

«Toute la mémoire du monde»: La notion de collection dans la *NH* de Pline

L'*Histoire Naturelle* de Pline, c'est un fait reconnu, est une source privilégiée pour l'étude de tous les phénomènes artistiques dans l'Antiquité classique depuis l'enquête sur les matériaux et les techniques —un domaine où l'on s'attend à trouver de nombreux renseignements puisque Pline a adopté un principe de classement d'après les matières travaillées par les artistes¹— jusqu'aux théories esthétiques en vigueur. C'est en partant des fiches pliniennes que les travaux minutieux du siècle dernier² ont permis notamment de reconstituer avec les aléas qui s'attachent à une telle entreprise —les fragments d'histoire et de théorie de la statuaire et de la peinture anciennes susceptibles d'être attribués au sculpteur-théoricien Xénocrate, le «Galilée de l'histoire de l'art antique»³.

Parmi ces fiches et ces notices, les données sur le marché des oeuvres, sur les lieux d'expositions temporaires et permanentes, sur les collectionneurs ne manquent

1 Voir Pline l'Ancien, *NH* 36 (Ed. des Belles Lettres, Paris 1981), Introduction, p. 9.

2 Avant tout ceux d'E. Sellers, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, translated by K. Jex Blake with commentary and historical introduction by E. Sellers (Londres 1896), réédition et mise à jour du commentaire par R. V. Schoder (Chicago, Argonaut Inc, 1968), et ceux d'A. Kalkmann, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius* (Berlin 1898). Voir les mises au point exhaustives de H. Gallet de Santerre dans H. Le Bonniec - H. Gallet de Santerre, Pline, *NH* 34 (Ed. des Belles Lettres, Paris 1953) et de J. M. Croisille dans son édition du livre 35 (Ed. des Belles Lettres, Paris 1985). Par contre, les traces des théoriciens grecs sont beaucoup moins nombreuses dans le livre 36, voir dans J. André - R. Bloch - A. Rouveret, Pline, livre 36 (Ed. des Belles Lettres, Paris 1981) Introduction, p. 20 ss.

3 L'expression est de B. Schweitzer à qui l'on doit la meilleure synthèse sur Xénocrate, 'Xenocrates von Athen. Beiträge zur Geschichte des Antiken Kunstforschung und Kunstanschauung', dans *Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft* (Halle 1932) pp. 1-52, repris dans *Zu Kunst der Antike I* (Tübingen 1963) pp. 105-64.

pas; elles ont fait d'objet de travaux importants⁴. C'est pourquoi j'ai préféré concentrer l'analyse sur un point précis: la définition même de «collection» telle qu'elle se dégage des renseignements fournis par Pline, ce qui fait l'unité d'une collection, ce qui oppose collections publiques et collectionneurs privés, ce qui au contraire les rapproche.

Mais il faut au préalable s'interroger sur le sens même des termes «collection», «exposition», «musée». Ne risque-t-on pas de plaquer sur une réalité antique, très différente, des notions modernes, elles-mêmes progressivement constituées et modifiées au fil du temps?

Pour apporter un début de réponse, laissons un instant Pline pour Cicéron qui a livré dans les *Verrines*, la plus belle «photographie» du marché de l'art et des pratiques des collectionneurs dans les années 70 av. notre ère. Dans le *De signis*, 126, à propos du vol d'une Sappho de Silanion, un sculpteur en bronze célèbre du IV^e s. a.C., dans le Prytanée de Syracuse, Cicéron oppose ironiquement Verrès, qui peut dans son extrême raffinement bâtir, grâce à ses larcins, son musée personnel, à ses concitoyens contraints de courir en tous sens, s'ils désirent contempler des chefs d'oeuvres de l'art classique. Les oeuvres sont en effet éparpillées dans des endroits dont la fonction initiale n'est pas celle d'un musée au sens moderne du terme:

«Nostrum enim unusquisque qui tam beati quam iste est non sumus, tam delicati non possumus, siquando aliquid istiusmodi uidere uolet, eat ad aedem Felicitatis, ad monumentum Catuli, in porticum Metelli, det operam ut admittatur in alicuius istorum Tusculanum, spectet forum ornatum, si quid iste suorum aedilibus commodarit».

4 Voir avant tout G. Becatti, *Arte e Gusto negli Scrittori Latini* (Florence 1951); 'Lecture pliniane: le opere d'arte nei monumenta Asini Pollionis e negli Horti Serviliani', dans *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni III* (Milan 1956) pp. 199-210; 'Opere d'arte greca nella Roma di Tiberio', dans *Archeologia Classica* 25-26 (1973-74) pp. 18-53 et à date plus récente, G. Gualandi, 'Plinio e il collezionismo d'arte', dans *Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario*. Atti del Convegno di Como, 5, 6, 7 ott. 1979. *Atti della Tavola Rotonda nella ricorrenza centenaria della morte di Plinio il Vecchio*. Bologne 18 dic. 1979 (Côme 1982) pp. 259-99; J. Beaujeu, 'A-t-il existé une direction des Musées dans la Rome Impériale?', dans *CRAI* (1982) pp. 871-88.

Les lieux cités se répartissent entre les monuments publics et les demeures privées. Parmi les premiers, on relève d'abord deux temples: celui de *Felicitas* a été élevé en 151-150 par L. Licinius Lucullus avec le butin de la guerre d'Espagne et dédié après 146⁵; le second, le *monumentum Catuli*, est le temple de *Fortuna Huiusce Diei*, édifié par Q. Lutatius Catulus, consul en 102 avec Marius, après la victoire sur les Cimbres à Verceil et que F. Coarelli identifie comme le temple B du Largo Argentina⁶. Vient ensuite le portique de Metellus construit en 146 par Q. Metellus Macedonicus, après sa victoire et son triomphe sur Andriscos. Ce portique inauguré en 131, en même temps que le temple de Jupiter Stator⁷, entourait ce temple ainsi que celui plus ancien (179 a.C.) de Junon Regina, situé à côté de lui. Avec le *forum ornatum*, Cicéron évoque moins le décor permanent⁸ de la place que les oeuvres exposées temporairement au forum, à l'occasion d'événements militaires, politiques ou de cérémonies religieuses: c'est dans ces circonstances que Verrès lui-même (*Verrines*, 1, 22, 58) avait prêté certaines de ses statues et qu'il en tirait argument pour sa défense.

