

Universitätsbibliothek Wuppertal

Promenades archéologiques

Boissier, Gaston

Paris, circa 1926

Chapitre sixième - Pompéi

Nutzungsrichtlinien Das dem PDF-Dokument zugrunde liegende Digitalisat kann unter Beachtung des Lizenz-/Rechtehinweises genutzt werden. Informationen zum Lizenz-/Rechtehinweis finden Sie in der Titelaufnahme unter dem untenstehenden URN.

Bei Nutzung des Digitalisats bitten wir um eine vollständige Quellenangabe, inklusive Nennung der Universitätsbibliothek Wuppertal als Quelle sowie einer Angabe des URN.

[urn:nbn:de:hbz:468-1-5371](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:468-1-5371)

CHAPITRE SIXIÈME

POMPÉI

I

Les fouilles de Pompéi sous la direction de M. Fiorelli. — Souvenirs qu'on a trouvés de son ancienne histoire. — Ce qui reste à en déblayer. — Convient-il d'y continuer les travaux commencés? — Découvertes récentes qu'on y a faites. — La fresque de l'Orphée. Les livres de compte du banquier Jucundus. — La nouvelle *Fulonica*.

Quoiqu'on ait beaucoup parlé de Pompéi, il reste beaucoup à en dire. Les fouilles continuent et n'ont pas cessé d'être fécondes. Elles sont dirigées depuis 1863 par un des archéologues les plus distingués de l'Italie, M. Fiorelli : c'est une bonne fortune rare et qui a produit les plus heureux résultats. Les personnes qui ne sont pas retournées à Pompéi depuis quinze ans seront frappées de voir l'aspect nouveau qu'a pris la vieille ville. Non seulement tout y paraît mieux ordonné et les travaux s'y poursuivent d'une manière plus régulière; mais, quand on se promène seul le long des rues, qu'on entre dans les maisons par les portes ouvertes et qu'on fait le tour d'un quartier entièrement déblayé, il semble que l'illusion soit devenue plus facile, plus complète, et qu'on pénètre dans la vie antique plus aisément encore qu'autrefois. Ce progrès est dû à M. Fiorelli et à la résolution qu'il a prise de rompre avec les anciennes routines et d'appliquer les méthodes nouvelles. Il ne faut pas se

lasser de répéter qu'on ne se propose plus aujourd'hui, dans les fouilles qu'on entreprend, le même but qu'autrefois. Les gens qui, le 1^{er} avril 1748, commencèrent à remuer la cendre qui depuis seize siècles recouvrait Pompéi, n'avaient qu'un dessein : ils voulaient trouver des objets d'art pour enrichir le musée du roi. Dès lors il est aisé de s'expliquer la manière dont les travaux furent conduits. On fouillait au hasard et en divers endroits à la fois, selon l'espérance qu'on avait de quelque bonne fortune. Si l'on ne trouvait rien, après quelques recherches on abandonnait la fouille commencée et l'on se transportait ailleurs. Lorsqu'on était embarrassé des décombres, on les rejetait sans plus de façon sur les maisons déjà découvertes, qu'on rendait ainsi à l'obscurité d'où l'on venait à peine de les tirer. Quant à celles qu'on laissait au jour, on ne prenait aucune précaution pour les conserver. Les fresques qu'on n'avait pas jugées dignes d'être transportées au musée de Portici ou de Naples, restaient exposées au vent et au soleil, qui en effaçaient vite les couleurs. Les mosaïques achevaient de se détruire sous les pieds des voyageurs et des ouvriers, les murs se lézardaient et finissaient par s'écrouler. Quelques hommes de sens et de science, comme l'abbé Barthélemy, faisaient bien entendre des plaintes sur la façon déplorable dont les fouilles étaient menées ; mais, comme après tout elles rapportaient des chefs-d'œuvre et que grâce à elles le musée de Naples était devenu l'un des plus riches du monde, on laissait dire les mécontents. — En réalité ce système barbare, malgré quelques ménagements que le temps fit introduire, a duré jusqu'à nos jours.

Tout a changé avec M. Fiorelli ; il a dit, il a répété dans ses rapports que le principal intérêt des fouilles de Pompéi était Pompéi même, que la découverte des

œuvres d'art ne devait passer qu'après, qu'on cherchait avant tout à ressusciter une ville romaine qui nous rendit la vie d'autrefois, qu'il la fallait entière et dans ses moindres mesures pour que l'enseignement fût complet, qu'on voulait connaître non seulement les maisons des riches ornées de leurs fresques élégantes, revêtues de leurs marbres précieux, mais aussi les demeures des pauvres avec leurs ustensiles vulgaires et leurs grossières caricatures. Dans ce dessein tout devenait important, et il n'était plus permis de rien négliger. Aussi M. Fiorelli se décida-t-il, avant de pousser plus loin les travaux, à revenir sur ce qu'avaient fait ses prédécesseurs. Repassant partout sur leurs traces, il fit étayer et soutenir les murs qui menaçaient ruine, releva ceux qui étaient tombés, protégea les fresques et les mosaïques; en même temps il s'occupa de déblayer définitivement tout ce qu'on avait recouvert de décombres ou omis de fouiller. C'était une entreprise pénible et en apparence peu profitable : car on était sûr de ne pas trouver grand'chose de nouveau dans des terrains déjà explorés. Mais il était nécessaire que tout fût débarrassé et rendu au jour, afin qu'on pût connaître l'ensemble de la ville. M. Fiorelli se résigna donc à ne pas éblouir de longtemps l'opinion publique par le bruit de découvertes imprévues¹, et à pour-

1. Il ne faut pas oublier pourtant que c'est M. Fiorelli qui a eu l'idée de couler du plâtre dans le vide qu'ont laissé les cadavres des Pompéiens en se décomposant. Quand l'opération est bien faite, le plâtre donne exactement l'image du mort. On comprend en effet que cette cendre humide, qui s'est répandue sur Pompéi, quand elle s'est refroidie, ait conservé, comme un moule, les contours des objets qu'elle avait recouverts. C'est ainsi qu'on a pu réunir, dans le petit musée placé à l'entrée de la ville, une collection de personnages qui sont reproduits comme ils étaient quand la mort les a frappés, les uns luttant contre elle avec désespoir, les autres s'abandonnant sans résistance. C'est un spectacle saisissant et l'une des plus grandes curiosités de Pompéi.

