

Vivre, produire et échanger : reflets méditerranéens

Mélanges offerts à Bernard Liou

Textes rassemblés par Lucien Rivet et Martine Sciallano



éditions monique mergoil
montagnac
2002

Tous droits réservés
© 2002



Diffusion, vente par correspondance :

Editions Monique Mergoil
12 rue des Moulins
F - 34530 Montagnac

Tél/fax : 04 67 24 14 39 - portable : 06 73 87 13 91
e-mail : emmergoil@aol.com

ISBN : 2-907303-68-6
ISSN : 1285-6371

Aucune partie de cet ouvrage ne peut être reproduite
sous quelque forme que ce soit (photocopie, scanner ou autre)
sans l'autorisation expresse des Editions Monique Mergoil.

Texte : auteurs
Saisie, illustrations : *idem*
Rédaction, mise en page : Sylvie Saulnier et Lucien Rivet
Maquette : Editions Monique Mergoil
Couverture : Editions Monique Mergoil
Impression numérique : Maury SA
21 rue du Pont-de-Fer, BP 235
F - 12102 Millau cedex

Sommaire

<i>Préface (Lucien RIVET et Martine SCIALLANO)</i>	9	Robert ÉTIENNE	Prosopographie monumentale, prosopographie amphorique. Le cas des Ocratii	119
Patrice POMEY		Élisabeth DENIAUX	Recherches sur le transport maritime dans la Méditerranée orientale : les affaires de Patiscus (51-43 av. J.-C.)	121
Remarque sur la faiblesse des quilles des navires antiques à retour de galbord	11	Dominique PIERI	Marchands orientaux dans l'économie occidentale de l'Antiquité tardive	123
Sabrina MARLIER		Enrique GOZALBES CRAVIOTO	Notas sobre las relaciones hispano-tingitanas en la antigüedad clásica	133
La question de la survivance des bateaux cousus de l'Adriatique	21	Claude DOMERGUE, Christian RICO	À propos de deux lingots de cuivre antiques trouvés en mer sur la côte languedocienne	141
Jean-Marie GASSEND		Henri AMOURIC, Éric DULIÈRE, Florence RICHEZ, Lucy VALLAURI	En rade de Villefranche	153
Navires de Saint-Gervais, des Laurons, de Cavalières, etc.	33	José Maria BLÁZQUEZ	El comercio hispano con el norte de África y el Oriente desde el comienzo de la Antigüedad hasta el siglo VIII	159
Claude SANTAMARIA		Moisés DÍAZ GARCÍA, Pedro OTIÑA HERMOSO	El comercio de la Tarragona antigua : importaciones cerámicas entre el siglo III a.C. y la dinastía julio-claudia	171
Épave Chrétienne "E" à Agay, commune de Saint-Raphaël (Var).	35	Michel BONIFAY, Claudio CAPELLI, Luc LONG	Recherches sur l'origine des cargaisons africaines de quelques épaves du littoral français	195
Michel L'HOURL, Elisabeth VEYRAT		Frédéric MARTY	Aperçu sur les céramiques à pâte claire du golfe de Fos	201
Au carrefour des influences maritimes de l'Europe moderne : les épaves de la Natière	43	Armand DESBAT	Quelques témoins de l'importation de sigillée orientale A à Lyon	221
Max GUÉROUT		Thierry MARTIN	Le rayonnement aquitain des présigillées augustéennes du bassin de l'Aude	223
L'épave du Patriote à Alexandrie (Égypte)	51			
Éric RIETH				
À propos d'un bateau-citerne du delta du fleuve Godavari (Andhra Pradesh, Inde) dessiné par F. E. Pâris (1806-1893). Note d'architecture navale comparée	67			
Philippe RIGAUD				
L'inventaire de la galéasse de Philippe de Comynes (Marseille 1491)	71			
François SALVIAT				
Les ports de l'Atlantide dans le <i>Critias</i> de Platon	79			
Francisca PALLARÉS				
I porti antichi della Liguria di Ponente : l'esempio di Albenga	85			
Claude VELLA				
Évolution paléogéographique du littoral de Fos et du delta du Rhône : implications archéologiques	103			
Christian GIROUSSENS				
À propos des étangs de Fos et d'Istres : deux entrepôts à sel à Port-de-Bouc au XVI ^e siècle	115			

