

## RÉVÉLATION DE LA PEINTURE ANTIQUE

AMEDEO MAIURI La Peinture Romaine

*Skira*, 1953.

In-4°, 156 p., 86 pl. en couleurs.

Les pages d'Amedeo Maiuri, traduites en français, abondamment illustrées, viennent heureusement combler un vide, interrompre une longue absence, et, contrairement à tant de monuments actuels d'illisibilité ou de platitudes à la louange d'expressions négatives ou vulgaires, nous offrir une réconciliation avec la fin de l'art, qui est délectation pure.

Certes, les ouvrages sur l'art mural du Latium et de la Campanie ne manquent pas, mais il faut convenir, d'une part, que très peu ont été écrits en notre langue (certaines *vulgarisations* datent déjà, et les travaux des auteurs le plus qualifiés demeurent confidentiels) ; de l'autre, il est notoire que la peinture gréco-romaine est, par la force des choses, à peine représentée dans nos collections publiques : quelques indices au Louvre, une charmante tête de jeune femme au Musée de Lyon, trois coups de pinceau sur un mur de Vaison, n'est-ce pas à peu près tout ? C'est dire qu'un jeune artiste né sur les bords du Rhône ou de la Seine, n'ayant pas la chance de pouvoir se déplacer afin de voir les ensembles de Naples, de Pompéi, de Rome, tout compte fait, l'ignore.

Il faut ajouter que cette ignorance a été soigneusement cultivée par certains propagandistes de l'actuelle mode picturale, barbare et géométrisante - ce qui revient au même - fuyant comme la peste tout ce qui peut rappeler, même de loin, la Grèce classique ou hellénistique. Leur appétit d'illustrations des âges sombre, leur goût de *l'indigence*, leur dévotion singulière aux « arts des marches » et en général à toute expression puérile ou rudimentaire, leur fait tourner le dos, fort logiquement d'ailleurs, à ce qui peut attirer l'attention sur les vertus d'une civilisation majeure.

On sait qu'un trésor perdu pour toujours, trésor abîmé dans le plus noir naufrage - la peinture grecque tout entière

612

- nous est uniquement suggérée grâce à ces fragments retrouvés, peu à peu, dans le sud 'de la Péninsule.

Cette peinture, qui accompagnait les marbres (peints eux, aussi par d'excellents peintres) de Phidias ou de Praxitèle, ces chefs-d'œuvre du plus sensible des arts visuels, qui devaient être l'équivalent de la splendeur que nous reconnaissons à une tragédie d'Euripide, à un dialogue de Platon, oui, nous ne pouvons les imaginer qu'à travers ces copies tardives, ces réminiscences, ces variations. Elles nous sont doublement précieuses : et pour ce qu'elles évoquent de grandeur disparue, et pour leur valeur propre.

JUGEMENTS DIVERS

A travers les variations imprévisibles du goût, la critique a pris des dispositions diamétralement opposées à l'égard de la peinture d'époque romaine, aussi contradictoires au sujet de son originalité que des survivances attiques qu'elle manifeste. Mais, note M. Maiuri : « Tout cet immense matériel artistique n'a pas encore été l'objet d'une véritable étude de critique d'art, tout en ayant suscité ou des enthousiasmes disproportionnés ou un mépris injustifié. » En effet, ne semble-t-il pas que les érudits aient jusqu'ici porté leur attention sur le côté historique ou littéraire de ce répertoire troublant d'œuvres anonymes, plutôt que de vouloir bien les considérer comme d'authentiques œuvres d'art ? Pour les artistes, ce fut différent.

Il y a dans un palais de Rome une copie par Nicolas Poussin des *Noces Aldobrandines*, peinture de l'époque d'Auguste découverte vers 1600. Elle fut copiée ensuite par Rubens et par bien d'autres peintres célèbres. Les traces du grand art classique circulent dans les veines de tous. Pour donner un exemple récent, rien de mieux que de rappeler la course éperdue de Renoir - sa fuite vers le sud de l'Italie - au moment où l'impressionisme le désespère, afin d'aller se retremper au contact des témoignages les plus émouvants de la peinture campanienne, après s'être extasié à Rome devant Raphaël.