suivre en silence une œuvre plus utile que brillante. Il mit douze ans à terminer ce travail qui semblait ingrat, mais quand il fut achevé on en vit l'importance. Celui qui visitait autrefois Pompéi était à chaque instant arrêté par des montagnes de cendres et des flots de débris qui embarrassaient la circulation, coupaient les rues, interrompaient les promenades. Même aux environs du Forum et tout près des théâtres il restait des maisons qui n'avaient pas été fouillées. Ces lacunes ont aujourd'hui disparu. La partie découverte de Pompéi l'est entièrement; on l'a toute sous les yeux, avec ses moindres ruelles, ses maisons les plus médiocres, ses boutiques les plus humbles, et l'on peut prendre en la parcourant une idée plus vraie et plus complète de la vie antique. Il faut reconnaître que ce résultat méritait bien d'être acheté par quelques années de travail opiniâtre.

Ce travail de patience et de minutie a conduit M. Fiorelli à faire quelques découvertes curieuses dont il faut dire un mot. Pompéi, au premier abord, produit l'effet d'une ville neuve et improvisée. Tout y paraît avoir le même caractère et le même âge. On sait, en effet, qu'après le tremblement de terre de l'an 63, qui l'endommagea beaucoup, on se mit à la rebâtir, et que ce travail était fort avancé, lorsque, seize ans après, elle fut recouverte par le Vésuve. C'était l'époque de Néron, un terrible artiste, qui avait un goût furieux pour les constructions, qui voulait tout renouveler, et qui mit, dit-on, le feu à Rome pour avoir le plaisir de la refaire à la mode du jour. Les manies du maître, même quand il s'appelait Néron, faisaient loi dans l'empire : les Pompéiens ayant à réparer leur ville en profitèrent pour tout changer et tout rajeunir. On agrandissait les temples, on ornait les anciens édifices de façades nouvelles, on couvrait les murailles de stucs, on les incrustait de marbres, on rempla-

çait les piliers de tuf par des colonnes en travertin ; « enfin, dit M. Nissen, on était tout à fait en train de moderniser la ville, comme, dans l'ancien régime, on défigurait, sous prétexte de les réparer, nos vénérables cathédrales, comme le second empire a rebâti au cordeau Paris et les vieilles cités de la France¹. » Ce sont ces restaurations qui frappent surtout aujourd'hui les visiteurs ; comme ils passent vite, ils n'aperçoivent que les revêtements de stuc ou de marbre, que les façades solennelles qui furent élevées en toute hâte du temps de Néron ; ils n'ont pas le temps de voir que les bâtiments nouveaux ont recouvert, sans les détruire, d'anciennes fondations. M. Fiorelli, qui a tout regardé de plus près, est arrivé jusqu'à ces solides assises qui ont survécu au tremblement de terre et résisté à l'éruption du Vésuve. Sous la ville du second siècle, il retrouve au moins deux villes plus anciennes, dont il nous trace l'histoire. La plus vieille remonte au sixième siècle avant l'ère chrétienne ; à ce moment, quelques familles, venues on ne sait d'où, prirent possession du sol qui s'étendait entre le Sarnus et la mer. Elles enfermèrent ce sol dans des murailles formées de blocs énormes, pris aux montagnes voisines, et placés l'un sur l'autre sans ciment. Dans cet espace, trop vaste pour eux, les nouveaux habitants s'établirent à l'aise. Leurs maisons, dont les fondations subsistent encore, ne consistaient qu'en une cour couverte autour de laquelle les appartements étaient distribués. Chaque habitation était placée au centre d'un petit lot de terre (*hæredium*) que la famille cultivait. La ville n'était donc pas alors une agglomération de maisons pressées les unes contre les autres, mais une réunion de familles vivant sur leurs terres à l'abri d'une mu-

1. Nissen, *Pompeianische studien*, 360.

raille commune ¹. Deux siècles plus tard vinrent les Samnites; c'était un peuple intelligent, civilisé, et qui se laissa vite gagner aux arts de la Grèce. Les Samnites bâtirent une ville véritable, avec de très beaux monuments, dont quelques-uns existent encore et conservent les inscriptions que les magistrats y avaient fait placer. Pompéi atteignit alors un haut degré de richesse et de culture. M. Nissen fait remarquer qu'elle imitait les Grecs beaucoup plus franchement que Rome n'osait le faire à la même époque. Ainsi elle possédait une palestre, où ses jeunes gens venaient s'exercer, comme ceux de Sparte ou d'Athènes; elle avait un théâtre de pierre, tandis que les Romains ne bâtissaient encore que des scènes en planche, qui ne survivaient pas aux jeux qu'on y avait donnés; elle élevait au grand jour un temple à Isis qui ne fut officiellement admise à Rome qu'à l'époque des *Flavii*. C'est donc à ce moment, et bien avant qu'elle ne fût devenue romaine, que la civilisation grecque s'y est si profondément implantée. Les emprunts que la petite ville faisait si volontiers à l'étranger ne l'empêchaient pas de tenir beaucoup à son indépendance. Elle la défendit courageusement contre les Romains, pendant la guerre sociale, et Sylla eut grand'peine à la réduire. Quand elle eut été soumise, il y envoya trois cohortes de vétérans avec leurs familles, et en fit une colonie qui prit son nom (*Colonia Cornelia*). Sa prospérité n'eut pas à souffrir de ce régime nouveau, qu'elle accepta de bonne grâce. Quelques années plus tard, Cicéron, faisant l'éloge de la Campanie, dit que les villes y sont si élégantes, si

1. M. Fiorelli a résumé ses idées sur les premiers temps de Pompéi et sur son histoire dans l'introduction de sa *Descrizione di Pompei*. Ses opinions sont discutées ou complétées par M. Nissen dans ses *Pompeianische Studien*, et dans les *Pompeianische Beiträge* de M. Mau.

riches, si bien bâties, que les habitants ont le droit de se moquer des pauvres et vieilles cités du Latium, et parmi ces belles villes, dont les Latins devaient être jaloux, il plaçait Pompéi¹.