Philippe BET, Anne DELOR Les premiers ateliers céramiques de type méditerranéen en Auvergne, l'exemple des officines de sigillée	235	Cèsar CARRERAS MONFORT, Piero BERNI MILLET Microspatial relationships in the Laetanian wine trade : shipwrecks, amphora stamps and workshops	359
Kristell CHUNIAUD Le groupe des ateliers de potiers de Ligonnes à Lezoux (Puy-de-Dôme), un champ d'étude pour les questions relatives à l'organisation de la production céramique en Gaule romaine	243	Rosario GARCÍA GIMÉNEZ, Michal OREN PASCAL, Darío BERNAL CASASOLA Las ánforas como indicadores del comercio entre el sur de <i>Hispania y Iudaea</i>	371
Lucien RIVET Céramiques communes engobées et imitations de campaniennes et de sigillées italiennes de Fréjus (Var), de la fin du I ^{er} siècle avant notre ère et du I ^{er} siècle de notre ère	249	Pau MARIMON RIBAS La importancia de la <i>Gallia Lugdunensis</i> en la distribución de los productos béticos hacia el norte del Imperio	379
Michel PASQUALINI Le pot de chambre : une forme particulière du vaisselier céramique dans la maison romaine entre les I ^{er} et III ^e siècles de notre ère	267	Daniel ROUQUETTE Une représentation de phare sur une estampille amphorique ou doliaire de Narbonne	389
Miguel BELTRÁN LLORIS Un rasgo de la colonización itálica : la fabricación de morteros en la <i>Hispania</i> tardorrepública (valle del Ebro)	275	Stefania PESAVENTO MATTIOLI Una produzione norditalica di anfore bollate	391
Jean-Christophe TRÉGLIA <i>Flanged bowl</i> Hayes 91 : simple bol décoré, mortier ou râpe ?	287	Iwona MODRZEWSKA-PIANETTI Due anfore bollate del Polesine	395
Yves RIGOIR Petit bestiaire sur DS.P.	291	Eduard GARROTE SAYÓ Les timbres sur amphores à huile de Bétique en Narbonnaise	403
Daniela GANDOLFI Una bottiglia-mercuriale Isings 84 con bollo C. EVHODIA dal Civico Museo Archeologico di Ventimiglia (Liguria, Italia)	295	Carmen ARANEGUI GASCÓ Las ánforas con la marca ΜΑΓΩΝ	409
Guillermo PASCUAL BERLANGA, Albert RIBERA I LACOMBA Las ánforas tripolitanas antiguas en el contexto del Occidente Mediterráneo	303	Juan Aurelio PÉREZ MACÍAS La <i>figlina</i> de Pinguele (Espagne)	417
André TCHERNIA L'arrivée de l'huile de Bétique sur le <i>limes</i> germanique : Wierschowski contre Remesal	319	Adrian ARDET Probabilités de la présence d'amphores de type "Gauloise" 5 en Dacie romaine	423
Michel CHRISTOL Marchands gaulois et grand commerce de l'huile de Bétique dans l'Occident romain ; quelques données provenant des amphores	325	Patricia SIBELLA Promontoire d'Uluburun, Turquie : amphores non identifiées	425
Genaro CHIC GARCIA <i>DEGVSTATIO</i> o <i>RECOGNITIO</i>	335	Ramón JÁRREGA DOMÍNGUEZ Nuevos datos sobre la producción anfórica y el vino de <i>Tarraco</i>	429
Stefanie MARTIN-KILCHER <i>Lucius Uritius Verecundus</i> , négociant à la fin du I ^{er} siècle, et sa marchandise découverte à Mayence	343	Jaap van der WERFF Old and new evidence on the contents of Haltern 70 amphoras	445
Tamás BEZECZKY Brindisian olive oil and wine in Ephesos	355	Montserrat COMAS SOLA, Jordi JUAN TRESSERAS La production du vin dans deux <i>domus</i> de la ville romaine de Baetulo. Analyses archéobotaniques et de résidus organiques	451
		Marinella PASQUINUCCI, Simonetta MENCHELLI Anfore picene e paesaggio agrario : alcune considerazioni a proposito dell'ager Firmanus	457

