté de Dircé, qui demande en vain grâce, les vigoureux adolescents qui, malgré tous leurs efforts, ont peine à retenir le taureau indomptable, le souffle puissant qui anime la scène, le talent avec lequel l'œuvre est exécutée, ont toujours été justement admirés. Nous partageons volontiers l'avis de Welcker, juge aussi compétent qu'habile en matière d'œuvres

d'art antiques, quand il dit que: «la perfection dans un sens ne peut s'atteindre qu'au détriment d'une autre». Ce que les artistes considèrent comme la perfection, comme le but vers lequel ils doivent tendre, même en sacrifiant d'autres considérations, a précisément différé beaucoup aux diverses époques de l'art grec. Le désir de rendre avec toute l'énergie possible cette scène instantanée, a fait renoncer au calme et sortir du cadre ordinaire. Même dans l'antiquité, avant qu'on en eût gâté l'effet primitif en le restaurant, ce groupe aura dû produire, à la première vue du moins, une impression un peu confuse. C'est une conséquence toute naturelle de ce qui fait le mérite le plus caractéristique de la scène, «saisie au moment où elle va suivre le cours le plus déréglé et le plus impétueux. Le contraste qui s'y trouve, un mouvement terrible, vertigineux et sans fin, comme conséquence inévitable d'un instant d'arrêt fugitif, obtenu par la force et l'habileté et mis heureusement à profit, donnent à la composition une vie et une énergie extraordinaires.» Welcker lui-même, à qui est également empruntée cette belle remarque, fait observer que l'intention de l'artiste a été surtout de frapper par «l'extraordinaire de l'apparition». Certainement le groupe du Taureau révèle des qualités qui ont été propres en tout temps à l'art antique et surtout le sentiment bien arrêté que la vérité, au point de vue de l'art, n'est pas la même chose que l'illusion de la réalité; il a certainement été inspiré par la Fable; mais la conception n'en a pas été indépendante de la tragédie. Dans le principe, les arts plastiques et la poésie, cultivée comme art, ont été semblables à deux fleuves sortant de la même source et coulant parallèlement, mais indépendants; ce n'est que plus tard qu'ils ont été mis en communication et qu'une partie de celui de la poésie a été dérivée dans l'autre. La scène que représente le Taureau Farnèse a été d'abord dépeinte par Euripide dans sa tragédie, où un messager raconte la mort épouvantable de Dircé; puis elle a été conçue comme un sujet d'œuvre plastique et approfondie en conséquence par l'artiste; elle a été tournée et retournée par lui dans son imagination, jusqu'à ce qu'il eût trouvé la forme et lui eût donné la vie propres à produire une apparition extraordinaire, à exciter la surprise et l'admiration, par un effet grandiose et imposant.

La tendance qu'on y remarque et l'origine du sujet nous ont fait attribuer ce groupe du Taureau Farnèse à l'école de Rhodes. Il a été exécuté par APOLLONIUS et TAURISCUS, artistes de Tralles, en Asie-Mineure. C'est du moins ce qui ressortirait d'un passage de Plin, disant qu'un groupe fait par eux et représentant le sujet en question fut apporté de Rhodes à Rome; car, selon toute probabilité, cet ouvrage doit être le même qui est à Naples et qui a été trouvé à Rome.

On a également coutume d'attribuer à l'école de Rhodes le groupe colossal d'un homme qui s'avance avec un garçon mort sur

l'épaule. Mais il n'est pas possible d'admettre la supposition qu'il figure Hector portant le corps de Troïle. Ce n'est pas ainsi qu'un frère traite les restes d'un frère chéri sauvés les armes à la main; un vainqueur brutal et triomphant peut seul tenir ainsi son ennemi.

Les deux styles qu'on a souvent désignés sous le nom de renaissance antique, celui de la NOUVELLE ÉCOLE ARTTIQUE et celui de PASITÈLE, peuvent s'étudier à Naples dans des spécimens instructifs, le premier dans le vase de Salpion, mais aussi et mieux dans la *Vénus de Capoue*, dans la prétendue *Psyché*, etc., le second dans la statue en bronze d'*Apollon citharède* trouvée à Pompéi, ainsi que dans le groupe d'*Oreste et Electre*, qui affecte une simplicité antique.

