



HAL
open science

Le texte et l'image. Réflexions sur l'usage des sources littéraires pour éclairer la compréhension de la peinture murale romaine

Mathilde Carrive

► To cite this version:

Mathilde Carrive. Le texte et l'image. Réflexions sur l'usage des sources littéraires pour éclairer la compréhension de la peinture murale romaine . M. Carrive, M.-A. Le Guennec, L. Rossi (éd.), Aux sources de la Méditerranée antique. Les sciences de l'antiquité entre renouvellements documentaires et questionnements méthodologiques, Presses Universitaires de Provence, Collection Héritages Méditerranéens, Aix-en-Provence, 2014, p. 263-275, 2014. halshs-01426427

HAL Id: halshs-01426427

<https://shs.hal.science/halshs-01426427>

Submitted on 4 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

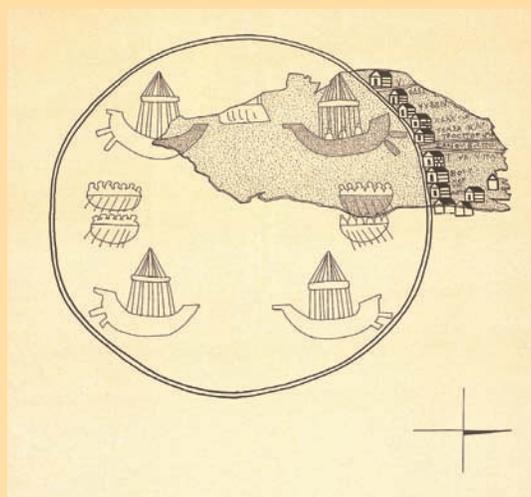
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

sous la direction de
MATHILDE CARRIVE
MARIE-ADELINÉ LE GUENNEC • LUCIA ROSSI

•

AUX SOURCES DE LA MÉDITERRANÉE ANTIQUE

•



HÉRITAGES MÉDITERRANÉENS

Aux sources de la Méditerranée antique

Les sciences de l'Antiquité entre renouvellements
documentaires et questionnements méthodologiques

Actes du colloque tenu à la Maison Méditerranéenne
des Sciences de l'Homme à Aix-en-Provence les 8 et 9 avril 2011

sous la direction de

Mathilde Carrive, Marie-Adeline Le Guennec et Lucia Rossi

2014

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE
Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur www.univ-provence.fr/w3pup

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

Le texte et l'image

Réflexions sur l'usage des sources littéraires pour éclairer la compréhension de la peinture murale romaine

Mathilde CARRIVE

Aix Marseille Université / IRAA / Università degli Studi di Napoli « l'Orientale » /
École Française de Rome

Les peintures murales que nous ont livrées les édifices du monde romain échappent bien souvent à une compréhension immédiate. Il s'agit là d'une difficulté propre à l'image de façon générale mais qui se fait plus aiguë pour les civilisations antiques dont nous n'avons encore qu'une connaissance partielle. Les textes littéraires ont souvent été considérés comme de précieux alliés dans cette recherche de signification. De fait, dans la mesure où, comme le rappelle Yves Perrin (Perrin 2002, p. 384-86), le verbe et l'image constituent les deux principales « facultés de symbolisation de l'esprit humain », ils doivent être en mesure de s'éclairer l'un l'autre. Peinture murale et littérature sont pourtant des sources de nature différente, qui n'obéissent pas aux mêmes conditions de production ni de réception. D'un côté, la littérature est un objet artistique répondant à des visées esthétiques et/ou théoriques (plus ou moins) conceptualisées et destiné à un public relativement large. De l'autre, la peinture murale est une activité artisanale appelée à répondre à des commandes précises pour des individus déterminés. Elle est donc liée de façon beaucoup plus étroite à des contraintes socio-économiques, les conditions de production étant radicalement différentes selon que les propriétaires ont le temps, l'argent et la volonté de commander des décors ambitieux ou non. La construction du discours obéit qui plus est à des exigences différentes dans les deux domaines. Les textes sont régis par des règles propres à la définition des genres, cadre normatif qui occupe une place fondamentale dans la littérature latine, et doivent se lire au regard des grands textes fondateurs, grecs et latins, qui jouent le rôle de modèles ou de contre-modèles. Quant à la peinture murale, sa lecture ne peut être coupée de sa fonction architecturale, c'est-à-dire du rôle qu'elle occupe dans la structuration des édifices et la définition des espaces. La question des modèles joue également un rôle important dans la construction des images murales mais elle se pose de façon plus synchronique : plutôt que la référence à des œuvres antérieures considérées comme fondatrices, il s'agirait davantage d'imiter, de transposer dans d'autres contextes des types de décor contemporains qui caractérisent l'architecture publique ou les habitations des grands de ce monde.

Le croisement de documents de nature aussi différente ne va pas donc sans susciter des difficultés. Dans le cadre de cette réflexion sur les sources antiques, nous souhaiterions revenir, à travers des exemples issus de nos propres recherches et des travaux de ces dernières décennies, sur les différentes façons dont les textes littéraires peuvent éclairer notre compréhension de la peinture murale et sur les problèmes posés par chacune d'entre elles.

