

À PROPOS DE DÉCOUVERTES RÉCENTES:
LA TECHNIQUE DE L'INCRUSTATION DANS L'ART
CRÉTO-MYCÉNIEN

Dans la description du bouclier d'Achille, au chant XVIII de l'*Illiade*, Homère nous a conservé le souvenir d'une technique particulière, qui exigeait l'emploi de métaux précieux. Au moment où il entreprend de fabriquer le bouclier, Héphaïstos « jette dans le feu le bronze rigide, l'étain, l'or précieux, l'argent » (*Il.*, XVIII, 474-475; pour ce passage, comme pour les suivants, je cite la traduction de P. Mazon). Dans la représentation du siège d'une ville, Arès et Pallas Athéné sont « tous deux en or, revêtus de vêtements d'or, beaux et grands, en armes » (*Il.*, XVIII, 517-518). Dans le tableau suivant, tandis que les laboureurs tracent les sillons, « derrière eux, la terre noircit; elle est toute pareille à une terre labourée, bien qu'elle soit en or — une merveille d'art » (*Il.*, XVIII, 548-549). La description du vignoble contient d'autres précisions: « Il y met encore un vignoble lourdement chargé de grappes, beau et tout en or; de noirs raisins y pendent; il est d'un bout à l'autre étayé d'échalas d'argent. Tout autour, il trace un fossé en smalt et une clôture en étain » (*Il.*, XVIII, 561-565). Mêmes précisions encore dans la description du troupeau: « Il y figure aussi tout un troupeau de vaches aux cornes hautes. Les vaches y sont faites et d'or et d'étain. Elles s'en vont, meuglantes, de leur étable à la pâture, le long d'un fleuve bruissant et de ses mobiles roseaux. Quatre bouviers en or s'alignent à côté d'elles; et neuf chiens aux pieds prompts les suivent » (*Il.*, XVIII, 573-578). On retrouve encore la mention des métaux précieux, or et argent, dans la description de l'avant-dernier motif, le choeur de danse formé de jeunes gens et de jeunes filles: « Les jeunes filles portent de fins tissus; les jeunes gens ont revêtu des tuniques bien tissées, où luit doucement l'huile. Elles ont de belles couronnes; eux, portent des épées en or, pendues à des baudriers en argent » (*Il.*, XVIII, 595-598).

La technique utilisée par Héphaïstos pour décorer le bouclier est fort bien attestée dans le domaine de l'orfèvrerie mycénienne, où les artistes ont recours à des substances diverses, or, argent, nielle, pour obtenir une véritable polychromie. Il suffira de rappeler les célèbres poignards damasquinés découverts par Schliemann dans les tombes à fosse de Mycènes et les armes semblables qui ont été trouvées sur différents sites, à Théra, à Vaphio et à Prosymna. Mais des trouvailles récentes ont attiré de nouveau l'attention sur cette technique. A Myrsinochôrion, près de Pylos, une tombe contenait deux poignards décorés d'incrustations, l'un orné d'argonautes en or et en argent, l'autre de félins. Près de Pharae en Achaïe, une tholos a livré un poignard en bronze, orné de dauphins en or et en argent (voir la *Chronique des fouilles*, BCH, 1957, p. 559, pl. XIV; p. 579, fig. 18).

Les trouvailles de Mycènes nous ont appris depuis longtemps que les mêmes procédés avaient été appliqués à la décoration des vases. Le rhyton en forme de tête de taureau, la tasse en électron, qui porte, en guise d'ornements, des vases d'où sortent des branches, la coupe en argent trouvée par Tsountas, dont le pourtour est décoré d'une frise formée de têtes humaines, comptent parmi les productions les plus remarquables de l'orfèvrerie créto-mycénienne. Mais, ici encore, notre documentation se complète et s'enrichit au fur et à mesure des découvertes. Une coupe, trouvée récemment à Pylos, était ornée, comme celle de Mycènes, d'une série de têtes barbues (C. W. BLEGEN, *AJA*, 59, 1955, p. 32, pl. 23, 3). De même, la coupe en argent, décorée de têtes de taureau, qui provient des fouilles d'A. Persson à Dendra, n'est plus un document isolé. Le même motif apparaît sur une coupe trouvée à Chypre, sur le site d'Enkomi, coupe qui, malgré des différences de détail, offre avec celle de Dendra une frappante analogie (voir l'article de Ch. PICARD, dans *Γέρας 'Αντ. Κεραμοπούλλου*, Athènes, 1953, pp. 1-16, pl. 1 et 2).