Le Musée National est du reste le plus riche du monde en STATUES DE BRONZE et l'art grec y est représenté presque à tous ses degrés dans ces grands bronzes. Des temps primitifs, il y a surtout la tête d'*adolescent* aux boucles soudées, que l'habile collectionneur de la villa d'Herculanum où on l'a trouvée avait acquise et conservée comme fragment de statue. Les *Danseuses* d'Herculanum appartiennent à la série des sculptures de Sélinonte et d'Olympie, dont font aussi partie les œuvres de Phidias, comme l'a prouvé la reproduction de sa Minerve trouvée à Athènes. Le style de Myron se retrouve dans la tête barbue désignée auparavant à tort sous le nom de *Platon*; l'art postérieur dans la statuette de Bacchus faussement donnée comme un *Narcisse*. L'*Hercule au repos* et le *Faune dansant* sont depuis longtemps célèbres. La tête dans laquelle on a voulu autrefois reconnaître *Sénèque* est un magnifique portrait de savant ou de poète dû à l'école d'Alexandrie. Il se présentera encore d'autres occasions de continuer à Naples les études de portraits commencées à Rome. On y aura l'occasion de se faire une idée précise de l'habitude que les anciens avaient de peindre de diverses couleurs les statues de marbre, en voyant la statue archaïsante de *Diane* en marche et une statue moins ancienne de *Vénus*. Mais la curiosité sera peut-être le plus excitée par des choses qu'on n'aura pas encore vues, par les peintures antiques de Pompéi et des autres villes de la Campanie englouties sous les cendres du Vésuve.

**Peinture.** — L'histoire de la peinture grecque est un sujet difficile à éclaircir. On est sans doute revenu de l'opinion préconçue que le peuple qui a construit le Parthénon, le peuple au milieu duquel a surgi un sculpteur comme Phidias, n'avait rien produit de remarquable en peinture. Mais il nous manque ce que nous souhaitons le plus ardemment de posséder, un tableau de grand maître; il ne nous reste que des produits inférieurs de l'art et des ouvrages d'artisans, et encore uniquement d'une époque tardive.

Le plus grand peintre de l'antiquité et probablement un des plus grands artistes de tous les temps fut POLYGNOTE, qui naquit

dans l'île de Thasos, mais qui passa la plus grande partie de sa vie à Athènes, où on lui accorda le droit de cité. Il fut un des premiers contemporains de Phidias. De même que celui-ci fut aimé par Périclès et travailla pour lui, Polygnote fut, à ce qu'il semble, un protégé de Cimon. Deux grandes peintures de lui, qui couvraient le mur du Lesché de Delphes, ont encore été vues par le géographe-historien Pausanias (du temps des Antonins), qui nous en a indiqué le sujet d'une manière détaillée. L'une représentait la destruction de Troie et l'autre les enfers. Dans la première, on voyait au milieu Cassandre, après les outrages d'Ajax, assise sur le sol, tenant dans ses mains l'image de Minerve insultée en sa personne, et autour d'elle, les héros grecs jugeant Ajax. Derrière se trouvait Ilion, la citadelle; la tête du cheval de bois s'élevait au-dessus de l'enceinte, et celui qui avait construit ce cheval, Epéus, était occupé à démolir les murs de la ville prise grâce à son habileté. A droite et à gauche du groupe central figuraient d'autres scènes de la destruction: des monceaux de cadavres, Néoptolème furieux continuant le massacre, des femmes prisonnières, des enfants épouvantés. Il ne manquait pas cependant de scènes plus calmes. A côté du groupe de Troyennes prisonnières se voyait l'affranchissement d'Éthra, l'esclave d'Hélène. Plus loin, c'était la tente de Ménélas qu'on démolissait et son vaisseau qu'on préparait pour le départ. A l'autre extrémité de la peinture était représentée la maison d'Anténor, épargnée par les Grecs; lui-même se préparait avec sa famille à quitter la ville détruite et à passer à l'étranger. Ainsi, le centre de toute la composition rappelait le crime qui avait été commis pendant la conquête et demandait à être puni par les dieux, tandis que les scènes de mort et d'horreur étaient encadrées dans les scènes paisibles des extrémités.

