Nunc tamen cum putem transpositiones uersuum tum modo adhibendas esse si causas, cur uersus transpositi sint, intellegere possimus..., in textu constituendo cautius agam. » Le fait qu'un développement devienne régulier, naturel, logique (à notre point de vue de moderne) n'est pas un argument suffisant pour modifier l'ordre des manuscrits : on cherche à rendre Properce coulant et aisé ; est-ce lui être fidèle? A-t-il voulu écrire de façon coulante et régulière?

La majorité des propertiens d'aujourd'hui pense qu'il faut laisser à l'élégiaque la responsabilité de ses choix littéraires : sa variété — il n'y a pas un type unique de composition —, ses incohérences qui correspondent à un type de sensibilité et à des idées artistiques ; il faut éviter de confondre le goût du lecteur moderne avec la réalité littéraire. L'évolution de P. J. Enk du *Commentarius Criticus* à cette édition est conforme à celle des études propertiennes : on ne veut plus fabriquer à tout prix un Properce néo-classique ou un autre Ovide, mais respecter la volonté d'art difficile qui est souvent celle du *Callimachus Romanus*.

Si l'on n'accepte pas toujours les solutions que propose P. J. Enk (plusieurs de ses transpositions ne paraissent pas nécessaires), l'on ne peut se dispenser de les étudier et de témoigner son respect à une grande œuvre face à laquelle devra prendre position tout éditeur de Properce.

IV

L'ÉVOLUTION DE LA PEINTURE ROMAINE

PAR RAYMOND CHEVALLIER

A propos de M. BORDA, *La pittura romana* (Coll. « Le grandi civiltà pittoriche ») : Milan, Società Editrice Libraria, 1960, in-4°, 430 p., plus de 300 ill., 13.000 lires.

La peinture romaine est essentiellement une peinture de parois, notamment dans l'habitation privée ; c'est là un des aspects les plus originaux de la civilisation latine.

L'auteur distinguera donc les deux composantes fondamentales de la décoration : les *systèmes décoratifs* qui forment le cadre des parois et les *tableaux*, substitut dans le monde romain des tableaux de cheva-

let, qui constituent l'élément principal de cette décoration. Dans leur histoire se reflète l'évolution du goût romain élaborant les apports étrangers.

I. Dans les *systèmes structuraux*, imitant une paroi en *opus* isodome, puis la façade d'un édifice (*premier style*), que l'auteur étudie en milieu hellénistique (à Délos, Athènes et Panticapée), puis italique, les schémas d'importation hellénistique (motifs de l'architecture classique des v^e^ et iv^e^ siècles) sont revus en fonction de sollicitations de nature tectonique et coloriste de goût italique. L'imitation des incrustations de marbre se développe.

Dans les *systèmes architectoniques* (*deuxième style*), d'origine siciliote et qui ont évolué de façon originale en climat romano-campanien dans les grands ensembles des villas de Campanie, les ouvertures des parois, en perspective illusionniste peinte et non plus stuquée, notamment dans les parties hautes, détruisent l'unité compacte de la syntaxe scénographique hellénistique, traduisant le besoin d'élargissement spatial qui s'affirme dans l'architecture syllanienne contemporaine. Cependant s'enrichit le répertoire ornemental ; le système évolue vers des formes mûres et tardives dans lesquelles l'intérêt se concentre sur la partie centrale de la paroi, cependant que la maison est imaginée comme un musée décoré de tableaux et d'objets précieux. D'autre part, le rôle du paysage grandit (maison de Livie, Farnésine) ; l'élément essentiel de la décoration est lui-même végétal ; la prédominance d'un goût ornemental éclectique s'accompagne d'une vive polychromie et d'une certaine surcharge. Une phase de transition voit apparaître les fonds noirs et le motif du candélabre.

Dans les systèmes fermés du *troisième style* (depuis 15 avant J.-C.), la profusion des motifs miniaturistes incarne le goût classique sévère et parfois précieux de l'âge d'Auguste et de Tibère. Plus d'évasion spatiale. Les formes architectoniques se réduisent à des éléments linéaires subdivisant la paroi, cependant que la décoration perd en puissance, mais acquiert en finesse, s'étend en surface comme un tapis ou une mosaïque polychrome. La paroi renonce à sa signification architecturale et accentue sa valeur ornementale.

Dans les *systèmes à candélabres*, qui succèdent aux colonnes et aux pilastres, on note un plus grand développement des surfaces colorées et le remplacement des éléments de séparation par des bandes de teinte neutre. Chaque partie du décor est traitée de façon analytique.

