

## Pline et la peinture d'époque romaine

Dans son *Histoire de la peinture*, qui occupe les 150 premiers paragraphes du livre 35<sup>1</sup>, Pline se pose, à l'évidence, en *laudator temporis acti*, et considère que la peinture de son temps est moribonde<sup>2</sup>. S'il dit explicitement que la gloire artistique doit aller à ceux qui ont peint des *tabulae*<sup>3</sup>, tant au pinceau qu'à l'encaustique<sup>4</sup>, c'est bien sûr aux peintres grecs des v<sup>e</sup> et iv<sup>e</sup> siècles a.C. qu'il songe, et il passe en revue les principaux d'entre eux à partir du § 53, en essayant de les classer selon leur importance, cela non sans difficulté.

Mon propos sera ici de chercher à préciser, dans cette histoire de la peinture, qui est donc essentiellement celle de la grande époque *grecque*, la nature et l'éventuelle originalité d'artistes appartenant au monde romain: encore faut-il préciser les limites chronologiques de cette enquête

1 Cf. Structure du livre 35 in Croisille, éd. (Budé), p. 11 ss.

2 NH 35, 28: *Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis*: cette remarque, faite tout au début du livre, vient après la mention de tableaux de Nicias et Philocharès, peintres grecs du iv<sup>e</sup> siècle, dont Auguste avait fait placer deux tableaux dans la *Curia Iulia*. Pline vante donc la *dignitas* de telles oeuvres, dont la première était sans doute un ex-voto qu'avait fait exécuter un vainqueur à la course de char lors des Jeux Néméens, et la seconde un autre tableau votif (selon la supposition d'A. Reinach, *Rec. Milliet*, p. 301, n. 3), remarquable par le traitement des deux personnages —père et fils— qui y figuraient. Comment comprendre, dans ce contexte, le terme de *dignitas*? Sans doute par référence à la parfaite adéquation des sujets à l'intention de l'oeuvre. *Dignitas* évoquerait donc le prépon: cf. A. Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron. Essai sur les fondements philosophiques de l'art de persuader* (Paris 1960) p. 310 ss., et particulièrement p. 317 s. Pline cependant ne semble guère avoir réfléchi sur le *pulchrum* et l'*aptum*.

3 NH 35, 118: après avoir parlé de Studius, auteur d'une *amoensisimam parietum picturam* de thème paysagiste, Pline lui refuse la gloire artistique: *Sed nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere*: c'est condamner toute la peinture de son temps, qui était essentiellement peinture de parois.

4 Sur les procédés de peinture, cf. NH 35, 49 et notes *ibid.*; 149 et notes *ibid.* (Croisille, éd.).

et considérer avec circonspection les témoignages de Pline, notamment lorsqu'il parle des débuts de la peinture en Italie. La période considérée commence à la fin du iv<sup>e</sup> siècle a.C.<sup>5</sup> et se termine à l'époque de Vespasien: près de quatre siècles s'écoulent donc depuis Fabius Pictor jusqu'à Cornelius Pinus et Attius Priscus, mais entre ces noms de larges plages de temps restent vides. A la fin du iv<sup>e</sup> siècle a.C., Rome achève la conquête de l'Italie: elle devient une grande puissance méditerranéenne et va bientôt être le «centre du pouvoir»<sup>6</sup>. Mais ses contacts avec l'art grec et hellénistique restent fragmentaires et passent par la culture médio-italique. A partir du milieu du iii<sup>e</sup> siècle a.C., il en ira différemment, avec l'apport direct et massif des dépouilles de la Grèce.

Il est, au demeurant, très difficile de reconstituer, à partir des propos de Pline, une histoire de la peinture après le iv<sup>e</sup> siècle a.C. Je ne parlerai que pour mémoire des notices dispersées qu'il consacre aux peintres de l'époque hellénistique: à partir du iii<sup>e</sup> siècle a.C. il y a bien des hésitations sur les peintres mentionnés<sup>7</sup>: c'est au § 135 que se produit une rupture dans la chronologie, par manque de source principale: les références xénocratiques, en effet, ne vont pas au-delà de 296 a.C.<sup>8</sup>. A. Reinach, dans le classique *Recueil Milliet* réédité et mis à jour par A. Rouvret<sup>9</sup>— avoue son embarras pour la datation des peintres qu'il range sous la rubrique «Peinture hellénistique», et a du mal à regrouper les quelque dix noms<sup>10</sup> tirés de *NH* 35, qu'il mentionne et pour plusieurs desquels il y a de sérieuses hésitations quant à leur identification même<sup>11</sup>.

5 C'est le moment où Fabius «Pictor» exécute les peintures du temple de Salus: cf. *infra*, n. 25.

6 Selon l'expression de R. Bianchi Bandinelli, qui en a fait le titre d'un volume de *l'Univers des Formes* (Paris 1969).

7 Cf. Overbeck, *Schrift.*, n. 2102 ss.

8 Sur cette rupture, cf. C. Robert, *Arch. Märch.*, p. 135, et les commentaires ad § 135 (Sellers; Ferri, Croisille). En 34, 52, une rupture semblable existe, indiquée par Pline lui-même, qui mentionne une «éclipse» de l'art (*cessavit... ars*) entre les 121<sup>e</sup> et 156<sup>e</sup> olympiades, c'est-à-dire entre 296/293 et 156/153. Sur la signification de cette interruption, cf. P. Gros, 'Vie et mort de l'art hellénistique selon Vitruve et Pline', *REL* LVI (1978) p. 289 ss.

