

L'APPEL DE L'ART GREC: CLASSICISME ET UNIVERSALISME

I: CONTINUITÉ.

Ce n'est pas sans raison à la fois nécessaire et suffisante que j'évoque le terme d'«appel» dans mon titre, pour l'appliquer à l'art grec. Religion et institutions sociales de la Grèce antique sont, de nos jours, un souvenir lointain, livresque et pédant, peut-être, voire attrayant et nostalgique. C'est en vain que Pléthon Gémiste, dernier représentant du monde byzantin évanescent et premier grand penseur de l'hellénisme moderne, invoque de façon imposante les dieux de l'Olympe qu'il voudrait, à l'instar de Julien l'Apostat, vraiment faire revivre. Il a fallu, par ailleurs, que l'idéal de démocratie fût réinventé vers la fin du XVIII^e siècle, et fondé sur des bases entièrement nouvelles pour envahir progressivement les consciences de nos contemporains, au point de devenir une hantise, sincère, mais aussi, souvent, superficielle, de nos sociétés actuelles. Seul, avec la pensée philosophique qui, elle, n'a cessé de façonner et de féconder les esprits, en raison de l'usage qu'en ont fait les défenseurs de la foi chrétienne des premiers siècles de notre ère, puis les représentants de la réflexion moderne, tout en subissant de profonds remaniements au cours des âges, l'art grec a toujours exercé, et exerce encore, sous des formes diverses, une fascination directe et impérieuse, même négative, sur les hommes.

Cet «appel» est manifeste dans tous les domaines de l'activité artistique, créative autant que contemplative. L'art d'avant-garde contemporain semble, il est vrai, rejeter toute tradition établie, et s'engager dans la voie de l'aventure que constitue la recherche de l'insolite, de l'imprévu, de l'anticipé. En fait, tout comme l'art traditionaliste, il s'inspire exclusivement des principes artistiques établis et illustrés au cours de l'antiquité grecque: symétrie et asymétrie, condensation et dilatation de la forme, sobriété et profusion dans l'utilisation des moyens d'expression, sont autant de principes que de ressources hérités de la vision esthétique grecque de l'univers.

Que l'on contemple tel *Centaure* de Picasso, par exemple: ce n'est pas uniquement le côté thématique de l'œuvre qui en évoque les liens avec quelque forme artistique de l'antiquité; c'est toute une constellation de



conditions impliquées dans la rythmique de la conception et de l'exécution picturale: «rimes», contours, nuances chromatiques, mais surtout dispositions fondamentales et attitudes des figures font qu'en dépit des exaspérations expressives, ce *Centaure*, de par sa facture, atteste une véritable survivance d'un esprit de respect de la forme et d'hommage à la réalité de la vie, vertus cardinales de l'esthétique grecque. Or, déjà à une époque depuis longtemps révolue, en plein XIV^e siècle, au moment même où le gothique rayonnant est roi et semble défier les lois établies par l'architecture des temples grecs, tel Ange de la cathédrale de Reims s'affirme comme l'émule de quelque Hermès antique, de par la grâce même des traits du visage, notamment de par le mouvement qui anime les lèvres étirées dans un sourire bienveillant, mais aussi de par un déhanchement à peine suggéré par la courbure, imperceptible, des plis de la tunique dont il est pudiquement vêtu: persistance de la recherche d'une harmonie unifiante, et comme d'un souffle léger qui anime toute une vision du surnaturel soumis à l'omniprésence de l'humain sous les aspects les plus divers et les plus diversifiés.

II: DEVENIR.

Cette persistance n'est pas concevable uniquement dans le temps, mais aussis dans l'espace. André Malraux a bien souligné la continuité directe qui existe entre l'art hellénistique, par exemple, et l'art de la vallée de l'Indus, notamment dans la sculpture: le tracé à la fois simple et sinueux qui unit en un tout saisissant le front et le nez des Bouddhas de l'époque de Gandhara constitue le fondement même des visages, fondement autour duquel viennent se greffer d'autres traits complémentaires, est un élément directement hérité des artistes grecs. On le retrouvera un peu partout ailleurs, dans le vaste domaine du bouddhisme, et jusqu'en Extrême-Orient, où il s'installera de manière permanente, et ce non point comme un simple procédé technique, mais bien comme le véhicule de tout un ensemble de valeurs esthétiques désignant un certain état d'esprit qui caractérise l'attitude du créateur face à la forme qu'il est en train d'instaurer, et qui traduit son souci d'établir un équilibre vital et de saisir un *kairos* formel en s'installant dans l'acquiescement vis-à-vis d'une économie, comme dans la négation de l'extravagance, de façon à assurer la présence d'une optimalité expressive à l'intérieur d'une minimalité de dépense; d'où cette puissante simplicité formelle qui étonne et qui libère. Qu'on ne s'avise pas de supposer que ces caractères de la sculpture grecque ont surgi et se sont imposés d'un seul coup, telle Athéna toute armée de la tête de Zeus; bien au contraire, ils sont le résultat d'un long processus



déjà né au sein de l'art égéen, et dénotent l'épanouissement de la statuaire à travers l'âge archaïque et les œuvres des Calamis, des Phidias, des Lysippe, des Polyclète, des Myron, des Praxitèle. On en trouvera le modèle en éclosion déjà chez telle *Koré* de l'Acropole, dont ils constituent l'écho lointain, empreints qu'ils sont du goût de cultures exotiques fécondées par la vague hellénique qui, à son tour, a déferlé sur l'Orient, répondant ainsi elle-même à l'invasion déterminante de celui-ci en Grèce.