La phase mûre est caractérisée par de grands tableaux insérés au centre de la paroi, avec des paysages mythologiques, des scènes de genre de dessin très correct et de style linéaire et des figures symboliques. La variété des motifs décoratifs témoigne d'un goût éclectique

et intellectuel : on retiendra l'inspiration égyptisante librement interprétée (après Actium).

Sous Claude, le décor se renouvelle avec des motifs empruntés à la nature (fleurs, notamment, et peinture de jardins) ou illusionnistes. Sous Néron, si la *domus aurea* reste l'expression d'un tempérament traditionnaliste, un esprit plein de fantaisie inspire les architectures irréelles suggérées par la scénographie théâtrale et les hardiesses chromatiques du *quatrième style*, exagération du second style, enrichi par tous les motifs des décorations augustéenne et julio-claudéenne, traités de manière impressionniste et dynamique. Les partitions linéaires sont absorbées par les surfaces colorées ou transformées en minces guirlandes. Au rouge et au noir augustéens succède une polychromie plus vive (jaune et or) où s'incarne le goût artificiel et hyperbolique, baroque en un mot, de l'époque néronienne.

Le début de la période flavienne voit une réaction contre ce maniérisme et revient à la solidité de construction du deuxième style et à la sobriété décorative du troisième (maison du Ménandre à Pompéi).

Sous Trajan, les décors sont caractérisés par une grande tempérance (simples éléments de partition, répertoire réduit à quelques motifs linéaires), qui prépare sous Hadrien le retour à la tradition classique du deuxième style, notamment dans les grands édifices, tandis que le filon traditionnel, plus libre et plus attaché au détail, survit dans les tombeaux.

De 140 à 180 se maintient la tendance conservatrice et traditionnelle, mais des initiatives nouvelles apparaissent, notamment après 150 (sanctuaires et maisons d'Ostie), témoignant d'un dynamisme inquiet, avec des formes très contrastées : division par de légères architectures en zones horizontales superposées, asymétrie des lignes obliques avec prédominance des figures isolées et éléments décoratifs complémentaires isolés sur des champs monochromes ; technique impressionniste par taches pour les paysages.

En somme, on assiste à une décomposition des styles pompéiens, dont on essaie de recomposer différemment les éléments. Du début du IIIe siècle date le système « à tableaux ». Sous les Sévères s'accentue la prédilection pour l'obliquité et l'asymétrie, pour les formes géométriques. Les éléments d'architecture se réduisent. Le décor tend à l'abstraction sans que l'on puisse parler d'appauvrissement. C'est un nouvel esprit, symbolique et transcendantal, influencé par l'Orient, en matière religieuse notamment. Les tendances illusionnistes et simplificatrices s'expriment dans la prédominance de la ligne. Le problème du décor des voûtes apparaît alors comme fondamental : on marque d'abord l'articulation des surfaces, puis on cherche à faire illusion. Dans une

nouvelle conception, paroi et voûte constituent un système unique.

Le milieu du IIIe siècle voit une réaffirmation de sobriété et de correction. Les systèmes linéaires se simplifient encore : lignes simples et minces, trichromie, pas d'approfondissement spatial, les figures vivent d'une vie indépendante du contexte décoratif.

Sous Gallien, un goût rétrospectif remet en honneur les systèmes décoratifs antoniens. Le système linéaire persiste au IVe siècle, limité à une partie des parois. Après 280, on note un retour à des formes empruntées à l'iconographie traditionnelle, avec des motifs architecturaux et perspectifs, mais dépouillés de leur signification première. Autre tendance sous Dioclétien : une nouvelle imitation des incrustations de marbre qui, avec les thèmes floraux, reste fondamentale dans la décoration picturale des cimetières paléochrétiens du IVe siècle, avec un certain souci d'une plus grande solidité architecturale.

On retiendra l'identité des programmes entre les catacombes et les maisons privées et, sous Constantin, une renaissance des formes classiques. A la fin du IVe siècle, le fractionnement des surfaces atteste une nette influence de la mosaïque. Le décor pictural des parois se réduit désormais à un rôle secondaire, tandis que la mosaïque monte du sol à l'assaut des voûtes.

II. A cette analyse esthétique, mais qui déjà s'efforçait de retracer des évolutions, succède une étude historique des compositions figurées. A l'intérieur de chacun des grands chapitres (royauté et république, deux premiers siècles de l'Empire, Bas-Empire), les différents genres (portrait, paysage, peinture funéraire...) et les différentes œuvres seront très clairement passés en revue.

Dans les compositions figuratives (ou tableaux), l'apport grec l'emporte sans doute sur l'originalité romaine. La partie la plus nourrie de l'ouvrage leur est néanmoins consacrée.