Les horreurs des enfers, les célèbres héros et héroïnes dans ces lieux à l'état d'ombres, Ulysse obligé de s'aventurer à descendre parmi les morts, avaient aussi été réunis par Polygnote dans une riche peinture, où alternaient ingénieusement des représentations des peines de l'enfer et des jouissances de la paix, des scènes terribles et des sujets gracieux; mais il est beaucoup plus difficile de deviner d'après la description quelle était l'ordonnance de cette composition et de ses différentes parties.

Dans ces peintures, Polygnote n'a pas seulement reproduit les sujets conformément aux croyances religieuses, aux descriptions poétiques, aux traditions et au génie du peuple, ainsi que d'après d'anciens modèles, il ne leur a pas seulement donné des formes claires et capables de frapper l'imagination, mais il les a encore, comme il ressort de ce que nous en savons, rendus en poète et enrichis de nouveaux motifs. Les ressources techniques que ce peintre avait à sa disposition étaient restreintes, si primitives et si simples que, du temps des Romains, on pouvait traiter d'afféterie de

connaître l'admiration pour ses peintures, de même qu'il fut un temps à la mode chez nous de se moquer des admirateurs de Giotto. Mais, avec ces simples ressources, l'artiste a su parler aux yeux d'une manière si claire, si élevée, si majestueuse, qu'Aristote le vante comme un peintre dont les figures révélaient plus de dignité, un caractère plus noble que celui qui se rencontre ordinairement dans la vie, tandis que Pauson représentait les hommes plus mauvais qu'ils n'étaient et Dionysios, tels qu'ils étaient. Pour ces raisons, le même philosophe demande que l'œil de la jeunesse ne reçoive pas ses impressions de Pauson, mais de Polygnote. La beauté de ses peintures était encore reconnue et admirée beaucoup plus tard; car, même au <sup>1<sup>r</sup></sup> s. après J.-C., sa Cassandre fournit à Lucien, écrivain de jugement et de goût, des traits pour décrire la beauté d'une femme.

Tandis que la gloire de Polygnote et de ses semblables était avant tout fondée sur de grandes compositions murales, des critiques d'une époque postérieure n'ont voulu reconnaître comme véritables peintres que ceux de ses successeurs qui se sont distingués dans la peinture sur panneau. Pour ces critiques, le premier peintre est l'Athénien APOLLODORE, dont le genre fut perfectionné par ZEUXIS d'Héraclée et PARRHASIUS d'Ephèse.

Lucien nous donne une description exacte d'un tableau de Zeuxis, la Famille du centaure. Dans un endroit couvert de gazon était une centaure, à demi couchée, le haut du corps, la partie humaine, relevé et s'appuyant sur le coude. Elle avait deux petits, dont elle tenait l'un entre ses bras, lui donnant le sein, et dont l'autre tétait comme un poulain à la partie du corps tenant du cheval. Le centaure était debout à côté, les regardant et tenant de la main droite un jeune lion, qu'il faisait sauter au-dessus de lui, sans doute pour s'amuser de la peur de ses petits. «Quant aux autres qualités du tableau, — continue modestement Lucien, tout en montrant qu'il est un véritable connaisseur, — des profanes comme nous ne sauraient les apprécier pleinement; mais la composition réunit sans doute tout ce qui fait le mérite de l'art: un dessein correct, des tons parfaitement fondus, un coloris excellent, des ombres bien reproduites, des dimensions habilement choisies, un rapport exact entre les différentes parties et l'harmonie de l'ensemble; nous laissons le soin de les louer aux disciples de l'art, qui doivent s'entendre à ces choses.» Lucien dit ensuite qu'il admire la richesse et la variété du talent de Zeuxis, qui a peint le centaure sous des traits effrayants, grossier, velu et avec un regard sauvage, même en riant, pendant qu'il a composé la centaure de beaux corps de femme et de cheval, si bien réunis qu'on ne le remarque pas, et qu'il a donné aux petits centaures quelque chose d'effrayant malgré leur jeunesse et leur gentillesse.

Quant à Parrhasius, nous n'avons malheureusement aucun détail de ce genre sur ses tableaux. On lui attribue le mérite d'avoir

introduit la symétrie dans la peinture, c.-à-d. probablement des proportions qui ont été reconnues plus tard par les critiques; d'avoir mis de la finesse et de la grâce dans la figure et dans la chevelure, et d'avoir été un maître pour l'exécution des contours. Mais il fut également regardé plus tard comme un peintre simple sous le rapport du coloris, comparé à Apelle.

