[p. 83-108]

II

TEXTES GRECS ET LATINS AU MIROIR DES *REALIA*. UN NOUVEAU CORPUS DE TEXTES GRECS ET LATINS RELATIFS AU DÉCOR

par Nicole Blanc et Hélène Eristov,
CNRS-ENS, Archéologie et philologie d'Orient et d'Occident (UMR 8546)

Sommaire. — *Le projet* Dire le Décor Antique *est mené conjointement par des philologues et des archéologues dans le but de fournir un nouveau corpus de textes grecs et latins. A la différence du* Recueil Milliet *paru en 1921 et centré sur la grande peinture grecque de chevalet, il s'agit ici de confronter aux sources écrites les données récemment acquises en archéologie, limitées exclusivement aux décors muraux. Les limites chronologiques vont du* IIe *siècle av. au* VIIe *siècle ap. J-C. Si peinture murale, mosaïques, stucs, et revêtements de marbre posent en effet des problèmes de technique, de répertoire et d'adéquation aux locaux, ils reflètent aussi les mentalités et les goûts des commanditaires qu'une vision diachronique permet de mieux aborder. Afin d'illustrer la méthode et de montrer comment relire et interpréter à la fois des vestiges lacunaires et des textes problématiques, quelques exemples sont présentés ici : les thèmes de la* compendiaria *et de la* skiagraphia*, et, dans les décors de luxe, l'usage des revêtements de marbres polychromes, et le* topos *des caissons dorés.*

Summary. — *The project* Dire le Décor Antique *is conducted jointly by philologists and archaeologists in order to provide a new corpus of Greek and Latin texts. Unlike* Recueil Milliet *(1921) which focused on the Greek panels painting, the aim is to confront archaeological evidence of mural decoration, and literary sources from 2nd century B.C. to 7th century A.D. Wall paintings, mosaics, stuccoes and marble revetments raise problems of technique, repertoire and functional choices as well; moreover they also reflect the patrons' mentality and taste which are more clearly understandable through a diachronic vision. We illustrate how to read and interpret both fragmentary remains and problematic texts with a few examples: the topics of* compendiaria / skiagraphia*, and the luxury through the two* topoi *of polychrome marbles and gilded coffers.*

L'étude des décors de murs et de pavements, centrée essentiellement sur l'Italie depuis la fin du XIXe siècle, s'est considérablement développée ces dernières décennies : les fouilles entreprises dans tout l'Empire romain, en élargissant l'espace géographique et chronologique, ont enrichi la documentation disponible sur les revêtements – stucs, peintures, mosaïques, marbre – dans les édifices privés et publics, païens ou chrétiens, qu'ils soient modestes ou fastueux. Grâce à l'abondance des vestiges, la réflexion s'affine sur les techniques, les métiers, les goûts des commanditaires, les modes esthétiques,

et, parallèlement, il devient moins hasardeux de théoriser les significations et les symbolismes des décors, leur ancrage dans les mentalités. Interpréter le sens social, culturel, politique, religieux, idéologique du décor domestique ou public, analyser le rôle de l'image, prendre en compte le décor global d'une pièce, voire d'une maison tout entière, et non plus le seul tableau central, isolé de son contexte, telles sont les exigences auxquelles les chercheurs sont confrontés et qui sous-tendent la réalité romaine du décor.

Dans cette visée, les sources écrites apportent des informations essentielles à l'interprétation des vestiges qui, parallèlement viennent éclairer des documents écrits, susciter des réexamens et *vice versa*. Or, le principal outil dont disposent les chercheurs à ce jour est le recueil des *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne,* réunis et annotés par A. Reinach. Publié après sa mort en 1921 et connu plus communément sous le nom de *Recueil Milliet* [1]*,* il est l'héritier de l'ouvrage de J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei der Griechen*, paru à Leipzig en 1868. Orienté principalement vers l'histoire de l'art grec et de la peinture romaine des débuts de l'Empire, il se construit au fil des mentions des peintres célèbres dans les témoignages littéraires grecs et latins. Il va de soi que cette vision de la peinture antique au travers des grands maîtres ne correspond aucunement à la réalité des vestiges de revêtements décoratifs intrinsèquement liés à l'architecture et produits par des équipes d'artisans anonymes.

Le projet est donc né du besoin de rassembler d'une part des philologues, hellénistes et latinistes, d'autre part des archéologues, pour constituer un corpus qui réponde à ces nouveaux objectifs.

1. Problématique

Le premier problème tient au fréquent manque d'adéquation entre les textes et les vestiges. Méthodologiquement, il n'est plus question de recourir aux préceptes vitruviens et à l'état des ressources naturelles décrit par Pline pour caractériser des décors de l'Antiquité tardive. De même, dans quelle mesure les *ekphraseis* littéraires peuvent-elles éclairer l'interprétation des images effectivement conservées, étant donné le fréquent décalage observé entre les unes et les autres, comme l'ont montré de récentes études sur Philostrate [2] ou Jean de Gaza [3] ? Comment évaluer les évolutions chronologiques et stylistiques d'une part, et la répétition régulière des mêmes références artistiques dans la littérature d'autre part ? D'autres interrogations touchent aux mutations spirituelles : Térence et Augustin invoquent l'influence de scènes mythologiques peintes sur un jeune esprit : mais quelle est la réflexion menée par les chrétiens sur l'héritage païen en matière

1. Il a été réédité en 1985 (éditions Macula, Paris) avec une introduction et une bibliographie d'Agnès Rouveret.

2. F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello (dir.), *Le immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte* (Antenor Quaderni, 3), Rome, 2004.

3. D. Lauritzen, « *Exegi monumentum* : l'*Ekphrasis* autonome de Jean de Gaza », in V. Vavřínek, P. Odorico & V. Drbal (éd.), *Ekphrasis. La représentation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Réalités et Imaginaires*, *Byzantinoslavica* 69/3 suppl., 2011, p. 61-79.

de décor ? Quel héritage revendique le christianisme, quels contenus nouveaux apporte-t-il ? Quelles réflexions engagent les penseurs de l'Antiquité tardive, qu'ils soient de langue grecque ou de langue latine, sur les œuvres contemporaines, sur celles de leur passé : que révèlent leurs allusions aux techniques de décor, les réflexions sur l'esthétique, sur la représentation ? Quel sens donnent-ils à leurs décors ? Quelle est la part de la continuité, des innovations, des déshérences ? Citons, par exemple, la perpétuation des coutumes gentilices, que manifestent la geste personnelle représentée sur les parois de son péristyle par l'affranchi Trimalchion au début du IIe s., et celle de l'ancêtre de Paulinus Pontius sur les murs du Burgus au IVe s. évoqué quelques décennies plus tard par Sidoine Apollinaire.

Une perspective diachronique s'impose donc, et le recours aux textes tardifs, quasi-absents des recueils anciens, ne peut qu'enrichir la réflexion, d'autant que les traductions manquent pour certains d'entre eux, sont anciennes ou peu satisfaisantes pour d'autres. À cet égard, les auteurs grecs (romanciers, rhéteurs, Pères de l'Église, poètes tardifs, philosophes néoplatoniciens) renouvellent largement nos connaissances.

L'interrelation entre textes et documents archéologiques se heurte à une seconde difficulté, celle de leur contemporanéité : dans quelle mesure une description littéraire ou une simple allusion à des décors reflètent-elles la réalité dont l'auteur pouvait avoir effectivement connaissance, *de visu* ou indirectement ? [4] Quelle est la part de la représentation idéalisée ? Comment décrypter, derrière le *topos* inlassablement répété, la pertinence d'une notation authentique ? Le hiatus est d'autant plus difficile à combler que, parallèlement à des discours apparemment convenus, les vestiges conservés témoignent de rapides changements de modes, de techniques, de choix esthétiques dans lesquels les commanditaires intervenaient nécessairement et qui ne pouvaient que reposer sur un substrat intellectuel et social. C'est par la tentative de mise en parallèle des textes et des décors que des éléments de réponse sont apportés.

Néanmoins l'entreprise est souvent malaisée. En effet, les textes les plus riches sont plus souvent des évocations que des descriptions et les notations concrètes ne trouvent pas nécessairement de correspondance dans les monuments connus ; que l'on pense aux hypothèses contradictoires de restitution suscitées par Pline le Jeune pour ses villas de Toscane et des Laurentes, par Lucien pour les « bains d'Hippias », par Sidoine Apollinaire pour le *Burgus* de Pontius Leontius, ou Grégoire de Nysse pour la villa d'Adelphius à Vanota (Galatie). Nous avons donc cherché plus prudemment, moins à reconstruire la réalité, qu'à revoir les traductions à la lumière des informations fournies par l'archéologie.

