ÉTUDE SUR PHIDIAS

L'exemple du sculpteur

RÉSUMÉ

Dans ce travail, nous avons voulu étudier Phidias, le sculpteur grec du Ve siècle avant notre ère.
Nous avons voulu connaître le contexte historique dans lequel il vivait, les évènements qui influencèrent sa cité, sa trajectoire en tant qu'artiste, sa pensée et ses œuvres.

Nous avons étudié le contexte majeur et les éléments compositionnels relatifs à Phidias. Nous avons aussi passé en revue les relations que d'autres établirent avec le sculpteur et son travail, c'est-à-dire les références que nous avons trouvées chez ses contemporains qui ont commandé ou influencé ses œuvres, ceux qui postérieurement se sont référés à sa façon de travailler, qui en ont fait un modèle de l'artiste de l'hellénisme classique, ceux qui l'ont cité pour pouvoir expliquer leur propre mode de penser et leurs développements philosophiques.

Nous avons ainsi souligné la relation entre son inspiration spirituelle et ses intuitions du Mental avec le *noûs* d'Anaxagore. Nous avons dégagé les discussions sur la Beauté, les discussions sur où elle réside, selon la formule de Platon, et nous l'avons suivie avec le philosophe dans la statue d'Athéna de Phidias.

Grâce à Aristote qui, au lieu de continuer à citer l'exemple du bois avec lequel le menuisier donne forme à une chaise – comme il venait de le faire – commence à illustrer sa pensée avec l'exemple de Phidias, et puisque cette figure s'est aussi avérée pédagogique pour Silo afin d'expliquer ce qu'il a appelé le Dessein ainsi que pour distinguer chacune des quatre voies disciplinaires d'entrée dans le Profond, nous avons eu l'opportunité d'approfondir notre recherche sur celui qui personnifiera l'hellénisme classique.

Ces références mentionnées, qui citent l'exemple de la pierre, et de la forme que Phidias avait en tête avant de sculpter, nous ont permis de nous rapprocher de ses belles œuvres, de ces extraordinaires représentations des divinités olympiques, des volumes marmoréens inspirateurs qui donnèrent origine à des chevaux et des centaures, et tout particulièrement à l'architecture majestueuse et équilibrée du Parthénon.

Nous avons voulu présenter en trois annexes, les photographies des sculptures des frontons, des métopes et des frises du Parthénon qui ont été conservées, et faire ainsi un apport à l'étude des diverses illustrations du travail architectonique et sculptural de Phidias.

Depuis un langage esthétique, nous sommes arrivés aux synthèses de compréhensions qui furent historiquement associées à son nom, en faisant le lien avec le paysage social et culturel dans lequel se sont développées ces idées, en analysant les contextes des époques antérieures à leur organisation, les tensions sous-jacentes, les coutumes et les usages des gens de cette époque. Grâce au

travail artistique, sculptural, architectonique de Phidias, est apparu sous nos yeux le bagage mythologique et philosophique sur lequel est fondé son travail, ainsi que ses traînages provenant des croyances, des luttes et des mélanges avec des cultures antérieures qui se synthétisaient à Athènes au Ve siècle avant notre ère.

C'est depuis Athènes qu'est proposée l'idée d'une cause première et d'une cause finale, ainsi que de quatre possibilités agissantes dans les phénomènes, quatre "coupes" de la réalité: ce qui est matériel, ce qui est formel, ce qui est énergétique et ce qui est mental, qui sont les causes exemplifiées avec la figure du sculpteur.

De plus, Phidias nous situe dans un moment historique très particulier, moment qui s'avère être antécédent de la Discipline de la Morphologie et qui voit se déployer la beauté des formes en nous communiquant sa recherche d'une raison première, d'une conception de l'être, du monde, de l'ordre cosmique et des abstractions qui concernent le développement de la conscience. Par conséquent, grâce au célèbre sculpteur, nous avons pu rendre compte de ces contextes inspirateurs de l'âge pré-attique.

Pía Figueroa
Août 2010
Parcs d'Étude et de Réflexion Punta de Vacas

ÉTUDE SUR PHIDIAS

L'exemple du sculpteur

1. INTRODUCTION

Nous voulons étudier Phidias, le sculpteur grec du Ve siècle avant notre ère.

Il nous importe donc de connaître le contexte historique dans lequel il a vécu, les évènements qui eurent une incidence sur sa cité, sa trajectoire en tant qu'artiste, sa pensée et ses œuvres.

Nous nous attarderons sur le contexte majeur de l'époque tout comme sur des éléments compositionnels relatifs à Phidias et évidemment, nous passerons en revue les relations que d'autres établirent avec le sculpteur et son travail, c'est-à-dire les références que nous conservons de ses contemporains qui commandèrent ou influencèrent ses œuvres, qui les admirèrent, ceux qui se référèrent à sa manière de travailler, qui firent de lui un modèle de l'artiste de l'hellénisme classique, ceux qui le citèrent pour pouvoir expliquer leur propre mode de pensée et leurs développements philosophiques. Et de tout ceci se dégage une synthèse inspiratrice, même pour l'époque actuelle.

Ainsi, notre objet d'étude est Phidias et nous voulons approfondir notre connaissance du sculpteur et de ses œuvres, en nous laissant guider par notre intérêt à mieux comprendre tous les contextes qui font qu'on a continué à le citer et à le prendre pour exemple jusqu'à aujourd'hui.

1

2. CONTEXTE HISTORIQUE

Durant la seconde moitié du VIe siècle avant notre ère, deux importantes ethnies s'allièrent, les Mèdes et les Perses, qui sous la dynastie Achéménide réalisèrent leurs ambitions impérialistes. Durant les règnes de Cyrus II le Grand (559-530 avant notre ère) et de Darius Ier (522-486 avant notre ère), les Perses envahirent l'Ionie. En 492 av. notre ère, Darius attaqua la Grèce. Ses forces progressèrent durant deux années, avec l'aide d'Hippias jusqu'à la baie de Marathon, à 42 kilomètres au nord d'Athènes. Là, elles firent face à l'infanterie athénienne composée de 10.000 hommes et renforcées par un bataillon provenant de Platée, ville de Béotie. Malgré l'inégalité des forces (on estime à 90.000 le nombre des soldats perses), les Grecs lancèrent l'assaut. Pris de surprise, les Perses battirent en retraite. Selon l'historien Hérodote, environ 6.400 Perses périrent à Marathon, alors qu'il n'y eut que 192 victimes athéniennes, qui accédèrent presque aussitôt au statut de héros[2].

Mais les Perses revinrent. Dix ans plus tard, un contingent estimé à quelques 300.000 hommes, conduit par Xerxès (qui régna de 486 à 465 avant notre ère) envahit la Grèce par la Thrace, la Macédoine et la Thessalie. Il fut arrêté aux Thermopyles, un défilé montagneux au nord de Delphes. Cette fois, ce furent les habitants de Sparte, sous la conduite de Léonidas, qui firent preuve d'héroïsme. Mais les Perses furent les plus forts et les Athéniens durent évacuer leur cité. À l'automne 480, Xerxès s'installa sur l'Acropole, dont les temples et les sanctuaires furent profanés par ses troupes. Xerxès affronta encore les Grecs dans une bataille navale au large de Salamine et perdit. Et il perdit encore, sur terre cette fois, près de Platée. Dès lors s'amorça la longue retraite de ses armées[3].

La victoire sur les Perses (-448) apporta la tranquillité extérieure aux Grecs et permit le développement de la Grèce "classique". Dans le même temps, elle consacra la suprématie d'Athènes. Mais les guerres entre les cités continuèrent et les rivalités internes ne cessèrent jamais; seule l'époque de Périclès suppose une période de paix relative, jusqu'à ce que se déclenchent les guerres du Péloponnèse.

La Grèce classique repose sur un difficile équilibre des forces: le désir de liberté et d'indépendance face à la passion pour la suprématie et le pouvoir; l'égalité de tous face à l'admiration de "l'homme supérieur", la démocratie face à l'oligarchie; la soumission aux lois et le service à la cité, face à l'individualisme et à l'affirmation de la protection de l'individu en tant qu'objectif final de la cité. Quand ces tendances réussirent à se conjuguer harmonieusement, on parvint à "l'équilibre classique", idéal de la société. Mais, avant tout, la Grèce classique, c'est la cité et c'est la démocratie.

La cité constitue le centre d'un état indépendant. Son territoire – sur lequel vit la population – est réduit, mais le nombre de ses habitants est très élevé. La cité offre un refuge en cas de guerre. Elle est aussi et surtout le centre de toute activité économique, sociale et politique; c'est là que sont implantés les marchés, les écoles et les gymnases, le théâtre et les temples.

L'Assemblée des citoyens est souveraine. Tous peuvent y participer. Il n'existe pas de système représentatif: l'exercice de la souveraineté est direct. Seules les oligarchies, quand elles triomphent, limitent ces droits.

Cependant, la cité grecque se base en grande partie sur le travail des esclaves, qui ne sont pas maltraités, mais qui sont privés de tous les droits des citoyens libres (ces derniers ne représentent que 25% de la population). Le travail physique n'est pas valorisé et l'on ne voit d'un bon œil le fait de se dédier à une activité rémunérée; si

bien que les Athéniens préfèrent vivre modestement et sans grand luxe. La cité octroie en plus, journalièrement une certaine quantité d'argent aux magistrats, aux juristes des tribunaux, aux soldats et y compris – à partir du IVe siècle – à tous les citoyens pour les jours où ils participent à l'Assemblée. Ceci explique que le citoyen d'Athènes se dédie surtout à la vie publique. La maison incombe à la femme, qui vit en marge de cette société. Quand l'homme rentre à la maison, il y organise fréquemment des banquets avec ses amis lors desquels on mange, on boit, on écoute de la musique, on discute de politique et de philosophie.

Athènes est un port maritime. Elle impose son économie, ses produits, ses goûts et son style de vie dans toute la Grèce. Il n'est donc pas surprenant qu'y accourent de nombreux étrangers, dont beaucoup finissent par y rester vivre. Ils constituaient d'ailleurs presque un tiers de la population. Exclus des droits politiques et de la propriété immobilière, ils sont bien reçus et ils s'assimilent en tout aux autres citoyens. Ils se dédient au commerce, aux petits métiers et aux arts. De fait, on peut dire qu'il n'y eut pas de savant, d'artiste ou d'auteur grec qui n'ait passé une période de sa vie à Athènes.

Ces caractéristiques expliquent pourquoi Athènes devint le centre de la pensée philosophique. Les conditions étaient favorables: libertés démocratiques, économie florissante, contacts avec d'autres cultures, affluence d'étrangers, curiosité pour tout. Surgissent alors des modèles idéaux pour la pensée. Il y avait du temps pour la discussion philosophique et la recherche théorique, et aussi pour les grandes œuvres d'architecture et de sculpture dans lesquelles les valeurs théoriques pouvaient prendre forme.

C'est dans ce contexte que naquit Phidias[4], peu après la bataille de Marathon[5], en 490 avant notre ère. Il fut le contemporain et même l'ami de Périclès, d'Eschyle, d'Hérodote, de Sophocle et d'Euripide, tout comme d'Anaxagore, d'Empédocle, de Gorgias, de Protagoras, de Démocrite et de Socrate[6].

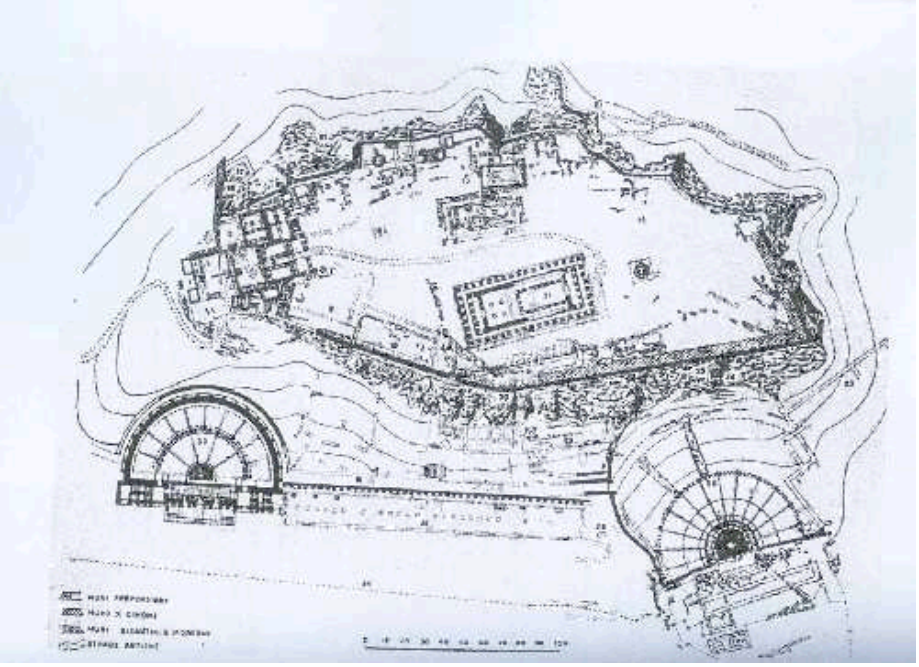
Fils de Charmidès, nous savons peu de sa vie personnelle et à peine plus de sa formation. On pense qu'il a acquis une expérience de graveur, de peintre et de ciseleur-repousseur. Selon certaines versions, il a pu être formé par Calamis, un bronzier athénien[7], ou disciple de Hégias et, ensuite à Argos, d'Ageladas auprès duquel Myron et Polyclète apprirent aussi les techniques du bronze. Il avait à peine vingt ans quand il entreprit les travaux de sculpture auxquels il dédira le reste de sa vie, matérialisant les images dont Athènes avait besoin pour affirmer sa suprématie au Ve siècle. Les œuvres sculptées de Phidias, dessinées et réalisées pour être placées dans le Parthénon et dans les principaux temples, consolidaient le classicisme hellénique et devinrent une référence pour toute son époque. L'excellence de son travail et la traduction avec justesse du ressentir de l'époque dans ses œuvres, firent que son nom passa dans l'histoire comme celui d'un artiste sublime.

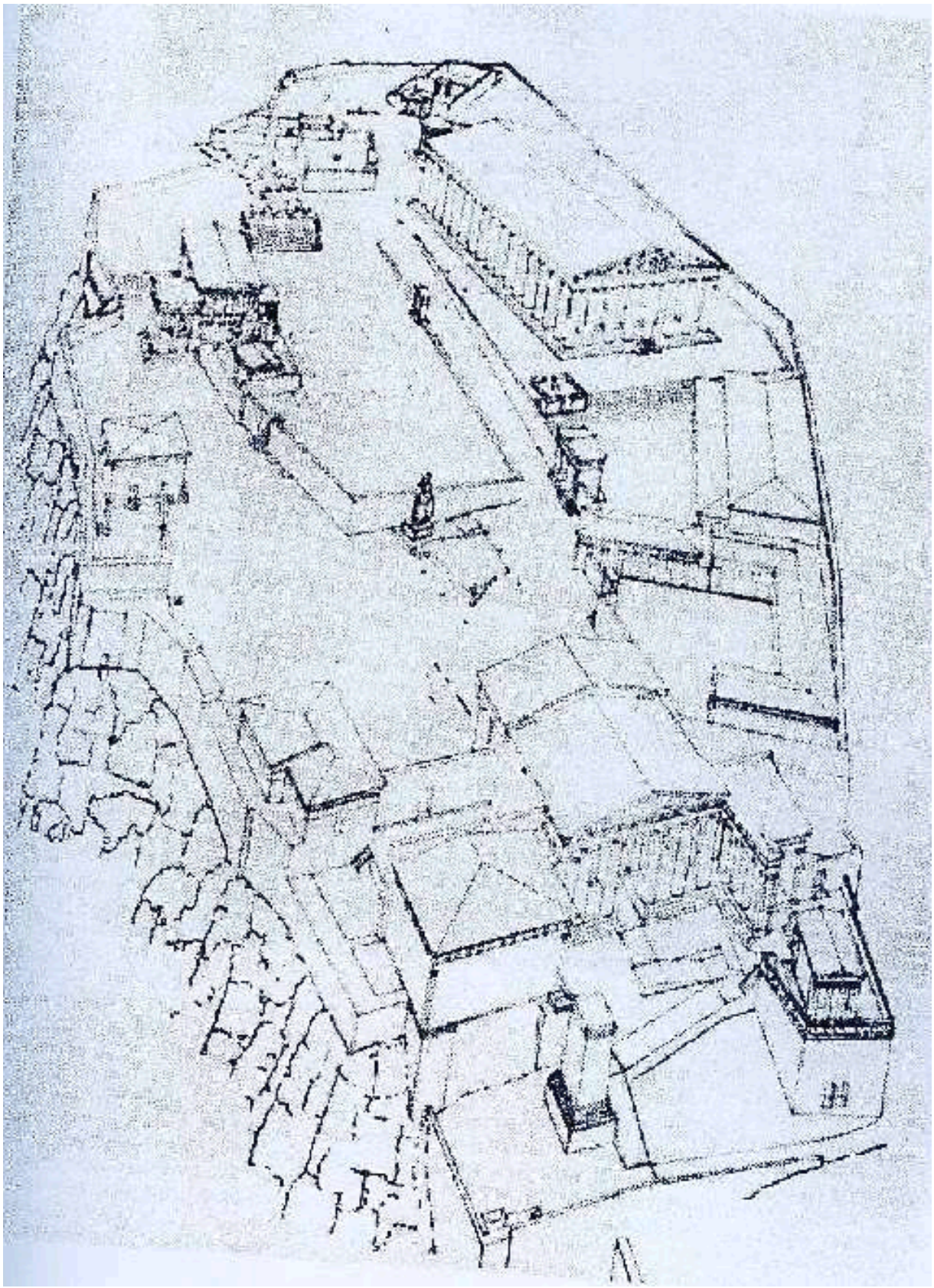
Dans la cité-état d'Athènes confluaient, s'offraient et se cherchaient des idées et des croyances des plus diverses provenances. L'époque enracinait ses croyances dans les pratiques de l'orphisme, du pythagorisme, des influences présocratiques, dans l'échange avec l'Égypte et l'Orient. Accoururent à la *polis*, les plus éminents médecins, artistes, philosophes qui invoquaient assidûment leurs dieux[8]. La réputation et l'influence de Delphes est si grande – centre consolidateur des états grec - que toute la Grèce fait appel à l'oracle pour le consulter sur la politique, le droit

et la conduite personnelle, tout en participant aux célébrations et aux cérémonies en l'honneur d'Apollon et de Dionysos[9].

Athènes, gouvernée par Périclès, vit un des moments les plus lumineux de son histoire. Toutes les conditions étaient réunies pour que la cité se convertisse en une grande capitale. Des hommes de diverses origines affluaient pour y créer cet entrecroisement de cultures si enrichissant, duquel émergea ladite "civilisation grecque"[10] qui produisit ses plus beaux fruits par la grande accumulation de son processus durant ce qu'il est convenu d'appeler le "siècle de Périclès", lui-même couronné par des évènements remarquables. L'art parvient à sa splendeur grâce aux architectes Ictinos et Callicratès qui érigèrent le Parthénon en marbre, sommet du raffinement dorique. Phidias y dirige les œuvres et réalise les fameuses sculptures qui le décore, Sophocle présente ses tragédies et Aristophane ses comédies.

Périclès avait un peu plus de 30 ans quand il commence à gouverner. Il avait reçu une instruction brillante pour son époque. Ses maîtres avaient été entre autres, le philosophe Anaxagore[11] et le musicien Damon, qui jouissait d'une grande notoriété parmi les Athéniens. Par la suite, à la tête de l'Etat, il continue d'entretenir d'étroites relations avec les personnes les plus avancées et les plus intelligentes de son temps: le sophiste Protagoras, l'historien Hérodote, le grand artiste Phidias. Ses contemporains voyaient en lui un homme d'État vaillant et énergique, acquis aux idées de la démocratie, un orateur exceptionnel[12] et une personne indépendante dans sa façon de penser[13]. Sous son gouvernement, les constructions d'édifices à caractère et à destination sociale se multiplièrent. Il réalisa le rêve caressé par Thémistocle, de relier les fortifications de la ville au port du Pirée, par les Longs Murs. À l'intérieur de la ville, on érigea toute une série d'excellents édifices et de magnifiques statues. Sur le site de l'Acropole, premier entre tous, on édifia une merveille d'art, le Parthénon, à l'intérieur duquel se dressait la statue de la déesse Athéna. L'entreprise de ces travaux gigantesques a dû rassembler sur l'Acropole un grand nombre de sculpteurs dirigés par Phidias, qui a conçu l'ensemble comme la *citadelle* des dieux[14]. On réalisa aussi d'autres édifices au temps de Périclès, tel l'Odéon, destiné aux concours musicaux, ou les fameuses Propylées, et qui provoquent encore aujourd'hui l'admiration de tous[15].





3. LE PARTHÉNON

Après le départ des Perses en 480, il ne restait pas une pierre debout sur l'Acropole d'Athènes. Avant d'être mises en échec à Salamine et au Platée, les troupes de Xerxès détruisirent les temples[18], dont plusieurs n'étaient pas achevés. Ils étaient situés sur la partie supérieure de l'impressionnant "plateau" de pierre aux flancs abrupts et fortifié depuis des temps anciens, qui dominait la plaine du haut de ses 80 mètres.

Là où aux temps mycéniens et homériques, se dressait la première ville d'Athènes avec ses édifices civils, militaires et religieux, l'Acropole ne comprenait plus depuis l'époque archaïque que les sanctuaires des Athéniens. En effet, vidée de ses habitants qui préféraient vivre dans la plaine environnante, la partie haute de la ville était devenue un espace sacré. Là se construisirent, sur un plateau artificiel de 175 mètres sur 300, les temples dédiés à la déesse Athéna qui conduisait les destinées de la cité.

Après les destructions perses, les Athéniens restèrent pendant trente et un an sans réagir. Malgré leur victoire, ils ne savaient quelle décision adopter face aux ruines. Les efforts des hommes sous Pisistrate pour doter la cité d'un ensemble de monuments grandioses s'avérèrent vains. Il fallut attendre que Périclès[19] soit à la tête du gouvernement athénien pour que commence, en 447, la construction du nouveau Parthénon. La direction des travaux fut confiée au sculpteur Phidias et les œuvres aux architectes Ictinos et Callicratès[20].

Entouré d'une équipe d'artistes et de constructeurs, Périclès conçut un projet grandiose: consacrer le "grand temple" d'Athènes à la gloire de la déesse Athéna Polias, protectrice de la cité, en exaltant son caractère de *Parthénos*, de vierge vénérable qui avait sauvé les Hellènes, et remodeler tout "l'urbanisme" de l'Acropole, ses sanctuaires et ses espaces sacrés[21].

C'est dans ce contexte que fut élevé le Parthénon, qui était et qui reste le plus magnifique temple dorique construit au monde.

L'emplacement qui s'imposait pour le principal sanctuaire était la plate-forme de roche naturelle. Il s'agissait d'un édifice aux proportions, au dessin et aux décorations dignes de la meilleure inspiration, pour traduire le sentiment de remerciement des Athéniens envers la déesse qui avait permis la victoire sur les Perses. La possibilité récemment acquise d'obtenir du marbre pentélique, acheminé depuis une montagne à seulement seize kilomètres de distance, aida à la construction.

La conjonction de tous ces faits conduisit à la décision de reconstruire l'Acropole à une échelle prodigieuse. On commença en 447 par la réalisation d'un soubassement de presque 12 mètres de hauteur sur la pente sud mesurant environ 76,8 mètres de long sur 31 de large ; cette plateforme porte une terrasse sur les quatre côtés de la colline.