5 Sur les oeuvres de Praxitèle qui s'y trouvaient voir Pline, *NH* 34, 69 (statues de bronze) et *NH* 36, 39 (Thespiades de marbre rapportées par Mummius de Thespie, Cicéron, *De Signis*, 4).

6 F. Coarelli, 'L'identificazione dell'Area Sacra dell'Argentina', dans *Palatino*, 12, 4 (1968) p. 365 ss., ainsi que *Roma, Guida Archeologica Laterza* (Bari 1980) pp. 280-84. Une Minerve de Phidias en bronze se trouvait dans l'autre temple de *Fortuna Huiusce Diei* au Palatin (Pline, *NH* 34, 54); on ignore dans lequel des deux temples se trouvaient les statues en bronze de Pythagoras de Rhégion (Pline, *NH* 34, 60).

7 Sur les collections du Portique de Metellus, cf. Velleius Paterculus 1, 11, 3; Pline, *NH* 34, 64, pour la *turma Alexandri*, avec les études de F. Coarelli, 'Alessandro, i Licinii e Lanuvio', dans *L'Art décoratif à Rome*, éd. X. Lafon et G. Sauron (Rome 1981) pp. 229-84, et de P. Moreno, 'Modelli lisippei nell'arte decorativa di età repubblicana ed augustea', *ibid.*, pp. 173-227; pour la statue de Cornélie, mère des Gracques, cf. Pline, *NH* 34, 31 et F. Coarelli, 'La statue de Cornélie, mère des Gracques et la crise politique à Rome au temps de Saturninus', dans *Le dernier siècle de la République romaine et l'époque augustéenne* (Strasbourg 1978) pp. 13-28. Sur le temple de Jupiter Stator; cf. P. Gros, 'Les premières générations d'architectes hellénistiques à Rome', dans *Mélanges Heurgon* (Rome 1976) t. I, pp. 387-410. Pour l'anecdote sur Saura et Batrachos, Pline, *NH* 36, 42. Pour les statues renfermées dans les deux temples, Pline, *NH* 36, 24; 36, 35; 36, 43. Pour Timarchides, Dionysius et Polyclès, cf. aussi note 30. Pour les collections, après la réfection de l'ensemble par Octavie, cf. note 60. Sur l'ensemble des bâtiments, cf. en outre Coarelli, *Roma Guida*, cit., p. 276.

8 Sur le forum républicain, voir désormais F. Coarelli, *Il Foro Romano*, II. *Periodo repubblicano ed augusteo* (Rome 1985).

Cicéron, lui-même propriétaire de splendides villas, notamment à Tusculum⁹, signale par ailleurs les collections particulières des membres de la *nobilitas*, en insistant sur le fait qu'elles ne sont accessibles que par le bon vouloir de leurs propriétaires¹⁰.

La maison du Faune à Pompéi qui, avec ses 2970 m.², dépasse en superficie le palais des Attalides de Pergame est un exemple doublement significatif de ce goût pour les collections d'œuvres d'art qui constitue une des manifestations de la *luxuria* de la classe dirigeante romaine, à la suite des conquêtes d'Orient. L'ensemble des mosaïques qu'elle renferme est dominé par la «Bataille d'Alexandre» dont on a proposé depuis longtemps qu'elle fût la copie d'un tableau de Philoxénos d'Erétrie¹¹. Les découvertes récentes de Vergina en Macédoine¹² apportent des preuves supplémentaires que la mosaïque se rattache à ce contexte artistique précis. La présence de copies de tableaux en mosaïque, tout à fait conforme à l'esthétique hellénistique¹³, est l'indice d'un comportement qu'I. Baldassarre¹⁴ a mis en évidence avec une acuité toute particulière à propos des mosaïques de galets de Pella de la fin du iv^e s. Ces mosaïques, que l'analyse stratigraphique situe à la même période, n'en illustrent pas moins des styles tout à fait différents, parce qu'elles sont sans doute des citations de tableaux célèbres et qu'elles transforment le sol des pièces qu'elles décorent en véritables galeries d'art. Ce fait montre que, dès cette période, les tableaux ont acquis une valeur fondée sur la personnalité du peintre

9 Les premières notices sur le décor de sa villa de Tusculum datent de l'année 68-67, *Ad Att.* 1, 1, 5; 1, 4, 3; 1, 6, 3; 1, 8, 2; 1, 9, 2; 1, 10, 3; cf. également G. Becatti, *Arte e Gusto*, cit., p. 90 ss.; P. Grimal, *Les jardins romains*, 2 ed. (Paris 1969) p. 248 ss.; X. Lafon, 'A propos des «villae» républicaines. Quelques notes sur les programmes décoratifs et les commanditaires', dans *L'Art Décoratif*, cit., pp. 151-72, avec bibliographie antérieure *ad loc.*

10 Cf. aussi *Tusculanes*, 5, 102.

11 H. Fuhrmann, *Philoxenos von Eretria* (Göttingen 1931).

12 Voir P. Moreno, 'La pittura in Macedonia', dans *Storia e Civiltà dei Greci*, sous la direction de R. Bianchi Bandinelli (Milan 1979) vol. 6, pp. 703-21.

13 Cf. Pline, *NH* 36, 184 ainsi que l'étude d'I. Baldassarre citée à la note suivante.

14 I. Baldassarre, 'Pittura parietale e mosaico pavimentale dal iv al ii sec. a.C.', dans «Incontro di studio ad Acquasparta, 8-10 avril 1983», *Dia-loghi di Archeologia* (1984-1) pp. 65-76.

qui les a réalisés et qui de simple artisan est devenu un artiste coté.

Deux siècles plus tard, les mosaïques de la **Maison du Faune** témoignent certes d'une même volonté de créer une collection de tableaux pétrifiés mais elles s'inscrivent aussi au terme d'une évolution que les circonstances historiques marquent d'un sceau particulier: la conquête romaine du bassin oriental de la Méditerranée. La cote des tableaux cités se fonde sur deux dimensions: l'origine grecque des oeuvres et leur appartenance à des périodes précises de l'histoire de la peinture grecque. Si l'on devait suivre à la lettre l'anecdote sur Mummius et le tableau d'Aristide¹⁵ lors du siège de Corinthe, on devrait même supposer que les Romains, s'insérant dans un marché de l'art qui a déjà ses cotes et ses valeurs, perçoivent d'abord le tableau comme une valeur marchande et contribuent ensuite par les choix spécifiques de leurs *nobiliores* à privilégier certaines oeuvres du passé grec, réalisées entre l'époque de Périclès et celle d'Alexandre. Le tableau est alors conçu moins comme l'oeuvre d'un artiste que comme un objet doté de valeur marchande et pouvant donner lieu à une thésaurisation.