Il y a longtemps que l'on a reconnu dans la description du bouclier d'Achille le souvenir des procédés employés par les orfèvres mycéniens, mais on peut se demander si l'on a suffisamment tiré parti de ces rapprochements pour reconstituer la physionomie de ce personnage mystérieux qu'Homère désigne sous le nom de Dédale.

On se souviendra qu'Héphaïstos avait représenté sur le bouclier un chœur de danse en s'inspirant d'une oeuvre exécutée jadis

par Dédale dans la vaste Cnossos pour Ariane aux belles tresses (II., XVIII, 591-592). La nature exacte de cette oeuvre n'est pas autrement précisée et je ne puis songer à reprendre ici l'examen des différentes hypothèses que l'on a émises à ce sujet. Je dois dire, cependant, que P. Mazon, après beaucoup d'autres, me paraît avoir fait fausse route lorsqu'il reconnaît dans le χορός de Dédale une « place de danse » et lorsqu'il invoque, dans une note de son édition, l'aire dallée (*theatral area*) du palais de Cnossos. Une installation de ce genre n'exigeait aucune habileté technique particulière et le nom de son auteur ne méritait guère de passer à la postérité. Il faut en revenir, à mon avis, à l'interprétation admise généralement par les anciens et donner au mot χορός la signification de « choeur de danse », signification que l'on retrouve du reste quelques vers plus loin (603), à la fin de la description. Mais il reste à définir la personnalité de Dédale, telle qu'on peut l'entrevoir à travers le témoignage d'Homère.

À l'époque du style géométrique, les peintres de vases ont souvent représenté un motif analogue à celui qui est décrit par le poète, un choeur d'hommes et de femmes qui dansent en se tenant par la main. Ce motif figure aussi dans le répertoire de la céramique archaïque. Il suffira de signaler la peinture du vase François, où l'on voit Thésée et ses compagnons célébrer la victoire sur le Minotaure. Nous le connaissons encore par des coupes en métal d'origine chypriote qui ont été étudiées par E. Gjerstad (*Opuscula archaeologica*, IV, 1946, p. 1 ss., pl. I et II) et par un fragment de coupe ou de bouclier en bronze provenant de la grotte de l'Ida (E. KUNZE, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart 1931, p. 212 ss., pl. 70 b et c). L'intérêt de ce dernier document est de nous ramener en Crète, là où Homère situe l'activité de Dédale.

Le thème du choeur de danse ne semble pas attesté avant la période géométrique, mais il faut se garder d'en conclure que Dédale n'est pas antérieur à cette période. Cet artiste, qui surpassait tous les autres par sa prodigieuse habileté, puisque son oeuvre a pu servir de modèle à Héphaïstos, appartient en réalité à un passé lointain (ποτέ). Il est le représentant d'une civilisation disparue depuis longtemps, mais qui avait conservé pour Homère un incomparable prestige, la civilisation que nous appelons aujourd'hui « mycénienne ». Peut-être Homère a-t-il transposé en des temps plus anciens un motif qu'il connaissait par les oeuvres d'art de son époque. Faudrait-il s'en étonner, alors que les savants mo-

ernes se plaisent à dénoncer chez Homère ce qu'ils appellent des anachronismes? Peut-être aussi le thème du chœur de danse reparaitra-t-il un jour sur un document mycénien. Quoi qu'il en soit, nous allons voir qu'Héphaïstos n'avait pas seulement repris à Dédale le motif du chœur de danse. Il lui avait aussi emprunté les procédés des artistes créto-mycéniens et, en particulier, la technique de l'incrustation.

Le passage d'Homère relatif à Dédale contient une véritable énigme que l'on a tenté de résoudre de diverses manières. Mais la plupart des savants ont concentré toute leur attention sur le sens du mot *χορός*, alors que la solution du problème est ailleurs. Elle est dans le nom même de l'artiste.