Érigé en marbre pentélique, le plan à l'intérieur reprenait celui de l'ancien temple d'Athènes, mais avec une *cella* de 30 mètres de longueur, divisée par un mur lisse en deux chambres de tailles inégales et bordées sur trois côtés par une colonnade dorique.

Dans la salle la plus grande, se dressait la statue chryséléphantine[22] de la déesse sculptée par Phidias en 438, dont la hauteur totale, socle compris, était de 12 mètres. La déesse était figurée en pied, vêtue d'une tunique et portant un casque et une peau de chèvre sur les épaules. D'une main, elle tenait une lance et de l'autre, une statuette de Niké (déesse de la victoire). Elle avait à ses pieds un bouclier, décoré en son centre d'une tête de Méduse, qui est l'unique fragment de toute l'œuvre que nous conservons aujourd'hui.

Une intense polychromie relevait la formidable effigie qui représentait la déesse vierge, intégralement réalisée en or et en marbre sur une armature de bois et de métal. Face à la statue, une large étendue d'eau peu profonde produisait un effet d'éclat grâce à l'eau qui la reflétait.

À l'arrière de la *cella*, il y avait une pièce carrée, soutenue par quatre piliers ioniques et utilisée comme trésor pour les ornements du culte. Elle fut appelée Parthénon, ou Chambre de la Vierge, mais depuis le IVe siècle avant notre ère, le terme s'employait déjà pour tout le temple. On entrait dans la partie arrière de la chambre par l'*opisthodome* qui était fermé par une grille en bronze entre les colonnes.

Dans la *cella*, à côté de la grande statue d'Athéna, étaient déposés de nombreuses offrandes votives et trésors, que nous connaissons par les inventaires (statuettes d'or, encensoirs en argent, ornements, coupes, candélabres, couronnes, etc…)

23

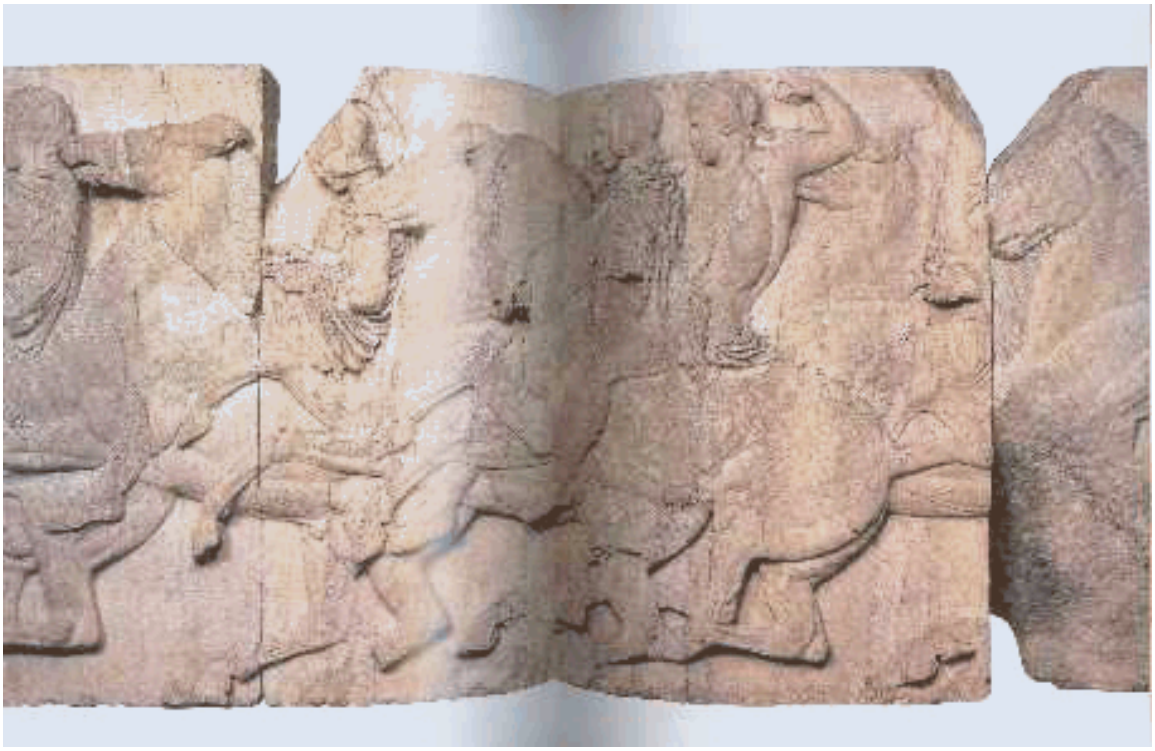
L'abondante décoration sculptée du temple comprenait vingt-quatre statues qui ornaient les deux frontons triangulaires[24], quatre-vingt douze métopes[25] sculptées en haut-relief au-dessus de la colonnade extérieure représentant la bataille des Dieux contre les Géants[26], des Grecs contre les Amazones[27] et des Centaures[28]. Les représentations sur les frontons faisaient allusion à la naissance d'Athéna et à son conflit avec Poséidon pour la possession de l'Attique. Elle figurait triomphante, offrant l'olivier, allégorie de paix. Ainsi, l'arbre recouvre sa signification et sera considéré dorénavant comme sacré. Apparaissent aussi d'autres scènes mythiques, ainsi que de magnifiques têtes de Thésée et d'Olympe.

Autour du mur extérieur de la *cella*, se déroulait une frise ionique (initialement en bas-reliefs polychromes, avec les rênes et brides des chevaux en bronze) probablement dessinée par Phidias vers 440, et qui représentait la procession à l'Acropole des Panathénées, célébrées au plus chaud de l'été.

Après la guerre perse, Pisistrate reforma les anciennes célébrations de la naissance traditionnelle de la déesse par les fêtes Panathénées. Les trois premiers jours, étaient occupés par des compétitions sportives, à l'issue desquelles se déroulaient une procession aux flambeaux et des jeux. Des sacrifices, réalisés sur l'Acropole, marquaient la fin des festivités, à la fin de la septième journée.

Sur la frise du Parthénon, la procession était représentée sur les deux flancs parallèles du temple, depuis le coin au sud-ouest et progressant chacune vers l'est où elles aboutissaient en convergeant. Sur la frise occidentale, figurent les préparations pour la procession. On y voit les cavaliers avancer vers le nord, le long du temple, avec une rapidité croissante, dans un tumulte accompagné par les anciens, les musiciens et les animaux pour le sacrifice conduits par une génisse. Sur la frise orientale, apparaissent des jeunes filles portant des vases, des coupes à libation et des encensoirs. Sur la face orientale, au-dessus de la porte principale du Parthénon, figurait le moment où le péplos, le nouveau vêtement tissé tous les quatre ans pour revêtir la statue d'Athéna, était remis au prêtre par un jeune homme, après avoir été porté en procession jusqu'à la citadelle. L'habillage de la déesse en présence des douze dieux olympiques, Zeus au centre, était de fait, le point culminant des festivités qui marquaient le début de l'année Attique[29].

On peut difficilement considérer la frise comme une reproduction de la procession réelle, puisqu'une telle cavalcade n'aurait pu avoir accès à l'Acropole, ni au temple principal. Cependant, par les inscriptions datées de 335 environ, il est clair qu'il y avait deux sacrifices distincts sur l'Acropole durant les Panathénées: l'un modeste, offert à Athéna Hygeia dans l'ancien temple (l'Érechthéion), et l'autre, une grande hécatombe de bétail, offerte à Athéna Niké et à Athéna Polias, sur le grand autel.



30

Selon L. Deubner, ces deux offrandes se distinguaient sur la frise du Parthénon par les quatre animaux et les quatre brebis de la face nord, représentant les offrandes faites à l'Erechthéion, et par la douzaine d'animaux de la frise sud, qui représentait la plus grande hécatombe; et une telle disposition du fait que le sacrifice se célébrait au Parthénon. Quoi qu'il en soit, le point central et culminant du rituel était l'acte de revêtir la statue d'Athéna, cérémonial qui avait lieu tous les quatre ans.

Pour les Grecs du temps de Périclès, Athéna était la déesse la plus vénérée et admirée. Elle était pour eux, la plus haute expression de leur religion olympique, la personnification de la splendeur et des réalisations d'Athènes, dont l'art de Phidias rend compte à travers la perfection des formes, du dessin et des couleurs.

Les métopes entourant le Parthénon commémorent en détail le souvenir des victoires qu'Athéna remporta lors de la guerre contre les dieux, les géants, les Amazones, les Lapithes, les Centaures et le pouvoir de Troie, de mémoire d'autant plus renommées après le triomphe sur les Perses.

Même quand les états grecs et leur capitale déclinèrent, que les dieux olympiques furent transformés en abstractions sous les influences philosophiques ioniques, Athéna Parthénos continua à être une force vivante[31].

D'autre part, il est très probable que la frise des Panathénées qui fait le tour de la *cella* du temple, représente d'une certaine manière la victoire des Hellènes sur les Perses. En effet, cette procession ne pourrait-elle pas être une sorte de "réponse" à la frise qui bordait les escaliers menant à l'Apadana de Persépolis ? Serait-il possible que les deux œuvres soient les deux parties d'un diptyque grandiose surgit à un demi-siècle d'intervalle ?

Sur l'Apadana de Persépolis, avec ses escaliers qui menaient à la salle de réception des nations construite par Darius vers 500 av. notre ère, se déploient sur trois niveaux superposés les bas-reliefs de la fameuse procession des porteurs d'offrandes. Les vingt-trois nations défilent devant le Grand Roi pour lui faire donation des biens et s'acquitter de leurs tributs à l'empire. Cet immense défilé des porteurs d'offrandes a lieu lors de la fête de la nouvelle année perse et exalte l'unité impériale.

L'œuvre commandée par le souverain achéménide ne recherche pas le mouvement mais l'ordre et la rigueur. Dans son esthétique, un certain hiératisme s'impose qui traduit l'organisation de l'empire. Le traitement des visages, des mains, des coiffures et la qualité du rendu des chevaux et des animaux sauvages fait de tout cet ensemble une réussite sensationnelle. Nous savons que la réalisation de cette œuvre a nécessité la participation de très nombreux artistes et artisans provenant notamment d'Ionie. Nous savons aussi que des diplomates grecs visitèrent Persépolis. Par conséquent, il est impossible que les Athéniens ne fussent pas informés de cette œuvre impressionnante réalisée en l'honneur de l'unité du royaume perse.

Depuis lors, pour faire face au "manifeste" artistique achéménide, Périclès conscient de la nécessité d'exalter une solide entité grecque autour de la divinité salvatrice que représentait Athéna Polias, décida d'orner le Parthénon d'une frise qui serait nettement supérieure à l'œuvre de Persépolis et qui finirait par l'éclipser.

La procession des Panathénées fut réalisée entre 442 et 438. Elle commémore une fête religieuse et civique, exprimant l'unité des quatre tribus de la cité d'Athènes.

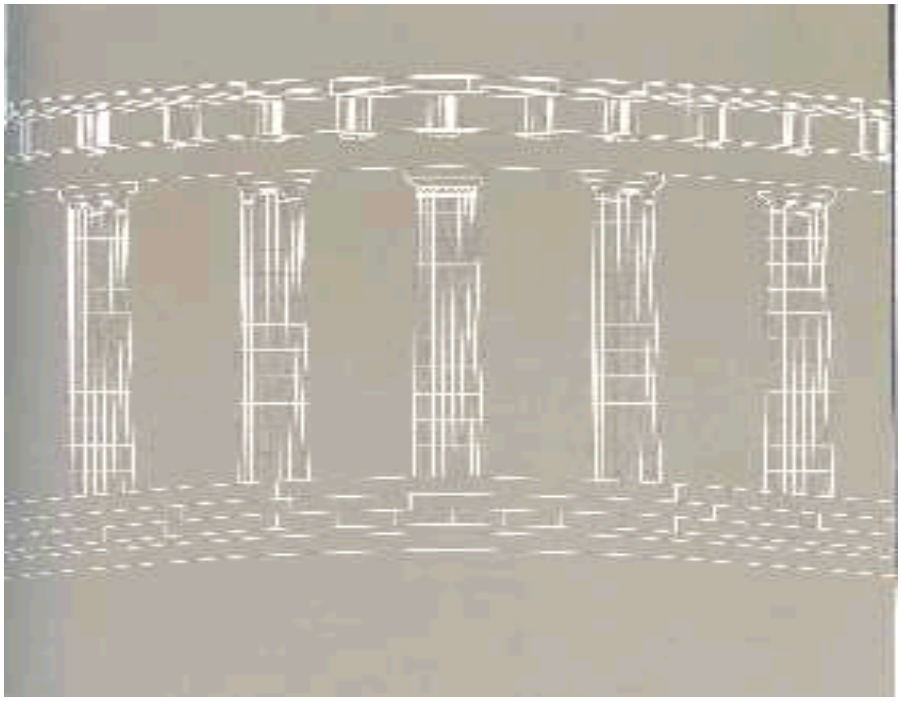
Sur les deux processions, si l'on met en parallèle le nombre des porteurs d'offrandes de Persépolis avec celui des Panathénées d'Athènes, on a l'impression que les Grecs se sont proposés de défier les Perses en tous points. À Persépolis, le défilé des nations comprend 250 personnages, quelques quarante animaux et quelques chars. Sur l'Acropole, la frise du Parthénon réunie 360 personnages dont 143 cavaliers, presque 220 animaux et une dizaine de chars.

L'œuvre de Phidias et de son équipe d'artistes surpasse largement la création achéménide. Cette dernière se réduit à un défilé militaire, à une espèce de marche triomphale. La création grecque est une fête civique et religieuse. L'ordre strict des immortels face au désordre joyeux des cavaliers grecs, la perfection rigoureuse des drapés achéménides face à la souplesse des tuniques volantes des citoyens grecs: il s'agit de l'antagonisme, exprimé sculpturalement, entre le fort pouvoir centralisé du royaume perse et la liberté quasi anarchique des Grecs dans leur cité indépendante. La frise de Phidias exalte le dynamisme classique dans toute sa plénitude.

Comme les tympans et les métopes avec leurs rehauts de couleur, cette frise fait partie intégrante de l'architecture. Toute l'ornementation est au service de la construction, à laquelle elle confère sa signification religieuse, sociale et politique dans l'affrontement entre l'Occident et l'Orient, dans la lente conquête des libertés promue par la cité grecque.

En ce sens, le Parthénon offre sa majesté triomphante comme suspendu entre ciel et terre au sommet de l'Acropole. Ses façades octostyles, puissantes et aérées, sa forêt de colonnes sur tout son périmètre, ses amples perspectives latérales, répétitives et pourtant toujours variées – la distance entre les axes des colonnes est plus réduite aux extrémités et au centre, et plus large dans les intervalles quatre et sept à partir de chaque angle du côté sud – et son élégance, fruit d'un équilibre remarquable obtenu à travers les lois de la symétrie, sont le reflet d'une perfection et d'une beauté rarement atteintes[33].

Les dimensions des colonnes furent spécialement calculées pour être vues depuis une certaine distance. Grâce à ce qu'on appelle l'*entasis*, les colonnes furent taillées plus larges au centre de manière à ce qu'elles ne semblent pas concaves, à cause de la distorsion optique naturelle. En plus du renflement central, on les a façonnées afin qu'elles soient coniques au sommet et inclinées vers l'intérieur. Ainsi, le raffinement constructif produit l'impression d'une symétrie parfaite, le parangon de l'ordre classique et la référence évidente au savoir en géométrie des mathématiciens et des architectes grecs.



34

Les proportions du temple, toutes strictement calculées selon la Divine Proportion ou Nombre d'or, qui s'apprécie autant dans le plan rectangulaire du temple et ses différentes aires que dans les élévations et dans la façade elle-même, constituent des indicateurs évidents du raffinement architectonique de l'époque. Cette proportion en segments à l'esthétique si particulière, est définie par la lettre grecque Phi φ en l'honneur, justement, de Phidias.

Plus tard, visiblement entre 438 et 432, Mnésiclès construisit les Propylées, l'entrée monumentale de l'Acropole. Même si la configuration de la porte est asymétrique, il s'en dégage une harmonie particulière, rendue par les belles colonnes doriques et ioniques, ces dernières étant plus sveltes et surmontées de chapiteaux à volutes. Dans l'aile nord des Propylées, on avait installé une pinacothèque équipée de divans. On avait aussi placé dans l'enceinte, une statue en bronze d'Athéna Promachos, de 10 mètres de hauteur, œuvre de Phidias, ainsi qu'une série de quadriges monumentaux, des trophées de guerre, des offrandes et de formidables statues votives de marbre.

Il faut aussi mentionner l'Erechthéion, autre sanctuaire de très grande importance dans la citadelle, construit entre 421 et 406, en style ionique et orné de ses fameuses Cariatides. Il contenait une sculpture en bois d'olivier représentant la déesse Athéna.

Le dernier des temples classiques, celui de l'Athéna Niké, était aussi édifié en style ionique.

Au pied de l'Acropole, se dressait le théâtre de Dionysos – où étaient présentées les œuvres d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide et d'Aristophane – et l'Odéon de Périclès[35].

4. ATHÉNA

Pour les Grecs anciens, Athéna, une des déesses olympiques les plus importantes, représentait la sagesse et la dextérité.

Selon la tradition, durant la Gigantomachie, Zeus s'unit à Métis, fille d'Océan et de Téthys, qui garde cachée en elle toute la sagesse du monde. Quand Métis fut enceinte, une prophétie l'avertit qu'elle mettrait au monde une fille qui à son tour donnerait le jour à un fils qui enlèverait le pouvoir à Zeus. Le dieu, pris de peur, avala Métis, mais neuf mois plus tard, il ressentit des maux de tête intolérables. Il demanda alors à Héphaïstos (à Prométhée selon d'autres versions) de lui ouvrir la tête à l'aide d'une hache. De sa tête, sortit une vierge, toute armée et proférant des cris de guerre. Immédiatement après sa naissance, la déesse prit part à la Gigantomachie et aida significativement son père en tuant les géants Pallas et Encelade.

La naissance d'Athéna de la tête de Zeus, sans le recours aux soins maternels, lui apporta des qualités masculines. Elle était à l'origine de caractère belliqueux, puisqu'elle était venue au monde armée et poussant des cris de guerre. Pour armes, elle avait un casque, une lance et l'égide (sorte de cuirasse faite d'une peau de chèvre) qu'Amalthée, la nourrice de Zeus, avait donnée au dieu et que seule Athéna avait le privilège de porter. Sur le bouclier, figurait la tête de la Gorgone (Méduse) qui transformait en pierre ceux qui croisaient son regard. D'ailleurs, c'est Athéna, ou Persée avec l'aide de la déesse, qui avait décapité la Gorgone. Le caractère belliqueux d'Athéna se différenciait de celui d'Arès, le dieu de la guerre. Arès

représentait l'affrontement sans tactique, la violence de la guerre, alors qu'Athéna enseignait aux hommes la technique et les règles, la bataille organisée intelligemment. C'est pour cela que fréquemment, les auteurs antiques présentent les deux dieux en conflit ou s'affrontant durant la guerre de Troie. Arès, le sauvage, qui s'était placé dans le camp des Troyens, fut blessé plusieurs fois par Athéna qui s'efforçait de protéger les Grecs.

Avec l'aide d'Héra, Athéna protégea courageusement les Achéens pour lesquels elle éprouvait une sympathie particulière. C'est ainsi qu'aux moments critiques, elle appuya Ménélas, Diomède, Achille, Agamemnon et Odyssée (Ulysse pour les Romains). C'est elle qui suggéra à ce dernier, l'idée du cheval de Troie, et le dota de ses propres attributs de sagesse et d'inventivité; attributs qui caractérisèrent le héros. Au cours du périlleux voyage de retour d'Ulysse à Ithaque, Athéna resta à ses côtés pour l'aider à affronter les nombreux obstacles. La déesse fit aussi preuve d'une affection particulière pour les descendants d'Agamemnon puisque quand Oreste tua sa mère Clytemnestre pour venger l'assassinat de son père Agamemnon, Athéna le défendit dans la cour et le sauva des Érinyes (les Furies, pour les Romains) qui le persécutaient pour son parricide. D'autres héros profitèrent également de sa protection: Persée, les Argonautes, Bellérophon, Tydée et Héraclès, son préféré. Parce qu'elle offrait généreusement sa protection aux hommes et aux cités, les Grecs l'adoraient comme la *Sauveuse.*

Une épithète rituelle d'Athéna est *Promachos* (celle qui se tient en avant dans la lutte, et par extension, la défenseuse) étant donné la protection qu'elle offre au moment de la bataille. Les Grecs pensaient que durant les Guerres Médiques, au début du Ve siècle avant notre ère, c'était la déesse qui leur avait accordé la victoire, ce pourquoi ils l'appelaient *Athéna Niké* (de *niki* = victoire).

Sur la roche sacrée de l'Acropole, se trouvait la colossale statue d'Athéna Promachos, faite par Phidias. On dit que la pointe de la lance et la crête du casque de la déesse protectrice étaient visibles depuis la mer, depuis le Cap Sounion, ce qui laisse penser que la statue dominait tout l'Attique.

À son caractère belliqueux est aussi associée son épithète d'*Athéna Hippia*, par lequel elle est souvent nommée. Ce fut elle qui la première enseigna aux hommes l'art de dompter les chevaux, et c'est aussi elle qui fit cadeau à Bellérophon de rênes en or pour son cheval ailé, Pégase.

Athéna Hippia arriva à dompter le cheval et pour les Grecs elle acquit une importante qualité supplémentaire, qui allégorisait la domestication de cet animal. Elle devint la déesse de la sagesse et du génie représentant ainsi l'idée de la supériorité de l'esprit et du mental sur la force physique et la violence de la guerre.

C'est à elle que l'on doit le développement de toutes les techniques qui facilitèrent la paix entre les hommes. C'est pourquoi elle acquit l'épithète rituelle d'*Athéna Ergané*. Les architectes, les sculpteurs et les peintres la considéraient comme leur protectrice, et les musiciens lui attribuaient la découverte de la flûte. Ils croyaient aussi que c'était elle qui avait dansé pour la première fois la danse guerrière *pyrrhique*, après la victoire des dieux lors de la Gigantomachie.

Ce fut aussi Athéna qui fabriqua les premières armes et instruments des hommes. Elle leur enseigna l'art de la navigation (les Argonautes), l'usage de la charrue à bœufs, le travail du bronze, la fabrication de l'argile et du tour pour la céramique. Le

fait qu'elle s'occupait aussi des arts et métiers rattachés au feu l'a liée à Héphaïstos. Elle était adorée avec lui dans son sanctuaire, l'Héphaïstéion, sur l'Agora d'Athènes.

Ainsi, la fille de Zeus concentrait en elle les allégories représentant les plus importants sauts qualitatifs registrés par l'humanité: les métiers du feu, la céramique, le bronze, la domestication des plantes (le blé) et des animaux comme le cheval, le transport naval et la stratégie guerrière.

Elle inventa aussi l'art textile. Durant toute l'Antiquité, elle était connue pour son habilité particulière en matière de tissu et dans la fabrication des toiles qu'elle offrait aux dieux et aux héros. Elle enseigna pour la première fois la technique du tissage à Pandore qui à son tour l'enseigna aux femmes. Grâce à ce talent, naquit le mythe d'Arachné, une tisseuse particulièrement habile qui osa se comparer à la déesse et qui la provoqua dans un concours. Alors Athéna la changea en insecte et la condamna à tisser sans cesse, mais aussi à ce que toujours, quelqu'un détruisit ses toiles.

