VIII

LA PEINTURE POMPÉIENNE ET LA POÉSIE AUGUSTÉENNE

par Gilles SAURON
Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

RÉSUMÉ. — *Dans les maisons de Pompéi, à partir de l'époque augustéenne, les décors architecturaux représentent les thèmes de l'âge d'or et de la hiérarchie. Certains récits mythologiques imaginés par les poètes augustéens, comme ceux de Cyparissus et de Pyrame et Thisbé par Ovide, ont été peints sur quelques tableaux. Dans la poésie de Virgile et d'Ovide comme sur les tableaux peints, on retrouve la même opposition entre les valeurs rurales et urbaines, entre l'amour passion et la « majesté » ou la sérénité.*

EPITOME. — *Ornamentis in Pompeianorum domibus sub Augusti successorumque eius principatu pictis aurea aetas maiestasque finguntur. Nonnullae fabulae a poetis Augusti aetatis inuentae, quales Cyparissi uel Pyrami Thisbesque ab Ouidio narratae, in nonnullis tabulis depictae sunt. Rusticitas urbanitati amorque maiestati uel serenitati in Vergilii Ouidiique carminibus sicut in tabulis pictis opponuntur.*

Songer à traiter de manière exhaustive un tel sujet dans un cadre aussi restreint serait doublement absurde. D'abord, parce qu'il est trop vaste, mais surtout parce qu'il est grevé de trop d'incertitudes. Si nous sommes certains que la poésie augustéenne a influencé à des degrés divers les décorations pariétales de la cité campanienne, l'appréciation du phénomène est si complexe que probablement on ne pourra jamais la tenir pour achevée. Aussi ne ferai-je ici que proposer quelques analyses sur des aspects divers de cette influence, sans chercher à masquer les difficultés de l'entreprise.

L'histoire de l'art romain nous enseigne d'abord que le long règne d'Auguste a connu, entre autres révolutions décoratives, celle du décor peint à fresque des parois des habitations, ce qui correspond, dans le jargon adopté depuis les travaux fondateurs d'August MAU à la fin du XIX^e^ siècle, au passage du deuxième au troisième style pompéien. On sait en effet que les peintres s'étaient spécialisés pendant les premières décennies du I^er^ siècle avant J.-C. dans la scénographie, c'est-à-dire la représentation d'architectures vues en perspectives, ou dans la mégalographie, dont les rares exemples conservés montrent qu'il s'agissait de compositions figuratives où les personnages étaient figurés sur un podium et sans contexte naturel ou construit pouvant éclairer le sens des scènes à l'intérieur desquelles elles étaient engagées, comme s'il s'agissait de statues alignées le long des murs d'un musée. Or on assiste à partir de l'époque triumvirale à l'émergence de décors centrés sur des tableaux mythologiques, où les

architectures ornementales ne jouent plus qu'un rôle subalterne, notamment d'encadrement de ces *tabulae*. Et ce qu'on appelle le « troisième style pompéien » correspond, à partir de la dernière décennie du 1er siècle avant J.-C., à une étape radicalement nouvelle de cette évolution, puisque si des tableaux mythologiques ou des scènes sacro-idylliques apparaissent encore au centre des parois, celles-ci sont désormais complètement fermées, sans relief, agrémentées seulement de minces architectures que l'on dirait miniaturisées, ainsi qu'on le constate dans la villa de Boscotrecase, qui fut une résidence d'Agrippa Postumus avant sa fin tragique et prématurée [1]. Et ce caractère entièrement nouveau lui a valu d'être qualifié très heureusement de « style ornemental » par le grand historien de la peinture romaine que fut Hans-Georg Beyen (pl. I, 1).

J'avais essayé de mettre en rapport cette surprenante rupture dans la conception du décor peint avec le contexte général de la révolution augustéenne. À la même époque, le théâtre romain connaît, en effet, une double transformation qui touche à la fois l'architecture et la dramaturgie. Les décors peints, adaptés aux divers genres théâtraux, disparaissent, au profit d'un front de scène entièrement architecturé, présentant sur ses ailes une triple ordonnance superposée (*ima*, *media* et *summa frons scaenae*) renvoyant l'image de hiérarchies cosmiques adaptées à la hiérarchie sociale que manifestaient les trois niveaux de la *cauea*, désignées de la même façon comme l'*ima*, la *media* et la *summa cauea*. La partie centrale du front de scène, traditionnellement appelée la *regia*, le « palais royal », est curieusement plaquée contre une gigantesque exèdre, et cet extraordinaire dispositif, qui fait encore tout l'incomparable charme du théâtre d'Orange (pl. I, 2), devait signifier que désormais le ciel et la terre s'étaient rapprochés, réconciliés, en sorte que ce que montrait la scène augustéenne n'était rien moins qu'une image allégorique du cosmos harmonieux de l'âge d'or. Dans le même temps, le pantomime Pylade introduisait la danse italique, où un acteur muet était accompagné d'un orchestre et de chanteurs, et, si j'ai eu raison de rapporter ce passage du traité *Sur la danse* parvenu sous le nom de Lucien au traité que Pylade avait écrit sur le même sujet, il se chargeait de représenter « tout le passé depuis le chaos et la première naissance du monde jusqu'à l'histoire de Cléopâtre reine d'Égypte » (Lucien, *De saltatione*, 37), c'est-à-dire les étapes périmées de l'histoire du monde jusqu'au retour de l'âge d'or au lendemain d'Actium. Ainsi le théâtre augustéen, au lieu d'adapter des décors peints aux comédies ou aux tragédies jouées sur la scène, offrait à l'inverse un saisissant contraste entre la stabilité et la fécondité du monde de l'âge d'or symbolisé par son immuable front de scène avec les convulsions et les bouleversements des âges qui l'avaient précédé, mimés par un acteur silencieux qui n'était que le symbole fait homme de l'humanité souffrante d'autrefois [2].

1. P.H. von Blanckenhagen et Ch. Alexander, *The Augustan Villa at Boscotrecase*, avec les contributions de J.R. Hertens et Ch. Faltermeier, dans *DAI Rom*, *Sonderschriften 8*, Mayence, 1990.

2. Sur tout ce développement, voir mon Quis deum ? *L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, dans *B.E.F.A.R.* 285, Rome, Palais Farnèse, 1994, p. 536-565.

Les premiers décors peints du « troisième style pompéien » m'ont paru pratiquer la même pédagogie que l'architecture théâtrale et la dramaturgie augustéennes [3]. Rien ne serait sans doute plus étranger à la conception romaine de l'art ornemental que de considérer ces architectures miniatures comme de simples accessoires du décor, sans autre signification. Nous sommes exactement à l'époque où est inaugurée à Rome l'*ara Pacis Augustae* (pl. II, 1), dont les gigantesques efflorescences d'acanthe, qui ornent les quatre faces de son enceinte de marbre, peuvent difficilement être dissociées du thème de la fécondité liée à la paix apportée par l'âge d'or et même du traitement particulier qu'avait donné de ce thème Virgile dans sa IV^e^ églogue, ainsi que l'avait montré il y a un demi-siècle Hans Peter L'Orange. Les colonnes squelettiques, les chapiteaux miniatures et les entablements stylisés à l'extrême qui les surmontent, toutes ces architectures réduites à ce qu'Alix Barbet a si heureusement défini comme « des formes larvées d'architecture réelle » [4], symbolisent sans doute un monde en gestation, celui des premières étapes de l'âge d'or, et renvoient par l'atrophie de leurs formes l'écho du diminutif dont avait usé Virgile en parlant des « premiers petits dons » que la nature prodiguait aux hommes dans les premiers temps de l'*aurea aetas* (Virgile, *Ecl.*, IV, 18 : *At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu*...). J'ajoute que, dans les développements ultérieurs du « troisième style », comme dans le décor du *tablinum* de la maison dite de M. Lucretius Fronto (V, 4 a), on observe parfois de minces registres d'encadrement parsemés de fleurs minuscules, ornés aussi d'objets symboliques comme la lyre d'Apollon, et il y a là, me semble-t-il, l'indice d'une volonté d'expliciter un symbolisme jusque-là allusif. Et il me semble que l'on doit mettre en rapport ces architectures au diminutif (un Romain aurait parlé ici de *columella*) avec le candélabre rachitique qui forme le motif initial des rinceaux de l'*ara Pacis*, et que surmonte un œuf qui m'a paru symboliser les *Caesares* identifiés aux Dioscures. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de figurer les débuts du renouvellement du monde, et, dans les deux cas, de transposer en formes ornementales un vers de Virgile.