En tant que produit d'une époque et d'une société données, les textes littéraires peuvent d'abord être utilisés, d'un point de vue strictement documentaire, comme source historique sur les modalités de mise en œuvre et de réception de la peinture murale. Le texte est alors un *témoin* avant d'être une œuvre. Les informations que l'on y glane ne peuvent cependant pas être traitées immédiatement, sans avoir au préalable compris le texte dans sa matière propre. Lors d'un précédent article (Carrive 2011), nous avons recensé toutes les occurrences faisant apparaître la peinture murale dans les textes latins des ^{II}^e et ^{III}^e siècles afin d'examiner ce qu'elles pouvaient nous apprendre sur le statut de ce type de décor à cette période. Les rares passages retenus comme mentionnant explicitement des peintures pariétales ou des peintres décorateurs et, surtout, le silence de certaines sources à ce sujet nous avaient conduite à la conclusion qu'aux ^{II}^e et ^{III}^e siècles la peinture murale était reléguée à un rôle tout à fait secondaire dans le processus de représentation du statut social et de la richesse par le décor domestique. Sans remettre en question ces conclusions, nous souhaiterions revenir sur une analyse particulière qui ne prenait précisément pas assez en considération les processus d'élaboration propres au texte littéraire. Nous remarquions que la peinture murale n'était jamais utilisée, dans les textes, comme témoin du raffinement d'une demeure. Nous nous fondions en particulier sur un passage des *Métamorphoses* d'Apulée où l'auteur décrit l'entrée du palais d'Éros, qui se distingue par son extraordinaire richesse, sans qu'il soit à aucun moment question de peinture murale¹. Sont décrits des colonnades, des plafonds de bois sculpté, des reliefs d'or et d'argent, mais pas de trace de peinture. Une telle absence nous semblait significative de la perte de prestige de ce *medium*. Cette analyse nous semble rétrospectivement erronée : outre qu'il s'agit de la demeure d'un dieu qui ne doit avoir aucune comparaison dans l'architecture des hommes, raisonner ainsi revient à sous-évaluer l'influence des modèles littéraires dans la description d'Apulée. En effet, Renaud Robert a montré depuis comment la description du palais d'Alcinoos chez Homère (*Od.*, VII, 78-132) avait servi de modèle ou de point de référence pour de nombreuses descriptions de palais² et il nous semble que le texte des *Métamorphoses* s'intègre dans cette série. Arrivé à l'entrée du palais d'Alcinoos, Ulysse s'arrête un moment et parcourt du regard

1 Apul. *M.*, V, 1. Le passage se trouve dans la digression sur le mythe d'Éros et Psyché.

2 Robert, à paraître. L'auteur montre en particulier comment la description homérique sert de modèle à Apollonios de Rhodes pour décrire le palais du roi Aïète et comment, deux siècles plus tard, Strabon, décrivant le palais d'Alexandrie, intègre à son texte une citation de la description homérique.

l'espace qui s'ouvre devant lui, du seuil vers le fond de la pièce et du haut vers le bas. Ce faisant, il s'attarde essentiellement sur les matériaux précieux, sans aucune description des formes architecturales. Pour citer R. Robert, « c'est l'éclat qui caractérise le palais d'Alcinoos, celui du bronze qui revêt les parois, celui de l'or et de l'argent dont sont faites les portes » (Robert, à paraître). Comme si, loin de chercher à créer une image vraisemblable de l'espace architectural, le texte ne s'attachait qu'à quelques éléments qui condensent de façon métonymique le scintillement quasi divin de la demeure. Le processus est le même dans la description du palais d'Éros : on s'arrête à l'entrée de la demeure et le regard de Psyché parcourt l'espace, s'élevant d'abord vers le plafond avant de redescendre progressivement jusqu'au pavement. Dans ce trajet visuel, ce sont surtout les matériaux précieux qui frappent la spectatrice : les plafonds aux lambris de thuya et d'ivoire (*summa laquearia citro et ebore curiose cauata*), les colonnes en or (*aureae columnae*), les parois couvertes d'argent ciselé (*parietes omnes argenteo caelamine conteguntur bestiis*). Au total, comme chez Alcinoos, c'est avant toute chose l'éclat de l'édifice qui retient l'attention, comme en atteste la phrase conclusive : *sic cubicula sic porticus sic ipsae ualuae fulgurant*³. Dans ces conditions, l'absence de la peinture murale peut difficilement être jugée significative car elle est due non pas tant à une conception particulière du décor domestique qu'à un héritage littéraire impliquant que la magnificence d'une demeure s'exprime dans l'éclat des matériaux précieux. Cet exemple nous permet d'illustrer les précautions à prendre même dans l'utilisation *a priori* la plus immédiate des textes.

Les textes littéraires peuvent également être étudiés non plus comme témoins de faits matériels ou socio-culturels mais comme indicateurs de l'horizon culturel d'une population donnée. Il s'agit de déterminer les références historiques, littéraires, mythologiques ou philosophiques dont disposaient à la fois le commanditaire et le spectateur d'une image, afin de ne pas risquer de les considérer, écueil que relevait Paul Zanker (Zanker 1994, p. 282), comme des « lexique[s] vivant[s] à même d'avoir immédiatement à disposition, comme le chercheur moderne, tout le savoir présent dans la littérature antique de toutes les périodes et rassemblé dans le Roscher ou chez Pauly-Wissowa ».

C'est sans doute Gilles Sauron qui a poussé le plus loin la théorisation d'une telle démarche, en particulier dans l'introduction de son ouvrage *Quis deum ?* (Sauron 1994). Pour expliquer la signification des images que nous ont livrées les parois de Deuxième style en Campanie, il propose de mettre en œuvre ce qu'il appelle une « archéologie du regard »⁴. Il s'agit d'assimiler la culture et de restituer le regard qui étaient ceux des commanditaires, pour se donner les moyens de voir ces décors de la même façon qu'eux et, ce faisant, de proposer une explication satisfaisante à ces intrigantes architectures du

3 Apul. *M.*, V, I: « les pièces, les portiques, les portes, tout brille de mille feux », traduction personnelle.

4 La signification de cette expression est développée dans l'introduction de Sauron 1994, à laquelle elle donne d'ailleurs son nom.