Le propre du génie grec fut, ainsi que cela a été établi de façon ingénieuse, d'avoir été capable, sans vraiment rien inventer de lui-même, de profiter des autres cultures pour en supérer les apports, en créant des chefs-d'œuvre, autrement dit, d'utiliser des éléments étrangers empruntés de façon créative, en les combinant selon des modèles qui lui ont permis de les transcender jusqu'à un point de perfection. C'est sous cet angle qu'il convient de considérer le «miracle» grec. Les ingrédients de la culture qui s'est développée sur le sol hellène sont, pour la plupart, soit des contingents émanant des cultures autochtones préhelléniques soit des contributions provenant de contacts fructueux avec des cultures étrangères. C'est à leur assemblage, voire à leur synthèse, mais plus encore à leur fruition jusqu'à un degré d'excellence qui les rend méconnaissables, que le Grec a su procéder. Ne seraient-ce pas cette excellence et cette qualité supra culturelle qui ont valu à l'art grec clarté, accessibilité et facilité en vertu desquelles il a débordé les limites de l'Hellade pour s'imposer dans le temps et dans l'espace, et pour se profiler, plus ou moins nettement, comme en filigrane, derrière toute culture extrahellénique qu'il a pu influencer en s'y intégrant?

L'application de la notion d'art grec n'est toutefois pas limitée aux seuls arts plastiques. S'il m'est arrivé de me référer à l'exemple qu'offre la destinée de la sculpture grecque, c'est uniquement en raison des données extrêmement concrètes qui en constituent les éléments les plus saillants. Que l'on pense à la façon totale et définitive dont la Grèce conquise a su vaincre son conquérant «féroce», aux termes d'Horace, en lui imposant l'ensemble de sa propre culture. Déjà un demi-millénaire auparavant, l'art grec s'était infiltré jusqu'aux confins de la Méditerranée, et avait présidé à l'installation de foyers culturels coloniaux. L'exemple de la Grande Grèce est plus qu'édifiant sur ce point: il suffit de contempler, aujourd'hui encore, les temples imposants de Paestum, de Ségeste et d'Agrigente, de suivre les travaux scientifiques d'Archytas de Tarente, ou de retracer les débuts de la rhétorique et de la comédie à Syracuse, pour se rendre compte de l'étonnante richesse inhérente aux formes culturelles proposées par la Grèce métropolitaine, et créativement transplantées sur les terres lointaines qui les ont vu éclore, une fois de plus, de la manière la plus originale.



Si le monde romain fut le véhicule direct de l'art et de la culture grecs en Europe, le monde arabe s'en est avéré le véhicule indirect qui, en empruntant, pour sa part, une voie périphérique, a pu également aboutir, quoique bien plus tardivement, en Occident. De ce flux continu de l'art grec, produit, comme la philosophie, d'une culture quasi universelle, on détient des témoignage aussi bien sur le plan spatial que sur le plan temporel. Toutes les fois que l'art grec s'est, directement ou indirectement, manifesté dans n'importe quel pays, il y a laissé des traces indélébiles qui, à leur tour, ont exercé une influence puissante sur le nouvel environnement culturel. Que l'on songe, par exemple au destin fabuleux de la colonne corinthienne: originaire, d'une ville grecque de luxe et de luxure, elle s'est imposée à Athènes, puis à Rome, avant de voyager avec les légions romaines dans les Gaules ou en Iran. Jointe à l'arc, elle soutiendra, sous des aspects divers, les édifices sassanides comme les cathédrales romanes, mais aussi, plus tard, gothiques et baroques.

III: UNIVERS ARTISTIQUE.

C'est à tort que l'on a pris l'habitude de ne point étendre, strictement parlant, le terme d'art grec à la poésie, à la musique et à la danse grecques, alors qu'on l'emploie même à propos de la céramique. Il est vrai que cette dernière, demeure presque l'unique témoignage de l'art pictural dans le monde grec. Là encore, on se trouve en présence d'œuvres qui n'ont, par rapport au grand art, qu'une faible ressemblance, mais dont la finesse et la fantaisie, l'équilibre et l'élégance dans l'inspiration comme dans l'exécution, sont éloquents quant aux qualités attestées par la grande peinture.

Des connaissances précises relatives à la musique et à la danse grecques nous font défaut pour que nous en ayons une idée suffisante; mais, sachant que les Grecs eux-mêmes considéraient leur musique comme l'art suprême, on peut s'en représenter la splendeur. Tout au plus, en aurions-nous une idée plus ou moins confuse en étudiant par exemple, la musique grégorienne, indirectement dérivée de la musique hellénistique, elle-même expression tardive de la musique grecque proprement dite — et l'on sait dans quelle mesure la musique grégorienne se situe au départ de la fabuleuse destinée de la musique moderne. Germaine Prudhommeau qui, pour sa part, a étudié la danse grecque à travers les témoignages antiques a conclu qu'elle présentait des caractères assez proches de ceux de notre ballet classique. On retrouverait probablement plusieurs traits de l'emmélie hiératique en suivant les révolutions de certaines danses grecques modernes. On ignore toutefois



dans quelle mesure les danses orgiaques, si prisées par les Grecs, présentaient les qualités de danses artistiques; mais leur utilisation dans les *Bacchantes* d'Euripide, par exemple, montre qu'elles se prêtaient tout de même à un traitement esthétique d'un niveau élevé.