Marie-Claire AMOURETTI	Gilles SAURON
Découvertes archéologiques récentes sur les moulins et pressoirs romains de Provence	Naissance et mort d'un genre pictural éphémère : la mégalographie
465	511
Denis FONTAINE	Jean-Marie PAILLER
<i>De Frvtyvm</i> (Flash Back)	<i>Sagitta</i> . Les noms de la flèche
471	517
Christian GOUDINEAU	Jacques GASCOU
Les mystères de la lieue gauloise	Les Flaminiques de Livie à Vaison-la-Romaine
473	521
Daniel BRENTCHALOFF	Jean GUYON
Un nouveau milliaire de Tibère sur la <i>uia Aurelia</i>	Jeu de puzzle au Musée Calvet à Avignon : deux pièces antiques à replacer au linteau de l'église Saint-Eutrope d'Orange
479	527
George B. ROGERS	Henri LAVAGNE
La route romaine d'Aix-en-Provence au Rhône Nouvelles hypothèses	Zénobie et Tétricus dans le triomphe d'Aurélien
483	535
Vassiliki GAGGADIS-ROBIN	René GIROUSSENS
Une tête inédite découverte au Castelet-Fontvieille	Un contrat de mariage à Istres au XVI ^e siècle
489	541
Antoine HERMARY	Sabine FAUST
Une tête en ivoire du musée d'Istres	Steindenkmäler aus dem gallo-römischen Tempelbezirk von Tawern
493	545
Martine SCIALLANO	Anne ROTH CONGÈS
Oh ! my god !	Où replacer le soffite à caissons du mausolée de Sestino ?
499	551
Victor LASSALLE	Laurence BRISSAUD, Jean-Luc PRISSET
Une imitation de l'orfèvrerie antique au portail de Saint-Gilles ?	Un édifice funéraire sur le site de Saint-Romain-en-Gal
503	567

Naissance et mort d'un genre pictural éphémère : la mégalographie

Gilles Sauron*

Je voudrais rendre ici un hommage amical à Bernard Liou en présentant quelques réflexions sur un des nombreux domaines auxquels s'est intéressée son inlassable curiosité. Je songe ici à l'édition et à la traduction que Bernard Liou associé à Michel Zuinghedau a procurée du livre VII du *De architectura* de Vitruve, et plus précisément au célèbre passage concernant la mégalographie.

Je cite d'abord le texte (Vitruve, *De architectura*, VII, 5, 2) tel qu'il est restitué et traduit dans ce magnifique volume de la *Collection des Universités de France* (Liou, Zuinghedau, Cam 1995, p. 23) : *pinguntur (...) nonnullis locis item signorum megalographiae habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus Troianas pugnas seu Vlixis errationes per topia ceteraque quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata* ("on peint [...] de même, en quelques endroits, de grandes compositions à personnages représentant des images de dieux ou des suites de scènes mythologiques, sans oublier les combats de Troie ou les errances d'Ulysse de paysage en paysage, et toutes choses qui, au même titre que celles-ci, procèdent de la nature"). On le voit, B. Liou et ses collègues ont écarté la restitution *nonnulli [scil. <parietes>] locis item signorum megalographiam habentes*, qui a conduit Fensterbusch (*an Stellen, wo sonst Statuen stehen*) et Ferri (*al posto delle statue*) à comprendre que la mégalographie, dans l'esprit de Vitruve, se substituait à des statues. En fait, on le comprend mieux grâce à Liou et Zuinghedau, Vitruve définit ce genre, dont il situe la diffusion limitée (*nonnullis locis*) en Italie à l'époque où triomphent les scénographies (*patentibus autem locis, uti exhedris, propter amplitudines parietum scaenarum frontes ...*), ce qui correspond aux phases Ib et Ic de la nomenclature d'H. G. Beyen (ca. 80 - ca. 45 av. J.-C.), comme un genre de peinture figurative (d'où le *signorum*), non pas limité à de petits tableaux, mais faisant entrer de nombreuses figures au sein de compositions de grandes dimensions (d'où le *megalographiae*), figures qui montrent soit des statues de dieux (*deorum*

simulacra), soit des cycles mythiques présentés chronologiquement (*fabularum dispositas explicationes*).