D'autre part, beaucoup d'informations sont disséminées dans des textes de nature variée : narration historique (*Histoire Auguste*, Ammien Marcellin), démonstration philosophique (*Lettres à Lucilius* de Sénèque, discours de saint Augustin), poésie d'apparat (Stace, Sidoine Apollinaire, Venance Fortunat), *ekphraseis* du roman grec, de l'épopée, discours encomiastique, traités médicaux (Galien). Le risque de fausser le sens de passages extraits

4. Voir par exemple M.-Th. Cam, « Sidoine Apollinaire, lecteur de Vitruve », *Latomus* 62-1, 2003, p. 139-155.

de leur contexte doit donc être limité par une nécessaire recontextualisation. De même, l'évolution sémantique, l'emploi de néologismes ou d'hapax, la qualité du dédicataire, obligent à une investigation prudente.

2. Objectifs et protocole de recherche

La démarche de ce nouveau recueil « Dire le décor antique » (*DDA*), qui sera publié aux Belles Lettres est donc fondamentalement distincte de celle d'A. Reinach qui avait traduit et partiellement réactualisé le corpus d'Overbeck.

C'est d'abord une entreprise collective, qui a la particularité de réunir des philologues et des archéologues. Les premiers ont mené à bien l'examen systématique des textes grecs et latins entre le IIe s. av. J.-C et le VIIe s. ap. J.-C. en explorant les corpus existants à partir de mots-clefs [5]. Les termes choisis pour le latin sont : *pingere* et ses dérivés, *depingere*, *pictura, pictor, pictus*, car *pictura* désigne aussi bien la représentation peinte que celle de la mosaïque, voire celle de la tapisserie ou de la description littéraire ; s'y ajoutent des termes pertinents tels que *penicillum, effigies, imago, pigmentum, similitudo, cera, tectorium, tabula, tabella*. Pour les placages, *musiuus, pauimentum, tessera, tessella, tesserula, emblema, crusta, asarotos, lithostroton, uermiculatus, lapilli, sarsorium, sectile, marmor, Carystos* (et autres marbres*), subtegulaneus, incrustatus, caelatus, metallum, lapis, saxum*. Ces mots ont permis par enchaînement de rebondir sur d'autres passages où ils n'apparaissaient pas en clair et d'étendre le champ sémantique. Pour le grec, la polysémie du verbe *graphô* (à la fois « écrire » et « dessiner / peindre ») et du substantif graphè (« écriture » et « peinture ») et, par voie de conséquence, le nombre de leurs occurrences dans le corpus étudié (plus de 30 000) ont rendu impossible une enquête systématique à partir de ces termes. La recherche des textes les contenant a été menée auteur par auteur, sur la base d'une liste très étendue. Par ailleurs, et parallèlement, selon une procédure analogue à celle suivie pour les textes latins, d'autres mots-clés, non polysémiques, ont été utilisés pour explorer la totalité du corpus : *zôgraphos*, *pinax*, noms de pigments, noms de techniques (*lithostrôton* : « dallage » et non « mosaïque »), *psêphos* et sa famille, noms de provenance géographique des marbres ainsi que beaucoup de termes rencontrés au fil des textes découverts.

La seconde étape du projet est aussi la plus originale. Le corpus des textes réunis a été soumis à l'examen et à la critique croisée de philologues, d'historiens et d'archéologues lors de réunions de travail programmées dans un double objectif : sélectionner les extraits pertinents et en réviser la lecture et la traduction à la faveur des compétences complémentaires ainsi réunies. La collégialité de l'entreprise se poursuit tout au long de l'élaboration du

5. Corpus numériques de textes sur sites internet : *Rassegna degli Strumenti Informatici per lo Studio dell'Antichità Classica*, di A. Cristofori, Université de Bologne (Fonti letterarie, Fonti epigrafiche ; Fonti papiricee…), TLG en ligne, sur CD-Rom (textes de la latinité classique et de l'Antiquité tardive par exemple : Bibliotheca Teubneriana Latina, Cetedoc Teubner-Brepols ; Cetedoc Library of Christian Latin Texts, Brepols), mais également à partir des dictionnaires thématiques déjà élaborés : *Dictionnaire des termes techniques du* De architectura, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine* de R. Martin et R. Ginouvès, ainsi que d'articles et monographies traitant du sujet.

recueil, soumis, dans sa totalité et jusqu'à son établissement définitif, à tous les acteurs du programme.

Au terme de cette enquête, ont été retenus plus de quatre-cents extraits de soixante-treize auteurs latins et plus de cinq-cents extraits d'auteurs grecs, allant du IIe siècle avant au VIIe siècle après J.-C., de Naevius à Isidore de Séville[6].

L'objectif visé est de mettre à disposition des étudiants et des chercheurs, ainsi que des non-spécialistes peu familiarisés avec la littérature antique, un corpus fiable de textes dûment établis, traduits et annotés, dont le contexte soit correctement délimité, sans ambiguïtés, présentés chronologiquement, par auteur, et accompagnés d'*indices* thématiques. L'ordre chronologique fait apparaître clairement les citations, reprises et emprunts, permettant ainsi au lecteur de relativiser la portée des informations, données de première main ou compilées par l'auteur. Il révèle également l'évolution sémantique : le terme de *camera,* par exemple, utilisé par Faventinus (chap. 17, *camera plana*) et saint Augustin, *gen. ad litt*. 2, 9, 22 (*si enim camera non solum curua, sed etiam plana recte dicitur…*) ne désigne plus seulement une couverture en berceau, comme chez Vitruve, mais un plafond plat.

Les *indices* grecs et latins recensent la diversité des traductions pour un même terme (*tabula* pour ne prendre que le plus typique), et la multiplicité des termes pour désigner les différentes formes d'une réalité ; « mosaïque » par exemple ne traduit que très génériquement la variété des pavements signifiés par *pauimentum uermiculatum, musiuum, testacea spicata, sectilia, caesa saxa* ou *lithostrotum*.

Les *Indices* thématiques concernent outre les motifs, figurés ou non, la localisation du décor (*aula*, *domus*, *cubiculum*, espace public, etc.), son support (*tabula*, *paries*, caisson, voûte, sol, etc.) et les questions techniques (matériaux, outils et gestes, métiers) qui incluent aussi les questions de conservation et restauration des œuvres, déjà posées dans l'Antiquité. Les problèmes esthétiques sont abordés sous plusieurs angles : les critères de jugement (grâce, éclat, couleur, ombre et lumière, harmonie, dessin….), le rapport au réel (détails, modèle, réalisme, ressemblance et imitation) et la réception des œuvres (valeur morale, effet produit, valeur marchande, etc.). L'*index locorum* dresse la cartographie des œuvres réelles ou mythiques mentionnées et l'*index nominum* fait apparaître figures historiques, artistes et commanditaires. Le commentaire archéologique vise à éclairer la réalité décrite dans le texte en fournissant des exemples archéologiques précis.

La finalité est donc double : dans le contexte archéologique, clarifier l'emploi des termes, rationaliser et faciliter le recours aux sources grâce à des extraits judicieusement choisis ; dans le contexte philologique, permettre de confronter les textes aux *realia* et nourrir les traductions avec des références qui s'accordent aux modalités décoratives effectivement observées,

6. Le volume de 1100-1200 pages, édité sous la direction de deux philologues (Marie-Thérèse Cam et Marie-Christine Fayant) et deux archéologues (Hélène Eristov, à l'origine du projet, et Nicole Blanc) paraîtra aux éditions des Belles Lettres début 2015 ; parmi les principaux collaborateurs figurent Catherine Balmelle, Eva Dubois-Pelerin, Marcelle Laplace, Eric Morvillez, François Ploton-Nicollet, Delphine Renaut-Lauritzen et Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard.

intégrer les résultats récents de la recherche, les questions qui restent posées, la bibliographie pertinente.

Les quelques exemples qui seront brièvement présentés ici illustrent les visées essentielles du recueil *DDA* : illustrer, restituer, interpréter. Nous verrons comment des textes difficiles voire incompréhensibles sont éclairés par les vestiges et comment, inversement, des vestiges fragmentaires peuvent prendre sens grâce aux textes. Ces démarches sont d'ailleurs étroitement imbriquées.

3. Du chevalet à la paroi

L'idée qui vient tout naturellement est que les vestiges peuvent servir à illustrer les textes. Cette problématique au cœur du *Recueil Milliet* a influencé les historiens de l'art et archéologues jusque dans les années 60 du siècle dernier : il s'agissait de retrouver la grande peinture grecque de chevalet dans les peintures murales romaines à partir desquelles on tentait de restituer l'original. Les répliques fréquentes à Pompéi accréditaient la validité d'une recherche vouée à l'échec, ignorant la distance des siècles et le changement complet de contexte. Cette quête du prototype a connu récemment un regain de vigueur avec les découvertes macédoniennes, singulièrement les tombes princières de Vergina. On a reconnu le pinceau de Nicias [7] sur la frise de la façade de la tombe dite « de Philippe II », figurant une scène de chasse de très grande qualité [8]. C'est méconnaître la spécificité d'un décor mural qui doit d'abord être lu dans son contexte. Il s'adapte à la fonction de l'édifice, domestique, funéraire, religieux, il reflète le goût d'une époque, le statut du propriétaire. Le choix opéré permet à l'archéologue de déterminer le statut du bâtiment, du commanditaire. La lecture chronologique des textes permet de saisir l'évolution des thèmes et du goût.