9 A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet*, 2 éd. (Paris 1985).

10 A. Reinach, *Rec. Milliet*, p. 394 ss.

11 Je me propose de revenir ailleurs sur les peintres grecs et hellé-

Les propos de Pline concernant l'ancienneté de la peinture en Italie sont, à l'évidence, très fallacieux. Qu'il s'agisse de la décoration du temple d'Ardée (§ 17) ou des peintures de Caere (§ 18), il est raisonnable de penser à des œuvres remontant au VI<sup>e</sup> siècle a.C. dont les plaques Boccanera peuvent donner quelque idée<sup>12</sup>: on sait que M. Pallottino voit dans ces plaques l'influence de Corinthe et de l'Ionie; quant à Damophilos et Gorgasos (§ 154), que vivaient sans doute au début du V<sup>e</sup> siècle a.C. et décorèrent le temple de Cérès, ce sont des grecs, peut-être originaires des cités du détroit de Messine. L'auteur d'une peinture figurant à Lanuvium et représentant un groupe nu d'*Atalante et Hélène* (§ 17), semble plus tardif: on doit songer vraisemblablement à un modèle grec du IV<sup>e</sup> siècle a.C.<sup>13</sup>. Ces mentions sont donc à distinguer de celles qui concernent des peintres plus tardifs et représentants en Italie de la peinture hellénistique. C'est le cas de l'énigmatique Lycon, issu d'Asie Mineure et dont le nom aurait été changé en celui de Marcus Plautius lorsqu'il obtint la citoyenneté romaine<sup>14</sup>: ces peintures, si l'on tient compte de l'origine de leur auteur et du fait que l'inscription qui figurait sur l'oeuvre même est écrite en hexamètres<sup>15</sup>, datent au plus tôt de l'époque d'Ennius. On passe donc du VI<sup>e</sup> au II<sup>e</sup> siècle a.C., sans que Pline l'indique.

Grecs également et vivant à Rome à l'époque de Varon<sup>16</sup> sont Sérapion, Dionysius, Sopolis, ainsi qu'une femme, Iaia<sup>17</sup>; Sérapion peignait des décors de théâtre<sup>18</sup>; Dionysius, Sopolis et Iaia étaient portraitistes; à propos de Iaia, originaire de Cyzique et utilisant aussi bien la détrempe que

nistiques mentionnés par Pline et qui se situent entre la fin du IV<sup>e</sup> siècle et le II<sup>e</sup> siècle a.C.

12 Cf. Croisille, éd., n. 3 ad § 18. Sur les plaques Boccanera, cf. M. Pallottino, *PE*, p. 25 ss.

13 Cf. Croisille, éd., n. 2 ad § 17.

14 § 115. Cf. Croisille, éd., n. 2 ad loc. Ces peintures ornaient le temple d'Ardée, comme celles qui sont citées au § 17, mais ces dernières étaient évidemment archaïques.

15 Comme on ne manque pas de le noter depuis Mommsen.

16 § 113; 148. Pline indique sa source explicitement.

17 § 113; 147 s.; cf. Vessberg, *Studien*, n. 267 (*NH* 35, 113), 264 (*NH* 35, 147 s.).

18 Sur le genre, cf. *infra*, n. 107; mais il n'y représentait pas de personnages, étant incapable de reproduire la figure humaine (*hominem pingere non potuit*).

l'encaustique<sup>19</sup>, Pline mentionne deux oeuvres: un *Portrait de vieille* et un *Autoportrait au miroir*<sup>20</sup>. Coenus, qui peignait des *stemma* (arbres généalogiques avec portraits) était peut-être leur contemporain<sup>21</sup>. Faut-il enfin rattacher à l'époque néronienne un certain Dorotheus, auteur d'une *Vénus anadyomène* destinée à remplacer celle d'Apelle qui avait été détruite par le temps?<sup>22</sup>. On peut en douter, car la notice de Pline n'est pas claire: il vaut mieux supposer que Dorotheus est de peu postérieur à Apelle<sup>23</sup>, même si c'est Néron qui a substitué son tableau à celui du maître; en tout cas il s'agit d'un peintre qui a suivi vraisemblablement le style du modèle.

Si un certain nombre de peintures anonymes à caractère historique exécutées aux III<sup>e</sup> et au II<sup>e</sup> siècles a.C. à l'occasion de triomphes<sup>24</sup> sont sans doute des oeuvres dues à des artistes d'éducation grecque et paraissent proches de celles que Paul-Émile avait commandées à Métrodore, il n'en va pas de même avec la mention, au § 19, de Fabius, premier peintre à porter un nom romain, qui, en 304 a.C., fut l'auteur des peintures du temple de Salus: on sait que ce temple se trouvait sur le Quirinal, près de celui de Quirinus, dont il était à peu près contemporain<sup>25</sup>. Pline ne donne aucune indication sur la nature des peintures, mais on a voulu trouver un écho de l'oeuvre de Fabius (qui, d'après Pline, tira de son activité artistique son surnom de *Pictor*, dorénavant attaché à sa famille) dans les vestiges picturaux d'une tombe de l'Esquilin, à propos de laquelle on a beaucoup discuté<sup>26</sup>. D'autres évoquent les pein-

19 Dionysius était même appelé l'*anthropographe* à cause de sa spécialité (cf. § 113). A propos de Iaia, qui *...et penicillo pinxit et cestro in ebore*: cf. Croisille, éd., n. 11 ad loc.; n. 1 s. ad § 149.

20 Cf. Croisille, éd., n. 14 ad loc. Cf. *infra*, n. 98 ss., sur le problème du portrait en tant que genre.

21 § 139. Cf. Croisille, éd., n. 8 ad loc.

22 § 91: cf. Croisille, éd., n. 6 ad loc. Overbeck, *Schrift.*, p. 464, émet l'hypothèse d'une datation à l'époque de Néron, sans conclure.

23 Avec Ferri, éd., n. ad loc.

24 Cf. Vessberg, *Studien*, n. 84 (*NH* 35, 22: triomphe de M. Valerius Messala); 145 (*NH* 35, 22: triomphe de Scipion l'Asiatique); 150 (*NH* 35, 23: triomphe de L. Hostilius Mancinus).

25 § 19: Croisille, éd., n. 1 s. ad loc.; Vessberg, n. 80 ss. Le rapprochement avec la peinture de l'Esquilin est le plus fréquent.

26 Cf. Felletti Maj, *Tradizione*, p. 62: il s'agit seulement du style de ces peintures; leur conception est, selon E. La Rocca, *op. cit.* (n. suivante), p. 34, bien différente de celle du fragment de l'Esquilin: ce ne sont pas,

tures de la tombe François, en adoptant pour celle-ci une datation haute (fin du iv<sup>e</sup>-début du iii<sup>e</sup> siècle a.C.).