De la même façon, la diffusion au début du « troisième style pompéien » du thème du paysage sacro-idyllique, où l'on voit des bergers venir auprès de sanctuaires rustiques ou de tombes pour pratiquer la *pietas erga deos* et la *pietas erga parentes* (pl. II, 2), me semble l'illustration directe et consciente du fameux passage des *Géorgiques*, où Virgile décrivait le monde rustique comme celui « où l'on trouve les pacages boisés et les tanières des bêtes sauvages, une jeunesse endurante à l'ouvrage et accoutumée à la sobriété, le culte des dieux et la piété filiale ; c'est là que Justice, en quittant la terre, a laissé la trace de ses derniers pas » (Virgile, *Georg.*, II, 471-474 :... *illic saltus ac lustra ferarum / et patiens operum exiguoque assueta iuuentus, / sacra deum sanctique patres ; extrema per illos / Iustitia excedens terris uestigia fecit*) [5]. Quant aux thèmes mythologiques

3. *Ibidem*, p. 592-604.
4. A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris, 1985, p. 105.
5. Éd. et trad. E. de Saint-Denis, Paris, 1956, p. 35.

représentés par des tableaux, ainsi, à Boscotrecase, les aventures de Persée sauvant Andromède, ou d'Ulysse fuyant le repère de Polyphème, ils paraissent illustrer, comme l'observait Karl Schefold, « le thème commun » de « la louange de l'ordre universel, des héros, la victoire sur les impies » [6].

Ce décor une fois planté, je voudrais, mais encore une fois, sans la moindre prétention à l'exhaustivité, tenter de présenter quelques observations limitées à propos de l'influence de la poésie augustéenne sur la peinture pompéienne.

On peut songer à des illustrations directes de thèmes traités par des poètes augustéens. Mais l'entreprise est plus ardue qu'il n'y paraît. Si, par exemple, la présence du mythe d'Hylas dès les débuts du « troisième style pompéien » fait irrésistiblement penser au traitement de ce mythe chez Properce (*Eleg.*, I, 20, 13-16) et chez Gallus au témoignage de Virgile (*Ecl.*, VI, 43 sq.), Roger Ling a fait observer que ce joli conte du héros aimé des nymphes apparaissait dans la poésie hellénistique avec Théocrite (*Id.*, XIII) et Apollonios de Rhodes (*Arg.*, I, 1153-1357), et que ses premières illustrations pompéiennes (maisons IX, 7, 16 et I, 7, 19) pouvaient dépendre d'un original hellénistique aussi bien que d'une création plus récente due à un Grec résidant en Italie [7]. Jean-Michel Croisille a montré aussi que l'imagerie d'Hylas, qui se prolonge à Pompéi jusqu'à l'époque flavienne, ne tient aucun compte des variations introduites dans la version traditionnelle par Valerius Flaccus, mais s'en tient à une iconographie déduite de la poésie alexandrine relayée par celle de Properce [8]. Certes, la popularité des poètes augustéens dut être pour quelque chose dans le succès de cette imagerie, mais ce n'est qu'une supposition. De même pour le thème souvent illustré du voyage aérien de Dédale et Icare : si la version la plus ancienne de cette imagerie, celle de la « Villa Impériale », qui ne doit rien à la poésie augustéenne, présente un traitement classicisant et s'accompagne de l'inscription en grec du nom ΔΑΙΔΑΛΟΣ, on peut supposer avec Peter Heinrich von Blanckenhagen que l'iconographie plus tardive du « troisième style », celle que l'on rencontre par exemple dans la maison du Prêtre Amandus (pl. III, 1), avec la vue à vol d'oiseau qu'elle offre de l'épisode, et surtout la présence de pêcheurs peuplant le paysage, pourrait dépendre du récit ovidien du II[e] livre de *L'Art d'aimer* (77 sq. : *Hos aliquis tremula dum captat harundine pisces, /...*) et du VIII[e] livre des *Métamorphoses* (217 sq.) [9]. J'ajoute à l'argumentation de P. von Blanckenhagen le fait que Dédale est figuré sur cette peinture exactement à mi-chemin entre le char du Soleil et la terre, ce qui pourrait faire allusion à la recommandation qu'il fait à son fils dans le récit ovidien de « voler à mi-hauteur », « entre les deux » (*Art d'aimer*, 59-63, et surtout *Métamorphoses*, VIII, 203-206 : ... *« Medio »que « ut limite curras, / Icare , » ait*

6. K. Schefold, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, éd. revue et augm. traduite par J.-M. Croisille, dans Coll. Latomus 108, Bruxelles, 1972, p. 141.

7. R. Ling, *Hylas in Pompeian Art*, dans *MEFRA*, 91, 1979/2, p. 773-816, en part. p. 786-787.

8. J.-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherche sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale* (Coll. Latomus 179), Bruxelles, 1982, p. 148-151 et pl. 67.

9. P.H. von Blanckenhagen, *Daedalus and Icarus on Pompeian Walls*, dans *Röm. Mitt.*, 75, 1968, p. 106-143 et pl. 27-47, en part. p. 134.

« *moneo, ne, si demissior ibis, / unda grauet pennas, si celsior, ignis adurat. / Inter utrumque uola* ...), allusion ironique peut-être à l'*aurea mediocritas* chantée à la même époque par Horace.

Il n'en est pas de même de l'aventure de Cyparissus. Car celle-ci ne nous est connue que par Ovide, qui raconte dans ses *Métamorphoses* (X, 106-142) l'histoire de ce personnage qui tue un cerf consacré aux nymphes dans l'île de Céos, et, s'épuisant en larmes de remords, finit transformé en cyprès, l'arbre dont le symbolisme funéraire a survécu à l'Antiquité. Or les seules illustrations connues du mythe dans l'Antiquité se rencontrent toutes à Pompéi, avec quatre peintures de « quatrième style » [10], et il y a là un indice convaincant, sinon décisif, de l'influence de la poésie ovidienne sur un large public à partir du règne de Néron. J'ajoute que, si on examine par exemple le tableau illustrant ce mythe dans la maison des Vettii (pl. III, 2), on remarque que la scène est placée sous le regard d'une Nymphe, qui, de plus, esquisse le geste de la mélancolie en faisant reposer sa tête sur sa main droite. J'avais tenté d'expliquer la présence de ces observateurs ou observatrices dans les peintures pompéiennes dès les débuts du « troisième style » par une volonté pédagogique d'inscrire le regard du spectateur à l'intérieur du tableau en lui conférant une dimension morale : les *semidei* de la nature, comme les appelle le Jupiter d'Ovide, qui acceptent l'ordre du monde qui les place au plus bas degré des hiérarchies divines, sont ici les témoins muets de la folie des hommes aussi bien que des dieux. Mais c'est le lieu de citer ici une remarquable étude qu'Ida Baldassare a consacrée naguère à l'illustration du mythe de Pyrame et Thisbé dans sa version ovidienne [11]. En rupture avec le mythe grec traditionnel qui se rangeait dans la catégorie banale des amours de dieux fleuves et de nymphes de source, et que l'on connaît par des allusions tardives (chez Nonnos, Nicolas de Myra, Themistius de Bithynie, Himerius de Bithynie) illustrées par des mosaïques de l'Orient romain, comme à Antioche, où Pyrame et Thisbé sont mis en parallèle avec Alphée et Aréthuse, avec les mêmes emblèmes aquatiques, Ovide a inventé une nouvelle légende, qu'il qualifie lui-même de version inconnue (*Métamorphoses*, IV, 53 : ... *haec quoniam uulgaris fabula non est*). L'histoire des amants de Babylone, dont Shakespeare transposera l'action à Vérone, repose sur un malentendu : Thisbé, arrivée trop tôt au rendez-vous fixé à l'extérieur des remparts, près de la tombe de Ninus, abandonne son voile à une lionne qui venait d'égorger des bœufs, et, lorsqu'elle revient, elle trouve Pyrame qui vient de se tuer parce qu'il a cru sa bien-aimée dévorée par le fauve, et elle se suicide à son tour avec l'épée de son amant. Quant à l'arbre qui se trouve à proximité, il se teint de rouge et devient le mûrier d'Asie (Ovide, *Mét.*, IV, 53-166). Ida Baldassare a recensé quatre peintures pompéiennes qui illustrent la version ovidienne du mythe. Elle observe que l'image la plus ancienne (maison IX, 5, 14) présente une fidèle transposition du récit, sous la forme d'une composition