Prenons l'exemple d'un sujet illustré tout au long de l'Antiquité : la figure de Médée. Sa légende est profuse : fille du roi de Colchide et nièce de Circé, c'est la magicienne qui aide Jason, en échange du mariage, à conquérir la toison d'or, c'est elle qui tire vengeance de Pélias qui lui avait imposé cette épreuve, et elle encore qui tue les enfants qu'elle a eus de l'infidèle Jason pour punir son parjure. C'est pourquoi les spéculations sur la Médée de Timomaque de Byzance, placée par César dans le temple de Vénus Genetrix (Plin. *nat*. 35, 136) sont vaines, le Naturaliste se bornant à donner le prix du tableau. Il est plus instructif de voir comment les artisans-décorateurs vont exploiter les multiples facettes de ce personnage complexe et ambivalent.

A Pompéi, le triclinium [20] de la maison VI.1.2 illustre l'épisode où Médée se venge de Pélias et persuade ses filles de rajeunir leur père en le découpant en morceaux pour le cuire dans un chaudron (**fig. 1a**) [9]. La peinture met en œuvre les procédés du III^e^ style pompéien alors à la

7. Sur Nicias (vers 350-300 av. J.-C.), voir *Recueil Milliet*, p. 362-374.

8. P. Moreno, « Elementi di pittura ellenistica », in *Peinture hellénistique* 1998, p. 17-20, fig. 9 ; plus récemment S. Descamps-Lequime (dir.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique*. Actes du colloque, Musée du Louvre, Paris, 2007.

9. Naples, MANN, inv. 111477 : Ch. M. Dawson, *Romano-campanian mythological landscape painting*, Rome, 1965 (*Yale Classical Studies*, IX).



Fig. 1a : Pompéi, VI.1.2, *triclinium* [20], MANN 111477, Médée et les Péliades (photographie des auteurs).

mode. Un grand paysage accidenté abrite au fond des architectures légères figurant le palais du roi ; Médée sacrifie à droite devant un *sacellum* d'Hécate ; à gauche, la magicienne s'active aves les Péliades autour d'un grand chaudron. La mise en scène de cet épisode, rarement illustré en peinture, témoigne de la vogue assez brève d'un genre : le paysage mythologique. Son principe de composition consiste à subordonner les personnages au cadre où les personnages apparaissent à différents moments du mythe selon le principe de la narration continue.

C'est une toute autre inspiration qui préside à la célèbre Médée d'Herculanum, méditant la mort de ses enfants [10] (**fig. 1b**). L'influence d'Euripide, le premier à introduire cet épisode tragique dans le mythe, est sensible dans cette peinture très théâtrale : l'enjeu du débat est sobrement indiqué par l'épée que l'héroïne serre dans son giron tandis que le terrible débat intérieur se lit dans l'expression intense du visage qui se détourne de l'arme. Cette posture semble illustrer une scène de tragédie et permet de supposer une influence directe : peut-être celle de la *Médée* de Sénèque, immédiatement célèbre.

Après la version tragique, c'est une Médée « bourgeoise » que nous conserve, sensiblement à la même époque et sur le même thème, la peinture de la maison de Jason (IX.5.18) à Pompéi (**fig. 1c**) [11]. C'est une scène de la vie domestique que le peintre a choisi de représenter ; les enfants sont des garçonnets, figurés dans un instantané de la vie quotidienne : une partie

10. Naples, MANN 8976 : M. Schmidt, in *LIMC* VI, s.v. Medeia, p. 388-389, n°11 et fig.

11. Naples, MANN inv. 11321: I. Bragantini & V. Sampaolo, *La Pittura pompeiana, Museo archeologico nazionale di Napoli*, Naples, 2009, p. 239, n°93 et fig.



Fig. 1b : Herculanum, Médée (d'après *Pitture d'Ercolano*, l. 13)



Fig. 1c : Pompéi, maison de Jason IX.5.18 (MANN 11321),
Médée et ses enfants
(photographie des auteurs).

d'osselets dont le résultat est contesté par le plus jeune qui tend le bras avec véhémence en se dirigeant vers sa mère. Médée, assise à droite, tête appuyée sur son bras dans la posture classique du deuil, observe la scène. La tension qui nait du contraste entre l'innocence des enfants et les sombres desseins de la mère, joue sur une corde plus dramatique que tragique et manifeste peut-être l'influence de la pantomime.

Entre les textes et les images les rapports sont loin d'être directs. Aucune *ekphrasis* ne nous renseigne sur l'une de ces iconographies, et si l'on sait que des tableaux célèbres figuraient le mythe, rien ne permet de préciser une dérivation depuis la grande peinture vers les décors pariétaux. En revanche, la diversité des solutions iconographiques signale la pluralité des sources, probablement plus théâtrales que picturales.

Dire la peinture, c'est mentionner les artistes, leurs sujets, mais surtout leur savoir-faire, leur virtuosité, les procédés qu'ils ont inventés ou perfectionnés, ce qui fait leur style propre. Et en effet, certaines techniques picturales issues de la grande peinture se trouvent mentionnées dans les textes et leur interprétation ne va pas sans difficultés. Le terme de *compendiaria* qui apparaît chez Pétrone [12] et chez Pline [13] a suscité nombre de commentaires et de réflexions [14]. Si *compendo* suggère une méthode rapide de pesée, *compendiaria via* ou *pictura* se rapporte à des techniques picturales abréviatives [15], sans doute distinctes dans les textes de Pétrone et de Pline : le premier met dans la bouche d'Encolpe une réprobation générale contre les influences asiatiques dans l'éloquence et dans l'art – et cette référence à l'Egypte a souvent égaré le débat –, tandis que le second signale des avancées techniques. A partir du « grand art » de la peinture grecque de chevalet des Ve et IVe siècles av. J.-C., Philoxénos d'Erétrie aurait inventé à l'époque hellénistique [16] une manière rapide et allusive qui remplace la primauté de la ligne et du contour par un traitement pictural [17]. La critique moderne tend à qualifier, à tort, cette technique d'« impressionniste », alors qu'il ne s'agit pas de traduire les effets de la lumière solaire, mais bien plutôt de suggérer les formes par des touches rapides et allusives. C'est du moins à cette lecture que nous invitent les vestiges de peinture murale, et notamment dans les tableautins et les vignettes évoquant des paysages. A la villa de la Farnésine,

12. *Sat*. 2 : *Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam invenit* (Paris, CUF, 1958).

13. *NH* 35.110 : *Idem* [Philoxenos d'Erétrie] *pinxit et lasciviam, in qua tres Sileni commissantur. Hic celeritatem praeceptoris secutus breuiores etiamnum quasdam picturae conpendiarias invenit* (CUF, Paris, 1985).

14. J. J. Pollitt, *The Ancient view of Greek Art*, Yale Publications 26, New-Haven, Londres, 1974, p. 266-273 ; O. Elia, « Una innovazione tecnica nella pittura ellenistico-romana », *Archaeologica. Scritti in onore di Aldo Neppi Modona*, Florence, 1975, p. 271-274 ; A. Rouveret, *Histoire et Imaginaire de la peinture ancienne (Ve s. av. J.-C. - Ier s. ap. J.-C.)*, Rome, 1989, p. 229 *passim*.

15. Dans le même sens, Quintilien 4.2.46-47 à propos de la brièveté, parfois pénible, de la narration : *…spatii amplioris minus fatigat quam durum aridumque compendium*.

16. Mais cette « invention » pourrait remonter au contemporain d'Apelle, Antiphilos d'Alexandrie.

17. Une autre interprétation y voit le remplacement des *tabulae* par leur imitation peinte directement sur le mur : P. Moreno, « La "Magnae artis compendiaria" di Petronio e le "Picturae compendiariae" di Plinio », *Studi e contributi dell'Istituto di Archeologia e storia dell'arte dell'Università di Bari,* 6, Bari, 1960, p. 145-168.

à Rome, des évocations d'édifices encadrées de silhouettes d'arbres rapidement esquissées, se peuplent de chèvres et de petites figures tracées en quelques touches colorées. Sur les parois du columbarium de la villa Doria Pamphili, sur le fond blanc, neutre, des figures féminines presque indistinctes déposent des offrandes au pied d'un autel champêtre, un arbre est dessiné en quelques touches, l'évocation d'un bosquet se devine derrière un portique. Les décorateurs maîtrisaient bien cette technique rapide et l'appliquaient essentiellement aux paysages dits « idyllico-sacrés » associant dans un environnement agreste édifices à connotation religieuse, vues de ports, de villas, pêcheurs, voyageurs, personnages passant, animaux. Le témoignage de Pline fait remonter à Studius, actif à l'époque d'Auguste la naissance de ce thème qui est, cependant, attesté dès le IIe s. av. J.-C. [18] et qui trouve des prolongements sous Hadrien, voire Antonin : la voûte du tombeau des Pancratii **(fig. 2)** témoigne de la pérennité et de l'efficacité décorative de ce répertoire et de son rendu à la fois allusif et expressif.

