

MARTA SEVEROVÁ

L'IMPRESSIONNISME A-T-IL EXISTÉ DANS LA PEINTURE ANTIQUE?

Avec la compréhension de l'impressionnisme comme point culminant naturel du courant coloriste dans la peinture européenne, les tendances à regarder la peinture antique du point de vue des phases de développement et des courants modernes de cet art se manifestèrent dans les milieux de spécialistes. On parle du «baroque» hellénistique, du «classicisme» augustéen, bien que cela soit problématique, à cause du fait que la peinture antique murale et celle sur bois n'est pas parvenue jusqu'à nos jours en documents qui en font une série complète de développement, et parce que les termes de l'histoire des beaux-arts modernes nomment des réalités un peu différentes de celles de l'art antique.

Ces inexactitudes terminologiques peuvent mener à la confusion des contenus des notions et à leur interprétation pas très correcte. Nous rencontrons cette réalité en essayant de répondre à la question: la peinture antique, est-elle dans son développement parvenue à un phénomène identique à l'impressionnisme moderne?

A l'égard de la peinture antique, il s'agit d'habitude du colorisme.¹ Les notions «de colorisme» et «l'impressionnisme» ont une partie de leur contenu commune (le modelé exclusivement par la couleur, l'accentuation des reflets des couleurs, l'utilisation de la tache colorée), mais elles ne sont pas identiques. L'impressionnisme moderne veut surpasser tout cela: il tâche de saisir ce qui est insaisissable et d'interpréter le sujet représenté (un paysage, une figure, une nature morte) à un moment déterminé sous des conditions de lumière précises, perçues de la manière subjective.

Pour répondre à la question posée, nous possédons des documents de la peinture antique conservés jusqu'à nos jours et le témoignage écrit des auteurs antiques. Il est possible d'y trouver la réponse à la question du caractère approximatif de la peinture antique sur ce qui est le point de discussion. L'interprétation différente des notions «sciagraphia», «scénographia» et «pictura compendiaris» cause différents problèmes. Il est vrai que ces notions ont été interprétées de sorte qu'on y voie les phénomènes de l'impressionnisme mo-

¹ Voir par ex. W. Weisbach, *Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*. I., Berlin 1910, II., Berlin 1911.

derne, surtout en ce qui concerne la peinture grecque des V^e et IV^e siècles av. n.è.

Heinrich B. Siedentopf,² considérant la sciagraphia avec justesse comme le modelé rendu à l'aide de l'ombre et de la lumière, fait remarquer son importance pour la scénographia, considérée comme la perspective linéaire. Selon son opinion, la «pictura compendiaria» est le phénomène naturel de la perspective, ce qui ressort des notes de Pline sur le tableau «Sacrifice d'un taureau» de Pausias.³ Siedentopf suppose la connaissance de la perspective linéaire pour la peinture grecque du V^e siècle av.n.è., mais il constate que les figures des tableaux grecs n'ont pas été représentées en profondeur, qu'elles n'ont même pas été introduites dans le paysage ou l'atmosphère.

Eve Keuls⁴ interprète la notion «sciagraphia» en prenant pour base des extraits convenables des œuvres de Platon et d'Aristote⁵ et des mentions brèves de Plutarque, Théophraste, Pseudoaristote (De coloribus), Dion Cassius et Diogène Laërtius. Elle conclut de données en somme sporadiques que les Grecs, dans la période mentionnée, ont très bien connu la fusion optique des couleurs ainsi que les couleurs spectrales et émet l'opinion que la peinture grecque du V^e siècle av.n.è. s'est appuyée sur la même base de connaissances scientifiques que le néoimpressionnisme de G. Seurat. Elle considère les siècles V^e av.n.è. et XIX^e comme les siècles de révolution dans la peinture. En examinant l'identité ou la non-identité du contenu des termes «lumen et umbrae» (Pline, Histoire naturelle) et «sciagraphia» grecque, E. Keuls constate que la traduction (plutôt l'interprétation univoque) du terme grec classique «sciagraphia» dans les langues modernes est difficile, car aucun interprète ne peut déterminer son contenu précis.⁶ E. Keuls incline même à comprendre sa signification comme une certaine forme de la perspective linéaire en combinaison avec le modelé rendu à l'aide de l'ombre et de la lumière. Cette opinion s'appuie sur une plus vieille confusion des notions «sciagraphia» et «scénographia» et sur les remarques de Platon et d'Aristote qu'on doit observer les «scigraphémata» d'une certaine distance et non de la proximité immédiate pour être compréhensibles pour les spectateurs. E. Keuls interprète ces remarques comme les témoignages de l'existence du mélange optique de couleurs.⁷ Les peintres grecs, contemporains de Platon, connaissaient le mélange de couleurs, mais pas de mélange optique. Ils obtenaient de nouvelles qualités de couleurs à l'aide du mélange mécanique

² H. B. Siedentopf, Griechische Tafelmaleri der Nach- und Spätclassik, AA 1973, Heft 4, pp. 699—711.