Les endroits de la maison où ces mosaïques sont placées sont non moins significatifs. Il y a d'une part les *triclinia*, ce qui est conforme à la tradition des décors de sol dans le monde grec, que l'on vient d'évoquer¹⁶. D'autre part, —c'est le cas de la mosaïque d'Alexandre—, les exèdres qui s'insèrent dans les cours à péristyle de la maison romaine hellénisée. On remarque que Vitruve dans le passage du *De architectura*, 7, 5, 1 ss., consacré au décor pariétal des maisons, met également d'accent sur les *triclinia* et les *ambulationes*. Or très souvent, ces portiques font partie d'architectures qui transposent à l'intérieur de la maison romaine un bâtiment typique de l'architecture publique de la ville hellénistique, le gymnase, lieu consacré aux activités du corps et de l'esprit¹⁷. Les oeuvres d'art

15 Pline, *NH* 35, 24.

16 Cf. art. cit. note 14.

17 Voir les ouvrages cités à la note 9 ainsi que G. Sauron, 'Templa Serena'. A propos de la «Villa des Papyri» d'Herculanum: contribution à l'étude des comportements aristocratiques romains à la fin de la République', dans *MEFRA*, 92 (1980-81) pp. 277-301.

s'y insèrent comme un élément de l'*ornatum*, un décor¹⁸. Il en va de même pour un autre édifice qui est déjà lié intrinsèquement à la notion de collection, la bibliothèque. Elle se développe en premier lieu dans les demeures privées et sert, à l'imitation des modèles publics de Pergame et d'Alexandrie, de cadre pour les collections d'oeuvres d'art¹⁹. Mais il existe également, à l'intérieur des maisons particulières des espaces totalement conçus comme réceptacles de collections particulières, en premier lieu les pinacothèques dont la construction est déjà codifiée par Vitruve²⁰. Il arrivait même que l'on construise un pavillon spécial pour un chef-d'oeuvre exceptionnel; c'est ce qu'avait fait Hortensius dans sa villa de Tusculum pour un tableau monumental figurant les Argonautes du peintre classique Cydias, acheté pour la somme considérable de 144.000 sesterces²¹. On voit aussi se former des dactyliotheques pour les collections de bagues; celle de Scaurus (Pline, *NH*, 37, 11) fut longtemps la seule à Rome jusqu'à ce que Pompée consacre dans le Capitole celle de Mithridate. Il faudrait ajouter les collections de vases précieux, de tapis sur lesquelles les *Verrines* livrent aussi un aperçu très suggestif.

Cette évolution de la maison romaine est dénoncée par Pline (*NH*, 35, 4) lorsque à la maison moderne avec ses gymnases, ses pinacothèques, ses *cubicula* où les dévôts d'Epicure rendent un culte au portrait du philosophe, il oppose la vieille maison patricienne tournée vers la gloire politique et militaire des ancêtres que deux espaces célèbrent tout particulièrement: le seuil, orné des dépouilles prises à l'ennemi et l'ensemble *atrium- tablinum*, lieu d'exposition des portraits présentés en arbres généalogiques et

18 Les statues en particulier sont placées dans les entrecolonnements, voir les remarques de Cicéron, *Verrines*, 2, 1, 19, 51 qui confirment la leçon *locis item signorum*, proposée pour le texte de Vitruve, *De Architectura*, 7, 5, 2; cf. éd. Fensterbuch (Darmstadt 1964).

19 Sur les collections de Pergame voir M. Fränkel, 'Gemälde-Sammlungen und Gemälde-Forschung in Pergamon', dans *JDAI*, 6 (1891) pp. 49-60. Sur la compétition entre la bibliothèque de Pergame et celle d'Alexandrie, cf. Vitruve, *De Architectura*, 7, préf. 4, ainsi que Pline, *NH* 35, 10.

20 *De Architectura*, 1, 2, 7. Voir également Varron, *RR* 1, 2, 10 et 1, 59, 2, qui oppose les pinacothèques (dont celles de Lucullus) aux oporothèques (fruitiers), ainsi que Plutarque, *Lucullus* 39, 2.

21 Pline, *NH* 35, 130. Pour les prix des oeuvres d'art à l'époque républicaine, voir F. Coarelli, 'Il commercio delle opere d'arte in età tardo-repubblicana', dans *Dialoghi di Archeologia* (1983) pp. 45-53.

espace consacré à l'archivage des hauts-faits et des magistratures. De même, afin de souligner l'extraordinaire développement du luxe privé entre le début et le milieu du 1^{er} siècle a.C., Pline rappelle (*NH*, 36, 109-110) qu'en 78, la maison de Lepidus était considérée comme la plus belle de Rome mais que trente-cinq ans plus tard, elle n'aurait même pas occupé la centième place.

Ceci constaté, on doit se demander pourquoi les collections se constituent publiquement dans des lieux qui ont originellement, comme le temple, une autre fonction, et pourquoi les architectures à destination spécifiquement culturelle, comme le gymnase ou la bibliothèque, qui faisaient partie des constructions publiques de la ville hellénistique, apparaissent d'abord dans les maisons privées.

Pour le domaine public, le phénomène est bien connu, il est lié au fait que les oeuvres d'art sont arrivées à Rome comme dépouilles prises à l'ennemi, conformément au droit de la guerre. La tradition romaine fixait deux points de départ du goût nouveau des Romains pour les oeuvres d'art grecques. Pour Polybe, Tite Live, Plutarque²², il fallait remonter à la prise de Syracuse par Marcellus en 212. P. Gros²³ a suggéré que l'illustre représentant de la branche plébéienne de la famille Claudia avait ainsi voulu faire partager à l'ensemble de ses concitoyens les beautés de l'art grec, s'attirant l'hostilité d'une partie de la classe dirigeante romaine qui lui opposait la conduite traditionaliste de Fabius Maximus, au moment de la prise de Tarente en 209. Il s'agit en tout cas d'une expérience sans lendemain.