Cependant ce n'est pas aux paysages, mais à des jeux libertins de satyres que Pline se réfère à propos de l'« invention » de la *pictura compendiaria*. Le thème comme le traitement sont à rapprocher d'un décor aujourd'hui perdu qui ornait, au IIe s. av. J.-C., l'exèdre de la maison du Faune à Pompéi dont la mosaïque empruntait son thème (la bataille d'Alexandre) à ce même Philoxénos d'Erétrie : sur les parois, les petites scènes du banquet et du combat des Lapithes et des Centaures se mêlaient aux marbrures des assises fictives, et l'aquarelle réalisée par l'architecte Parland en 1831 **(fig. 3)**



Fig. 2 : Rome, tombeau des Pancratii, détail de la voûte, paysage (photographie des auteurs).

18. R. J. Ling, «Studius and the beginning of Roman landscape painting», *JRS*, 67, 1977, p. 1-16.

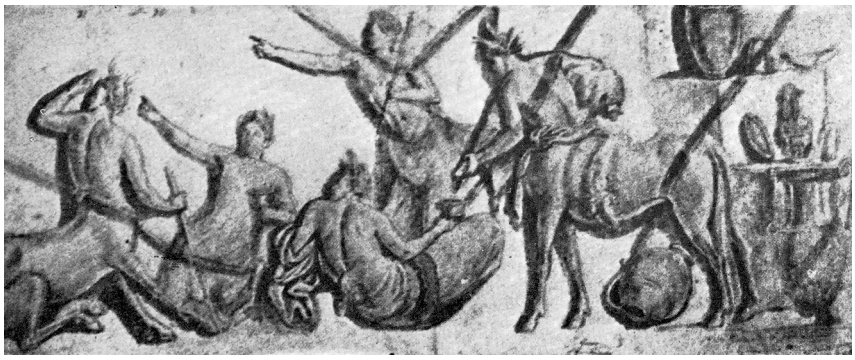


Fig. 3 : maison de Faune, exèdre (d'après Parland).

transcrit, semble-t-il, fidèlement le traitement pictural en touches nerveuses et rapides [19]. On pourrait alors également associer la *pictura compendiaria* à une thématique licencieuse ou burlesque, ce que confirment, par exemple, les frises de pygmées, hautes de 28 cm, provenant de la Villa d'Ariane à Stabies [20] : datables du milieu du Ier s. ap. J.-C., elles dépeignent la « vie quotidienne » des pygmées dans un paysage nilotique. Dans la même veine, la *domus* des bucranes à Ostie a livré récemment, dans l'*oecus*, les fragments d'une frise haute de 40 cm mais qui se développait sur une longueur de 25 m ; elle est consacrée à des nains ou des pygmées engagés dans diverses activités liées au calendrier des fêtes romaines. Ce décor peint avec vivacité en touches nerveuses et colorées, remonte au début de l'époque augustéenne et est interprété comme une satire dirigée contre Antoine [21].

L'habileté technique des décorateurs de parois, leur rapidité à composer des bâtiments ou des figures en touches contrastées de lumières et d'ombres n'est sans doute pas sans rapport avec la *skiagraphia*. Le terme qui désigne la peinture ou le dessin des ombres a également fait l'objet de lectures diverses [22] : dessin d'une silhouette, technique du modelé, rendu de la perspective. Le mot se confond avec la science de la perspective – *scaenographia* – chez les lexicographes tardifs [23], et il est tentant de lui associer la pratique du raccourci qui n'est autre que le rendu tri-dimensionnel appliqué aux corps. Si l'on pense au Minotaure tué aux pieds de Thésée, dans l'exèdre de la maison de Gavius Rufus à Pompéi (MANN 9043), le corps renversé du monstre, tête au premier plan, buste et membres en raccourci à l'arrière-plan, témoigne d'une pratique éprouvée. Mais l'exemple le plus

19. M. De Vos, A. Martin, « La pittura ellenistica a Pompei in decorazioni scomparse documentate da uno studio dell'architetto A. A. Parland », in *Incontro di studio ad Acquasparta, 8-10 aprile 1983, Dialoghi di Archeologia*, 2, Rome, 1984, p. 131-140.

20. MANN 9095, 9098 9099 ; Bragantini & Sampaolo, *op.cit.*, p. 478-479.

21. Chr. Bocherens (ed.), *Nani in festa : iconografia, religione e politica a Ostia durante il secondo triumvirato*, Bari, 2012.

22. J. J. Pollitt, *op. cit.*, p. 217-224 ; A. Rouveret, *op. cit.* p. 24-26 et 50-59.

23. E. Keuls, « Skiagraphia once again », *AJA*, 1975, p. 79-1, 1-16 ; A. Rouveret, « *Skiagraphia* / *scaenographia* : quelques remarques », *Pallas*, 2006, 71, p. 71-80.

remarquable provient du frigidarium de la villa de Lebda à Leptis Magna (en cours d'étude) : un panneau de mosaïque des Ier-IIe siècles ap. J.-C. représente deux gladiateurs après le combat, l'un assis de profil contemplant l'autre, mort, les jambes au premier plan, le torse et la tête vus en raccourci à l'arrière-plan. Cependant, c'est davantage l'art du dessin qui est convoqué dans ces images, qu'une technique proprement picturale fondée sur le rapport des ombres et des lumières.

Et en effet, dans la mesure où la *skiagraphia* est l'art de faire « ressortir » les formes à partir du plan du tableau ou du support, elle s'apparente – du moins dans l'une de ses acceptions possibles – à un art du modelé capable de faire saillir les reliefs par des touches claires, tandis que les contours ombrés s'effacent à l'arrière-plan. Pline [24] en attribue l'invention à Nicias, contemporain d'Apelle, de sorte que, à l'époque julio-claudienne, la science du modelé était, depuis des siècles, assimilée par tous et couramment pratiquée par les décorateurs.

Elle permet un rendu précis de la musculature, appréciable en particulier pour les figures vues de dos. On sait par Pline [25] qu'Apelle avait peint un Hercule vu de dos « rendu de telle façon que, chose très difficile à réaliser, la peinture semble laisser voir son visage plus au vrai qu'elle ne permet de l'imaginer ».

En écho certain à cette virtuosité, plusieurs décors muraux jouent de la présence de figures de dos mises en évidence au premier plan des compositions, comme pour faire signe au spectateur et lui rappeler une référence célèbre. A Rome, sur la voûte de la *Domus Transitoria*, une scène tirée de l'Iliade **(fig. 4)** rassemble sept figures : devant Agamemnon barbu, assis, un groupe de trois hommes est conduit par Nestor et deux guerriers, Achille et Patrocle, de retour du combat. Cette scène se déroule devant un homme d'aspect massif, Diomède, assis sur son bouclier, et qui présente son dos musclé au spectateur.

Dans la maison d'Epidius Sabinus, à Pompéi (IX.1.22 [19]), un tableau s'inspire de la statue d'Héraklès *Mousagetes* de Lysippe qui se trouvait dans son temple du Circus Flaminius. Le héros, assis en bas du tableau, dos tourné vers le spectateur, écoute Orphée, qui joue de la lyre entouré des neuf Muses au cœur d'un vaste paysage.

De même le tableau qui ornait le *tablinum* de la maison du Poète tragique (VI.8.3) met en scène le mythe d'Alceste et Admète : au premier plan, assis de dos sur un tabouret, l'oracle lit la sentence au couple qui lui fait face et dont il dissimule partiellement les corps, tandis que sa musculature s'exhibe largement.

L'habileté du traitement des corps est particulièrement frappante dans le petit tableau provenant du triclinium de la maison des Quadriges (VII.2.25) (**fig. 5**) ; ici l'officine d'Héphaïstos se donne à voir comme une

24. *N.H.,* 35.131 : *Lumen et umbras custodiit atque ut eminerent e tabulis picturae maxime curauit* (CUF, Paris, 1985).

25. *N.H.,*35 92-94 : *Eiusdem arbitrantur manu esse et in Dianae templo Herculem auersum, ut, quod est difficillimum, faciem eius ostendat uerius pictura quam promittat. Pinxit et heroa nudum eaque pictura naturam ipsam prouocauit* (CUF, Paris, 1985).



Fig.4 : *Domus transitoria*, voûte A3, scène de l'*Iliade* (photographie des auteurs).

forge moderne autour de laquelle trois artisans sont pris en plein effort, l'un d'eux vu de dos, au premier plan, efficacement modelé en quelques touches.

Pris parmi d'autres, ces quelques exemples sont révélateurs des usages des peintres qui ne copient pas une œuvre précise, mais mettent en œuvre les procédés propres à valoriser les qualités de l'artisan, mais aussi la culture artistique du commanditaire.

4. *Topoi* et *realia*

Les vestiges permettent parfois de comprendre des mots, des passages ambigus ou incompréhensibles; et inversement, des vestiges trop fragmentaires pour prendre sens, peuvent être éclairés, voire restitués grâce aux textes.