En ce qui concerne la peinture de l'Esquilin, les datations varient, du début du iii<sup>e</sup> siècle au milieu du ii<sup>e</sup> a.C.; une datation assez haute est généralement admise; le thème du fragment —où apparaissent quatre zones superposées— est, pour plusieurs spécialistes, à mettre en rapport avec des épisodes de la seconde guerre samnite, où s'illustra Q. Maximus Fabius Rullianus, consul en 322 a.C.<sup>27</sup>; ainsi aurait-on peut-être affaire à une oeuvre exécutée au iii<sup>e</sup> siècle a.C., quelques décennies après celle de Fabius Pictor. Une autre identification du thème, proposée par E. La Rocca (épisodes de l'existence d'un Fannius, avec en particulier la remise de l'*hasta pura* de la part de son général, Fabius) ne change guère la datation.

Que peut-on dire des antécédents stylistiques de ce fragment? La composition en registres superposés se trouve dès la première moitié du iv<sup>e</sup> siècle a.C., époque où furent décorés l'hérôon de Trysa et le monument des Néréides de Xanthos<sup>28</sup>; Cependant l'absence de recherche notable dans le domaine de l'espace et de la lumière<sup>29</sup> ne permet pas de mettre directement en rapport ce fragment avec les peintures contemporaines du monde hellénique: nous le rapprocherions plus nettement que ne le font A. Rouveret et A. Greco Pontrandolfo de certaines peintures de tombe de Paestum, par exemple de la tombe 114<sup>30</sup>, où la composante autochtone paraît nette.

à proprement parler, des peintures *historiques*, même si elles mettent en scène des personnages qui peuvent prétendre à une certaine réalité dans l'histoire des origines de Rome.

27 Sur la peinture de l'Esquilin, cf. F. Coarelli, in *Roma mediorepubblicana*, 2 éd. (Rome 1977) p. 200 ss. (= *Affreschi romani dalle raccolte dell'Antiquarium Comunale* (Rome 1976) p. 13 ss.; Felletti Maj, *Tradizione*, p. 145 ss.; E. La Rocca, 'L'affresco medio-repubblicano dell'Esquilino come riflesso dell'arte «rappresentativa» e come espressione di mobilità sociale', in *DialArch*, 3<sup>e</sup> sér. (1984) 1, p. 31 ss.

28 Comme le remarque Toynbee, *Notes*, p. 36, à la suite de I. Scott Ryberg, *An Archaeological Record of Rome* (Rome 1939) p. 152. Sur ces monuments, cf. W. A. P. Childs, *The City-Reliefs of Lycia* (1978) fig. 20, tab. 13, 2-17 (hérôon de Trysa); fig. 11-19, tab. 7-13, 1 (monument des Néréides de Xanthos); cf. reproductions au trait in Reinach, *Rel.*, I, p. 443 ss., 472 ss.

29 Nous suivons là les conclusions de R. Bianchi Bandinelli, *Rome*, p. 115 ss. (bonnes reproductions en couleur, *ibid.*, p. 106, repr. 114; 113, repr. 117). *Contra*: A. Rouveret, suivant F. Coarelli.

30 Cf. A. Rouveret - A. Greco Pontrandolfo, 'Pittura funeraria in Lu-

La mention de Pacuvius, toujours au § 19, nous amène au 11<sup>e</sup> siècle a.C., probablement peu après 168, moment de la victoire de Paul-Emile à Pydna: Pacuvius a donc été conjointement auteur de la *praetexta* intitulée *Paulus* et dont le thème était sans doute en rapport avec cette victoire<sup>31</sup>, et de peintures ornant le temple rond d'*Hercules Victor* au *Forum boarium*: il est raisonnable de croire que ces dernières avaient, elles aussi, un rapport avec la victoire de Paul-Emile, et l'on peut penser que, vu son origine —Brundisium—, et ses liens durables avec l'Italie du sud (il revint à Tarente sur ses vieux jours, où il tomba malade et mourut<sup>32</sup>), sa peinture possédait des traits helléniques marqués, hellénisme encore encouragé par son protecteur, dont l'enthousiasme pour la culture grecque est attesté par Plutarque<sup>33</sup>.

Les autres peintres de nom romain mentionnés par Pline (aux § 20 ss.; 116; 119; 120) datent au plus tôt de la fin de la République et surtout de l'époque impériale, jusqu'à son temps: les notices qui les concernent ont un caractère anecdotique, à de rares exceptions près<sup>34</sup>. Dans le but de montrer que la pratique de la peinture était tenue pour méprisable dans la société romaine, Pline cite Arellus, qui, avant l'époque d'Auguste, donnait à des déesses les traits de ses maîtresses: cette remarque a pour Pline une valeur morale et il considère le procédé comme un sacrilège, mais il révèle aussi une tendance réaliste, propre à la peinture post-classique<sup>35</sup>; Titedius (ou Titidius) Labeo

cania e Campania. Puntualizzazioni cronologiche e proposte di lettura', in *DialArch* (1983) 2, p. 91 ss.; particulièrement p. 106 ss.

31 Sur Pacuvius poète, cf. M. Valsa, *Marcus Pacuvius poète tragique* (Paris 1957) p. 50 s. (sur le *Paulus* et les hypothèses concernant son sujet).

32 Cf. Saint Jérôme, *Chron., ad Ol.* 156, 3 (Rostagni, *Suetonio. De poetis*, p. 48).

33 Plutarque, *Paul-Emile*, 10.

34 Aux § 20 s. sont énumérés quelques personnages qui ont enfreint, pour des raisons diverses, la règle sociale selon laquelle l'activité de peintre était déshonorante pour les gens de qualité (*honestis manibus*): dilettantisme mal vu, ou incapacité de se livrer à des activités normales. Les autres mentions s'insèrent dans la liste des *minoris picturae celebres in penicillo*, qui commence au § 112 avec Piraeicus.

35 Il est curieux de constater que Pline critique ici une utilisation du *portrait*, faite selon lui hors de propos, alors qu'au § 4, il reprochait à ses contemporains de ne plus respecter la reproduction des traits individuels. Cf. sur le portrait, *infra*, n. 98 ss.