Depuis que les travaux préliminaires de M. Fiorelli sont achevés et qu'on possède un plan plus exact et plus complet des quartiers qu'on a fouillés jusqu'ici, on a pu reconnaître mieux qu'on ne le faisait auparavant que la ville est régulièrement construite, qu'en général les rues y sont bien alignées et se coupent à angle droit. Il ne faut pas croire que cette régularité ait été introduite à Pompéi par les architectes qui la rebâtirent après son premier désastre. M. Fiorelli pense qu'elle existait déjà dans la ville primitive. Les vieux Italiens qui s'établirent les premiers aux bords du Sarnus avaient une façon particulière de construire leurs villes, et ils les bâtissaient en général sur le même plan. Après en avoir formé l'enceinte, ils traçaient deux lignes perpendiculaires, l'une du nord au midi, qui s'appelait *cardo*, l'autre de l'est au couchant qui s'appelait *decumanus* : c'étaient les deux rues principales sur lesquelles les autres venaient plus tard s'embrancher. Le *decumanus* et le *cardo* sont encore visibles à Pompéi : comme on en voit la direction et qu'il est certain que cette régularité qu'on remarque dans les quartiers qu'on a découverts se retrouvait dans les autres, on peut, avec la partie qu'on connaît, se faire une idée de celle qu'on ne connaît pas. C'est ainsi que M. Fiorelli a pu sans témérité imaginer une sorte de plan de la ville entière. D'après l'étendue du terrain et la direction des rues, il la divise en neuf quartiers, ou, comme disaient les Romains, en neuf régions. De ces neuf régions, trois sont entièrement dé-

1. Cic., *De lege agrar.*, II, 35. Remarquons qu'il ne parle pas d'Hercolanum.

blayées, trois entièrement couvertes, et l'on ne connaît qu'une faible partie des trois autres. C'est donc de compte fait un peu plus de la moitié de Pompéi qui reste à découvrir et qu'on travaille ardemment à déterrer¹.

Mais a-t-on raison de le faire? Au lieu d'y entreprendre des fouilles nouvelles, ne valait-il pas mieux s'arrêter et transporter ailleurs, sur un terrain plus neuf et plus riche, cet effort vigoureux d'investigation? C'est ce que soutint un jour Beulé, avec une grande énergie, dans un des meilleurs livres qu'il ait écrits². Beulé était encore plus un artiste qu'un archéologue. Les trouvailles obscures, qui ne servent qu'à résoudre quelque problème historique et à rendre le passé plus vivant, lui faisaient bien moins de plaisir que la découverte de ces statues, de ces mosaïques, de ces belles frises, qui charmaient son goût délicat. Or, il se rappelait que toutes les fois qu'on avait creusé au-dessous de Portici, dans les profondeurs où se cache Herculanium, on en était revenu avec des objets d'art admirables. « C'est donc là, disait-il, qu'on doit fouiller; c'est sur ces ruines intactes et qui promettent tant de trésors qu'il faut concentrer les efforts et les ressources. » Et avec cette ardeur qu'il mettait à propager ses opinions, il invitait tous les amis des arts, tous les riches amateurs de l'Europe à se réunir pour faire les frais de ces fouilles fécondes.

Si cet appel est jamais entendu, si les banquiers et les antiquaires apportent à M. Fiorelli de quoi recommencer les travaux coûteux d'Herculanium, je crois qu'il acceptera très volontiers cette offrande généreuse et qu'il sera heureux de diriger de ce côté une partie de ses ouvriers.³

1. Selon M. Ruggiero, la superficie complète de Pompéi devait contenir à peu près 662 000 mètres carrés; on en a déblayé 264 424.
— 2. *Le drame du Vésuve*. — 3. L'attention publique a été ramenée dans ces derniers temps, sur les fouilles d'Herculanium, d'une façon

Mais je doute qu'on obtint de lui, même dans ce cas, d'abandonner tout à fait Pompéi, c'est-à-dire le succès modeste peut-être, mais certain et facile, pour les difficultés et les hasards. Pourquoi y consentirait-il en effet, et quelle est la raison qui pourrait justifier cet abandon ? Pompéi, dit Beulé, a donné à peu près tout ce qu'on doit en attendre. Tout se ressemble dans cette ville neuve, rebâtie et décorée en seize ans par les mêmes artistes. En supposant que les fouilles soient aussi heureuses dans l'avenir qu'elles l'ont été dans le passé, on n'y rencontrera jamais que la même maison, composée des mêmes matériaux, divisée de la même manière, avec son *atrium* et son péristyle, ses chambres d'esclaves et de maîtres, ses appartements retirés et publics. Il ajoute que cette maison elle-même, tant de fois étudiée, cette maison élégante où l'on avait toujours l'espoir de découvrir quelque meuble précieux, on ne la retrouvera plus. Les quartiers riches, ceux qui entouraient le Forum et les théâtres, ont été fouillés; on n'a plus guère la chance

assez imprévue. Au mois de septembre 1879 on a célébré à Pompéi une sorte d'anniversaire de la catastrophe qui avait eu lieu en 79, c'est-à-dire dix-huit cents ans auparavant. A cette occasion, l'administration des fouilles a publié un volume de notices et de mémoires intitulé : *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell'anno LXXIX*. Parmi ces mémoires, il y en a un très curieux de M. Comparetti, à propos de la villa d'Herculanum où l'on a découvert les fameux papyrus grecs et latins, et qu'il croit avoir appartenu à un riche Romain, L. Piso Cæsoninus, le beau-père de César. On sait que cette villa était pleine d'œuvres d'art merveilleuses et qu'on y a trouvé les plus beaux bustes de bronze qu'on admire au musée de Naples. Dans un autre mémoire, qui suit de près celui de M. Comparetti, M. de Petra, étudiant les rapports des ingénieurs qui, en 1750, dirigèrent les fouilles, a prouvé qu'une partie seulement de la villa fut alors déblayée, en sorte qu'on aurait quelque chance, en continuant aujourd'hui les travaux, de faire peut-être une aussi belle récolte. Il faut avouer que l'espoir de trouver quelque statue de bronze ou de marbre, comme le Faune ivre ou l'Eschine, est assez tentant pour engager à reprendre les fouilles si malheureusement interrompues.

que de tomber sur des maisons pauvres : et vaut-il la peine de se mettre en frais pour des mesures ?