³ Pline l'Ancien, Histoire naturelle XXXV, 11 (40), 126—127, 11—21.

⁴ Eve Keuls, Skiagraphia Once Again, AJA LXXIX, 1975, pp. 1—16.

⁵ Platon, Timée XXX, 67C—68D. Aristote, De sensu et sensibilibus 440a, 440a 29—30, 440b; Meteorologica 3, 2—4.

⁶ En ce qui concerne la traduction du terme „soiagraphia“ propose A. Rumpf „Schattengebung“ (JdI 49, 1934, pp. 6—23), R. Schoene „eine möglichst vollendete Wiedergabe der Schatten- und Mitteltöne (JdI 25, 1910, pp. 12—18), B. Schweitzer „malerische Perspektive (Platon) und die bildende Kunst der Griechen, Tübingen 1953, p. 85). Bianchi-Bandinelli considère l'association des termes „scénographia“ et „sciagraphia“ comme authentique (Antiquitas Graeco-Romanae tempora nostra, Prague 1966, p. 427).

⁷ Il faut regarder un tel tableau de loin pour bien le comprendre: Platon, Théétète 208e, Parménide 165c—d, Lois 663c. Les couleurs de la superficie du tableau sont désintégrées en traits isolés du pinceau ou en points: Platon, Parménide 165c—d, Phédon 69b, République 586b—c; Aristote, De sensu... 439b 20—23. L'intensification mutuelle des couleurs contrastes se manifeste: Platon, République 586b—c, Lois 663c.

(mais la proportion des composants est inconnue), du brûlement ou d'autres processus, év. de la combinaison de ces processus mentionnés.⁸ Platon s'est servi du terme «sciagraphia» pour expliquer quelques notions ou processus de la pensée philosophiques.⁹ Néanmoins, il a laissé dans ses oeuvres des données importantes sur le caractère de la peinture de son époque. L'implantation de la signification «chromoluminarisme», év. «néoimpressionnisme» à la notion «sciagraphia» ne correspond pas au développement naturel de la peinture grecque des V^e et IV^e siècles av.n.è.

W. Lepik-Kopaczyńska,¹⁰ en expliquant les notions «sciagraphia» et «pictura compendiaria», sur la base de l'analyse des techniques différentes de la peinture à l'encaustique et de celle à la colle dans l'art grecque tire la conclusion que vers les années vingt du V^e siècle, le caractère de la peinture grecque était impressionniste. Cette hypothèse se fonde vraisemblablement sur le processus technique de la peinture à l'encaustique réalisée par le cautérium qui consistait dans la pose de taches colorées isolées l'une à côté de l'autre sans se servir des valeurs transitoires. Comme les notions «sciagraphia» et «sciagraphéma» paraissent dans les dialogues de Platon écrits vers 378, W. Lepik-Kopaczyńska juge que tel était le caractère courant de la peinture grecque de ce temps;¹¹ elle prend pour base le jugement négatif des «sciagraphémata» par Platon et son affirmation mentionnée¹² concernant l'observation des tableaux à distance plus grande. Selon l'opinion de W. Lepik-Kopaczyńska, la peinture grecque culmina aux V^e et IV^e siècles av.n.è. A cette époque, deux courants existèrent: la «techné eikastiké» comme un courant «académique» utilisé pour la formation des «hauts» sujets, et la «techné fantastiké» qui est qualifiée comme l'impressionnisme antique dont la simplification fut *pictura compendiaria*. Les peintres se servirent de cette dernière manière pour constituer des éléments de paysages et de foules.¹³ Sur la base de renseignements de Pline,¹⁴ W. Lepik-Kopaczyńska interprète le propre terme de cet auteur, «pictura compendiaria», comme la pose de taches colorées l'une à côté de l'autre; cette manière de peindre et l'utilisation de la cire punique donnaient aux peintres se servant du pinceau dans les deux techniques mentionnées la possibilité de travailler plus vite. La savante s'occupe des peintres grecs portés vers le colorisme, par ex. Nicomaque, Philoxène d'Erétrie, Pamphile et Apelle (dans le cas de ce dernier, c'est discutable). Pour la plupart, il s'agit de peintres du IV^e siècle, dont l'oeuvre de quelques uns devait déborder dans le III^e siècle.

