ÉTUDES ET MÉMOIRES

I

IDÉES ROMAINES SUR LES ARTS PLASTIQUES

PAR A. OLTRAMARE
Professeur à la Faculté des lettres de Genève

Les histoires de l'esthétique accordent quelques lignes assez dédaigneuses à Cicéron et à Quintilien ; elles se bornent en général à répéter le jugement méprisant de Friedländer sur le mauvais goût des Romains[1].

Mon intention n'est pas de tenter, quatre-vingt-six ans après Hermann[2], une reprise de sa réfutation assez faible et de rechercher tout au long de l'histoire littéraire latine des raisons nouvelles d'admirer Rome dans un domaine où elle a effectivement peu brillé.

Je n'ai pas non plus l'ambition de découvrir dans les écrits de ces hommes qui avaient sous les yeux tant de chefs-d'œuvre aujourd'hui disparus des renseignements méconnus. Ce travail a été fait par des archéologues innombrables avec lesquels je me garderai bien de me mesurer.

Ce que je voudrais essayer, c'est de chercher, dans les textes latins concernant les sujets artistiques, des éléments qui nous permettent de mieux connaître les Romains eux-mêmes. Il ne s'agit pas de les juger et de leur refuser ou de leur accorder la qualité de connaisseurs d'art, mais de déterminer les critères de leur jugement bon ou mauvais, les normes, personnelles ou apprises, auxquelles ils se réfèrent dans leurs éloges ou leurs condamnations.

Même délimité ainsi, mon dessein est fort présomptueux et je

1. *Ueber den Kunstsinn der Römer*, Königsberg, 1852.
2. Même titre, Leipzig, 1856. La duplique de Friedländer a paru dans les *Neue Jahrbücher f. Philologie*, en 1856.

m'excuse de ne présenter qu'une esquisse sommaire d'un travail qui demanderait de tout autres développements.

D'autre part, comme je désire faire à ce propos non une histoire du goût, mais plutôt un essai de psychologie collective sur le sentiment du beau à Rome dans les arts plastiques, je renonce à prendre les écrivains les uns après les autres dans l'ordre chronologique, mais je poserai plutôt quelques questions générales et je noterai les réponses concordantes ou contradictoires que fournissent les textes.

Que les Romains de la fin de la République et de l'Empire aient rassemblé chez eux les œuvres les plus célèbres des plus grands génies grecs de la sculpture et de la peinture, personne ne peut en douter après avoir lu les classiques latins. Depuis le pillage de Syracuse en 212 av. J.-C. jusqu'au voyage de Néron en Grèce en 67 après J.-C., l'apport des statues et des tableaux a été presque ininterrompu.

Les grands jeux publics servirent de prétexte à de véritables expositions dès l'an 99 av. J.-C. Les villas des hommes d'État dès la fin de la République et, depuis le règne d'Auguste jusque sous les Flaviens, les palais des empereurs, les sanctuaires, les thermes, les jardins s'emplirent de chefs-d'œuvre des sculpteurs et des peintres grecs. En outre, les Romains n'ignoraient pas les voyages d'art à itinéraires aussi fixes que ceux de nos croisières à forfait d'avant-guerre, et ils se servaient, à l'occasion, d'une espèce de Baedecker, tel que celui qu'on devine, à travers l'œuvre de Pline, dans les mains de Mucien.

Les Romains avaient-ils sur l'histoire de l'art et sur l'esthétique grecque les notions nécessaires pour comprendre et apprécier les richesses innombrables dont ils disposaient? A quelques exceptions près, il ne le semble pas. Même un infatigable liseur comme Pline, qui consacre aux arts un douzième de son encyclopédie, ne connaît qu'indirectement Xénocrate, le grand théoricien des progrès de la symmetria, et Duris, le biographe moraliste des artistes; leur enseignement avait été résumé par Antigonos de Karystos, qu'utilisèrent ses deux sources principales, le Grec Pasiteles et le Romain Varron.

Sur la philosophie du beau, il n'y a guère que Cicéron et Horace qui manifestent clairement une connaissance personnelle des doc-

trines de Platon et d'Aristote. L'influence qu'ils ont subie dans l'école d'Athènes, c'est celle de l'esthétique éclectique d'Antiochus d'Ascalon et de ses disciples. Pour tous les autres Romains, sauf peut-être Vitruve, Quintilien et Apulée, c'est seulement grâce à l'enseignement des rhéteurs grecs et latins qui faisaient entre les arts de traditionnelles comparaisons, grâce aux épigrammes de la littérature alexandrine, où la description de certains chefs-d'œuvre était l'un des thèmes à la mode, et grâce aux Hebdomades de Varron, qu'ils pouvaient prétendre à une certaine culture historique sur les beaux-arts.

Alors que Cicéron présente de manière indépendante dans le *Brutus*[1] et au livre III du *De Oratore* des listes de grands génies dans les arts plastiques de la Grèce, les énumérations de Properce, d'Ovide, de Quintilien, de Stace, de Martial, et même de Sidoine-Apollinaire, sont faites à peu de chose près des mêmes éléments ; on y trouve toujours Myron et Phidias, le plus souvent Polyclète, Praxitèle et Apelles, parfois Calamis, Lysippe et Scopas, ici et là Mentor, Mys, Zeuxis, Parrhasius et Protogène.

Une foule de chefs-d'œuvre à leur disposition, mais des connaissances très pauvres en matière d'art et d'esthétique, telle était la situation des Romains. Étaient-ils dépourvus de curiosité sincère pour tout ce qui touche à l'art? Sans prétendre arbitrer la polémique Friedländer-Hermann, il faut bien montrer en quelques mots que ces érudits pèchent tous deux par l'outrance avec laquelle ils ont défendu leurs thèses.