Deuxième style – l’hypothèse de G. Sauron, on l’aura compris, étant que le contenu des programmes décoratifs est essentiellement, pour l’oligarchie romaine de la fin de la République et du début du Principat, le fait du commanditaire et non des peintres⁵. Il développe ainsi l’idée que les peintures de Deuxième style les plus abouties seraient « des images allégoriques de la condition humaine telle que la définissait la tradition pythagorico-platonicienne » ou des représentations « célébrant l’apothéose astrale de certains personnages⁶ ». Il s’agirait là de l’expression d’un mysticisme astral, qui est relayé à la même époque par Cicéron, notamment dans le *Songe de Scipion*, mais aussi plus généralement dans le *De Republica* et dans le *De Finibus*, et qui semble largement diffusé parmi l’aristocratie romaine de cette période. Dans ces conditions, le discours porté par ces peintures ne pouvait être décrypté que par des spectateurs issus du même milieu socio-culturel et cela participait, toujours selon G. Sauron, du goût pour l’énigme, pour l’*obscuritas*, qui caractérisait l’art romain⁷.

Même si ces conclusions ont été très débattues, force est de constater que la démonstration de G. Sauron repose sur des bases solides, parce qu’il s’est intéressé à un groupe social déterminé, à une époque où la culture littéraire et la décoration intérieure sont particulièrement bien documentées ; cependant, une entreprise de ce type, qui aboutit à des rapprochements très étroits au niveau du contenu même des deux types de documentation, doit être menée avec de grandes précautions. Tout d’abord, parce que nous avons une connaissance incomplète et en partie reconstituée de la culture antique ; ensuite, parce qu’il est parfois difficile d’identifier le lectorat réel de telle ou telle œuvre que la tradition nous a transmise ; enfin, parce qu’il faut être certain des modes d’élaboration du décor étudié. En effet, pour évaluer l’éventuelle portée esthétique ou idéologique d’une image, il faut savoir non seulement dans quel contexte elle était placée mais également dans quelles conditions elle a été produite. Il s’agit notamment d’évaluer les apports respectifs du commanditaire et des peintres et le degré de liberté dont ils disposaient par rapport à des schémas et des motifs répertoriés. De quelle nature étaient les commandes ? Un riche propriétaire cultivé pouvait-il commander à un atelier la réalisation d’un programme décoratif entièrement conçu par lui ? Ou bien les peintres présentaient-ils au contraire un éventail de solutions parmi lesquelles il fallait choisir ? Quels moyens, quel laps de temps étaient à la disposition des équipes ? Les réponses à de telles questions ne peuvent être univoques car un large éventail de situations devait se rencontrer selon le niveau social des commanditaires et la spécialisation des ateliers. Les travaux des dernières décennies ont permis de mieux cerner ces paramètres liés aux conditions de production. Nous pensons

5 Sur cette question voir également Sauron 2011.

6 Sauron 2005, p. 259, synthétisant les conclusions de Sauron 1994 concernant l’interprétation des décors de la villa de P. Fannius Synistor à Boscoreale et de celle de Poppée à Oplontis.

7 À ce sujet, cher à G. Sauron, voir en particulier Sauron 1994, p. 20-23, ainsi que la conclusion intitulée « *Obscuris vera involvere* », p. 643-650.

en particulier aux recherches de Domenico Esposito sur la peinture de Quatrième style à Pompéi⁸. Sur la base d'observations stylistiques (la reconnaissance de systèmes décoratifs dérivés de cartons ou de modèles, l'association systématique de ces systèmes décoratifs avec des détails ornementaux particuliers, l'existence de motifs « signature », la reconnaissance de différentes « mains »...) et techniques (l'épaisseur et la composition de l'enduit, l'utilisation de tracés ou dessins préparatoires ou de système de reproduction en série, la palette de couleur utilisée...) l'auteur a notamment identifié deux ateliers, dits des *Vettii* et de la *Via di Castricio*. Le premier représente une production haut de gamme, destinée à une clientèle fortunée, tandis que le second propose un répertoire réduit de motifs et des schémas répétitifs à destination d'une clientèle plus modeste. Les motifs mis en œuvre par l'atelier de la *Via di Castricio*, comme par exemple les motifs dionysiaques et apolliniens que sont les cygnes, les tambourins ou les masques de théâtre, ne doivent donc pas être chargés d'une signification trop importante dans la mesure où ils sont, pour ainsi dire, tirés d'un catalogue. Ce type d'approche permet de fixer de façon très précise le contexte de production et, ainsi, de mieux évaluer le potentiel de signification d'une image.

Les rapprochements étroits au niveau du contenu même des textes et des images murales, s'ils peuvent s'avérer très fructueux, doivent donc être réalisés dans des contextes très strictement définis, au risque de donner lieu à des dérives interprétatives.

Il est enfin possible d'adopter une démarche davantage structuraliste, en considérant que les textes comme les images, à l'instar de tout type de production, peuvent être le reflet des structures mentales d'une époque.

C'est la démarche que nous avons tenté d'adopter pour répondre à une question posée par la production picturale de la seconde moitié du I^{er} siècle en Italie centrale. On assiste alors à un certain nombre de ruptures par rapport à ce que l'on pouvait voir, un siècle plus tôt, sur les murs de Rome et des cités du Vésuve. La construction de la paroi a tendance à se dilater, soit que la distinction entre les zones soient de plus en plus lâche, comme un dans un exemple issu de la *domus* sous la *Piazza dei Cinquecento* (fig. 1⁹), soit que

8 Voir essentiellement la monographie qui réalise la synthèse de ses différents travaux : Esposito 2009. Ces travaux, quoique très novateurs, s'inscrivent dans la lignée des premières analyses en ce sens comme celles de M. De Vos et dans le cadre d'une réflexion accrue sur la notion d'« ateliers » et sur l'organisation du travail des peintres. Sur cette question, voir, entre autres, les actes de la table ronde « Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano » (Moormann 1995) et l'article d'I. Bragantini (Bragantini 2004) qui constitue un bilan critique sur la question.