Toutes les opinions mentionnées démontrent le caractère compliqué de ce problème. Nous inclinons vers l'interprétation du terme «sciagraphia» dans le sens du modelé rendu à l'aide de la lumière et de l'ombre qui représente un essai d'exprimer la troisième dimension sur la surface à deux dimensions. Quant au terme «pictura compendiaria», Pline caractérise par celui-ci une

⁸ Platon, *Timée* 68B—E. Cet extrait important mérite une explication particulière. Il en est évident qu'en aucun cas, les couleurs mentionnées par Platon n'ont pas été acquièrent par un mélange optique.

⁹ Platon, *Parménide* 168b—d.

¹⁰ W. Lepik—Kopaczyńska, *Die antike Malerei*, Berlin 1963.

¹¹ W. Lepik—Kopaczyńska, o. cit., pp. 64—65 et 67.

¹² Voir note 7.

¹³ Platon, *Critias* 107B—D.

¹⁴ Pline, o. cit., 10 (36), 109, 18—22; 110—111, 1—7.

technique picturale relâchée rappelant la technique du premier jet dont les traits du pinceau isolés ressemblent aux taches colorées; elles deviennent même des taches colorées. Une telle peinture facilite une création rapide. Le terme de Pline est tout à fait juste, mais son contenu n'est pas identique à celui de la notion «sciagraphia». Ainsi s'offre un parallèle avec l'impressionnisme moderne. Il s'agit d'une ressemblance seulement extérieure, et non pas d'une identité. Cette peinture «du premier jet» représente un procédé coloriste. Les renseignements de Pline et les œuvres conservées jusqu'à nos jours nous permettent de conclure qu'une telle peinture suivait un développement progressif à partir des premiers indices à l'époque du bas classicisme. Nous ne supposons pas, pour le V^e siècle av.n.è., l'existence du colorisme, parce que l'esprit du classicisme culminant est linéaire-plastique.

Le témoignage de la justesse de l'hypothèse sur l'existence des premiers essais des procédés picturaux coloristes à l'époque du bas classicisme est confirmé par des découvertes faites par M. Andronicos à Vergina (Aigai) au mois de novembre 1977.¹⁵ Il s'agit du tombeau de Philippe de Macédoine, richement décoré de peintures murales datant de 340—330 av.n.è. Il n'est pas possible d'affirmer sans réserve qu'elles sont seulement linéaire-plastiques.

Sur les reproductions de ces peintures,¹⁶ nous pouvons distinguer la main de trois peintres. La première peinture¹⁷ représente le Rapt de Perséphone. La réalisation de la tête d'Hadès est presque coloriste, ainsi que celle des cheveux de Perséphone. Sa robe qui flotte, en violet clair délicat, est modelée par une valeur plus foncée. Cependant, elle fait l'impression linéaire-plastique. Un modelé très remarquable fait à l'aide des hachures se rencontre sur le bras, la poitrine et la face d'Hadès, ainsi que sur les doigts de sa main gauche; la même chose se retrouve sur le cou et le bras de Perséphone. L'ensemble de la peinture fait l'impression d'une «esquisse» parfaite, dont la coloration est très délicate. La réalisation de la peinture représentant vraisemblablement Déméter¹⁸ est par comparaison avec le Rapt de Perséphone moins bonne. Une figure féminine assise porte le modelé relativement faible, ainsi que les hachures. La peinture décrite a le caractère d'une esquisse légère. La réalisation d'une bande décorative composée de motifs alternants de fleurs et d'animaux fabuleux qui est placée sous la figure de Déméter¹⁹ est tout à fait différente. Les motifs mentionnés sont modelés seulement par la couleur, ce qui leur donne du dynamisme et un caractère d'esquisse.

Il s'agit de la décoration du tombeau royal, ce qui nous permet de supposer que des peintres de premier ordre ont participé à ce travail. M. Andronicos attribue la peinture murale du Rapt de Perséphone à Nicomaque.²⁰ Selon le témoignage de Pline, nous pouvons juger que la manière de la réalisation de ce tableau répond au style de Nicomaque. Pline, lui-même, remarque seulement que Nicomaque a créé la peinture sur bois «Rapt de Perséphone»²¹ et pas la

¹⁵ M. Andronicos, *Regal Treasures from a Macedonian Tomb*, National Geographic Magazine, Vol. 154, 1 (1978), pp. 54—75.

¹⁶ Ibidem, pp. 54 et 74.