On ne peut s'étonner que l'éducation avant tout littéraire des Romains les ait poussés à considérer les arts plastiques comme des *leviores artes*[2]. Cicéron n'hésite pas à traiter de *nugatorium* toute connaissance spécialisée dans ce domaine. Il est donc naturel qu'un poète comme Horace déclare préférer un beau *carmen* à cent statues[3], et même à des œuvres de Scopas et de Parrhasius[4]. Il l'est encore plus qu'un professeur de rhétorique, fût-il de goût aussi éclairé que l'était Quintilien, s'indigne qu'on puisse attribuer autant d'éloquence à une *muta imago* qu'à un discours[5].

1. Ch. 18.
2. Cic., *De Signis* I, 3.
3. *Carm.* IV 2, 19.
4. *Ibid.*, 8, 7.
5. *Inst.* VI 1, 32.

Cicéron, Horace, Quintilien sont justement parmi les plus « artistes » des Latins, mais l'intellectualisme verbaliste est la tournure naturelle de leur esprit comme celle de presque tous leurs compatriotes. L'un d'entre eux a gravement affirmé que la description grecque de la Vénus anadyomène dépassait l'effet de l'œuvre elle-même, *graecis versibus tali opere victo*, dit Pline l'Ancien[1].

Certaines traditions morales, dérivées du stoïcisme, du cynisme et de la diatribe, ont également joué leur rôle pour faire condamner les arts plastiques, à toutes les époques de l'histoire romaine. Ces techniques, comme la cuisine ou la toilette, ne servent que le luxe et les plaisirs sensuels. Le véritable beau est au service de la vertu. Dans les *Paradoxa Stoïcorum*[2], la sculpture est jugée par Cicéron, ainsi que la peinture, comme de simples *oblectamenta puerorum*. Horace, le raffiné, se laisse entraîner çà et là par cette propagande iconoclaste. Il traite la passion artistique de la Grèce avec la même désinvolture que celle dont elle fit preuve pour les athlètes et les chevaux. Sénèque, emporté par les courants, parallèles sur ce point, de Posidonius, des Stoïciens orthodoxes et de la diatribe, exclut les peintres et les sculpteurs, ces *luxuriae ministri*, des arts libéraux, au même titre que les cuisiniers et les parfumeurs[3]. Marc-Aurèle, qui avait appris la peinture dans sa jeunesse comme plusieurs autres empereurs, finit par avoir honte de perdre des heures précieuses à ces vanités. Si des chrétiens comme Sidoine-Apollinaire[4] détestent les arts pour des raisons analogues, parce qu'ils satisfont la sensualité *per nudam pictorum corporum pulchritudinem*, d'autres, comme Lactance, y voient les instruments dangereux de la superstition qui peuvent nous écarter de la vraie foi, *illecti pulchritudine et verae majestatis obliti*[5]. C'est la reprise de ce que Lucilius disait au début de la littérature romaine (*credunt signis cor inesse in aenis*)[6].

Toutes ces affirmations dogmatiques doivent être considérées comme des outrances et des paradoxes employés à la défense de certaines thèses. Ce serait une aussi grave erreur de les prendre comme des documents psychologiques que de juger des véritables

1. XXXV 91.
2. 5, 2.
3. *Epist.* 88, 18.
4. *Epist.* 7, 3.
5. *Epitome* 25, 13.
6. *Fr.* 488.

sentiments de Platon sur les arts par certaines épithètes injurieuses du 10e livre de la République.

Dialectique et rhétorique ont parfois des exigences analogues. Si l'on voulait considérer comme un témoignage important la suasoire de Porcius Latro défendant Parrhasius, il faudrait en induire que certains Romains ont poussé le respect des droits de l'art au delà de tout ce qu'ont osé les esthètes contemporains[1]. Le grand peintre athénien était accusé d'avoir torturé jusqu'à ce que mort s'ensuivît un vieux prisonnier de guerre qui lui servait de modèle pour un Prométhée supplicié. « *Parrhasi, morior!* », gémissait le malheureux. « *Sic tene* » (tiens bien la pose), aurait répondu Parrhasius. Latro trouvait naturel qu'on se fût servi d'une agonie pour faire un chef-d'œuvre. Il comparait cela à la dissection opérée par les médecins.

Nous ne prendrons pas davantage comme des documents significatifs tout ce qu'on nous raconte sur la passion des collectionneurs, les créateurs de ces pinacothèques privées dont Vitruve prévoit la construction dans la partie septentrionale des villas. Chez beaucoup, c'était du « snobisme ». D'autres visaient au profit plus qu'à la gloire et spéculaient en achetant des pièces signées de noms fameux.

Plus révélateurs de la réalité sont certains gestes ou certaines expressions qui échappent comme involontairement à un Romain au moment où il ne songe en rien à paraître autre qu'il n'est. Quand Verrès, pendant l'interruption de l'audience, ne peut s'empêcher de palper les pièces d'argenterie de Sisenna[2], il décèle ingénument son véritable amour des belles choses. Certaines phrases toutes simples de Cicéron à Atticus (*Hermes tui me admodum delectant*)[3] nous persuadent davantage que la masse des textes rassemblés par M. Bertrand, de l'Université de Grenoble, dans son mémoire sur « Cicéron artiste[4] », où il dépasse souvent la mesure d'un panégyrique convaincant.

Horace se fait reprocher par Davus[5] son enthousiasme exagéré pour les peintures de Pausias et sa fierté à passer pour un connais-

1. *Controv.* X 5.
2. *De Signis* 14, 34.
3. *Ad Attic.* I 9.
4. *Annales de l'Enseignement supérieur*, Grenoble, 1890.
5. *Sat.* II 7, 95.

seur (*vel cum Pausiaca torpes, insane, tabella, at ipse veterum iudex et callidus audis*). Mais on est toujours en droit d'hésiter sur les limites de son ironie. Une observation fine et personnelle sur la manière de regarder les tableaux de près ou de loin, en pleine lumière ou dans l'ombre, suivant le style, est autrement explicite :

> *erit quae, si propius stes,*
> *te capiat magis, et quaedam si longius abstes ;*
> *haec amat obscurum ; volet haec sub luce videri*[1].