Les écrivains de qui nous viennent la plupart des renseignements que nous avons sur les peintres de l'antiquité grecque, ont distingué différentes écoles. On rangea d'abord parmi les artistes de l'ÉCOLE HELLADIQUE ceux d'Athènes et du reste de la mère-patrie, ainsi que, dans le principe, ceux de Sicyone. Mais à cause de l'importance que Sicyone acquit, dit-on, grâce à EUPOMPE, on subdivisa cette école en *sicyonique* et en *attique*, dite aussi *attico-thébaine*, à cause de quelques artistes de Thèbes. A cette ou à ces écoles helladiques, on opposa l'ÉCOLE ASIATIQUE (ionique). Au nombre des peintres de Sicyone se trouvait PAUSIAS et probablement aussi le spirituel TIMANTHE. L'œuvre la plus connue de ce dernier représentait Iphigénie à l'autel, sur le point d'être offerte en sacrifice et entourée des héros grecs, chez lesquels on a voulu reconnaître l'expression des différents degrés de la douleur, selon leur caractère et la nature de leurs relations avec la victime: Agamemnon lui-même se voilait la tête. A l'école attico-thébaine appartinrent NICOMAQUE, ARISTIDE, EUPHRANOR, célèbre aussi comme sculpteur et un maître dans l'art de représenter les héros, ainsi que NICIAS, l'ami de Praxitèle. Parmi les tableaux d'Aristide, il y en avait un où se voyait une femme mourant de blessures reçues à la prise d'une ville, dont l'enfant demandait le sein, et dans les traits de laquelle on croyait lire la crainte que l'enfant ne suçât du sang avec le lait.

Le plus brillant peintre de l'école ionique, bien qu'il ait étudié à Sicyone, le plus célèbre même de l'antiquité, fut APHELLE, contemporain d'Alexandre le Grand. Son mérite était surtout une grâce inimitable. Rien jusqu'à présent ne nous a permis de nous faire une idée exacte de la Diane chasserresse courant le cerf avec ses compagnes exaltées, ni de la Vénus Anadyomène sortant de la mer, ni des autres œuvres nombreuses et très vantées de ce maître. Mais nous sommes plus heureux par rapport à deux peintres un peu moins anciens: AETION et TIMOMAQUE. Nous devons encore à Lucien une excellente description des Noces d'Alexandre par Aëtion, qui est bien connue, grâce à la composition de Raphaël dans la galerie Borghèse, à Rome. Quant à Timomaque, on retrouve bon nombre d'imitations ou de réminiscences de sa Médée dans des monuments de différents genres, mais surtout dans une peinture mutilée d'Herculanum et dans une entière de Pompéi.

Vu le service que nous rendent les villes de la Campanie en nous faisant connaître Timomaque, on espère qu'elles nous aide-

ront à retrouver les compositions des autres grands maîtres. En effet, ce n'est pas sans vraisemblance qu'on a cru remarquer dans les peintures de Pompéi ayant pour sujet la délivrance d'Andromède par Persée, l'influence d'un tableau de Nicias. On s'est souvent efforcé, par des suppositions et des combinaisons plus ou moins hardies, de recomposer les peintures célèbres de l'antiquité, et si les résultats obtenus ont été peu satisfaisants, la raison en serait, dit-on, que nous avons trop peu de renseignements sur les tableaux des maîtres de ce temps. Il faudra se résigner à réduire la bonne opinion qu'ont inspirée les peintures de Pompéi. Elles ont sans doute une valeur inappréciable au point de vue historique; elles ont beaucoup de qualités que toutes celles de l'antiquité ont dû posséder également, et il s'y trouve aussi certainement une foule de motifs et de traits empruntés plus ou moins aux œuvres des grands maîtres, vu que c'était une tradition bien arrêtée et régulièrement suivie par les artistes de l'antiquité de développer, avec toutes les variations possibles, un sujet en vogue. Mais il n'est point étonnant qu'on ait retrouvé si peu de copies de tableaux célèbres de la période où florissait la peinture; il y aurait plutôt lieu d'être surpris du contraire.