¹⁷ Ibidem, p. 54.

¹⁸ Ibidem, p. 74.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, p. 70.

²¹ Pline, o. cit., 10(36), 108, 11—12.

peinture murale, et ne mentionne aucun des peintres célèbres comme auteur de la décoration de ce tombeau. Sur les peintures dans le tombeau décrit se remarquent les débuts du modelé par la couleur; dans les oeuvres des peintres du premier ordre, on voit des procédés coloristes. Le modelé seulement par la couleur est accompagné par une manière spécifique du travail du pinceau. C'est ici qu'il faut chercher le premier stade de la «*pictura compendiaria*» de Pline. Selon les données de cet auteur, la «*pictura compendiaria*» s'est manifestée dans des oeuvres de Nicomaque;²² elle a continué à se développer dans la création de son disciple Philoxène d'Érétrie.²³ Celui-ci appartient surtout par ses oeuvres à l'époque hellénistique. C'est à cette époque que s'est manifesté un vrai épanouissement du colorisme. Si Philoxène d'Érétrie est l'auteur du tableau célèbre qui est devenu modèle pour la mosaïque «*Le combat d'Alexandre et de Darius*»,²⁴ nous pouvons supposer que ce peintre dominait la peinture linéaire-plastique ainsi que celle qui est caractérisée par la technique picturale relâchée²⁵ dont il s'est servi en peignant plutôt les sujets de genre. Ceux-ci, sans doute, sont apparus — en moins grande mesure — déjà à l'époque du bas classicisme. Plus le courant coloriste se trouvait au premier plan, plus disparaissaient les différences possibles entre la destination de la manière picturale linéaire-plastique pour les «*hauts*» sujets et de la manière coloriste pour les «*plus bas*» — de genre, ou même des caricatures. Ces sujets «*plus bas*» ont favorisé l'épanouissement de la «*pictura compendiaria*», parce que souvent, il était nécessaire de les saisir au moyen de larges et rapides traits du pinceau.

Le développement du colorisme à l'époque hellénistique est en connexion avec la connaissance du changement du ton local par l'influence du milieu.²⁶ Pline mentionne le peintre Antiphilos en qualité d'artiste qui s'est intéressé à ce problème²⁷ et qui, probablement, n'a pas été le seul dans ses efforts. Antiphilos étudiait les reflets de la lumière. Il était nécessaire de les exprimer à l'aide de traits du pinceau plus relâchés et plus grands, ce qui caractérise le colorisme. Son épanouissement est démontré par les mosaïques de Dioscoride de Samos,²⁸ réalisées selon les modèles peints datant du III^e siècle av.n.è. Si Dioscoride a interprété les modèles fidèlement, alors, au III^e siècle, la vision et les sens coloristes ont atteint un degré assez haut. Les reflets hardis de couleur (d'ailleurs plutôt «*baroques*» qu'«*impressionnistes*») rappellent, probablement, les études mentionnées d'Antiphilos²⁹ sur la lumière reflétée.

Les qualités coloristes de la peinture hellénistique se sont perfectionnées. Les peintres ont assimilé une facture picturale plus hardie qui permettait de réaliser rapidement des sujets et qui se servait de taches colorées.

²² Pline, o. cit., 10(36), 109, 18.

²³ Pline, o. cit., 10(36), 110, 1—4 et 110—111, 5—7.

²⁴ A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung, Handbuch der Archäologie IV*, 1, München 1953, p. 149; P. Lévéque, *L'aventure grecque*, Paris 1964, p. 473. A. Rumpf doute que Philoxène en est l'auteur en se référant à Pline. Voir note 14.

²⁵ Pline, o. cit., 10(36), 110, 4—5.

²⁶ Le livre pseudoaristotélien *De coloribus*, 793b 13—14. De cette oeuvre, il ressort que le ton local et ses changements sont influencés par la lumière, l'ombre et l'atmosphère; on ne peut voir la terre comme multicolore que grâce au fait qu'elle est arrosée par l'humidité.

²⁷ Pline, o. cit., 11(40), 138, 5—7.

²⁸ Maison de Cicéron, Pompéi. Musée National, Naples.

²⁹ Voir note 27.