De même, pour un amoureux passionné comme Properce, l'excuse d'un long retard à un rendez-vous ne nous laisse aucun doute sur la sincérité de son intérêt artistique : *Aurea Phoebi — porticus a magno Caesare aperta fuit*[2].

Ce sont là des traits pris sur le vif qui permettent de conclure que les Romains étaient loin d'être tous hermétiquement fermés aux joies de l'art. Mais plusieurs d'entre eux font plus que d'affirmer leur plaisir en face des belles choses : ils savent parfois nous les faire voir. Cicéron se garde, en décrivant les statues, de laisser couler à flots sa *lactea ubertas ;* avec une concision d'atticiste, il trouve çà et là une expression évocatrice d'une sensation précise, par exemple lorsqu'il remarque l'air de jeunesse virginale de la Diane de Ségeste[3] (*aetas atque habitus virginalis*), ou quand, à propos du Vulcain d'Alcamène, il signale que le sculpteur a su montrer qu'il était boiteux. — Virgile, en trois mots, sait faire voir le mouvement de la louve allaitant les Jumeaux *tereti cervice reflexam*[4]. — Tibulle[5] et Properce[6] évoquent aussi brièvement le vêtement flottant d'Apollon Citharède.

Mais le virtuose du genre en langue latine, c'est sans contredit Apulée ; dans une prose plus savamment rythmée que bien des poèmes en vers, il nous montre avec une admiration communicative les œuvres qu'il aime. Voici la finesse, l'élégante et joyeuse jeunesse de son cher Mercure en bois d'ébène[7] : *En vide quam facies eius decora et suci palaestrici plena sit, quam hilaris dei vultus, ut*

1. *Ars* 361.
2. *Élég.* II 31.
3. *De Signis* 74.
4. *Aen.* 8, 631.
5. II 5.
6. II 31.
7. *Apolog.* 63, 7.

decenter lanugo malis deserpat, ut in capite crispatus capillus sub imo pillei umbraculo appareat, quam lepide super tempora pares pinnulae emineant, quam autem festive circa humeros vestis substricta sit. Dans les *Florida*[1], la statue d'un citharède de l'Héracon de Samos a le charme archaïque des Korai ioniennes du Musée de l'Acropole, avec son visage aux rondeurs et aux fossettes enfantines, sa coiffure partagée par une raie médiane, puis rejetée en arrière, et son vêtement coloré tombant en lourdes stries parallèles derrière son dos. *Adulescens est visenda pulchritudine, crinibus a fronte parili separatu per malas remulsis... ; malae uberes, genae teretes at medio mento lacullatur ; canenti similis tunicam picturis variegatam deorsus ad pedes deiectus ipsos... Chlamyde velat utrumque bracchium ad usque articulos palmarum, cetera decoris striis dependent.*

Même sans faire précisément allusion à une œuvre déterminée, lorsqu'il décrit dans les *Métamorphoses* les préparatifs de départ de Vénus, ou le château de l'Amour, ou un site montagneux, Apulée se montre un artiste à l'école des peintres et des sculpteurs.

C'est d'ailleurs toute une gerbe de descriptions suggérées par des visions d'art que nous pourrions faire en flânant le long de la littérature latine, en passant par Catulle, chantant dans la pièce d'Attis la danse des Ménades et le geste de leur tête rejetée en arrière, et par Tibulle, décrivant un paysage champêtre avec ses statues de Pan et de Palès, et la flûte d'un berger suspendue en ex-voto, paysage qui est comme illustré par des peintures pompéiennes. On pourrait encore citer Ovide, Valerius Flaccus, Stace, et bien d'autres. Mais je dois me garder de refaire selon mon goût le Polymatis de Joseph Spence, qui est déjà vieux de près de deux siècles et fournit encore une foule de rapprochements utiles entre les statues antiques et les poèmes latins.

Venons-en à la recherche des motifs d'admiration.

Le plus important est, cela va sans dire, *le réalisme*, la fidélité à la nature représentée. Les Grecs, je le rappelle, ne jugeaient pas autrement. Socrate ne disait-il pas à Cliton le statuaire : ce qui ravit le plus l'âme des hommes par la vue, c'est l'apparence de la vie (τὸ ζωτικόν)[2]? Platon ne dit-il pas que l'art plastique est une

1. 15, 7.
2. *Memor.* III 10.

imitation de la nature (μίμησις)? Pour les Alexandrins, dont les créations décoratives et réalistes furent directement prolongées par l'art romain, le plus grand éloge accordé à une sculpture ou une peinture, c'est toujours la vérité aussi intégrale que possible, l'illusion du vivant dans l'inanimé. Théocrite, dans les *Syracusaines*, fait dire à Praxinoa[1] : ἐμψυχ' οὐκ ἐνυφαντά · σοφόν τοι χρῆμ' ὤνθρωπος. « Ces tapisseries sont douées de vie et non simplement brodées ; l'homme est certes un être habile. » Hérondas, dans son 4e mime, développe largement ce thème. Kokkalê affirme que l'une des statues du temple d'Asklépios va se mettre, dirait-on, à parler (ἐρεῖς, λαλήσει) ; quant à l'enfant représenté dans une peinture d'Apelle, ses chairs semblent palpiter, chaudes, chaudes (αἱ σάρκες οἷα θερμὰ, θερμὰ πηδῶσαι) ; tous les personnages du tableau ne voient-ils pas la lumière de la vie (οὐχὶ ζοὴν βλέπουσιν ἡμέρην πάντες)?