M. Fiorelli pouvait répondre qu'après tout ces mesures ont aussi leur intérêt. Les classes riches de l'antiquité nous sont assez bien connues : c'est d'elles surtout que la littérature nous entretient, elle nous fait savoir ce qu'elles pensaient et comment elles vivaient. Au contraire, ni les poètes, ni les historiens ne se sont beaucoup occupés des pauvres gens; quel service nous rendrait Pompéi en nous mettant sous les yeux une sorte de tableau vivant des classes populaires de l'empire ! Ainsi, quand on aurait la certitude qu'il n'y reste plus que des habitations pauvres, ce ne serait pas une raison d'y suspendre les fouilles. Mais cette prédiction de Beulé ne s'est pas accomplie. On a continué de trouver dans les quartiers nouveaux de Pompéi autant de maisons élégantes que dans les anciens, et l'on y a fait en ces quelques années des découvertes aussi curieuses qu'autrefois. Il n'y a pas de meilleure réponse à faire à ceux qui sont tentés de croire que Pompéi est une mine épuisée, et qui semblent craindre qu'elle ne puisse plus nous payer de nos peines, que de leur montrer par quelques exemples que les dernières fouilles n'y ont pas été moins heureuses que les autres.

D'abord on n'a pas cessé d'y trouver des peintures intéressantes ; il n'y a presque pas de maison qui n'en contienne quelqu'une, et le catalogue que M. Sogliano a dressé de toutes celles qu'on a découvertes depuis douze ans¹ en comprend plus de 800, parmi lesquelles plusieurs sont fort curieuses. Comme je suis contraint de me borner, je ne signalerai que la fresque de l'*Orphée*,

1. Le mémoire de M. Sogliano est contenu dans l'ouvrage dont je viens de parler, et qui a été publié à l'occasion de l'anniversaire de la ruine de Pompéi.

non qu'elle soit plus remarquable que les autres, mais parce qu'on en a trouvé une qui lui ressemble beaucoup dans l'un des cimetières chrétiens de Rome. Les deux tableaux ne sont guère différents que par leurs dimensions. Celui de Pompéi mesure près de 2 mètres 1/2. Les détails y sont donc mieux accusés et plus visibles que dans la peinture des catacombes qui est plus petite et que le temps a fort effacée; mais l'aspect général est le même. Orphée est représenté assis, une chlamyde légère descend de ses épaules sur ses jambes, il touche avec le *plectrum* la lyre à neuf cordes. A ses pieds, le peintre de Pompéi a entassé des animaux très divers : un lion, une panthère, un tigre, un sanglier, un cerf, un lièvre; plus loin, des arbres et des rochers, attirés par le charme de sa voix, et un ruisseau qui suspend son cours pour l'entendre plus longtemps. L'artiste chrétien a supprimé tous ces animaux et les a remplacés par deux brebis; il voulait rappeler sans doute le souvenir du Bon Pasteur, qui était l'image ordinaire et pour ainsi dire officielle du Christ dans les premiers temps de l'Église. Mais pour l'ensemble, il a reproduit la fresque païenne. Il pouvait le faire sans scrupule : cette belle figure sérieuse et douce, qui paraît ne s'occuper que du sujet de ses chants sans s'apercevoir des effets étranges qu'ils produisent, a par elle-même quelque chose de religieux. Le christianisme n'avait rien à y changer pour l'accommoder à son culte et à ses dogmes; aussi avons-nous vu déjà qu'il n'a pas hésité à représenter le Christ sous les traits que les païens avaient donnés au chanteur de Thrace. La comparaison de l'*Orphée* de Pompéi et de celui des catacombes montre d'une façon manifeste la facilité avec laquelle l'Église naissante empruntait les types antiques, et l'importance qu'on doit donner à l'imitation des modèles grecs dans la naissance de l'art chrétien.

Il faut s'arrêter un peu plus longtemps sur une découverte très curieuse et fort imprévue qu'on a faite dans la maison du banquier L. Cæcilius Jucundus. Au premier abord, cette maison ne se distingue pas beaucoup des autres; elle est au contraire construite sur une rue assez étroite et elle a des apparences modestes. Jucundus ne tenait pas aux dehors, et peut-être même, en homme prudent, était-il bien aise de ne pas trop afficher sa fortune; mais quand on pénètre dans la maison, on s'aperçoit bien qu'on est chez un homme riche. La salle de réception est ornée de tableaux mythologiques, et une grande chasse est peinte dans le péristyle. Cette peinture n'est pourtant pas ce que le péristyle contenait de plus curieux: en fouillant au-dessus d'une embrasure de porte, dans un endroit assez bien caché, on a retrouvé les livres de compte du banquier pompéien.