L'hellénisme, certes, est une culture non seulement grecque, mais des courants d'esprit du milieu méditerranéen s'y mêlent. Les nouveaux centres culturels naissent, tels que Pergame et Alexandrie. Au premier plan d'intérêt des peintres passe le paysage. Platon déjà³⁰ a parlé du paysage, en le considérant comme un sujet secondaire; lui-même, il a recommandé la réalisation de celui-ci en «sciagraphia», c'est-à-dire, à trois dimensions illusives. Le II^e siècle av.n.è. s'intéresse au paysage comme à un sujet de la même importance que celui de la figure humaine. En figurant les paysages, les peintres utilisèrent probablement des procédés picturaux coloristes qui demandèrent un travail spécial du pinceau. Nous ne pouvons pas éliminer tout à fait l'éventualité que la «pictura compendiaria», dans une mesure plus élargie, pourrait être le phénomène d'Alexandrie, parce que son représentant connu Antiphilos qui, au début de l'époque hellénistique, étudiait avec une telle application les reflets de la lumière et des couleurs, était d'origine égyptienne.³¹ La peinture d'Alexandrie s'est efforcée de saisir la vie dans ses formes insaisissables.³² Malgré cette similitude superficielle avec les impressionnistes modernes, nous ne pouvons pas nous servir du terme «l'impressionnisme» en parlant de l'art alexandrien. La technique proche ne signifie pas l'identité, pour laquelle il manque une supposition de base: la volonté artistique qui est de présenter la réalité chatoyante à un instant donné, dans des conditions précises de la lumière. La source de la lumière n'est pas présente sur des tableaux de l'époque suivie; nous pouvons le voir sur des copies romaines conservées.

Le contact de l'esprit hellénistique avec l'esprit italique a créé une nouvelle synthèse d'art. Le double aspect — le grec et l'italique — s'est manifesté déjà sur le territoire sud-italien, à la Graecia Magna. Les traditions d'art grecques et le sens italique pour le concret et l'individuel ont développé, surtout après 146 av.n.è., l'art nouveau, rempli d'un nouvel esprit.

La peinture romaine murale et celle sur bois est représentée par une plus grande richesse du matériel que la peinture grecque. Les ensembles des peintures murales conservées avant tout à Pompéi, Stabies et Herculaneum, ainsi que les portraits de momies provenant de Fayoum représentent le matériel suffisant pour pouvoir en déterminer les phases de développement. À côté des peintures conservées, nous sommes renseignés sur la tradition de la peinture romaine par Pline.³³ Cette tradition consistait dans des bandes suggestives narratives imagées. Leur sujet représentait une suite chronologique d'événements dans une bataille concrète, aboutissant à une victoire militaire. Nous supposons pour de telles peintures une technique picturale permettant une création rapide, c'est-à-dire, la technique du premier jet, simplifiant des

³⁰ Platon, Critias 107B—D.

³¹ Pline, o. cit., 10(37), 114, 16—17. Voir Sat. 2,9 de Pétrone: „Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiarium invenit. „Il faut se rendre compte — eu regard à l'opinion négative de Pétrone — de ce que la „pictura compendiaria“ a passé, à partir de ses débuts jusqu'au temps de Pétrone, quelques centaines d'années de développement.

³² P. Lévêque, L'aventure grecque, Paris 1964, p. 471: „Tandis que l'art grec d'Alexandrie se passionne pour saisir la vie dans ce qu'elle a d'insaisissable ...“

³³ Pline, o. cit., 4(7), 19, 3—23, 2: 22, 5—23, 18.

formes. Les décorations du columbarium d'Esquilin³⁴ nous renseignent sur l'apparence approximative de telles bandes imagées. Le témoignage de la connaissance et de la vigueur de la manière picturale plus hardie et plus relâchée sur le territoire italique nous est fourni par les vases de l'Italie du Sud.

Le milieu romain a conservé, grâce à la mode originaire probablement d'Athènes³⁵ et à la demande élevée d'objets d'art après 146 av.n.è., des copies des tableaux sur bois grecs et hellénistiques traduites en peintures murales ou mosaïques. Comme les originaux n'existent plus de nos jours, nous estimons ces copies, eu regard à la grande vogue et à la diffusion des décorations murales, comme le travail d'artisans plus ou moins habiles, mais rarement comme celui de vrais artistes. La qualité d'une copie a été influencée par le degré du talent du copiste, mais aussi par son origine et sa formation. L'image stylistique de l'original n'est gardée que dans les traits principaux; parfois, on ne garde même pas les couleurs de l'original³⁶. Nous pouvons dire alors qu'«on ne saurait parler de serviles copies d'oeuvres grecs, mais plutôt d'élaborations nouvelles, animées par la sensibilité d'un exécutant qui traite des cartons empruntés aux grands maîtres. Parfois même certaines influences égyptiennes se laissent déceler, notamment dans la technique impressionniste.»³⁷

La technique impressionniste mentionnée est la «*pictura compendiaris*» de Pline, c'est-à-dire la technique picturale exprimant la vision coloriste par le pinceau. Quant à la peinture romaine, l'épanouissement du colorisme est évident surtout à l'époque néronienne-flavienne. A cette occasion, il faut rappeler la mention de Pline concernant le peintre Cornelius Pinus qui était proche de ce courant et qui travaillait sous Vespasien.³⁸ Néanmoins, la vision coloriste existe plus tôt et plus tard. Elle est seulement accompagnée du courant linéaire-plastique.