Pour d'autres auteurs, dont Pline²⁴, il fallait attendre le développement de la *luxuria*, conséquence des victoires asiatiques du début du II^e siècle a.C. L'édification de monuments nouveaux de *manubiiis* plus splendides les uns que les autres et regorgeant des plus extraordinaires merveilles de l'art se situe alors dans la compétition pour le

22 Polybe, 9, 10, 1; T.-Live 25, 40, 1-3; Plutarque, *Vie de Marcellus*, 21-22.

23 P. Gros, 'Les statues de Syracuse et les «dieux» de Tarente. La classe politique romaine devant l'art grec à la fin du III^e s. av. J.C.', dans *REL* 57 (1979) pp. 85-104.

24 *NH* 33, 148. Pour les statues de bronze, voir *NH* 34, 34, pour les tableaux, *NH* 35, 24.

pouvoir des *uiri triumphales*. Les oeuvres d'art s'inscrivent dans ce qu'on peut appeler un circuit triomphal qui explique leur ordonnance et leur situation. Le cortège triomphal est le premier lieu d'exposition temporaire, il en va de même des monuments qui bordent ce parcours, en particulier au forum²⁵. Ajoutons aussi les scènes provisoires de théâtre qui servent de présentoirs aux dépouilles des provinces²⁶. Les oeuvres sont ensuite installées dans les portiques et les temples qui deviennent progressivement des temples-musées²⁷.

La localisation de ces bâtiments est elle-même significative. Ils sont édifiés le plus souvent au Champ de Mars, tout spécialement dans la zone du Cirque de Flaminius qui constituait le point de départ des cortèges triomphaux. Cette politique de construction est d'ailleurs poursuivie par Auguste et ses proches, si bien que la meilleure description des enjeux symboliques de cet espace est celle que nous livre Strabon²⁸ lorsqu'il précise que les temples somptueux de la zone du Cirque de Flaminius sont «serrés à se toucher». Il est aussi très significatif que Strabon, pour évoquer la beauté insigne du paysage ait recours à une métaphore théâtrale:

«(...) les oeuvres d'art qui en ornent tout le pourtour, le sol recouvert toute l'année de gazon vert et, au-delà du fleuve, la couronne de collines qui s'avancent jusqu'au bord de l'eau et font l'effet d'un décor de théâtre, tout cela offre un tableau dont l'oeil a peine à se détacher».

Les monuments du Champ de Mars sont disposés dans un écrin de verdure, d'eau et de collines qui s'apparente, à l'échelle d'un espace réel, au présentoir pour les statues, les tableaux et les tentures que représentent les *scaena-*

25 Coarelli, *Il Foro Romano* II, cit., p. 208.

26 Voir par exemple comment Scaurus pour son édilité fabuleuse de 58 a.C. orne sa scène de théâtre, Pline, *NH* 36, 50; 113-15 de statues (Pline, *NH* 34, 36) et aussi de tableaux qu'il extorque à la ville de Sicyone endettée (Pline, *NH* 35, 127). F. Coarelli, art. cit. note 21, propose que les colonnes de l'épave de Mahdia ont pu être destinées à une *scaenae frons* de ce type.

27 Cf. P. Gros, *Aurea Templata. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste* (Rome 1976) p. 155 ss. Il est significatif que le terme *aedituus* «gardien de temple», désigne aussi le «guide», cf. commentaire de Porphyre à Horace, *Ep.* 2, 1, v. 230, éd. des Scholies, A. Holder, 1894, rééd. Olms, Hildesheim 1967, p. 387.

28 *Géographie* 5, 3, 8. Traduction F. Lasserre.

rum frontes des théâtres. On ne peut imaginer échange plus étroit entre l'espace fictif et l'espace réel (on sait que c'est là aussi la caractéristique des décors pariétaux dits de 2^e style qui s'échelonnent entre la fin du II^e siècle et les années 30 avant notre ère).

Revenons maintenant un instant sur l'un de ces ensembles du Champ de Mars, le Portique de Metellus évoqué par Cicéron. Pour son architecture, notamment pour le temple de Jupiter Stator, oeuvre de l'architecte Hermodoros de Salamine, il représente, en ce troisième quart du II^e siècle, une rupture totale avec l'architecture traditionnelle romaine aussi bien dans la conception du monument²⁹ que dans le matériau employé (marbre du Pentélique). Les statues de culte des deux temples ont été réalisées par une famille de sculpteurs, Timarchides et ses fils Dionysius et Polyclès que l'on compte parmi les représentants les plus illustres du courant néo-attique³⁰. Polyclès appartient à la génération des bronziers du *reuxit ars* fixé par Pline³¹ à la 156^e Olympiade (156-153 a.C.), «Renaissance» qui correspond aux choix esthétiques et politiques de la *nobilitas* romaine. Enfin Metellus le Macédonique avait fait placer face aux temples l'escadron d'Alexandre et de ses compagnons à la bataille du Granique³², groupe monumental de Lysippe, pris dans le sanctuaire de Zeus à Dion et installé significativement devant le temple de Jupiter Stator à Rome.

Si l'on devait caractériser d'un mot un tel ensemble, le terme d'éclectisme viendrait immédiatement à l'esprit. Mais ce serait aller sans doute un peu vite et priver d'une partie de leur relief les renseignements laissés par les anciens sur ces généraux rassembleurs de collections et commanditaires d'architectures de prestige. Le choix du néo-atticisme, pour les statues de culte, renvoie à l'image d'Athènes et dote Rome du passé culturel classique qui

29 P. Gros, art. cit., note 7.

30 Cf. Pline, *NH* 36, 35 et commentaire *ad loc.* (Ed. Les Belles Lettres, cit.) pp. 160-61, avec bibliographie.

31 Cf. Pline, *NH* 34, 52 ainsi que F. Coarelli, 'Polycles', dans *Studi Miscellanei* 15. *Omaggio a R. Bianchi Bandinelli* (Rome 1969-70) pp. 77-89. Sur l'*ars reuxit*, cf. P. Gros, 'Vie et mort de l'art hellénistique selon Vitruve et Pline', dans *REL* 56 (1978) pp. 289-313, avec bibliographie *antérieure ad loc.*

32 Cf. note 7.

lui fait défaut³³. En faisant référence à la cité libre par excellence, Rome se situe face aux rois hellénistiques qu'elle combat. En outre, au regard de l'esthétique néo-attique qui se constitue dans la première moitié du II^e siècle mais dont les racines plongent en plein III^e siècle, rien n'est plus conforme à la majesté des dieux que les statues de Phidias³⁴.