Les éditeurs du volume de la CUF, ainsi que Marie-Thérèse Cam qu'il se sont adjointe pour le commentaire, ont suivi avec raison Agnès Rouveret, qui dissociait nettement les deux derniers sujets mentionnés par Vitruve, les thèmes troyens et odysseens, des deux premiers, parce que ceux-ci relèvent de la peinture classique jusqu'à Alexandre, alors que ceux-là reflètent une sensibilité hellénistique (Rouveret 1989, p. 327). J'ajoute que les rares témoignages archéologiques conservés de mégalographie, je me limite ici à celle de la villa des Mystères et à celle de la villa dite de P. Fannius Synistor à Boscoreale, permettent de reconnaître en effet les deux premiers thèmes mentionnés par Vitruve. Les *deorum simulacra* d'abord, puisqu'un groupe représentant vraisemblablement Dionysos et Sémélé (plutôt que Dionysos et Ariane), dont on a attribué l'original avec de bons arguments à un temple de Smyrne, est situé au centre de la mégalographie de la villa des Mystères (Sauron 1998, p. 59-72), tandis qu'une image de Vénus, du type de la Vénus de Milo mais avec une pondération inversée, est placée semblablement au centre de celle de Boscoreale (Sauron 1993, p. 111-116, 1994, p. 334-342). Les *fabularum dispositas explicationes* ensuite, du moins à mon avis, puisqu'il m'a semblé possible de reconnaître, dans la composition de la grande fresque de la villa des Mystères, deux frises convergeant vers le groupe divin, celle de droite représentant les étapes de la divinisation de Sémélé, et celle de gauche les étapes de la divinisation de Dionysos, même si le vrai sujet de la peinture est le rapport que la *Domina* établit en permanence entre sa propre vie et le processus d'apothéose des deux héros (Sauron, 1998) ; pour Boscoreale, la situation est analogue, quoique plus originale, puisque les deux frises symétriques, telles du moins que j'ai essayé de les identifier, ne convergent pas vers la figure divine du centre, mais prolongent et illustrent l'opposition des thèmes qui figurent à l'arrière de celle-ci, celle de gauche

* Université de Bourgogne, 2 boulevard Gabriel, 21000 Dijon.

(Démétrios de Phalère - La Macédoine dominant la Perse - Défaite de Persée ?) concernant les revêtements de la Fortune sur terre, celle de droite (Sappho - Céphée et Cassiopée - Andromède et Persée) exaltant le thème de l'apothéose astrale, figuré à l'arrière de Vénus par le couple platonicien d'Eros et de Psyché (Sauron 1993, 1994 [p. 325-374], 2001).

Il est dommage que Vitruve confonde sous le même terme de mégalographie des sujets dont la moitié d'entre eux seulement devaient s'attacher à ce genre spécifique, mais surtout n'exprime pas clairement, au-delà des thèmes traités, ce qui faisait la véritable originalité de ce genre. Or l'examen des peintures conservées ne laisse pas de doute à ce sujet : la singularité de ces fresques tenait sans doute à l'absence de tout contexte naturel ou construit ainsi que de toute inscription permettant d'identifier les personnages et de comprendre facilement la signification d'ensemble de la composition à l'intérieur de laquelle ils étaient inscrits. Les figures étaient représentées comme s'il s'agissait de statues placées sur un podium courant en contrebas des parois d'un local somptueusement revêtu de marbres polychromes. A la manière des galeries statuariques des musées, chaque personnage ainsi figuré bénéficiait comme ses voisins d'un même contexte uniforme, entièrement extérieur à l'action dans laquelle il était supposé être engagé. De ce point de vue, je ne pense pas qu'il faille rechercher des précédents à ce mode de représentation dans l'histoire de la peinture grecque. Si l'on se réfère, faute d'avoir conservé des témoignages de la grande peinture classique, à des tableaux de style explicitement classicisant reproduits à fresque sur des parois pompéiennes au I^{er} siècle de notre ère, on observe que les figures occupent l'essentiel du champ du tableau, et que les éléments de décor sont strictement limités à leur utilité dans le contenu narratif, comme s'il s'agissait d'accessoires de théâtre : ainsi sur le tableau classicisant, conservé au Musée National de Naples, représentant l'épisode de Pyrame et Thisbé dans sa version ovidienne (Pompéi, maison IX, 5, 14), où l'évocation de la mort tragique des héros est encadrée par la tombe de Ninus qui inaugure le récit des *Métamorphoses* et par le mûrier qui le conclut (Baldassare 1981, p. 340-341 et fig. 1) ; on pourrait citer aussi, entre autres nombreux exemples, le tableau d'Héraclès au jardin des Hespérides de la maison du Prêtre Amandus, où le héros est figuré en présence des déesses, devant l'unique pommier protégé par le serpent, indépendamment de toute évocation du verger auquel ce dernier appartient, ou encore le tableau de la délivrance d'Andromède par Persée de la maison des Dioscures, où seuls quelques éléments rocheux suggèrent le contexte de la scène (Schefold 1972, p. 192 et 247 sq. et pl. XXXVIII). J'ajoute que, dans certains cas, des inscriptions devaient accompagner les figures, comme le montre, à côté des descriptions de Pausanias mentionnant les "épigrammes" commentant les peintures classiques qu'il commente, le tableau de Dédale et Icаре de la Villa Impériale à Pompéi, où le père du héros malheureux est accompagné de l'inscription ΔΑΙΔΑΛΟΣ

(Schefold 1972, p. 153 sq. et pl. LIII). Mais l'absence totale d'évocation du contexte dans les mégalographies, à l'exception d'éléments de décor sur lesquels les personnages sont assis ou contre lesquels ils s'appuient (fauteuil, pilier, rocher), à la manière des sculptures en ronde bosse au moins jusqu'au début de la période hellénistique, incite à orienter plutôt en direction de l'histoire de la sculpture grecque la recherche des modèles de ce mode de composition.