Dans l'ensemble de la peinture romaine, quelques oeuvres sont caractérisées comme impressionnistes, parmi elles par ex. les Paysages d'Odysée³⁹ et leur plus jeune continuatrice directe, la «fresque jaune» de la Maison de Livie à Prima Porta.⁴⁰ Le paysage joue sur ces deux oeuvres le rôle principal. Nous rencontrons l'utilisation de la technique picturale relâchée et de taches colorées qui l'accompagnent, dans le cas de la fresque jaune même en réalisation monochrome. Aucune des oeuvres mentionnées n'est soumise à la lumière. En plus, la fresque jaune veut démontrer plutôt une virtuosité picturale dans les conditions non-naturelles de la peinture monochrome. Celle-ci, bien qu'elle soit réalisée à l'aide de taches colorées, est en contradiction avec les impressionnistes modernes qui voulaient saisir les couleurs d'un instant donné le plus fidèlement possible.

³⁴ Musée National, Rome.

³⁵ A. Rumpf, o. cit., p. 167.

³⁶ Voir par ex. la peinture murale Achille parmi les filles de Lycomède — deux variantes connues: 1. Pompéi, Casa dei Dioscuri; 2. Pompéi, Reg. IX, ins. 5, Nr. 2. Musée National, Naples.

³⁷ R. Bloch—J. Cousin, Rome et son destin, Paris 1960, p. 359.

³⁸ Pline, o. cit., 10(37), 120—121, 17—20.

³⁹ Bibliotheca Apostolica, Vatican. Esquilin, Rome. A. Rumpf, o. cit., p. 161: „Endpunkt der griechischen Landschaftsmalerei.“

⁴⁰ A. Rumpf, o. cit., tab. 61, 1. Pline, o. cit., 10(37), 116—117, 6—17. Voir aussi Vitruve, De architectura libri X; VII, V, 172, 1, 10—20.

A l'époque augustéenne et pendant des décades suivantes, le courant coloriste resta un peu à l'arrière-plan. Mais à l'époque néronienne (nous pouvons le voir sur les peintures murales de Domus aurea) et surtout à l'époque flavienne, la couleur prend de plus en plus une valeur expressive. Sous les Flaviens, la couleur vainc la ligne et comme sa partenaire équivalente est liée au développement suivant complet de la peinture romaine.

La peinture des époques néronienne et flavienne est caractérisée par une manière picturale encore plus relâchée et par l'apparition et l'épanouissement du IV^e style décoratif pompéien. Ce style était à la mode à Pompéi, Stabies et Herculaneum encore juste avant l'éruption du Vésuve en 79. Pompéi avait été endommagée par un tremblement de terre en 62. Aux réparations rapides travaillèrent des peintres dont les qualités professionnelles furent différentes. Il faut aussi prendre en considération qu'aucune des villes campaniennes détruites n'était un centre d'art. Cependant, ce qui est resté nous donne le droit de conclure que le colorisme romain, en ce qui concerne le dynamisme, a surpassé le colorisme hellénistique.

Baucoup de peintures murales conservées dans les villes campaniennes ensevelies sont considérées comme impressionnistes,⁴¹ par ex. l'Entrée du Cheval dans les remparts de Troie,⁴² Les cérémonies d'Isis,⁴³ de nombreuses peintures de la Casa dei Vettii, surtout les couples mythologiques volants⁴⁴ ainsi que les peintures monochromes en blanc. Toutes les peintures mentionnées témoignent du sens coloriste élevé de leurs auteurs. La peinture réalisée par de larges traits du pinceau de sorte que l'utilisation de taches colorées est tout à fait évidente, possède beaucoup de traits communs avec celle des coloristes baroques, mais pas avec celle des impressionnistes au sens complet de cette notion.