9 Il s'agit de la pièce E8, où la séparation entre les zones semble peu étanche, comme le montre en particulier la plante de zone inférieure qui se déploie, fait rarissime, jusque dans la zone du dessus (Barbera, Paris 1996). On trouve également des décors qui semblent ne pas avoir de zone inférieure, mais simplement une zone principale et une zone supérieure parfois de même hauteur que la zone principale : c'est le cas de la pièce 3 de la *domus* sous la *Piazza del Tempio di Diana* à Rome (Chini 1997) et de plusieurs décors d'Ostie, notamment dans le *Caseggiato degli Aurighi* (Mols 2000).



Fig. 1 - *Domus* sous la *Piazza dei Cinquecento*, pièce E8, décor recomposé au Palazzo Massimo alle Terme, photo M. Carrive; publié sur concession du Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma.

l'on assiste à une démultiplication des unités¹⁰ ; la correspondance entre zone inférieure et zone médiane n'est plus toujours respectée¹¹ ; les séquences de panneaux dépassent souvent le cadre de la paroi, un panneau pouvant s'étendre sur le mur adjacent¹² ; les éléments architecturaux subsistent mais sont la plupart du temps vidés de leur substance pour jouer le rôle de simples éléments d'encadrement¹³ ; la symétrie n'est plus toujours de mise, les figures sont parfois décentrées¹⁴... S'agit-il là des conséquences de la perte progressive de certains modèles et savoir-faire liée au fait que, comme nous le disions plus haut, la peinture murale a été, dès le début du I^{er} siècle, délaissée par les commanditaires les plus riches et les plus ambitieux ? Ou bien faut-il y voir également une réaction consciente, « la déstructuration voulue

10 Voir par exemple à Ostie le décor de la grande pièce 14 de la *Casa di Giove e Ganimede* (Falzone 2004).

11 Voir par exemple le décor de la pièce 5 de la villa maritime de Marina di S. Nicola (Carrive, à paraître) ou celui de la pièce E10 de la *domus* sous la *Piazza dei Cinquecento* (Barbera, Paris 1996) où les panneaux de zone médiane ne sont pas dans l'alignement des compartiments de zone inférieure.

12 Voir par exemple le décor de plusieurs pièces du *Casggiato degli Aurighi* à Ostie (Mols 2000) ou encore le décor de la pièce 11 de la villa maritime de Marina di S. Nicola (Carrive, à paraître).

13 Ainsi, dans les peintures qui ornent une *domus* retrouvée sur le Janicule (Filippi 2005) et dans le décor du couloir *f* du dit « palais » sous S. Giovanni in Laterano (Liverani 1998), les éléments architecturaux servent simplement à scander le fond blanc, tandis que dans le décor de la pièce E 32 des thermes sous la *Piazza dei Cinquecento* (Barbera, Paris 1996) les colonnes font simplement office de division entre les panneaux.

14 Nous renvoyons à nouveau au décor de la grande pièce 14 de la *Casa di Giove e Ganimede* (Falzone 2004).



Fig. 2 - Villa maritime de Marina di S. Nicola (Ladispoli), pièce 6, mur nord, photo X. Lafon – École Française de Rome.

de tout un système décoratif », pour reprendre les termes d'I. Baldassare (Baldassare *et al.* 2003, p. 279) ?

Un premier élément de réponse nous vient de la peinture elle-même qui témoigne ponctuellement de jeux tout à fait conscients avec des modèles antérieurs. Nous prendrons un exemple, issu du décor, encore largement inédit, d'une villa maritime située à Marina di S. Nicola (commune de Ladispoli, sur la côte tyrrhénienne¹⁵). La villa présente un portique parallèle au corps central et clos par une tour belvédère. Le décor qui nous intéresse se situe dans la salle qui faisait la transition entre le portique à proprement parler et les appartements de la tour. Il a été daté, par l'auteur¹⁶, de la fin du II^e s. ap. J.-C., sur la base de données archéologiques et stylistiques. Sur le mur nord, en arrivant du portique, le promeneur peut voir une corbeille de fruits renversée, mise en évidence car peinte sur la face saillante d'un pilastre, d'où s'échappent des grappes de raisin et des grenades (fig. 2). En tournant la tête vers la gauche, il aperçoit, à l'extrémité du mur ouest, un lapin qui semble vouloir sauter hors du mur (fig. 3). Étant donnée la disposition des deux images dans la pièce (fig. 4), on ne peut qu'être tenté de les rapprocher. Or le lapin qui mange les raisins est un véritable *topos* de l'art antique que l'on trouve aussi bien en mosaïque qu'en peinture. Michel Bouvier, dans un ouvrage récent consacré à l'iconographie du lièvre dans l'Antiquité (Bouvier 2000), donne de nombreux exemples de mosaïques représentant un lièvre ou un lapin en train de manger des raisins – ou des grenades, fruit que nous trouvons également dans notre corbeille. Les exemples sont un peu moins nombreux pour la peinture, mais l'on en compte à Constanta en Roumanie (frise du tombeau du Banquet) et dans plusieurs maisons d'Herculanum (Bouvier 2000, p. 119-120).

15 Pour une publication des premiers résultats de la fouille et, notamment, le plan et le phasage de la villa, voir Lafon 1990. Voir également Lafon 2001 pour des compléments d'analyse.

16 La publication du décor devrait se faire dans les années à venir en même temps que la publication générale des fouilles de la villa, mais un premier aperçu a été donné dans Carrive, à paraître.



Fig. 3 - Villa maritime de Marina di S. Nicola (Ladispoli), pièce 6, mur ouest, photo X. Lafon – École Française de Rome.

Il y aurait donc ici un jeu délibéré avec le cliché, presque un clin d'œil : raisins et grenades se situent sur un mur et le lapin s'acharne depuis des siècles à essayer de les rejoindre. Il s'agit bien sûr d'un exemple ponctuel mais qui témoigne d'une vive conscience des modèles antérieurs avec lesquels jouent les peintres.