J'ai essayé de montrer que la composition des deux frises symétriques de la mégalographie de la Villa des Mystères relevait du genre bien connu de la "narration continue", consistant en une succession chronologique de scènes appartenant à une narration à contenu héroïque, mais sans séparation entre celles-ci, même si elles se déroulent à une grande distance de temps et de lieu. On aurait pu s'attendre à ce que le peintre tirât profit de l'enrichissement du genre dans le sens d'une présence de plus en plus massive du décor architectural ou naturel dont témoigne vers le début du II^e siècle avant J.-C. la frise sculptée de la Téléphie à Pergame, et qui sera exploitée à l'époque impériale par les sculpteurs des colonnes Trajane et Aurélienne ainsi que de tant de sarcophages à sujet mythologique. En fait, tout se passe ici comme s'il avait voulu se référer, au-delà de l'évolution de l'art grec postérieur à Alexandre vers un réalisme de plus en plus débridé, à des modèles très antérieurs, marqués par la double absence du contexte où s'inscrivent les scènes ainsi que du rendu de la perspective dans la représentation des personnages. On songe par exemple aux séries de métopes du style sévère. Il y a dans ces choix stylistiques et iconographiques quelque chose qui s'inscrit difficilement dans l'histoire de la peinture grecque, soucieuse comme toujours de perfectionner ses modes d'expression dans le sens d'un illusionnisme de plus en plus efficace. Pour essayer de mieux comprendre l'émergence paradoxale de la mégalographie, dont l'unique témoignage textuel et les rares attestations matérielles se situent dans des contextes romains à la fin de l'époque hellénistique, sans doute faut-il nous interroger d'abord sur le milieu qui a vu naître ce nouveau genre pictural.

Tournons-nous d'abord vers les praticiens de la peinture qui ont exécuté ces étranges décors. Or l'examen de ces derniers ne permet pas de conclure à l'existence de peintres spécialisés dans leur réalisation, et qu'il faudrait appeler **megalographoi*, d'un terme que la langue grecque ignore avec la chose qu'il pourrait désigner. Le plus frappant me paraît en effet être l'extraordinaire unité iconographique des phases anciennes du "deuxième style", et qui s'explique par l'évidente domination des peintres "scénographes" (*scenographoi*) dans leur conception iconographique. On sait que ces peintres spécialisés à l'intérieur du monde grec dans la confection des décors théâtraux étaient avant tout des virtuoses de la représentation d'architectures vues en perspective. Leur arrivée à Rome est attestée au tout début du I^{er} siècle avant J.-C., époque à laquelle ils se mettent au service des magistrats chargés de construire et d'ornez les "fronts de scène" pro-