Ces échanges sont particulièrement nécessaires dans la compréhension des décors d'apparat. De Pline à Venance Fortunat, les textes évoquant des édifices somptueux enrichis de matériaux précieux posent de lourds problèmes de traduction comme d'interprétation. Si le phénomène du luxe est bien appréhendé sur le plan politique et historique, ses implications matérielles sont plus difficiles à évaluer. La question toujours présente du rapport au réel est dans ce cas compliquée par la nature des sources écrites, presque toujours très partisanes. Dans les poèmes et panégyriques encouragés ou commandés par le dédicataire, l'hyperbole est de règle et oblige à prendre avec la plus grande suspicion les prétendues relations du « témoin », qu'il s'agisse de Stace appréciant l'œuvre de Domitien sur le Palatin ou



Fig. 5 : Pompéi, maison des Quadriges, VII.2.25, *triclinium* [l], MANN 9531, officine d'Héphaïstos (photographie des auteurs).

de l'évêque Paulin de Nole magnifiant une œuvre à la gloire de l'Eglise [26]. Inversement, comment apprécier les manifestations « ordinaires » du luxe dénoncées par un philosophe stoïcien ou un Père de l'Eglise ?

Seconde difficulté : de Lucain à Sidoine Apollinaire, le luxe est dénoncé ou magnifié dans les mêmes termes, symbolisé par les mêmes matériaux, les mêmes dispositifs architecturaux. Ces *topoi* bien appréhendés dans l'histoire littéraire méritent d'être confrontés à leur traduction matérielle qui est soumise à une autre chronologie.

La mise en œuvre des matériaux précieux et leur diffusion constituent un sujet apparemment bien adapté à ce type de confrontation. Le marbre, l'indice par excellence du luxe durant toute l'Antiquité, illustre bien les apports et les limites de l'exercice. Premier paradoxe, bien que le moins périssable sans doute de tous les vestiges archéologiques, il est sinon rare, du moins très mal conservé, indépendamment même de sa disparition dans les fours à chaux à différentes époques. Les monuments les plus riches ont été spoliés,

26. G. Herbert de la Portbarré-Viard, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole : le regard et la lumière,* epist*. 32 et* carm*. 27 et 28*, Leyde, 2006.

de sorte que même lorsqu'ils restent debout, comme les résidences impériales sur le Palatin ou la villa d'Hadrien à Tivoli, il subsiste peu de traces de leur splendeur passée.

On a donc très longtemps négligé, dans l'histoire des décors muraux, le début du livre 35 de Pline où l'auteur en préalable à son histoire de la peinture prévient qu'elle est maintenant supplantée par les marbres - *marmoribus pulsa* [27]. Le propos est amplement développé au livre 36 tout entier consacré au marbre, des techniques de sciage et découpe des plaques jusqu'aux provenances des variétés les plus recherchées. Cette prééminence du matériau est aujourd'hui vérifiée par les vestiges de plus en plus nombreux, provenant de tout l'Empire.

A Rome même, la Domus Aurea a fait l'objet d'une totale révision de son apparat décoratif. La fameuse mention de Famulus, l'un des rares noms de *pictor parietarius* connu par les textes, a longtemps obnubilé la recherche, axée sur l'identification des peintures réalisées de sa main ; l'enjeu était d'abord de comprendre le sens de *floridus*, caractéristique de son talent. Sans délaisser cette question, l'étude fine des parois, conduite par l'Ecole hollandaise, a mis en évidence que le caractère novateur du pavillon de l'Oppius réside dans le large emploi des placages de marbre [28]. Les traces d'accroche visibles dans le mortier ont permis de déterminer leur emprise exacte, ce qui fonde une véritable hiérarchie des pièces à l'intérieur de l'édifice. Quatre catégories se dessinent en fonction de la répartition de la peinture et du marbre sur les parois. Dans la première, où le marbre couvre le mur de haut en bas, on trouve les grandes pièces de réception, placées au centre des trois ailes du palais : la salle octogonale à coupole, la salle de la *volta dorata*, la salle des Chouettes. Les pièces adjacentes, comme les deux salles à abside dites des « adieux d'Hector » et d'« Achille à Scyros », entrent dans la seconde catégorie : le marbre recouvre zone basse et zone médiane, peinture et stucs occupant la zone haute. Dans la troisième catégorie, le marbre n'est plus présent qu'en zone basse, sur la plinthe; enfin, il est totalement absent dans la quatrième catégorie qui regroupe les pièces de service, couloirs et zones de passage placés à l'arrière du palais. La peinture domine encore sur les voûtes, mais enrichie de stuc et d'or[29]. Cette répartition est attestée déjà dans le triclinium-nymphée du Palatin, connu sous le nom de *Bagni di Livia*, une partie sans doute de la *Domus Transitoria* échappée à l'incendie de 64. Les parements de parois et de voûtes dépecés au XVIII[e] siècle ont fait récemment l'objet d'études qui montrent que les peintures sont repoussées au dessus des parois de marbre - comme la célèbre

27. Pline, *N.H*., 36, 2 (Paris, CUF, 1985).

28. P. G. P. Meyboom & E. M. Moorman, « The interplay of wall painting and marble revetment in Nero's *Domus Aurea*. Some remarks on taste and ideology », in I. Bragantini (éd.), *Atti del X congresso internationale*, *(AIPMA), Napoli 17-21 sett. 2007, Università degli Studi di Napoli* L'Orientale, I-II, Naples, p. 77-81.

29. I. Iacopi, *Domus Aurea*, Rome, 1999 ; P. G. P. Meyboom & E. M. Moorman, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma* (*BABesch* suppl. 20), Louvain, 2013.

frise dionysiaque[30] – ou sur les voûtes, mais circonscrites dans des caissons de stuc dorés [31] **(fig. 4)**.

L'ampleur du phénomène qui ne se limite pas aux résidences impériales peut se mesurer maintenant à la richesse du corpus archéologique, considérablement accru. ces dernières années [32]. A Pompéi même, cet aspect du décor, longtemps négligé eu égard à la place de la peinture, est aujourd'hui reconnu et étudié [33]. On voit que dès avant le tremblement de terre de 62, les *crustae marmoris* supplantaient les mosaïques sur les pavements des pièces de luxe **(fig. 7)**. Ce terme générique de *crusta* – enveloppe, couche – désigne les plaques de marbre employées dans les décors de pavement et de parois [34] que l'idiome archéologique regroupe sous l'appellation de *sectilia*.

Tout d'abord, quelle valeur accorder à la passion des marbres polychromes, et sur quoi repose-t-elle ? Dans quelle mesure peut-on faire fond sur la dénonciation très idéologique de Pline opposant les variétés étrangères colorées, apportées par les conquêtes, à la blancheur du marbre italique traditionnel ? [35] La diffusion de cette mode se mesure certes aux placages réels découverts en fouille, peu nombreux pour la période de Pline, mais plus encore aux enduits peints imitant ces placages. Le motif des faux-marbres, illustré depuis l'époque hellénistique, tient une place importante dans la peinture romaine. L'étude exhaustive du corpus pompéien a mis en évidence une intéressante évolution : alors que durant le Deuxième style, les représentations jouent sur les formes et la polychromie sans viser au réalisme, au point d'inventer des types qui n'ont jamais existé, le point de vue est tout différent dans les enduits de Quatrième style [36]. La très grande majorité de ces enduits de la dernière période de la ville s'inspire de marbres réels et identifiables ; parmi les plus fréquents, on peut citer le Chemtou jaune de Numidie, le Carystos (cipollin vert d'Eubée), le porphyre rouge. Ils offrent habituellement une trichromie, courante sur les zones basses des parois. La vogue de ces variétés est confortée à Pompéi par des témoignages indirects, comme les remplois. L'étude des déchets – issus des ateliers de marbrier ou des dommages causés par le tremblement de terre de 62 – pour orner les comptoirs des *thermopolia* de Pompéi, a permis de répertorier les variétés effectivement importées dans la cité, sinon leur emploi originel, vu la petite taille des fragments : ce sont encore le Synnade, le Chios, le

30. I. Bragantini, « La pittura di età neroniana », in *Nerone*, cat. expo. Rome, 12 apr.-18 sett. 2011 p. 190-201, fig. 1-2.

31. F. L. Bastet, « Domus Transitoria, I », *BABesch*, 46, 1971, p. 46-157 fig. 2-6 ; M. A. Tomei & R. Rea (éd.), *Nerone*, *op. cit*., p. 118-135 et fig.

32. M. De Nuccio & L. Ungaro (éd.), *I marmi colorati della Roma imperiale*, Venise, 2002.

33. Voir par ex. S. van de Liefvoort, « *Marmora splendida*. Marble and Marble Imitation in Domestic Decoration. Some Case Studies from Pompeii and Herculaneum », *BABesch*, 87, 2012, p. 187-204.

34. Pline, *N.H.,* 36, 147-148. Le terme peut aussi s'appliquer aux plaques d'enduits détachées des parois : Pline, *N.H.*, 35, 154.