Il n'y a pas besoin de chercher ailleurs la source du passage où Virgile a fait ce que certains commentateurs scolaires appellent ingénument « une admirable trouvaille d'un sentiment tout moderne ». Ce sont des *spirantia signa* en marbre de Paros qu'il se propose dans les *Géorgiques*[2] de dédier à la gloire d'Octave. Il reprendra dans l'*Énéide*[3] son heureuse traduction de l'épithète alexandrine quand il reconnaît la supériorité artistique des Grecs sur les Romains :

> *Excudent alii* « *spirantia* » *mollius* « *aera* »,
> *credo equidem*, « *vivos* » *ducent de marmore vultus.*

Si jamais filon littéraire fut largement exploité, c'est bien celui-là. *Spirare*, *vivere*, *vivus*, *vividus* deviennent les termes nécessaires aux descriptions d'objets d'art. Properce[4] parle des *vivida signa* de Myron, Ovide de la statue de Pygmalion, *quae vivere credas*[5], Manilius chante les *vivos colores* des mosaïstes[6], Valère-Maxime décrit la Vénus de Praxitèle *quasi spirantem*[7], Silvius Italicus représente sur un bouclier Amilcar *spirantem*[8] et chante les *spirantes*

1. *Idyll.* XV 83.
2. III 34.
3. VI 848.
4. II 31.
5. *Métam.* 10, 246.
6. V 506.
7. VIII 11, 4.
8. II 4, 29.

vultus des tapisseries de Syracuse. On retrouve ces termes sept fois chez Stace[1], trois fois chez Martial[2], chez Ausone[3] et chez Claudien[4]. Je suis certain que j'en passe.

D'autres poètes s'efforcent de varier les expressions au moyen de mots comme *animus*, *anima*, *animare*, *verus*, *vita*, ou bien ils remarquent que la statue va chanter, va bouger, mais c'est toujours le même sentiment, et la monotonie des expressions ne doit pas nous tromper sur la sincérité de l'admiration vouée à l'œuvre qui réussit à donner fidèlement l'apparence de la vie. Pour expliquer cette unanimité des anciens, il ne faut pas oublier la justification utilitaire de l'art, qui tenait lieu alors des techniques actuelles comme la photographie. Le culte des forces naturelles joue aussi un rôle dans les sociétés où l'animisme des primitifs s'est prolongé dans le polythéisme. Enfin, à Rome, l'influence de la pensée stoïcienne et diatribique qui fait de la nature la norme du bien n'est pas négligeable. C'est tout cela que résume Cicéron quand il dit dans le *De natura deorum*[5] : *Naturae sollertiam nulla ars, nulla manus, nemo opifex consequi posset imitando.* La limite de la perfection dans l'art serait ainsi une approximation aussi complète que possible dans l'imitation, *ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur*[6].

L'art est toujours inférieur à la nature ; il est des phénomènes que l'artiste doit renoncer à reproduire. Si Timanthe, dit Cicéron, a représenté Agamemnon, devant le bûcher d'Iphigénie, se recouvrant la tête de son manteau, ce n'est pas là un geste de deuil, selon l'expression d'Euripide (ὀμμάτων πέπλον προθείς), c'est *quoniam summum luctum penicillo non posset imitari*[7]. Quintilien, qui reproduit cette remarque, paraît sur le chemin d'une grande découverte de l'esthétique moderne, celle du pouvoir qu'a l'art de suggérer ce qu'il ne peut exprimer ; il dit, en effet : *Velavit eius caput et suo cuique animo dedit aestimandum*[8]. « Il a voilé la tête du père et laissa à l'imagination de chacun le soin de se la représenter. »

1. *Silvae* I 1, 147 ; I 3, 48 ; II 2, 64 et 67 ; IV 6, 21, 26 et 28.
2. III 41 ; VI 13 ; VII 44.
3. *Epigr.* 60, 62, 64.
4. *De consul. Hon.* IV 591 ; *De bello gothico* 612.
5. II 32.
6. *De invent.* 2, 1.
7. *Orat.* 32, 74.
8. *Instit. or.* II 13, 13.

Si, par contre, dans quelques textes, nous trouvons l'idée que l'art a dépassé la nature, c'est en général une simple hyperbole de rhétorique admirative. Pygmalion, dans les *Métamorphoses* d'Ovide[1], donne à sa statue une beauté *qua femina nasci — nulla potest ; operisque sui concepit amorem.* Il y avait dans cet amour, qui donne vie à l'inanimé, un beau symbole d'esthétique que le poète n'a pas songé à utiliser.

Une autre conséquence du culte de la nature pour les conceptions artistiques des Romains, c'est qu'ils attachent une importance considérable à la qualité de la *matière* employée. Pour vanter la beauté d'une décoration peinte dans la partie supérieure d'une paroi, Pline le Jeune se contente d'assurer qu'elle ne le cède guère à la grâce du marbre au-dessus duquel elle est placée (*nec cedit gratiae marmoris*)[2]. Et Quintilien va jusqu'à dire qu'il préférerait un bloc de Paros non dégrossi à une statue de Praxitèle en pierre meulière[3]. Il a beau ajouter que, si Praxitèle avait sculpté le Paros, son travail aurait plus de valeur que le marbre, nous sommes un peu gênés et tentés de croire que c'est la comparaison entre la matière d'une statue et les qualités naturelles d'un orateur qui l'a incité à pousser sa pensée, dans le domaine des arts plastiques, jusqu'au delà de l'absurde.