C'était une grande nouveauté; les livres paraissent avoir été fort rares à Pompéi. Tandis qu'à Herculanium, dont on ne connaît guère que quelques maisons, on a presque du premier coup découvert une bibliothèque, depuis plus d'un siècle qu'on fouille Pompéi on n'y avait encore trouvé ni tablettes de cire, ni rouleaux de papyrus, ni livres de parchemin, ni bibliothèque, ni archive d'aucune sorte. C'est ce qu'il n'est pas aisé d'expliquer¹. Sans doute Pompéi n'était pas un lieu d'études, et les savants n'y devaient pas être nombreux; mais, même dans les villes de plaisir, certains livres sont à leur place. Je suppose que, si quelqu'une de nos belles résidences de bains de mer et de nos stations thermales, où l'on ne va pas pour s'ennuyer, était engloutie par un cataclysme

1. L'explication la plus vraisemblable, c'est que la cendre chaude qui a recouvert Pompéi, a dévoré les papyrus, tandis que le torrent de boue qui a coulé sur Herculanium, et qui s'est élevé au-dessus de cette ville jusqu'à la hauteur de 20 mètres, les a conservés.

subit, on n'y trouverait pas en la rendant au jour beaucoup d'ouvrages de science, mais une assez belle collection de romans ou de journaux. En supposant qu'il n'y eût pas à Pompéi des livres de philosophie, comme à Herculanium, on devait y lire au moins les poètes qui ont chanté l'amour, puisque leurs vers sont partout crayonnés sur les murailles, et il semble qu'on aurait dû y retrouver depuis longtemps quelques exemplaires des élégies de Properce ou de l'*Art d'aimer* d'Ovide; mais tout s'est perdu. Le seul indice qui puisse faire croire que les Pompéiens achetaient quelquefois des livres, et que par conséquent ils en avaient chez eux, c'est l'enseigne d'une boutique de libraires, près de la porte de Stabies, qui paraît avoir été gérée par quatre associés. Malheureusement, si la boutique est restée, les livres ont disparu. Aussi est-il aisé de comprendre la joie qu'on éprouva quand on s'aperçut, le 3 juillet 1875, qu'on venait de découvrir non pas une bibliothèque véritable, mais ce qu'on pourrait appeler le portefeuille du banquier Jucundus.

C'était un assez grand coffre, placé dans une sorte de niche, au-dessus d'une porte, et qui contenait un grand nombre de ces tablettes (*tabulæ*) sur lesquelles les Romains inscrivaient les brouillons de leurs papiers d'affaires, leurs petits billets sans importance, le premier jet des ouvrages qu'ils composaient, enfin toutes leurs écritures courantes, réservant le parchemin et le papyrus pour ce qu'ils voulaient définitivement conserver. Ces tablettes consistaient ordinairement en deux ou trois minces planches de bois, réunies entre elles comme les couvertures d'un livre, et qui étaient enduites à l'intérieur d'une légère couche de cire; on écrivait sur cette cire avec un poinçon de fer. C'est pourtant une matière si frêle, si délicate, si peu faite pour durer, qui a sur-

vécu à des accidents de toute sorte, auxquels le marbre et le fer purent à peine résister ! On se demande par quel miracle, au milieu d'une ville submergée et engloutie, sous cette pluie de cailloux et de cendres qui recouvraient toutes les maisons, ce bois et cette cire n'ont pas été détruits ; on est plus étonné encore qu'après cette terrible aventure ils aient pu traverser dix-huit siècles de ténèbres et d'humidité sans achever de périr. A la vérité, les tablettes de Pompéi ne nous sont parvenues qu'en fort mauvais état, ce qui ne surprendra personne. Elles ne formaient plus, quand on les trouva, qu'un assemblage de charbons calcinés, et à peine furent-elles touchées des rayons de ce soleil que, depuis dix-huit cents ans, elles ne voyaient plus, qu'on s'aperçut qu'elles se fendaient de tous les côtés et tombaient en miettes au contact de l'air. On eut besoin de précautions infinies pour transporter ces débris précieux à Naples ; là, dans ces ateliers où l'on s'exerce avec une admirable patience à dérouler et à lire les papyrus d'Herculanum, on travailla à séparer les tablettes les unes des autres, à en réunir les morceaux épars, à les ouvrir, et, quand par bonheur la cire n'était pas fondue, à déchiffrer les traces que le stylet de fer y avait laissées. En somme, le succès fut plus grand qu'on ne l'espérait, grâce à l'habile et savant directeur du musée de Naples, M. de Petra, qui surveilla le travail et qui, quand il fut achevé, en fit connaître le premier les résultats au public¹.

Ces résultats répondent-ils à la peine qu'ils ont coûtée ? — Il est à remarquer que les découvertes de ce genre ont

1. Le mémoire de M. de Petra, intitulé : *le Tavolette cerate di Pompei*, a d'abord paru dans le recueil de l'académie des *Lincei*. Depuis cette époque, M. Mommsen a étudié les tablettes, surtout au point de vue juridique, dans un article important de l'*Hermès* (XII, p. 88). Chez nous, M. Caillemier s'en est occupé aussi dans la *Revue historique de droit français* (juillet, 1877).

été toujours suivies d'une déception. Comme on commence par trop attendre, il est naturel que la réalité ne soit pas à la hauteur des espérances. Après tout, on ne pouvait pas supposer que la maison d'un banquier contint beaucoup d'ouvrages de haute littérature, et il n'y a pas lieu d'être surpris qu'on y ait trouvé des livres de compte. Le coffre de Jucundus renfermait 132 quittances qu'on lui avait signées, et dont 127 ont été déchiffrées en totalité ou en partie. Presque toutes ces quittances (116 sur 127) se rapportent aux ventes à l'encan, et elles achèvent de nous en faire bien connaître le mécanisme. La vente à l'encan (*auctio*), qui nous sert aujourd'hui à nous défaire de nos livres, de nos meubles et de nos tableaux, après avoir été d'abord réservée, chez les Romains, aux ventes forcées, c'est-à-dire à celles que l'État faisait des biens des condamnés et les créanciers de ceux de leurs débiteurs, avait fini par être employée pour toutes les autres. M. de Petra fait remarquer que cette façon de vendre était devenue si générale que les mots *auctionari* ou *auctionem facere* étaient regardés comme de simples synonymes de *vendere*. Il y avait dans les villes importantes de grandes salles bâties exprès, avec des cours et des portiques, qu'on appelait *atria auctionaria*. Celui qui présidait à l'encan, le commissaire-priseur, comme nous l'appellerions aujourd'hui, devait savoir tenir les comptes et dresser un procès-verbal en règle ; aussi désignait-on souvent pour cet office un banquier de profession. Voilà comment Cæcilius Jucundus en était chargé à Pompéi. La présidence du banquier avait d'ailleurs un autre avantage : quand l'acheteur, qui devait s'acquitter tout de suite, n'avait pas la somme à sa disposition, le banquier l'avancait. Il faisait donc, dans les opérations de ce genre, deux sortes de bénéfices : d'abord la retenue qu'il prélevait sur la somme totale de la vente