Quel genre d'activité suggèrent dans les poèmes homériques les termes *δαιδάλεος*, *πολυδαιδαλος*, *δαιδαλα* et *δαιδάλλω*, que l'on ne peut évidemment séparer du nom de Dédale? On est assez surpris de constater que, dans la majorité des passages où ces termes sont utilisés, il est question d'objets en métal, armes, bijoux, pièces d'orfèvrerie. Ceci ne s'accorde guère avec l'image que nous nous faisons habituellement du personnage de Dédale. Un passage particulièrement significatif concerne un cratère dû à l'habileté d'artistes phéniciens. Ce sont les mêmes termes dont le poète se sert pour décrire l'activité de ces artisans (*Il.*, XXIII, 743, *ἔπει Σιδόνες πολυδαιδαλοὶ εὔησκησαν*) et pour décrire l'activité de Dédale (*Il.*, XVIII, 592, *Δαίδαλος ἤσκησεν*). Il est tout aussi remarquable de voir Homère recourir constamment à *δαιδάλεος*, à *δαιδαλα* et à *δαιδάλλω* pour évoquer les travaux d'Héphaïstos. En relisant le chant XVIII de l'*Iliade*, on s'aperçoit, en effet, que *δαιδάλεος* est appliqué aux anses des trépieds fabriqués par le dieu-forgeron (379), *δαιδαλα*, aux bijoux exécutés par Héphaïstos chez les déesses marines (400), *δαιδάλλω* à la fabrication du bouclier d'Achille (479). Le substantif *δαιδαλα* s'entend aussi de la décoration du bouclier (482) et l'adjectif *δαιδάλεος* intervient dans la description du casque du héros, « un beau casque ouvragé (*δαιδαλέην*), où il ajoute un cimier d'or » (612).

A côté des passages relatifs à des objets en métal, il en est d'autres où les mêmes termes se rapportent à des meubles. Un siège (*θρόνος*, *Il.*, XVIII, 390; *Od.*, I, 131; X, 315, 367; XVII, 32; *κλισμός*, *Il.*, XXIV, 597), un coffre (*χηλός*, *Il.*, XVI, 222), un instrument de musique (*φόρμιγξ*, *Il.*, IX, 187) méritent l'épithète *δαιδάλεος* lorsqu'ils sont artistement décorés. Un des textes les plus significatifs à cet égard — et que l'on a eu tort de suspecter — concerne

le lit d'Ulysse, ce lit que le héros avait fabriqué lui-même, « en l'incrustant d'or, d'argent et d'ivoire » (*Od.*, XXIII, 200, *δαιδάλλων χρυσῶ τε καὶ ἀργύρῳ ἥδ' ἐλέφαντι*).

Tout ceci permet de définir, mieux qu'on n'avait pu le faire jusqu'à présent, la personnalité de Dédale. Dans un article récent (*Hommages à W. Deonna* = Coll. Latomus, 28, 1957, p. 309 ss.), je me suis efforcé de montrer que le nom d'Ikmalios, l'artisan auquel Homère attribue la fabrication du siège de Pénélope, contenait une allusion à la colle utilisée dans les travaux de placage et d'incrustation. Le terme *Δαίδαλος* reflète tout aussi exactement l'activité exercée par le personnage. La plupart des linguistes reconnaissent dans *Δαίδαλος* et dans les mots apparentés une racine indo-européenne *del-*, qui signifie « tailler, fendre » (« behauen, spalten »; voir les dictionnaires de BOISACQ et de FRISK, *s.v.* *δαίδαλος* et *δαιδάλλω*). Cette étymologie s'accorde avec les résultats auxquels nous a conduits l'examen des données philologiques et archéologiques.

Le nom de Dédale évoque le travail des artisans qui creusent le métal pour le ciseler et pour y incruster des ornements. Mais l'activité de ces artisans n'est pas limitée aux arts du métal. Elle s'étend à d'autres domaines, où ils utilisent les mêmes techniques. Grâce aux découvertes archéologiques, nous connaissons aujourd'hui l'importance du placage et de l'incrustation dans la décoration des meubles au cours de la période mycénienne et les tablettes récemment déchiffrées nous ont apporté sur ce sujet une documentation d'un grand intérêt. On peut dire que ces procédés ont trouvé dans le monde égéen les applications les plus diverses. La façade du trésor d'Atrée montre que les architectes eux-mêmes n'ont pas hésité à y recourir (voir la reconstitution d'A. WACE, dans *Γέρας Ἀντ. Κεραμοπούλλου*, p. 310 ss., pl. 20).