Le symbole du caractère pacifique de la déesse était l'olivier, arbre qu'elle offrit aux Athéniens en leur enseignant en même temps sa culture. Selon le mythe, Athéna et Poséidon s'affrontèrent pour savoir lequel des deux prendrait la ville d'Athènes sous sa protection. Les dieux conseillèrent que chacun offrit à la ville un cadeau qui serait le critère pour choisir le vainqueur. Après être monté sur l'Acropole, Poséidon frappa la terre de son trident et il en jaillit une eau salée. Athéna, pour sa part, frappa le sol de son pied et fit surgir un olivier, le premier au monde. À la fin, la cité fut attribuée à Athéna et prit le nom de la déesse. L'olivier divin demeura toujours sur la roche sacrée, et quand en 480, il fut brûlé par les Perses, il reverdit immédiatement.

Après sa dispute avec Poséidon, Athéna devint pour toujours la déesse protectrice de la cité. On dit par ailleurs que le premier de ses rois, Érechthée, fut élevé par Athéna et c'est pourquoi, le roi et la déesse furent adorés ensemble dans un important temple de l'Acropole, l'Erechthéion. À l'intérieur du temple, il y avait la fameuse statue en bois de la déesse, le *Palladium*, qui, selon le mythe, était tombée du ciel.

Athéna avait aussi élevé un ancien roi d'Athènes: Érichthonios, qui était né du sperme d'Héphaïstos et qui fertilisa la terre de l'Attique quand la déesse rejeta ses amours et échappa à son étreinte. La déesse offrit au roi le sang de la Gorgone (Méduse) avec lequel il put préparer des médicaments contre les maladies, mais aussi des poisons.

Ainsi donc, à Athènes, le culte d'Athéna avait une importance particulière. Les habitants de la ville consacrèrent à leur déesse le temple le plus splendide de tous les temps, le Parthénon, qui domina jusqu'à nos jours le sol athénien. Ce temple majestueux fut consacré à *Athéna Parthénos*.

Athéna était adorée comme Parthénos (du grec *parteno-a* = vierge) car selon la tradition *elle évita le lit du mariage et elle resta intacte face au désir de l'amour*. Grâce au fait qu'en essence, la déesse n'eut pas de mère puisqu'elle naquit de la tête de Zeus, on ne l'associe en aucune façon à l'amour, au mariage ou à la maternité, et par conséquent sa virginité est préservée. Dans ce sens, on lui attribut l'épithète *Pallas*, qui exprime la jeunesse constante et florissante, et qui provient du mot *Pallax* qui en grec désigne une jeune femme ou un jeune homme.

36

En l'honneur de la déesse patronne d'Athènes, les Athéniens célébraient la fête la plus importante de la cité, les Panathénées. Le dernier jour, tout le peuple participait en une majestueuse procession qui gravissait l'Acropole pour offrir à la statue de la déesse un nouveau péplos tissé et brodé par les Ergastines, des jeunes filles désignées pour le confectionner.

37

La procession débutait dans le quartier du Céramique, sur la place duquel on avait placé un bateau transportable. Au mât du bateau, on déposait un nouveau péplos décoré de scènes de la Gigantomachie. Le bateau, accompagné par tous les Athéniens, passait par l'Agora et montait à l'Acropole où la cérémonie se concluait par des sacrifices. La procession était un évènement si significatif, que Phidias la représenta avec un art exceptionnel sur les frises ioniques du Parthénon[38].

Phidias a représenté trois fois Athéna sur l'Acropole: sous une forme colossale à l'extérieur, armée, l'Athéna Promachos, avec le bouclier et la lance, d'une taille si impressionnante qu'elle pouvait être vue par les navigateurs s'approchant par le Cap Sounion; c'était la déesse représentant la puissance d'Athènes. Il l'a représenta aussi sans armure, son casque à la main, comme une déesse jeune et pensive, l'Athéna Lemnia. C'était l'Athéna de la pensée, la déesse constructrice de la connaissance et de la civilisation. Et en troisième lieu, la déesse Athéna Parthénos, instigatrice du bien-être de la "polis", merveille d'or et d'ivoire, ornée de pierres précieuses qui devait être gardée dans la splendide *cella* du Parthénon, Nous ne savons pas comment était la statue d'Athéna Promachos, mais nous pouvons d'une certaine manière reconstituer la douceur et la bienveillance de l'Athéna Parthénos à travers la réplique conservée au Musée de Bologne et qui montre qu'avant d'arriver à cette conception de déesse protectrice et sereine, Phidias voulut exprimer à travers l'image divine de l'Athéna Lemnia, une pensée profonde, presque une recherche de l'origine des choses[39].

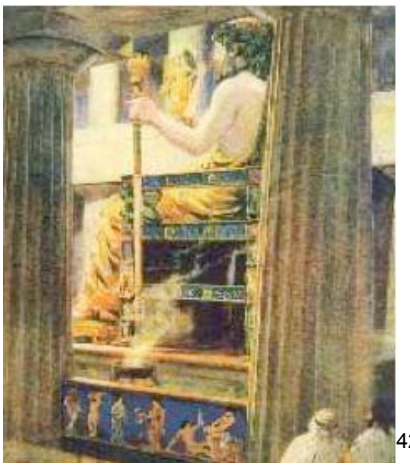
40

5. LE TEMPLE DE ZEUS À OLYMPIE

C'est à Olympie que l'on construisit le grand temple de Zeus dont la statue chryséléphantine réalisée par Phidias occupait la place d'honneur. Le temple, fastueux, fut érigé entre 470 et 456 dans l'enceinte sacrée et s'élevait sur un soubassement à trois niveaux. Il ne reste malheureusement rien de la statue. Seuls sont parvenus jusqu'à nous quelques blocs provenant du mur de la *cella*. Cependant, un niveau du temple a été conservé, sa plate-forme massive entourée de grands tambours de piliers tombés et de blocs provenant des architraves. On a aussi retrouvé des bases de statues sous le remplissage de la terrasse, des autels et des offrandes votives, des ornements et des caractéristiques architectoniques. Beaucoup des vestiges des sculptures sont aujourd'hui conservés au Musée d'Olympie, et notamment les bustes de Zeus et son effigie sur des monnaies, qui pourraient avoir été inspirées de la statue de Phidias.

Les métopes figurent les douze travaux d'Héraclès; un banc de pierre suggère qu'il était utilisé pour les discours des orateurs, des philosophes et des poètes. Sur le fronton oriental, est représenté en une vingtaine de figures colossales, le sacrifice à Zeus pour la course de chars, et sur le fronton occidental, la lutte entre les Lapithes et les Centaures. Au centre du premier, figure Zeus, et au centre du second Apollon, comme les arbitres invisibles des Héros combattant. Cependant, les sculptures n'arrivent pas à la perfection de celles du Parthénon.

Dans les espaces situés entre les piliers de la colonnade, il y avait des statues de bronze et des offrandes votives, tandis que dans la *cella*, sur les sept colonnes doriques, de chaque côté de la nef centrale, il y avait une file de colonnes plus légères portant une galerie qui couvrait chacune des nefs latérales. On y accédait par des escaliers situés aux coins de la pièce, peut-être pour permettre de voir la statue. Dans l'antichambre, qui s'étendait jusqu'au deuxième pilier, une barrière de pierre *poros* protégeait l'accès à la statue. Cette image unique de Zeus, investies des attributs pris aux conceptions olympique, platonique et stoïque du "père des dieux et des hommes" et à l'idéal du roi philosophe, était une des principales attractions pour les multitudes qui venaient à Olympie pour participer ou voir les jeux, pour vénérer la statue et pour vendre ou acheter dans les boutiques des commerçants. De fait, Olympie, en tant que centre spirituel, athlétique et commercial, était fréquentée par tout le monde grec. Ainsi, afin de satisfaire aux conditions requises de la statue et à son culte, on inséra dans le temple une galerie. Le sanctuaire était protégé par une grille en pierre et des portes en bronze, et par quelques prêtres spécialement affectés à cette charge[41].


42

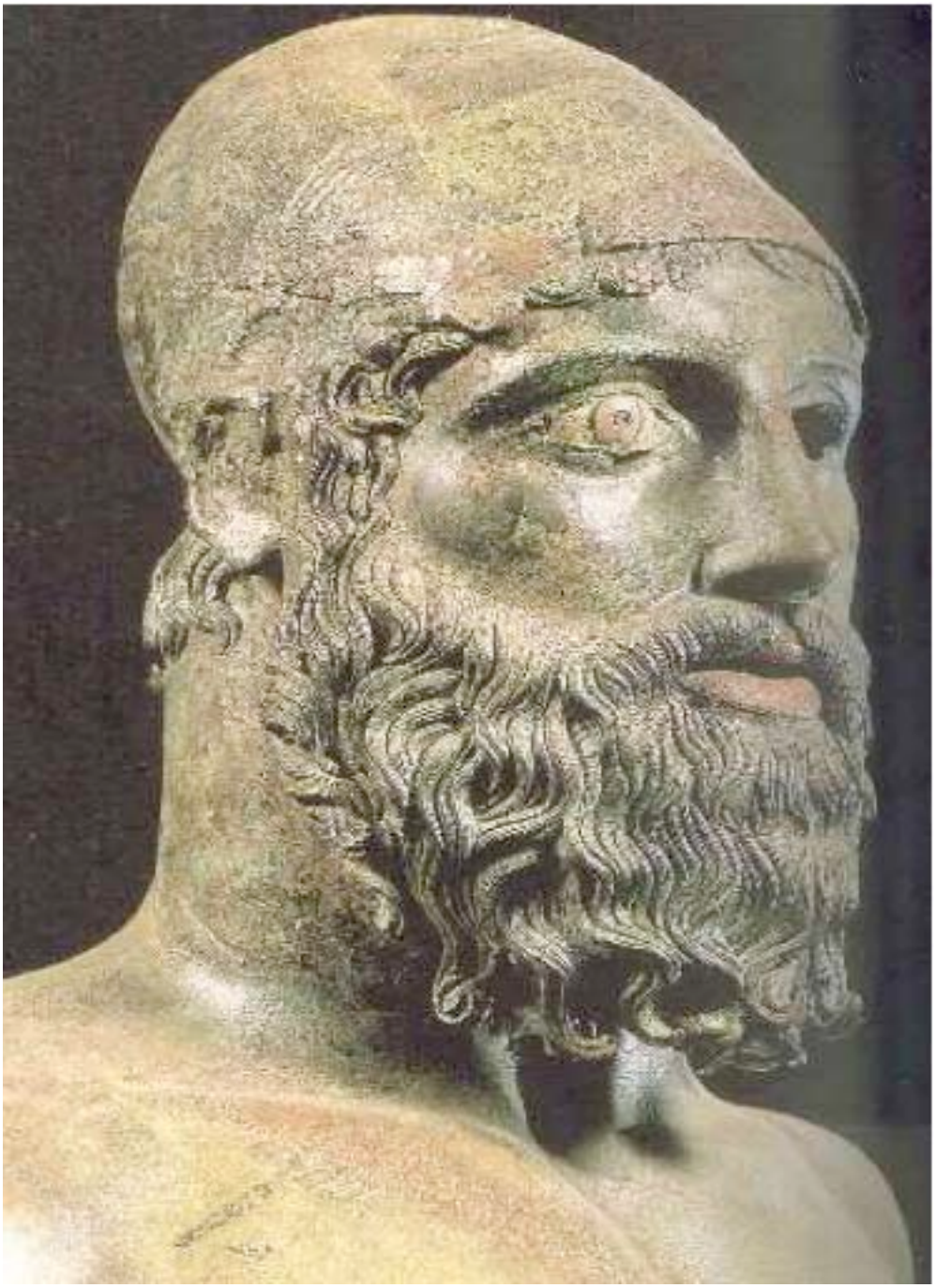
Ce fut justement cette représentation sculptée de Zeus qui mesurait 12 mètres de hauteur, qui fut réputée être d'une des "sept merveilles du Monde Antique"[43].

C'est dans la ville d'Olympie, où il s'était exilé après avoir été accusé par les opposants à Périclès d'avoir détourné l'or de la statue d'Athéna, que Phidias mourut un an après avoir fini de sculpter les frises du Parthénon, en 431 avant notre ère.

6. LES SCULPTURES

Cet artiste aux multiples talents commença par travailler le bronze comme il était d'usage alors.

44



Il adopta ensuite avec une étonnante maîtrise et mobilité, des matériaux comme le marbre, l'or et l'ivoire. Mais, il acquit sa renommée par la représentation de la grandeur incommensurable de la divinité, par la beauté et la magnificence des statues colossales qui inspiraient aux spectateurs qui s'approchaient d'elles, une sensation indubitable d'extraordinaire et de respectueuse rencontre avec la beauté de leur dieu.

Il construisait ses œuvres principales sur une charpente en bois à laquelle il ajustait des blocs fins taillés dans l'ivoire, représentant le corps. Il appliquait des feuilles d'or pour réaliser les vêtements, l'armure, la chevelure et les autres détails. Dans certains cas, il utilisait du cristal ou de la pâte de cristal, des pierres précieuses et semi-précieuses pour des détails comme les yeux, les bijoux et les armes.

La construction était modulaire, de manière à ce que l'or puisse être retiré et fondu en monnaies ou en lingots aux périodes difficiles, pour les replacer plus tard quand les finances s'étaient améliorées. C'est la raison pour laquelle, par exemple, la figure de Niké que porte Athéna Parthénos dans sa main droite, était en or massif. De fait, aux époques de prospérité, on fondait jusqu'à seize Niké en or, qui constituaient un "trésor sacré" et dont la sécurité était renforcée par la sainteté attribuée aux objets de culte, en plus de la présence de prêtres, prêtresses et personnel d'intendance attachés au temple.

Les statues étaient non seulement visuellement frappantes, mais elles montraient aussi la richesse et les réussites culturelles de ceux qui les avaient réalisées. La création d'une statue de ce type impliquait une habilité en sculpture, en menuiserie, en orfèvrerie et en taille de l'ivoire. Une fois terminées, elles exigeaient une maintenance constante. On sait qu'à Olympie, on employait un personnel qualifié pour assurer l'entretien de la statue de Zeus.

Avec ses créations, Phidias marque dans l'histoire de la sculpture, la fin de la période sévère et inaugure l'âge classique. Le travail de relief sur les métopes est remarquable: il sait tirer parti de l'espace limité, en introduisant ce qu'on appelle le *relief attique*, dans lequel se combinent le haut, le moyen et le bas reliefs pour essayer de donner une perspective dont nous verrons ensuite l'influence chez les sculpteurs italiens de la Renaissance.

45

Le haut-relief semble être chez Phidias, une sculpture apposée à la métope. Sans décor de fond, il étudie le nu en profondeur et produit beaucoup de mouvement, sans en arriver au baroque. En elles, on peut constater une évolution progressive qui aboutit à une forme pleinement naturaliste, fastueuse, unitaire, qui s'exprimera ensuite dans les frises et les frontons.

Les personnages s'inscrivent dans un monde de beauté sereine, dans une composition eurythmique, de majesté dans l'expression et dans le geste, de grandeur pleine de calme olympique, de perfection technique et d'équilibre entre naturalisme et idéalisme.

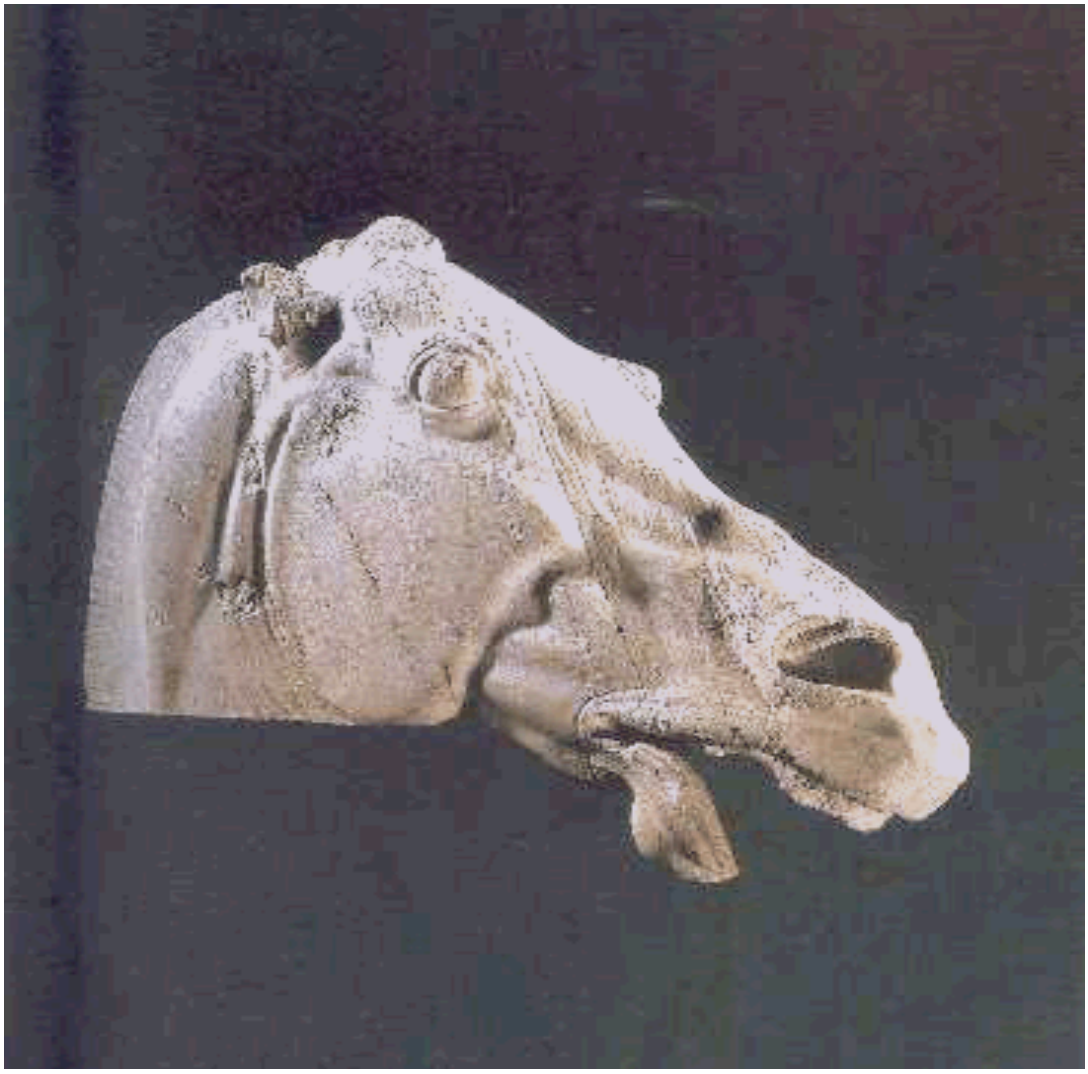
46

D'autre part, le traitement magistral des drapés, qui adhèrent au corps et dessinent ses contours, introduit l'élément créatif du style caractéristique du classicisme hellénique.

Un processus si homogène dans la sculpture des différentes métopes, des figures en relief des frises et des statues tridimensionnelles qui parent les frontons, n'aurait pas été possible dans un temps si bref, sans la présence d'un maître dirigeant le travail d'un grand nombre d'assistants, c'est-à-dire de quelqu'un qui crée une école, qui dessine les modèles, qui réalise des maquettes d'argile, qui corrige matériellement. Le style caractéristique du Parthénon, avec ses amples formes distendues, ses visages enrichis de chevelures et de barbes serrées et frisées, aux expressions de

cordialité retenue et de sérénité éthique, se forma durant l'exécution des métopes par l'importante personnalité de Phidias, qui exerça une fascination sur ses meilleurs collaborateurs, qui à leur tour, devinrent les maîtres des autres.

Après avoir fait le portrait de l'artiste, voyons maintenant son aspect humain, sa faiblesse presque: la passion pour les chevaux, qui n'est pas rare chez les grands artistes comme nous le voyons par exemple chez Léonard de Vinci, Donatello, Verrocchio et même Delacroix. Cependant, aucun d'eux ne les a représentés avec tant de soin, avec tant de variété, et aucun d'eux n'a songé à couvrir avec ces formes des dizaines de mètres de frise en relief. Les typologies exemplaires des chevaux de la frise des Panathénées sont dues à son dessin et aussi à sa splendide idéation du type équin, des muscles fermes et élastiques dans lesquels court un réseau de veines et sur les merveilleuses têtes desquelles affleure cette nervosité tremblante.[47]



48

Nous n'allons pas nous étendre davantage sur la description des nombreuses pièces sculptées de Phidias. Il nous suffira de mentionner que son influence s'étendit tant à la peinture des vases, comme à la sculpture des siècles suivants, révolutionnant la façon de sculpter en rompant avec la frontalité, en conférant du volume à ses figures, en créant cette fluidité des formes aux grands effets d'ombre et de lumière, parvenant à l'équilibre et au dynamisme qui les caractérisent.

L'école de la sculpture grecque du Ve siècle fit que cet art soit considéré comme le plus grand des arts plastiques et depuis lors, la sculpture fera toujours référence aux œuvres athéniennes. La grâce présente dans les figures de Phidias réussit à immortaliser le sentiment philosophique et spirituel de l'art de son époque, dont l'objet principal était de donner forme aux aspects impérissables et permanents de la beauté humaine, plus qu'aux détails inhérents au modèle spécifique.

Comme toute esthétique, celle du siècle de Périclès capte la subtilité des tensions de l'époque et réussit à les former en tridimensionnalité dans l'espace de façon à ce qu'elle coïncide parfaitement avec la sensibilité du moment, créant ainsi une atmosphère dans laquelle pourront germer de nouvelles tendances et idées, qui y couvaient depuis ce moment-là. L'art devance les formulations théoriques qui lui survivront, devenant une sorte d'indicateur des propositions, usages et coutumes à venir. Comme nous le dit Kandinsky, "toute œuvre d'art est fille de son temps, souvent mère de nos sentiments".[49]

Ainsi, le Parthénon peut être considéré comme l'enceinte, comme le contenant dans lequel on respirait la plénitude de ce brillant Ve siècle. Les sculptures complètent ici les formes inspiratrices. Elles favorisent le surgissement de contenus qui seront rationalisés par la suite, et sont capables d'engendrer les idées de ceux qui, comme les grands philosophes, furent formés dans ce paysage.

Tel Zeus pour Athéna, le Ve siècle sera la matrice pour les formulations ordonnatrices de la pensée d'Occident, fruit du processus des penseurs athéniens.

7. RELATION AVEC ANAXAGORE

Pour comprendre Phidias, il faut aussi prêter attention à sa spiritualité, qui le différencie de ses contemporains, par la recherche d'une nouvelle forme de religiosité à laquelle il est certainement parvenu grâce à l'enseignement d'Anaxagore.

Le philosophe est décrit par les anciens comme un athée et il le fut assurément vis-à-vis de la religion olympique, mais certainement pas en ce qui concernait ses sentiments et aspirations spirituels. En effet, il s'est plutôt appliqué à reconnaître un ordre cosmique et à rapporter les évènements humains à cette ordonnance. Il a affirmé l'éternité du Mental, du "*noûs*", du suprême ordonnateur du monde.