pour payer sa peine, ensuite l'intérêt qu'il exigeait de l'acheteur pour l'argent qu'il lui prêtait. Nos tablettes qui, sauf quelques différences insignifiantes, sont toutes rédigées de la même façon, contiennent la quittance du vendeur au banquier qui fournit les fonds et représente l'acheteur véritable dont il est l'intermédiaire. Ces pièces ont surtout de l'intérêt pour les jurisconsultes ; d'autres, malheureusement en trop petit nombre, une dizaine au plus, nous donnent des renseignements curieux sur les finances des municipes romains et la manière dont ils administraient leurs propriétés. Elles sont signées du trésorier de la ville, et nous apprennent que Cæcilius Jucundus, qui ne se contentait pas des bénéfices que lui procuraient les ventes à l'encan, s'était aussi chargé de gérer des biens communaux. C'est ainsi qu'il avait pris à ferme des pâturages, un champ et une boutique de foulon qui appartenaient au municpe : il les sous-louait peut-être ou les faisait valoir lui-même. Voilà ce qu'imaginait un banquier de petite ville pour s'enrichir. Les quittances de Jucundus nous font saisir sur le vif une profession que nous ne connaissions guère. Elles ne sont donc pas sans importance ; mais surtout elles ont ranimé, dans le monde savant, l'espoir qu'on avait à peu près perdu de retrouver un jour, parmi les ruines de Pompéi, quelque bibliothèque ou tout au moins une archive un peu plus riche et plus lettrée que celle du banquier Jucundus.

En face de la maison du banquier, on a mis au jour une *fullonica*, c'est-à-dire une boutique de foulon. On en connaissait déjà plusieurs autres, une surtout qui est célèbre parce qu'elle contenait des peintures intéressantes, qui représentaient d'une façon fort habile et très vivante toutes les opérations du métier. Ce métier était alors très important. Tous les citoyens romains qui se respec-

taient, dans la capitale et dans les provinces, portaient la toge : c'était l'habit élégant, le vêtement officiel et de cérémonie ; il désignait et distinguait les maîtres du monde,

Romanos rerum dominos gentemque togatam.

Mais, si l'ampleur majestueuse de la toge, l'élégance de ses plis, l'éclat de sa blancheur, surtout quand elle était relevée par une bande de pourpre, en faisaient un des vêtements les plus beaux que l'homme ait portés, il avait le double inconvénient d'être incommode et de se salir aisément. Quand on voulait qu'il fût propre et qu'il fit honneur à celui qui devait s'en revêtir, on l'envoyait chez le foulon. Là, on commençait par le jeter dans des cuves pleines d'eau, de craie et d'autres ingrédients. On le lavait ensuite, non pas en le pressant avec les mains, comme on fait aujourd'hui, mais en le foulant avec les pieds. L'ouvrier qui était chargé de ce soin exécutait sur la cuve une sorte de mouvement à trois temps (*tripudium*), comme celui du vigneron qui presse le raisin. Par un hasard étrange, le *tripudium* était devenu la danse nationale et religieuse des vieux Romains ; c'était celle qu'exécutaient les frères Arvales, pendant qu'ils chantaient cette chanson aux dieux Lares qu'un hasard nous a conservée, ou les Saliens, quand ils parcouraient les rues de Rome au mois de mars en frappant de leur petite épée sur leur bouclier d'airain. Lorsque le linge était ainsi lavé, on l'étendait sur une cage en osier où il recevait les exhalaisons du soufre ; on l'étirait, on le cardait avec une longue brosse ; on le plaçait enfin sous un pressoir qui ressemblait beaucoup à ceux dont on se sert pendant les vendanges. Plus il y était serré, plus il sortait blanc et brillant¹. Ces opérations variées demandaient

1. Dans la nouvelle *fullonica*, la pièce qui servait d'atelier aux ouvriers est merveilleusement conservée. On dirait que le travail vient

un vaste local et un personnel nombreux. Les foulons étaient donc en très grand nombre dans les villes antiques. Ils passaient pour être des gens joyeux qui avaient le goût du plaisir et des gais propos ; aussi la comédie populaire de Rome aimait-elle beaucoup à s'occuper d'eux et à les mettre sur la scène. Le spectacle des foulons en bonne humeur (*fullones feriati*) avait le privilège d'amuser le peuple. La découverte de la nouvelle *fullonica* nous prouve que les foulons de Pompéi ressemblaient à ceux de Rome. On a trouvé sur le mur du portique où se lavait la laine les restes d'une grande peinture, malheureusement très effacée, mais qui paraît avoir été dessinée avec beaucoup de verve comique. On croit qu'elle représentait la fête de Minerve (*quinquatrus*), qui était aussi celle des foulons. On y voit des gens qui se livrent à la joie avec tant de pétulance que leurs jeux se terminent quelquefois par des coups, et que l'un d'eux, qui a été battu jusqu'au sang, vient se plaindre à la justice. Mais les scènes gaies dominent : ce sont des danses, des festins où les convives sont dépeints dans des attitudes grotesques ou obscènes que Rabelais oserait seul décrire. Cette liberté de pinceau nous rappelle que nous sommes dans le pays où fut créée l'atellane.

Ce qu'il faut remarquer, c'est que la nouvelle *fullonica*, la maison de Jucundus et celle qui contenait l'*Orphée* sont voisines l'une de l'autre. Si dans un seul coin de la ville on a pu trouver, presque à la fois, tant de curiosités, n'en faut-il pas conclure qu'on fait bien de continuer les travaux et qu'on peut s'attendre, en les poursuivant, à des découvertes encore plus heureuses ?