visoires pour les divers *ludi scaenici* de la ville : les sources attribuent cette initiative à l'édile C. Claudius Pulcher en 99 avant J.-C. (Pline, *NH*, XXXV, 23 : *Habuit et scaena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturae, cum ad tegularum similitudinem corui decepti imagine aduolarent* ; Valère Maxime, II, 4, 6 : *Claudius Pulcher scaenam uarietate colorum adumbravit, uacuis ante pictura tabulis extentam*). J'ai supposé que la naissance contemporaine du "deuxième style", c'est-à-dire le passage de la technique décorative du stuc moulé et peint imitant des placages de marbres polychromes à la technique de la peinture à fresque sur enduit lisse pour rendre la même illusion était due à l'intervention directe de ces praticiens du trompe-l'œil, chargés désormais par les nobles romains d'exercer leur talent dans leur sphère privée après leur avoir rendu service dans l'exercice de leurs magistratures. Si on compare les mégalographies, où interviennent des représentations de personnages, aux décors purement "scénographiques", comme celui du célèbre *cubiculum* M de la villa dite de P. Fannius Synistor à Boscoreale, on observe que la composition est exactement la même : dans les deux cas, le décor montre la représentation d'une pièce luxueusement ornée de divers placages ou d'assises de blocs massifs en marbres de couleur, avec un podium courant en contrebas des murs ; la seule différence réside dans ce qui est posé sur le podium, des personnages dans un cas, des architectures servant de support à leur tour à des peintures figurant des architectures dans l'autre. Autrement dit, les mégalographies dont nous parle Vitruve pour cette époque étaient des compositions picturales qui associaient deux spécialités nettement distinguées de la peinture grecque, la scénographie pour le cadre architectural, d'une part, et l'anthropographie pour les personnages, d'autre part. Un bref passage de Pline permet de mesurer à quel point ce genre de composition relevait en effet dans cette tradition de spécialités picturales nettement distinguées : citant Varron, l'auteur de l'*Histoire naturelle* mentionne un certain Sérapion, excellent scénographe, nous dit-il, actif à Rome où il peignit un tableau recouvrant les galeries en hauteur près des *Tabernae Veteres*, mais qui fut incapable de peindre un être humain ; inversement, un certain Dionysios, qu'il situe ailleurs au temps de la jeunesse de Varron (Pline, *Naturalis historia*, XXXV, 147-148 : ... *M. Varronis iuuenta eadem aetate imaginum pictores Sopolim et Dionysium ...*), ne peignit que des figures humaines et reçut pour cela le surnom d'"anthropographe" (*Ibidem*, 113 : *E diuerso Maeniana, inquit Varro, omnia operiebat Serapionis tabula sub Veteribus. Hic scaenas optime pinxit, sed hominem pingere non potuit. Contra Dionysius nihil aliud quam homines pinxit, ob id anthropographos cognominatur*). Le témoignage de Varron cité par Pline renforce l'idée selon laquelle ce genre nouveau de la mégalographie a dû naître à Rome à la fin de la République de la rencontre entre une clientèle extrêmement riche et en même temps extrêmement exigeante, celle de la noblesse romaine, et les meilleurs praticiens de la peinture grecque, officiant dans diverses spécialités nor-

malement cloisonnées, et qui avaient été attirés ici par le nombre et la rentabilité financière des commandes qu'ils pouvaient y espérer.

Si on observe maintenant le contenu des deux mégalographies bien conservées, on est frappé par l'extraordinaire variété des moyens d'expression qui y sont mis en œuvre. Il s'agit dans les deux cas de frises centrées sur les *deorum simulacra*, mais avec des compositions variées, en "narration continue" comme à la villa des Mystères, ou associant des rythmes ternaires signifiant soit la complémentarité (Dionysos - Vénus - les Grâces, comme dieux du banquet), soit l'union des contraires (Vénus, *uinctionis uis* selon Varron, entre la Fortune qui bouleverse la vie terrestre et le couple platonicien d'Eros et Psyché, symbolisant la possibilité pour l'âme enflammée de désir pour les réalités immortelles de rejoindre son "domicile" céleste), ou bien encore présentant un écrivain (Démétrios de Phalère, Sappho) et l'illustration en une séquence de deux images d'une de leurs œuvres, ainsi à gauche la figuration de la *uarietas* de la Fortune par l'image de la Macédoine dominant la Perse, puis la réalisation de la prédiction de la chute de la Macédoine, peut-être par l'image de Persée vaincu par Paul-Émile, et, de l'autre côté, la tristesse de Céphée et Cassiopée, puis le sauvetage de leur fille Andromède, manipulant le bouclier réfléchissant de Persée, où le reflet du héros sur l'orbe de bronze symbolise le prochain catastérisme de tous ces personnages. Je songe aussi à tous ces procédés très variés que montre la fresque des Mystères, notamment ses variations sur le thème d'une coexistence de figures divines et humaines, avec la substitution d'une ménade à une initiée, l'intrusion d'Eros dans la chambre de la mariée, l'irruption de la démons ailée dans une scène d'initiation, sans parler de l'apparition d'iconographies atypiques, comme celle du Silène apollinien, ou encore celle du groupe du Silène dionysiaque s'apprêtant à faire surgir miraculeusement une source de vin devant un satyre penché pour boire, tandis que son compagnon se prépare à mimer le thème de l'ivresse. Toute cette richesse de contenu et de modes d'expression ne saurait s'interpréter, me semble-t-il, que comme le résultat d'une rencontre entre des peintres anthropographes d'un niveau sans doute extrêmement élevé, même si les coutumes romaines leur imposaient un anonymat inhabituel dans leur monde grec d'origine, et des patrons romains soucieux de mettre en scène leurs convictions dans une forme énigmatique convenant à un goût traditionnel chez eux pour le langage obscur des oracles, c'est-à-dire pour le langage des dieux. Le recours à un mode de représentation excluant tout repère explicite pour l'interprétation des scènes (contexte, inscriptions) répond ainsi à une exigence propre à la clientèle des peintres.