(époque d'Auguste et de Tibère<sup>36</sup>) était auteur de petits tableaux, probablement de sujets mineurs dans le style alexandrin<sup>37</sup>, et objets de dérision de la part du public; Q. Pedius vivait vers la fin de 1<sup>er</sup> siècle a.C.<sup>38</sup>: on lui avait enseigné la peinture faute de mieux, car il était muet de naissance (Pline note les progrès qu'il fit dans le domaine); contemporains de Pline sont Turpilius, originaire de Vénétie, qui peignait de la main gauche et dont Pline semble avoir quelque peu goûté le talent<sup>39</sup>, ainsi que Cornelius Pinus et Attius Priscus, qui décorèrent sous Vespasien le temple d'Honos et Virtus près de la Porte Capène<sup>40</sup>: ils devaient être l'un et l'autre plutôt classicisants, Attius Priscus étant qualifié d'*antiquis similior*, ce qui a permis d'évoquer sa manière à propos du fameux *Sacrifice d'Iphigénie* provenant de la Maison du Poète Tragique<sup>41</sup>, oeuvre au demeurant très certainement interpolée<sup>42</sup>.

Il faut faire une place à part à deux peintres à qui Pline réserve un traitement plus attentif: l'un vivait à l'époque augustéenne et se nommait Studius<sup>43</sup>; le second, Famulus, s'illustra après 64 par sa participation à la décoration de la *Domus Aurea*<sup>44</sup>. Il avait peint une Minerve, sans doute vue de face, dont le regard semblait fixer le spectateur, de quelque côté qu'il la contemplât: artifice destiné à créer une certaine profondeur<sup>45</sup>. Est-il possible

36 Cf. Tacite, *Ann.* 2, 85, où il est question d'un scandale dû à la femme de Titedius Labeo en 19.

37 L'expression de Pline, *paruis... tabellis*, évoque des tableautins sur bois, à thèmes peut-être galants, ce qui contrastait avec le caractère de la charge du personnage.

38 Il était petit-fils d'un collègue d'Octave au consulat en 43 (cf. Croisille, éd., n. 1 ad § 21), et Auguste s'intéressa à son sort.

39 Puisqu'il parle, à son propos, de *pulchris... operibus*: il a sans doute vu lui-même à Vérone les oeuvres de Turpilius (cf. Croisille, éd., n. 3 ad § 20).

40 Ce temple datait du III<sup>e</sup> siècle a.C.: cf. Croisille, éd., n. 6 ad § 120.

41 Il s'agit de MN 9112 (=H 1304), provenant de Pompéi, R. VI, 8, 3.

42 Cf. J. M. Croisille, 'Le sacrifice d'Iphigénie dans l'art romain et la littérature latine', in *Latomus* 23 (1963) p. 209 ss., pl. XXV, 1.

43 § 116 s. Il faut lire *Studius* et non *Ludius*: cf. Croisille, éd., n. 1 ad § 116 (cf. app. crit. ad loc.); R. Ling, op. cit. (*infra*, n. 57), p. 2, qui justifie la leçon du *Bambergensis* (*Studius*), en se référant à I. Kajanto, *The Latin Cognomina* (Helsinki 1965) pp. 116, 259 (il s'agit sans doute d'un cognomen formé à partir de *studere/studium*). Toynbee, *Notes*, p. 40, croyait à une origine étrangère de Studius, sans raison apparente.

44 § 120. Sur le nom de *Famulus* (et non *Fabullus*), cf. Croisille, éd., n. 1 ad § 120 (et app. crit. ad loc.).

45 Cette *Minerve* ne se trouvait sans doute pas dans la *Domus Aurea*.

de citer *Famulus* en liaison avec tel ou tel vestige de la Maison d'Or? Cela semble quelque peu hasardeux, surtout si l'on songe que sa décoration ne nous est connue que de façon fragmentaire et qu'une publication d'ensemble des documents picturaux reste à faire: les travaux d'Y. Perrin permettront sans doute de préciser les tendances apparemment contradictoires des styles de ces peintures où la thématique fantastique et grotesque joue un grand rôle<sup>46</sup>.

On s'est aussi interrogé, surtout depuis Ferri et Pollitt, sur le sens des qualificatifs utilisés pour définir la manière de *Famulus*, que Pline considère comme *gravis ac seuerus* de même que *floridus ac umidus*<sup>47</sup>: Ferri a montré que ces qualificatifs correspondaient à des termes grecs<sup>48</sup>, et son interprétation selon laquelle les deux couples de termes se rapporteraient à la *nature des couleurs*, et seraient peut-être en rapport avec la distinction entre *colores austeri* et *colores floridi* est séduisante<sup>49</sup>. Si les termes grecs recouvrent donc peut-être une opposition de gammes de couleurs, il est possible que Pline n'ait pas compris leur sens et les ait appliqués à la personnalité et au style de *Famulus*: il est vrai que, dans la *D.A.*, on peut trouver une différence entre la décoration des parties «officielles» du palais et les demeures «privées» où abondent les *grotesques*<sup>50</sup>.

*Studius* est celui auquel Pline a consacré le développement le plus détaillé<sup>51</sup>: il lui reconnaît le mérite d'une invention dans le domaine de la peinture *murale* (*parietum picturam*), celle d'un certain type de *paysage*, dont il énumère les éléments; ceux-ci sont d'abord architecturaux:

46 Cf. Y. Perrin, 'Êtres mythiques, êtres fantastiques et grotesques de la Domus Aurea de Néron', in *DHA* 8 (1982) p. 303 ss. Cf. également N. Dacos, 'Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea', in *DialArch* 2, 2 (1968) p. 210 ss.

47 Sur la lecture du passage, cf. Croisille, éd., n. 2 ad § 120.

48 *Gravis/seuerus* = *barus/austeros*, *floridus/umidus* = *anteros/ugros*.

49 Sur les couleurs *austeri* et *floridi*, cf. Croisille, éd., App. n. 2.

50 *Gravis* est-il repris, dans l'esprit de Pline, par *cum gravitate*, qui se rapporte à l'état d'esprit et à l'aspect «digne» de *Famulus*, que Sellers a rapproché, à ce point de vue, de Van Dyck?