35. V. Naas, *Le projet encyclopédique de Pline*, Rome, Paris, 2002 (*BEFAR*, 303), p. 80-84.

36. H. Eristov, « Corpus des faux-marbres peints à Pompéi », *MEFRA*, 91, 1979, p. 696 ; M. Thorel, « Le rôle des *imitations* d'*opus sectile* dans la peinture murale gallo-romaine de la deuxième moitié du Ier siècle à la fin du IIIe ap. J.-C. », in C. Balmelle, H. Eristov & F. Monier (dir.), *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen-Age*, *Aquitania*, suppl. 20, 2011, p. 485-497.

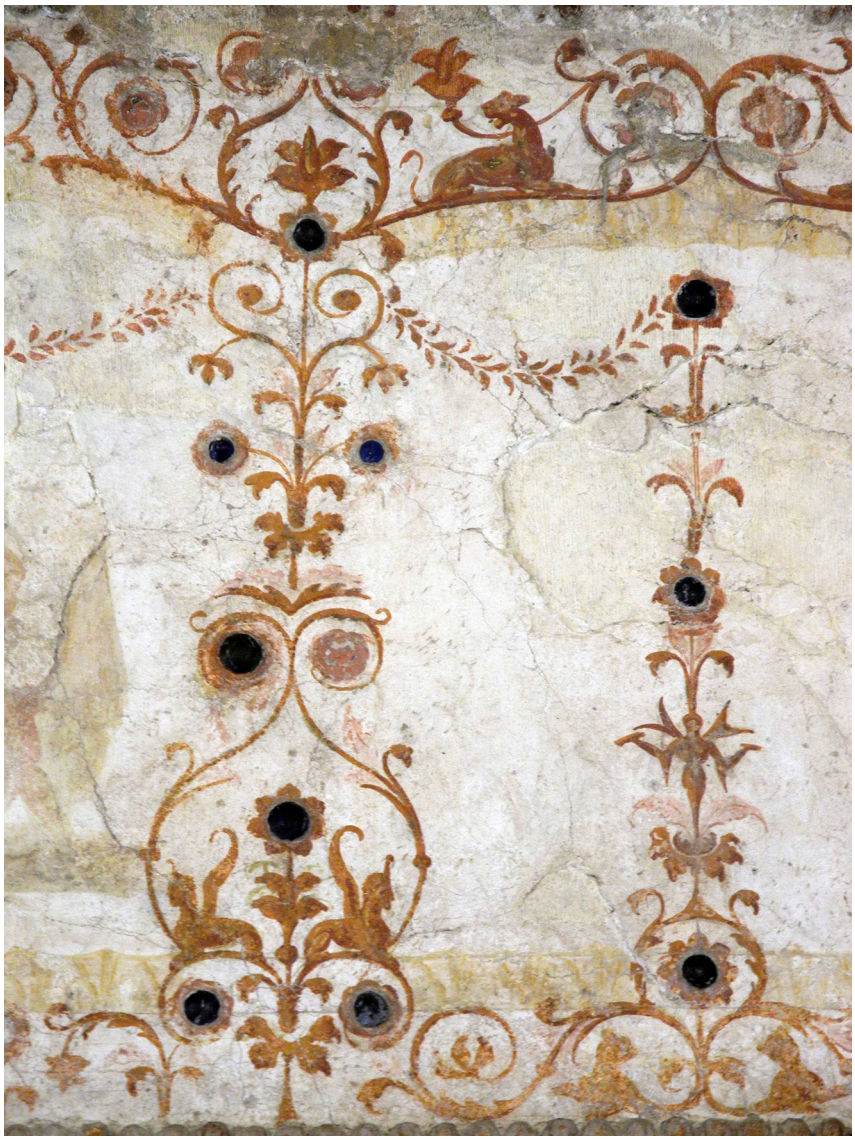


Fig. 6 : Rome, *Domus Transitoria*, détail de la voûte (photographie des auteurs).

Chemtou, le Carystos [37]. On les retrouve pour la plupart chez Lucain et Stace où le décor de luxe n'est plus mesuré qu'à l'aune des matériaux employés.

La poétique des marbres, dressée par Stace, établit les *topoi* des roches décoratives : porphyres verts de l'Eurotas (Lacédémone, Péloponnèse),

37. J. Clayton Fant, « Bars with marble surfaces at Pompeii : evidence for sub-elite marble use », *FastiOnLine*, 2009 (www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2009-159.pdf).



Fig. 7 : Herculanum, maison des Cerfs, détail de pavement en *opus sectile* (photographie des auteurs).

Carystos, cipollin vert d'Eubée, granit rouge ou noir de Syène (Assouan), Chios à fond rouge, giallo antico de Numidie (Chemtou). Les marbres blancs ou bleutés – albâtre de Synnade, Luni et Thasos – rehaussent cette palette chatoyante mais semblent bien s'effacer au profit des roches polychromes, bien que les textes tendent naturellement à privilégier certaines variétés dont la couleur a une puissance évocatrice plus grande [38]. De même, les variétés exotiques des confins magnifient et exaltent l'étendue et la puissance de l'Empire, symbolisées dans cet abrégé géologique. Et si la hiérarchie de

38. V. Maugan-Chemin, « Les couleurs du marbre chez Pline l'Ancien, Martial et Stace », in A. Rouveret, S. Dubel, V. Naas (éd.), *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques, pratiques*, Paris, 2006, p. 103-125.

leur emploi décoratif n'est pas aisément vérifiable par les vestiges, du moins peut-on confronter utilement les deux sources d'information. Sidoine Apollinaire, deux siècles plus tard, cite encore les mêmes variétés de marbre, tout en précisant qu'on ne les trouve pas dans le balnéaire de son *burgus*, mais il poursuit « …si nous ne sommes riches de la solidité d'aucune pierre étrangère, ma chaumière, ou si tu préfères, ma cabane possède au moins notre froide pierre nationale » [39]. Indépendamment même des problèmes inhérents à l'*ekphrasis*, forme littéraire et non description, l'évocation chargée de références se donne à lire sur un tout autre plan que celui de la réalité [40]. La portée morale et politique du *topos* plinien se transpose, intacte, par le jeu d'un déplacement géographique vers les Pyrénées. Prudence en faisait un usage tout différent lorsqu'il glorifiait l'éclat – *alma nitor* / *et peregrinus et indigena* – dont resplendit le sanctuaire d'Eulalie à Mérida [41]. L'archéologie permet en l'occurrence de vérifier l'actualité matérielle du *topos*. Non seulement la diffusion du marbre blanc des Pyrénées est maintenant connue, mais les vestiges donnent une « épaisseur » géologique à la métaphore Sidonienne de « ciuicum frigus ». Pour prendre un exemple récent, le sanctuaire de Tintignac en Corrèze, a livré, parmi treize variétés de marbre attestées dans la phase de monumentalisation du IIe s., au moins trois bassins d'extraction pyrénéens, des calcaires noduleux de l'ouest de la chaîne, à la brèche calcaire de Lez jusqu'au plus célèbre marbre gris dit de Saint Béat. Mais le Chemtou et le Carystos étaient également présents, en beaucoup plus petite quantité, vu leur coût, dans ce lieu de culte provincial dont on suit l'histoire édilitaire depuis l'époque préromaine [42].

Revenons au chapitre liminaire du livre 35 où Pline constate la suprématie du marbre qui n'est plus utilisé seulement pour couvrir les parois mais *et interraso marmore uermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis* [43]... Ce passage se réfère indiscutablement à une technique d'*opus sectile*, où les *crustae* sont découpées et assemblées de façon à créer un décor géométrique ou figuré sur les sols et les parois ; *vermiculatus* – appliqué aussi aux mosaïques réalisées en minuscules tesselles – désigne la forme contournée et la petite taille des pièces du puzzle. Mais *interrasum* qui signifie creusé, évidé, accolé à *marmor* est plus difficile à interpréter. Appliqué au bois, il

39. *Ep*. 2, 2, 7 : « Si d'autre part tu t'inquiètes de mes marbres, c'est un fait que Paros, Carystos, Proconnèse, la Phrygie, la Numidie, Sparte n'ont point déposé en ces lieux les plaques aux couleurs variées de leurs carrières, et les pierres de mes thermes n'offrent point non plus aux regards cette apparence trompeuse d'un semis d'écailles que donnent les rochers d'Ethiopie et leurs montagnes de pourpre teintes d'un rouge naturel » (éd. A. Loyen, CUF, Paris, 1970).

40. Voir en dernier lieu R. Robert, « La description poétique du décor des villas de Gaule : entre réalité et objet de mémoire littéraire », in C. Balmelle, H. Eristov & F. Monier, *op. cit.*, p. 377-390 ; G. Herbert de la Portbarré-Viard, « Venance Fortunat et la représentation littéraire du décor des villas après Sidoine Apollinaire », *ibid.,* p. 391-401 ; M. Briand (éd.), *La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine,* Presses Universitaires de Rennes, 2012.