10. *LIMC* VI (1992), *s.u.* Kyparissos, p. 165-166 [Jean-Robert Gisler].

11. I. Baldassare, *Piramo e Thisbe : dal mito all'immagine*, dans *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat* (Coll. EFR 55), École française de Rome-Palais Farnèse, 1981, p. 337-347.

classicisante, qui privilégie la représentation des personnages, dont les corps décomposés en parties vues de profil ou de face sont traités sans rendu des volumes, tandis que ne sont retenus du décor que les éléments qui interviennent dans la narration, à gauche, la tombe de Ninus, qui inaugure le récit, et l'arbre à droite, qui le clôt (pl. IV, 1). Une image plus récente, celle de la maison « de la Vénus en bikini » (I, 11, 6), offre un traitement réaliste de la même scène, en inscrivant les personnages non sur un plan mais dans l'espace, avec un Pyrame représenté presque perpendiculaire au plan du tableau. Curieusement, la somptueuse maison d'Octauius Quartio (II, 2, 2), comporte une transposition mal comprise du même récit ovidien (pl. IV, 2) : l'auteur de cette peinture très maladroite a situé l'action dans une montagne, et a pris l'agonie de Pyrame, qui gît couvert de blessures à côté d'une lance, pour le résultat d'un accident de chasse ! Plus curieusement encore, cette peinture est la seule de Pompéi qui ait été retrouvée avec la signature de son auteur, qui d'ailleurs est réduite à un prénom : LVCIVS PINXIT. Récemment, Daniela Scagliarini Corlàita a proposé une interprétation de ces étrangetés : l'auteur de la peinture serait, selon elle, le propriétaire de la maison ou un de ses familiers, qui aurait pu être aidé par un peintre professionnel, ce qui expliquerait que le pied droit de Pyrame soit par exception correctement traité et se trouve être de plus identique au pied droit de Narcisse, dont la représentation fait pendant à celle de Pyrame et Thisbé, de l'autre côté du petit nymphée qui rafraîchissait le *biclinium* estival orné de ces peintures [12].

Mais je voudrais surtout insister sur la tension entre les thèmes de la *rusticitas* et de l'*urbanitas*, qui traverse les premiers développements du « troisième style pompéien », et qui me semble prolonger le climat qui fut celui de la poésie augustéenne, qui vit se succéder les *Géorgiques* de Virgile et l'*Art d'aimer* d'Ovide. Nous avons déjà vu quel lien direct devait s'établir entre la mode des paysages sacro-idylliques dès le milieu du principat augustéen et la célébration virgilienne du monde rustique, qui aurait prolongé les valeurs de justice et de piété du premier âge d'or, dans le temps où les villes devenaient le théâtre de tous les vices et de tous les crimes. La construction au nord du Champ de Mars de l'autel de la Paix Auguste, sous la forme d'un sanctuaire rustique pétrifié en marbre (pl. II, 1), devait apporter une puissante caution officielle à cette conception, en marquant le retour dans la Ville par excellence de cette piété sans âge des pasteurs et des laboureurs. Mais la peinture pompéienne montre aussi inversement un étrange investissement de cadres urbains très raffinés par les protagonistes de mythes que l'on situait traditionnellement dans un temps bien antérieur aux progrès de l'*urbanitas*, ou en tout cas très à l'écart de ceux-ci, sur des sommets montagneux en particulier. Je songe ici notamment à la surprenante figuration du Jugement de Pâris qui ornait une pièce de réception de la très riche maison du Citharède (I, 4, 5.25). Ce tableau de la phase initiale

12. D. Scagliarini Corlàita, Lucius pinxit : *una firma insolita nelle pitture di Pompei*, dans *La peinture funéraire antique, IV^e siècle av. J.-C. - IV^e siècle ap. J.-C.*, sous la direction d'Alix Barbet, Paris, 2001, p. 323-325.

du « troisième style » [13] présente les protagonistes du Jugement, non pas sur le mont Ida où la légende situe le fils de Priam provisoirement condamné à se livrer aux humbles occupations du berger, mais dans un cadre suburbain où se juxtaposent tombes et sanctuaires, à l'intérieur d'un enclos très élevé qui sépare nettement la nature de l'espace construit où se déroule la scène (pl. V, 1). Karl SCHEFOLD ne s'est intéressé ici qu'à l'atmosphère jugée par lui inquiétante du tableau, qui préfigurerait les malheurs engendrés par le choix de Pâris [14]. Mais il y a dans le cadre choisi, me semble-t-il, comme la suggestion que la civilisation développée par les hommes dans leur cadre urbain attire les dieux à elle, et pour ainsi dire les civilise et les humanise. On retrouve une telle atmosphère sur les fameux reliefs néo-attiques dits à tort « d'Icarios » et que l'on appelle plus proprement « de la Théoxénie », dont la série paraît commencer au milieu du IIe siècle avant J.-C. [15] : on y voit Dionysos, sous sa forme ancienne de dieu mûr et barbu, arriver avec son entourage de satyres, silènes et ménades, à un banquet donné par un acteur de théâtre dans un semblable contexte suburbain (pl. V, 2). La figure solennelle du dieu qui se prête aux rituels de la civilité attique en se faisant ôter ses sandales par un de ses satyres marque la transition entre l'agitation du thiase, encore sous l'effet des danses frénétiques de quelque oribasie, et la calme atmosphère qui se dégage de la représentation de la *kline* où est allongé le couple des commensaux [16]. Or ce thème a connu d'innombrables développements chez le poète de l'*urbanitas* par excellence, Ovide. Je songe ici à trois variations que lui ont données ses vers. D'abord la façon dont l'auteur des *Métamorphoses* ramène sans cesse le mythe vers la réalité quotidienne. Parmi de nombreux exemples que l'on pourrait alléguer de ce procédé, je citerai le sang de Pyrame qui jaillit comme l'eau des tuyaux de plomb crevés (*ibidem*, IV, 121-124), la rougeur qui colore le corps blanc d'Atalante en train de courir, comparée, sous le regard même d'Hippomène, à la lumière pourpre qui s'empare de l'architecture blanche d'un atrium protégé du soleil par un voile pourpre (*ibidem*, X, 594-596), Orphée victime des femmes thraces, décrit semblable à un cerf poursuivi par des chiens sur l'arène des amphithéâtres (*ibidem*, XI, 25-27), ou la puissance du lancement de pierres énormes par Polyphème, assimilée à celle des machines de jet utilisées par l'armée romaine (*ibidem*, XIV, 183-184), la force avec laquelle Hercule projette Lichas identifiée à celle d'une baliste (*ibidem*, IX, 218) et encore la distance qui sépare le monstre marin d'Andromède enchaînée, qui est comparée à celle que pouvaient parcourir les balles de plomb lancées par les frondeurs baléares des troupes auxiliaires des légions

13. F.L. BASTET - M. DE VOS, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano (Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome IV)*, Rome, 1979, p. 25 sq.