51 § 116 s. La complaisance avec laquelle Pline s'attarde sur le genre de peinture créé, selon lui, par *Studius*, trahit l'intérêt qu'il porte à ce genre de peinture, même si, au début du § 118, il inclut apparemment *Studius* dans sa condamnation globale de la peinture murale.



maisons de campagne, ports plus ou moins étendus<sup>52</sup>; ensuite, des motifs paysagistes élaborés, tels qu'ils apparaissent dans les décors de jardins, comme l'a montré P. Grimal<sup>53</sup>: bosquets et bois (consacrés à des divinités), collines, étangs ou bassins à poissons, euripes et cours d'eau, représentations de rivages<sup>54</sup>; ces paysages, où l'architecture se fond dans le cadre naturel, ne sont pas vides, mais peuplés de personnages: promeneurs, à pied, en barque, à dos d'âne ou en voiture, pêcheurs, oiseleurs ou vendangeurs; s'y ajoute une variante humoristique: dans un cadre de bord de mer, sont représentées des villas d'accès malaisé à cause du sol marécageux; une des spécialités de Studius était, d'après Pline, de broser des scènes plaisantes, où J. P. Cèbe a justement décelé un goût de la caricature et de la parodie<sup>55</sup>, montrant des personnages masculins s'amusant à simuler une chute afin de faire peur à des femmes qu'ils transportaient sur leur dos à travers les marais pour leur éviter de se mouiller. Ce n'est d'ailleurs là qu'un exemple dans les représentations de ce genre, chères à Studius et que Pline qualifie d'*argutiae facetissimae salis*, c'est-à-dire de petites scènes expressives révélatrices d'un humour exquis<sup>56</sup>.

R. Ling a consacré récemment une mise au point fort intéressante aux problèmes posés par le passage de Pline<sup>57</sup>, avec des conclusions qui méritent d'être prises en considération.

Il faut d'abord constater que Pline veut parler de paysages composites, comportant les divers éléments qu'il énumère et qui développent la formule générale *topiaria ope-*

52 Il y a lieu de lire *portus*, et non *porticus*, correction de Mayhoff, adoptée ensuite par plusieurs éditeurs et commentateurs: ce terme ne fait pas double emploi avec la fin du § 117, où il est question de *maritimas urbes*. Il s'agit simplement ici de bâtiments en bord de mer, avec de petits ports qui permettent d'y accéder.

53 Cf. P. Grimal, *Les jardins romains*, 2 éd. (Paris 1969) p. 94 ss.

54 *Topiaria opera* est développé par ce qui suit, comme l'a montré P. Grimal, op. cit. Sur le rapport entre le détail des éléments énumérés et le passage de Vitruve, 7, 5, 2, cf. R. Ling, op. cit. (*infra*, n. 57) p. 6.

55 J. P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique, des origines à Juvénal* (Paris 1966) p. 371 ss.

56 Il faut remarquer qu'aucun document figuré existant ne correspond à la description de Pline.

57 R. Ling, 'Studius and the Beginnings of Roman Landscape Painting', in *JRS* 67 (1977) p. 1 ss.

*ra*<sup>58</sup>: il y a donc lieu d'éliminer tout rapprochement direct avec les peintures de jardins proprement dits, comme celui de la Villa de Prima Porta<sup>59</sup>; on laissera aussi de côté le sanctuaire rustique de la villa de Boscoreale<sup>60</sup>, ou ceux qui ornent le *triclinium* de la «Maison de Livie»<sup>61</sup> ainsi que la Salle des Masques, sur le Palatin<sup>62</sup>. R. Ling pense plutôt, et selon nous avec raison, à des types de représentation comme la *Frise jaune* de la même Maison de Livie<sup>63</sup>, ou le corridor blanc de la Farnésine<sup>64</sup>, où sont réunis les éléments paysagistes indiqués par Pline<sup>65</sup>; il n'est pas nécessaire, en effet, de séparer, à l'époque de Studius, les deux tendances du paysage peint que M. Rostowzew a distinguées, et qui, il faut l'avouer, se présentent rarement à l'état pur: le type «sacro-idyllique» et celui du «Villenlandschaft»<sup>66</sup>. Ainsi les témoignages de Vitruve sur les décorations peintes des corridors<sup>67</sup> et de Pline sur Studius, sont sans doute plus proches qu'il n'y paraît: ils auraient simplement mis chacun l'accent sur des aspects différents d'une même réalité, l'un privilégiant l'aspect idyllique et pastoral, l'autre le goût plus réaliste que bien des vignettes pompéiennes illustreront, surtout après Auguste<sup>68</sup>. Studius,

58 Cf. R. Ling, op. cit., p. 3 s.

59 Sur cette décoration, cf. Mabel M. Gabriel, *Livia's Garden Room at Prima Porta* (New York 1955).

60 Cf. P. W. Lehmann, *Roman Wall Paintings, from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art* (Cambridge Mass., 1953).

61 Cf. G. E. Rizzo, 'Le pitture della «Casa di Livia»,', *MdP* III (Rome 1936).

62 Cf. G. Carettoni, in *BdA* 46 (1961) p. 194 ss.; reproduction in G. Ch. Picard, *Art romain* (Paris-Lausanne 1968) p. 56 s., pl. XXXVI.

63 Cette frise orne la partie supérieure de la zone médiane des parois dans l'*ala* de droite: cf. Rizzo, op. cit.

64 Cf. I. Bragantini - M. de Vos et alii, 'Le decorazioni della Villa romana della Farnesina', in *Museo Nazionale Romano, Le Pitture*, II, 1 (Rome 1982) p. 337 ss. (par ex. tab. 216, 230, 233).

65 R. Ling, op. cit., p. 7 ss., voit dans l'*atrium* de la Villa des Mystères le plus ancien exemple de ce type de paysage architectural (Schefold, *WP*, p. 296), cela sans doute à juste titre; cf. l'analyse de Peters, *Landscape*, p. 7 ss.

66 Cf. Rostowzew, 1911, *passim*, et particulièrement pp. 72 ss., 87 ss. (tendances dans le IV<sup>e</sup> style).

67 Vitruve, 7, 5, 2 (cf. *supra*, n. 54), parle des décorations peintes des *ambulationes*: les éléments paysagistes qu'il énumère recourent ceux que mentionne Pline à propos de Studius. Mais ces éléments sont antérieurs à Studius.