41. Prudence, *Peristephanon*, 3, 191-200 (CUF, Paris, 1951).

42. C. Maniquet, S. Groetembril, V. Duphil, « Le programme ornemental du sanctuaire de Tintignac (Naves, Corrèze) », in J. Boislève, K. Jardel & G. Tendron (éd.), *Le décor des édifices publics, civils et religieux durant l'Antiquité (Ier -IVe siècle). Peinture, mosaïque, stuc et décor architectonique, Actes du colloque de Caen, 7-8 avril 2011*, Mémoire XLV, Chauvigny, 2012, p. 257-265, fig. 10.

43. *N.H*., 35,2 : « On utilise le marbre découpé et ciselé ou des plaques incrustées pour représenter objets et êtres animés » (trad. J.-M. Croisille, CUF, 1985).

évoque le travail de la marqueterie [44], soit une incrustation de matériaux dans un fond de même nature. Cette formulation est à première vue redondante : c'est la description par un non-spécialiste de l'effet produit par les *sectilia* finement ciselés qui semblent incrustés dans le fond. De fait, l'étude plus fine des vestiges archéologiques a permis de distinguer deux techniques : d'une part, l'assemblage de pièces de marbre réunies pour dessiner des motifs, à la façon d'un puzzle ; d'autre part, une véritable marqueterie où les motifs, creusés dans la plaque, sont comblés par d'autres matériaux [45].

Cette interprétation du texte s'appuie sur l'observation des vestiges qui elle-même ne va pas de soi. En effet, à l'état fragmentaire, les incrustations de marbre détachées de leur support ne se distinguent pas des *crustae* d'un *opus sectile ;* quant aux supports, privés de leurs incrustations, ils n'ont pas été toujours conservés ou subsistent, au mieux, en remploi. C'est depuis peu que les archéologues ont mis en évidence cette technique, désignée maintenant sous le nom d'*opus interrasile*. Une vingtaine de ces décors ont été recensés en Italie : le fond peut être constitué par des panneaux d'ardoise ou de *rosso antico*, ce qui inscrit bien ces oeuvres dans la continuité des peintures murales à fond rouge ou noir. On sait que ces plaques pouvaient être insérées dans les parois peintes, à la façon des *pinakes*. Tel est le cas du tableautin d'ardoise représentant Vénus attachant sa sandale **(fig. 8)**, qui était encastré dans une paroi du *triclinium* (f) de la maison de Volusius Faustus (I.2.10) à Pompéi : l'empreinte laissée par ce tableau est encore visible dans l'enduit [46]. Cette formule héritée du *pinax*, donne tout son sens à la parole de Pline : « nous nous sommes mis à peindre même avec la pierre [47] ». La Vénus pompéienne est assez fruste mais donne une bonne idée de la diffusion de ces décors de moindre niveau qui reflètent les œuvres de l'élite. De même l'*opus interrasile* est maintenant attesté en Gaule, non seulement dans des résidences aristocratiques comme la villa de Chiragan [48], mais plus largement semble-t-il puisqu'on connaît à Autun des vestiges où l'ardoise est remplacée par le schiste local qui se prête admirablement à la découpe [49].

La nature interchangeable des matériaux trouve une expression paradigmatique dans le goût du trompe l'œil qui implique aussi d'autres matériaux que le marbre et la peinture ; c'est le cas du verre, souvent évoqué, mais de façon peu explicite, dans les revêtements muraux. On pense généralement aux mosaïques de voûtes qui emploient des tesselles en pâte de verre colorée et même dorée, bien attestées sur les voûtes paléochrétiennes. Mais les *sectilia* aussi employaient des éléments de verre en guise de marbre. Le magnifique

44. Les deux termes *vermiculatus* et *interasilis*, appliqués au bois, sont associés dans Jérôme, *Commentarii in Ezechielem*, 12, 41.

45. A. Bonanni, « *Interraso marmore* (Plin., *N.H.*, 35, 2) : esempi della tecnica decorativa a intarsio in età romana », in P. Pensabene (éd.), *Marmi antichi 2, Cave e tecnica di lavorazione, provenienze e distribuzione (Studi miscellanei*, 31), Rome, 1998, p. 259-282, pl. 1-14.

46. E. Dubois Pelerin, *Le luxe privé à Rome et en Italie au Ier siècle après J.-C*. (Collection du Centre Jean Bérard, 29), Naples, 2008, p. 152-158, fig. 49-50.

47. *N.H*., 35, 3 (traduction J.-M. Croisille, CUF, Paris, 1985).

48. E. Boube, « Éléments inédits de décoration pariétale, *crustae* figurées et tesselles de mosaïque de la villa de Chiragan (Martres-Tolosane, Haute-Garonne) », in Balmelle, Eristov, Monier, *op. cit*., p. 463-483.

49. E. Dubois Pelerin, « Décors luxueux de schistes incrustés en Gaule », in Balmelle, Eristov, Monier ; *op. cit*., p. 499-508.



Fig. 8 : MANN 109678. De Pompéi, maison de Volusius Faustus I 2, 10.

griffon polychrome de la villa de Lucius Verus sur la via Cassia à Rome **(fig. 9)** est tout entier réalisé avec des *crustae* de verre imitant des Chem-tou, des porphyres rouges, noirs et d'autres variétés prestigieuses [50], dans une recherche illusionniste, dénoncée déjà par Pline à propos du thuya et de l'écaille de tortue *(N.H.*, 16, 232).

50. B. Bacchelli, M. Barbera, R. Pasqualucci & L. Sagui, « Nuove scoperte sulla provenienza dei pannelli in opus sectile vitreo della collezione Gorga », in *Atti del II colloquio dell'AISCOM*, Bordighera, 1995, p. 442-457, part. p. 453, fig. 11.



Fig. 9 : Rome, villa de Lucius Verus, via Cassia (photographie des auteurs).

5. Les caissons dorés

Les caissons dorés constituent un autre *topos* qui traverse toute la littérature. Nous nous bornerons dans ce cadre à soulever quelques questions.

C'est Pline une fois encore qui théorise cette présence de l'or dans le décor intérieur :

> *Laquearia, quae nunc et in privatis domibus auro teguntur post Carthaginem everso primo in Capitolio inaurata sunt. Inde transiere in camaras quoque et parietes qui iam et ipsi tamquam vasa inaurantur* [51].

Sans entrer dans l'examen des repères chronologiques toujours problématiques donnés par Pline, observons que la technique qui consiste à appliquer une feuille d'or sur un support, de bois, de chaux ou de plâtre, est très anciennement connue et s'emploie de façon assez large en Egypte depuis l'époque pharaonique. Pour en rester au monde gréco-romain, l'or est déjà présent sur des enduits muraux du décor domestique dans toute la Koiné hellénistique, que l'on pense aux enduits peints muraux de Tel Anafa en Palestine ou aux corniches de stuc de Délos ornées de têtes de taureaux à cornes dorées [52]. L'emploi du précieux matériau est devenu chose assez commune

51. *N.H.*, 33 : « Les lambris dorés que l'on voit maintenant, même dans les maisons particulières, furent vus pour la première fois dans le Capitole après la destruction de Carthage, pendant la censure de Lucius Mummius. De là ce luxe est passé aux voûtes et aux murs, qui sont à présent dorés eux-aussi comme de la vaisselle » (trad. H. Zehnacker, CUF, Paris, 1983).

52. A. Plassart, *BCH*, 40, 1916, p. 144-256 (quartier du Stade), en particulier p. 255.

au temps de Pline pour qu'il développe très précisément la technique de dorure à la feuille [53], identique à celle employée encore de nos jours. Le terme de *brattea*, qui désigne la feuille de métal étirée et martelée, la composition du mordant - *glutinum* - qui permet de la fixer sur le support, ainsi que d'autres précisions permettent d'apprécier la portée des mots employés plus largement dans la littérature. Dans les *Lettres à Lucilius*, Sénèque écrit : « Et quand nous avons badigeonné d'or nos plafonds, faisons-nous autre chose que tirer plaisir d'un mensonge, puisque nous savons que d'affreuses solives se cachent sous cet or ? » [54]. Si l'or est bien répandu à profusion, c'est effectivement un « badigeonnage », non au sens propre, le métal n'étant pas étendu au pinceau, mais au sens imagé : l'or dissimule généralement des bois de piètre qualité, pratique courante attestée au cours des siècles. De même faut-il replacer dans le contexte de la diatribe, ces « caissons d'or massif » – littéralement « caissons alourdis par le poids de l'or » – dénoncés par le philosophe [55], quand on sait par Pline que ces feuilles n'atteignaient que quelques microns [56]. On notera à cette occasion que le vocabulaire technique contamine la langue poétique : *brattea* se rencontre chez Prudence sous la forme *brattteola* ; évoquant l'intérieur du tombeau de Paul à Rome, dédié par Honorius, il écrit « Il a plaqué des feuilles d'or sur les poutres, afin qu'à l'intérieur, toute la lumière fût dorée, comme celle de l'astre au moment de l'aurore » [57]. Et le substantif prend la forme d'un adjectif – *bratteatum lacunar* – chez Sidoine dans sa description de la cathédrale de Lyon [58].