La tragédie est indiscutablement, après la philosophie, la fleur la plus précieuse du jardin de la culture grecque. Elle résume toutes les formes de la poésie, tout en les dépassant, pour constituer un genre poétique à part où le théâtre romain, comme le théâtre moderne, ont largement puisé les éléments de leur propres mérites. Le héros tragique est érigé en symbole qui transcende le héros mythique, et la pièce tragique elle-même transstructure, pour ainsi dire, le mythe qu'elle recrée librement, en instaurant des modèles à résonance universelle.

IV: UNIVERSALITÉ.

On sait que l'idée d'universalité appliquée à la culture grecque a été en quelque sorte exprimée et promue par Isocrate. La distinction anthropologique et sociale entre Hellènes et barbares a rarement été envisagée au niveau de la culture. Conscients de leur supériorité, les Grecs ont plus ou moins admis dans leur monde les étrangers qui participaient de leur patrimoine culturel. Au seuil de l'ère hellénistique, Isocrate n'a fait que formuler cette réalité incontestable qui a été à la base du programme et du succès des conquêtes d'Alexandre. Il fut une époque où le grec était parlé par tous les peuples du Proche-Orient: une langue «commune», certes, mais non point banale, et qui servait de véhicule d'expression à une multitude de populations, de groupes ethniques et de classes sociales, mais aussi de véhicule d'idées de naissance et de provenance purement helléniques. A ne pas oublier qu'*hellénizein* a d'abord signifié «penser et vivre à la manière des Grecs», donc «participer de leur patrimoine culturel» selon la formule d'Isocrate.

A tel univers élargi seule une culture aux horizons vastes pouvait répondre. La culture grecque y répondit admirablement, en raison de son centre d'intérêt: l'homme, érigé par elle en valeur en soi. On comprend ainsi que la soumission des peuples du Proche-Orient aux phalanges d'Alexandre n'acquerrait nullement le sens d'un anéantissement, mais bien, du moins à la rigueur, celui d'une libération humaniste. En effet, pour la culture grecque, «homme universel» ne saurait signifier l'homme aplati, uniformisé, n'importe quel individu, mais, tout au contraire, une personne résumant en elle le sens et l'importance de l'univers tout entier.

C'est dans ces conditions que tous les arts grecs furent appelés à jouer un rôle primordial déjà au cours de l'antiquité: C'est aussi dans ces conditions qu'on peut parler d'«appel» à propos de la fascination exercée depuis des siècles par cet art sur les consciences. L'art grec dans son ensemble, dans sa totalité, s'adresse à tous les hommes, donc à l'homme tout court, qu'il célèbre au point d'en faire le centre de l'univers, d'un univers qu'il ne commande guère, et auquel il est soumis, certes, mais aussi qu'il résume. En ce sens, l'homme grec *est* l'univers: il le résume au point de le représenter. Cette représentation s'entend comme une résistance. Si le héros tragique est le jouet du destin, il ne s'en libère pas moins en s'insurgeant contre les forces naturelles et surnaturelles qui l'expriment. S'il s'y soumet, en définitive, c'est en le dénonçant. L'acceptation stoïcienne des lois de la nature est une attitude assez tardive, et, probablement, d'origine orientale. Dans l'ensemble, l'homme grec est maître de soi et de sa propre destinée; il sait braver le temps auquel il est appelé à se conformer en lui substituant un *kairos* qu'il instaure lui-même. L'art grec est à même d'exprimer ces nuances existentielles. Comme le fait Prométhée délibérément, Oedipe défie le sort à son insu, indépendamment de l'issue commune de leurs entreprises. Ce qui compte pour le Grec, c'est de préserver sa combatibilité. L'*hybris* entraîne, certes, la *némésis*; mais entre les deux se situe la lutte de l'homme pour préserver son humanité.

L'athlète est le symbole de cet héroïsme en soi que Pindare a su célébrer plus que tout autre poète, et que Myron célèbre à sa façon en créant son *Discobole* dont nous ne disposons que d'une copie en marbre, suffisante toutefois pour permettre d'évaluer, par approximation, l'original en bronze, disparu vraisemblablement au cours du naufrage du navire qui le transportait à Rome, victime d'un pillage d'admiration. Le sculpteur semble avoir réussi à condenser en une seule attitude, qui semble irréaliste, une multiplicité de mouvements réels que l'on suppose à peine, et avoir ainsi remplacé le temps par un *kairos* unique et «irrépétibile».