Fr.12, Simplicius, *Physique* (164, 24 et 156, 13)[1]: "*Les autres choses participent à une partie de chaque chose; mais l'Esprit, lui, sans limites, tout-puissant, ne se mélange à rien, mais existe seul et par lui-même. Car s'il n'existait pas par lui-même mais se mélangeait à l'Autre, il participerait à toutes choses, en se mélangeant à une seule. Car en tout se trouve une partie du Tout comme je l'ai dit précédemment. De plus, ce à quoi il est mêlé s'opposerait à lui, de sorte qu'il ne pourrait gouverner chaque chose similairement à la façon dont il exerce son pouvoir selon sa seule existence et par soi. En effet, il est la plus fluide et la plus pure de toutes les choses. Il dispose de l'intelligence globale de tout et immense est sa puissance. Tout ce qui dispose d'une âme, grand ou petit, c'est l'Esprit qui le domine. Et l'Esprit a exercé son pouvoir sur l'universelle giration de sorte qu'il en est à l'origine. L'origine de cette giration a été petite, puis elle s'accentue et s'accentuera davantage. L'Esprit a connu*

[1] NdT: Nous présentons une version inédite dans laquelle le terme grec "noûs" est traduit par "Esprit", plus proche de "Mental" que le terme "Intellect", habituellement choisi dans les autres versions.

toutes les choses, les mélanges, les dissociations et les états séparés. Et ce qui s'apprêtait à être, et ce qui était autant que ce qui n'est pas maintenant ou est actuellement et sera demain, tout cela l'Esprit l'a agencé: la révolution que poursuivent désormais les astres, le soleil, la lune, l'air et l'éther, une fois dissociés. Cette même giration a produit la dissociation. Le dense se dissocie du rare, le chaud du froid, le brillant de l'obscur, le sec de l'humide. Les multiples choses ont des parties multiples. Rien n'existe dissocié ou à l'état séparé d'une autre chose, hors l'Esprit. L'Esprit est tout entier homogène. Il est à la fois grand et petit. Par ailleurs, nulle chose n'est semblable à une autre, mais chaque chose unique est et a été constituée de celles qui étant en elles étaient les plus visibles."
Fr.13, Simplicius, *Physique* (300, 31): *"Lorsque l'Esprit commença à produire un mouvement, il se sépara du Tout qui était mû, et tout ce que l'Esprit mettait en mouvement fut objet de dissociation, et en même temps que se déroulait le processus dissociatif, la giration accrut davantage ce dernier phénomène.*"[50]

Le concept d'ordre cosmique d'Anaxagore est perceptible chez Phidias qui parfois situe ses compositions entre les images du soleil qui surgit et de la lune qui disparaît. Ces images ont certainement été insérées avec des intentions précises, notamment quand elles encadrent trois scènes très significatives, trois scènes de naissance: d'Athéna, déesse de la pensée; de Pandore, soit de la première femme mortelle capable de créer une génération d'hommes; et d'Aphrodite, déesse créatrice de la vie féconde de toute la nature. Les scènes de naissance et leurs figures ne sont pas des représentations mythologiques mais des symboles évidents qui appartiennent à la philosophie, et l'encadrement cosmique du soleil qui naît et de la lune qui disparaît, ne signifie pas autre chose que l'ordre immuable du cosmos.

Le thème du mouvement circulaire des astres était au centre de la pensée d'Anaxagore, il fut recueilli par Phidias et traduit en langage artistique. Le sculpteur représenta les dieux olympiques insouciants et distraits au fronton oriental du Parthénon tandis qu'Athéna naissait, et en train de converser sur la frise orientale de ce même temple, lorsqu'on lui remet le péplos sacré.

Nous pouvons observer qu'Athéna, la déesse honorée, ne se préoccupe pas de ce qui se passe au centre de la frise et que les mortels qui marchent en tête du cortège panathénien tournent le dos aux dieux immortels. Considérant que ceux-ci ont une figure humaine mais des dimensions distinctes, puisqu'assis ils sont à la même hauteur que les mortels, et qu'ils ne s'occupent pas de ce qui se passe autour d'eux, nous pouvons conclure que pour Phidias, les dieux olympiques pouvaient peut-être exister, mais comme une sorte d'ornementation du cosmos.

Les seules divinités, ou plutôt les allégories de sa pensée plus abstraite, étaient pour lui, Zeus suprême ordonnateur et Athéna, la déesse née de son esprit, de sa pensée même, convertie en protectrice d'Athènes comme une façon de représenter l'union indissoluble du *noûs* d'Anaxagore.[51]

Par ailleurs, le cercle étroit de ses amis fut directement influencé par Anaxagore, comme c'est justement le cas de Périclès, qui lui commanda ces œuvres.

Il s'agit du moment historique dans lequel la philosophie pré-attique va clairement démontrer son influence et qui servira d'antécédent, de substrat, de paysage dans lequel vont se former les artistes et les gouvernants, mais aussi les philosophes comme Socrate et Platon, fortement influencés par le Pythagorisme.

L'art de Phidias capte et matérialise justement ce substrat en formes qui s'enracinent parfaitement dans la sensibilité de l'époque. La beauté de son travail communique une nouvelle conception de l'être, du monde, de l'ordre cosmique, dans laquelle apparaît l'intuition du Mental éternel et des questions à son sujet. Ces interrogations, ces recherches constituent l'atmosphère même de ce Ve siècle avant notre ère.

Chez les présocratiques, on peut retrouver cet intéressant fil conducteur, depuis les influences des écoles orientales antiques dont l'enseignement fut recueilli par Pythagore qui voyagea en Égypte, en Asie Mineure et en Mésopotamie, jusqu'à Platon chez qui on peut en suivre la trace, et qui, particulièrement dans le *Timée*, étudie la réalité du point de vue formel.

Pour tous, les formes constituent l'essence de la réalité. Les présocratiques étaient à la recherche d'une raison première, d'une forme pure, capable d'expliquer même des phénomènes aussi changeants que les changements biologiques. Ils expliquent tout selon les formes: des triangles capables de se transformer et de donner origine à d'autres, de se multiplier et de grandir… ils expliquaient le vivant selon des formes en action, des formes dynamiques, et non par des formes immobiles. Dans ce contexte pré-attique, ils recherchaient des choses élevées qui concernaient le développement de la conscience.

La recherche de la forme pure exige un effort mental totalement différent et on commence à penser et à se situer d'une autre manière, à avoir d'autres expériences. Indépendamment de sa vérité ou des théories, il y a dans la recherche de la forme pure, un positionnement qui conduit à une autre forme du penser et à un autre type d'expériences.[52]

Nous voyons cela agir à l'époque où vivait Phidias. Nous voyons la quête de cette raison première, de ce *noûs*, comme l'appelait Anaxagore. Il s'agit d'un moment historique qui, pour toutes ces raisons, est l'antécédent de la Discipline de la Forme. Un moment historique et un lieu dans lequel la façon de voir la réalité et sa relation avec les formes se déploie aussi, avec toute son extraordinaire beauté, dans le domaine de l'art, spécialement dans l'architecture, la sculpture et la littérature.

8. PLATON

On dit que dans l'Antiquité classique, personne d'autre n'a su comme Phidias créer un monde d'êtres plastiquement plus parfaits ni d'un plus grand équilibre expressif. Ses personnages sont les modèles que parmi les mortels on ne pouvait rencontrer qu'en de rares occasions et encore de manière imparfaite. C'est pourquoi son art est souvent comparé au monde des idées de Platon.

Dans un de ses dialogues, Platon aborde la discussion autour de la nature et de la beauté. Tandis qu'un personnage soutient que le sculpteur Phidias est un grand artiste et que ses œuvres sont belles et parfaites, l'autre en doute, puisque la statue d'Athéna n'est pas entièrement en or. Ce dernier pense que le beau est octroyé par la richesse, par l'or. Le premier personnage est Socrate qui recherchait le savoir et la vertu. L'autre est le sophiste Hippias.

Dans *Hippias Majeur*, celui-ci soutient que le beau est l'or, c'est-à-dire que ce qui prime sont les apparences des choses et leur valeur matérielle. Mais Socrate (et Platon à travers lui) ne l'accepte pas; que quelque chose paraisse beau ne signifie

pas qu'il l'est. Il soutient que le Beau est ce qui fait qu'il y ait de belles choses: le beau est une Idée, semblable à la Vérité et à la Bonté. C'est le concept de beauté que Platon propose à la Grèce classique, dans laquelle on concevait le monde comme un cosmos ordonné et pour cette raison, beau, dans lequel il existait une harmonie entre l'ordre humain et le divin. L'art devait refléter cette beauté à travers l'harmonie et l'équilibre. Pour Platon, la mesure et la proportion constituent la beauté et la vertu; la beauté, la bonté et le bien ont une nature idéale commune[53].

Phidias est celui qui incarne le mieux les idéaux platoniciens, en créant la beauté à partir de la pierre, en conférant un sens à la proportion harmonique, en représentant les figures inspiratrices des dieux à qui l'on a remis la cité.

Mais, où cette beauté réside-t-elle? Peut-être dans le marbre même, dans l'ivoire ou dans l'or, comme le soutient Hippias ? Est-elle dans les formes, dans les proportions, dans les lignes de la composition et de la géométrie équilibrée ? Quelles sont les causes qui génèrent la beauté ?

Les interrogations qui sous-tendent le dialogue de Platon, les questions sur les causes sur lesquelles se basent les phénomènes, nous conduisent à Aristote, qui fut son disciple.

9. ARISTOTE

Pour ce philosophe postérieur à Platon, Phidias est une référence pour expliquer sa pensée.

Des cinq formes du savoir, il restait encore à traiter de la sagesse, de laquelle traite le passage suivant. Il démontre que la sagesse est le nom de la perfection, qu'elle se situe au-dessus de la science et de l'art, et le langage commun le prouve quand il dit que l'un est un peintre ou un tailleur savant lorsqu'il excelle dans son art. Enfin, il conclut en disant que la sagesse consiste à très bien comprendre les principes des choses les plus graves, et celles qui en découlent.

Ainsi, à propos de la sagesse, il dit:
"Le terme sagesse dans les arts est par nous appliqué à ceux qui atteignent la plus exacte maîtrise dans l'art en question, par exemple à Phidias comme sculpteur habile et à Polyclète comme statuaire ; et, en ce premier sens, donc, nous ne signifions par sagesse rien d'autre qu'excellence dans un art. Mais nous pensons aussi que certaines personnes sont sages d'une manière générale et non sages dans un domaine particulier, ni sages en quelque autre chose, pour parler comme Homère dans Margitès :
Celui-là les dieux ne l'avaient fait ni vigneron, ni laboureur,
Ni sage en quelque autre façon.
Il est clair, par conséquent, que la sagesse sera la plus achevée des formes du savoir. Le sage doit donc non seulement connaître les conclusions découlant des principes, mais encore posséder la vérité sur les principes eux-mêmes. La sagesse sera ainsi à la fois raison intuitive et science, science munie en quelque sorte d'une tête et portant sur les réalités les plus hautes."[54]

Les causes et les principes de l'être des choses, à partir de quoi toute chose se constitue, ont été expliqués par Aristote et illustrés par l'exemple du sculpteur.
Il appelle principe le point de départ de quelque chose, depuis où peut s'initier le mouvement et le changement. Certains principes sont inhérents aux choses, d'autres

sont externes, de là ils peuvent être principe et cause finale, puisqu'en de nombreux cas, le Bien et la Beauté sont les principes de la connaissance et du mouvement.

Une cause est ce à partir de quoi quelque chose est engendré et lui reste inhérent[55]. Par exemple, le bronze est cause de la statue, il est sa cause matérielle. Mais, sa forme aussi est cause. Cependant, le mouvement pour générer la statue a pour origine l'auteur, celui qui la produit est cause de ce qui est produit. Et en dernier terme c'est aussi la fin, c'est-à-dire, la cause finale qui peut être la beauté ou le bien.
La cause de la statue est le sculpteur, mais c'est aussi l'image qui lui donne forme et la matière dont elle est faite pour la réussite de sa cause finale.

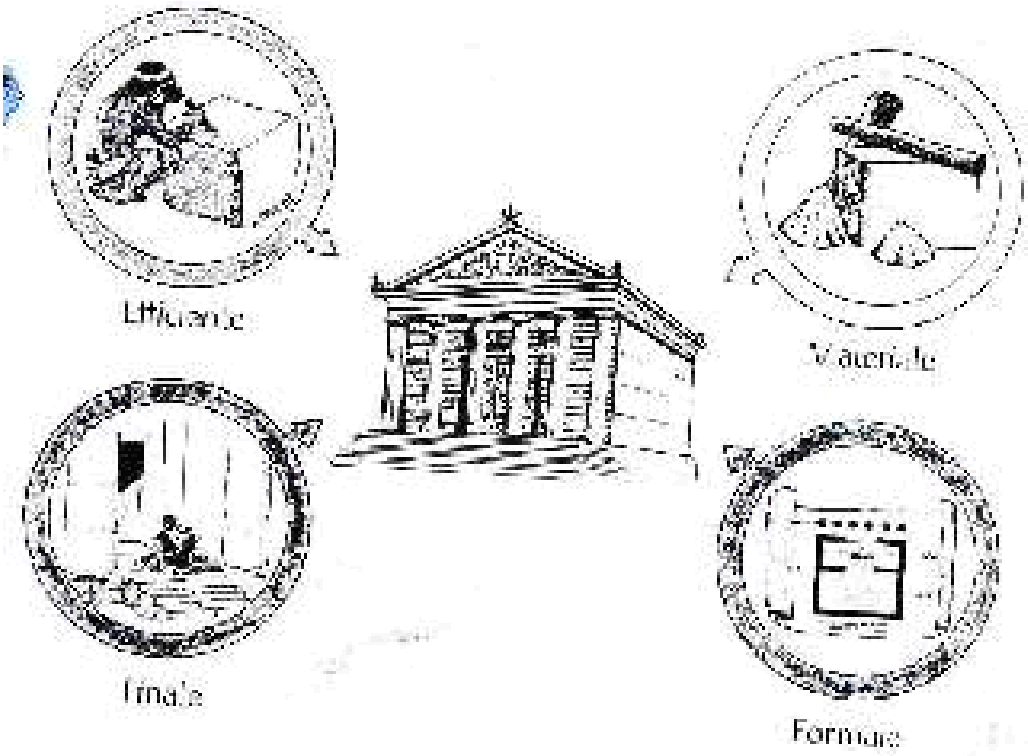
Une forme est pour Aristote ce principe par lequel une chose devient visible et montre ce qu'elle est. La forme est nécessairement forme de quelque chose. Dans le cas d'une sculpture, la forme qu'a prise le marbre dont l'artiste a disposé pour l'œuvre.[56]
La matière est déterminée par la limite que nous appelions forme, et qui abandonne ces limites pour devenir autre chose. La chaise pour se transformer en bois ou en cendre. Toute matière est matière pour une forme.
Ces deux principes – matière et forme – expliquent l'être (la constitution) des choses, mais ils n'expliquent pas comment elles arrivent à être ce qu'elles sont, c'est-à-dire comment elles sont générées.

Le fait qu'il y ait là du bois mis au rebut ne signifie pas qu'après un certain temps, nous allons retrouver des chaises déjà confectionnées. Il est clair qu'il y a un artifice – le menuisier dans ce cas – qui va travailler le bois et le mettre en mouvement vers la forme qui le changera en chaise. L'artisan est la cause agissante ou efficiente, et ceci est valable pour toutes les choses qui arrivent à être: il existe un agent de son être. La cause efficiente. Pour quoi (dans quel but), l'artisan a-t-il fait la chaise ? Et pour quoi la chaise existe-elle? La cause finale est la quatrième cause aristotélicienne.

Les quatre causes célèbres sont la cause matérielle, la cause formelle, la cause efficiente et la cause finale. La cause matérielle interroge la matière de laquelle est faite chaque chose. Par exemple, une statue peut être faite de marbre. La cause formelle interroge l'essence de quelque chose dans le sens de ce qu'elle est. Ainsi, cette statue est la statue d'Athéna. La cause efficiente interroge qui l'a faite. Ainsi, ce pourrait être une statue de Phidias. La cause finale interroge la finalité, la fonction ou ce à quoi elle sert. La statue d'Athéna pourrait servir à montrer à travers la grandeur de l'Acropole, la déesse qui protégeait la cité d'Athènes.

Dans l'exemple d'une statue comme celle de la déesse Athéna Parthénos sculptée par Phidias et commandée par Périclès, et à qui les Athéniens rendaient un culte, la cause matérielle est le marbre et l'or desquels elle est faite; la cause formelle est la forme de la statue qui préexistait dans l'esprit du sculpteur Phidias quand il projeta cette œuvre; la cause efficiente est ce même sculpteur qui agit comme agent; et la cause finale, le culte que la cité rend à la déesse protectrice, culte auquel était destinée la statue (et qui détermine à la fois ses dimensions considérables et le port hiératique et solennel de la figure d'Athéna réalisée dans les meilleurs matériaux).

Résumons les causes et les principes de l'être et du devenir de l'être de toute chose substantielle qui existe au monde: a) le principe formel (la forme), qui répond à la question qu'est-ce que c'est ?; b) le principe matériel, qui répond à la question en quoi est-ce fait ?; c) la cause efficiente ou l'agent, qui répond à la question qui ou quoi a produit la chose ?; d) la cause finale, qui répond à la question pour quoi (avec quelle finalité) ?.
Et la cause finale est celle en raison de laquelle se fait quelque chose et se mettent en action toutes les autres causes. C'est le bien de la chose. C'est pourquoi Aristote dit que la cause finale est la cause des causes.[57]



58

Dans l'Art par exemple, on a besoin d'une cause matérielle, "la cause suffisante pour donner forme à l'œuvre". On ne peut pas dessiner sur l'eau.
On a besoin d'une "cause matérielle" et d'une "cause formelle". Phidias, le sculpteur, va dégrossir le marbre qu'il possède pour le faire coïncider avec son intention formelle. Son idée, sa conscience agit sur ce matériau et les choses "obéissent" à son idée. L'énergie mise est la "cause efficiente" de Phidias ou de ses collaborateurs. Bien que toutes soient des causes nécessaires, il faut les différencier. L'énergie nécessaire est psychophysique, c'est l'énergie potentielle.
En plus de tout ceci, il y a le processus de Phidias, le processus de son œuvre, puisqu'il n'a pas fait ses sculptures en un jour.
Aristote réfléchissait beaucoup à propos des quatre causes. Ensuite, il transfère son raisonnement à la Nature, où les variables se compliquent. Le moteur incréé mais créateur ; une chose immobile qui a un potentiel de mouvement ; l'objet immobile qui possède une énergie potentielle.

Phidias, qui était contemporain de Socrate et fortement influencé par Anaxagore, a acquis une telle renommée comme sculpteur à l'époque où vivait Platon et ensuite Aristote, qu'il fut admiré et que l'on appliqua à son œuvre les valeurs athéniennes. Il constitue une référence mise en exemple par ces philosophes et son nom est cité chaque fois que l'on veut expliquer de quoi dérivent les choses.

Dans la forme de penser de Platon, les choses dérivent des "essences pures", de ces archétypes qu'il appelle les Idées. C'est la Beauté en soi et l'art de Phidias la reflète. Mais Aristote a besoin d'expliquer les choses et il ne se réfère pas seulement au monde des idées.

Aristote s'intéresse au mouvement des choses, à la physique des choses, au comportement des objets. Mais, logiquement, il pense en réfutant les schémas qui avaient été organisés avant lui. Ces penseurs athéniens ont fait des apports extrêmement importants à la science et à la pensée occidentale. C'est ainsi que s'est développée, à l'intérieur de ces limites, la pensée européenne.

Ces penseurs se confrontaient, entre autres, au problème de l'être, au problème du non-être, au problème du mouvement, au problème de la définition des objets, au problème de la classification des objets. Ils étaient évidemment en train d'essayer d'organiser le monde des idées.

Une autre de leurs grandes préoccupations tournait autour des causes qui mettent les choses en mouvement, qui donnent origine aux phénomènes. Ils pensaient que toutes les choses dérivent d'autres choses, qu'il y a toujours une cause et un effet, qu'il n'y a pas d'effet sans cause, et que chaque fois que se produit un phénomène, il le doit à un autre phénomène, si bien que ce qu'il faut rechercher quand un phénomène se produit, c'est d'où il dérive, d'où il provient. Il faut pouvoir suivre la trace des sources de ce phénomène. Ces philosophes étaient profondément préoccupés par le problème des causes et des effets. Aristote ne se satisfaisait pas de ce que les choses soient d'une certaine façon, il essayait d'expliquer d'où elles venaient, les causes qui déterminaient les phénomènes.

Aux époques qui suivirent immédiatement le siècle de Périclès, on cherchait à exprimer avec clarté l'idée de cause et d'effet. Auparavant, on n'y avait pas pensé dans les termes dans lesquels le fit Aristote. De plus, il classifia les différentes causes qui agissaient sur un phénomène: dans la production d'un phénomène, il y a toujours quatre causes. Il prit pour exemple Phidias, le sculpteur le plus célèbre de l'époque, pour affirmer: pour que Phidias puisse produire une statue de ce bloc de marbre, quatre causes différentes, au moins, doivent intervenir.
Phidias, devenant l'exemple aristotélicien, resta associé pour la postérité, par son art et son nom, aux quatre causes et ceci nous permit de les comprendre avec facilité. Il devint une sorte de mnémotechnique de cette pensée.

Ainsi, dans *Physique* et *Métaphysique*, Aristote nous explique que telle statue ne peut surgir s'il n'y a pas de cause matérielle, que la cause matérielle est le marbre utilisé. Il dit qu'il ne peut y avoir de statue, s'il n'y a une cause efficiente, s'il n'y a pas quelque chose, un facteur externe à cette matière, qui travaille sur cette matière. La cause efficiente, c'est Phidias, c'est le sculpteur, il est la cause qui travaille sur la matière, qui la conduit, qui la transforme. On ne pourrait produire la statue s'il n'y avait une cause formelle, s'il n'y avait pas de forme. S'il n'y avait pas de forme, on ne

pourrait jamais produire cette statue, elle resterait ce bloc de matière. Ce bloc de matière a lui aussi une forme. Mais quand tout se transforme à partir de ce bloc en une statue, c'est parce qu'une autre forme opère. Il y a toujours une cause matérielle – s'il n'y a pas de cause matérielle, il ne peut y avoir aucun objet -, une cause formelle – s'il n'y a pas de forme, la matière ne peut s'exprimer, on peut imaginer n'importe quelle matière, mais elle aura toujours une forme -, et il doit y avoir une cause efficiente, quelque chose qui agit sur l'objet, qui n'est pas dans l'objet, qui est en dehors de l'objet, qui opère sur l'objet et est capable de le transformer.

La cause efficiente est justement celle qui prend le nom du sculpteur, celle que le philosophe illustre par son exemple. Phidias, en tant que cause efficiente, est plus facile à comprendre que le concept abstrait. On l'associe donc à la pensée aristotélicienne pour cette cause.

Cependant, il formule aussi une quatrième cause. Celle qui fait que Phidias se met à marteler le marbre, une cause qui le pousse depuis le commencement mais qui est placée dans la finalité de son œuvre. Tout est orienté vers cette cause qui n'est pas encore manifeste, une cause qui semble attendre l'objet au bout du chemin, vers laquelle tout s'oriente, jusqu'à se compléter dans la chose une fois terminée.

Aristote remarqua qu'il y avait toujours une cause finale, une sorte de plan au bout du chemin de tout être.

C'est ainsi que notre ami Phidias put réaliser sa statue, grâce à la participation de ces quatre causes, et la statue fut le résultat de quatre causes différentes: une cause formelle, une matérielle, une efficiente et une finale, et sans ces quatre causes, on ne pourrait expliquer la réalisation des choses. Ainsi donc, les choses dépendent de causes et ces causes peuvent être différentes, et il ne pourrait y avoir de phénomène sans cause. C'est une articulation de la pensée.

Ainsi, Aristote se préoccupait non seulement des définitions, des classifications, des problèmes majeurs ou mineurs de l'être, mais aussi des problèmes du mouvement, des causes et des effets. De plus, il a structuré un système de Logique. Enfin, il s'est aussi préoccupé du penser même. Il s'interrogeait: comment est-il possible de penser? Comment fait-on pour penser? Quand est-ce qu'une chose est pensée correctement ou incorrectement ? Comment doit-on faire pour penser correctement? Il s'est donc préoccupé des problèmes de l'ordonnance des jugements, du problème des syllogismes ou des raisonnements, et aussi des méthodes.