68 Vitruve inclut dans sa liste de *topia* les troupeaux et les bergers (*pecora, pastores*); si Pline n'y fait pas allusion, cela ne veut pas dire qu'ils n'existaient pas dans les paysages du type de ceux de Studius; mais il parle aussi d'éléments architecturaux. Cf. R. Ling, op. cit., p. 6.

sensible à l'aspect réaliste, aurait été l'initiateur d'un type qui, après lui, se diffusera en Italie, en s'appauvrissant et en se vulgarisant quelque peu, notamment dans les cités campaniennes, où l'on trouve toutefois de belles réussites dans lesquelles la vie quotidienne vient influencer le peintre local et lui dicter des traits saisis sur le vif: songeons par exemple aux scènes paysagistes de la *Maison de la Petite Fontaine* <sup>69</sup>.

R. Ling va plus loin et formule l'hypothèse que Studius et son école auraient été les auteurs de la décoration paysagiste de la *Maison de Livie*, de la *Farnésine* et de la villa de *Boscotrecase* <sup>70</sup>, ce qui n'est pas impossible. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un type de paysage qui se propagera tout au long du 1<sup>er</sup> siècle en Italie <sup>71</sup>. Pline ne mentionne pourtant pas les éléments exotiques de telles compositions, et en particulier les motifs égyptisants dont R. Ling rappelle à juste titre l'existence, soit dans la *Frise jaune*, soit à la *Farnésine*: la *Frise jaune*, en particulier, semble comporter trop de ces éléments pour ne pas être inspirée, plus ou moins directement, par un modèle étranger: plutôt que de considérer Studius comme à l'origine de tels paysages, nous croirions qu'il y a pris nombre de traits destinés à être transposés dans un cadre italien. Ce serait la raison pour laquelle Pline ne mentionne pas d'éléments exotiques dans sa peinture <sup>72</sup>.

La distinction entre peintres de nom grec vivant à Rome et peintres de nom latin plus ou moins hellénisés n'a pas, il faut le souligner, de sens véritable, surtout au 1<sup>er</sup> siècle. Quelles sont donc les questions principales que l'on peut poser, à partir de l'oeuvre de Pline, concernant l'art pictural de son temps?

D'abord on n'insiste sans doute pas assez sur le fait que, au moins à Rome, voisinent de véritables pinacothè-

<sup>69</sup> Pompéi, R. 6, 8, 23-24 (Scheffold, *WP*, p. 108 s. [e]).

<sup>70</sup> R. Ling, *op. cit.*, p. 11. Sur la villa de Boscotrecase, cf. P. H. von Blanckenhagen - C. Alexander, *The Paintings from Boscotrecase (MDAI(R), VI. Erg.heft)* (Heidelberg 1962).

<sup>71</sup> Cf. Peters, *Landscape*, p. 148 ss.

<sup>72</sup> Le problème des éléments égyptisants dans de tels paysages est important: cf. K. Scheffold, 'Probleme der pompejanischen Malerei', in *MDAI(R)* 72 (1965) p. 116 ss.

ques constituées par des oeuvres célèbres<sup>73</sup> importées de Grèce —cela surtout dans des temples, des portiques ou des bâtiments publics, comme la curie<sup>74</sup>—, et des peintures pariétales ornant les murs des palais et des maisons particulières, voire de quelques temples<sup>75</sup>. Sans doute Pline, comme ses contemporains, est-il sensible à la distance qui sépare, au point de vue qualitatif, les oeuvres de chevalet (souvent signées de grands noms) et la peinture murale, qui, même si elle révèle parfois de réels talents, n'est pas, bien souvent, considérée comme relevant de l'art véritable. C'est la raison de sa gêne à classer les quelques noms qui, en son temps, se sont illustrés dans la peinture de parois, comme Studius ou Famulus.

Force est de constater que la peinture de *tabulae* n'est plus prépondérante à Rome et au moment où Pline écrit<sup>76</sup>: il le déplore<sup>77</sup>, en invoquant un principe moral, mais sans faire référence à des motifs proprement artistiques. Or c'est la peinture de *tabulae* qui a dicté à Pline le plan qu'il adopte pour sa classification des peintres, lorsqu'il distingue —certainement à la suite de ses sources— les «lumières de l'art (§ 60-111) des «petits-maitres» (§ 112-121) —séparation relevant partiellement du genre<sup>78</sup>, avec une tentative pour respecter une certaine chronologie<sup>79</sup>. Ailleurs il est difficile de trouver un classement net: Pline parle successivement des peintres à l'encaustique (§ 122-137) —distinction fondée sur la technique<sup>80</sup>—, des *primis proximi* et

73 Cf. en dernier lieu G. Gualandi, 'Plinio e il collezionismo d'arte', in *Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario*. Atti Conv. di Como, 5-7 ott. 1979 (Côme 1982) p. 259 ss.

74 G. Gualandi, op. cit., App. D.

75 Pline reproche à la peinture murale de ne pas être visible par tous, car destinée avant tout à orner les maisons particulières, et d'être de plus intransportable (§ 118). Mais il mentionne peu après l'oeuvre de Cornelius Pinus et Attius Priscus, qui ont décoré le temple d'Honos et Virtus vraisemblablement de peintures murales (§ 120).

76 La *tabula* est un «tableau», par définition transportable, exécuté isolément par l'artiste.

77 Cf. § 118.

78 Ce sont les *minoris picturae celebres in penicillo* (§ 112): le premier cité est Piraecicus, à propos de qui Pline oppose le *sujet* et l'*art* (cf. Croisille, éd., n. 2 ad § 112).

79 Comme on le voit aux § 53 ss. Pline, suivant la tradition xénocratique, retrace les progrès de l'art pictural.

80 Cette distinction survient tardivement dans le livre 35; auparavant (cf. § 49), Pline a abordé le problème du support des couleurs, humide ou non (cf. Croisille, éd., n. 1 ad § 49).

des *non ignobiles* (§ 138-145 et 146) —distinction fondée sur une classification quelque peu arbitraire entre la qualité des oeuvres, en une énumération probablement issue de catalogues alphabétiques<sup>81</sup>—, enfin des femmes-peintres (§ 147-148) —distinction imposée par une réalité sociologique<sup>82</sup>—, avec une liste issue, elle aussi, de catalogues alphabétiques<sup>83</sup>.

Ainsi la combinaison de plusieurs principes de classement aboutit souvent à la confusion. Pline passant de critères objectifs (comme le classement chronologique, alphabétique ou par techniques) à des critères où intervient le jugement personnel et où l'aspect esthétique et l'aspect moral sont la plupart du temps étroitement liés<sup>84</sup>.