Démosthène, blâmant ses compatriotes, leur rappelle comment, à l'époque de la grandeur d'Athènes, on y érigeait aux dieux les temples les plus splendides, tandis que les maisons, même celles des plus illustres citoyens, étaient aussi simples, aussi modestes que celles de leurs voisins. Il s'était donc déjà opéré, du temps de ce grand orateur, un changement dans les mœurs grecques. L'art avait placé des figures de dieux plus douces et plus délicates à côté des images sévères et nobles d'un âge antérieur, et il ne dédaignait plus d'entrer dans les demeures des hommes. Ce qui n'avait d'abord servi qu'à orner les sanctuaires, passa dans les habitations, et ce qui avait commencé par être une innovation hardie, devint bientôt un besoin général. A partir de l'ère inaugurée par Alexandre le Grand, il est admis comme une chose naturelle que les maisons soient artistement et richement décorées par la sculpture et par la peinture, qu'on donne à tous les ustensiles une forme recherchée et élégante; et si l'on sut se modérer à Athènes et dans l'Hellade, le talent inventif de l'artiste, comme celui de l'artisan, rivalisèrent avec la richesse et le luxe des propriétaires pour orner, d'une manière aussi brillante que possible, même dans l'intérieur des maisons, les nouvelles villes d'Alexandrie en Egypte et d'Antioche en Syrie. Les habitations furent aussi agrandies et adaptées aux occupations et aux jouissances nouvelles. On s'ingénia constamment à varier les divisions et les décorations des pavés, des murs et des plafonds. Non seulement on fit usage du stuc et de la peinture pour les orner, mais on se mit à composer des mosaïques, qui devaient également donner aux pavés le charme de la peinture, et dont l'em-

ploi ne fut pas longtemps restreint à cette partie des habitations. Le monde romain a emprunté à la Grèce, avec les autres éléments de la civilisation, l'ornementation des maisons, et comme il n'était pas fait pour rester stationnaire, il a développé ce système de décoration dans le même sens. Nous sommes néanmoins pleinement autorisés à admettre par analogie qu'il s'éloigna alors de plus en plus de la pureté et de l'harmonie des modèles grecs.

C'est à Pompéi que se trouve pour nous la dernière trace de cette influence de la Grèce dans toutes les particularités de la vie, introduisant la beauté et l'art jusque dans les plus petites choses; mais ce n'est sans doute qu'une faible image, bien qu'elle nous semble fortement et parfaitement empreinte du caractère hellénique. De l'ancienne Pompéi, où s'exerça directement l'influence grecque, il ne reste pas beaucoup de choses qui aient pour nous un sens clair. L'impression générale que produit la ville est due à ce qui date de sa restauration après le tremblement de terre de l'an 63. La plus grande partie des décorations ont été exécutées, dans le nouveau goût dominant à Rome, mais aussi suivant les moyens d'une ville de province, pendant les seize années qui se sont écoulées depuis l'an 63 jusqu'au jour où tout fut englouti, l'an 79. Lorsque le sénat romain eut permis de rebâtir la ville, l'appât du gain y attira sans doute assez d'artisans; les maisons furent achevées aussi vite que possible et la plupart aussi décorées rapidement.

Il est bien à supposer qu'un nombre relativement restreint de maîtres et d'ouvriers ont peint très vite la majeure partie des maisons, l'une après l'autre. Ils avaient leurs cahiers de modèles pour des murs, pour des pièces entières, de même que pour des sujets isolés, et ils les ont employés en s'y conformant plus ou moins, selon les besoins et le caprice du moment. Les formes et les motifs les plus en vogue leur étaient et leur devenaient si familiers, qu'ils les reproduisaient à peu près de mémoire. Ayant une sûreté et une rapidité d'exécution incroyables, n'hésitant jamais et ne se trouvant jamais à bout de ressources, ils avaient bientôt couvert de leurs compositions élégantes et frivoles les parois nues des murailles.

C'était tout un monde de formes et d'êtres assez gracieux qu'ils avaient ainsi sous la main et gouvernaient à discrétion. Des vues architectoniques aux formes sveltes et fantastiques, encadrées de guirlandes et de bordures, font illusion sur les dimensions restreintes d'une pièce. Dans ces jolies constructions feintes sont de beaux personnages qui s'avancent, ou qui, assis sur l'appui d'une fenêtre ouverte, regardent dans l'intérieur de la pièce. Des moulures, des bandes de palmettes et de feuilles, des guirlandes animent et partagent gracieusement les murs. Au milieu de leur larges sur-