(Il y avait, il n'y a pas longtemps, dans une vitrine parisienne une petite fresque de Renoir, peinte avec ce que l'on croyait être alors les quatre couleurs fondamentales de la palette antique, significative de cette crise.)

La remontée à la lumière de la peinture antique date du xvne siècle.

L'irradiation hellénique se communiquera, entre temps, par le truchement des seuls monuments. Mantegna le

613

prouve avec force. Ce diable d'homme voyait dans le drame du Golgotha un excellent prétexte pour ressusciter César et son cortège. Il alluma son génie à la grande aventure des fouilles : bas-reliefs des arcs triomphaux, minerves mutilées des forums ; frontons, colonnes, chapiteaux, jamais personne ne les étudia avec la passion lapidaire de Mantegna le Romain.

Et maintenant - Il faut en convenir : pour presque tout le monde, la peinture de la Campanie et du Latium n'est qu'un mot.

Pour presque tout le monde, à commencer par les peintres. Faites l'expérience : demandez à l'un d'eux s'il préfère le parti-pris décoratif du premier style à celui qui s'épanouissait au moment de l'éruption du Vésuve. Autant lui demander de citer plus de trois noms d'illustres peintres chinois - et de les citer en sachant de quoi il parle...

## LES ORIGINES

Partir de la civilisation pré-romaine de la Grande Grèce.

« C'est dans la peinture des tombeaux de Campanie qu'il faut chercher les premiers accents de la peinture murale campanienne. » Plus qu'à l'hellénisme

classique, on la doit à l'esprit audacieux des peuples italiens qu'avait stimulé la colonisation grecque.

En pleine Apulie hellénisée se trouve la nécropole de Rubi. Il y a plus d'un siècle, on y découvrit « une fresque qui est le monument le plus noble de la peinture funéraire italienne... Nous sommes très loin de l'influence étrusque, et très proches, en revanche, de cet esprit et de ces formes de la peinture funéraire grecque dont la voisine Tarente peut facilement offrir les modèles ».

## LA TECHNIQUE

Malgré les recherches, les analyses et les supputations, l'incertitude continue de régner sur la technique employée. Communément, on parle toujours de procédé au cautère, mais aussi d'une détrempe dont le secret reste ignoré. L'encaustique, probablement, n'aurait été réservée qu'à la décoration des murs exposés au plein air et aussi aux *tableaux portatifs*, dont le support était le marbre, l'ivoire, ou le bois.

Cette matière encore insondée est très noble, de beaucoup plus « picturale » et savoureuse que celle donnée par la fresque proprement dite (application de couleurs en poudre, délayées dans l'eau, sur mortier frais).

614

## ESPACE ET COMPOSITION ARCHITECTURALE

Cet art mural se base sur une proposition : étant donné les parois nues d'une pièce, d'une salle de dimensions modestes, comment amplifier le lieu, lui donner la vie, et par conséquent une *respiration*, une *dilatation*, une *extension* ? - Le problème sera résolu grâce à la conception d'une « peinture totale ».

Les tableaux principaux - ayant presque toujours la Fable pour thème - seront intégrés dans des éléments d'architecture, nus ou ornés. La hauteur de deux étages sera parfois simulée, à l'aide de moyens nettement scénographiques.

Profondeurs créées par la seule magie de l'art. Au sein de ces éléments architecturaux surgiront parfois des figures féminines : dans l'entrebaillement d'une porte, à mi-corps au-dessus d'une terrasse, à proximité d'une colonne.

Furtives, elles humaniseront le décor.

Encadrant la scène capitale, seront ingénieusement disposés divers panneaux d'un format plus réduit représentant des scènes familiales, des natures-mortes, des paysages. (Ces *accompagnements* seront monochromes, généralement.)