Nous mesurons ainsi l'importance de l'apport, du système de pensées qu'a structuré Aristote, ce Grec antique duquel nous percevons toujours l'influence. Par exemple, il est universellement accepté que l'on doive penser selon une méthode. Il est accepté que sans méthode, il y a désordre, il est accepté que tout bouge selon des causes et des effets, et ainsi de suite. Tout ceci continue à être accepté par notre forme mentale[59].

10. SILO

La synthèse aristotélicienne a été commentée par Silo, qui lui aussi, s'est servi de l'exemple du sculpteur Phidias pour illustrer les différentes causes qui agissent dans un phénomène, et lui a permis de présenter ce qu'il a appelé le Dessein ou la cause finale, qui précède toute chose et qui agit d'une façon subtile, coprésente, l'amenant vers son but. Cette *cause première* qui meut en direction de ce à quoi on veut aboutir

comme cause finale, cette disposition préalable pour parvenir à un certain effet. Une disposition qui existe avant même de commencer.[60]

Le Dessein répond à la question de ce qu'on veut obtenir; il doit avoir une grande résonnance pour soi; quelque chose que l'on désire profondément et que l'on sent pouvoir donner un sens à sa vie et peut-être au-delà d'elle. Pour être bien configuré, il requiert du temps et un style de vie se configure. Il opère avec sa "magie" en se basant sur les mécanismes de coprésence, avec une autre mécanique que celle de la volonté. Dans le moment présent, il n'agit pas, il agit dans le futur lorsqu'il coïncide avec l'image qui a été mise auparavant. Il monte en puissance et se met en acte. La clé est la charge affective. C'est le désir important d'y arriver qui fait qu'on réussit. Plus il y a de nécessité, plus de charge affective est mise en branle. Le Dessein est l'aspiration, il est la côte interne à obtenir.[61]

"Nous mettons toujours en première place, la cause finale. Ces quatre causes aristotéliciennes, cette cause finale qui va produire quelque chose, ceci détermine la direction. Ceci est très important pour nous. Si l'intention ne se formalise pas dans la tête, le désir d'arriver à certaines choses, on n'obtiendra pas le résultat qui nous intéresse. Le dessein, la cause finale, la disposition… C'est intéressant comment chacun met sa tête, c'est toujours mieux de la mettre dans l'œuvre achevée, vers où ça va. La cause efficiente est celle ou celui qui agit sur les réalités pour les modifier. Par exemple, Phidias sculpte le marbre pour arriver à un cheval. Et justement, il le fait avec une autre cause, pas la cause efficiente, s'il n'a pas ce bloc de marbre, il ne pourra pas le sculpter, ceci est la cause matérielle. Il y a aussi une cause formelle qui est dans la tête de Phidias, quand il est en train de sculpter, il suit ce qui va et ce qui ne va pas dans ce travail. Mais c'est la cause finale, quelque chose qui n'existe pas encore, qui guide tout. Elle guide les mouvements de Phidias, les corrections de ce qui ne coïncide pas et tout le reste.

C'est cette cause qui détermine tous les procédés. Les intentions vont être celles qui déterminent tout. C'est très intéressant. Ainsi donc, toute chose agit de manière coprésente depuis là, depuis les fonds et les tréfonds. Toute chose que l'on fait. Il ne suffit pas de vouloir faire et ça y est. Les choses importantes nécessitent une direction et cette direction vient du futur…"[62]

Silo utilise aussi souvent l'image de Phidias comme une bonne synthèse des quatre causes aristotéliciennes, et avec ces quatre causes, il illustre et établit les différentes voies de travail expérientiel pour produire l'entrée dans les espaces profonds, ces quatre voies que nous appelons aujourd'hui les Quatre Disciplines. Chacune d'elles travaille de façon différente mais les quatre vont dans la même direction; elles travaillent de manière différente et cependant elles sont équivalentes, ordonnées comme elles le sont, avec une finalité identique. Elles ressemblent donc à ces causes, à ces quatre entrées qui ont une même cause finale; ce Dessein qui est antérieur à elles et qui est ce qui les oriente, qui est l'Alpha et l'Oméga de toute activité.

"Quant aux Disciplines, elles sont au nombre de quatre et elles répondent à différentes "coupes" que l'on peut faire pour produire des changements dans la structure mentale. Ce sont quatre optiques différentes. Comme les quatre causes qu'Aristote nous expliquait avec l'exemple de Phidias. Le sculpteur, pour faire une sculpture, avait besoin de quatre causes: la cause efficiente, quelqu'un ou Phidias lui-même; la cause matérielle, le marbre; la cause formelle, la forme ; et le *télos (grec : fin, but)*, ce que l'on veut obtenir, la cause finale. Mais avant de commencer,

la sculpture est déjà dans la tête de Phidias. Il s'agit de différentes approches qui travaillent dans la même direction.

Les Disciplines agissent ainsi, avec les possibilités de l'être humain. La personne est une constitution physique, matérielle, mentale, avec une disponibilité énergétique ; et un fonctionnement du mental dans l'espace et dans le temps, beaucoup d'espaces mentaux et de temps mentaux.

Ces travaux sont très anciens et ils ont inspiré des sauts qualitatifs dans le développement humain.

D'où crois-tu que sort toute la structuration de nos idées? L'espace de représentation dérive de la Discipline de la Forme. La traduction des impulsions et le thème des plexus, de la Discipline de l'Énergie. Les travaux internes qui affectent le corps, de la Discipline de la Matière. Les niveaux et les états de conscience proviennent de la Discipline du Mental. Toutes ces choses, viennent des Disciplines.

Ce sont des aspects différents de ce qui se passe chez une personne. Chacune de ces voies te fait mettre la tête d'une manière différente pour pouvoir "entrer" dans d'autres profondeurs.

Tout ceci est très ancien; on le retrouve dans des civilisations très éloignées les unes des autres."[63]

Le développement de Silo dans les temps actuels est tout à fait inédit, non seulement parce qu'il s'agit du premier moment de l'histoire humaine dans lequel ces quatre voies se déploient dans des espaces-temps coïncidant[2], mais aussi par la façon simple et accessible avec laquelle ces travaux ont été mis à disposition. Comme si la formidable expérience qui en est à l'origine, aurait permis des simplifications chaque fois plus importantes, une sorte "d'élégance" qui replace l'essentiel dans les explications.

"Les disciplines travaillent avec quatre éléments, qui en réalité ne sont pas des idées très nouvelles. Elles travaillent avec ce que l'on considère comme étant matériel, les objets …, elles travaillent avec ce qui est matériel.

Elles travaillent avec le mental parce que nous ne confondons pas une tasse que nous percevons, que nous touchons avec la représentation de la tasse. En travaillant avec le mental, nous travaillons avec les représentations, pas avec la tasse. Et par conséquent, ces représentations peuvent être chaque fois plus intériorisées. Parce que s'il y a une représentation, il y a quelqu'un qui pense cette représentation. Cette représentation est un acte de conscience et s'il y a un acte de conscience, il se réfèrera à un objet de conscience qui est la tasse mentale.

Mais qu'est ce que c'est que cet objet qui est mental ? Est-ce qu'on peut le considérer comme objet ? Bon, enfin…

Ainsi donc, il y a cette Discipline du Mental, la Discipline de la Matière, et il y a aussi la Discipline de l'Énergie.

Dans ces travaux énergétiques, on considère cette énergie psychophysique, ce n'est pas comme ils font ces… l'énergie… quelle énergie ? La prise électrique ? Quoi ? … L'énergie psychophysique dont nous devons avoir des registres pour savoir de quoi nous parlons. Cette énergie psychophysique qui lorsque je veux représenter quelque

---

[2] NdT: Les quatre Disciplines se réalisent simultanément dans un même Parc d'Étude et de Réflexion, et ceci, dans les 20 Parcs existants sur les différents continents.

chose, je vois que... et elle disparaît ! … Et je me concentre et elle disparaît…. C'est mal fait, je manque d'énergie psychophysique !

L'énergie psychophysique a beaucoup d'expressions, mais on doit en avoir le registre pour savoir de quoi nous parlons…

Donc, cette autre Discipline qui travaille avec l'énergie psychophysique, nous conduit par des chemins très intéressants, des chemins énergétiques, de l'énergie psychophysique…

Et la Discipline de la Morphologie ou de la Forme, qui étudie, non pas la matière de la tasse, ni les actes mentaux qui se réfèrent à la tasse mentale, ni l'effort que je dois faire pour pouvoir y penser, mais la réduction de la tasse en quelque chose qui n'est pas la tasse elle-même mais les formes de la tasse.

Tu te retrouves avec un univers plutôt vide, avec des formes. Ou comme faisaient ceux qui s'intéressaient aux triangles, aux carrés et essayaient d'établir des lois de comportements de ces corps géométriques qui n'existaient nulle part, mais qu'ils ont ensuite utilisé à travers les mathématiques pour comprendre les choses du monde, mais cette Discipline qui travaille avec des formes, totalement inutile, mais intéressante.

Et là, on clôt ce thème, cet univers de recherche de certains aspects de la réalité depuis ces angles distincts. Depuis ces angles distincts. Comme c'est intéressant!"[64]

L'expérience qui s'ordonne comme Discipline de la Matière, Discipline de l'Énergie, Discipline Mentale et Discipline de la Forme, même si en définitive elle n'épuise pas toutes les voies d'entrée au Profond, répond à quatre "franges", quatre possibilités de modes différents et en même temps équivalents que nous avons choisies pour réaliser notre processus.

Ces quatre voies répondent à "l'armature" même de l'être humain et elles sont les quatre entrées que Silo a systématisées en commençant les activités de l'École. Elles sont les chemins par lesquels transitent ceux qui orientent leur vie vers la recherche profonde de l'Innommable.

11. CONCLUSIONS

Grâce aux discussions de Platon dans un de ses dialogues à propos de la nature de la beauté, cherchant où elle réside en observant la statue d'Athéna du Parthénon, et grâce aussi à Aristote qui, au lieu de prendre pour exemple le bois auquel le menuisier donne la forme d'une chaise – comme il l'avait fait jusqu'alors – continue d'illustrer sa pensée avec l'exemple de Phidias, et puisque Silo à son tour prend pour appui cette figure pour expliquer pédagogiquement ce qu'il a appelé le Dessein et pour distinguer chacune des quatre voies disciplinaires d'entrée au Profond, nous avons eu la possibilité de connaître un peu mieux le sculpteur qui personnifiait l'hellénisme classique.

Ce sont ces références que nous avons citées, avec l'exemple de la pierre et de la forme que Phidias a en tête avant de la sculpter, qui nous ont amené à nous approcher de ses belles œuvres, à ses extraordinaires représentations des divinités olympiques, aux volumes de marbre inspirateurs d'où surgissent chevaux et centaures, et plus particulièrement l'architecture majestueuse et équilibrée du Parthénon.

À partir d'un langage esthétique, nous arrivons aussi aux synthèses de compréhensions qui furent historiquement associées au nom de Phidias, en nous référant au paysage social et culturel dans lequel furent formées les idées, en pouvant analyser les contextes des époques antérieures à leur organisation, les tensions sous-jacentes, les coutumes et les usages des gens d'alors. Grâce au travail artistique, sculptural, architectonique de Phidias, est apparu sous nos yeux, le bagage mythologique et philosophique, avec tout son traînage provenant des croyances, des conflits et des mélanges avec les cultures antérieures qui se synthétisaient à Athènes au Ve siècle avant notre ère.

Comme toute esthétique, celle du siècle de Périclès capte la subtilité des tensions de l'époque et réussit à leur donner forme d'une façon qui reflète parfaitement la sensibilité du moment, en créant grâce à elle, une atmosphère dans laquelle pourront germer de nouvelles tendances et idées qui résident depuis ces moments. L'art anticipe les formulations théoriques qui apparaîtront ensuite, il devient en quelque sorte un indicateur des propositions, usages et coutumes qui se manifesteront dans le futur.

Nous voulons dire que c'est dans la cité de Périclès où nous avons vu que l'on passait du style archaïque et sévère en art, au classicisme; où l'on réussit à façonner de manière extraordinaire dans l'architecture le savoir mathématique et géométrique; où l'on passa du style dorique au style ionique; de la philosophie pré-attique au développement de la pensée grecque, qui à son tour constitue la base de la pensée occidentale. Et c'est dans cette pensée racine, dans les définitions fondamentales que nous trouvons associé le nom de Phidias.

C'est depuis Athènes qu'est proposée l'idée d'une cause première et d'une cause finale, ainsi que de quatre possibilités agissantes dans les phénomènes, quatre "franges" de la réalité: la matérielle, la formelle, l'énergétique et la mentale, qui sont les causes exemplifiées avec la figure du sculpteur.

Le substrat dans lequel s'enracine l'idée des quatre causes nous ramène à la cité d'Athènes, avec son temple élevé sur l'Acropole et la figure lumineuse d'Athéna que l'on peut découvrir depuis le Pirée.

De plus, Phidias nous situe dans un moment historique très particulier, qui se révéla être l'antécédent de la Discipline de la Forme et qui voit se déployer la beauté des formes en nous communiquant sa recherche d'une raison première, d'une conception de l'être, du monde, de l'ordre cosmique et des abstractions qui concernent le développement de la conscience. Ainsi, grâce au célèbre sculpteur, nous avons pu donner ces contextes inspirateurs de l'univers pré-attique.

Pía Figueroa
Août 2010
Parcs d'Étude et de Réflexion Punta de Vacas

Cette monographie a été écrite en espagnol. Il s'agit là d'une traduction faite par Nathalie Douay et Ariane Weinberger. Octobre 2010.

BIBLIOGRAPHIE

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Livre VI, Chapitre 7, trad. de Jules Tricot, Édition Vrin, Paris, 1990.

Aristote, *Métaphysique I*, Livre V, chap. 2, trad. de Jules Tricot, Édition Vrin, Paris, 2000, pp.161-165.

Aristote, *The works of Aristotle*, Volume I, The Great Books of the Western World, William Benton Publisher, Encyclopaedia Britannica, Chicago, 1952, "*Physics*", Book II, Chapters 1-3, pp.271-272.

Cotterell Arthur et autres auteurs, *Encyclopédie de la mythologie*, Nov'édit, Paris, 2005, p.61.

Divers auteurs, *La Storia dell'Arte* (L'Histoire de l'Art), Tome I "Le prime civiltá" ("Les premières civilisations"), Mondadori Electa, Milan, 2006, pp.656-657 et 687.

Humberto Giannini, *Breve historia de la filosofía* (Brève histoire de la philosophie), Éd. Catalonia, Santiago du Chili, 2005, pp.69-74.

Hérodote, *Les neuf livres de l'Histoire*, traduction d'A. Barguet, Gallimard, Paris, 1964, Livre VI, 117, p.450; Livre VIII, 51 à 56, pp. 565-566.

Hull Edward, *Le tableau illustré de l'histoire du monde, depuis les premiers âges jusqu'au temps présent*, Éd. Chêne, Paris, 1990, p.8.

James E.O., *El Templo – el espacio sagrado de la caverna a la catedral* (Le Temple – l'espace sacré de la caverne à la cathédrale), Capítulo VII, *Templos Griegos (Temples grecs)*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1966, pp.213-250.

Kandinsky Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Gallimard Folio, Paris, 1989

Laurenzi Luciano, *Umanitá di Fidia*, (Humanité de Phidias), Edizione "L'Erma" di Bretschneider, Rome, 2006, pp. 19-21. Ilustracions pp.39-40.

Matériel de l'École, *Les Quatre Disciplines,* 2010, www.parclabelleidee.fr

Mavromataki Maria, *Mitología Griega* (Mythologie grecque), Ediciones Xaitali, Athènes, 1997, pp.38-47.

Montanelli Indro, *Historia de los Griegos* (Histoire des Grecs), Random House Mondadori, Santiago du Chili, 2004, p.90-95.

National Geographic, *Historia* (Histoire), Jordi Estrada, Carlos Gómez Éditeurs, Barcelone, 2004, n°1, p.60, et n°13, p.46.

Ubaldo Nicola, *Atlante illustrato di Filosofía* (Atlas illustré de Philosophie), Éd. Demetra, Prato, Italie, 1999, pp.116-117.

Ogg Luis, *Crónica de la humanidad* (Chronique de l'humanité), Plaza & Janés Editores, Barcelone, 1987, pp.118-119.

Pasquier Alain et Martinez Jean-Luc, *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre*, Éditions Musée du Louvre, Paris, 2007, pp.63 et 69.

Pausanias, *Description de la Grèce*, trad. de J. Pouilloux, Les Belles Lettres, Paris, 2002, tout le livre.

Platon, *Phèdre* (269e-270b), trad. de Luc Brisson, Flammarion, Paris, 1989.

Platon, *Hippias Majeur* (289d-290d), trad. Alfred Croiset, Gallimard Belles Lettres, Paris, 1965.

Silo, *Mythes et Racines universels*, Éditions Références, Paris, 2005, pp.97-99.

Silo, *Notes de Psychologie*, "Psychologie IV", p.154, www.silo.net

Spivey Nigel, *L'Art grec,* Phaidon Press Limited, Paris, 2001, pp.216 et 251.

Stierlin Henri, *Grèce – de Mycènes au Parthénon*, Chapitre "L'Acropole de Périclès", Edition Taschen, Paris, 2009, p.183 et pp.192 à 198. Table chronologique p.226.

Struve V.V., *Historia de la Antigua Grecia* (Histoire de la Grèce Antique), Tome I, Editorial Sarpe, Madrid, 1985, p.8.

Struve V.V., *Historia de la Antigua Grecia* (Histoire de la Grèce Antique), Tome II, Editorial Sarpe, Madrid, 1986, pp.44 et 51.

Tejedor Campomanes César, *Historia de la Filosofía en su marco cultural* (Histoire de la philosophie dans son cadre culturel), Ediciones SM, Madrid, 1995, pp.10-16 et pp.70-71.

Uzielli Mariana, Los Presocraticos (*Les Présocratiques),* 2009, pp.25-26, www.parclabelleidee.fr

Vidéo *"Reunión con Silo—Tercera Parte - Parque de Estudio y Reflexión Punta de Vacas - 22 de noviembre de 2009"* (Réunion avec Silo – Troisième partie – Parcs d'Étude et de Réflexion Punta de Vacas – 22 novembre 2009), www.parclabelleidee.fr

Wilkinson Philip, *Encyclopédie Illustrée de la Mythologie: personnages et légendes du monde entier*, Sélection du "Reader's Digest", Paris, Bruxelles, Montréal, 1999, Chapitre "L'Athénée", p.66.

Notes

[1] Métope du Parthénon sculptée par Phidias, British Museum, Londres.

[2] Hérodote, *Les neuf livres de l'Histoire*, Livre VI, 117, traduction d'A. Barguet, Gallimard, Paris, 1964, p.450.

[3] Spivey Nigel, *L'Art* grec, Phaidon Press Limited, Paris, 2001, p.216.

[4] Struve V.V., *Historia de la Antigua Grecia* (Histoire de la Grèce Antique), Tome I, Editorial Sarpe, Madrid, 1985, p.8.

[5] "Dans cette bataille de Marathon, les Barbares perdirent six mille quatre cents douze hommes environ, les Athéniens centre quatre-vingt douze. Voilà le total des pertes subies dans les deux camps."
Hérodote, *Les neuf livres de l'Histoire*, Livre VI, 117, traduction d'A. Barguet, Gallimard, Paris, 1964, p.450.

[6] Tejedor Campomanes César, *Historia de la Filosofía en su marco cultural* (Histoire de la philosophie dans son cadre culturel), Ediciones SM, Madrid, 1995, pp.10-16.

[7] Pasquier Alain et Martinez Jean-Luc, *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre*, Éditions Musée du Louvre, Paris, 2007, p 63.

[8] "Timée: Mais oui, Socrate, tous ceux en tout cas qui ont la moindre parcelle de sagesse, quand ils sont sur le point d'entreprendre une affaire, grande ou petite, invoquent toujours une divinité, n'est-ce pas? Or nous, qui nous apprêtons à discourir sur l'univers d'une certaine manière, selon qu'il fut engendré ou encore pour dire qu'il n'est pas engendré, nous devons, à

moins d'être tout à fait égarés, appeler à l'aide dieux et déesses et les prier de faire que tout ce que nous dirons soit avant tout conforme à leur pensée, et par conséquent, satisfaisant pour nous. En ce qui concerne les dieux, que telle soit l'invocation; en ce qui nous concerne, il faut faire cette invocation: puissiez-vous avoir la plus grande facilité à comprendre; et quant à moi, puissé-je mettre la plus grande clarté possible dans l'exposé de ma pensée sur le sujet proposé."

Platon, *Timée* (28c-28d), trad. de Luc Brisson, Flammarion, Paris, 1992, p.115.

[9] Tejedor Campomanes César, *Historia de la Filosofía en su marco cultural* (Histoire de la philosophie dans son cadre culturel), Ediciones SM, Madrid, 1995, pp.14-15.

[10] Montanelli Indro, *Historia de los Griegos* (Histoire des Grecs), Random House Mondadori Santiago du Chili, 2004, pp. 90 à 95.

[11] Platon, *Phèdre* (270a): "Voilà effectivement ce que Périclès a acquis [cette élévation de pensée] et ce qu'il a joint à ses qualités naturelles. La raison en est, je crois, que, le hasard lui ayant fait rencontrer Anaxagore, lequel était un homme de cette espèce, Périclès se gorgea de spéculations [sur l'astronomie] et pénétra la nature de l'Intellect [du Mental] aussi bien que ce qui échappe à la raison, sujets sur lesquels précisément Anaxagore s'exprima longuement. C'est de là qu'il a tiré pour l'art oratoire ce qui lui était utile."

Platon, *Phèdre* (270a), trad. de Luc Brisson, Flammarion, Paris, 1989

[12] "Socrate: Il est fort probable que Périclès fut, de tous les orateurs, le plus accompli.

Phèdre: Comment cela ?

Socrate: Tous les arts, je veux dire ceux qui ont de l'importance exigent en sus bavardage et spéculations sur la nature; de là vient, semble-t-il, cette élévation de pensée et cette perfection du travail sur tous les points qu'on y trouve. Voilà effectivement ce que Périclès a acquis et ce qu'il a joint à ses qualités naturelles. La raison en est, je crois, que, le hasard lui ayant fait rencontrer Anaxagore, lequel était un homme de cette espèce, Périclès se gorgea de spéculations [sur l'astronomie] et pénétra la nature de l'Intellect [du Mental, du *noûs]* aussi bien que ce qui échappe à la raison, sujets sur lesquels précisément Anaxagore s'exprima longuement. C'est de là qu'il a tiré pour l'art oratoire ce qui lui était utile.

Phèdre: Que veux-tu dire?

Socrate: Sans doute en va-t-il de même pour la médecine et sur la rhétorique?

Phèdre: Comment cela?

Socrate: Dans l'un et l'autre cas, on doit procéder à l'analyse d'une nature: celle du corps dans le premier cas, et celle de l'âme dans le second, si l'on souhaite ne pas en rester à la routine et au savoir-faire, mais recourir à l'art pour, d'une part, administrer au corps remèdes et nourriture, en vue de faire naître en lui santé et vigueur, et pour, d'autre part, proposer à l'âme discours et pratiques conformes aux usages et ainsi lui communiquer la conviction et la vertu que l'on souhaite."

Platon, *Phèdre* (269e-270b), trad. de Luc Brisson, Flammarion, Paris, 1989

[13] Struve V.V., *Historia de la Antigua Grecia* (Histoire de la Grèce Antique), Tome I, Editorial Sarpe, Madrid, 1986, p.44.

[14] Pasquier Alain et Martinez Jean-Luc, *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre*, Éditions Musée du Louvre, Paris, 2007, p.69.