On aboutit alors à des inconséquences, voire à des contradictions dont l'auteur ne se rend pas compte. Il n'est pas vrai, par exemple, que la peinture soit totalement supplantée par le marbre et l'or au I<sup>e</sup> siècle (*in totum marmoribus pulsa, iam quidem et auro*)<sup>85</sup>, puisqu'il existe (il l'indique lui-même à propos de Studius<sup>86</sup>) une peinture murale florissante. Certes il prend soin de rejeter du domaine artistique cette peinture murale<sup>87</sup>, au profit de la peinture de *tableaux*, mais comment concilier cette affirmation avec les remarques laudatives sur la qualité de peintures murales fort anciennes, comme celles d'Ardée ou de Caere?<sup>88</sup> Aveuglé par un préjugé moralisant, Pline rejette sur le matériau les raisons d'une prétendue décadence dans le domaine de la qualité artistique. Ses remarques sur les couleurs relèvent d'un préjugé semblable: on sait

81 Comme l'ont montré les exégètes allemands: cf. Croisille, éd., Intr., p. 24.

82 On attribue en général à Douris de Samos l'essentiel des notices sur les femmes-peintres (Douris écrivait vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle a.C.): il est à remarquer que les noms cités ne remontent pas, semble-t-il, au-delà du dernier tiers du IV<sup>e</sup> siècle a.C.

83 Avec un ordre alphabétique inverse: cf. Croisille, éd., Intr., p. 24.

84 Cf. les textes réunis par G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini* (Florence 1951) p. 219 ss.

85 Cf. § 2: Croisille, éd., n. 2 ad loc.

86 Cf. § 116 ss., où Pline utilise des superlatifs laudatifs pour parler de la peinture de Studius: *amoenissimam parietum picturam; argutiae facitissimi salis; blandissimo aspectu*.

87 Cf. § 118 (n. 3 supra).

88 Cf. § 17: *quibus equidem nullas aequae miror* (à propos de peintures du temple d'Ardée); *fatebitur... quisquis eas diligenter aestimaverit nullam artium celerius consummatam* (à propos de peintures de Caere).

les difficultés que présente la théorie des *quatre couleurs*, dont il se fait l'écho au § 50, en citant, comme tétrachromatistes, Apelle, Aétion, Mélanthius et Nicomaque<sup>89</sup>. Ce que Pline veut souligner, c'est la différence entre la simplicité des matériaux colorés (d'origine minérale<sup>90</sup>) et la réussite des artistes mentionnés, tous des peintres de chevalier du iv<sup>e</sup> siècle a.C.<sup>91</sup>. Il oppose à cette simplicité l'abondance et le prix des couleurs utilisées en son temps auquel il reproche de s'intéresser à la valeur matérielle, et non à la valeur spirituelle des oeuvres<sup>92</sup>.

Cette critique concernant les couleurs s'accompagne de remarques défavorables sur le goût du colossal en peinture: il cite à ce propos une effigie —probablement sur toile<sup>93</sup>—, de Néron, qui figurait dans les *Horti Maiani*<sup>94</sup>, ainsi qu'une frise, sans doute aussi sur toile<sup>95</sup>, exécutée pour un affranchi du même Néron et représentant de façon très réaliste (*ueris imaginibus*) tous les participants à un spectacle de gladiateurs<sup>96</sup>: on peut se demander ce que Pline reproche, dans ce dernier cas, à l'oeuvre en question, sinon son caractère démesuré, car le réalisme qu'il y remarque correspond bien à ses goûts<sup>97</sup>.

Ce passage semble également en contradiction avec le début du livre, où Pline déplore, en termes d'ailleurs ambigus, la disparition de la peinture de portraits<sup>98</sup>: curieuse affirmation, lorsque les documents archéologiques prouvent le contraire, tant à Pompéi qu'en Egypte<sup>99</sup>. En réalité la tradition du portrait peint n'a pas cessé depuis le iv<sup>e</sup> siècle

89 Sur le problème du tétrachromatisme, cf. Croisille, éd., App. n. 2.

90 Ce sont le *melinum* pour le blanc, le *sil* attique pour le jaune, la *sinopis* pour le rouge et l'*atramentum* pour le noir.

91 Les quatre couleurs de base, utilisées, semble-t-il, par les peintres de la génération de Polygnote, auraient été également utilisées au iv<sup>e</sup> s. par des peintres de technique beaucoup plus évoluée, comme Apelle.

92 § 50: *Omnia ergo meliora tunc fuere, cum minor copia. Ita est, quoniam, ut supra diximus, rerum, non animi pretiis excubatur.*

93 § 51: Croisille, éd., n. 1 ad loc.

94 Sur l'Esquilin: cf. Grimal, *Jardins*, p. 157.

95 § 52: cf. Croisille, éd., n. 1 ad loc.

96 C'est là un témoignage indirect sur la persistance du succès de ce genre de représentations dont on n'a que quelques exemples dans la peinture pompéienne: cf. Croisille, éd., n. 2 ad § 5.

97 Cf. *NH* 34, 38.

98 Cf. § 4: *Imaginum... pictura... in totum exoleuit.*

99 Les meilleurs exemples sont sans doute d'origine égyptienne; les plus anciens semblent remonter au i<sup>er</sup> siècle: cf. par exemple un portrait de la Ny-Carlsberg Glyptothek (Pfuhl, *Masterpieces of Greek Drawing and Painting* [Londres 1955] pl. 143).

cle a.C., et Pline lui-même cite, d'après Varron, Iaia de Cyzique, Dionysos et Sopolis comme portraitistes vivant au 1<sup>er</sup> siècle a.C.<sup>100</sup>. Il est vrai que les expressions *imagineum pictura et imagines pictas*, utilisées par Pline peuvent prêter à confusion, puisqu'on pense parfois qu'elles désignent, dans le contexte, des moulages en cire coloriés, ce qui est peu vraisemblable. Pline parle de peinture, et non de coloriage; au surplus la mention, au § 139, de Coenus, peintre de *stemma*, nous renvoie à un procédé purement pictural<sup>101</sup>. Il y a donc, en ce qui concerne le genre du *portrait*, une inconséquence apparente de Pline, qui peut s'expliquer si l'on songe que les *portraits* auxquels il pense constituent probablement dans son esprit une catégorie à part, à cause de leur destination issue d'une coutume proprement romaine<sup>102</sup>.