Ce *Discobole* qui respecte l'unicité et l'irrépétibilité de la personne humaine, tout en figurant l'éphèbe précis qui a servi de modèle à l'artiste, devient ainsi le symbole de l'humanité entière. Dans le même esprit, Phidias avait déjà procédé à l'altération des rapports de grandeur naturels entre chevaux et cavaliers des Panathénées, représentés sur la frise du Parthénon, illustrant de la sorte la supériorité de l'homme par rapport à l'animal, et comme célébrant à jamais l'instant minimal au cours duquel l'humain est saisi dans toute sa splendeur, tel ce *Dexiléos* (jeune chevalier athénien mort en combattant, représenté lui aussi sur sa monture), bas-relief ornant une stèle funéraire du IV^e siècle, joyau du Céramique, à Athènes. Toutes ces figures,



et bien d'autres encore, témoignent de l'importance que la plastique grecque accorde à la personne humaine entendue comme résumant l'idée même d'homme. Le souci d'universalité dans la conception et dans l'exécution des œuvres d'art est à la base de leur acceptation si aisée par les cultures «barbares» à l'époque hellénistique, comme par la postérité. Ainsi un chef-d'œuvre grec demeure un bien universel, par définition, acquis à jamais à l'humanité, selon l'expression de Thucydide, reprise par Horace.

V: MESURE ET ÉQUILIBRE.

On comprend, dès lors, que la plastique grecque ait été à même de représenter la divinité sous sa forme la plus prestigieuse, le corps humain dans l'éclat de sa nudité; plus d'attributs divins sous forme animale, voire bestiale, destinée à terroniser, comme dans la sculpture égyptienne, mésopotamienne ou iranienne; désormais, rien que la forme pure de la corporéité juvénile animée par le souffle d'une spiritualité équilibrée. Apollons exquis aux torsos élancés et Vénus à peine sensuelles, aux courbes gracieuses composées par l'assemblage savant de lignes et de plans brisés soumis à l'empire du souci de la forme parfaite où la symétrie de principe s'allie à un rien d'irrégularité, côtoient satyres et ménades, eux aussi modelés selon des normes analogues qui matérialisent la réduction de l'étrange, du bizarre, de l'insolite, du désordonné à l'authentique, au concordant, au mesuré, et ce toujours à l'échelle de la personne humaine. Quant aux «canons» respectivement attribués à l'esthétique de Polyclète et de Myron, qui semblent inféoder la forme pure à des rapports numériques (à l'instar de ce que les Pythagoriciens préconisaient en musique), ils ne sauraient exprimer qu'un certain *éthos*, une attitude psychique à l'égard du corps humain appelé à se l'approprier et à l'exulter. Vénééré, adulé, le corps humain, en tant que forme, acquiert dans l'art grec un *plus-être* qui le libère de sa corporéité présumée, et une intensité vitale qui l'élève au-dessus de la contingence, jusqu'au niveau de la pureté idéale. La dialectique ascendante décrite dans le *Banquet* de Platon semble résumer cet *éthos*, précis autant que polyvalent, souligné par l'art grec.

Du *kouros* ou du buste archaïque au *Gaulois mourant* ou au portrait hellénistique, et bien au delà, la statuaire grecque allie calme et véhémence, assurance et impétuosité, dans une sérénité exquise qui n'a rien de la rigidité hiératique ou de l'excès passionné des arts de l'orient méditerranéen. Entre les deux extrêmes, l'art grec institue le règne de la mesure, de la médiété, voire de la médiation. C'est au même titre que l'on découvre, au delà de



l'inspiration tragique où la passion se trouve à la fois exaltée et apaisée sous l'effet d'une tempérance et d'une dignité délicate issues de la volonté ordonnatrice du dramaturge, la figuration unique d'une action exceptionnelle érigée en paradigme universellement valable, et idéalisé au point de pouvoir servir désormais de modèle archétypique à toute référence relative à l'être représenté, et de mesure, elle-même incommensurable, de la réalité contingente.

On retrouvera tous ces raffinements de la plastique en architecture, notamment au Parthénon où le galbe imperceptible des colonnes et la courbure du stylobate, pour ne citer que ces exemples, est conçue et réalisée comme moyen de correction d'erreurs et illusions optiques possibles. Des raffinements analogues s'infiltrèrent également en poésie et en musique. A une époque plus ou moins tardive, l'hexamètre dactylique ne serait plus exécuté dans son intégralité, chaque pied perdant une certaine quantité de sa durée, avec comme effet la diminution de la durée de l'*arsis*, ce qui, avec le temps, aurait donné le rythme actuellement mesuré en 7:8, tellement à l'honneur dans la musique grecque moderne. Je cite ces détails afin d'illustrer la notion de mesure incommensurable que je viens d'utiliser, et qui est la seule à pouvoir en exprimer la teneur dès que celle-ci se trouve être transposée à un niveau de conceptualisation. Déjà Gorgias en avait été le théoricien, à sa manière, en insistant sur la nécessité d'une esthétique qui sacrifierait à l'idée d'illusion corrective. Zeuxis et Parrhasios l'ont appliquée en peinture, et Euripide n'a pas hésité de l'introduire dans la pratique de la musique de la tragédie. Si cette même idée d'illusion corrective a pu être brusquée, ce ne fut nullement de la part des grands artistes, mais de la part d'artistes mineurs, cependant prisés, qui ont opté pour la dextérité, voire pour l'acrobatie. Toujours enclin à admirer la vitruosité, le grand public ne leur a pas ménagé sa faveur. Il est manifeste qu'ici encore, on se trouve devant un cas de *kairicité*; juste assez de raffinement en matière artistique assure à l'œuvre d'art un *plus-être* unique; trop de raffinement en altère l'essence au point de la rendre vulgaire. C'est exactement ce qui s'est produit au sujet de certaines formes artistiques. Le principe de mesure s'avère immanent aux grandes créations du génie grec, aussi grandes, aussi éblouissantes soient-elles. Plus exactement, il en constitue la grandeur, comme la finesse et la perfection. Il est significatif que, déjà depuis les premiers Pythagoriciens, l'idée d'infini, d'illimité, est classée parmi les idées négatives. Ce n'est qu'avec Plotin qu'elle acquerra un sens décidément positif.