Ce support architectonique sera ou sévère ou prolixe selon les styles. Prolixe jusqu'à nous suggérer le mot *baroque*, si toutefois il est permis de l'employer dans un sens plus étendu que celui que lui accorde Heinrich Wölfflin. Sévère jusqu'à dépasser les idées-limites des plus puristes de nos décorateurs d'entre les guerres. Ainsi, dans cette étonnante paroi du troisième style, à Pompéi ; dans la *Maison des Ceii*. Allusions à une architecture apurée. Teintes plates et graves, dans un compartimentage très strict, servent d'assises à de minuscules

natures-mortes, de formats très allongés et de caractère elliptique. Cette invention spatiale d'un raffinement extrême semble n'avoir retenu personne parmi ceux qui ont mission d'embellir les -demeures des hommes.

Dans son exubérance baroque, le parti-pris de la profusion - le *grotesque* - au contraire a nourri le décor européen jusqu'à l'époque napoléonienne et au-delà. Cependant, c'est du XVIIe au XVIIIe siècles que cette inspiration pompéienne a produit ses effets les plus enchanteurs. Ne citons qu'un nom : celui d'Audran, un des maîtres de Watteau. Cela suffira.

Mais il y a aussi les grandes compositions comme celles qui se déroulent sur les murs de la *Villa des Mystères*. Un des plus impressionnants monuments, dû à un artiste formé par

615

l'hellénisme campanien. Dans la salle principale, vingt-neuf personnages - presque grandeur naturelle - retracent devant nous les diverses étapes d'une initiation. Déploiement ininterrompu de figures exprimant à merveille les arcanes du sacré. Le secret dévoilé après des mouvements pleins de passion, d'effroi, et d'extase. Ici le classicisme se réchauffe à la flamme vive du présent. L'immédiat dans son entière révélation.

Quant à ce qui reste - dispersé - de la *villa de Boscoréale* les fragments les plus exceptionnels peuvent se voir aujourd'hui à New-York et à Naples. On ne peut oublier, après l'avoir vue au *Métropolitan Museum*, la triomphale matrone, et au *Musée national* de Naples, l'extraordinaire vieillard appuyé sur son bâton rustique (on l'a quelquefois donné pour le portrait d'un philosophe de l'école cynique : Ménédine d'Erétrie). Ces effigies monumentales sont d'une ampleur et d'une plénitude si satisfaisantes que je ne puis m'empêcher de penser à ce que la peinture italienne - de la fin du Quattrocento et de la Renaissance - donnera de plus saisissant. Au moment de sa plus grande énergie plastique.

Dernièrement, à Rome, j'allais voir la *Maison de Livie*. C'est au Palatin, où les vagues d'acanthés submergent leurs pareilles, sculptées sur des chapiteaux à la dérive. C'est là que se trouvent les ruines de cette demeure. Demeure enfouie, devenue souterraine au cours des siècles. Les grandes décorations accessoires, fonds pourpres, natures-mortes de fruits et de fleurs, scènes de la rue et de la campagne, sont peu visibles ainsi que le *Polyphème* ; tout cela est en cours de restauration, mais le grand panneau (1) de droite ne se dérobe pas aux regards. C'est la simplicité même - celle que nous avons accoutumé d'appeler sainte. Trois figures, dont la disposition se rapporte bien au balancement propre à la vision antique, ménageant à la fois le mouvement et l'arrêt, l'arrivée et le départ. Figures, l'une féminine, les deux autres masculines, comme suspendues dans un espace à peine nommé, vacant, légèrement chavirant. Et c'est toute la vie humaine : l'attente, la sollicitation, le conflit latent, inscrits avec des couleurs d'autant plus bouleversantes qu'elles sont si pâles, comme à bout de souffle. Au bord de la disparition.