Avant l'éruption du Vésuve en 79, nous remarquons le stade culminant de la synthèse des procédés picturaux coloristes hellénistiques avec le développement intérieur de la peinture sur le territoire italique et à l'Orient grec. Le colorisme antique à son apogée se manifesta par des formes qui, superficiellement certes, rappellent les tableaux des impressionnistes modernes grâce à la technique picturale appelé par Plinie «*picura compendiaris*». En comparant des oeuvres antiques avec les chefs d'oeuvre des impressionnistes modernes, nous voyons qu'il s'agit de points de vue et de contenus intérieurs entièrement différents quant aux étapes distinctes de développement de l'art pictural. La «*pictura compendiaris*» est, avant tout, l'expression technique du courant coloriste dans la peinture antique. Les documents conservés représentent le niveau différent de la peinture, c'est-à-dire, une réalisation différente de la *pictura compendiaris*. Néanmoins, il est évident que les peintres qui ont décoré les murs des maisons campaniennes ont été formés à cette technique et à l'aide de celle-ci, ils tâchaient d'exprimer les valeurs coloristes des originaux, év. de les élever encore. Les copies des originaux grecs et hellénistiques perdus, connus avant tout grâce aux villes campaniennes, présentent sans doute les qualités

⁴¹ *Th. Kraus, Das römische Weltreich*, PKG, Berlin 1967, p. 66, écrit que la technique à l'aide de laquelle sont peintes les décorations murales pourrait être appelée impressionniste.

⁴² *A. Rumpf*. o. cit., tab. 63,4.

⁴³ Herculaneum; Musée National, Naples.

⁴⁴ Casa dei Vettii; Musée National, Naples.

coloristes propres à la 2^e moitié du I^{er} siècle de n.è. C'est l'apport de la synthèse hellénistique-romaine à laquelle la contribution romaine n'est pas sans signification.

L'ensemble idépendant des oeuvres picturales suivant est formé par plus de 750 portraits de momies du Fayoum qui sont peints soit sur toile, soit sur bois. Ceux-ci prouvent l'union des tendances et des traditions romaines, hellénistiques et égyptiennes de la peinture et du sentiment religieux sur le territoire de l'Égypte romaine. Les portraits représentent une ligne d'évolution continue à partir du début du I^{er} siècle de n.è. jusqu'à la fin du IV^e siècle.

Quelques portraits datant du I^{er} et du II^e siècles sont caractérisés comme impressionnistes,⁴⁵ le plus probablement à cause des qualités spécifiques de l'aspect extérieur de la peinture à l'encaustique.⁴⁶ Sur quelques portraits réalisés à l'aide de la peinture à la colle provenant de la période mentionnée, les traits du pinceau isolés et l'interprétation de la vision coloriste sont évidents. Nous pouvons observer par ex. sur le collier et les cheveux du portrait bien connu d'Aliné⁴⁷ et sur le modelé des visages et des cheveux des deux enfants d'Aliné.⁴⁸ Vu l'époque d'origine de ces portraits (à Rome, le «classicisme») augustéen dominait encore), nous pouvons conclure que le colorisme de ces peintures provient des traditions hellénistiques qui, sur le territoire égyptien, ont favorisé le développement du courant coloriste ainsi que la peinture «du premier jet». Les tendances coloristes intensives se manifestent sur les portraits datant même du III^e siècle. Le portrait d'une jeune femme (II^e siècle)⁴⁹ présente un caractère pictural rappelant celui d'E. Manet. Manet a mené le colorisme jusqu'au seuil de l'impressionnisme, mais il ne l'a pas dépassé. Nous pouvons dire la même chose de la peinture antique. Les portraits du Fayoum représentent l'union de toutes les tendances et traditions de la peinture antique. La peinture garde toujours la forme de l'objet représenté et ne la brise pas par la couleur. Parmi les portraits du Fayoum, il y a des oeuvres de niveau différent; pour la plupart, il s'agit des travaux d'artisans.

Le courant coloriste et la peinture «du premier jet» persistèrent à côté du courant linéaire-plastique jusqu'à la fin de l'antiquité. Les décorations murales des catacombes chrétiennes représentent en abondance la peinture «du premier jet»,⁵⁰ mais parmi celles-ci, nous rencontrons peu de vrais chefs d'oeuvre. Cependant, la réalisation rappelant une esquisse donne aux peintures du dynamisme, ce qui, peut-être, fut l'intention du peintre. La vigueur du courant coloriste exprimé par la «*pictura compendiaris*» est prouvée par la peinture murale Diane chassant⁵¹ qui date de la 2^e moitié du IV^e siècle et par des illustrations des livres datant de la fin de l'antiquité.⁵²

⁴⁵ W. Lepik — Kopaczyńska, o. cit., p. 105.