Il me serait naturellement impossible de rappeler même brièvement tous les textes où des auteurs latins s'extasient sur le trompe-l'œil parfaitement réussi d'une œuvre plastique. Ils sont trop nombreux, et d'ailleurs chacun en connaît des exemples fameux. De Cicéron jusqu'à Apulée, le progrès de l'art est toujours marqué par celui de la technique permettant d'atteindre au réalisme parfait. Le héros de Pétrone, Encolpe, a un frisson d'admiration devant les esquisses de Protogène, tellement celles-ci rivalisent de vérité avec la nature[4]. Pline s'extasie devant le marbre dont les gardiens du Capitole répondaient sur leur vie, « le chien léchant sa blessure ». La ressemblance ici dépasse tout ce qu'on pourrait croire[5]. Pline le Jeune met autant de soin à ciseler sa description du portrait de vieillard que l'auteur du bronze en avait déjà mis dans son

1. X 243.
2. V 6, 22.
3. *Instit. or.* II 19, 3.
4. *Métamorph.* 83.
5. *Nat. hist.* 34, 38.

travail. Le comble de l'art serait évidemment pour lui les figures de cire de Mme Dussaud et du Musée Grévin. On se rappelle sa joie à remarquer tous les signes de décrépitude : *ossa*, *musculi*, *nervi*, *venae*, *rugae*, *etiam ut spirantis* (naturellement) *apparent*, *rari et cadentes capilli*[1], etc. Martial voit un portrait de la chienne Issa qui ressemble plus à Issa qu'elle ne se ressemble à elle-même ; on ne peut pas savoir laquelle est la chienne véritable :

in qua tam similem videbis Issam,
ut sit tam similis sibi nec ipsa.
Issam denique pone cum tabella
aut utramque putabis esse veram
aut utramque putabis esse pictam[2].

Il faut relire à ce propos les pages qu'Apulée consacre dans les *Métamorphoses*[3] aux statues qui se trouvent dans l'atrium de la maison de Byrrhena. Voici encore des chiens ; ils courent autour de Diane : *His oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ore saeviunt, et sicunde de proximo latratus ingruerit, eum putabis de faucibus lapidis exire.* Le héros regarde avec le même enthousiasme la nature morte qui sert de fond à la scène : les fruits lui mettent l'eau à la bouche : *sub extrema saxi margine poma et uvae faberrime politae dependent, quas ars aemula naturae veritati similes explicuit. Putes ad cibum inde quaedam... posse decerpi.*

Ce qui sera critiqué âprement par les écrivains romains, c'est d'abord la reproduction de ce qui déforme la nature. Quintilien s'indignerait qu'on fît la statue d'un eunuque : *nemo non vir spadone formosior erit... nec id ferro speciosum fieri putabo quod, si nasceretur, monstrum erat*[4]. C'est une erreur, dit-il, dans laquelle les grands artistes ne sont jamais tombés. Il pose là un problème général d'esthétique que des œuvres célèbres, comme les « salles de fous » de Goya, l'Homme au nez cassé de Rodin, ont renouvelé à notre époque.

Dans l'antiquité romaine, il s'agissait, en outre, de lutter contre une mode artistique qui sévissait depuis l'époque d'Auguste pour

1. *Epist.* III 6, 2.
2. I, 109.
3. 2, 4.
4. V 12, 19.

la décoration des maisons, ce qu'on appelle le 3e style pompéien, et qui était une sorte de surréalisme.

Après les grandes décorations véristes représentant des paysages, des rivages bordés de villas, des coteaux où paissaient des troupeaux, ou même des cités et des ports avec scènes navales, l'ornementation pure s'est mêlée aux objets naturels et une fantaisie débordante a violé toutes les lois de la vraisemblance. Cette évolution est stigmatisée par tous les écrivains comme une décadence. Horace, au début de l'*Art poétique*, proteste déjà contre ceux qui peignent un dauphin dans la forêt et un sanglier en pleine mer ; tout cela manque de goût, *caret arte*. Si les poètes et les peintres ont droit à la pleine liberté, ce n'est pas *ut serpentes avibus geminentur, tigribus agni*[1].

Son contemporain Vitruve est plus explicite : ce sont des monstruosités qui s'étalent sur nos murs, dit-il, et non la représentation précise d'objets définis ; à la place des colonnes, on voit se dresser des roseaux ou des candélabres, sur lesquels reposent des maisons ; au faîte de ces constructions surgissent des tiges qui forment des rinceaux sur lesquels s'installent divers personnages. C'est être fou que d'admirer *quae non possunt in veritate rationem habere facti*[2]. Après lui, Pétrone mène le même combat pour que l'art reste en contact avec la réalité[3]. Il a comme Vitruve la conviction que c'est le défaut de travail, l'immoralité et le goût de la facilité qui mènent les artistes hors du chemin rocailleux de la nature.

Par le fait d'un curieux retour des choses, tous ceux qui ont parcouru, il y a trois ans, les résultats de l'enquête organisée par le Studio, « Modern Art a Shame? » (est-ce que l'art actuel est une honte?), auront remarqué le nombre des réponses qui reprennent, sans que leurs auteurs s'en soient douté, presque mot pour mot les développements réactionnaires de Vitruve et de Pétrone. — Le bon Pline emboîte naturellement le pas derrière de si bons guides ; il déclame *de dignitate artis morientis* et conclut comme les autres : *artes desidia perdidit*[4]. C'est la paresse qui est la meurtrière de l'art.

1. *Ars poet.* 13.
2. VII 5.
3. *Satiric.* 88.
4. *Nat. hist.* 35, 11 et 2.

Une question s'impose maintenant à l'esprit : est-ce que ces contempteurs raisonnables de l'invraisemblance n'ont jamais admis que le naturalisme? N'ont-ils jamais aspiré à une interprétation personnelle de la réalité? N'ont-ils pas compris, en face de tant de chefs-d'œuvre idéalisant la beauté humaine, que l'art pouvait viser plus haut?

Varron, nous dit Pline, aimait les trompe-l'œil de Possis[1] et les tableaux de Piraeicus[2], où étaient fidèlement reproduites les boutiques de barbiers et de cordonniers, mais il mettait au-dessus de toutes les statues la Némésis d'Agoracritos, et son ami Cicéron ne cesse de nommer Phidias le génie plastique par excellence.

Indépendamment des théories générales sur l'art, théories évidemment empruntées à l'école académico-péripatéticienne, on ne trouve chez les Latins que peu de réserves à l'égard de l'orthodoxie réaliste. Il convient de les relever soigneusement.