Les textes de cette période nous semblent apporter un argument supplémentaire pour étayer l'hypothèse d'une réaction volontaire par rapport au passé. Nous sommes partie des analyses d'Eleanor Leach (Leach 2004, p. 265-286 et en particulier p. 278-281) qui mettent en évidence, chez les auteurs d'époque antonine, un rapport à la fois très conscient et dynamique à la production littéraire des siècles précédents. Parmi les auteurs dont traite E. Leach, deux nous semblent particulièrement significatifs de cette relation au passé : Fronton et Aulu-Gelle. Leurs œuvres respectives sont en effet nourries de la littérature classique, sans qu'aucune matière véritablement nouvelle ne soit apportée, mais il ne s'agit jamais d'une réutilisation servile, ni d'une nostalgie stérile. Ils puisent de façon très libre dans un fond culturel commun dans le but de mieux avoir prise sur le présent.

Les *Nuits Attiques* d'Aulu-Gelle se présentent comme un recueil de notes de lecture. L'auteur explique sa méthode dans la préface (§2) : au fur et à mesure que des livres grecs ou latins lui tombaient sous la main, il a consigné pêle-mêle tout ce qui lui plaisait, quel qu'en soit le sujet. Mais à y regarder de près, l'œuvre s'apparente presque à un manuel de philosophie pratique. En effet, si l'on trouve nombre de remarques touchant au style des auteurs ou à des questions de langue, il n'en reste pas moins que les *Nuits Attiques* regorgent de réflexions de philosophes qui visent à aider le lecteur à mieux diriger sa vie. Ainsi, au chapitre III du livre I, Aulu-Gelle expose les réflexions du philosophe Chilon sur la question de savoir si l'on peut ou non commettre une faute dans l'intérêt de ses amis. Plus loin, au chapitre XIII du même livre, il s'agit de savoir si, quand on a reçu un ordre de quelqu'un, il est plus

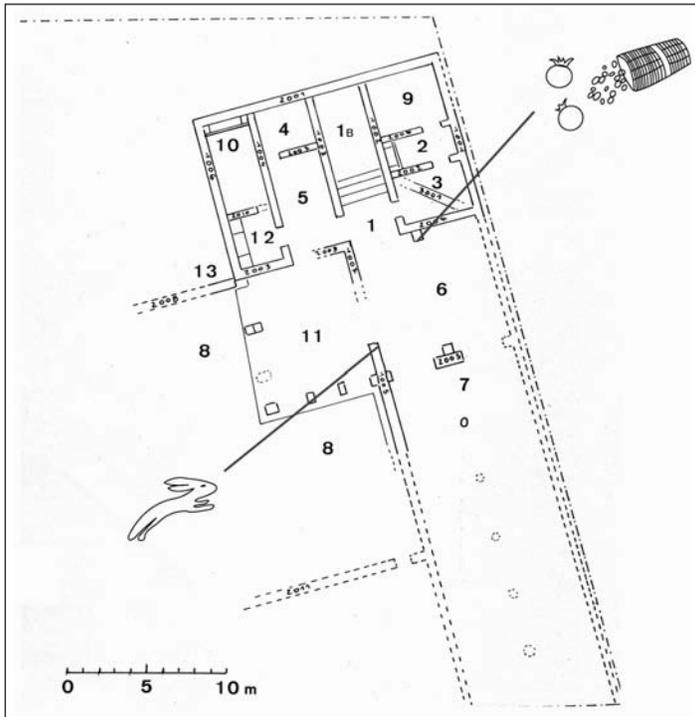


Fig. 4 - Villa maritime de Marina di S. Nicola (Ladispoli), plan de la tour belvédère, DAO: M. Carrive, sur un plan de Lafon 1990.

conforme au devoir de l'exécuter intégralement ou bien d'y manquer quelque fois si l'on pense par là tirer un avantage supérieur pour celui dont on a reçu les ordres. Aulu-Gelle, dans la droite ligne des historiens qui l'ont précédé, rapporte également de nombreuses histoires qui touchent à la vie des grands hommes et doivent faire office d'*exempla*. Se dessine ainsi, à l'intention du lecteur, une véritable morale pragmatique. L'ouvrage livre également des mises au point historiques qui visent à expliquer la présence de tel ou tel phénomène étonnant dans la vie politique et juridique actuelle : le chapitre IV du livre II tente par exemple d'élucider la raison pour laquelle une certaine procédure judiciaire était appelée « divination ». Il apparaît donc que ce recueil de notes tirées de la lecture des textes des siècles précédents est presque entièrement tourné vers l'ici et maintenant. D'ailleurs, dans la préface, l'auteur affirme avoir fait un choix, gardant :

[...] seulement ce qui peut mener des esprits bien disposés et dégagés d'autres soucis, au désir d'un savoir qui fait honneur et à la connaissance de sciences utiles, par un raccourci rapide et facile, ou ce qui était capable d'affranchir les hommes, occupés déjà par les autres nécessités de la vie, d'une méconnaissance, honteuse en vérité et fruste, des choses et des mots¹⁷.

17 « [...] *eaque sola accepi quae aut ingenia prompta expeditaque ad honestae eruditionis cupidinem utiliumque artium contemplationem celeri faciliq[ue] compendio ducerent aut homines aliis iam*

Aulu-Gelle n'invente donc rien, il reprend, cite, compile, mais en faisant cela, il choisit, recompose, recontextualise de façon à ce que le texte serve la visée qui est la sienne.