---

(1) Copie d'une œuvre de Nicias, peintre athénien contemporain d'Alexandre.  
616

### LA PERSPECTIVE

La tradition, selon Vitruve, donne à Agatharque de Samos, né vers 1450 avant notre ère, la découverte des lois de la perspective. Les avait-il codifiées, devançant ainsi les travaux d'Alberti et de Léonard P Nous ne le savons pas. Quoi qu'il en soit, les Grecs, depuis longtemps, la connaissaient intuitivement. Ils se basaient sur l'observation suivante : les extrémités d'une droite, vues à une certaine distance, paraissent se courber. Les architectes de l'Antiquité ont très vite su apporter les corrections nécessaires : à savoir incurver les éléments architecturaux susceptibles de fléchissement (visuel).

L'espace pictural antique se courbera aux approches du cadre, ce qui apportera aux compositions un *léger déséquilibre* \_ Comme un je ne sais quoi de rêveur et d'instable, et qui aura pour conséquence une certaine hésitation dans les rapports entre les divers éléments figuraux.

Ce qui, à mes yeux, leur donne un charme unique.

### LA FORME

Comment le peintre grec passa-t-il de l'enfance de l'art - silhouettage, teintes plates, symbolisme - à la création de la forme liée à ses rapports avec l'espace P Là aussi, notre ignorance est sans remède.

Pas d'autre ressource que d'ouvrir Pline encore une fois et de lire : « Parrhasios (peintre contemporain d'Euripide) emporte la palme pour les derniers traits qui terminent et arrondissent les objets. » Ce serait donc l'inventeur du *modelé*, autrement dit le premier peintre qui aurait compris que nos sensations sont inséparables du sentiment de *volume*.

Tant que la peinture reste dans l'enfance, il y a surface préétablie, fixe, abstraite, sur laquelle se profilent des découpages rigides et *coloriés*. *Mais* quand elle atteint l'âge d'homme, elle associe volume, mouvement, profondeur, En un mot, elle est née ! Empruntant au vocabulaire de Bernard Berenson, nous dirons qu'elle a découvert les « valeurs tactiles ».

Nous avons vu, au début de ces notes, que la peinture campanienne, dès ses premiers exemples, ne reflète en rien le contour primitif des Etrusques.

L'imagerie étrusque a toutes nos sympathies ; elle est en faveur de la vie, elle est gaie jusque dans la maison des morts. Ce ne sont que remémoration

617

de festins et de divertissements, et de tout ce qui fait le prix de la vie sous le soleil des vivants. Mais elle n'est qu'imagerie.

Rien de pareil dans l'admirable peinture funéraire retrouvée à Rubi. Ici ce ne sont plus les cabrioles des mimes, au son des pipeaux, au fond de quelque

vallée de Tarquinia, mais une théorie de belles femmes formant une ronde solaire. Elles ne font pas de gestes à angle droit, elles ondulent à la manière des vagues de la mer. Hymne plastique à la fois splendide et grave. Elles sont les sœurs de ces *Nymphes dansant* du bas-relief conservé au musée d'Athènes. Cette souplesse de mouvement, cette *animation*, nous la retrouverons dans toute la peinture romaine.

## COULEUR ET LUMIÈRE

La palette antique, pensait-on autrefois, est la sobriété même un rouge, un jaune, un blanc, un noir. Réflexion faite, il a bien fallu y ajouter quelques couleurs brillantes. Mais qu'importe, sobre ou chatoyante, elle a suffi pour dire l'essentiel, tout en créant une atmosphère..

Le modelé est souple, un ton presque en à-plat (couleur locale), un rehaut blanc pour exprimer la saillie, des accents d'ombre vers la périphérie. Une lumière tempérée, puissante parfois mais sans effet mélodramatique. Exécution preste - à l'extrême - mais singulièrement efficace pour faire apparaître ces colonnes charnelles; ce ciel délicat, et la mer profonde où ira se baigner Ulysse avec ses compagnons.

Coloration des éléments architectoniques : domine un rouge superbe étayé par une ocre fauve, un bleu de nuit d'Egypte, un noir d'abîme, un vert aquatique, un gris lilas.