A l'influence de l'Étrurie (jusqu'à la fin du VIe siècle) succède celle de la Campanie. Après la crise du Ve et du IVe siècle (jusque vers 335) apparaissent les premiers artistes connus (décoration du temple de Cérès par Damophile et Gorgasus ; Fabius Pictor). Le IIIe siècle voit la pénétration de l'hellénisme dans les techniques, mais l'affirmation de thèmes nationaux et historiques de tradition italique (peintures triomphales dont l'écho se retrouve dans les peintures funéraires). Au IIe siècle, l'horizon s'élargit : à côté du genre triomphal prédominent les visions topographiques et symboliques de caractère alexandrin. Inversement, l'influence romaine se fait sentir à Délos. Sous Sylla, le monde cultivé s'intéresse passionnément à la peinture, notamment aux portraits, déjà cultivés depuis le début de la période hellénistique, mais qui trouvent à Rome des échos indigènes étrusco-italiques. On voit apparaître des

scènes d'amphithéâtre et un intérêt nouveau pour la scénographie. L'époque de César marque une transition. La peinture romaine du dernier siècle de la République reprend les mégalographies grecques du v^e^ siècle dans un esprit classicisant (décoration éclectique de la villa de Boscoreale, maison homérique ou du cryptoportique de Pompéi). Parallèlement naissent les frises de caractère narratif et de contenu mythique (cryptoportique de la même maison), cependant que la peinture cyclique, de contenu mythique et épique, est encore illustrée dans un columbarium de l'Esquilin, mais cette fois par des scènes de la légende de Rome. Toutefois, le langage formel demeure hellénistique (caractère organique et plastique des figures, inquiétude et dynamisme, modelé fluide, chromatisme). Dans le climat épique élaboré à Rome entre César et Auguste, on est frappé par le développemert continu de la frise, par la compénétration du mythe et de la réalité.

Dans d'autres compositions mineures, la peinture hellénistique suggère les formes et les contenus : figures de divinités, petits tableaux (*rhopographia*) idylliques ou mythologiques, scènes de genre, scènes de comédie, natures mortes. Ces *pinakes* caractérisent les systèmes décoratifs de la deuxième moitié du I^er^ siècle avant J.-C. (villa des Mystères, maison de Livie au Palatin). Les paysages d'origine alexandrine acquièrent une importance grandissante au cours du I^er^ siècle avant J.-C., le paysage mythologique constituant une sorte de contamination avec les mégalographies (scènes de l'*Odyssée* dans une maison de l'Esquilin, de technique impressionniste).

L'époque augustéenne est de goût classique (prédominance du dessin, sobriété et fermeté de la décoration, gamme colorée modérée et précieuse). Elle s'inspire de la peinture néo-attique, comme dans les compositions monochromes d'Herculanum. Des maîtres italiens élaborent de nouvelles solutions grandioses : le goût local pénétré de traditions hellénistiques, mais imprégné de classicisme, a donné une des mégalographies majeures de cette période à la villa des Mystères. Le style augustéen est intellectuel et éclectique. L'activité des copistes, sans servilité, est grande, avec l'insertion de tableaux dans les parois (troisième style). Les figures monumentales ont un caractère plastique : très dessinées, elles se détachent sur des fonds clairs et flous (Noces aldobrandines). Les paysages de goût hellénistique, imaginaires plus que réels, baignés dans une atmosphère de silence religieux, sont toujours à la mode à l'époque augustéenne. A noter de grandes frises insérées dans le système décoratif (maison de Livie). Le terme de *compendiaria* utilisé par Pétrone et Pline désignerait la manière impressionniste alexandrine adoptée dans les paysages et la nature morte, mais les paysages réalistes (villas, campagnes, marines de Ludius) l'emportent sur les

vues fantastiques et idylliques et représentent une évasion hors des murs clos de la maison. Dans la première moitié du Ier siècle, la peinture de jardin prend une importance particulière qui unit liberté illusionniste de conception et observation minutieuse du réel. Le succès des paysages mythologiques, expression typique de l'éclectisme augustéen et julio-claudien, diminuera dans le quatrième style. Le genre du portrait a été alors largement pratiqué, notamment dans l'Égypte romaine (Fayoum), dont la production se poursuivra pendant des siècles.