VI: CLASSIQUE ET CLASSICISME.

Nous disons d'un objet de notre jugement qu'il est de classe (ou qu'il a de la classe) quand il excelle en son genre. Nous appliquons cette qualité à une personne, à un vêtement, à un comportement, à une œuvre d'art, et nous entendons par là qu'il est à la fois d'une élégance, d'une grâce, d'une habileté, d'une sûreté exceptionnelles. En lui attribuant toutes ces qualités esthétiques nous lui reconnaissons une supériorité indéniable et une valeur hors de doute. De plus, il est sous-entendu que la «classe» dont il est question entraîne pour l'objet de notre jugement un degré de présence qui le rend apte à s'imposer non seulement à notre goût, mais aussi à notre entendement: degré de présence qui implique le banissement de toute hésitation, le rejet de tout élément superflu, la négation de toute recherche et de toute affectation. Pureté de la ligne, précision dans la démarche, abstraction sans stylisation, homogénéité sans monotonie, simplicité de mouvement sans candeur, dignité sans lourdeur, immédiateté de contact sans brutalité, sont les caractères inhérents à cette présence qui s'avère magistrale parce qu'elle correspond aux modèles archétypiques de l'admirable et du respectable les plus profondément ancrés dans notre subconscient.

L'art grec, dans son ensemble, atteste notamment ces caractères, et c'est à cause de cela qu'il attire et qu'il s'impose. Dès l'antiquité, les Romains ont reconnu fortuitement cette acception au terme de «classe», qui, d'origine grecque, avait été utilisé par les Alexandrins pour désigner une division, un casier, un compartiment, et plus spécialement un «département» de la bibliothèque d'Alexandrie contenant des manuscrits grecs; d'où le terme de *classique* indiquant un objet censé provenir d'un tel établissement, ou digne d'y être déposé et gardé. A partir de cette signification, le sens de la catégorie du classique a été principalement élargi dans deux directions: d'une part, en direction de toute expression du génie grec; d'autre part, en direction de tout produit exemplaire dans quelque domaine de la sensibilité humaine. Ainsi, entre autres, peut-on parler de nos jours de créations classiques du romantisme, tels un drame de Victor Hugo ou un quatuor de Schubert. De même, est-il d'usage de qualifier les œuvres de Brahms ou de Leopardi d'œuvres néoclassiques en raison du souci de la forme dont elles témoignent et en dépit des tensions internes propres à l'attitude romantique dont elles émanent. C'est dans le même esprit qu'il est question de classicisme toutes les fois qu'il s'agit de désigner des créations, artistiques et autres, qui s'inspirent de réalisations précédentes, elles-mêmes jugées exemplaires.

Pour en revenir à l'art de la Grèce, il me faut préciser que c'est surtout Winckelmann qui l'a qualifié de classique, en appliquant spécialement cette



κατηγορία à l'architecture et à la sculpture de l'antiquité. Winckelmann a notamment insisté sur l'importance capitale d'une certaine période bien délimitée au cours de laquelle la valeur des œuvres artistiques a atteint un niveau culminant; période qui s'étend du VI^e au II^e siècle avant notre ère. Sur le plan théorique, Winckelmann a établi une distinction, devenue depuis elle-même classique, entre beau et beauté; cette dernière est conçue comme une idéalité à atteindre, le beau étant considéré, pour sa part, comme une réalisation de la beauté. Hegel, quant à lui, est, bien entendu, redevable aux thèses de Winckelmann; il les dépasse toutefois à sa manière, en reconnaissant l'antiquité grecque comme l'ère classique par excellence de l'histoire de l'art, mais aussi en se limitant à la seule considération de la sculpture en tant qu'expression représentative de l'ère en question.