On ne peut que procéder par déduction, à partir de mentions fragmentaires et qui se rapportent souvent à une époque antérieure, à propos des autres genres picturaux pratiqués à l'époque de Pline: la peinture murale contemporaine fournit alors des points de comparaison, voire des illustrations. Ainsi en ce qui concerne les peintures de spectacles de gladiateurs, dont Pompéi possède une série, pratiquement contemporaine de celle qui est citée au § 52 pour ses dimensions et son réalisme<sup>103</sup>; ainsi, à propos du paysage, dont on sait le développement dans la peinture murale de la dernière époque pompéienne<sup>104</sup>, et dont le développement remonte, on l'a vu, à Studius, qui vivait au plus tard au début du 1<sup>er</sup> siècle<sup>105</sup>. Pour Famulus, décorateur de la *Domus Aurea*, en l'absence d'indications précises

100 Cf. § 147 s.

101 Tout le passage présente des difficultés d'interprétation, en particulier sur le sens d'*imagineum pictura* (4) et *imagines pictas* (6). Nous nous rallions à l'interprétation de O. Vessberg, *Studien*, p. 103 s.

102 Cf. n. précédente sur les problèmes d'interprétation. La coutume d'exécuter des masques de cire que l'on exposait dans des niches (qui pouvaient se fermer par des volets), et qui étaient portés par des figurants lors de funérailles, est surtout connue par Polybe, 6, 53: ce texte a donné lieu à de multiples commentaires. Cf. Croisille, éd., n. 1 ss. ad § 6.

103 Cf. *supra*, n. 96.

104 Cf. en dernier lieu Peters, *Landscape*, p. 125 ss. (sur les paysages dans le IV<sup>e</sup> style pompéien).

105 A l'époque de Studius, approximativement, une peinture animale devait exister aussi, comme une anecdote mentionnée au § 121 semble l'indiquer: il s'agit d'un serpent peint sur parchemin, destiné à faire taire les oiseaux qui gênaient le sommeil de Lépide.

sur son oeuvre, on en est réduit, à partir des vestiges existants, à formuler des hypothèses: sans doute a-t-il été un peintre de grotesques et a-t-il repris certaines tendances hellénistiques, notables par exemple chez Antiphile, dont les *grylles* pouvaient avoir l'aspect contourné de certaines figures analysées par Y. Perrin<sup>106</sup>; peut-être aussi a-t-il peint des scénographies, comme on en voit également dans le palais, cela en reprenant la tradition que Sérapion avait illustrée à l'époque de Varron<sup>107</sup>.

Que conclure de ces notices fragmentaires sur une peinture dont Pline ne retrace en aucune manière l'évolution? P. Gros, avec perspicacité, a tenté de comprendre les raisons de la formule *cessavit ars* de 34, 52<sup>108</sup>, et de la lacune d'environ au siècle et demi que Pline semble constater dans l'activité des statuaires. Une lacune semblable n'est pas indiquée explicitement au livre 35, où elle existe cependant, entre le début du III<sup>e</sup> siècle a.C. et le premier tiers du II<sup>e</sup><sup>109</sup>. Cette lacune a-t-elle, en fait, une véritable signification au livre 35, où elle est suivie d'indications dispersées sur des peintres de dates diverses, dont plusieurs paraissent précisément appartenir au III<sup>e</sup> siècle a.C., sans qu'il soit possible de préciser davantage?<sup>110</sup>. Nous ne le croyons pas, car les principes de classement se recourent de trop de manières pour permettre une distinction chronologique<sup>111</sup>. Bornons-nous à constater que Pline n'esquisse nulle part d'histoire de la peinture murale jusqu'à son temps, à l'inverse de Vitruve, dans son livre 7<sup>112</sup>: celui-ci est apparemment plus ouvert que Pline à un renouvellement pictural des III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> siècles a.C., et il parle de l'évolution de la peinture des parois, depuis le II<sup>e</sup> siècle a.C. jusqu' en son temps: cette «histoire» de la peinture a fourni, on

106 J. P. Cèbe, op. cit., p. 362, n. 4, pense que ce terme désigne des personnages «mal proportionnés, à la tête trop grosse et aux membres trop courts». Ce n'est pas la seule acception possible du terme: cf. EAA (Becatti), s. v. *Grylloi*.

107 Cf. aussi § 23, où il est question d'une peinture à caractère de *scaenae frons* datant du début du I<sup>er</sup> siècle a.C.: Croisille, éd., n. 4 ad loc.

108 Cf. *supra*, n. 8.

109 Cf. *supra*, n. 7 ss.; P. Gros, op. cit., p. 297.

110 Cf. *supra*, n. 10 s. Sur les difficultés à dater les peintres de l'époque hellénistique, cf. aussi Pfuhl, *MuZ*, II, p. 812 ss.

111 Cf. *supra*, n. 7 s.

112 Vitruve, 7, 5: cf. P. Gros, op. cit., p. 310 ss.



le sait, à A. Mau, le fondement de sa classification en *styles*<sup>113</sup>; ce que Vitruve condamne, ce sont les fantaisies et les invraisemblances de la fin du II<sup>e</sup> style, cela en des termes qui annoncent le début de l'*Art Poétique* d'Horace<sup>114</sup>. Or c'est justement à cette période qu'il faut faire remonter les paysages, dont Studius serait un des créateurs: est-ce à dire que Pline essaie de replacer Studius dans une évolution? En aucune manière. Il se borne à décrire les «inventions» de Studius, sans tenir compte du contexte où s'insèrent ses oeuvres. Pline n'est donc, dans le domaine pictural, qu'un médiocre témoin des pratiques de son temps; il ne faut pas, pour autant, négliger les questions que soulèvent les passages consacrés aux peintres d'époque romaine: sur plusieurs points, ils permettent de mieux entrevoir la place et l'importance de certains genres, comme la peinture historique, le portrait ou le paysage. Cela suffirait à montrer l'intérêt de ces textes.

JEAN-MICHEL CROISILLE  
Université de Clermont II

113 Classification encore partiellement valable et utilisée, principalement jusqu'à l'époque julio-claudienne.

114 Cf. P. Grimal, *Essai sur l'Art poétique d'Horace* (Paris 1968) p. 55 ss.