14. K. Schefold, *La peinture pompéienne*, *op. cit.*, p. 155-156.

15. Voir C. WATZINGER, *Theoxenia des Dionysos*, dans *JdI*, 61/62, 1946/47, p. 76-87, qui date de l'époque augustéenne l'introduction d'un paysage urbain à l'intérieur d'une partie de ces reliefs, et fait à ce propos le rapprochement avec certaines peintures de « troisième style », dont celle de « Pan et les nymphes ».

16. *LIMC* III (1986), *s.u.* Dionysos, nº 855-858. Voir Aussi W. FUCHS, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs (JdI, XX. ErgH.)*, Berlin, 1959, p. 157-158.

(*ibidem*, IV, 709-710). Il y a aussi la célébration par les dieux eux-mêmes du luxe contemporain imaginée par l'auteur des *Fastes* : « Nous aussi, tout en appréciant les temples antiques, nous aimons les temples d'or (*Nos quoque templa iuuant, quamuis antiqua probemus, / aurea*) : pareille majesté sied à la divinité (*maiestas conuenit ista deo*). Nous louons l'ancien temps, mais nous sommes du nôtre ; d'ailleurs l'un et l'autre usage méritent d'être suivis » (*Fastes*, I, 223 -226). Il y a surtout l'assimilation des différents niveaux du cosmos où la tradition affecte les dieux aux espaces publics de Rome : l'auteur des *Métamorphoses* cite le « Palatin du ciel » (Ovide, *Mét.*, I, 161) ou encore le « forum des Enfers » (*ibid.*, IV, 444), et son Jupiter affecte à la terre la « plèbe divine » (*ibid.*, I, 595).

C'est dans le prolongement du réalisme ovidien que se situe, me semble-t-il, un tableau comme celui des amours de Mars et Vénus de la maison de Lucretius Fronto (pl. VI, 1), situé dans une chambre ou un *tablinum* du « Palatin du ciel », et si proche du drame bourgeois décrit dans les *Métamorphoses* : après avoir réussi à enchaîner les amants adultères à leur couche, Vulcain « ouvre les portes d'ivoire et fait entrer les dieux ; les amants sont restés étendus, enchaînés, tout honteux ; parmi les dieux, qui n'étaient point tristes, il y en eut un qui souhaita la même honte au même prix ; les immortels se mirent à rire et pendant longtemps ce fut un sujet d'entretien favori dans tous les espaces célestes » (Ovide, *Mét.*, IV, 185-189). Si le tableau pompéien ne représente pas exactement la même scène, sa composition, on le voit bien, notamment par l'évocation d'un luxueux intérieur romain de l'époque et aussi par le thème de l'irruption de plusieurs dieux autour de Mercure à l'intérieur de celui-ci, en prolonge l'esprit. Et l'on se convaincra de la possibilité, sinon de la certitude de cette influence, en comparant cette peinture à une fresque plus ancienne d'une autre maison de Pompéi, celle de l'Amour puni (VII, 2, 23), où le même groupe de Mars lutinant Vénus est représenté cette fois dans un cadre naturel (pl. VI, 2).

Et je songe surtout au célèbre tableau de Pan et des nymphes de la maison de Jason (IX, 5, 18), pour lequel je ne prétends certes pas apporter une solution définitive, mais au moins proposer quelques réflexions dans le prolongement de mon propos (pl. VII, 1). Le tableau est très surprenant. Centré sur Pan, il donne au rustique dieu des montagnes un aspect pour le moins paradoxal. Entouré de nymphes musiciennes ou de Muses, ou alors de nymphes aux allures de Muses, Pan ne retient de sa nature hybride que deux petites cornes élégantes et des oreilles caprines. Il est certes nu, mais exhibe une anatomie athlétique, sa tête est ornée d'une couronne végétale, il tient son bâton de pasteur comme un sceptre et porte à hauteur de poitrine une syrinx. Nous sommes loin de l'imagerie du dieu diffusée à l'époque hellénistique [17], qui insistait sur ses instincts libidineux, comme l'illustre le célèbre groupe du sanctuaire des Poseidoniastes de Bérytos à Délos, montrant le dieu rustique en train de s'en prendre à Aphrodite, et même si la sculpture a été dédiée par le Phénicien Dionysios fils de Zénon à

17. N. Marquardt, *Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik*, Bonn, 1995.

ses « dieux nationaux » (θεοῖς πατρίοις), l'iconographie ici mise en œuvre est évidemment d'inspiration grecque [18]. Parfois, on évoquait les situations ridicules où sa frénésie sexuelle l'entraînait, comme sur la peinture de la maison des Dioscures (VI, 9, 6) à Pompéi, où on le voit s'enfuir après s'être laissé tromper par les apparences avantageuses d'un hermaphrodite (pl. VII, 2), et on ne reculait pas devant la représentation de la bestialité du dieu, comme le montre une sculpture qui ornait le grand péristyle de la villa des Pisons à Herculanum, figurant un accouplement de Pan et d'une chèvre, et qui ne dut qu'à l'audace de Garibaldi de pouvoir présenter au public ses charmes indiscrets [19]. Sur notre peinture, le cadre n'est pas moins surprenant, puisqu'au lieu de représenter le dieu et ses compagnes dans leur cadre familier de grottes (p. ex. Ovide, *Mét.*, XI, 146 : *Panaque montanis habitantem semper in antris*), on le voit ici, certes dans un paysage montagneux dominé par le pin qui lui est consacré, mais au milieu de constructions, semble-t-il, de caractère sacré, baignées d'une atmosphère sereine qui permet aux demi-dieux de goûter les accents de la lyre dont leur paisible compagne fait vibrer les cordes. On songe ici à l'inscription d'Égine, qui fait parler le dieu à l'intérieur d'un *mouseion* construit par Ampélios, un proconsul d'Achaïe : « Ne me plaisent plus dans les montagnes les tuyaux de ma flûte réunis à la cire, ni les antres, ni les arbrisseaux aux hautes frondaisons ; je n'aime plus Écho, et je ne me plais plus à fréquenter les paysans. Mais ce que je désire, ce pourquoi je danse et me réjouis, ce sont les admirables constructions d'Ampélios à la droite justice, là où les Muses se tiennent, charmées par les platanes et les eaux vives » [20]. Mais outre le fait qu'il s'agit d'une dédicace très tardive, datée par Louis Robert de 359/360 après J.-C., l'inscription ne se relie que partiellement à la peinture, ne serait-ce que du fait que son Pan refuse la syrinx qu'il exhibe sur notre fresque. Pour tenter de comprendre notre image, sans doute faut-il la replacer dans son contexte, et d'abord dans son contexte immédiat, celui de la pièce à laquelle elle appartient et celui des autres pièces de la maison. L'imposant *triclinium* f de la même maison était orné de trois tableaux à sujet héroïque, dont seul celui de Jason arrivant chez le roi Pélias est bien conservé, mais surtout la chambre e, dont les peintures ont donné son nom à la maison des Amours fatales, présentait trois tableaux évoquant des héroïnes tragiques, toutes présentes dans les *Héroïdes* d'Ovide, Hélène (Ovide, *Hér.*, XVII), Médée (*ibid.*, XII) et Phèdre (*ibid.*, IV). Le fait qu'apparaisse, sur ce dernier tableau, la lettre adressée par Phèdre à Hippolyte, sous la forme d'un diptyque enduit de cire, pourrait souligner la référence aux *Héroïdes*, qui étaient un recueil d'*epistulae*, et qui comportaient, dans leur quatrième pièce, le contenu de

18. J. Marcadé, *Au Musée de Délos. Étude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île*, dans *B.E.F.A.R.* 215, Paris, 1969, p. 393-396.