[15] Struve V.V., *Historia de la Antigua Grecia* (Histoire de la Grèce Antique), Tome II, Editorial Sarpe, Madrid, 1986, p.51.

[16] Laurenzi Luciano, *Umanitá di Fidia* (Humanité de Phidias), Edizione "L'Erma" di Bretschneider, Rome, 2006, p.39. Planche de l'Acropole d'Athènes de la *Enciclopedia dell'Arte Antica* (Encyclopédie de l'Art Antique).

[17] Laurenzi Luciano, *Umanitá di Fidia* (Humanité de Phidias), Edizione "L'Erma" di Bretschneider, Rome, 2006, p.40. Reconstitution de l'esplanade de l'Acropole d'Athènes de la *Enciclopedia dell'Arte Antica* (Encyclopédie de l'Art Antique).

[18] Hérodote, *Les neuf livres de l'Histoire*, Livre VIII, 51 à 56, traduction d'A. Barguet, Gallimard, Paris, 1964, pp.565-566.

[19] "La seconde Agaristé […] mariée à Xanthippe fils d'Ariphron, eut, enceinte, un songe pendant son sommeil: il lui sembla qu'elle enfantait un lion; quelques jours plus tard, elle donnait à Xanthippe un fils, Périclès."
Hérodote, *Les neuf livres de l'Histoire*, Livre VIII, 131, traduction d'A. Barguet, Gallimard, Paris, 1964, p.455.

[20] Ogg Luis, *Crónica de la humanidad* (Chronique de l'humanité), Plaza & Janés Editores, Barcelone, 1987, p.119.

[21] Stierlin Henri, *Grèce - de Mycènes au Parthénon*, Edition Taschen, Paris, 2009, Chapitre "L'Acropole de Périclès", p. 183.

[22] Le terme *chryséléphantin* vient des termes grecs *chrysos*, l'or et *elephantinos*, l'ivoire.

[23] L'extérieur du bouclier d'Athéna Parthénos portait en son centre la tête de Méduse entourée de scènes figurant la bataille entre les Grecs et les Amazones. Sur la face intérieure, était sculptée la bataille entre les Dieux et les Géants. Photographie de Silvia Bercu (2010) de la pièce en marbre actuellement conservée au British Museum de Londres.

[24] Voir l'Annexe I.

[25] Voir l'Annexe II.

[26] À propos de cet affrontement, voir Silo, *Mythes et Racines universels*, Chapitre VIII Mythes gréco-romains, *"La lutte des générations d'immortels",* Éditions Références, Paris, 2005, pp.97-99.

[27] Les Amazones sont des femmes guerrières qu'Hérodote décrit "chassant souvent à cheval et portant la même tenue que les hommes", vivant dans une région frontière avec la Scythie en Samartie. Penthésilée fut une reine amazone remarquable, qui participa à la guerre de Troie. Sa fille Hippolyte, dont la ceinture fut l'objet d'un des douze travaux d'Héraclès, les gouvernait quand elles vivaient à Pont, où elles avaient constitué un royaume indépendant duquel les hommes étaient exclus.

[28] Dans la mythologie grecque, les Centaures sont des êtres ayant la tête et le torse d'un humain, tandis que leur corps est celui d'un cheval. Ils étaient réputés vivre dans les montagnes de Thessalie. Leur lutte contre les Lapithes allégorise le conflit entre les motivations viscérales ou irrationnelles et les conduites propres aux êtres humains.

[29] Voir l'Annexe III.

[30] Spivey Nigel, *L'Art* grec, Phaidon Press Limited, Paris, 2001, p. 262-263. Bas-relief des cavaliers de la frise nord du Parthénon, actuellement au British Museum de Londres.

[31] James E.O., *El Templo – el espacio sagrado de la caverna a la catedral* (Le temple – espace sacré de la caverne à la cathédrale), Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966, Chapitre VII, "*Templos Griegos"* (Temples grecs), pp.232 à 235.

[32] Relief de la frise nord du Parthénon (British Museum, Londres). Photographie de Silvia Bercu (2010).

[33] Stierlin Henri, *Grèce - de Mycènes au Parthénon*, Edition Taschen, Paris, 2009, Chapitre "L'Acropole de Périclès", pp.192 à 198.

[34] La distorsion architectonique sophistiquée se comprend mieux si l'on réduit la colonnade à un diagramme en deux dimensions comme celui-ci. Spivey Nigel, *L'Art* grec, Phaidon Press Limited, Paris, 2001, p.249.

[35] Ogg Luis, *Crónica de la humanidad* (Chronique de l'humanité), Plaza & Janés Editores, Barcelone, 1987, pp.118-119.

[36] Spivey Nigel, *L'Art grec*, Phaidon Press Limited, Paris, 2001, p.245.

[37] Pasquier Alain et Martinez Jean-Luc, *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre,* Éditions Musée du Louvre, Paris, 2007, p.71. Bloc sculpté de la frise continue est du Parthénon: Procession de la fête des Grandes Panathénées dite "Plaque des Ergastines".

[38] Mavromataki Maria, *Mythologie et cultes de la Grèce*, Éditions Hattalis, Paris, 1997.

[39] Luciano Laurenzi, *Umanitá di Fidia* (Humanité de Phidias), Edizione Anastatica, Rome, 2006, p.19.

[40] Nous ne connaissons la statue d'Athéna Lemnia qu'à travers des copies de l'époque romaine. Celle actuellement conservée au Musée Archéologique de Bologne en Italie passe pour être très semblable à l'originale de Phidias.

[41] James E.O., *El Templo – el espacio sagrado de la caverna a la catedral* (Le temple – espace sacré de la caverne à la cathédrale), Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966, Chapitre VII, "*Templos Griegos"* (Temples grecs), pp.242-243.

[42] Ilustration du National Geographic, *Historia*, Barcelona, Espagne, 2004, Jordi Estrada, Carlos Gómez Editores, n°1, p.63.

[43] Les sept merveilles du monde antique étaient un ensemble d'œuvres architectoniques, considérées comme dignes d'être visitées, car elles étaient d'insignes monuments de la création et du génie humain. La liste classique se base sur un poème d'Antipater de Sidon (125 av. notre ère) qui mentionne la pyramide de Gizeh, les jardins suspendus de Babylone, le temple d'Artémis à Éphèse, le tombeau du roi Mausole à Halicarnasse, le Colosse de Rhodes, la statue de Zeus à Olympie et la Porte d'Ishtar des murailles de Babylone. Des récits postérieurs remplacèrent cette dernière par le phare d'Alexandrie.

[44] Spivey Nigel, *L'Art grec*, Phaidon Press Limited, Paris, 2001, pp.233 et 235. Bronzes de Riace, attribués à Phidias et conservés au Museo Nazionale de Reggio Calabria.

[45] Pasquier Alain et Martinez Jean-Luc, *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre,* Éditions Musée du Louvre, Paris, 2007, p.68. Dixième métope sud du Parthénon: Centaure et femme lapithe.

[46] Pasquier Alain et Martinez Jean-Luc, *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre,* Éditions Musée du Louvre, Paris, 2007, p.75. Tête féminine appartenant au décor des frontons du Parthénon. Les lobes perforés des oreilles indiquent la présence de boucles, tout comme les trous présents à l'arrière des mèches frontales, dans les tresses qui ceignent le crâne et y maintiennent les cheveux, les boucles remontant de la nuque; attestent l'existence d'un diadème: ces ornements étaient en métal.

[47] Luciano Laurenzi, *Umanitá di Fidia* (Humanité de Phidias), Edizione Anastatica, Rome, 2006, p.22.

[48] Tête du cheval de Séléné, provenant du fronton est du Parthénon, marbre, actuellement au British Museum de Londres. Photographie publiée par Nigel Spivey in *L'art grec*, Phaidon Press Limited, Paris, 2001, p.251.

[49] Kandinsky Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Gallimard Folio, Paris, 1989.

[50] Uzielli Mariana, *Los Presocarticos* (Les Présocratiques*)*, 2009, p.33, www.parclabelleidee.fr

[51] Luciano Laurenzi, *Umanitá di Fidia* (Humanité de Phidias), Edizione Anastatica, Rome, 2006, pp.20-21.

[52] Matériel de l'École, *Les Quatre Disciplines*, "Discipline de la Forme - Antécédents", 2010, www.parclabelleidee.fr

[53] "Socrate: Il va me dire alors: "Si je t'avais demandé tout d'abord, Socrate, quelle chose est indifféremment belle ou laide, la réponse que tu viens de me faire serait juste. Mais le beau en soi, ce qui pare toute chose et la fait apparaître comme belle en lui communiquant son propre caractère, crois-tu toujours que ce soit une jeune fille, une cavale, ou une lyre ?

Hippias: Eh bien ! Socrate, si c'est cela qu'il cherche, rien n'est plus facile que de répondre. Il veut savoir ce qu'est cette beauté qui pare toutes choses et les rend belles en s'y ajoutant. Ton homme est un sot qui ne s'y connaît nullement en fait de belles choses. Réponds-lui que cette beauté sur laquelle il t'interroge, c'est l'or, et rien d'autre ; il sera réduit au silence et n'essaiera même pas de te réfuter. Car nous savons tous qu'un objet, même laid naturellement, si l'or s'y ajoute, en reçoit une parure qui l'embellit.

Socrate: Tu ne connais pas mon homme, Hippias; tu ne sais pas comme il est chicanier et difficile à satisfaire.

Hippias: Qu'importe son humeur, Socrate ? Mis en face de la vérité, il faudra qu'il l'accepte, ou bien on se moquera de lui.

Socrate: Bien loin d'accepter ma réponse, il me plaisantera et me dira : "Pauvre aveugle, prends-tu Phidias pour un mauvais sculpteur ?" Je lui dirai que je n'en fais rien.

Hippias: Tu auras raison, Socrate.

Socrate: Sans doute. Mais quand je lui aurai déclaré que je considère Phidias comme un grand artiste, il poursuivra : "Phidias, à ton avis, ignorait-il l'espèce de beauté dont tu parles ?" — "Pourquoi cela ?" — "C'est qu'il n'a fait en or ni les yeux de son Athéna, ni le reste de son visage, ni ses pieds, ni ses mains, comme il l'aurait dû pour leur donner plus de beauté, mais qu'il les a faits en ivoire: évidemment il a péché par ignorance, faute de savoir que l'or embellit tous les objets auxquels on l'applique." À cette objection Hippias, que répondrons-nous ?

Hippias: La réponse est facile : Phidias, dirons-nous, a bien fait ; car l'ivoire, à mon avis, est une belle chose.

Socrate: "Mais alors, dira-t-il, pourquoi Phidias, au lieu de faire en ivoire l'intervalle des deux yeux, l'a-t-il fait en marbre, un marbre d'ailleurs presque pareil à l'ivoire ?" Le beau marbre possède-t-il donc aussi la beauté ? Devons-nous en convenir, Hippias ?

Hippias: Oui certes, quand il est employé à propos.

Socrate: Sinon, il est laid ? Dois-je aussi reconnaître ce point ?

Hippias: Oui : hors de propos, il est laid.

Socrate: "Ainsi, l'ivoire et l'or, me dira-t-il, ô très savant Socrate, embellissent les choses quand ils y sont appliqués à propos, et les enlaidissent dans le cas contraire, n'est-il pas vrai ?" Faut-il repousser cette distinction ou reconnaître qu'elle est juste.

Hippias: Elle est juste, et nous dirons que ce qui fait la beauté de chaque chose, c'est la convenance.

Platon, *Hippias Majeur* (289d-290d), trad. Alfred Croiset, Gallimard Belles Lettres, Paris, 1965.

[54] Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Livre VI, Chapitre 7, trad. de Jules Tricot, Édition Vrin, Paris, 1990.

[55] Aristote, *Métaphysique I*, Livre V, chap. 2, trad. de Jules Tricot, Édition Vrin, Paris, 2000, pp.161-165.

[56] "Une forme est ce principe – en soi invisible – par lequel une chose devient visible et montre ce qu'elle est. Mais la forme est nécessairement forme de quelque chose. Dans le cas des objets manufacturés, où c'est plus évident, la forme d'une chaise est, par exemple, la forme qu'a prise une certaine matière qui était disponible, le bois; ou dans le cas d'une sculpture, la forme qu'a prise le marbre dont l'artiste a disposé pour l'œuvre.

Arrêtons-nous sur le principe formel. Pour ce faire, revenons à l'exemple avec lequel nous avons commencé: nous avions d'une part, les divers morceaux de bois que le menuisier avait choisi pour réaliser une de ses chaises. Cependant, la forme qu'il imprime à chaque chaise est une et commune à toutes: la forme de chaise et non d'autre chose. Nous parlerons donc de *multiplicité* de la matière (les divers morceaux de bois ou de fer) et d'*unité* de la forme. Et nous ne devons pas dire que là où, par exemple, il y a deux chaises semblables, séparées par un certain espace et, peut-être, pour un certain temps, qu'il y a deux formes. Il y a *une seule et même forme*, présente dans les deux chaises. Nous pouvons aussi dire de la forme qu'elle fait que l'arbre est, par exemple, un prunier: elle est la même par laquelle tous les pruniers qui existent, qui ont existé et qui existeront, sont ce qu'ils sont.

Un principe comme la forme constitue l'être d'une multiplicité de choses *sans sortir de soi-même*, sans ne rien perdre de soi. C'est la même chose pour tous les individus, ce qu'il y a de commun et de cognitif dans chaque chose."

Humberto Giannini, *Breve historia de la filosofía* (Brève histoire de la philosophie), Éd. Catalonia, Santiago du Chili, 2005, pp.70-71.

[57] Humberto Giannini, *Breve historia de la filosofía* (Brève histoire de la philosophie), Éd. Catalonia, Santiago du Chili, 2005, pp.69-74.

[58] Ubaldo Nicola, *Atlante illustrato di Filosofía* (Atlas illustré de Philosophie), Éd. Demetra, Prato, Italie, 1999, p.117.

[59] Fragment de transcription d'une causerie (*charla*) donnée par Silo à Corfou, Grèce, 1975.

[60] "L'entrée dans les états profonds se produit depuis la suspension du moi. Depuis cette suspension, des registres significatifs de "conscience lucide" et de compréhension de ses propres limitations mentales se produisent, ce qui constitue déjà une grande avancée. Dans ce passage, on doit tenir compte de certaines conditions incontournables : 1 – Que le pratiquant ait très clairement défini son Dessein, ce qu'il désire obtenir comme objectif final de son travail. 2 – Qu'il dispose d'énergie psychophysique en quantité suffisante pour maintenir son attention immergée en soi et concentrée sur la suspension du moi. 3 – Qu'il puisse continuer sans solution de continuité dans l'approfondissement de l'état de suspension jusqu'à ce que les références spatio-temporelles disparaissent.
Le Dessein correspond à la direction de tout le processus mais sans que cela occupe tout le centre attentionnel. C'est à dire que le Dessein doit être gravé avec suffisamment de charge affective pour opérer de façon coprésente tandis que l'attention est occupée dans la suspension du moi et dans les pas suivants. Cette préparation conditionne tout le travail postérieur. Quant à l'énergie psychophysique nécessaire pour le maintien de l'attention dans un niveau intéressant de concentration, la principale impulsion provient de l'intérêt qui fait partie du Dessein. Si l'on constate un manque de puissance ou de permanence, il faudra réviser la préparation qui a été faite du Dessein.
Silo, *Notes de Psychologie*, Psychologie IV, p.154, www.silo.net

[61] Matériel de l'École, *Les Quatre Disciplines*, 2010, pp.18-19, www.parclabelleidee.fr

[62] Extraits d'une causerie de Silo, Acte de la réunion d'École des 7, 8 et 9 janvier 2010, Parcs d'Étude et de Réflexion Punta de Vacas, Argentine.

[63] Notes d'une conversation avec Silo à Mendoza, le 20 novembre 2004.

[64] Transcription d'une causerie de Silo au Centre d'Étude du Parcs d'Étude et de Réflexion Punta de Vacas, le 21 novembre 2009, à l'occasion d'une réunion préparatoire à la Marche Mondiale pour la Paix et la Non-violence.

ANNEXE I

LES FRONTONS

Le Parthénon présentait sur ses deux frontons des statues sculptées en trois dimensions, représentant sur la face Est, la naissance d'Athéna et sur la face Ouest, le conflit l'opposant à Poséidon pour la possession de l'Attique.

Y figurent aussi d'autres scènes mythiques, dont nous conservons notamment les magnifiques têtes de Thésée et d'Olympe.

Fronton Est – illustré par les pièces de marbre actuellement conservées au British Museum de Londres.

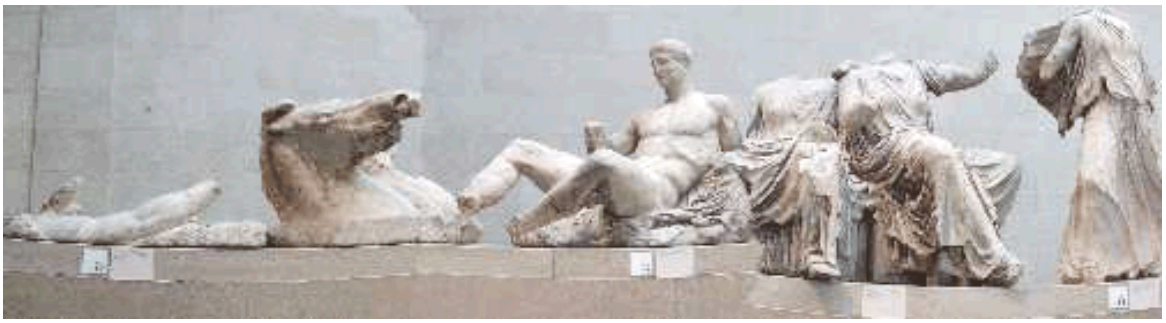
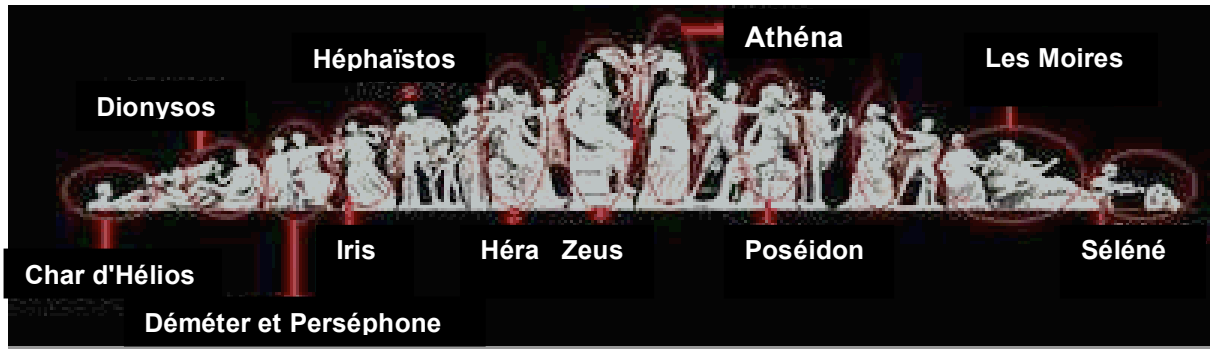


Schéma du fronton complet, tel qu'on pouvait probablement le voir au Ve siècle avant notre ère.



Un jeune homme nu se tient incliné sur une roche couverte de la peau d'un félin. Il s'agit peut-être de Dionysos, qui aurait tenu dans la main droite qui lui manque, une coupe de vin.

Deux déesses assises sur des bancs, probablement Déméter (à droite) et Perséphone. Leurs drapés ont conservé des restes de la polychromie qui était appliquée sur les statues. Une jeune fille, dont les drapés soulignent le mouvement, s'éloigne rapidement du centre. Il s'agit d'Iris, qui probablement s'apprête à apporter la nouvelle de la naissance d'Athéna.

Sur la partie centrale du fronton Est étaient placées – de gauche à droite – après Iris, les figures d'Héphaïstos, d'Héra et de Zeus, d'Athéna et de Poséidon (et les autres personnages les accompagnant). Apparaît ensuite cette figure féminine qui précède le groupe des Moires (que les Romains ont appelé les Parques).

Il s'agit d'une femme assise, qui semble sur le point de se redresser, comme si les évènements qui se produisaient à sa droite, l'appelaient à participer.
Sa tête a été détruite, mais elle regardait vers la droite, c'est-à-dire vers le centre du fronton.
Elle est vêtue d'une tunique de tissu fin et léger, et elle porte un manteau plus épais sur les genoux.
Il s'agit peut-être d'Hestia, la déesse du foyer.

Cette photographie des marbres conservés au British Museum de Londres, nous permet d'apprécier les dimensions de ces sculptures des frontons, en prenant pour référence la tête d'un des visiteurs à l'arrière plan.

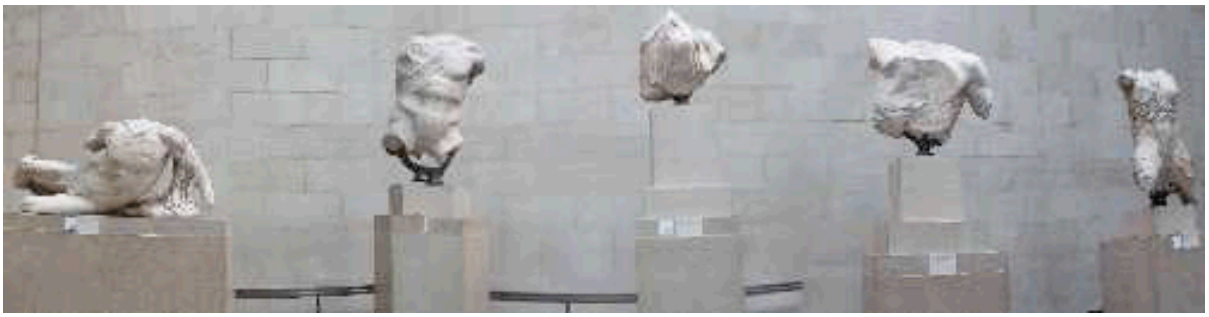
Le groupe des figures féminines placé à l'angle du fronton oriental du Parthénon, représente les Moires, les personnifications du destin, tenant dans leurs mains le fil de la vie de chaque mortel, depuis la naissance jusqu'à la mort et au-delà. Les dieux tels Zeus et les immortels devaient se soumettre à leurs caprices.