Il est un autre aspect qu'il convient de souligner, c'est le caractère extraordinairement éphémère de cette production picturale originale. L'intense activité archéologique depuis plus de deux siècles dans la zone de Pompéi, miraculeusement préservée par les cendres du Vésuve, nous en a révélé jusque là trois exemplaires, dont le dernier en

date, qui n'est pas encore publié, vient d'être mis au jour dans le salon 13 de la villa 6 de Terzigno au pied du Vésuve (Cicirelli 2001). A partir du principat d'Auguste, le genre disparaît, et ne resurgit que sous la forme d'une caricature dans le roman de Pétrone (*Satyricon*, XXIX, 2-4), où Trimalcion est présenté comme l'auteur d'une mégalographie ornant curieusement son atrium et qui retraçait les étapes de sa vie (la vente dont il avait été l'objet, puis son apprentissage du calcul, puis sa fonction de comptable, etc.), avec la représentation à chaque fois des dieux qui l'avaient protégé (Minerve, Mercure, la Fortune, les Parques), et la présence d'inscriptions dont, pour être plus sûr d'être compris, Trimalcion avait demandé à l'artiste de compléter sa peinture : c'est la version burlesque d'œuvres du genre de la grande fresque de la villa des Mystères. On le sait, la disparition des genres de la peinture décorative à la mode à la fin de la République, la scénographie avec sa variante figurative qu'était la mégalographie, a été scellée par le pouvoir augustéen. Auguste, en réformant simultanément l'architecture et la dramaturgie théâtrales, avait éliminé les scénographies, qui jusque-là évoquaient les décors construits ou naturels devant lesquels évoluaient les acteurs des tragédies, des comédies et des drames satyriques ou de leurs transpositions et variantes latines : il s'agissait désormais de former un contraste entre, d'une part, un décor permanent évoquant le retour d'un âge d'or stable dont le maître mot était la hiérarchie (*maiestas*), et, d'autre part, un acteur unique et muet, chargé d'évoquer tous les malheurs des âges périmés, "des origines du monde jusqu'à Cléopâtre reine d'Égypte", selon la formule du pantomime ami d'Auguste Pylade, conservée grâce à un passage du traité *Sur la danse* (au chapitre 37) parvenu jusqu'à nous sous le nom de Lucien (Sauron 1994, p. 553-559). On imagine mal qu'en cette époque d'exaltation du retour de l'âge d'or et du règne de l'Apollon solaire, où Rome était présentée par la propagande officielle comme l'instrument des dieux désigné aux origines du monde pour la pacification universelle, ainsi que Virgile l'évoquait dans sa description du bouclier forgé par Vulcain pour Enée, l'ancêtre de la *gens Iulia* à laquelle appartenait Auguste, le propriétaire de la riche villa de Boscoreale ait osé montrer dans un salon d'accueil de celle-ci, ouvert à ses convives, l'image de Démétrios de Phalère comme auteur d'un traité *Sur la Fortune*, où ce dernier prenait comme exemple des revers que la déesse inflige aux nations celui de la Macédoine, en soulignant le caractère inattendu de sa récente victoire sur la Perse, et en prédisant le caractère inéluctable de sa chute prochaine, dont les Romains devaient être en effet l'instrument moins de deux siècles plus tard. Certes, en pleine époque augustéenne, Ovide devait prêter à son Pythagore de semblables considérations : "C'est ainsi, s'exclame le philosophe dans les *Métamorphoses*, que tout change sous nos yeux, ainsi que nous voyons des nations conquérir la puissance et d'autres s'écrouler ..."

(Ovide, *Métamorphoses*, XV, 421-423 : *Sic tempora uerti / cernimus atque illas assumere robora gentes, / concidere has ...*). Et, après avoir évoqué la puissance puis la ruine de Troie, Sparte, Mycènes, Thèbes et Athènes, le Pythagore d'Ovide faisait état de prédictions qui annonçaient le destin exceptionnel de Rome, qui "sera un jour la capitale de l'immense univers" (*ibidem*, 434-435 : ... *olim / immensi caput orbis erit ...*). Mais, dans ce cas, Pythagore ne prédisait pas la ruine de la cité, qui était seulement suggérée par le contexte de son propos ! D'ailleurs Ovide n'a pu mesurer l'effet produit par ce célèbre discours de Pythagore, qui plaira tant à Léonard de Vinci, sur les esprits romains de son époque qu'à la grande distance qui séparait Rome de son exil sur la Mer Noire. En fait, c'est tout le contenu des décors des phases anciennes du "deuxième style", marqué par le pessimisme des contemporains de guerres civiles à répétition, plus soucieux de leur fragile destin individuel que des grands mythes mobilisateurs d'énergies collectives, qui s'est trouvé périmé par l'évolution politique et idéologique provoquée par l'institution du principat. Si le Vésuve n'avait pas enseveli Pompéi et sa région en 79 de notre ère, nous ne saurions rien de ces chefs-d'œuvre éphémères, nés de la rencontre entre la noblesse romaine et les meilleurs peintres grecs de la fin de l'époque hellénistique.