Ainsi le choix néo-attique sanctionne en même temps l'excellence de la représentation divine (même en s'hellénisant Rome respecte la *pietas*) et le transfert à Rome du meilleur de ce qu'Athènes représente sur le plan politique et culturel. Point n'est besoin d'insister sur ce que le groupe de Lysippe signifie en terme d'*imitatio Alexandri*. Metellus le Macédonique s'inscrit dans une longue lignée de généraux qui tels Lucullus³⁵, Pompée, César ou Auguste³⁶ s'entourent d'une série d'images et de symboles qui sont autant d'évocations du grand conquérant. En somme, les oeuvres qui composent cet ensemble sont choisies soigneusement pour leur valeur en tant que signes. La valeur politique des images est sous-jacente à la forme d'expression culturelle qu'elles sont censées incarner, elle leur donne leur force et leur unité.

Plusieurs passages de Cicéron offrent une clé de lecture précieuse pour comprendre ces comportements. Ainsi Atticus, au début du deuxième livre du *De legibus* (4), avoue qu'Athènes le séduit moins par les oeuvres d'art qu'elle renferme que par le souvenir des grands hommes qui sont attachés à ces lieux :

«Me quidem ipsae illae nostrae Athenae non tam operibus magnificis exquisitisque antiquorum artibus delectant, quam recordatione summorum uirorum, ubi

33 Cf. G. W. Bowersock, 'Historical Problems in Late Republican and Augustan Classicism', dans *Le classicisme à Rome aux Iers siècles av. et apr. J.C.* (Entretiens sur l'Antiquité Classique, t. 25, Fond. Hardt, Vandoeuvres, Genève 1979) pp. 57-75.

34 Cf. B. Schweitzer, 'Mimesis und Phantasia', dans *Philologus*, 89 (1934) pp. 286-300 ainsi que le chapitre V de notre thèse (dactylographiée) *Peinture et Critique d'Art en Grèce et à Rome* (4^e s. av. J.C. - 1^{er} s. apr. J.C.) (Paris, Sorbonne, 1983).

35 Voir l'étude de F. Coarelli citée note 7.

36 Voir notamment J. Cl. Richard, '«Mausoleum» d'Halicarnasse à Rome puis à Alexandrie', dans *Latomus*, 29 (1970) p. 370 ss.; Id., 'Alexandre et Pompée: à propos de Tite-Live, 9, 16, 19 - 19, 17', dans *Mélanges P. Boyancé* (Rome 1974) pp. 653-69, ainsi que F. Coarelli, 'Il Pantheon, l'apoteosi di Augusto e l'apoteosi di Romolo', dans *Città e Architettura nella Roma Imperiale, Analecta Romana Inst. Danici*, suppl. X (1982) pp. 41-46.

quisque habitare, ubi sedere, ubi disputare sit solitus, studioseque eorum etiam sepulcra contemplor»³⁷.

Et Cicéron précise dans le *De finibus*, 5, 1, 2:

«Tanta uis admonitionis inest in locis ut non sine causa ex iis memoriae ducta sit disciplina».

Or la pratique de la mémoire artificielle joue un rôle très important dans l'activité intellectuelle des anciens; elle détermine des comportements spécifiques dans la perception du monde extérieur et l'appréhension des textes littéraires ou des oeuvres d'art³⁸. C'est pourquoi il faut donner un sens prégnant au rapport établi par Cicéron entre les lieux et la mémoire des grands hommes. Placer dans un lieu choisi des objets qui rappellent une figure précise du passé ou bien une cité, c'est proprement transférer avec l'objet la *recordatio* du personnage ou de la cité. C'est faire jaillir son image sous les yeux, c'est le rendre présent. La collection publique —et il en va de même pour la collection privée dans des endroits comme le gymnase³⁹— est un lieu de mémoire privilégié. Elle est à la fois commémoration du commanditaire (*monumentum*) et lieu de mémoire des passés que Rome à travers les membres de la *nobilitas* qui la dirigent s'est choisi.

C'est là un des principes organisateurs des collections publiques qui se constituent progressivement sous la République, au fil de la conquête. Leur aspect proprement esthétique est subordonné à leur valeur politique et idéologique. C'est elle qui en fait l'unité profonde. Lorsque avec l'empire, il s'agit avant tout d'administrer et de gérer ce

37 Sur ce goût pour les tombeaux classiques et pour leurs motifs à la fin de la République voir G. Sauron, 'Les modèles funéraires classiques de l'art décoratif néo-attique au 1^{er} s. av. J.C.', dans *MEFRA*, 91, 1 (1979) pp. 183-236.

38 Voir le livre classique de F. Yates, *L'art de la mémoire*, trad. française de D. Arasse (Paris 1975). Pour certains rapprochement entre l'art hellénistique et les procédés de la mémoire artificielle, cf. A. Rouveret, 'Peinture et «art de la mémoire»; le paysage et l'allégorie dans les tableaux grecs et romains', dans *CRAI* (1982) pp. 571-88.

39 Seul le rapport avec la pratique de la mémoire artificielle permet de donner tout leur sens à des remarques comme celle que fait Cicéron dans la lettre à Atticus, *Ad Att.*, 1, 10, 3: *Signa nostra et Hermeracras, ut scribis, quum commodissime poteris, uelim imponas, et si quod aliud οἰκεῖον eius loci, quem non ignoras, reperies; et maxime, quae tibi palasstrae gymnasiique uidebuntur esse. Etenim ibi sedens haec ad te scribebam, ut me locus ipse admoneret.*

patrimoine⁴⁰, cette valeur symbolique de la collection d'oeuvres d'art trouve son expression la plus achevée et Pline lui-même en offre sans doute un des meilleurs témoignages. Dans la *NH* 36, 101, quand il évoque les *miracula que* renferme la ville de Rome, il souligne que dans ce domaine aussi, elle a vaincu le monde entier⁴¹:

«Verum et ad urbis nostrae miracula transire conueniat DCCCque annorum dociles scrutari uires et sic quoque terrarum orbem uictum ostendere».

Après avoir précisé que chaque victoire a apporté une nouvelle merveille ou presque, il se livre à une supposition fantastique:

«universitate uero aceruata et in quemdam unum cumulum coiecta non alia magnitudo exurget quam si mundus alius quidam in uno loco narretur».