En effet, selon Hegel, entre l'architecture, expression de toute une mentalité artistique qu'il appelle «symbolique» (et qui, historiquement, caractérise l'attitude esthétique des peuples antiques d'Orient), et la peinture, elle-même expression d'une mentalité qualifiée de «romantique» (et qui, sur le plan du devenir de l'humanité, domine la création artistique médiévale et moderne dans son ensemble, de par l'importance qu'elle acquiert vis-à-vis des autres arts plastiques, et ce en raison de la prépondérance que son originalité lui confère à leur égard), la sculpture grecque occupe un juste milieu que souligne le qualificatif de «classique» que Hegel lui attribue en guise d'étiquette discriminative. Or, on vient de voir que cette épithète ne saurait avoir cours exclusivement à propos de la production artistique de la Grèce, sinon par excellence, et qu'elle peut être également appliquée à des réussites exemplaires obtenues dans tous les domaines de l'expression de l'intellectualité humaine. En revanche, on ne s'aviserait pas de nier que la qualification de «symbolique» est totalement inadéquate pour être, de son côté, appliquée à bien des aspects de la culture grecque; ou qu'à la catégorie de «romantique», au sens où Hegel l'entend, ne répondent pas surtout certaines réalisations de l'art de l'époque hellénistique. Il existe donc en l'occurrence un grave danger de confusion des valeurs; cependant, ces réserves faites, et malgré les exagérations de Hegel sur ce point, il serait raisonnable d'admettre finalement que l'attribution du caractère de «classique» à l'art grec est justifiée, du moins dans le cadre de l'histoire de son usage.

Certes, la succession triadique des catégories du symbolique, du classique et du romantique, telle que conçue par Hegel sur le plan de l'historicité du devenir artistique et culturel de l'humanité, s'inscrit dans le cadre des efforts, sans cesse déployés par le philosophe, de soumettre des réalités constatées historiquement à des schèmes préfabriqués. La profusion



de ces détails et l'exaspération de leur exploitation masque souvent chez Hegel ce substrat schématique, rigide et guindé, qui émane directement de sa conception fondamentale de la dialecticité du réel. Le tort de Hegel consiste en ce qu'il procède à une qualification exclusiviste des diverses périodes de l'histoire de l'art et de la culture, en faisant abstraction, d'une part, du fait qu'une culture n'est pas définissable uniquement par un aspect isolé de ses réalisations; d'autre part, du fait qu'il est parfaitement concevable qu'un paramètre particulièrement significatif d'une culture donnée puisse se retrouver dans d'autres cultures soit parallèles soit antérieures ou postérieures par rapport à elle (c'est, nous l'avons vu, le cas de l'art grec, compte tenu de la continuité de ses caractères par rapport aux arts de l'Orient par exemple, ou de ses procédés d'expression tout au long des diverses époques de son histoire); enfin, du fait que l'architecture, la peinture, la musique, la tragédie sont des réalisations de l'activité artistique hautement équivalentes à celles de la sculpture. Victime du climat que les considérations de Winckelmann avaient créé en suscitant tout un courant d'idées qui définissaient une attitude quasi exclusive en faveur de la seule plastique grecque, attitude qu'illustre en particulier le *Laokoon* de Lessing, mais aussi prêt à en profiter en vue de souligner ses propres conceptions sur le devenir en matière de philosophie de l'histoire, elle-même envisagée sous l'angle de la philosophie de l'art, Hegel a contribué à consolider et à éterniser un véritable malentendu.

VII: DIALECTICITÉ.

Ce dont Hegel est indiscutablement loin de se douter, c'est qu'alors que le propre de l'art grec est de s'être voulu non point un art modèle, mais plutôt un art *de* modèles, et par là-même d'avoir cherché et réussi à être un art universellement valable, cet art s'est également attaché, par certains côtés, à servir à l'expression, voire à la représentation du particulier (d'où le fulminement de Platon vis-à-vis de certaines formes artistiques de son époque). Cette opposition de tendances, respectivement majeure et mineure, il est vrai, avait intéressé Hegel au plus haut point. En effet, toute la logique (sinon toute la philosophie) de Hegel repose sur cette distinction entre individuel et universel, dont on ne trouve cependant aucune trace dans son effort d'appréciation des réalisations artistiques des Grecs. En effet, Hegel n'est ni historien de l'art ni même historien de la philosophie *au sens actuel du terme*. Le problème de la dialecticité de l'art grec ne s'en pose pas moins pour autant.



En effet, ce que l'art grec de toutes les époques a recherché, c'est l'instauration de formes à la fois réelles et idéales, simples et élégantes, exprimant un univers dont le point d'appui, autant que de référence, c'est l'homme envisagé dans sa totalité polyvalente, héros triomphant de sa destinée ou accablé par elle, être médiateur entre le terrestre et le céleste, et participant des deux en même temps, ou plutôt être autonome qui s'affirme dans les deux directions, voire qui les résume en les intégrant parfaitement dans sa propre forme, elle-même portée à un point de perfection. La réduction de la temporalité à la kairicité, dont il a été question dans ce qui précède, devient précisément le moyen par lequel l'artiste, le dramaturge, le musicien, ont la possibilité d'opérer une transstructuration des données de la réalité et du mythe (ce dernier étant déjà entendu comme une restructuration du réel) au niveau de l'imposition de l'humain comme centre et en même temps comme surface d'une sphère qui constitue son domaine sans le délimiter pour autant; car l'être humain, tel qu'il est envisagé par le Grec, irradie dans tous les sens.