## LES THÈMES

La mythologie au grand complet, les amours des dieux, l'histoire des héros, les merveilles de *l'Illiade* et de *l'Odyssée*. La vie citadine et rurale. L'activité commerçante, les travaux des champs, les métiers des villes. L'acteur, le mime, le musicien. Les rites.

La nature inviolée. Le bosquet, le jardin. La vie animale.

Je n'évoquerai qu'entre parenthèses les exploits et les acrobaties du *Musée secret*. La reproduction - gravée - de ces ébats auxquels préside et participe la Vénus des carrefours ont donné lieu, au XIXe siècle, à maintes éditions clandestines. Les unes sont outrageusement grossières et les autres fort soignées.

618

\*

Parfois, la mythologie se mêle à la vie privée. Les hommes-chevaux entrent dans la maison et baisent la main de la patricienne : prélude narquois à toutes les violences, sans exception. Souvenons-nous du poème de Pindare qui pourrait se résumer ainsi : Prenez garde aux Centaures, ils renversent les Tables.

\*

A côté de la peinture classiciste, une expression purement locale. Une sorte de

caricature mythique. Corps disproportionnés, têtes énormes. Les peintres campaniens ont précédé Daumier et Offenbach dans la découverte des travers divins.

Cet art, typiquement populaire, est plein de *brio*. Une exécution parfois étincelante, préfigurant Guardi, Magnasco et Hokusai.

Est-ce Studius (ou Ludius) qui créa l'art du paysage ?

En tous cas, en attendant mieux, nous dirons que le peintre campanien a su donner de la nature - ou de la campagne - une savoureuse expression

Expression se justifiant par elle-même. Nous sommes si oublieux ou distraits quand il s'agit de la peinture antique que lorsque entre artistes nous discutons de l'invention du *paysage pur*, la plupart du temps nous l'attribuons (généreusement) aux Hollandais !

Aussi, saurons-nous gré à M. Amedeo Maiuri de terminer son ouvrage sur une étude approfondie du paysage « romain » :

« Dès son apparition dans la grande *frise faune* de la Maison de Livie, à côté de thèmes architectoniques et figuratifs très classiques, le paysage est peint selon une technique rapide et sommaire, toute en nuances de clair-obscur. Le thème est audacieusement réduit aux notations essentielles de forme, de couleur, de mouvement. Les anciens appelaient cette manière *compendiaria* elle rappelle très vivement certaines illusions visuelles de l'impressionisme moderne. Les formes s'estompent dans l'atmosphère ambiante, objets et corps surgissent un instant dans le contraste de lumière et d'ombre par un simple rapport de tons. Les personnages qui animent par-

619

fois le paysage, surtout celui du quatrième style tardif, seront juste esquissés par quelques taches de couleur ou quelques lumières, cueillis ainsi dans l'instantanéité de leurs mouvements. Dans ces contrastes de lumière et d'ombre, parfois fort violents, la vision perd tout aspect statique. Les formes atteignent leur plus haut point de dissolution dans ces tableaux...

C'est là une vraie révolution technique accomplie par la peinture ancienne. Elle témoigne, dans le paysage comme dans les scènes de la vie quotidienne et populaire, du nouvel esprit de la peinture romaine. \_ Sur les fonds monochromes, le paysage, vu à contre-jour dans une poussière de soleil, semble surgir à peine des brumes d'un horizon irréel et l'on pourrait croire qu'il s'effacera quand disparaîtront les jeux de lumière et d'ombre. Parfois, sur les couleurs passe comme un souffle d'une extrême délicatesse, qui fait penser à ces paysages chinois aériens peints sur les étoffes et les céramiques d'Orient. » Et comme preuves à l'appui, il nous présente les *Maisons à midi*, le *Paysage sacré*, la *Vue d'un port*, provenant de Pompéi et de Stabies.