19. *À l'ombre du Vésuve. Les collections du Musée national de Naples*, cat. expo., Paris, 1995, nº 52, p. 161.

20. P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, dans *B.E.F.A.R.* 141, Paris, 1937, p. 345-347 ; L. Robert, *Épigramme d'Égine*, dans *Hellenica*, 4, 1948, p. 6-34 ; H. Lavagne, Operosa antra. *Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, dans *B.E.F.A.R.* 272, Ecole française de Rome - Palais Farnèse, 1988, p. 271-272.

la lettre ici représentée. De l'examen du décor de cette chambre, on peut sans doute conclure, d'une part, que le propriétaire des lieux avait un souci de cohérence thématique dans le choix de ses « pinacothèques », selon l'heureuse expression de K. Schefold, et, d'autre part, que le thème de la condamnation de l'amour passion lui paraissait très important. C'est dire si l'opinion de Stefan Ritter, pour qui l'unité de nos tableaux ne tiendrait qu'à un critère de cohérence formelle, paraît peu acceptable [21]. Le tableau de Pan se trouvait placé sur la paroi de gauche d'une pièce g, un *cubiculum* ou un salon, en face d'une image évoquant le passage du fleuve Événos par Hercule, son épouse Déjanire et leur fils Hyllos, en présence du centaure Nessus (pl. VIII, 1), et, entre les deux, on pouvait voir sur la paroi du fond qui faisait face à la porte de la pièce, la représentation de l'enlèvement d'Europe (pl. VIII, 2). Mais peut-on repérer ici une cohérence thématique aussi évidente que dans la chambre des héroïnes ?

Karl Schefold l'a pensé, en cherchant, selon son habitude, à relier les peintures de ce temps à l'œuvre d'Horace. Après avoir noté le rigoureux classicisme de chacune des compositions en même temps que la présence d'édifices qui, selon lui, relèverait des « idées romaines » d'exaltation de « l'harmonie des forces de l'univers », le savant helvétique reliait l'épisode d'Europe à l'*Ode* III, 27 d'Horace, qui conclut les lamentations de la jeune fille par la prédiction du fabuleux destin réservé à son nom, il soulignait le parallèle esquissé par Horace dans l'*Ode* II, 17 entre un Mécène protégé par Jupiter et lui-même devant son salut à Faunus assimilé à Pan, et aussi les liens unissant Jupiter et Hercule aux yeux des Stoïciens. Il concluait ainsi son exégèse : « Ainsi les trois peintures sont liées, au sens que l'on trouve chez Horace, non pas simplement par le contenu, mais aussi par l'atmosphère que produit la persistance de ce triple accord de tonalité » [22]. Or il me semble que sa tentative, explicitement affichée, de dévaluer l'influence possible d'Ovide au profit de celle d'Horace [23] sur la peinture romaine de la fin du principat augustéen aux premières décennies de l'époque julio-claudienne, se présente curieusement comme un paradoxe en forme de préjugé. Dans le cas précis du tableau de l'enlèvement d'Europe, la référence à l'*Ode* III, 27 d'Horace est à l'évidence inadaptée, puisque le poète ne s'y intéresse qu'à l'héroïne, dont il rapporte les lamentations depuis le voyage marin sur le dos du taureau jusqu'à l'union nuptiale en Crète. Comment par ailleurs deviner derrière les apparences de ce taureau amoureux le dieu qui sauvera Mécène, ou derrière celles du Pan musicien celui qui avait sauvé le poète de la chute d'un arbre ? Karl Schefold ajoutait que, « comme la poésie, l'art aime l'allusion secrète et se moque de celui qui ne discerne là, comme motif de liaison, que le thème '' animal-demi-animal '' : taureau, faune, centaure » [24]. Je pensais qu'il ne serait jamais venu à l'idée d'un exégète même pressé de se ranger à la

21. S. Ritter, *Ercole e Onfale nell'arte romana dell'età tardo-repubblicana e augustea*, dans *Héraclès, les femmes et le féminin*, éd. par C. Jourdain-Annequin et C. Bonnet, Bruxelles-Rome, 1996, p. 207.
22. *Op. cit.*, p. 145-148.
23. *Ibidem*, p. 137-139.
24. *Ibidem*, p. 139.

caricature d'explication que K. Schefold paraît utiliser comme faire-valoir de sa propre opinion, mais, très récemment, Antonella Coralini a proposé une interprétation de ce genre pour notre trilogie picturale : selon elle, « le nœud thématique entre les trois tableaux est le *concubitus uetitus* (Ovide, *Mét.*, IX, 124), la passion illicite pour une vierge, passion frustrée dans le cas d'un être semi-humain (de Pan pour Syrinx, de Nessus pour Déjanire), sur les parois latérales ; passion réalisée, celle d'un dieu (de Zeus pour Europe) sur la paroi du fond » [25]. Indépendamment du fait que Déjanire avec son enfant peut difficilement se ranger dans la catégorie des vierges, l'interprétation ici proposée dissout la présence impérieuse d'Hercule dans le même tableau, et accentue à l'inverse excessivement celle, plutôt allusive, de la personne de Syrinx dans l'image qui lui fait face. La seule méthode acceptable consiste, me semble-t-il, à partir de ce que montrent les peintures elles-mêmes, sans décréter à quel degré d'allusion on leur concède le droit de s'accorder avec les vers d'un poète privilégié arbitrairement ou avec un thème commun imaginé pour l'occasion à partir d'une lecture pour le moins forcée des données iconographiques.

Or il paraît difficile de supposer que nos trois tableaux sont regroupés ici en vertu d'affinités tenant à la personnalité singulière d'un poète volontiers intimiste, ou encore comme la triple illustration d'un thème unique. Leur association paraît plutôt relever d'un système d'opposition qui traverse la poésie et même toute la culture augustéenne. La pièce est centrée sur le tableau de l'enlèvement d'Europe, et insiste sur le moment où, sur le pré proche de la mer, l'héroïne va être emportée par surprise sur les flots. On pense ici irrésistiblement aux *Métamorphoses* d'Ovide, qui décrivent deux fois cet épisode précis, d'une part au livre II (843-875) et d'autre part au livre VI (103-107), en tête des sujets représentés sur la tapisserie d'Arachné. Point n'est besoin d'insister longuement sur la présentation évidemment péjorative de Jupiter dans cette circonstance : une fois de plus, le roi des dieux s'est déguisé sous une apparence humiliante, parce qu'il n'a pas pu dominer ses impulsions érotiques. Les deux autres tableaux, qui se font face, mettent en exergue au contraire des êtres situés à un niveau nettement inférieur des hiérarchies du monde, un demi-dieu et un héros, qui, à l'inverse, sont présentés sous leur meilleur jour, d'une manière même paradoxale qui renforce cette impression positive. Pan, que l'iconographie, nous l'avons vu, présentait comme le parangon de la lubricité la plus bestiale, est ici un calme musicien aussi humanisé dans son apparence qu'il est possible, tandis qu'Hercule n'est pas figuré ici comme un héros violent, parfois porté à l'ivresse et souvent aux aventures amoureuses, mais comme un mari et un père s'opposant d'un seul geste au centaure Nessus pour protéger son épouse et son fils, représentés à l'arrière-plan sous la forme d'une sorte de préfiguration de l'iconographie chrétienne de la Vierge à l'Enfant. Tel qu'on le voit ici, Pan n'est pas très éloigné de la présentation qu'en fait Ovide dans ses *Métamorphoses* : je songe à l'épisode de Syrinx,