Ce n'est que le stoïcisme qui, sur le tard, consacra l'idée de soumission volontaire de l'homme aux forces de l'univers cosmique, en évoquant une sorte de remaniement des structures de l'être humain sur le modèle du cosmos, c'est-à-dire une *homologie* délibérée. Or, nous l'avons constaté, le stoïcisme est une philosophie dont les racines se perdent éventuellement dans les conceptions orientales de soumission à une volonté souveraine transcendante. Avant le stoïcisme, l'idée d'une *heimarméné* implacable domine également dans le monde grec; mais l'homme possède encore le pouvoir de s'y opposer, de lui résister; l'*hybris* demeure non seulement un acte de superbe, mais aussi un acte de liberté; elle est comme un privilège réservé à l'homme, considéré dans l'ensemble de son espèce, mais aussi dans l'individualité et la particularité de sa personne. D'où la facilité que l'homme grec éprouve de passer d'un niveau de sa nature à l'autre, d'où aussi l'aisance de l'artiste grec de combiner et de condenser universalité concrète et particularité abstraite dans la personnalité humaine qui fait l'objet de son activité instauratrice. La dialectique ontologique et existentielle de l'homme, tel que l'art grec le représente, se résout non pas sur un plan de supériorité, mais sur un plan de synthèse combinatoire. C'est pourquoi, à l'encontre de l'image de l'homme hégélien, par exemple, l'image de l'homme grec, tel que l'art nous la livre, est une image située dans un présent intemporalisé, dans un présent non point immobile, mais cependant immuable, à l'instar de la réalité humaine même, dans sa grandeur et dans sa misère enregistrée par Thucydide.

Dans cet ordre d'idées, l'art grec propose les solutions les plus

permanentes et les plus séduisantes de l'antinomie «classique» entre forme et contenu; solutions individualisées dans chacune des œuvres créées par chaque artiste, et au terme desquelles la forme est le revêtement parfait, la manifestation unique qui convient à l'entité représentée; mieux, cette entité même, dans son prolongement sensible, expression complète non seulement de son existence fondamentale, mais aussi de son caractère moral, de son attitude essentielle, de ses actions et de ses passions. L'artiste grec est en mesure de saisir et de rendre, par une technique avancée et raffinée, mais qui semble relever de la spontanéité, le sens de la vie en faisant vibrer le bronze ou le marbre, les couleurs et les tons, les paroles et les sons. Aussi arrive-t-il, de la sorte, à suggérer ce qu'il dissimule savamment, à souligner ce qu'il sous-entend. Rien d'incomplet ou de «non fini» ne trahit chez lui quelque hésitation; rien de guindé ne désigne quelque embarras; rien d'éloquent ne dissimule quelque stérilité dans son inspiration. D'une application extrême et d'une sincérité totale, libéré de complexes, d'inhibitions et d'hésitations, il excelle dans la méthode de dévoiler son rapport intime avec l'œuvre même à laquelle il s'identifie. Même inconnu, il demeure personnel dans sa création, et fier de l'avoir accomplie. Celle-ci n'a rien de l'apparence hiératique des œuvres inspirées de modèles préexistants; elle possède sa propre vie individuelle qui la différencie de toute création semblable; elle est un modèle en acte au niveau esthétique, mais demeure un modèle en puissance au niveau artistique proprement dit. Elle irradie dans tous les sens la beauté de la réussite, l'assurance de la maîtrise, l'aisance de la conception et de l'exécution, le *kairos* de la rencontre dialectique de l'être avec le *plus-être*.

Dialectique, l'œuvre d'art grecque l'est également au niveau de la décomposition, présumée ou réelle, de la forme. L'œuvre demeure parfaite non seulement dans son ensemble, mais aussi dans ses parties. D'où cette beauté intrinsèque propre aux torsos et aux membres isolés, aux têtes ou aux fragments que l'archéologue est susceptible de découvrir, ou aux textes littéraires sur lesquels l'épigraphiste et le papyrologue ont la chance de tomber à tout instant. Tout n'y est qu'ordre et recherche de la perfection formelle. La gnoséologie négative de l'art grec ne fait qu'en confirmer la gnoséologie positive. Par le truchement de l'œuvre semblable ou supposée telle, l'archéologue peut reconstituer la personnalité du monument en ruines ou de la statue décapitée, avec vraisemblance, mais non avec certitude, tellement chaque véritable création du génie hellène demeure *sui generis*: unique, elle embrasse la totalité de l'idée qu'elle manifeste; individuelle, elle représente un univers qu'elle suggère. Inspiré de la vision contenue dans le vers homérique, le *Zeus* de Phidias rendait, on le sait, l'idée même du *néphélégéréta* dans toute sa magnificence, et en fixait un modèle sensible



éternel à tel point que nul autre artiste n'osait désormais en entreprendre une nouvelle représentation. Œuvre classique et universelle à la fois, s'il en fut, cette statue qui a fait l'objet d'une admiration esthétique sans précédent donne la mesure du respect avec lequel l'artiste grec concevait sa propre activité créatrice. Son souci de perfection formelle offre l'exemple de l'importance qu'il accordait à la destinée de sa création: heureuse coïncidence du total et du partiel, de l'éternel et du momentané.

VIII: PÉRENNITÉ.