L'œuvre de Fronton témoigne du même dialogue dynamique entre passé et présent. Sa correspondance est émaillée de citations et références à ce qu'on pourrait appeler les textes fondateurs : il imite Térence, reconnaît les qualités littéraires de César, cite Lucrèce qu'il juge sublime, mentionne également Horace qu'il dit « *memorabilis* », montre une bonne connaissance de Virgile et de Tite-Live, ainsi que des affinités avec Quintilien, Tacite ou encore Juvénal. C'est d'ailleurs sur les grandes œuvres qu'il fonde l'éducation oratoire qu'il entend délivrer à ses élèves, les futurs empereurs Marc-Aurèle et Lucius Verrus dont il fut le précepteur. Mais comme chez Aulu-Gelle, c'est vers l'ici et maintenant qu'est tournée cette utilisation de la culture passée. Examinons un exemple, celui du vocabulaire. Dans une lettre de 139 ap. J.-C. adressée à Marc-Aurèle (*Ad M. Caes. et inuicem*, IV, 3), Fronton insiste sur la nécessité d'employer un vocabulaire le plus précis possible et incite son élève à aller rechercher dans les textes anciens des mots que l'on aurait oubliés. Mais loin de tenir d'un conservatisme borné, cette démarche a pour but principal de préciser au maximum le langage de l'orateur, afin qu'il puisse parler de la façon la plus appropriée du sujet qu'il traite. Et Fronton insiste d'autant plus qu'il forme un futur empereur, homme qui selon lui doit entre tous adopter un langage clair et intelligible dans la mesure où il s'adresse à l'empire entier, comme le montre ce fragment de lettre de 140-143 adressée à Marc-Aurèle : « [...] parce que tu sais que l'éloquence d'un Empereur doit être semblable à celle de la trompette et non à celle des flûtes, dont le son résonne moins et dont le jeu est plus difficile ¹⁸ ».

Les œuvres de ces deux auteurs témoignent donc d'une utilisation consciente de la littérature classique tournée vers le nouveau contexte socio-culturel qui est le leur.

Ces analyses nous semblent en mesure d'éclairer les processus à l'œuvre dans l'élaboration des décors de la seconde moitié du siècle. Elles permettent d'étayer l'hypothèse d'une réaction volontaire, de la part des peintres, par rapport aux modèles antérieurs, dans une époque qui entretient un rapport à la fois libre et très conscient avec son passé.

Un tel argumentaire pourrait toutefois se heurter aux objections que nous soulevions en introduction. Le rapport aux productions antérieures n'est en effet pas du même ordre en littérature et en peinture murale. D'un côté, les livres circulent d'une époque à l'autre, sont lus, relus, rejetés ou réhabilités en

uitae negotiis occupatos a turpi certe agrestique rerum atque uerborum imperitia uindicarent » (Gell., *Nuits Attiques*, Préface, §12, traduction de R. Marache dans l'édition de la CUF).

18 Front., *Ad M. Caes.*, III, 1 : « [...] *ut qui scias eloquentiam Caesaris tubae similem esse debere, non tiliarum, in quibus minus est soni, plus difficultatis* », traduction personnelle.

toute conscience. De l'autre, ce ne sont plus des œuvres qui circulent mais des techniques, un savoir-faire, un répertoire qui sont transmis¹⁹.

Nous croyons toutefois possible de maintenir une telle position en affirmant que les relations qu'une époque entretient avec le passé, l'environnement, les hommes – ce que nous avons appelé plus haut ses « structures mentales » – peuvent apparaître dans tous les objets qui la composent, quels que soit leur nature et leur mode de production et de réception. On pourrait par exemple mettre en relation la disparition relative des papiers peints à motifs couvrants, qui donnaient aux pièces, dans les années 1970, un décor durable, au profit des murs de couleur unie sur lesquels on peut accrocher tout type d'objets que l'on peut changer, déplacer quand bon nous semble, avec le fait que, dans les dernières décennies du xx^e s., le rythme du montage des films se soit dans l'ensemble considérablement accéléré. Ces deux éléments témoigneraient, chacun à leur façon, d'une accélération de la vie quotidienne, due en grande partie au développement des nouvelles technologies qui permettent une succession d'images de plus en plus rapide.

La prudence est de mise car nous ne sommes guère éloignée ici des notions d'« esprit du siècle », d'« air du temps » qui risquent de masquer une réalité souvent plus complexe et contrastée. Cependant, ignorer ces tendances de fond serait se priver d'un outil d'analyse capable d'apporter un éclairage précieux sur l'objet étudié.

Le bilan que nous avons proposé n'est sans doute pas exhaustif mais il permet de souligner à la fois les possibilités et les difficultés suscitées par le croisement de sources de nature différente. De tels parallèles requièrent un certain nombre de prémices méthodologiques et ne peuvent être établis que dans un cadre très strictement défini, au risque de déraciner les textes et les images de leurs conditions de production et de réception et d'aboutir à des interprétations erronées. Menés avec la prudence qui convient, ils permettent cependant de replacer l'objet étudié dans le contexte culturel et intellectuel qui a présidé à son élaboration et ainsi de mieux définir le discours dont il peut être porteur.

Bibliographie

- BALDASSARE Ida *et al.*, 2003, *La Peinture romaine de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive*, Milan, Motta.
- BARBERA Mariarosaria, PARIS Rita, éd., 1996, *Antiche Stanze, un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini*, Milan, G. Mondadori.
- BOUVIER Michel, 2000, *Le Lièvre dans l'Antiquité*, Lyon, ARPPAM.

19 Cela n'exclut pas l'existence de modèles que les peintres connaissent et peuvent reprendre ou refuser – la situation de Pompéi montre bien que des peintures de Premier style continuent de coexister avec des décors plus récents jusqu'au dernier moment de la vie de la cité, permettant aux peintres de 79 ap. J.-C. de savoir très précisément ce qui se faisait avant eux ; cependant, comme nous le disions plus haut, l'évolution de la peinture murale est liée de façon beaucoup plus étroite à des contraintes socio-économiques.