Sous Néron, l'assimilation de la tradition hellénistique est achevée et, à côté des formes froides et élaborées du troisième style, apparaissent les fantaisies maniérées du quatrième, qui exaltent les valeurs plastiques plutôt que les lignes, le dynamisme des formes, volontiers asymétriques, plutôt que leur rythme formel, l'impressionnisme pictural très coloré plutôt que la calligraphie (*domus aurea*) ; le même goût illusionniste se traduit dans des compositions plus modestes de *columbaria* et d'hypogées ou dans la riche décoration de la maison des Vettii. La production est abondante et variée et l'on arrive à distinguer plusieurs ateliers (p. 241 sq.).

Sous Vespasien, la vision romaine devient indépendante : préférence donnée aux valeurs plastiques, abandon des scénographies complexes au profit de quelques figures isolées et classiques. Quant à la peinture cyclique, de contenu épique et mythologique, elle se retrouve dans le quatrième style. Pour le Ier siècle, on connaît une production populaire nourrie, de formes et de contenu modestes, avec des scènes vivantes tirées de la vie quotidienne. On retrouve les rhopographies du répertoire hellénistique (natures mortes, *xenia*, mais dont la structure est plus libre et plus réaliste), cette fois au centre des parois.

A l'époque flavienne, les paysages (de toute nature) se cantonnent, au contraire, aux marges, mais de grandes compositions paysagistes envahissent les murs de péristyles et de jardins (*topiariae*).

La peinture pompéienne fait preuve de vitalité. Sous Trajan, la tradition, jamais interrompue, de la peinture triomphale connaît un regain dans les grands reliefs historiques, dont le lien avec la peinture de l'époque est évident.

Le règne d'Hadrien est marqué par une réaction classique, éclectique et assez froide, attestée surtout par la mosaïque. Ostie offre, pour la première moitié du IIe siècle, de nombreux documents et encore de 160 à 180 avec les tombeaux de l'Isola Sacra. Vers le milieu du siècle, la tendance illusionniste renaît, tandis que les systèmes décoratifs se réduisent à un simple agencement de panneaux figurés. La composition se dilate en profondeur et en amplitude, les figures tendent à une fusion plus

intime avec le fond, le goût néo-classique du nu décroît, alors que s'intensifient les couleurs.

L'impressionnisme grandit sous Marc-Aurèle et Commode, avec des effets dynamiques et pathétiques de clair-obscur. L'intensité d'expression en vient à altérer les proportions et la perspective. Ces caractères s'accentuent au début du IIIe siècle. Mais la production est surtout connue par la mosaïque.

Au IIIe siècle, les valeurs artistiques locales l'emportent sur le courant hellénistique et classique. Le filon populaire assume un rôle de premier plan. Le nouveau climat spirituel semble en rapport avec la fermentation religieuse (décoration de *mithraea*) : le mysticisme renie la construction plastique au profit de formes dématérialisées et symboliques, sans toutefois que l'ancien répertoire disparaisse entièrement. A noter l'intérêt pour les *realia* (suite des portraits, avec des recherches de psychologie). L'expressionnisme s'accentue de 218 à 235 ; les systèmes décoratifs linéaires emprisonnent tout le champ des parois dans leur réseau fantastique et asymétrique. La technique utilise de plus en plus la tache colorée.

La peinture pariétale paléochrétienne naît dans la première moitié du IIIe siècle, d'abord traditionaliste, mais vite influencée par les tendances de l'époque. Une réaction dans le sens de l'organicité formelle se fait jour après 235. Cependant, la production artistique provinciale acquiert une importance toujours plus grande, la persistance de formes locales étant plus nette dans les milieux périphériques. Les influences orientales (prédominance des formes décoratives, tendance expressionniste, techniques élémentaires) contribueront encore à orienter l'art romain vers l'abstraction ornementale et symbolique. Les peintures de Doura-Europos occupent ici une place particulière (p. 324 sq.) : elles unissent les données hellénistiques (syriaques) et bibliques. La deuxième moitié du IIIe siècle marque une nette transition vers l'art abstrait, hiératique et symbolique du IVe siècle, malgré une nouvelle réaction classique sous Gallien. L'art chrétien cherche désormais dans une vision décorative et géométrique des formes un sens nouveau. La période constantinienne annonce déjà le Moyen Age, avec des événements importants : triomphe officiel du christianisme, déplacement du centre de gravité de l'empire vers l'Orient, constitution d'une nouvelle société largement pénétrée d'influences orientales. Il s'élabore un art de cour, marqué par un esthétisme formel extérieur. Les compositions renoncent à toute profondeur spatiale. Les figures sont placées les unes à côté des autres, isolées du fond, sur le même plan, réduites à une essence pure, sévèrement symétriques. Le haut du corps est présenté de face, tandis que les jambes sont parfois de profil ; les têtes sont rondes, avec

de gros yeux au regard intense ; les corps, aux contours nets, sont dilatés et aplatis, sans réalité plastique. A part les motifs repris par le symbolisme chrétien, les sujets mythologiques disparaissent au profit de thèmes empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament (c'est le début d'une tradition typologique), de thèmes historiques ou de création récente. Malgré de nouvelles bouffées classiques sous Constance II et Julien l'Apostat, la production occidentale diminue. Sous Théodose et Honorius, la peinture chrétienne, qui doit réaliser la décoration de grandes salles de culte, arrête définitivement son contenu et ses valeurs dans le répertoire immuable de l'Église triomphante.