à peine de cesser ; les bassins où l'on plaçait le linge sont intacts, et il semble que les robinets de fer, qui sont restés à leur place, vont y faire couler l'eau du Sarnus. Dans un coin, on voit une urne pleine encore de la matière crétaée qu'on y avait mise la veille ou le jour même de l'éruption.

II

Ce que nous apprend surtout Pompéi. — La vie de province dans l'empire romain. — Difficulté de la connaître. — Comment Pompéi nous la met sous les yeux. — Tout l'empire reproduit les usages de Rome. — L'aristocratie de Pompéi. — Caractère des maisons pompéiennes.

Ces découvertes nouvelles, s'ajoutant à celles qu'on a faites depuis un siècle et demi, font assurément de Pompéi un des lieux les plus intéressants du monde. Par un privilège rare, on s'y instruit autant qu'on s'y amuse, et ce voyage, qui fait le charme des curieux, est encore plus agréable aux gens qui veulent apprendre. Aujourd'hui qu'on a déblayé près de la moitié de la ville, et qu'il est devenu si aisé de la parcourir, il convient de se demander quel genre particulier de profit on peut trouver à la visiter, et ce qu'elle enseigne surtout aux esprits sérieux qui l'étudient.

Il me semble que la grande utilité de Pompéi pour nous, c'est de nous faire connaître la vie de province dans l'empire romain. Nous savons très bien de quelle manière on passait le temps à Rome; les anciens auteurs sont pleins, à ce sujet, de renseignements précis. On peut, avec les lettres de Cicéron, refaire la journée d'un homme d'État. Les satires d'Horace nous peignent au naturel l'existence d'un flâneur dont l'occupation principale consiste à se promener au Forum ou le long de la Voie sacrée, à regarder les joueurs de balle au champ de Mars, à causer avec les marchands de blé ou de légumes, et le soir à écouter les charlatans et les diseurs de bonne aventure. Juvénal, plus indiscret, nous laisse entrevoir l'intérieur d'un affreux cabaret, rendez-vous des matelots, des voleurs, des esclaves fugitifs, et au

fond duquel les employés des pompes funèbres dorment côte à côte avec les prêtres mendiants de la Grande Décèsse. Ce qui nous échappe, c'est la vie de province¹. Il est probable que nous la connaîtrions mieux, si nous avions conservé tout le théâtre latin. Comme les habitants des grandes villes aiment assez à plaisanter du ridicule des petites, on peut supposer que les auteurs de mimes et d'atellanes ne se faisaient pas faute d'en rire. C'est ce que prouvent les titres de quelques-unes de leurs pièces et les courts fragments que nous en avons conservés. Pomponius et Novius s'étaient amusés plus d'une fois à peindre les mésaventures d'un candidat. Il s'agissait sans doute des élections de quelque petit municipe : les Romains n'auraient point souffert qu'on se moquât de celles de Rome. Dans une pièce intitulée *la Sétinienne*, le poète Titinius avait mis sur la scène une de ces provinciales endurcies qui s'imaginent facilement que le monde entier tourne autour de leur village : c'est à lui qu'elles ramènent tout, elles croient que tout est fait pour lui. Celle-là, pendant qu'on lui montre Rome, ne songe qu'à sa chère Sétia. « Ah! répond-elle à ceux qui lui font voir le Tibre, quel service on rendrait au territoire de Sétia, si on pouvait l'y faire couler! » Par malheur, ce ne sont là que des fragments bien courts; ces pièces ont péri à peu près entièrement, et le peu qui nous en reste ne fait qu'exciter notre curiosité sans la satisfaire.

Si nous nous adressons aux écrivains qui nous sont parvenus tout entiers, nous ne sommes guère plus heureux. En général, ils ne nous parlent de la province que pour nous dire la répugnance profonde qu'elle leur cause.

1. J'entends ici le mot *province* au sens français, tout ce qui n'était pas Rome, et par conséquent l'Italie aussi bien que la Gaule ou l'Espagne. Les Romains faisaient une distinction, et ils ne comprenaient pas l'Italie dans ce qu'ils appelaient la province.

Elle n'était pas plus à la mode alors qu'aujourd'hui parmi les lettrés et les beaux esprits : tous déclaraient d'un commun accord qu'il n'était pas possible de vivre hors de Rome. Sans doute on était bien forcé de reconnaître que c'était un des séjours les plus malsains du monde. La Fièvre y avait eu des autels dès le règne de Numa, et les prières qu'on lui faisait depuis si longtemps ne la désarmaient guère. Sénèque avoue qu'il suffisait de quitter un moment cette lourde atmosphère de poussière et de fumée pour se sentir mieux portant ; mais on ne la quittait jamais volontiers. Cicéron, pendant qu'il y vivait tranquille, ne se gênait pas pour dire, même dans ses discours publics, que c'était une ville fort laide et très mal bâtie, que les maisons étaient trop hautes, et les rues trop étroites¹. Il changea d'opinion dès qu'il fut forcé d'en sortir. « Qu'elle est belle ! » s'écriait-il en y rentrant² : il lui suffisait d'en avoir été banni quelques mois pour la trouver admirable. Cependant il la quitta encore quelques années plus tard pour aller gouverner la Cilicie ; mais cette fois aussi il se mit à la regretter aussitôt qu'il l'eut perdue de vue. Il n'était pas arrivé dans sa province qu'il s'occupait déjà des moyens d'en revenir le plus tôt possible. Pendant qu'il administrait des pays plus grands que des royaumes, qu'il commandait des armées, qu'il recevait les compliments du Sénat sur ses victoires, il ne se consolait pas d'être si loin du Capitole, il écrivait à son ami Cælius des lettres désolées dans lesquelles il lui recommandait de ne jamais quitter Rome et de vivre toujours à cette lumière : *urbem, urbem, mi Rufe, cole, et in ista luce vive!*³ A la rigueur, on comprend qu'un homme d'État ne consentît pas à perdre le Forum de vue ; il avait trop d'intérêt à ne pas s'en