## L'EXPRESSION

« Voyez ces regards immenses, ces grandes figures pensantes, toute cette

immobilité vivante qui frémit en dedans. Cette vie arrêtée est presque terrible à regarder. On la dirait fixée soudainement, comme saisie par le volcan à la même heure que la ville. Impressionisme, a-t-on dit ? Oui, par la fougue, la largeur, l'instantanéité du mouvement surpris, mais exprimant, par la voix pourtant affaiblie, pourtant énervée, des artisans d'une époque corrompue et sceptique, une force de compréhension et une profondeur d'amour où quelques hommes isolés atteignent à peine aujourd'hui. Elle répond comme *l'Hercule du Belvédère* et les *Vénus* de la vallée du Rhône, au choc de l'intelligence hellénique et de la force latine et crée dans un éclair un art complet, par sa sève, sa vie ardente, sa fiévreuse concentration. »

Cet aperçu d'un commentateur chaleureux, au début du siècle, montre que plusieurs, depuis leur découverte, ne laissent pas d'être sensibles au pathétique caché de ces peintures de l'ancienne Italie.

Un jour, Henry Kahnweiler, devant *Le Berger et la Nym-*  
620

*phe* de Titien, me parlait de « ce côté hagard de la peinture antique » qu'il retrouvait dans ce chef-d'œuvre du grand Vénitien.

## LES MOSAÏQUES

Je l'avouerai : J'ai toujours préféré les mosaïques romaines de l'époque impériale à celles des fastueux mosaïstes byzantins.

Blanches et noires, comme celles du musée romain des Thermes, ou délicatement nuancées par tous les « gris » de l'univers : gris bleus, gris jaunes, gris verts, gris roux, couleurs rares des roches, des poissons, des oiseaux, des nuages.

J'allais oublier de dire un mot des peintures de natures-mortes. Que dire, sinon que dès que j'ai vu l'une d'elles - il y a longtemps - je savais que désormais je n'en connaîtrais pas de plus exquise, ni de moins prétentieuse.

Et les portraits ? - Ne disons pas qu'ils sont « réalistes » : ce mot-piège de l'âge industriel. Disons simplement qu'ils sont humains. Intensément.

\*

## CONCLUSION

Nous redirons, après l'auteur de *La Peinture romaine*, la nécessité de connaître, en profondeur, ce cycle pictural. D'abord pour sa valeur propre, ensuite pour mieux saisir le développement ultérieur de l'art de peindre.

Jusqu'ici, exagérément, les investigations portèrent sur leur caractère classicisant. Autrement dit : on rechercha bien vainement leur rapport avec les chefs-d'œuvre perdus de Zeuxis ou d'Apelle, dont nous ne connaissons que des descriptions littéraires. Ces témoignages écrits, de toute évidence, sont insuffisants pour établir un rapport sérieux entre les modèles » et les « copies ».

On oublia le côté original des œuvres étudiées, leur apport intrinsèque, et le

contact avec la vie de leur temps.

Une documentation nouvelle sur l'activité picturale de ces deux siècles - sur les différences des courants qui les animèrent - devrait être accueillie avec faveur.

Qui sait ? Nous allons peut-être voir nos dirigeants du goût donner une place importante au peintre de Dyonisos et voir populariser la Villa des Mystères, ses attitudes émou-

621

vantes, ses visages épouvantés, douloureux, méditatifs. Apparitions figurales d'une éloquence réservée et hautaine, mais d'une beauté si humaine qu'elle nous conduit au bord des larmes.

\*

Environ 1880, un peintre solitaire pariait pour « le rajeunissement par la barbarie ». En 1953, un « abstractionnisme », rouillé jusqu'au cœur pense trouver l'euphorie dans « La Jouvence par l'enfantillage ». Que l'on ne se méprenne pas : ce n'est ni plus, ni moins, que le signe indiscutable d'un vieillissement.

Au contraire, ces peintures de l'Italie ancienne, aussi éloignées seraient-elles de leurs modèles disparus ; oui, ne seraient-elles que le reflet de quelque chose de grand et de radieux (mais elles ne sont pas que cela) chantent. encore la jeunesse éternelle du monde.

ANDRÉ MASSON.