- BRAGANTINI Irene, 2004, « Une peinture sans maîtres : la production de la peinture pariétale romaine », *Journal of Roman Archeology*, p. 131-45.
- CARRIVE Mathilde, 2011, « *Ars Moriens ? La peinture murale romaine des I^{er} et III^{es} s. ap. J.-C. à la lumière des sources littéraires* », *Connaissance Hellénique*, 128, p. 3-11.
- CARRIVE Mathilde, à paraître, « La villa maritime de Marina di S. Nicola : le décor de la tour belvédère », dans les Actes du XI^e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, tenu à Ephèse en septembre 2010.
- CHINI Paola, 1997, « Pitture romane sull'Aventino: Piazza del tempio di Diana e via di S. Domenico », dans Scagliarini Daniela, éd., *I Temi figurativi nella pittura parietale antica (IV^e s. av. - IV^e s. ap. J.-C.)*, Atti del VI convegno internazionale sulla pittura parietale antica, Bologne, University Press, p. 185-187.
- ESPOSITO Domenico, 2009, *Le Officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali*, Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- FALZONE Stella, 2004, *Scavi di Ostia XIV. Le Pitture delle insulae (180-250 circa d.C.)*, Scavi di Ostia, Rome, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato.
- FILIPPI Fedora, éd., 2005, *I colori del fasto. La domus del Gianicolo e i suoi marmi*, Milan, Electa.
- LAFON Xavier, 1990, « Marina di S. Nicola. Il complesso archeologico, con l'introduzione e uno studio di Ida Caruso », *Bollettino di Archeologia del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*, Juin - juillet 1990, p. 15-29.
- LAFON Xavier, 2001, *Villa Maritima, recherches sur les villas littorales de l'Italie romaine (III^e s. av. J.-C. - III^e s. ap. J.-C.)*, Rome, École Française de Rome.
- LEACH Eleanor Winsor, 2004, *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LIVERANI Paolo, éd., 1998, *Laterano I. Scavi sotto la basilica di S. Giovanni in Laterano. I Materiali*, Cité du Vatican, Direzione generale dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie.
- MOLS Stefan, 2000, « Decorazione e uso dello spazio a Ostia. Il caso dell'Insula III x », *Mededelingen van het Nederlands historisch Instituut te Rome*, n° 58, p. 247-386.
- MOORMANN Eric E., éd., 1995, « Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano: Tavola rotonda in onore di W.J. Th. Peters in occasione del suo 75.º compleanno. Dutch School, Rome, 16-17 May 1994 », *Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 54.
- PERRIN Yves, 2002, « IV^e style, culture et société à Rome. Propositions pour une lecture historique de la peinture murale d'époque néronienne », dans Croisille Jean-Michel, Perrin Yves, éd., *Neronia VI, Rome à l'époque néronienne : institutions et vie politique, économie et société, vie intellectuelle, artistique et spirituelle*, Bruxelles, Latomus, p. 384-404.
- ROBERT Renaud, à paraître, « Palais ou temple ? Les descriptions architecturales virgiliennes et leur réception chez Ovide et Stace », à paraître dans les Actes du colloque « Dire l'architecture dans l'Antiquité » organisé à Aix-en-Provence les 28, 29 et 30 octobre 2010.
- SAURON Gilles, 1994, *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Rome, BEFAR.
- SAURON Gilles, 2005, « Les Romains et l'art », dans Inglebert Hervé, dir., *Histoire de la civilisation romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 233-334.
- SAURON Gilles, 2011, « Les peintres décorateurs au service de l'aristocratie romaine à la fin de la République », dans Morel Jean-Paul, éd., *Les travailleurs dans*

l'Antiquité : statuts et conditions, 127^e Congrès National des Sociétés Historiques et Scientifiques, p. 66-76.

ZANKER Paul, 1994, « Nouvelles orientations de la recherche en iconographie », *Revue Archéologique*, t. 2, p. 281-293.

Résumés

Les textes littéraires ont souvent été utilisés, parfois avec des résultats très fructueux, pour éclairer la lecture des images que nous ont livrées les murs du monde romain. Peinture murale et littérature sont pourtant des sources de nature différente, qui n'obéissent pas aux mêmes conditions de production ni de réception. Dans le cadre de cette réflexion sur les sources antiques, nous souhaitons revenir, à travers des exemples issus de nos propres recherches et des travaux de ces dernières décennies, sur les différentes façons dont les textes littéraires peuvent éclairer notre compréhension de la peinture murale et sur les problèmes posés par chacune d'entre elles. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous distinguons trois façons de recourir aux textes littéraires. La première et la plus immédiate voit dans les textes littéraires des sources historiques, capables de nous renseigner sur les modalités de mise en œuvre et de réception de la peinture murale à une époque donnée. La seconde a recours à la littérature non plus en tant que témoin de faits matériels ou socio-culturels, mais en tant qu'indicateur de l'horizon culturel d'une population donnée, démarche qu'a notamment théorisée Gilles Sauron sous le nom d'« archéologie du regard ». La troisième, davantage structuraliste, considère que les textes comme les images, à l'instar de tout type de production, peuvent être le reflet des structures mentales d'une époque et à ce titre s'éclairer l'un l'autre.

Spesso la letteratura antica è stata utilizzata, talvolta con dei risultati proficui, con lo scopo di aiutare gli studiosi nella comprensione delle immagini che decorano le pareti degli edifici romani. Pittura parietale e opere letterarie sono però delle fonti di natura diversa, che non rispondono alle stesse condizioni di produzione e di ricezione. Nell'ambito di questa riflessione sulle fonti antiche, proponiamo una riflessione relativa ai diversi approcci metodologici che utilizzano la letteratura antica per meglio comprendere la pittura parietale e ai problemi che da essi derivano. Abbiamo distinto tre tipi di utilizzazione delle fonti letterarie. Si può, in primo luogo, leggere i testi come fonti storiche, capaci di informarci sulle modalità di messa in opera e di ricezione della pittura parietale in un determinato periodo. I testi possono altresì essere utilizzati, non come testimonianze di fatti materiali o socio-culturali, ma come indicatori della cultura di una popolazione, metodo definito «archéologie du regard» da Gilles Sauron. Infine, tanto i testi antichi quanto le immagini possono essere considerati come l'espressione delle strutture mentali caratteristiche di un'epoca ed, in tal modo, possono contribuire alla comprensione degli uni e delle altre.