25. A. Coralini, Hercules domesticus. *Immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana (I secolo a.C.-79 d.C.)*, dans *Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei*, 4, Naples, 2001, p. 226.

où le demi-dieu rustique commence par laisser s'exprimer ses instincts, mais qui finit par la paisible évocation d'un amoureux séduit par les sons mélodieux de l'instrument qu'il vient d'inventer (Ovide, *Mét.*, I, 709 : *arte noua uocisque deum dulcedine captum*) et qui fait le vœu que cette musique lui permettra désormais de s'entretenir avec sa bien-aimée (*ibidem*, 710 : *« Hoc mihi colloquium tecum » dixisse « manebit »*). Je songe aussi aux concerts que Pan offrait aux nymphes du Tmolus : « Là Pan vantait aux jeunes nymphes son talent musical et modulait des airs légers sur ses roseaux enduits de cire » (*ibidem*, XI, 153-154 : *Pan ibi dum teneris iactat sua carmina nymphis / et leue cerata modulatur harundine carmen*), avant de défier Apollon en dénigrant la musique de sa lyre. Peut-être Pan et les nymphes sur notre tableau s'amusent-ils à reproduire le concours manqué des *Métamorphoses*, à moins qu'ils ne le préparent ? Quant à l'épisode d'Hercule et Nessus, il est nettement présenté dans les *Métamorphoses* comme l'illustration de l'amour conjugal d'Hercule, qui « ne craignait rien pour lui-même », mais qui « était en peine pour son épouse » (*ibidem*, IX, 107 : *intrepidum pro se, curam de coniuge agentem*). Comme y a justement insisté Karl Schefold, notre tableau est le seul d'une série de cinq occurrences à Pompéi où le héros empoigne les cheveux du centaure [26], mais je ne suivrai pas son interprétation d'y voir l'expression de « la prédominance des forces du Bien sur celles du Mal », car il me semble plutôt que le héros est tout simplement présenté ici comme le protecteur de sa famille.

En sorte que ce groupement de trois tableaux paraît traiter du même sujet, mais d'une autre manière, que celui qu'on observe dans la chambre des Amours fatales. Ce qui paraît en cause ici, c'est la dégradation, voire l'abaissement au niveau de la bestialité que provoque le culte de l'amour passion. Et c'est ce que pourrait signifier le tableau de l'Enlèvement d'Europe (pl. VIII, 2), qui semble vibrer de l'écho des vers d'Ovide à propos du même épisode : « On ne voit guère s'accorder et habiter ensemble la majesté et l'amour » (Ovide, *Mét.*, II, 846-847 : *non bene conueniunt nec in una sede morantur / Maiestas et Amor* ...). Mais alors que l'auteur des *Métamorphoses* tire plutôt la leçon que la majesté du roi des dieux est une apparence trompeuse, puisque l'amour est capable de la ruiner, le Pompéien qui a fait exécuter ces fresques me semble plus proche des conceptions virgiliennes : l'auteur de la X^e^ églogue constate avec Gallus que « l'Amour triomphe de tout » (Virgile, *Buc.*, X, 69 : *Omnia uincit Amor*), mais il se rallie à la sagesse de Pan qui donne une leçon, apparemment paradoxale dans sa bouche, de modération : « Te modéreras-tu ? dit-il, l'Amour n'a cure de telles douleurs ; le cruel Amour n'a jamais assez de larmes, ni la prairie d'irrigation, ni les abeilles de cytise, ni les chèvres de feuillage » (*ibidem*, 28-29 : *« Ecquis erit modus ? » inquit, « Amor non talia curat, / nec lacrimis crudelis Amor nec gramina riuis / nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae »*). Ainsi, le Pan de notre peinture (pl. VII, 1) me paraît certes se relier au paisible musicien ovidien, qui

26. *LIMC* VI (1992), *s.u.* Nessos, p. 838-847, n° 73 à 77 [Francisco Diez de Velasco] ; Schefold, *op.cit.*, p. 145-146.

entend avec le son de sa flûte la voix de son amour perdu. Mais, avec son anatomie qui réduit à sa plus simple expression sa part animale, lui qui est installé à l'intérieur de constructions séparées de l'univers montagnard qui les entoure, sur une sorte de frontière entre les mondes antagonistes de l'*urbanitas* et de la *rusticitas*, et qui ne trouve ici dans la compagnie des nymphes que l'occasion de se livrer à une paisible rivalité musicale, Pan me semble bien proche ici du sage de Virgile, qui engage à travers Gallus une génération qui s'est perdue dans l'univers passionné de l'élégie à retrouver la juste mesure. Quant à Hercule, il apparaît, non moins paradoxalement ici, comme une sorte de héros de l'amour conjugal.

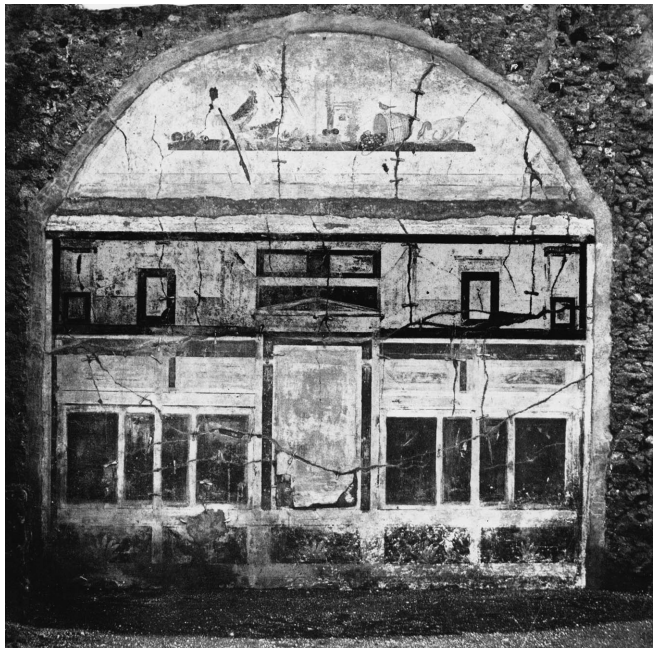
Le choix de ces deux demi-dieux [27], Pan et Hercule, pour, me semble-t-il, exprimer par contraste avec le Jupiter de l' Enlèvement d'Europe la nécessité de dominer les instincts érotiques, pourrait tenir à une légende rapportée par Ovide dans les *Fastes* : se proposant d'expliquer le goût de Faunus, qu'il identifie explicitement à Pan, pour la nudité, Ovide raconte la confusion où le dieu rustique s'était trouvé une nuit, alors qu'il avait pris Hercule pour Omphale, dans l'ignorance où il était que le couple avait échangé ses vêtements et attributs (Ovide, *Fastes*, II, 267-452). Le récit ovidien constitue une variante du thème déjà cité et très répandu de Pan trompé par les charmes féminins d'un hermaphrodite (pl. VII, 2) [28]. Les deux protagonistes seraient réunis une nouvelle fois ici, non pas pour partager la honte due à leurs passions respectives, mais au contraire dans toute la gloire d'une victoire sur celles-ci. En résumé, nous verrions dans la pièce, disposés de part et d'autre de l'évocation du plus grand des dieux qui s'abaisse au plus bas, deux demi-dieux, Hercule et Pan, qui s'élèvent au plus haut, et les architectures blanches, c'est-à-dire vraisemblablement de marbre, qui humanisent la montagne, les rives du fleuve ou de la mer de ces espaces du mythe, semblent avoir pour fonction d'actualiser la leçon morale des images dont elles complètent le décor. Peut-être y a-t-il ici de plus une dimension que l'on oserait dire aux confins du religieux et du politique, dans la mesure où Pan et Hercule, au témoignage encore des *Fastes* d'Ovide, étaient considérés comme les premiers dieux du site de Rome, l'un amené d'Arcadie au Palatin par Évandre (Ovide, *Fastes*, I, 461 sq.), l'autre arrivé avec des Grecs, toujours au temps d'Évandre, à l'emplacement du futur *forum Boarium* (*ibidem*, V, 621 sq.), bien avant l'arrivée des Troyens, c'est-à-dire des ancêtres asiatiques des patriciens de Rome, et bien avant que la dynastie étrusque des Tarquins n'élève sur le Capitole le temple de Jupiter. S'exprimerait là peut-être une nostalgie des origines les plus lointaines de Rome, qui réconcilierait aussi Virgile et Ovide autour du propriétaire inconnu de la maison des Amours tragiques. Ce dernier, on le voit, est imprégné de poésie augustéenne, mais sans allégeance à l'idéologie du premier principat, car manque ici, en regard de la dépréciation de Jupiter, l'exaltation attendue d'Apollon, et sans un