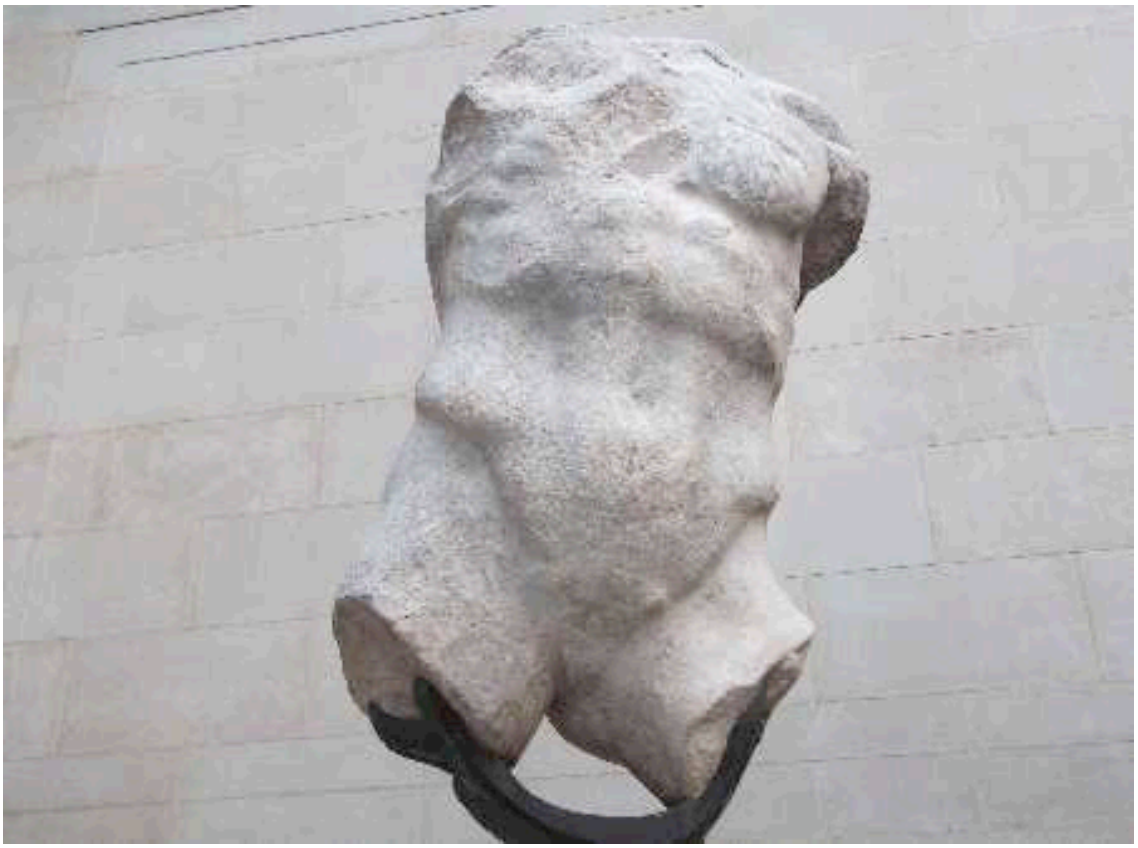
Les Moires sont aussi représentées avec Zeus, au fronton du Parthénon de même que sur les temples construits pour Zeus à Olympie, en Mégare, à Corinthe et à Sparte, ainsi qu'au sanctuaire de Thémis, au-delà de la porte de Thèbes.

La tête du cheval de Séléné, la déesse de la lune, complète le fronton et fait pendant au groupe de chevaux d'Hélios, situés à l'autre extrémité.

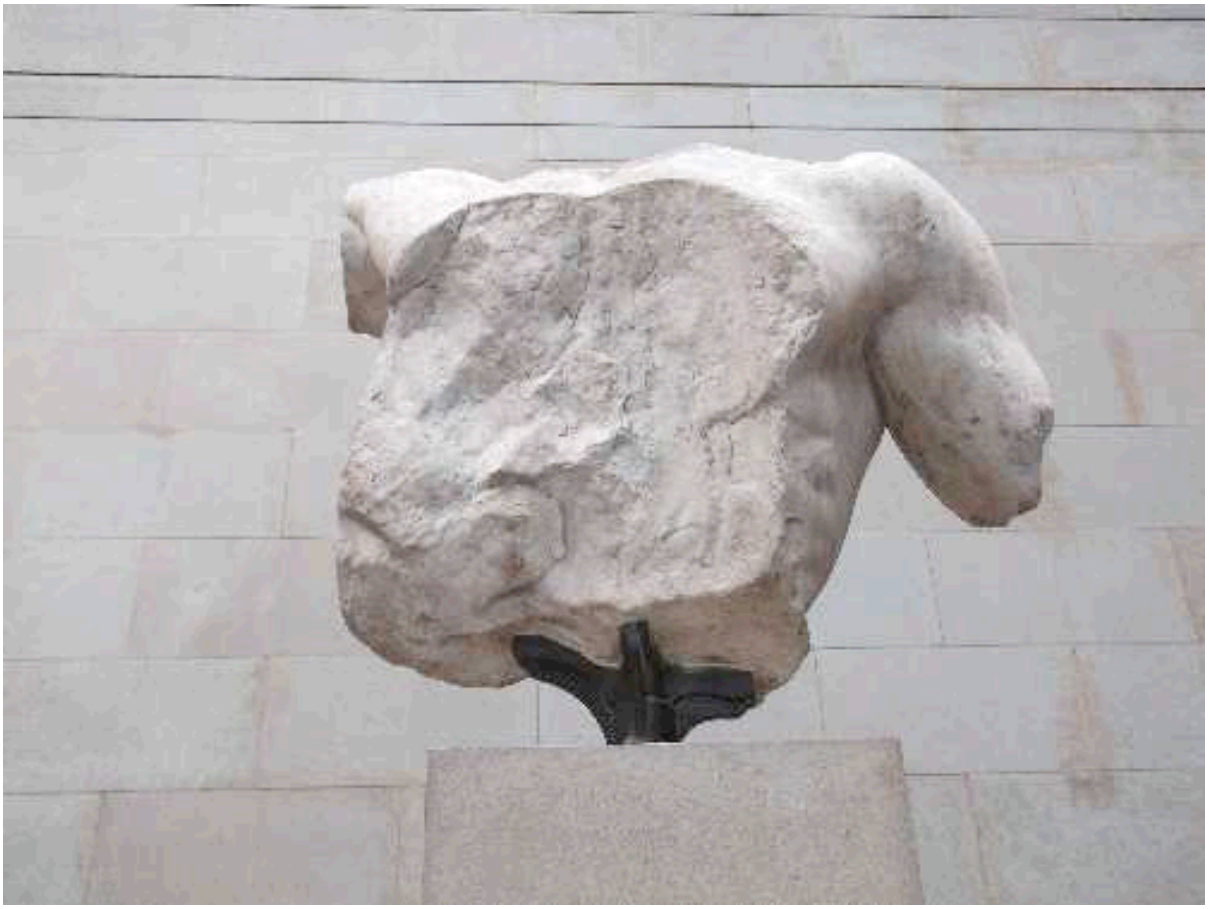
Fronton Ouest – reproduction du fronton tel que l'on pouvait probablement le voir anciennement et où est figuré le conflit entre Athéna et Poséidon.

Les pièces de marbre du fronton Ouest sont actuellement conservées au British Museum de Londres.





On suppose que cette figure représentait le dieu messager Hermès, qui conduisit le char d'Athéna sur l'Acropole. La figure inclinée de l'image précédente, pourrait correspondre à celle du fleuve athénien Ilisos.



Le torse de Poséidon, dieu de la mer, était situé au centre du fronton Ouest, la totalité de la scène représentant sa dispute pour Athènes, que le dieu soutint contre Athéna et à l'issue de laquelle elle devint la patronne de la cité.
Bien que le torse soit morcelé, la sculpture n'en dégage pas moins une grande force.
D'autres fragments de la sculpture de Poséidon sont conservés au Musée d'Athènes.

Iris, déesse messagère, est symétrique dans sa fonction et son emplacement à Hermès, qui figure sur la moitié gauche du même fronton.
Elle portait des ailes et les plis de son drapé rendent compte du mouvement du vent soufflant contre son corps, comme si elle était en plein vol.

Les sculptures que nous avons conservées jusqu'à aujourd'hui et qui font partie du fronton ouest du Parthénon, comprenaient aussi ce torse d'Amphitrite.
Elle était une ancienne déesse de la mer qui devint la conjointe de Poséidon qui conduisait son char. En tant que déesse maritime, on la représentait avec un serpent.

[1]

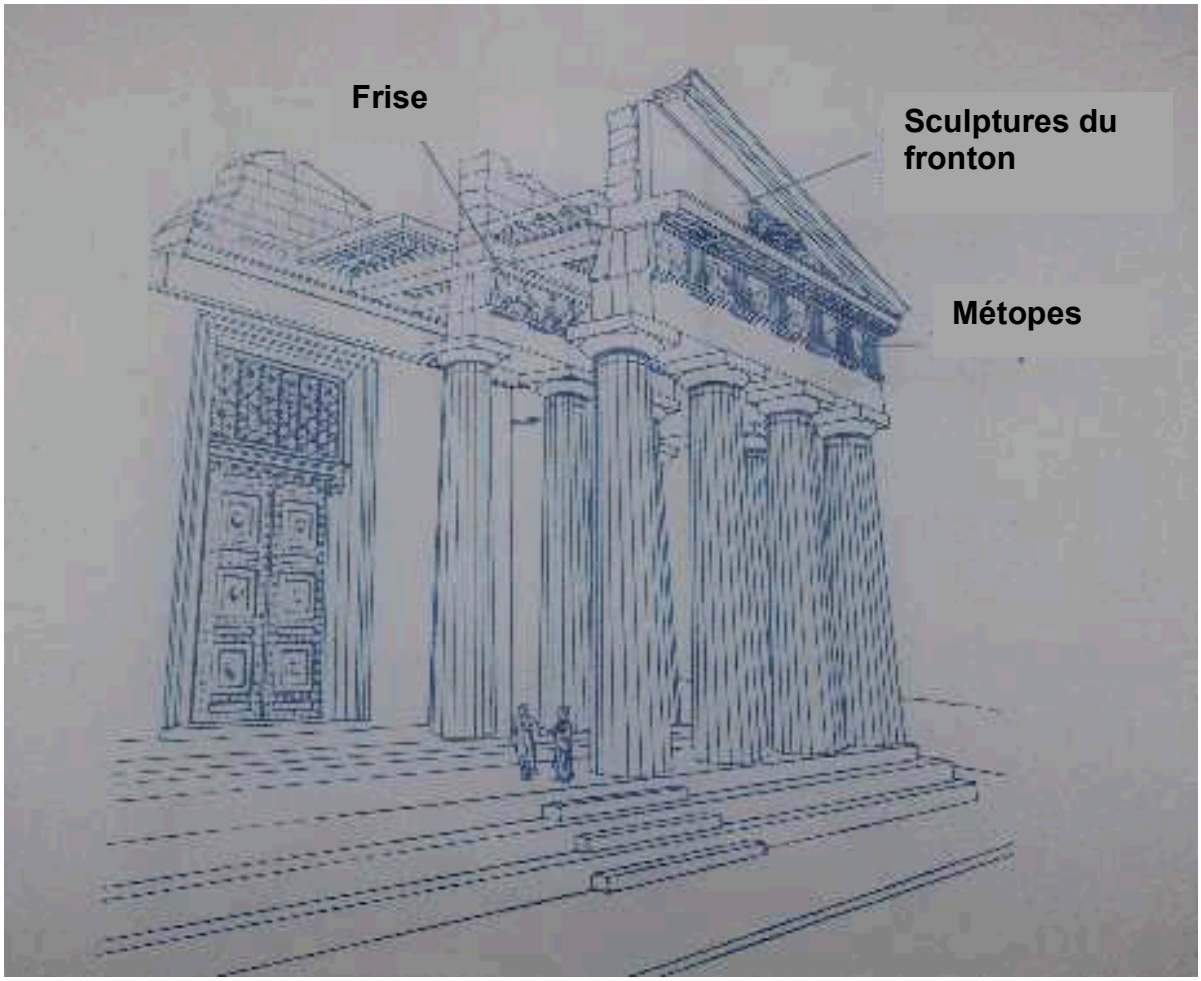
[1] Les photos des marbres conservés au British Museum de Londres sont de Silvia Bercu (2010).

ANNEXE II

LES MÉTOPES DU PARTHÉNON

Afin de transmettre une idée plus claire de la répartition des métopes sur le Parthénon, nous illustrons ici notre propos avec une élévation (qui nous indique aussi les proportions des colonnes du temple au regard de la taille des êtres humains). C'est sur cette partie extérieure du temple qu'étaient situées les quatre-vingt douze métopes rectangulaires sculptées dans le marbre, en haut-relief, représentant la bataille des dieux et des géants, des Grecs et des Amazones et des Grecs et des Centaures.

Sur les faces Est et Ouest du temple, elles étaient placées immédiatement en dessous des frontons triangulaires, mais elles se poursuivaient sur tout le pourtour du temple, sur les colonnes, sur les faces Nord et Sud du Parthénon, dont on ne conserve aujourd'hui que quelques fragments.



1

[1] Élévation réalisée pour la collection de métopes actuellement exposée au British Museum de Londres.

MÉTOPE SUD II

L'affrontement entre les Lapithes (tribu de Thessalie qui tannait le cuir des chevaux) et les Centaures était le thème principal des métopes de la face Sud du temple[2].

Les centaures sont des créatures mythiques possédant une tête et un torse humain, mais la partie inférieure d'un cheval. Leur caractère était aussi double que leur corps. Généralement très aimables et sages, experts dans toutes sortes d'arts comme la musique et la médecine, ils étaient, par ailleurs, courageux guerriers, prenant part à des batailles, très importantes dans la mythologie grecque, comme celle les opposant aux Lapithes[3].

Le Lapithe humain pousse son adversaire, le Centaure, vers le bas, le saisissant fortement par la gorge et la barbe et le dominant. La ligne du corps du Lapithe croise en diagonale le corps d'animal du centaure. Cette structure compositive fut très utilisée dans l'art grec pour représenter des scènes de lutte.

4

[2] Cotterell Arthur et autres auteurs, *Encyclopédie de la mythologie*, Nov'édit, Paris, 2005, p.61.
[3] Wilkinson Philip, *Encyclopédie Illustrée de la Mythologie: personnages et légendes du monde entier*, Sélection du "Reader's Digest", Paris, Bruxelles, Montréal, 1999, Chapitre "L'Athénée", p.66.
[4] Photographie de Silvia Bercu (2010) des marbres actuellement conservés au British Museum de Londres.

MÉTOPE SUD III

Ici le centaure est surpris par derrière et tourne son torse humain. Sa tête – manquante – devait regarder le visage de son attaquant. Il se défend du Lapithe avec son bras gauche enveloppé d'une peau d'animal. Les marques visibles sur le corps du Lapithe suggèrent qu'il devait porter une décoration représentant un baudrier ou une courroie qui partant de l'épaule descendait en diagonale sur son torse jusqu'au côté opposé de sa ceinture, pour soutenir une épée ou un poignard, aujourd'hui disparu.

MÉTOPE SUD IV

Le centaure verse l'eau de sa cruche sur son adversaire, qui est sans défenses, malgré le bouclier qu'il soutient. La composition elle-même fait du centaure le vainqueur. Les têtes manquantes des deux statues sont aujourd'hui conservées à Copenhague.

MÉTOPE SUD V

Le Lapithe était sculpté avec tant de relief, il dépassait tant le plan de la métope, qu'il s'est détaché et s'est perdu, alors que la tête du Centaure qui le transportait, est conservée à Würzburg, Allemagne.

MÉTOPE SUD VII

Le Lapithe porte un coup au centaure de sa main gauche tandis qu'il se prépare à l'achever avec la droite.

La composition s'appuie sur des diagonales croisées qui confèrent à la scène un puissant dynamisme. Les têtes des deux sculptures sont conservées à Athènes.

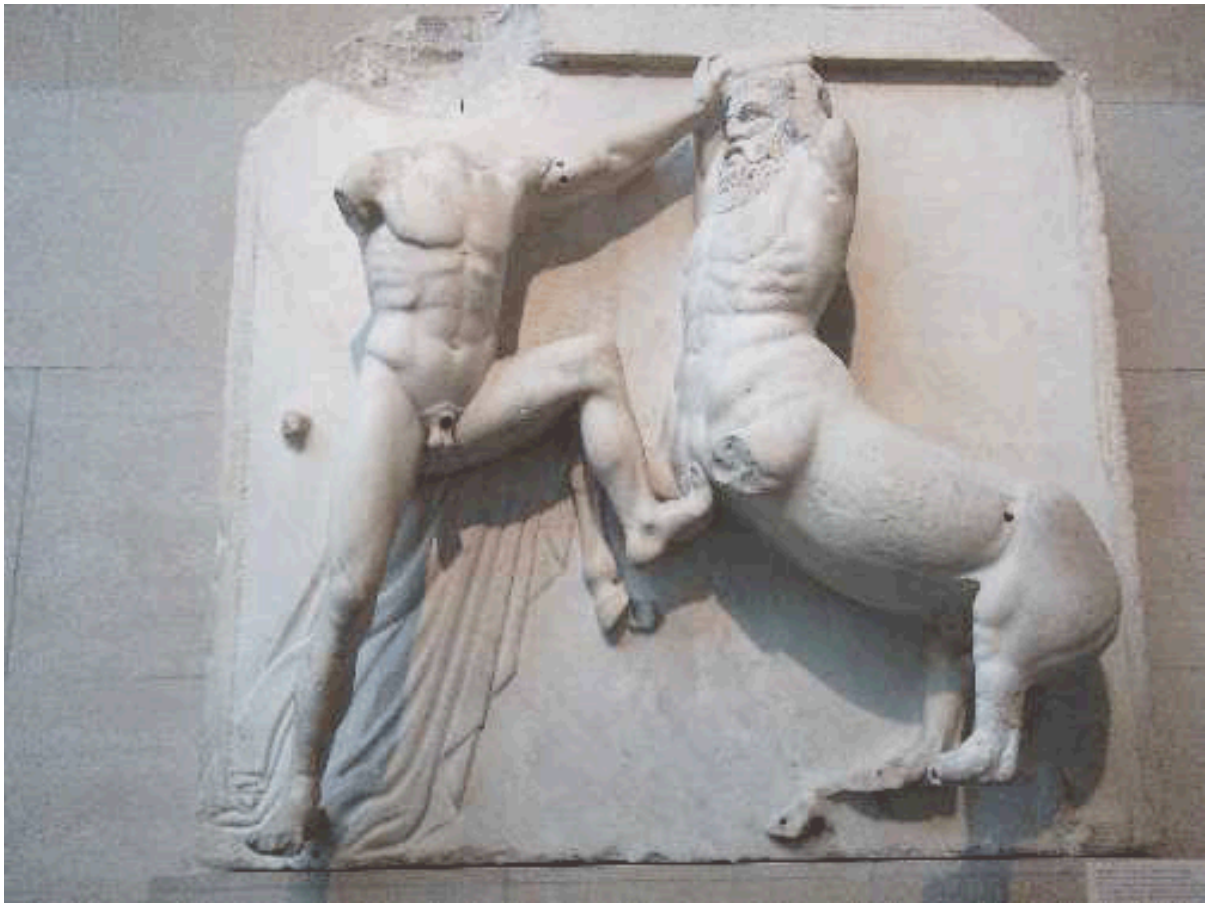
MÉTOPE SUD VIII

Le Lapithe et le centaure luttent au corps à corps, le pied de l'homme s'appuyant sur une véritable cascade de plis de drapés, de même que le genou du Centaure.

La partie supérieure du relief a été détruite lors de l'explosion de 1687.

MÉTOPE SUD XXVI

Le centaure se redresse pour frapper son adversaire, qui le maintient à bonne distance de la force de son pied et de son bras. Cette pièce n'est visiblement pas achevée, incomplète ou endommagée; il manque la cape du Lapithe entre son épaule et sa hanche. Cependant, les perforations visibles sur la partie supérieure de son bras gauche peuvent avoir servies à introduire une pièce métallique à laquelle pouvait être suspendue la partie manquante de la cape, qui se serait alors déployée en ondoyant devant la figure.



MÉTOPE SUD XXVII

Du point de vue de la composition, il s'agit d'une des métopes les plus impressionnantes. Le centaure, pressant sa blessure au dos, essaye d'échapper au Lapithe qui, victorieux, le maintient. Il se prépare à lui porter le coup fatal. La cape de l'homme est ouverte, et elle se déploie de telle manière qu'elle produit un volume à l'arrière-plan, renforçant le caractère dramatique de la scène.

MÉTOPE SUD XXVIII

Le centaure, couvert d'une peau de panthère se dresse au-dessus d'un Lapithe tombé et vaincu à ses pieds. De sa main droite, il brandissait un objet, aujourd'hui disparu. Le contraste entre les états des deux figures, renforcé par la composition, fait de cette métope l'une des plus expressives: c'est le triomphe indiscutable du centaure.

MÉTOPE SUD XXIX

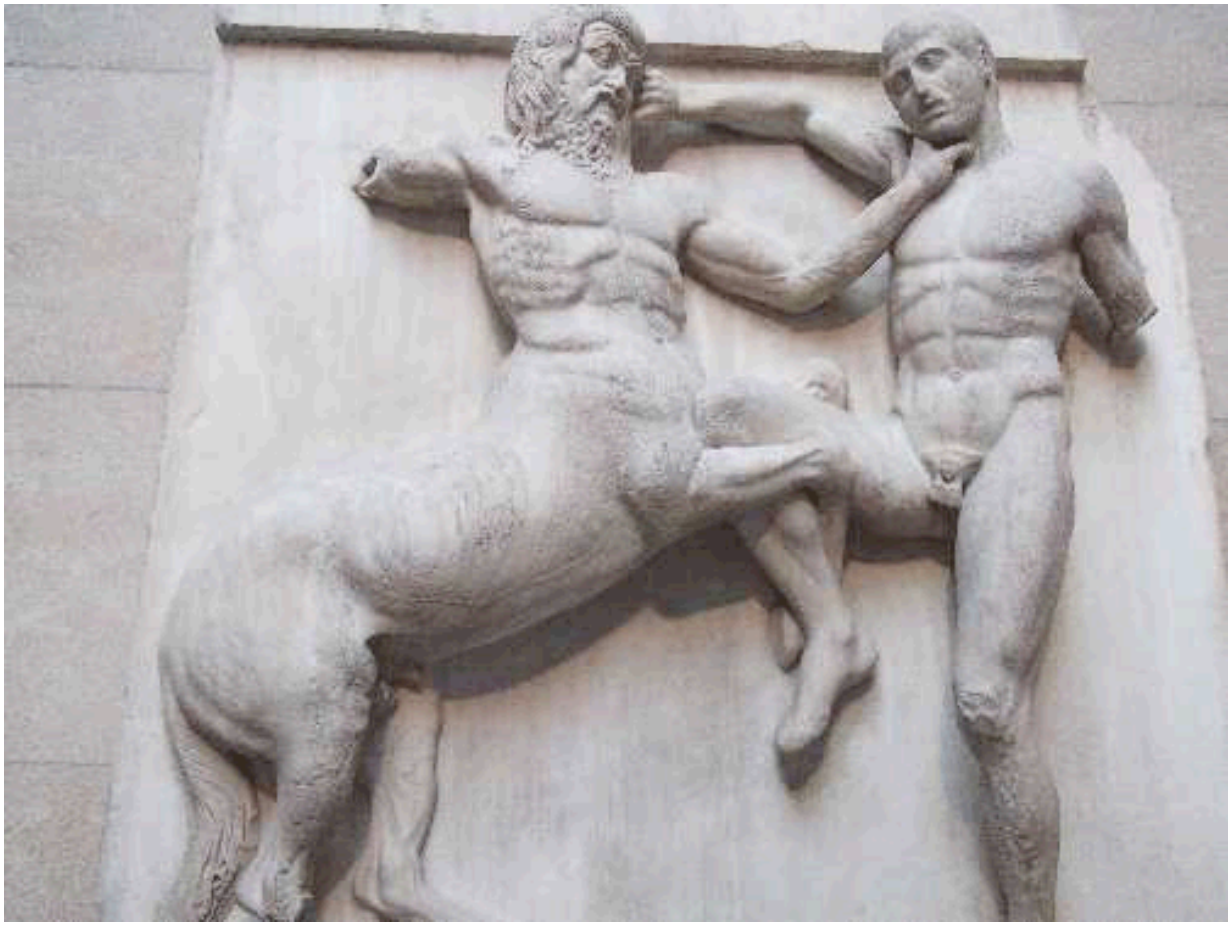
Un centaure aux oreilles en pointe, part au galop en emportant une jeune femme, qu'il soutient contre son torse de son bras gauche. La violence de son action ne se reflète pas dans son expression tranquille.

MÉTOPE SUD XXX

Le centaure piétine l'homme qu'il a vaincu. Il tient sa victime par les cheveux et se prépare à poursuivre le combat contre lui. Dans la composition, le Lapithe se déplace vers l'angle inférieur droit. En effet, la seule chance de l'homme réside dans la pierre qu'il y saisit sur le sol.