⁴⁶ H. Drexler, Die Datierung der Mumienporträts, Paderborn 1933, p. 12: „Unwahrscheinlich, obwohl oft vermutet, ist ein Ineinanderschmelzen der Farben durch Annäherung eines erhitzten Gegenstandes.“

⁴⁷ Staatliche Museen, Berlin, Nr. inv. 11411.

⁴⁸ Ibidem, la fille: Nr. inv. 11412, le fils: 11413.

⁴⁹ A. Rumpf, o. cit., tab. 66,3.

⁵⁰ Voir par ex. la figure d'un garçon ailé dans les catacombes de Domitilla. Rumpf, o. cit., tab. 68,7.

⁵¹ Une pièce souterraine, Via Livenza, Rome. A. Rumpf, o. cit., tab. 72,6.

⁵² Voir par ex. Ilias Ambrosiana. Bibliotheca Ambrosiana, Milan. Th. Kraus, o. cit., ab. 366.

De toutes réalités mentionnées il ressort que la technique picturale «du premier jet», «pictura compendiaria», n'est pas le synonyme de l'impressionnisme dans la peinture antique. Elle est le moyen d'exprimer le colorisme, né déjà à la fin du classicisme, développé à l'époque hellénistique, où il culmina pour la première fois aux III^e—II^e siècles av.n.è., et pour la deuxième fois, il arriva à son apogée dans la peinture romaine de la 2^e moitié du I^{er} siècle de n.è. Existait aux côtés du courant linéaire-plastique, le colorisme le domina ou s'effaça alternativement devant lui. Ces deux courants ne se sont jamais étouffés mutuellement tout à fait.

Dans le développement de la peinture antique de quelque époque que ce soit, nous ne pouvons pas parler d'impressionnisme, bien que l'impressionnisme moderne se soit manifesté sous des formes différentes. Malgré qu'il ne se soit pas conservé un nombre suffisant de chefs d'oeuvre originaux et, à part Plin le Jeune, nul livre spécialisé concernant la peinture, bien qu'il ne soit pas possible, d'une manière satisfaisante, d'interpréter la terminologie antique, nous concluons que les intentions caractérisant les impressionnistes modernes: de saisir la réalité, vue de la manière subjective, à un moment donné et sous les conditions de la lumière précises (la lumière jouait donc pour les impressionnistes le rôle principal) ne furent pas le but essentiel des peintres antiques. Nous ne pouvons pas identifier les méthodes d'une technique picturale avec l'expression de la volonté créatrice, à la réalisation de laquelle chacun d'entre les impressionnistes modernes lutta pour se frayer sa propre voie artistique.

EXISTOVAL V ANTICKÉM MALÍŘSTVÍ IMPRESIONISMUS?

V řeckém pozdně klasickém malířství se objevil kolorismus, který se plně rozvinul v helénistickém malířství. K jeho rozvoji významně přispěla Alexandrie. Koloristický proud pak žil vedle lineárně plastického proudu po celé období antiky.

Po roce 146 př. n. l. docházelo k postupné helénisticko-římské syntéze v umění. V malířství se to projevilo sloučením helénistického kolorismu s koloristickým cítěním římským, což vyvrcholilo ve flaviovském malířství. Ze zachovaného obrazového materiálu, ač většinou nikoli prvotřídního, vyplývá, že na římském území byl helénistický kolorismus ještě umocněn.

Technickým vyjádřením koloristického vidění skutečnosti je *pictura compendiaria*, skicovitá malba užívající běžně uvolněného malířského rukopisu, a tím barevných skvrn. Prošla vývojem od počátků v pozdní klasice — od měkkého malířského rukopisu k rukopisu velmi uvolněnému, jak se projevoval na některých (i monochromatických) pompejských malbách a hlavně v pozdějších staletích především v křesťanských katakombách. Životnost této malby, a tím antického kolorismu, dosvědčují dokonce některé pozdně antické knižní ilustrace. Koloristický charakter mají některé fajjúmské mumiové portréty, hlavně z 1. a 2. stol. n. l.

Na příkladech známých antických malířských děl je možno prokázat jejich koloristický, ale nikoli impresionistický charakter. Vyskytují se zde jevy podobné jevům na obrazech impresionistů 19. stol. (barevná skvrna, modelace pouze barvou, vyjádření barevných reflexů, široké tahy štětcem). To vše jsou však znaky kolorismu, jehož byl impresionismus zákonitým vyvrcholením. Antické malířství postrádá základního rysu impresionismu 19. stol.: zacyčení zobrazované skutečnosti za určitých světelných podmínek určitého okamžiku. Antické malířství k impresionismu nedospělo.