27. Le Jupiter d'Ovide parle de *semidei* à propos des *rustica numina* (*Mét.*, I, 192-193 : *Sunt mihi semidei, sunt rustica numina, nymphae / Faunique satyrique et monticolae Siluani*), et Platon assimile les ἥρωες à des ἡμίθεοι (*Cratyle*, 398 c).

28. *Supra*, p. 152.

ralliement non plus aux conceptions d'Ovide, qui eût réservé une place d'honneur à Vénus.

J'arrête là ces quelques réflexions, qui n'avaient d'autre ambition que de souligner à la fois la certitude où nous sommes que la poésie augustéenne a inspiré le public qui commandait la peinture décorative dès les dernières années du premier principat, mais en même temps la complexité de cette influence, qui ne saurait dissoudre la singularité des individus qui la subissaient, dans le temps même où elle enrichissait le répertoire des peintres.





Pl. I.

1. Pompéi, casa del Gallo, exèdre q : décor de troisième style.
2. Architecture et hiérarchie : le front de scène du théâtre d'Orange.

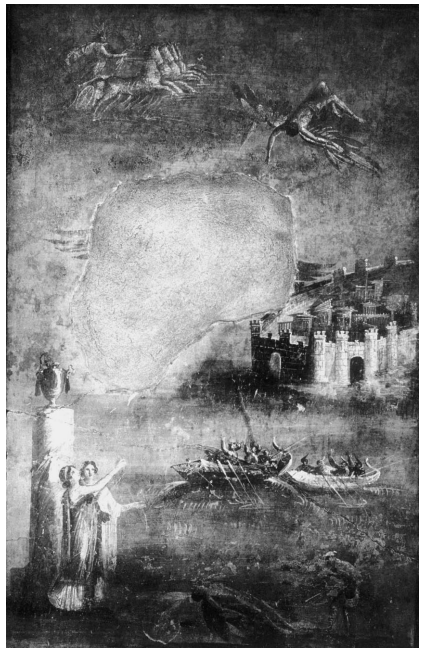


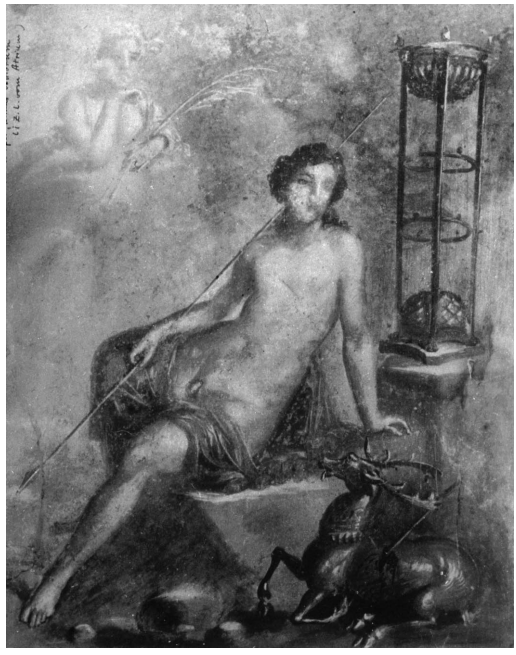


Pl. II.

1. L'*ara Pacis Augustae* : un sanctuaire rustique pétrifié dans le marbre et cerné par des rinceaux d'acanthe.

2. La dévotion d'un berger auprès d'un sanctuaire de montagne (Pompéi).

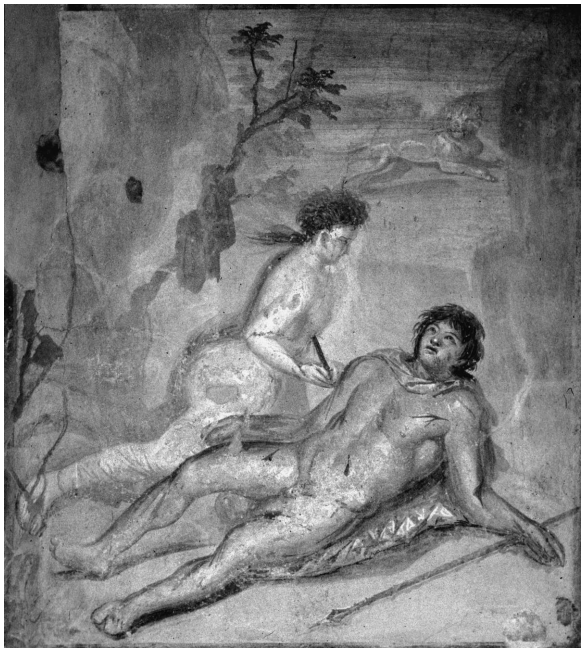




PL. III.

1. Pompéi, maison du Prêtre Amandus : Dédale et Icare.
2. Pompei, maison des Vettii : Cyparissus.





PL. IV.

1. Pompéi, maison IX, 5, 14 : Pyrame et Thisbé (version ovidienne).
2. Pompéi, maison d'Octavius Quartio : Pyrame et Thisbé (version fautive).





Pl. V.

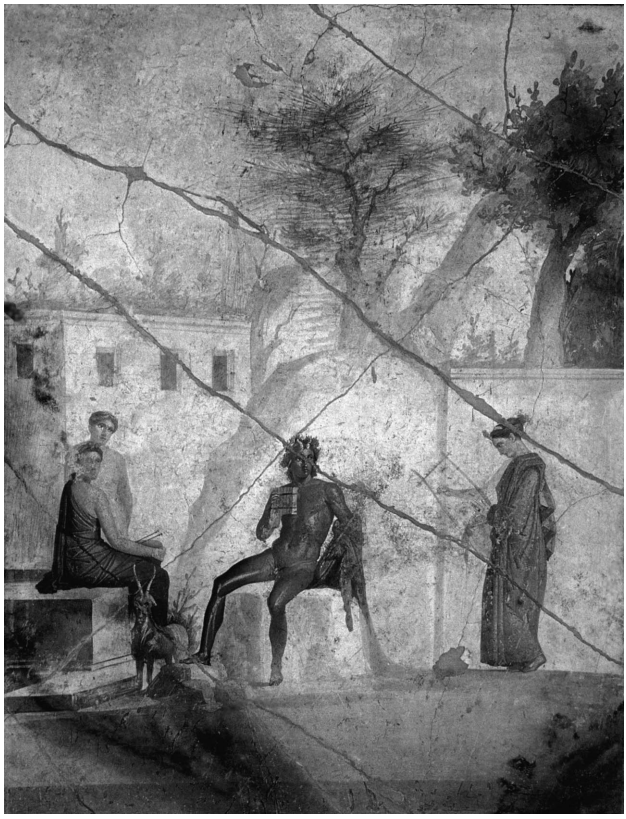
1. Pompéi, maison du Citharède : Jugement de Pâris dans un *suburbium*.
2. Relief « de la Théoxénie » : Dionysos chez un acteur.