Il reste un problème à résoudre. Comment Dédale, qui est chez Homère un représentant des arts industriels, a-t-il pu devenir par la suite un maître de la sculpture grecque, celui auquel on attribuait les progrès décisifs réalisés par l'art grec à ses débuts dans le domaine de la statuaire?

Je n'entreprendrai pas de suivre les différentes étapes de cette métamorphose¹. En publiant l'Aurige de Delphes, Fr. Chamoux

¹ Je compte étudier ailleurs, d'une manière plus approfondie, les différents éléments qui constituent la légende de Dédale. Sur cette légende, voir en dernier lieu l'article de G. BECATTI, *RM*, 60/61, 1953-1954, p. 22 ss.

a fait récemment observer que « l'art du statuaire, en Grèce, demeurait étroitement lié à celui de l'orfèvre » (*L'Aurige de Delphes*, Paris 1955, p. 65). Si l'on veut retrouver dans la statuaire grecque les traditions de l'orfèvrerie créto-mycénienne, c'est à la sculpture chryséléphantine qu'il faudra songer de préférence. Que font, en effet, les sculpteurs qui recourent à cette technique, sinon utiliser diverses matières pour aboutir à la polychromie que recherchaient déjà les artistes du monde égéen?

Grâce aux découvertes qui ont été faites à Delphes en 1939 et aux trouvailles récentes d'Olympie, la statuaire chryséléphantine commence à nous être mieux connue et l'on pourra sans doute un jour retracer l'histoire d'une technique qui avait donné à l'art grec quelques-uns de ses chefs-d'oeuvre. Dès à présent, il est permis de se demander si certains des *xoana* que Pausanias attribue à Dédale n'étaient pas des statues chryséléphantines, plutôt que de simples effigies en bois (pour l'emploi de l'ivoire dans un groupe de Dipoinos et Skyllis, voir PAUSANIAS, II, 22, 5). D'autre part, il convient de noter que le souvenir de l'artiste homérique s'est conservé dans un texte curieux, dont on n'a pas toujours compris l'intérêt. Pausanias (I, 27, 1) nous apprend qu'il existait, dans le temple d'Athéna Polias à Athènes, un siège pliant qui passait pour une oeuvre de Dédale. Des travaux aussi modestes ne semblent guère convenir à l'inventeur de la statuaire, mais tout s'explique si ce meuble est une production due à l'habileté du Dédale homérique.

Les progrès réalisés par l'art grec au cours de la période archaïque et le développement de la grande sculpture ont amené la transformation du personnage de Dédale. Mais, si l'on veut reconstituer la physionomie primitive de cet artiste, c'est au témoignage d'Homère qu'on doit essentiellement se reporter. Pour éclairer ce témoignage, il convient de le replacer dans l'ensemble de la description du bouclier d'Achille et de le mettre en rapport avec les données de l'archéologie. Nous devons à l'orfèvrerie quelques-uns des plus beaux chefs-d'oeuvre de l'art égéen et G. Karo a pu écrire que les poignards damasquinés découverts dans les tombes à fosse de Mycènes « représentent le sommet de la virtuosité technique pour l'ensemble de l'antiquité » (« die den Gipfel der Kunstfertigkeit des gesamten Altertums darstellen », *Die Schachtgräber von Mykenai*, Munich 1930-1933, p. 313). Ces armes d'apparat ont-elles été exécutées en Crète ou sur le continent?

On peut assurément se poser la question, mais, dans l'étude de ces problèmes, on ne doit pas perdre de vue qu'Homère situe l'activité de Dédale à Cnossos. Il y a là une précieuse indication sur l'origine des techniques pratiquées dans le monde égéen et un souvenir du rôle prépondérant que la Crète a joué dans l'histoire de la civilisation.