L'informatique a beau envahir nos bibliothèques, le lecteur contemporain aborde les textes classiques avec la même vénération que son homologue antique déchiffrait un rouleau de la bibliothèque d'Alexandrie. Les éclairages savants installés au musée du Louvre pour mieux mettre en évidence les vertus artistiques de la *Vénus de Milo* n'ajoutent rien à l'ardeur du contemplateur d'aujourd'hui par rapport à celui du IV^e siècle avant notre ère: représentation présumée d'une divinité, la statue semble n'avoir jamais fait l'objet d'un culte autre qu'esthétique. La présence presque ininterrompue de formes artistiques issues de l'art grec, à Byzance et en Occident, nous a légué, surtout depuis la renaissance, l'admiration des Grecs de l'époque classique pour l'art qui exprimait leur propre société. On a tenté à plusieurs reprises de minimiser l'importance de cet art en le considérant comme l'émanation culturelle d'une société donnée parmi d'autres, en relevant les emprunts, les inconséquences, les faiblesses, bref en lui refusant, ne serait-ce qu'indirectement, toute excellence. Et pourtant, notre culture esthétique rebelle en est nourrie. Elle a beau favoriser toutes sortes d'iconoclasmes, encourager la tolérance des produits des imaginations les plus errantes, accueillir les idées les plus saugrenues, les manifestes les plus exubérants, les calculs les plus compliqués; en fait, elle est en quête de la mesure qui lui permettrait de s'installer dans le respect de l'exceptionnel établi, sans pour autant sombrer dans la banalité de la répétition, et cette mesure c'est précisément l'art grec qui la lui assure, en lui fournissant des modèles d'abstraction dans le concret, de liberté dans la loi, de témérité dans la réserve, d'unicité dans la régularité. Son universalité s'affirme dans sa pérennité. Classicisme et universalisme s'avèrent ses vertus constantes sur lesquelles l'inventivité esthétique au cours du vingt-et-unième siècle, et jusqu'à un avenir indéfini, est susceptible d'être fondée. D'où l'appel qu'il exerce encore sur les consciences; d'où aussi les possibilités qu'il suggère à notre époque, avide de nouveauté, mais aussi inquiète de s'engager dans le



labyrinthe des contradictions idéologiques, sociales et culturelles qui se dessinent en son sein.

Si par sa simplicité savante l'art grec exerce encore de nos jours, une attraction, un ravissement, c'est qu'il se porte garant du sérieux dans toute entreprise artistique. Non seulement il se situe à l'origine de notre formation esthétique fondamentale, mais aussi il demeure le point de référence des catégories d'après lesquelles notre esthéticité continue de fonctionner. Las de nous lancer sans cesse à la conquête de l'inconnu, nous en éprouvons le besoin, comme d'un guide sûr dans nos entreprises artistiques. Les grands maîtres de l'avenir sauront toujours en retenir les leçons. L'exotisme géographique du siècle dernier a cédé la place à l'exotisme intersidéral de nos contemporains. L'un comme l'autre ne font que sceller une tendance de négation, de fuite, d'autodestruction. L'art grec nous ramène à des valeurs d'une universalité éprouvée, d'une universalité qui embrasse l'homme de tous les temps, de toutes les exigences, de toutes les aspirations.

Évanghélos MOUTSOPOULOS
(de l'Académie d'Athènes)

Η ΚΛΗΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Περίληψη

Τὸ γεγονός ὅτι μὲ τὴν ἀπλῆ της σοφία ἡ ἑλληνικὴ τέχνη, ἀκόμη καὶ στὶς ἡμέρες μας, γοητεύει καὶ θέλγει ἀποτελεῖ ἐγγύηση σοβαρότητος στὸ πλαίσιο κάθε καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος. Ὅχι μόνο κατακτᾷ τὴν θέση της στὴν ἀπαρχὴ τῆς θεμελιακῆς αἰσθητικῆς μας διαμορφώσεως, ἀλλὰ κ' ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένει τὸ σημεῖο ἀναφορᾶς τῶν κατηγοριῶν πρὸς τὶς ὁποῖες σύμφωνα λειτουργεῖ ἡ αἰσθητικὴ μας.

Ἄδυνατώντας ν' ἀναζητοῦμε ἀτελεύτητα τὸ ἄγνωστο, νοιώθουμε κάποτε τὴν ἀνάγκη ἑνὸς σίγουρου ὁδηγοῦ στὶς καλλιτεχνικῆς μας δραστηριότητες. Οἱ μεγάλοι δάσκαλοι τοῦ μέλλοντος θὰ πρέπει νὰ ἔχουν ὑπ' ὄψην τοὺς τὸ μάθημα αὐτό. Ὁ γεωγραφικὸς ἐξωτισμὸς τοῦ περασμένου αἰῶνος παραχώρησε τὴν θέση του σ' ἕναν διαστρικὸν ἐξωτισμὸ τῶν συγχρόνων μας. Τόσο ὁ πρῶτος ὅσο κι ὁ δεύτερος τίποτε ἄλλο δὲν κατορθώνουν παρὰ νὰ ἐπισφραγίσουν μιὰν τάση ἀρνήσεως, φυγῆς, αὐτοκαταστροφῆς. Ἡ ἑλληνικὴ τέχνη μᾶς ξαναφέρει στὶς ἀξίες μιᾶς ἤδη δοκιμασμένης καθολικότητος, μιᾶς καθολικότητος ποὺ ἀγκαλιάζει τὸν ἄνθρωπο ὅλων τῶν ἐποχῶν, ὅλων τῶν ἀπαιτήσεων κι ὅλων τῶν ἐμπνεύσεων.

Ε. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ
(τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν)