Les merveilles de Rome sont entassées comme un trophée (*aceruata, cumulum*), leur masse imaginaire transforme Rome en un univers qui a absorbé tous les autres. Cet univers est de l'ordre de l'extrapolation et du récit et il s'agit d'un récit qui s'attache à un lieu: *si mundus alius quidam in uno loco narretur*. Rome est le lieu de mémoire du monde qui sanctionne ainsi sa domination universelle.

Cette idée n'est d'ailleurs pas propre à Pline, il s'agit d'un thème officiel de la propagande flavienne comme le montre le récit fait par Flavius Josèphe du triomphe de 71, après la prise de Jérusalem. On retiendra tout particulièrement le début de la description:

«Il est impossible de décrire comme ils le méritent la multitude de ces spectacles et leur magnificence, se manifestant sous toutes les formes concevables, soit en oeuvres d'art, soit dans les diverses catégories de

40 Dès la République les oeuvres étaient soigneusement enregistrées, voir la création en 212 d'une commission de triumvirs, *sacris conquirendis et donis persignandis*, Tite Live, 25, 7-5. Voir aussi avec quelle précision les statues prises comme butin de guerre sont inventoriées au moment du triomphe, Cicéron, *Verrines*, 2, 1, 21, 57: *Non solum numerum signorum sed etiam unius cuiusque magnitudinem, figuram, statum litteris definire uides*.

41 Avant cette étape ultime, il faudrait distinguer l'inventaire des *opera nobilia in toto orbe*, attribué par Pline au sculpteur, contemporain de Pompée, Pausanias, *NH* 36, 39-40. Sur la notion d'*opus nobile* voir entre autres Th. Gelzer, 'Klassizismus, Attizismus und Asianismus', dans *Entre-tiens sur l'Antiquité Classique*, t. 25, cit., pp. 1-41.

richesses, soit en raretés naturelles. Car presque tout ce que les gens qui ont jamais été heureux ont acquis pièce par pièce — productions remarquables et précieuses de diverses nations—, tout cela prodigué en ce jour montrait la grandeur de l'empire romain»⁴².

L'ensemble du récit est d'ailleurs conforme au schéma «triomphal» d'acquisition des oeuvres d'art que l'on a précédemment décrit. En 7, 5, 158 ss., Flavius Josèphe précise qu'après la célébration du triomphe, Vespasien décide d'élever le temple de la Paix et il ajoute

«Dans ce temple furent rassemblés et déposés tous les objets pour la contemplation desquels des hommes avaient antérieurement sillonné toute la terre habitée, désireux de les voir alors qu'ils étaient disséminés, celui-ci dans un pays, celui-là dans un autre».

Nous sommes loin désormais de la situation décrite par Cicéron dans les *Verrines*.

On pourrait voir aussi un indice que la valeur symbolique (qu'elle soit politique ou dans le domaine privé plus étroitement culturelle), l'emporte sur l'aspect esthétique des objets dans la relative indifférence qui s'attache à l'oeuvre d'art en tant que telle. Ainsi une limite très floue sépare-t-elle l'original de la copie⁴³. Ce qui compte, c'est la possession d'un objet qui est le signe d'une oeuvre célèbre. De même, Pline met quelque complaisance à rappeler qu'à Rome les oeuvres sont si nombreuses et la masse des charges publiques et des affaires si importante qu'on ne peut s'adonner avec le calme nécessaire à la contemplation de ces chefs-d'oeuvre⁴⁴. Il ajoute qu'on ignore dans certains cas jusqu'au nom de l'artiste qui réalisa des oeuvres remarquables. Mais le contexte immédiat indique que l'incertitude porte en réalité sur le nom de deux des plus grands sculpteurs du iv^e siècle, Scopas et Praxitèle. En fait toutes les oeuvres citées sont rattachées au classicisme

42 7, 5, 132. Traduction de P. Savinel, *Flavius Josèphe, La Guerre des Juifs* (Paris 1977) précédé par *Du bon usage de la trahison*, par P. Vidal-Naquet.

43 Par exemple, l'Eros d'Heius de Messine est désigné par Cicéron, *De Signis*, 4, comme l'Eros de Thespies, alors qu'il n'est que la copie, du chef-d'oeuvre de Praxitèle, cf. Pline, *NH* 36, 22, et notre commentaire *ad loc.*, éd. des Belles Lettres.

44 *NH* 36, 27.

grec et la référence culturelle et politique d'ensemble est bien perçue. C'est la seule qui compte. Ignorer le nom précis des artistes, c'est au fond attribuer aux auteurs de ces statues l'importance très limitée qui leur revient conformément à l'attitude romaine traditionnelle ⁴⁵.

Si les collections publiques sont une des manifestations de la puissance romaine, on comprend le plaidoyer vigoureux de Pline en faveur des collections publiques, contre le détournement des oeuvres d'art dans les demeures privées et surtout dans le secret des demeures impériales. Il s'agit également d'un thème lié à l'idéologie officielle des Flaviens; il oppose la conduite des «bons» empereurs aux turpitudes d'un Tibère, d'un Caligula ou d'un Néron ⁴⁶. De même, dans l'attitude de rejet de Pline pour la peinture de son temps entre le fait que les peintures modernes sont essentiellement des fresques, attachées à leur support, dans les maisons privées, alors que du temps où il peignait des tableaux mobiles, le peintre appartenait au monde entier: «*pictor res communis terrarum erat*» (NH, 35, 118).

Pour développer son argumentation, Pline prend appui sur un précédent prestigieux, celui du fondateur du principat, Auguste, de sa famille et surtout de son fidèle Agrippa à qui l'on devait une «*oratio magna et maxime civium digna de tabulis omnibus signisque publicandis*» ⁴⁷. Il s'agissait de la reprise d'un programme *popularis* dont César avait été l'initiateur et dont on peut voir la première manifestation dans les *Monumenta* d'Asinius Pollion réalisés *de manubiis* à la suite de son triomphe sur les *Parthini* en 39. Installés dans l'*Atrium Libertatis* qui se situait dans la dépression reliant le Capitole au Quirinal ⁴⁸, les *Monumenta* d'Asinius Pollion constituaient la première bibliothèque publique de Rome.

Asinius Pollion poursuivait sans doute ainsi un projet

⁴⁵ Voir la différence d'attitude de Cicéron, souvent soulignée (par ex. G. Becatti, *Arte et gusto*, cit., p. 81): amateur d'art éclairé, il feint dans le *De Signis* d'ignorer le nom de grands artistes, comme Praxitèle.