Sénèque le Père trouve charmante, avec raison (*elegans fabula*)[3], l'anecdote transformée de Zeuxis et des raisins ; il l'emprunte au rhéteur grec Spyridion. Dans cette version pleine d'un sens profond, le grand peintre grec, voyant que ses raisins si réussis avaient attiré les oiseaux, alors que l'enfant qui les tenait ne leur avait pas fait peur, effaça les raisins et garda la partie qui, dans le tableau, était la meilleure, mais non la plus ressemblante. *Zeuxim aiunt oblevisse uvam et servasse id, quod melius erat in tabula, non quod similius.* — Après lui, Quintilien paraît comprendre que l'artiste ne doit pas se borner à copier la nature. Toute imitation est nécessairement inférieure au modèle, comme l'ombre est moins belle que le corps, et le reflet moins beau que la figure. Ce qui autorise, je crois, à interpréter de manière large cette phrase[4] (*necesse est minus sit eo quod imitatur, ut umbra corpore et imago facie*), c'est qu'il termine sa revue des sculpteurs par Demetrius, dont il dit : *Demetrius tamquam nimius in ea (veritate) reprehenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior*[5]. Demetrius est donc blâmé pour avoir exagéré le réalisme et avoir préféré la ressemblance à la beauté.

1. *Nat. hist.* 35, 155.
2. *Ibid.*, 112.
3. *Controv.* 10, 5.
4. *Instit. or.* X 2, 11.
5. *Ibid.*, XII 10, 9.

Mais ce sont là de bien pauvres exceptions. Il faut reconnaître que les cris de joie les plus sincères sont arrachés aux Romains par la difficulté vaincue, la virtuosité et le fini du travail (*politum, ad unguem factum*). Claudien trouve inconcevable qu'on ait pu sculpter dans un seul bloc de marbre les quatre chevaux d'un attelage [1]. Phidias est aux yeux de Pline le plus grand des génies, non seulement pour avoir sculpté des statues immenses, mais pour avoir achevé avec la même perfection le combat des Centaures et des Lapithes le long de la sandale d'Athéna Parthénos [2].

Grâce à son labeur acharné et à son habileté, l'artiste peut parvenir à donner non seulement à l'inanimé l'apparence de la vie, mais à ce qui est immobile *l'apparence du mouvement*. C'est là une prouesse à laquelle le Romain n'est pas insensible. Si l'Apollon Palatin paraît à Properce dépasser en beauté la figure traditionnelle de Phoebus (*Phoebo visus mihi pulchrior ipso*), c'est, il le dit deux fois, parce qu'on croit le voir chanter : *marmoreus tacita carmen hiare lyra* [3], et c'est aussi ce qu'admire Apulée dans le portrait de Bathyllos [4]. Encolpe, le héros des *Métamorphoses*, voit des statues de Victoires qui semblent voler, les ailes déployées ; elles s'appuyent légèrement sur des sphères qui, sans changer de place, paraissent tourner sur elles-mêmes [5]. Les chiens qui entourent la statue de Diane sont bien immobilisés par leurs pattes de derrière sur lesquelles ils se dressent, mais celles de devant sont en pleine course, et c'est là le comble de l'art. Dans ce décor extraordinaire, les fruits qui se reflètent dans l'eau du ruisseau semblent participer à ce « devoir » de mouvement (*nec agitationis officio carere*).

Si *les dimensions considérables* d'une œuvre d'art impressionnent aussi beaucoup les Romains, c'est surtout en raison de la difficulté vaincue. Pline le Jeune, conformément à la doctrine aristotélicienne (οἱ μικροὶ δ'ἀστεῖοι... καλοὶ δ'οὔ [6]), déclare que la grandeur est un élément de la beauté : *Vides ut statuas, signa, picturas... nihil magis quam amplitudo commendet* [7].

Cette sensation de grandeur, dit pourtant Martial, peut être pro-

1. *Carm. min.* 7.
2. Pline, *Nat. hist.* 36, 18.
3. *Élég.* II 31, 5.
4. *Florida*, II 15.
5. *Métam.* II 4.
6. *Eth. Nicom.* IV 3, 4.
7. I 20, 5.

voquée par un objet de petite dimension. L'Hercule Epitrapezios, que Stace admirait tant aussi, est une divinité qui paraît grande, malgré les dimensions très réduites du bronze (*exiguo magnus in aere deus*). Et, pour donner une forme imprévue à cette illusion sur la taille de la statuette, Martial termine par un trait qui n'a pas toujours été bien compris : Λυσίππου *lego*, *Phidiae putavi*[1] (je lis la signature de Lysippe, alors que j'attribuais l'œuvre à Phidias). Il ne s'agit pas d'abaisser le sculpteur d'Alexandre devant celui du siècle de Périclès ; il fallait suggérer que ce n'était pas là une représentation d'Hercule-athlète, mais d'Hercule-dieu. Cette statuette avait une qualité d'expression qui en imposait particulièrement aux Romains, *la majesté*. Stace, qui chante le même Epitrapezios, le dit explicitement :

> *finesque inclusa per artos*
> *maiestas*[2].

Rendre dans une tête la souveraine supériorité, c'est ce que cette nation hiérarchisée exige naturellement de ceux qui représentent les héros et les divinités. Valère-Maxime raconte que le peintre Euphranor, dans le groupe des douze Olympiens, avait fait un Neptune *quam poterat excellentissimis maiestatis coloribus*. Mais il fallait faire un Jupiter *aliquanto augustiorem*. Il ne put pas y parvenir[3].

Épris de mouvement et d'exacte ressemblance, les Romains sont naturellement sensibles aux *jeux de physionomie ;* s'ils n'osent pas critiquer l'impassibilité des têtes classiques, ils sont reconnaissants aux artistes qui rendent le reflet d'un sentiment dans les traits d'un visage. Dans l'Hercule de Vindex, ce qui charme Stace, c'est le *mitis vultus, veluti de pectore gaudens*[4]. Apulée fait voir dans son Mercure *quam sit hilaris dei vultus*[5].