L'art du portrait égyptien, devenu un véritable primitisme, prend, avant de disparaître peu après la fin du IVe siècle, un caractère abstrait et décoratif. Ce siècle a vu s'étendre le règne de la mosaïque, avec une différenciation entre mosaïque de pavement et mosaïque pariétale. Les valeurs plastiques, la profondeur spatiale s'estompent, les surfaces étant conçues comme une juxtaposition de champs chromatiques. Antioche joue ici un rôle de premier plan. L'affaiblissement de Rome fait que l'on ne peut plus parler de provincialismes ou de retards stylistiques. Un genre nouveau, lié par d'étroites affinités à celui de la mosaïque, mais où survit la tradition stylistique et formelle de l'hellénisme, est l'art de la miniature des manuscrits, parallèle à celui des tissus figurés ; recueillant l'héritage des siècles précédents, il le transmettra à Byzance et au haut Moyen Age.

La ruine des effets plastiques au profit de la valeur fonctionnelle et décorative de la ligne et de la couleur contribue à minimiser toujours davantage les interférences entre les diverses expressions et composent un univers artistique plus homogène et unitaire, dans lequel même le différend culturel entre milieux classiques et chrétiens, maintenu au Ve siècle, disparaît.

Une synthèse de cette ampleur était rendue difficile par la masse des documents et l'incertitude des datations, notamment pour la peinture paléo-chrétienne, et les spécialistes auront beau jeu pour contester telle ou telle chronologie. S'il est relativement facile de classer le matériel campanien grâce aux données techniques édilitaires, les possibilités d'établir des chronologies se limitent notablement à partir du IIe siècle après J.-C., en raison de la variété des œuvres et surtout de l'incertitude des rapports chronologiques entre peinture et parois. Quant à l'art paléochrétien, il est encore peu étudié. Nous disposons heureusement, du IIe au Ve siècle, de très nombreuses mosaïques liées à la peinture par l'intermédiaire des cartons et qui fournissent des points de comparaison précieux. De même, pour le genre des portraits, les confrontations avec la sculpture sont indispensables. Ces difficultés rendaient d'autant

plus méritoire de tenter cet essai. Le plan adopté entraîne, à vrai dire, certaines reprises de la première partie dans la deuxième, qui font un peu double emploi. Malgré l'originalité certaine des systèmes décoratifs romains, il est toujours artificiel de séparer dans une étude de style la forme et le fond. Enfin, les notes et la bibliographie, renvoyées en fin de volume, sont peut-être insuffisamment reliées au texte, par ailleurs très clair et de consultation agréable, grâce à l'emploi de deux sortes de caractères pour différencier les idées générales et les exemples analysés. Il faut louer l'éditeur d'avoir fourni un effort considérable en multipliant l'illustration, souvent originale, qui constitue un *corpus* de documents extrêmement précieux et l'on relèvera au fur et à mesure de la consultation, facilitée par le classement de la bibliographie par œuvres, l'index des noms d'artistes, celui des thèmes et l'index géographique, bien des perspectives intéressantes : attention spéciale attachée aux portraits, aux œuvres périphériques, aux problèmes techniques (un appendice est consacré aux peintres et à leur technique : outillage, techniques de la peinture pariétale : préparation de l'enduit, détrempe, encaustique, fresque, peinture sur toile et sur bois, types de couleurs, montage des tableaux). Les textes littéraires sont bien utilisés. Un effort minutieux est tenté pour faire la part de l'imitation et de l'originalité des compositions, pour définir les personnalités des artistes, les rapports entre les arts, pour distinguer et suivre les filons savant et populaire, ce dernier vraiment autonome, bien que pauvre de moyens, tendant au documentaire, au narratif avec une adhérence prosaïque aux données du réel, mais né d'une émotion vécue dans le milieu campanien, passant à Rome, se retrouvant dans les maisons, les tavernes, les *mithraea*, les tombeaux et les catacombes, où il connaît des prolongements symboliques et inattendus. Toutes ces heureuses notations contribuent à composer un portrait du génie romain.