⁴⁶ Pline, NH 34, 84 (Néron); NH 34, 62 (Tibère). Voir aussi l'Alexandre enfant de Lysippe, doré puis privé de ses dorures par Néron, NH 34, 63.

⁴⁷ NH 35, 26.

⁴⁸ F. Coarelli, *Il Foro Romano II*, op. cit., p. 79 et note 64. Sur les *Monumenta Asini Pollionis*, cf. Pline, NH 36, 23; 24; 25; 33 et commentaire *ad loc.*, éd. des Belles Lettres. Sur les collections, voir l'étude de G. Becatti, citée note 4.

de César qui avait chargé Varron (Suétone, *Iul.* 44, 2) de réunir et de classer les volumes destinés à des bibliothèques publiques grecques et latines «les plus grandes possibles». Pour la première fois un butin de guerre servait à édifier un monument à vocation exclusivement culturelle dont l'implantation à l'extrémité septentrionale du Forum de César⁴⁹, dominé par le temple de Vénus *Genetrix*, s'inspirait de l'ensemble célèbre de la bibliothèque de Pergame, reliée au sanctuaire d'Athéna. A propos de ces constructions, Pline formule de manière explicite le double lien avec la mémoire que nous avons essayé de dégager, en mettant l'accent sur le déplacement qui s'opère vers les valeurs culturelles et intellectuelles. Pour Asinius Pollion tout d'abord, de caractère «vif et fougueux» («*ut fuit acris uehementiae*», *NH*, 35, 33), il s'agit de proposer à l'admiration de ses concitoyens une collection d'oeuvres d'art à l'image de sa nature. Elle rassemble des oeuvres représentatives de tous les courants en vogue à Rome à la fin du 1^{er} siècle; comme le souligne G. Becatti⁵⁰ qui a consacré une étude exhaustive à cet ensemble:

«Tutta la collezione è improntata ad una concezione artistica basata sulla *charis* dei postprassitelici, sul *genus floridum* microasiatico, sull'eleganza decorativa dei neo-attici».

Autant de styles, notons-le, que devaient illustrer les ouvrages de la bibliothèque. D'autre part, le lien entre les statues et la mémoire des grands hommes est nettement souligné par Pline, à propos des portraits ressemblants des écrivains placés par Asinius Pollion dans la bibliothèque:

«Non est praetereundum et nouicium inuentum, siquidem non ex auro argentoue, at certe ex aere in bibliothecis dicantur illis, quorum immortales animae in locis iisdem loquuntur, quin immo etiam quae non sunt finguntur, pariuntque desideria non traditos uultus, sicut in Homero euenit. (...) Asini Pollionis hoc Romae inuentum qui primus bibliothecam dicendo ingenia hominum rem publicam fecit» (*NH*, 35, 9-10).

49 Cf. la lettre de Cicéron, *Ad Att.* 4, 16, 8.

50 Op. cit., p. 208.

Ainsi la valeur commémorative des *signa* et des *imagines* semble se déplacer des *res gestae* vers les *ingenia*.

Il est sans doute possible de préciser certaines des raisons qui justifient ce déplacement, si l'on revient un instant, en guise de conclusion, sur la notion de public et de privé telle qu'elle se manifeste à la fin de la République, à propos des collections d'oeuvres d'art. On peut dire qu'il y a alors un véritable brouillage entre les deux domaines. Les raisons doivent en être cherchées dans le fonctionnement même de la vie publique à Rome et dans le système clientélaire qui y est en vigueur.

Prenons par exemple les expositions temporaires. Le début du *De signis* (6), est riche d'enseignement à ce sujet: la circulation des oeuvres d'art jalonne un circuit clientélaire. C. Claudius Pulcher, pour sa fastueuse édilité de 99⁵¹ fait venir des oeuvres d'art, sans doute pour les exhiber comme Scaurus dans les architectures de sa scène de théâtre. Pour ce faire, en tant qu'*hospes* d'Heius de Messine et que *patronus* de la ville, il se fait prêter avec promesse de restitution (*commodare*) l'Eros de Thespies, copie de l'oeuvre célèbre de Praxitèle⁵². Le risque de ne pas voir revenir les oeuvres ainsi prêtées devait être grand et il est significatif de trouver chez les juristes à propos de ces objets la notion de *res quasi publica* intermédiaire entre la *res priuata* et la *res publica*⁵³.

Ces expositions temporaires sont un des biais par lequel le luxe public se trouve transféré dans le domaine privé, comme l'a récemment souligné F. Coarelli⁵⁴. Les notices de Pline là encore sont précieuses. Ainsi pour l'introduction des marbres dans les habitats privés, Pline rapporte (*NH*, 36, 7) que Crassus avait placé quatre colonnes en marbre de l'Hymette dans son *atrium* et il précise (*NH*, 17, 1-6) qu'elles venaient du théâtre provisoire édifié pen-

51 Cf. Pline, *NH* 35, 23 et Cicéron, *De Off.*, 2, 57.

52 Cf. note 43.

53 *Dig.* 43, 24, 11, 1; J. Beaujeu, art. cit., p. 679. La notice de Pline, *NH* 34, 93, sur la statue porteuse de trois inscriptions est également très significative.

54 Voir la discussion dans les Actes de l'Incontro di studio ad Acquasparta, cit.; *Dialoghi di Archeologia* (1984) pp. 153 et 155, avec l'exemple des colonnes de marbre de Crassus et de Scaurus que nous reprenons.

dant son édilité. Scaurus (*NH*, 36, 5 et 113-115) n'agit pas autrement mais ses colonnes de marbre mesurent désormais 11 m. et non plus 3,50 m. Cette théâtralisation et cette sacralisation⁵⁵ de la maison, typique aussi des décors pariétaux de second style qui se développent au même moment, en référence avec l'architecture des palais royaux hellénistiques⁵⁶, passent par le biais de l'exposition publique.

Ajoutons que ces décors apparaissent dans des secteurs bien déterminés de la maison. Vitruve distingue en effet (*De architectura*, 6, 5), à l'intérieur de la *domus*, les parties privées (*propria*) et celles qu'il appelle *communia*, c'est-à-dire les espaces de la maison où se joue une partie de la vie publique:

«(...) ex his quae propria sunt, in ea non est potestas omnibus introeundi nisi inuitatis quemadmodum sunt cubicula, triclinia, balneae ceteraque, quae easdem habent usus rationes. Communia autem sunt quibus etiam inuocati suo iure de populo possunt uenire, id est uestibula, caua aedium, peristylia, quaeque eundem habere possunt usum».