Ausone vante avec intelligence le fameux tableau où Timagène dresse la tragique Médée avant le meurtre de ses enfants. Elle hésite, la pitié et la colère luttent encore en elle : *Ira subest lacrimis ; miseratio non caret ira*[6]. Plusieurs siècles auparavant, devant

1. IX 44.
2. *Silvae* IV 6, 35.
3. VIII 11, 5.
4. *Silvae* IV 6, 55.
5. *Apolog.* 63.
6. *Epigr.* 129.

de telles œuvres, Quintilien avait fait l'aveu qui pouvait le plus coûter à son amour-propre de rhéteur : *pictura sic in intimos penetrat affectus, ut ipsam vim dicendi nonnunquam superare videatur*[1].

En poussant l'expressionnisme à l'extrême, on touche au *pathétique*, qui est également de nature à plaire à l'esprit romain. Les contorsions du célèbre Laocoon font de ce groupe hétéroclite, aux yeux de Pline, l'*opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum*[2]; il dépasse même pour lui l'Hercule grimaçant dans les tortures et cherchant à arracher la tunique de Déjanire. Claudien est séduit par les mêmes effets mélodramatiques quand il décrit le groupe des deux frères sauvant avec piété leurs parents :

Nonne vides ut saeva senex incendia monstret?
ut trepido genetrix invocet ore deos?
Erexit formido comam, perque omne metallum
fusus in attonito palluit aere tremor.
In iuvenum membris animosus cernitur horror[3].

Formido, *horror*, *tremor*, on ne pouvait espérer davantage.

Cette revue des raisons essentielles pour lesquelles on admirait une œuvre plastique est, je crois, révélatrice. Le goût des hommes les plus cultivés de Rome ne diffère pas sensiblement de ce que pourrait être aujourd'hui celui de cette partie de la foule qui, peu instruite des choses de l'art, s'y intéresse cependant.

Nous ne pouvons guère critiquer les jugements portés par les Romains sur des œuvres picturales, trop périssables pour nous être parvenues intactes. Mais nous devons nous étonner qu'ils aient apprécié dans la sculpture les qualités qui sont avant tout celles des œuvres peintes. Représentation réaliste du momentané, de l'émotion qui passe, de l'homme en action dans un groupe, voilà ce qu'ils cherchaient surtout, dans un art dont les créations suprêmes furent celles de l'immobile, de l'éternel, de l'homme en soi, dans son être et non dans son apparence sociale. La sculpture romaine, par ses portraits étonnants de vérisme, par son élégance décorative, par ses groupements ingénieux de personnages, a toujours voulu arriver aux effets de la peinture, grâce au relief de la pierre. C'est la

1. *Instit. or.* XI 3, 67.
2. *Nat. hist.* 36, 37.
3. *Carm. min.* 17.

cause de son originalité ; c'est aussi la cause de son infériorité. Elle est telle que la désirait l'esprit romain, plus observateur qu'imaginatif, plus adonné à l'action qu'à la pensée, plus psychologue que métaphysicien.

Au delà de la reproduction fidèle de l'apparence, au delà de l'impressionnisme qui fixe ce qui est fugitif, il y a le message de l'artiste qui se sert de l'objet figuré pour s'exprimer lui-même ; il y a son effort pour donner à ce qu'il crée une forme qui assure à l'œuvre sa pérennité, parce qu'elle est satisfaisante pour l'esprit, c'est-à-dire soumise à certaines lois intellectuelles d'unité, de clarté, de simplicité, d'harmonie, d'équilibre ; il y a le « choix », qui dirige l'œil vers l'essentiel, et dont le caractère plus ou moins exclusif situe l'artiste entre les deux pôles de l'apollinisme et du dionysisme.

Il serait injuste de supposer, d'après ce que j'ai dit, que jamais un Romain n'a pensé à ce qui est primordial en esthétique. Tous, nous l'avons vu, parlent des œuvres d'art en héritiers et en continuateurs des Alexandrins, qui n'eurent pas de philosophie du beau et recherchèrent surtout la fidélité de l'imitation. Mais un groupe d'écrivains latins a subi l'influence de ceux qui ont formé la seule véritable esthétique de l'Antiquité, Aristote et ses disciples ; Platon, quand il parle des arts plastiques, veut surtout empêcher toute confusion entre l'œuvre peinte ou sculptée et la réalité de l'Idée. Pour les Péripatéticiens, au contraire, la forme du beau artistique permet de faire apparaître l'Idée. En dépouillant par la κάθαρσις l'objet réel de ce qu'il a d'accidentel, l'art affirme l'idée réalisée d'abord dans l'imagination de génies à la fois enthousiastes et clairs.

C'est entre 45 et 10 av. J.-C. que Cicéron, Vitruve et Horace ont fait revivre à Rome cet idéalisme esthétique. Il faut reconnaître que leurs considérations générales n'ont guère influencé les réactions des autres intellectuels romains devant les œuvres mêmes. Cependant, comme leurs ouvrages sont contemporains de la création plastique la plus belle du génie latin, il est vraisemblable que leur action, sur une génération au moins, a été féconde. Les idées pythagoriciennes sur les nombres et l'harmonie n'ont-elles pas inspiré le canon de Polyclète et la doctrine grecque de la symmetria, c'est-à-dire toute la formation du classicisme athénien?

Je traduis une des plus belles pages écrites en latin ; elle se lit au début de l'*Orator*[1] :

« Toute beauté artistique est inférieure à l'idéal dont on l'a tirée ; elle en est une copie analogue au portrait qu'on fait d'un visage réel ; la beauté idéale est inaccessible aux sens et ne peut être perçue qu'intellectuellement par l'imagination. Il n'est rien de plus beau en leur genre que les statues de Phidias, et pourtant nous concevons une beauté supérieure. Quand ce grand sculpteur représentait Jupiter ou Minerve, il ne faisait poser personne devant lui pour en reproduire les traits, mais par l'esprit il voyait un extraordinaire idéal de beauté sur lequel il fixait son regard pour diriger sa main et son génie en cherchant à le représenter.