Table des matières

| | |
|---|----|
| Dominique Garcia | |
| Avant-propos | 5 |
| Introduction. Des fragments et des traces : un passé en lambeaux | 7 |
| Anne-Françoise Jaccottet | |
| Réflexion liminaire. Vous avez dit « sources » ? | |
| Pluridisciplinarité et documents antiques | 13 |
| De la constitution du corpus documentaire : combler les vides, pallier les lacunes | |
| Un texte mais quel texte ? | |
| Nereida Villagra Hidalgo | |
| Fragmentary mythography as a source | |
| Neoptolemos at Delphi in the <i>Tragodumena</i> | 27 |
| Anne Petrucci | |
| Le traitement des monuments dans les chroniques byzantines | |
| L'exemple de l'hippodrome de Constantinople | 43 |
| Pour une ouverture aux sources postérieures à l'Antiquité | |
| Vivien Barrière | |
| L'archéologie du bâti face aux sources postérieures à l'Antiquité | |
| Le cas des portes urbaines d' <i>Augustodunum</i> (Autun) | 57 |
| Elyssa Jerray | |
| Du problème de l'interprétation des sources antiques : des fouilleurs du XIX ^e siècle à aujourd'hui | |
| Le cas de Zitha (Henchir Zian) en Tunisie | 77 |
| Laetitia Phialon | |
| De la recherche documentaire à la publication | |
| « Faire du neuf avec du vieux » en protohistoire égéenne | 91 |

Croiser les sources : un impératif méthodologique...

... pour reconstruire ce qui n'est plus (lieux, usages, pratiques)

Beatrice da Vela

Reconstructing school-practices in antiquity
An interdisciplinary challenge 113

Cathrin Grüner

Das Heiligtum von Santa Venera in *Poseidonia-Paestum*
Möglichkeiten und Grenzen der Zuweisung archäologischer
Funde an die Göttin Aphrodite 129

Éloïse Letellier

L'insertion urbanistique du théâtre et de l'odéon de Carthage
Un dossier pluridisciplinaire 149

... pour les faire dialoguer : l'exemple des sources écrites

Muriel Hoohs

Entre textes de loi et sources épistolaires
La question de la mobilité des clercs en Afrique romaine
à la fin de l'Antiquité 173

Lucia Rossi

Les Romains en Égypte et la propriété foncière
Contacts et interactions entre deux systèmes économiques différents 187

Retour aux sources

Les mots et les choses

Marie-Adeline Le Guennec

Le stabulum romain, écurie ou établissement hôtelier ?
La langue juridique et l'usage à Rome 215

Julien Schoevaert

« *Tabernae cum pergulis suis* »
Le modèle pompéien transposé à Ostie 229

Peut-on voir à travers les yeux des anciens ?

Lorraine Garnier

Réflexions sur la notion de prospectus et son rôle dans la configuration
des façades dans l'architecture domestique romaine
Lecture croisée des sources écrites et archéologiques 245

Mathilde Carrive

Le texte et l'image
Réflexions sur l'usage des sources littéraires pour éclairer la compréhension
de la peinture murale romaine 263

Xavier Lafon

Conclusion 277

AUX SOURCES DE LA MÉDITERRANÉE ANTIQUE

HÉRITAGES MÉDITERRANÉENS

présente des
recherches
nouvelles sur
les textes de
la Méditerranée
antique et
médiévale.

Cet ouvrage réunit de jeunes chercheurs en sciences de l'Antiquité, venus de différents pays européens, autour de la question des sources qui se trouve à l'origine de toute démarche scientifique dans ce domaine de recherche. Philologues, historiens et archéologues ont ainsi été invités à présenter, à partir d'études de cas précis, les difficultés rencontrées dans la constitution et l'exploitation de leurs corpus documentaires, ainsi que les différentes méthodologies développées pour tenter de les surmonter. Ces réflexions sont présentées ici, organisées autour de trois axes majeurs: mise en place du corpus documentaire, croisement des sources et approches pluridisciplinaires, distance entre le chercheur et ses « sources ». Il s'agit là d'un témoignage manifeste du dynamisme actuel des sciences de l'Antiquité, dont les jeunes représentants entendent faire évoluer les questionnements et les méthodes sans se départir des exigences d'érudition et de polyvalence qui caractérisent depuis l'origine ce domaine de recherche.

Couverture :
Le bouclier de Doura Europos,
© Jean-Claude Golvin, Actes Sud.

Mathilde Carrive, actuellement membre de l'École française de Rome, auteur d'une thèse de doctorat en archéologie romaine intitulée « Habiter le décor. Peinture murale et architecture domestique, en Italie centrale et septentrionale, de la fin du I^{er} à la fin du III^e s. apr. J.-C. », Aix Marseille Université/Università di Napoli l'Orientale.

Marie-Adeline Le Guennec prépare un doctorat d'histoire ancienne consacré aux auberges dans l'Occident romain, « L'accueil mercantile dans l'Occident romain, III^e s. av. J.-C.-IV^e s. apr. J.-C. Aubergistes et clientèles », Aix Marseille Université. Elle est actuellement boursière de la Fondation Thiers-Centre de recherches humanistes et rattachée au Centre Camille Jullian.

Lucia Rossi, docteur en histoire ancienne, Aix Marseille Université/La Sapienza, Rome 1, est actuellement ATER à l'université de Rouen et chercheur associé au Centre Camille Jullian. Dans la continuité de ses recherches doctorales sur les rapports économiques entre Rome et l'Égypte, II^e s. av. J.-C.-I^{er} s. apr. J.-C., elle s'intéresse à l'étude de la mobilité commerciale et des procédures de contrôle public dans l'Égypte hellénistique et romaine.



Aix Marseille
université



28 €