MÉTOPE SUD XXXI

Le centaure et le Lapithe s'entrechoquent et s'entrecroisent dans leurs efforts pour lutter l'un contre l'autre. La composition élève le premier selon une diagonale qui aboutit sur l'homme dressé verticalement. Le centaure tient son adversaire à la gorge, tandis que l'homme essaie de l'abattre d'un coup de poing au visage et d'un coup de genou.

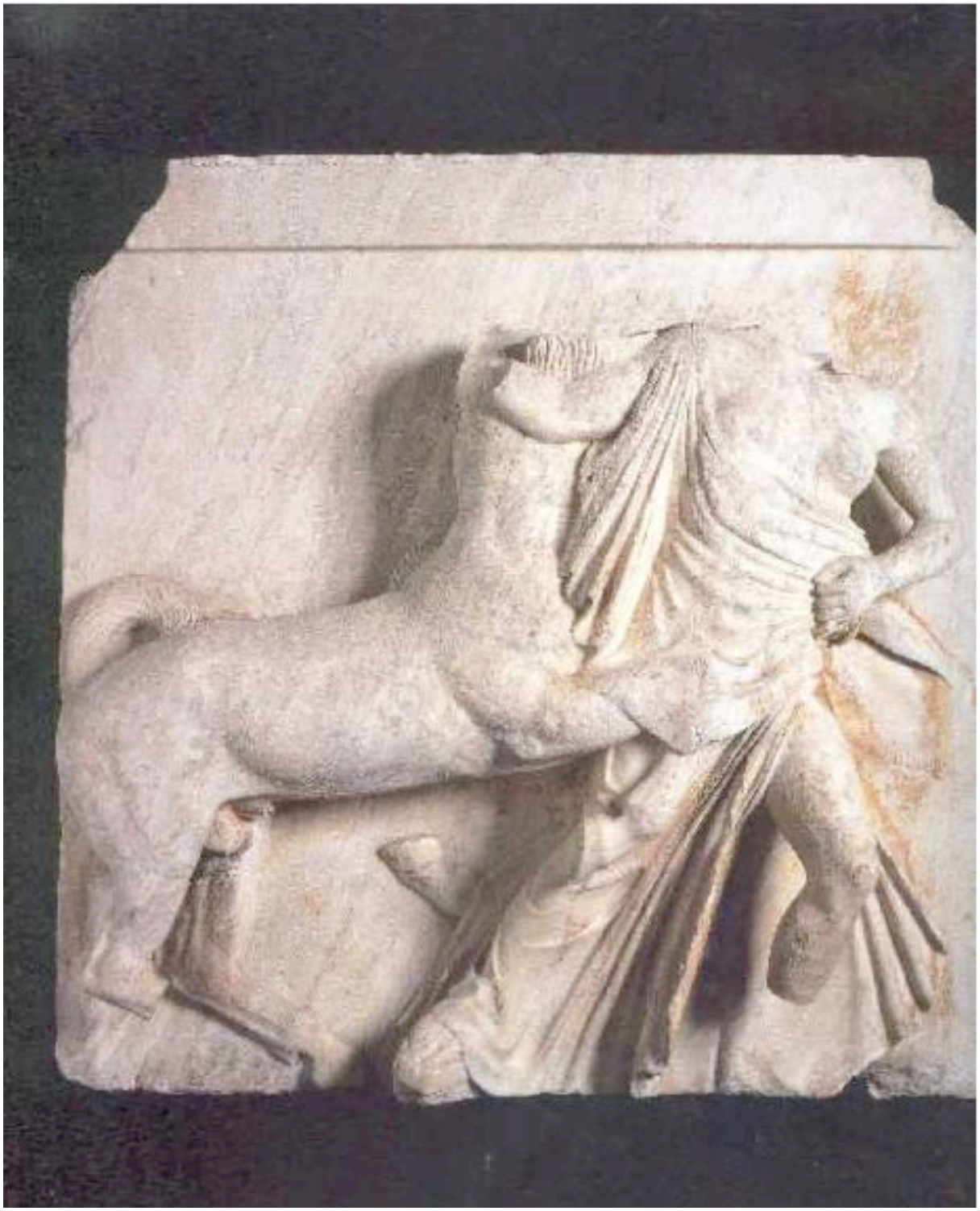


MÉTOPE SUD XXXII

Sur le temple, cette métope était située au coin sud-est. Le centaure brandissait son bras gauche (disparu) en l'air, au dessus de son adversaire, et du droit s'apprêtait à engager à nouveau la lutte.

MÉTOPE SUD X

Cette métope, aujourd'hui conservée au Musée du Louvre, représente un centaure barbu qui glisse son antérieur droit sous la tunique de la femme qui se défend. Les corps ressortent presque complètement du fond, avec des volumes importants.



ANNEXE III

LA FRISE DU PARTHÉNON

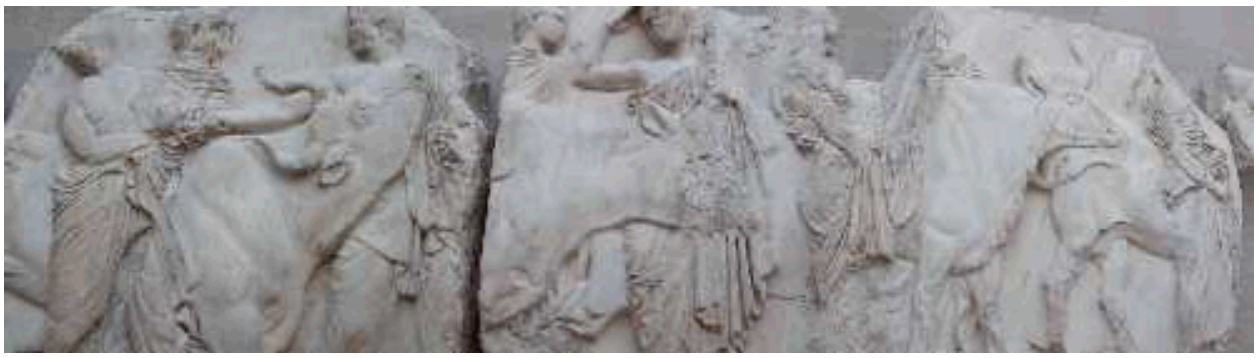
Les frises, à la différence des métopes, étaient situées au-dessus de la seconde colonnade du temple, exposées vers l'extérieur comme une décoration continue en haut-relief. Elles représentaient – comme nous l'avons vu – les Panathénées.

La procession débutait à l'extrême ouest, avec les scènes de préparation, puis elle se développait sur les deux côtés nord et sud, avec en tête les cavaliers, puis les chars qui se dirigeaient vers l'extrême est, précédés des anciens, des musiciens, des porteurs de vases et de jarres, et des animaux offerts en sacrifice, jusqu'à arriver en tête de la procession avec les jeunes filles portant le nouveau *péplos* d'Athéna.

Nous voyons ici une reconstitution réalisée par le British Museum de Londres, afin de rendre compte de la continuité de la frise sculptée.

LES CAVALIERS

LES ANIMAUX



LES PORTEURS DE JARRES À EAU

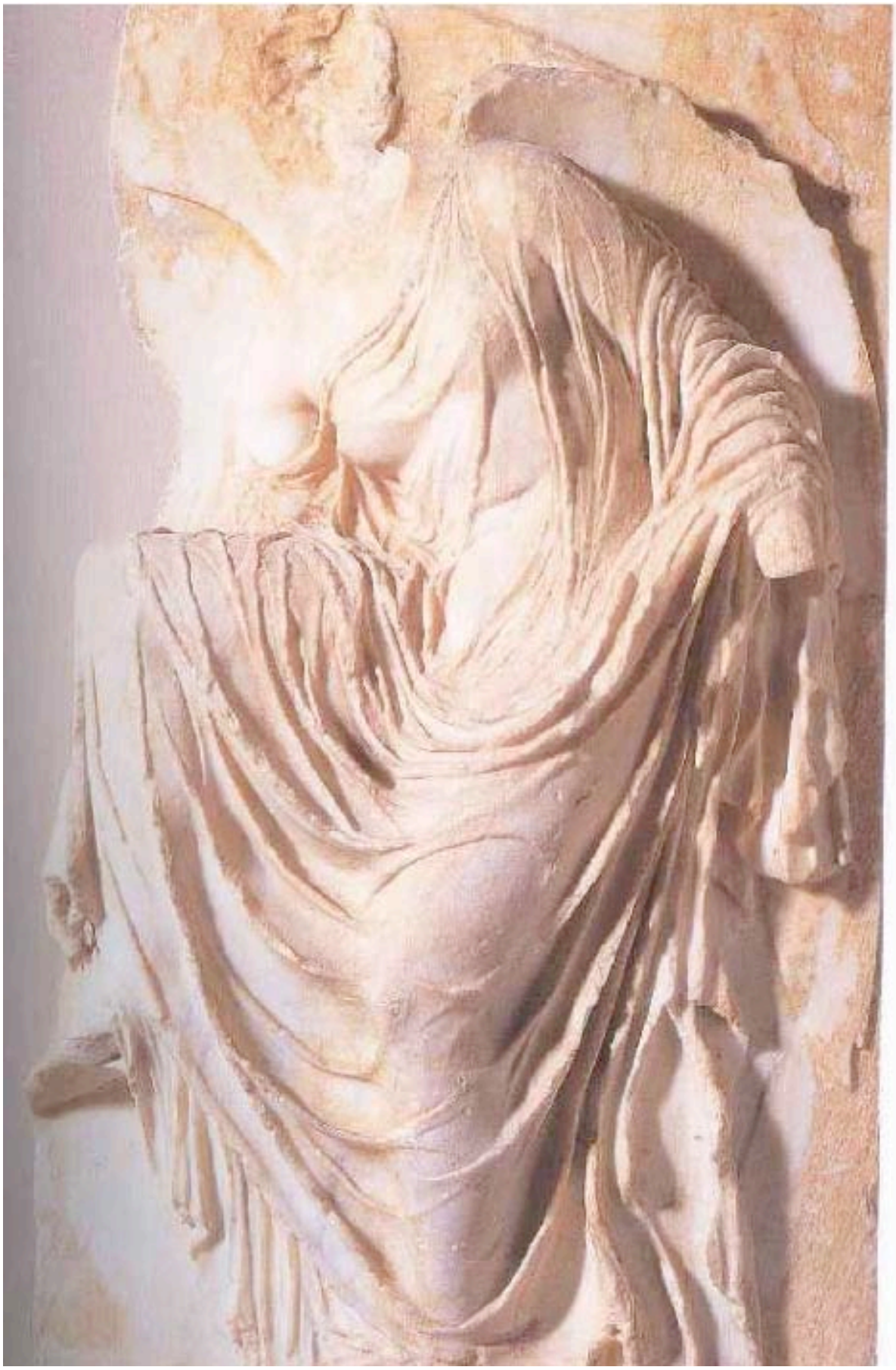
La procession des Panathénées se poursuit d'un côté à l'autre du temple, sur la frise qui couvre toute la partie supérieure de la seconde colonnade, conduite par des cavaliers, des porteuses d'animaux et des porteuses d'offrandes.

Parmi elles, nous distinguons la jeune fille qui ajuste sa sandale.

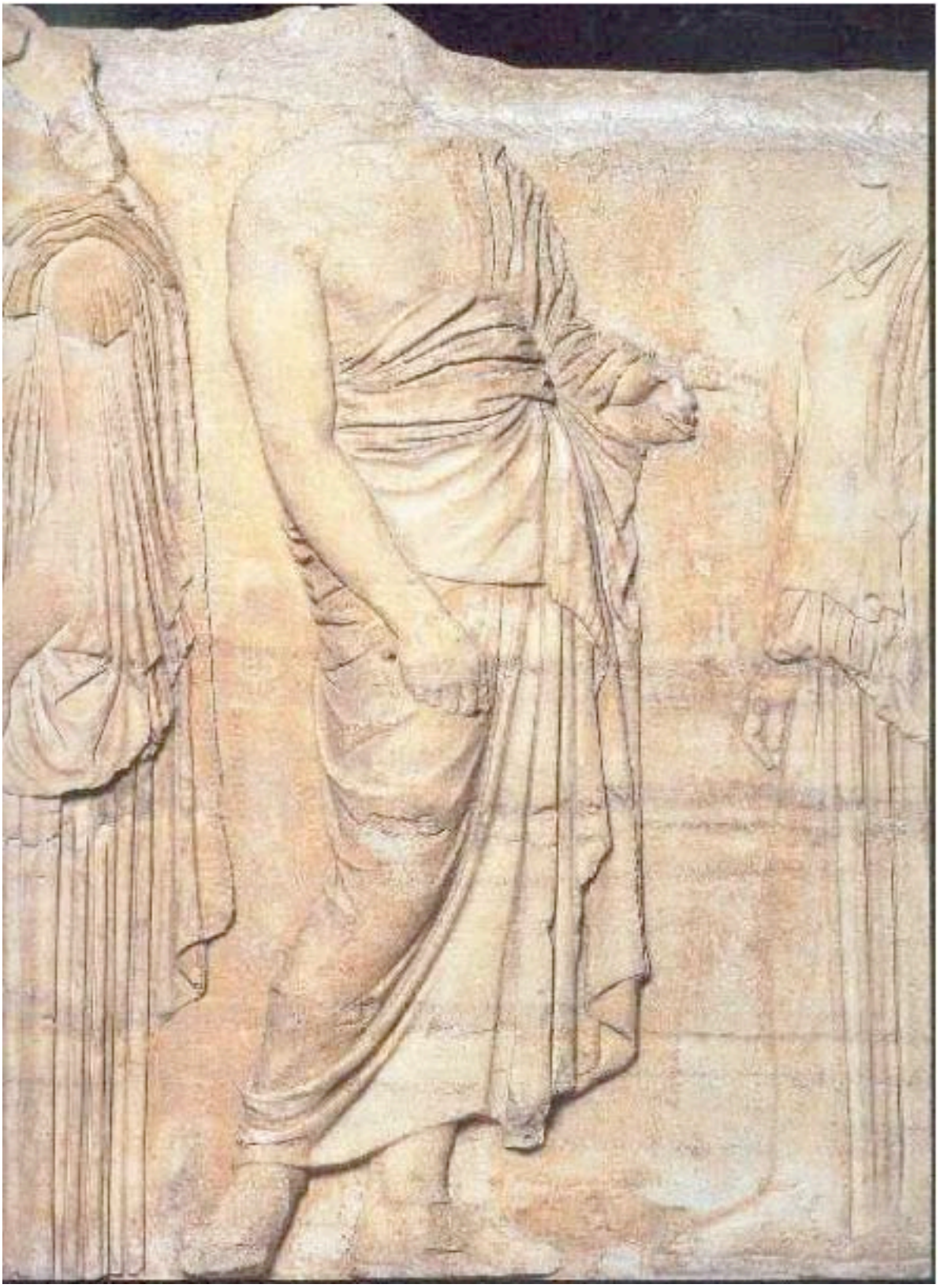
Viennent ensuite les Ergastines, les jeunes filles choisies parmi celles de la cité, qui, dans une attitude solennelle, apportent le péplos pour la déesse.

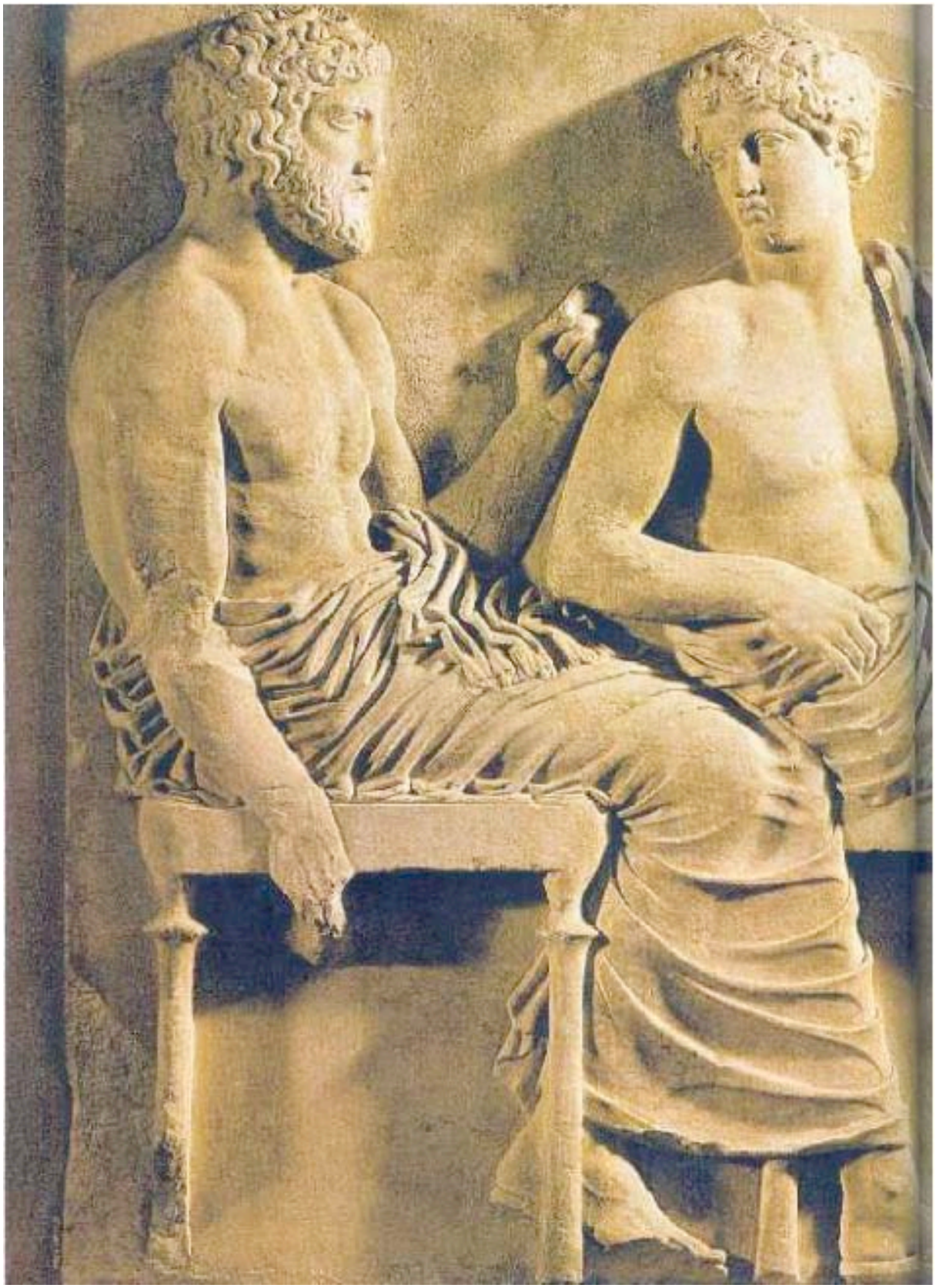
Suivent enfin les figures des dieux qui assistent, assis, à la remise du vêtement neuf destiné à Athéna. Nous distinguons parmi eux Poséidon, Apollon et Artémis.

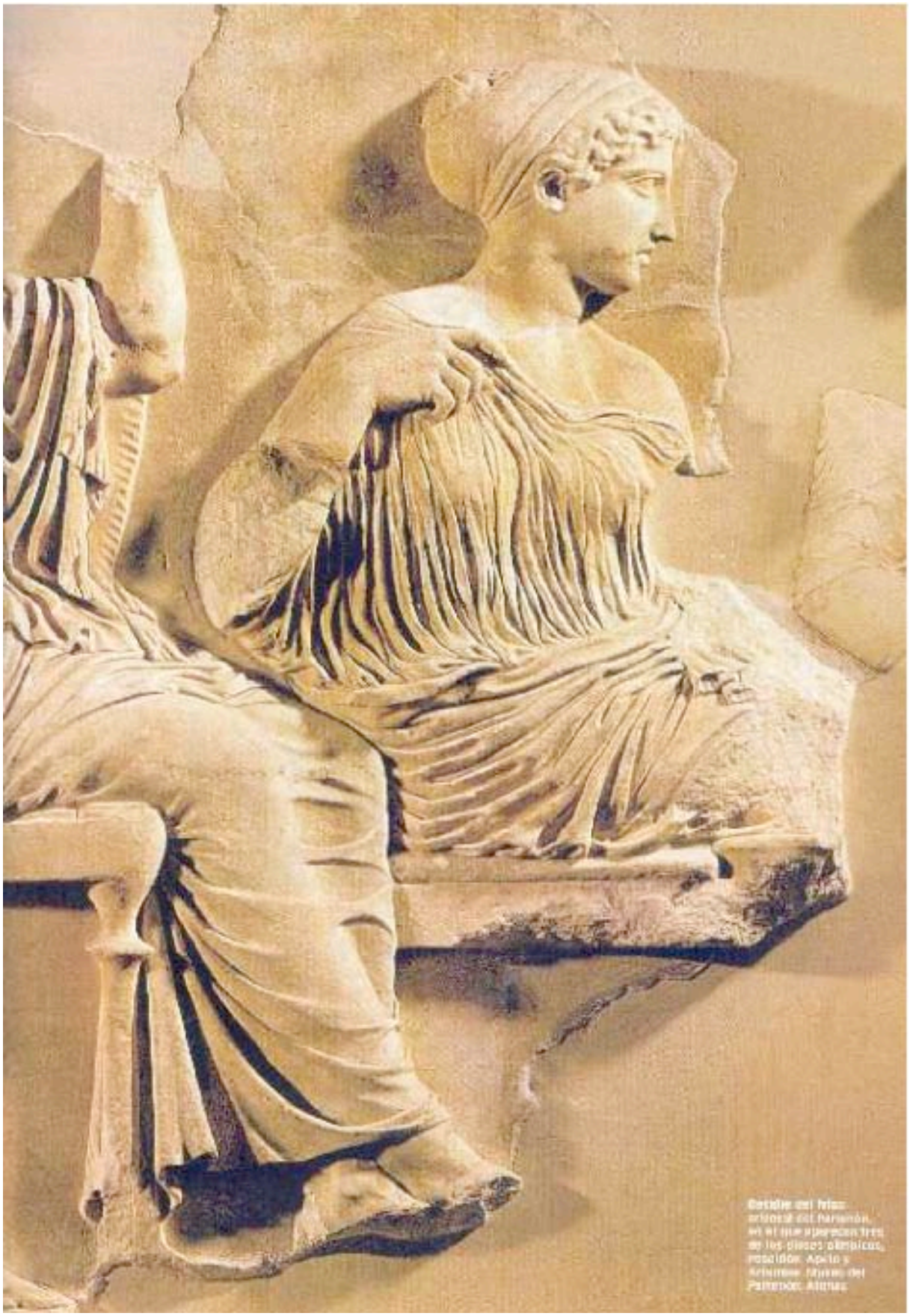
Les célébrations athéniennes se terminaient par la remise du nouveau péplos à Athéna.



LES ERGASTINES







Detalle del friso oriental del Partenón, en el que aparecen tres de los dioses olímpicos, Poseidón, Apolo y Artemisa. Museo del Partenón, Atenas

[1]

[1] Les photographies des marbres conservés au British Museum de Londres sont de Silvia Bercu (2010).
Les marbres des Ergastines sont conservés au Musée du Louvre de Paris (Pasquier Alain et Martinez Jean-Luc, *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre,* Éditions Musée du Louvre, Paris, 2007, pp. 71-73).
Les autres sculptures présentées dans cette annexe sont conservées au Musée du Parthénon d'Athènes (National Geographic (2004), *Historia*, Barcelone, Espagne, Jordi Estrada, Carlos Gómez Editeurs, n°13, pp. 52-53).