« En sculpture et en peinture, il y a donc une beauté idéale que l'on trouve par l'imagination et que l'on imite en rapportant à sa perfection les objets réels qui tombent sous nos regards. »

Tout en condensant dans ces quelques lignes l'essentiel de l'esthétique péripatéticienne, Cicéron est sorti de son rôle de vulgarisateur. On chercherait en vain dans toute l'œuvre d'Aristote un exposé aussi lumineux sur l'esthétique des arts plastiques.

Vitruve, le technicien de l'architecture, participe au même mouvement de pensée. Nous avons déjà rappelé sa diatribe contre le style de la peinture fantaisiste. Dans la partie théorique de son traité, il développe avant tout la doctrine des proportions qui satisfont à la fois l'œil et la raison. La doctrine de la *symmetria* classique est liée aux rapports entre les parties du corps humain et mise en relation avec la fameuse règle d'or : mais elle est subordonnée à la loi générale de l'harmonie du tout. *Membra ad universam totius magnitudinis summam ex partibus singulis convenientissimum debent habere commensuum responsum*[2].

Les conditions formelles de l'idéalisme apollinien, Horace, lui aussi, les a formulées dans l'*Art poétique*. La nécessité de sacrifier des détails à l'ensemble de la composition (*simplex et unum*) vaut pour le *faber imus, infelix operis summa*, autant que pour le poète ; la règle de l'unité s'impose au peintre et à tout décorateur *qui variare cupit rem prodigialiter unam ;* celle de la vraisemblance

1. Ch. 7.
2. III 1.

est soigneusement distinguée du réalisme. De tous les arts *sapere est et principium et fons*[1].

Que reste-t-il, après le siècle d'Auguste, de ces affirmations sur l'essence du beau? C'est dans l' « école » seulement qu'on en peut retrouver une survivance sporadique. Sénèque le Rhéteur, dans la controverse dite de « Phidias aux mains coupées[2] », distingue encore les deux phases de la création artistique : *Tunc demum illa maiestas exprimi potest, cum animus opera prospexit, manus duxit. Ante sibi quam vobis Iovem fecit.* « C'est pour répondre à un besoin intérieur que Phidias fit son Zeus, avant de le faire pour vous, Éléens. »

Enfin, quelque chose de l'intelligence et du goût de Cicéron et d'Horace revit chez Quintilien, qui insiste, au début du livre VII de l'*Institution*, sur les nécessités du *lucidus ordo* en toreutique comme en rhétorique. Sans l'ordre, si beaux que soient les éléments de l'œuvre, on ne crée que des monstruosités. Et, au livre IX, il prend parti contre les défenseurs du dionysisme qui prétendent que l'équilibre apollinien correspond à un affaiblissement du dynamisme de l'œuvre (*vires ipsas specie solvi*). Il répond : *res nec ulla sine arte satis valet et comitatur semper artem decor*[3]. Le rythme possède un pouvoir mystérieux qui rend à la création artistique la puissance d'une force naturelle : *numeris ac modis inest quaedam tacita vis*[4]. Mais Quintilien est un attardé. Il précise pour nous l'idéal de l'époque classique, celle où Rome s'est élevée bien au-dessus du naturalisme alexandrin.

Le seul incontestable chef-d'œuvre authentiquement romain de sculpture date de 12 av. J.-C., vers la fin de cette période privilégiée. Aucun de ceux qui ont pu contempler à loisir les fragments de l'*Ara Pacis* n'a conservé de doute sur leur valeur. Il n'y a pas seulement, dans les reliefs symboliques de la Terre italienne et dans le cortège de la frise, une insurpassable technique. C'est une œuvre qui n'a rien d'une imitation ; elle est profondément romaine, parce qu'elle a toutes les qualités particulièrement chères aux Romains. Elle a le réalisme qui va jusqu'à donner l'apparence de la vie aux motifs d'animaux et aux rinceaux des entrelacs déco-

1. *Ars poet.* 23, 29, 32, 34 et 309.
2. VIII 2.
3. Livre IX, 4, 7.
4. *Ibid.*, 13.

ratifs ; elle a le mouvement dans le double courant de la procession qui s'approche de l'autel ; elle a l'expression psychologique poussée jusqu'aux nuances des sentiments plus ou moins affectueux qui lient les couples de personnages ; elle a surtout dans toutes ses têtes cette dignité majestueuse, cette gravité naturelle qui s'imposait à tout Romain dans les actes de la vie publique.

Enfin la clarté et l'unité de sa composition peuvent presque être comparées à celles des groupes phidiaques du Parthénon, et par là le génie propre de Rome, qui mérite une place dans l'histoire de l'esthétique, a su un instant rejoindre l'universel.

A. OLTRAMARE.

II

L'ÉVOLUTION D'UN CLICHÉ POÉTIQUE

PAR Mlle A. GUILLEMIN

Si original, si ennemi de la banalité que soit l'art, comme la science il a le connu à son origine, il s'appuie pour prendre son élan sur une tradition qu'il peut et doit dépasser, mais qu'il ne saurait dédaigner. Son indigence commence le jour où il se limite à ce point de départ et ne se renouvelle plus que par des variantes misérables et compliquées de sa richesse antérieure.

Tout art qui procède d'un autre — et quel art ne procède pas d'un autre? — subit cette loi, celui des Français comme celui des Latins et, à mesure que nous connaissons mieux celui des Grecs, nous nous persuadons qu'il n'a différé de ces derniers que sur un point : il n'a pas érigé le fait de l'imitation en principe esthétique. Mais au sujet de la poésie romaine cette prétention même nous induit en erreur et plus notre contact en atteint les sous-sols, plus nous nous apercevons qu'il y a beaucoup à reviser dans notre conception des reflets grecs qui la colorent et qu'il nous reste à faire un effort pour en saisir les contours exacts. Quelques