C'est à la suite de cette distinction que Vitruve précise que pour ces parties *communia* le décor doit être adapté à la position sociale du propriétaire et qu'en particulier les membres de la classe dirigeante, les *nobiles* doivent se distinguer de leurs concitoyens par l'appareil proprement royal de leurs espaces de réception.

Or parmi ces parties «communes» figurent les *ambulationes*, les *bibliothecae*, les *pinacothecae*, les *basilicae* et Vitruve ajoute que leur splendeur doit s'apparenter à celle des édifices publics justement parce qu'il arrive que des affaires d'intérêt général s'y traitent. Ainsi se réalise ce qu'on pourrait appeler un transfert partiel du domaine public vers la demeure privée ou plus justement une sorte

55 Cf. F. Coarelli, 'Architettura sacra e architettura privata nella tarda repubblica', dans *Architecture et Société de l'archaïsme grec à la fin de la république romaine*. Rome, 2-4 déc. 1980 (Roma-Paris 1983) pp. 191-217.

56 Voir *Dialoghi di Archeologia*, 2 (1984) p. 155, discussion ainsi qu' A. Rouveret, 'Peinture et Théâtre dans les fresques de «second style»: à propos de Vitruve (*De Architectura* 7, préface 11)', dans *Texte et Image*. Actes du colloque de Chantilly, 13-15 oct. 1982 (Paris 1984) pp. 151-65.

de dilatation du secteur public dans le domaine privé⁵⁷. Dans le contexte des luttes acharnées du 1^{er} siècle a.C. pour le pouvoir entre les membres de la *nobilitas*, on voit que ce qu'on peut appeler les compétitions en munificence jouent un rôle important dans la vie publique, notamment lors de l'édilité, mais il apparaît aussi que cette rivalité entre les grands se joue également pour ainsi dire par maison interposée⁵⁸. On peut supposer qu'avec la prise de pouvoir par Auguste cette fonction proprement politique de la *domus* des membres de la *nobilitas* devient le privilège de la famille impériale et de ses proches (par contre les fonctions sociales de la *domus*, particulièrement en ce qui concerne les liens clientélares demeurent).

Il me paraît significatif que, parallèlement, apparaisse, après l'exemple pionnier des *Monumenta* d'Asinius Pollion, et souvent dans l'espace réservé, de façon privilégiée aux innovations, le Champ de Mars, les grandes collections publiques conçues d'emblée comme des lieux de culture et qui reprennent les dispositifs des grandes capitales du monde hellénistique. Pline offre un riche aperçu sur certaines de ces collections: celles rassemblées par Agrippa dans les bâtiments mis en oeuvre *in solo priuato*⁵⁹, au Champ de Mars, lors de son édilité exceptionnelle de 26, celles des *Opera Octaviae*, réfection par la soeur d'Auguste de l'ensemble du Portique de Metellus⁶⁰, celles installées dans le Temple de la Concorde reconstruit par Tibère et conçu au départ comme une galerie d'art⁶¹. Dès lors, ces constructions publiques intègrent tous les types de bâtiments précédemment rencontrés tantôt dans les espaces de la cité comme le temple et tantôt dans les demeures privées

57 Cf. Coarelli, discussion citée à la note 54.

58 Voir, par exemple, la façon dont Lucullus se sert de sa maison, notamment de sa bibliothèque pour «obliger» ses «amis», Plutarque, *Vie de Lucullus*, 39, 5; 42, 1-2.

59 Cf. F. Coarelli, *Roma Guida*, p. 292 ss.; sur les collections d'oeuvres d'art, cf. Pline, *NH* 36, 29 et 38. Sur Agrippa, voir maintenant J. M. Roddaz, *Marcus Agrippa* (Rome 1984).

60 Cf. F. Coarelli, *Roma Guida*, p. 276, et pour les collections, voir la liste établie dans l'introduction du livre 36, éd. des Belles Lettres, op. cit., p. 26, note 1.

61 Sur le temple de la Concorde, voir G. Becatti, art. cité note 4 et pour les oeuvres citées par Pline, voir livre 36, éd. des Belles Lettres, Introduction, p. 27, note 4. Le temple est maintenant publié par C. Gasparri, *Aedes Concordiae* (Rome 1979).

comme la bibliothèque. Mais dans tous les cas, ces édifices nouveaux ont pour fonction d'abriter des collections d'œuvres d'art, d'être des lieux de culture puisque les enjeux politiques de l'époque républicaine n'ont plus de raison d'être. On constate aussi que les collections privées se déplacent dans le secret des *cubicula* où les «mauvais» empereurs, Tibère, Néron, enferment les œuvres d'art dont ils se sont épris, tableaux érotiques ou statues⁶². Ces collections secrètes donnent naissance à des discours appropriés. Pétrone nous en a malicieusement livré un extrait avec les réflexions d'Encolpe⁶³ esseulé dans la pinacothèque où il ne voit que des tableaux aux thèmes amoureux, notamment de nature homosexuelle, propres à renouveler son chagrin.

Désormais dans le décor de la maison à travers les fresques⁶⁴, comme dans la littérature où la visite de la galerie d'art un thème courant d'*ekphrasis*, les œuvres d'art sont présentées sous forme de collection parce que, sous le sceau de la grandeur de l'empire, le passage du trophée au musée est publiquement réalisé.

AGNÈS ROUVERET
Université de Paris X. Nanterre

62 *NH* 34, 62; *NH* 35, 70; voir aussi la passion de Néron pour l'Amazone aux belles jambes de Strongylion, *NH* 34, 62. Sur la mode des tableaux érotiques dans les chambres à coucher qui se développe à l'époque d'Auguste, voir Properce, *Elégies* 2, 6, 27-34; Ovide, *Tristes*, 2, vv. 521-24.

63 *Satiricon*, 83.

64 Voir les véritables pinacothèques sur certaines fresques de la Villa de la Farnésine, I. Bragantini - M. de Vos, *Museo Nazionale Romano. Le pitture* II, 1. *Le decorazioni della Villa Romana della Farnesina* (Rome 1982). Sur le sens de cette évolution voir I. Bragantini - F. Parise Badoni, 'Il quadro pompeiano nel suo contesto decorativo', *Dialoghi di Archeologia* (1984) pp. 119-29.