Peut-on reconstituer quelque chose des circonstances qui ont vu naître la mégalographie ? Dans une étude précédente, j'avais essayé de mettre en rapport la naissance de ce que j'avais appelé le "deuxième style théâtral" avec le retour de Q. Lutatius Catulus à Rome avec Sylla et l'hommage qu'il dut rendre à son père qui s'était suicidé sur l'ordre de Marius, en s'asphyxiant à l'intérieur de sa chambre à coucher de sa maison du Palatin, qui était alors en cours de revêtement (Sauron 1999) : j'avais supposé que Catulus le fils avait pu faire peindre le *cubiculum* en évoquant le suicide et l'apothéose astrale de son père, et créer ainsi, en collaborant avec un peintre scénographe, le prototype des décors ultérieurs qui présentent une signification analogue, comme celui du salon 15 de la villa dite de Poppée à Torre Annunziata/*Oplontis* (Sauron 1995). J'imagine aujourd'hui que c'est dans ce même milieu nobiliaire romain que, vers la même époque, fut créé le prototype des mégalographies ultérieures, qui devait être à contenu biographique comme à la villa des Mystères, et que c'est à ce prototype romain ou à l'un de ses successeurs immédiats que songeait Pétrone, quand il a forgé la version parodique du genre dont il a fait passer la commande à un *pictor* imaginaire par son Trimalcion.

Telles sont les quelques réflexions, cher Bernard Liou, dont je te fais l'hommage aujourd'hui, et qui prolongent la belle journée aixoise au cours de laquelle j'ai eu l'honneur et le plaisir de te compter au nombre des membres du jury de la thèse que je soutenais alors.

Bibliographie

- Baldassare 1981** : BALDASSARE (I.), Piramo e Thisbe : dal mito all'immagine, dans *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat* (coll. EFR 55), Rome, Palais Farnèse, 1981, p. 337-347.
- Cicirelli 2001** : GUZZO (P. G.) (a cura di), *Pompei. Scienza e società (250° Anniversario degli Scavi di Pompei, Convegno Internazionale, Napoli, 25-27 nov. 1998)*, Milan, 2001, p. 209 et 220 (C. Cicirelli).
- Liou, Zuinghedau, Cam 1995** : Vitruve, *De l'architecture, livre VII*, texte établi et traduit par B. Liou et M. Zuinghedau, commenté par M.-Th. Cam, Paris, 1995.
- Rouveret 1989** : ROUVERET (A.), *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. - Ier siècle ap. J.-C.)*, BEFAR 274, Rome, Palais Farnèse, 1989.
- Sauron 1993** : SAURON (G.), Nature et signification de la mégalographie énigmatique de Boscoreale, dans *REL*, 71, 1993, p. 87-117.
- Sauron 1994** : SAURON (G.), Quis deum ? *L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, BEFAR 285, Rome, Palais Farnèse, 1994.
- Sauron 1995** : SAURON (G.), Un interlocuteur du *De finibus* à Oplontis (Torre Annunziata) : M. Pupius Piso, dans *REL*, 73, 1995, p. 92-114.
- Sauron 1998** : SAURON (G.), *La grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi. Mémoires d'une dévote de Dionysos*, Paris, Picard, 1998.
- Sauron 1999** : SAURON (G.), Le suicide de Catulus et la naissance du deuxième style théâtral, dans *Chemins de la re-connaissance. En hommage à Alain Michel, Helmantica*, vol. L, n° 151-153, Salamanque, 1999, p. 677-696.
- Sauron 2001** : SAURON (G.), Le propriétaire de la villa dite "de P. Fannius Synistor" à Boscoreale vers 50 av. J.-C. : P. Aninius C.f., ancien duovir de la colonie de Pompéi, ou son fils ?, dans *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, LXXI, 1998-1999, Vatican, 2001, p. 1-28.
- Schefold 1972** : SCHEFOLD (K.), *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, éd. revue et augmentée, traduction de J.-M. Croisille, Coll. Latomus 108, Bruxelles, 1972.