L'archéologie nous confirme que l'or est largement employé dans le décor intérieur, déjà sous Auguste. En témoigne, dans la maison du *Princeps* sur le Palatin, la voûte du *cubiculum* 15, dont les peintures raffinées, rehaussées de stucs dorés, tranche avec le décor plus austère de la *pars publica* de la *domus* [59]. On pourrait ici accumuler les témoignages dont le poids s'est accru ces dernières années avec le recours systématique aux analyses. Elles sont nécessaires dans la mesure où l'or lui-même est rarement bien conservé, contrairement à la couverte – l'assiette – qui sert de support à la feuille. De couleur rouge ou jaune, elle peut être confondue avec une simple couche picturale. Dans le nymphée de la *Domus Transitoria*, la voûte de la pièce A3 présente des alignements de fleurons dont les pétales jaunes gardent par endroit des traces d'or, ce qui permet de restituer le décor : des rinceaux de feuilles et fleurs dorées dont les cœurs étaient orné d'un cabochon de pâte vitrée bleue imitant le lapis lazuli (**fig. 6**). On peut donc jusqu'à un certain point faire confiance à Suétone, lorsqu'il écrit à propos

53. Pline, *N.H.*, 33, 36 et 64.

54. Sénèque, *Ep.,* 115, 9 : *cum auro tecta perfudimus, quid aliud quam mendacio gaudemus ? Scimus enim sub illo auro foeda ligna latitare* (trad. H. Noblot, CUF, 1971).

55. Sénèque, *Ep.,* 90, 9 (trad. H. Noblot, CUF, 1962).

56. Pline, *N.H.*, 33, 61 : « Et aucun autre corps n'est plus extensible en largeur que l'or ni ne se laisse réduire en un plus grand nombre de parties puisqu'une once se divise en 750 feuilles ou plus qui mesurent 4 doigts dans les deux sens ».

57. Prudence, *Hymne* 12, 47-52 : *Bratteolas trabibus subleuit, ut omnis aurulenta* / *lux esset intus ceu iubar sub ortu* (éd. M. Lavarenne, CUF, Paris, 1951)

58. Sidon. *Ep*., 2, 10 : *Intus lux micat atque bratteatum* / *sol sic sollicitatur ad lacunar,* / *fuluo ut concolor erret in metallo* – « À l'intérieur la lumière scintille et le soleil est si bien attiré vers le plafond à caissons couvert de feuilles d'or qu'il musarde sur le métal fauve dans un même concert de couleurs (J.-F. Reynaud, Lugdunum Christianum*. Lyon du IVe au VIIIe siècle : topographie, nécropoles et édifices religieux*, Paris, 1998).

59. G. Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mayence, 1983, p. 85.

de la Domus Aurea (*Ner.*, XXXI) : *Cuncta auro lita*. L'usage de l'or était, à une échelle moindre, d'un usage assez courant pour qu'on en retrouve les traces sur le laraire peint d'une modeste taverne de Pompéi où les Lares font libation avec un rhyton doré [60]. Par la suite, toutes les demeures impériales se caractériseront par un usage extensif de l'or ; citons la villa impériale de Trajan à Arcinazzo où, raffinement suprême, de petits masques de stuc, probablement plaqués sur des corniches, avaient des fils d'or mêlés à leur chevelure [61].

Toutefois, la coïncidence des textes et des vestiges sur l'usage de l'or ne permet pas de décrypter très précisément le *topos* des « caissons dorés » car sa formulation est fluctuante Sans entrer dans le détail, nous dirons que le latin utilise deux terminologies différentes : *lacunar*, n. s. (de *lacus* « creux, bassin ») est à proprement parler le caisson, c'est à dire une forme architecturale, tandis que *laquearia*, n. pl. (*de laqueo* « lier ») désigne la trame dessinée par les caissons et donc aussi un décor. Dans les deux cas, le terme n'est pas réservé à un matériau : les caissons peuvent être en pierre, en stuc et en bois, tous matériaux susceptibles d'être dorés [62]. Pour *laquearia*, le problème se complique du fait que le terme plus générique introduit une incertitude supplémentaire sur l'emplacement de ces « caissonnages ». Ainsi, c'est une réalité assez floue qu'évoquent les *atria laqueata* d'Ausone (*Moselle*, 18, 2, 48) ; aussi, les éditeurs préfèrent-ils souvent traduire par « lambris ». Ce vocable tardif dont l'étymologie est mal assurée renvoie à l'ébénisterie dont la place dans le décor intérieur antique, était importante. Les textes grecs mentionnent explicitement des parois revêtues de bois de bas en haut [63]. Il n'en est pas de même pour les textes latins; Vitruve nous informe seulement qu'aux caissons de bois des plafonds sont associées des corniches en même matériau, bois ou stuc : ainsi préconise-il, afin d'améliorer les qualités acoustiques dans la *curia*, d'y réaliser à mi-hauteur des parois des corniches – *epistylia et coronas, aut ex intestino opere aut albario* (V 2, 2).

Notons que les caissons de soffite sont souvent ornés comme ceux des plafonds, ce qui pourrait expliquer l'extension de la terminologie à tous ces décors qui intéressent les zones hautes de la pièce. La villa de Boscoreale conservait au moment de sa découverte une corniche de bois stuquée et dorée qui constitue l'un des rares vestiges de ces décors surtout connus par l'iconographie. En effet, la peinture a très tôt imité ces caissons de bois somptueusement ornés : un plafond peint en trompe l'œil récemment découvert dans des déblais de Ier Style à Pompéi précède la longue série des plafonds peints en trompe l'œil à l'époque du Deuxième style, caissons partiellement de fantaisie, que les textes aident à décrypter avec leurs bois précieux, leurs incrustations d'ivoire et

60. Th. Fröhlich, *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur «volkstümlichen» pompejanischen Malerei* (*RM*, Erg.-H. 32) Heidelberg, 1991, p. 252-253, n° L8, pl. 2,1 (dorure non signalée). Les auteurs remercient Florence Monier (CNRS-ENS, Archéologie et philologie d'Orient et d'Occident) de cette information.

61. Z. Mari & G. M. Fiore Cavaliere, « Villa di Traiano ad Arcinazzo Romano : prospettive di ricerca», in *Atti e memorie della Società tiburtina di storia e d'arte*, 71, 1998, p. 153-164 ; G. M. Fiore & Z. Mari, « Villa di Traiano ad Arcinazzo Romano : risultati di nuovi scavi », in J. R. Brandt, X. Dupré Raventós & G. Ghini (éd.), *Lazio e Sabina*, 1, Rome, 2003, p. 39-46.

62. Vitruve VI 7, 3 : *porticusque peristyliorum albariis et tectoriis et ex intestino opere lacunariis ornatas* (éd. L. Callebat, CUF, Paris, 2004).

63. La recherche de Marie-Christine Fayant sur *phatnoma* et ses dérivés a donné lieu à une étude sur l'ébénisterie dans le décor architectural (à paraître prochainement).



Fig. 10 : Rome, maison d'Auguste, caisson peint en trompe-l'œil, rampe [12] (d'après Carettoni 1983, pl. Z).

leurs fleurons de bronze doré, comme sur une voûte de la maison d'Auguste à Rome [64] (**fig. 10**). Les caissons de bois plus modestes trouvés récemment dans la maison du relief de Télèphe à Herculanum constituent un précieux témoignage. Ils sont ornés d'un motif de fleuron, typique de la marqueterie, également imité sur les premiers caissons de stuc ; ils conservent des traces de peinture bleue et rouge, mais aussi de dorure [65]. C'est un chaînon dans une longue série de textes et de vestiges qui se clôt avec un avatar tardif, dans la basilique d'Aquileia, avec le plafond peint de l'*aula* sud de Théodore [66].

Ce bref aperçu illustre une démarche pluridisciplinaire qui fonde l'originalité du projet. Une relecture attentive des textes confrontés très précisément aux *realia* amène à réinterpréter certains mots, comme *tecta*, *metallum*, *atria*, dont le sens évolue avec le temps et change selon les contextes. Replacés dans leur environnement, les effets de style, les amplifications, les déformations, peuvent être plus finement appréciées, tandis que l'écho de ces voix redonne vie aux témoignages archéologiques. Disons aussi pour finir que le choix fait ici de ne se référer qu'aux textes latins a laissé de côté la grande richesse documentaire des textes grecs, surtout tardifs, qui renouvellent profondément le corpus.

64. Pièce 12 : Carettoni, *op. cit.*, p. 45-51, fig. 7, pl. coul. Z.

65. M. P. Guidobaldi & D. Esposito, *Herculanum*, Vérone, Paris, 2012, p. 304 et fig.

66. B. Forlati Tamaro, L. Bertacchi, L. Beschi *et al.*, *Da Aquileia a Venezia : una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II secolo a.C. al VI secolo d.C.,* Milan, 1980, p. 219, fig. 183. Sur les *aurea laquearia* tardifs, voir E. Morvillez, « Le fonctionnement de l'audience dans les grandes demeures de l'Antiquité tardive (IVe-Ve siècles) », in J.-P. Caillet & M. Sot (éd.), *L'audience, rituel et cadres spatiaux dans l'Antiquité et le Haut-Moyen-Age*, Paris, 2007, p. 181-182.