PL. VI.

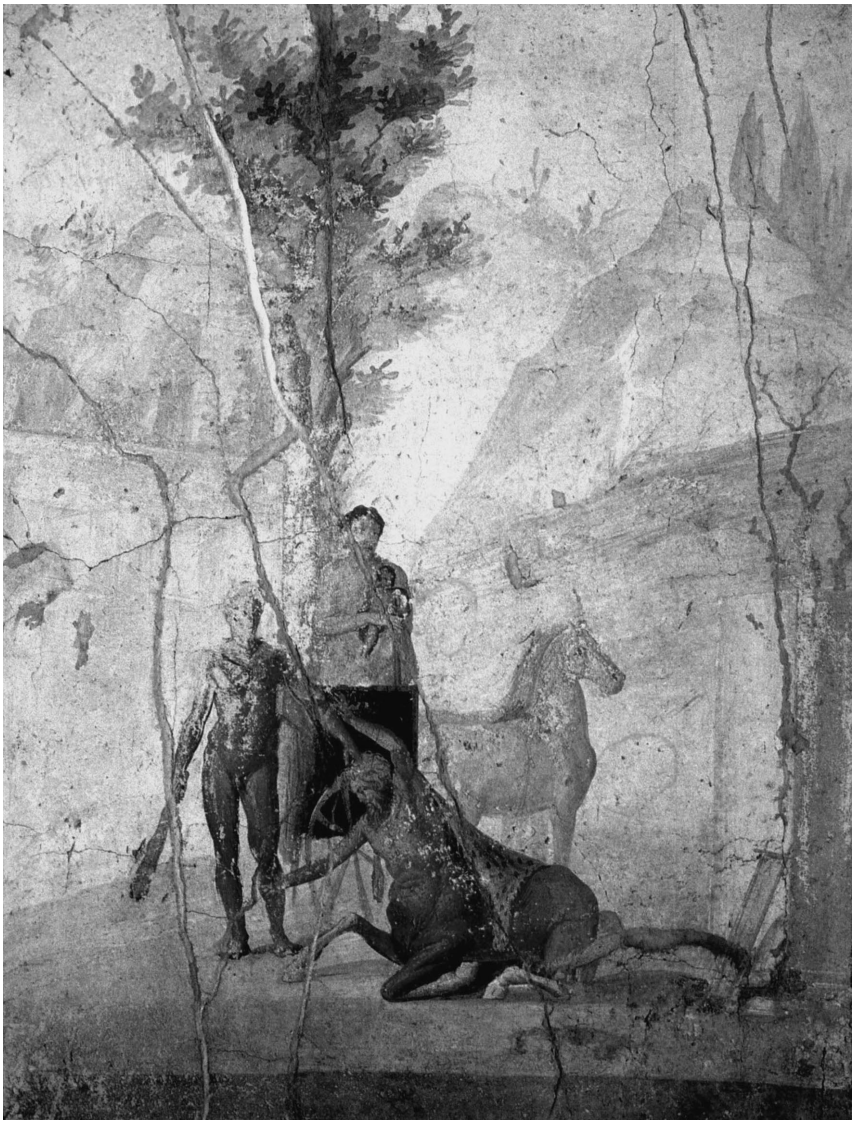
1. Pompéi, maison de Lucretius Fronto : Mars et Vénus dans un *cubiculum*.
2. Pompéi, maison de l'Amour puni : Mars et Vénus dans la nature.





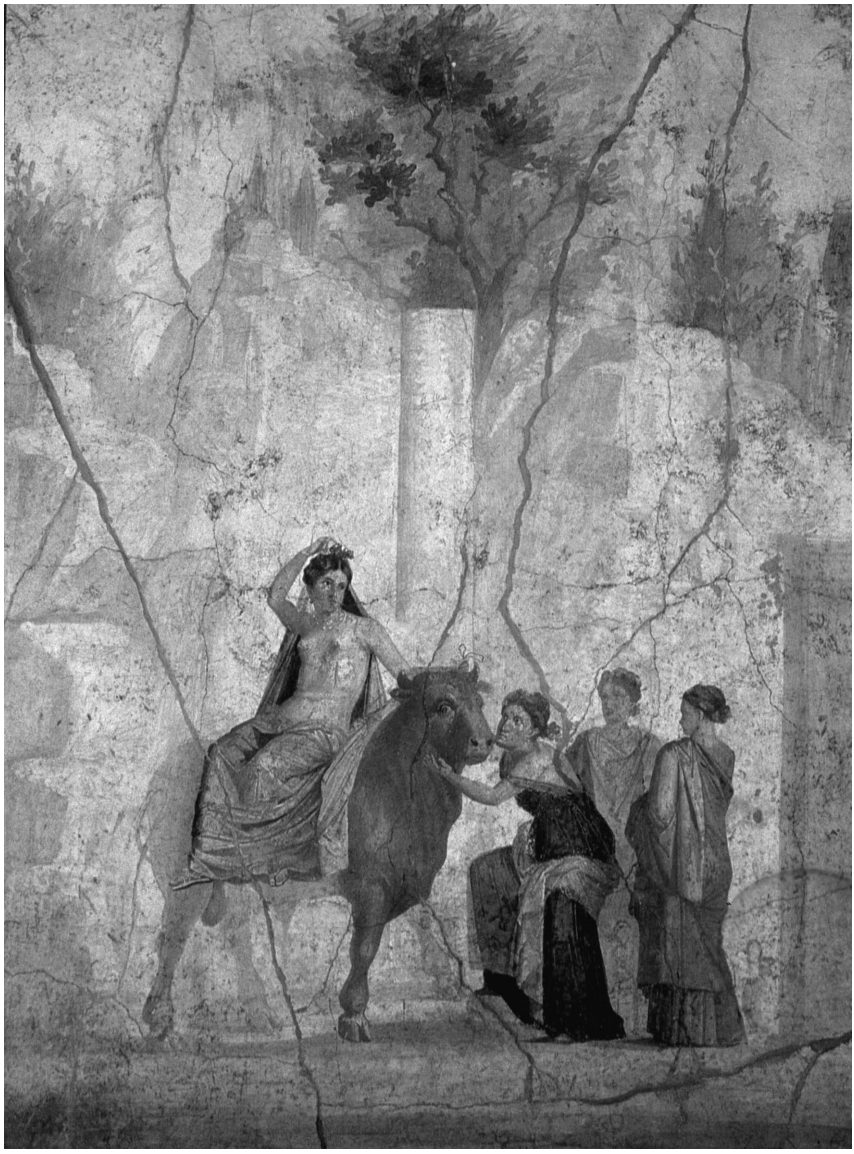
PL. VII.

1. Pompéi, maison de Jason : Pan et les nymphes.
2. Pompéi, maison des Dioscures : Pan et l'hermaphrodite.



PL. VIII.

1. Pompéi, maison de Jason : Héraclès et Nessus.



2. Pompéi, maison de Jason : l'enlèvement d'Europe.