1. Cicéron, *De lege agr.*, II, 35. — 2. Id., *Post red.*, ad pop., I. — 3. Id., *Ad fam.*, II, 12.

éloigner. Ce qui surprend davantage, c'est que les pauvres gens eux-mêmes, à qui la vie était si chère et si difficile à Rome, s'obstinaient aussi à y rester. Juvénal a décrit d'une façon fort éloquente à quelles misères un pauvre client comme lui y est tous les jours exposé. Pour se donner le courage d'en sortir, il se vante à lui-même le séjour de Sora, de Fabrateria, de Frusinone, charmantes villes où l'on ne risque pas d'être écrasé le matin par les voitures et assassiné le soir par les voleurs, où l'on peut acheter une maison et un jardin au prix que coûte à Rome la location annuelle d'un obscur taudis. « Ah! se dit-il avec une émotion qui nous touche, c'est là qu'il te faut vivre, amoureux de ta bêche et soignant bien ton petit clos; il te rapportera assez de légumes pour régaler cent pythagoriciens. C'est quelque chose, n'importe où, n'importe dans quel coin, d'être propriétaire, ne fût-ce que d'un trou de lézard¹! » Et pourtant Juvénal ne parvint pas à se convaincre; il demeura à Rome, où Martial nous le fait voir se fatiguant le matin à gravir les rampes du grand et du petit Cælius pour aller faire sa cour aux riches qui le protègent. Stace au moins montra plus de résolution; il voyait sa réputation croître, sans que sa fortune augmentât; il était le premier poète de Rome et l'un des plus misérables; il lui fallait pour vivre chanter les amours des gens riches et célébrer sur tous les tons les vertus de Domitien. Ce qui lui faisait le plus de peine, c'est qu'il avait une grande fille à marier, une fille pleine de talents, qui jouait de la lyre et chantait à ravir les vers de son père. Malheureusement il n'avait pas de dot à lui donner, et « sa belle jeunesse s'écoulait stérile et solitaire² ». Il prit le parti de retourner à Naples, son pays, où il espérait trouver une existence plus facile et

1. Juvénal, III, 228. — 2. Stace, *Silvæ*, III, 5, 60.

des gendres moins exigeants; mais sa femme refusa de le suivre. C'était une de ces Romaines obstinées qui ne croyaient pas qu'on pût vivre ailleurs que sur une des sept collines. A l'idée de quitter Rome, elle poussait de profonds soupirs et passait les nuits sans sommeil. En vain Stace lui dépeignait-il en vers charmants les merveilles de Pouzzoles et de Baïes, ce pays enchanteur « où tout se réunit pour charmer la vie, où les étés sont frais et les hivers tièdes, où la mer vient tranquillement mourir sur ces rivages qu'elle caresse »; elle ne songeait jamais qu'à Suburra et aux Esquilies : elle était femme à regretter les ruisseaux de Rome en présence de la mer de Naples.

Cette répugnance que la province inspirait aux beaux esprits de Rome explique le silence qu'ils ont gardé sur elle : on n'aime pas à parler de ce qui déplaît; aussi en parlent-ils le moins qu'ils peuvent, et ce qu'ils disent ne nous apprend rien de précis ni de nouveau. On serait donc aujourd'hui fort embarrassé pour deviner de quelle manière se passait la vie dans une petite ville de l'empire romain, si, fort heureusement, on n'en avait retrouvé une. La découverte de Pompéi nous console tout à fait du silence des écrivains anciens. Pour savoir comment on vivait hors de Rome, nous n'avons plus besoin de réunir à grand'peine des textes insignifiants et douteux, une courte promenade dans Pompéi nous en apprend bien davantage.

Nous pouvons nous attendre, avant d'y entrer, que nous n'y serons pas aussi dépaysés qu'on est peut-être tenté de le croire. Partout où il existe une capitale importante, elle exerce sur les autres villes un attrait souverain; on imite ses monuments, on copie ses modes, on reproduit son langage, on vit de sa vie. Au premier siècle, tout l'univers avait les yeux sur Rome; ses usages

avaient pénétré partout. Seule, la civilisation grecque résistait encore : l'Orient se défendait avec énergie contre ce qu'il appelait une invasion de barbares; mais en Occident les nationalités les plus vigoureuses et les plus rebelles s'étaient laissé vaincre. L'Espagne, la Gaule, la Bretagne, subissaient les mœurs aussi bien que les lois du vainqueur; comme disent nos voisins d'outre-Rhin, le monde s'était *romanisé*.

L'influence romaine s'insinuait dans les pays les plus lointains par plusieurs côtés à la fois. Pendant que les légions, en traversant l'empire pour aller camper aux frontières, la faisaient pénétrer dans les classes populaires par cette affinité naturelle qui partout lie le peuple avec les soldats, les négociants qui s'étaient établis à la suite des armées communiquaient ou même imposaient leurs habitudes et leur langue aux marchands, aux agriculteurs, à tous ceux qui avaient affaire à eux pour leur vendre leurs produits ou acheter ceux de Rome. Quant à la société distinguée, elle se trouvait en rapport avec les intendants (*procuratores*), les propréteurs, les proconsuls que l'empereur et le Sénat envoyaient gouverner les provinces. Ces personnages étaient toujours des gens du meilleur monde, chevaliers ou sénateurs, habitués à fréquenter le palais de César, et qui apportaient comme un air de Rome dans ces contrées éloignées. Ils étaient souvent accompagnés par leurs femmes, ils avaient toujours avec eux des fils de grandes familles, qui venaient s'instruire aux affaires par leur exemple, et des affranchis qui leur servaient de secrétaires. C'était une sorte de cour sur laquelle se réglait la bonne société des villes où ils résidaient. A ce contact journalier des marchands, des soldats et des gouverneurs, les provinces étaient devenues romaines. Tacite dit qu'on y lisait avec soin les journaux de Rome pour se tenir au courant des

moindres aventures qui se passaient au Sénat ou sur le Forum¹; on y répétait les bons mots contre les maîtres du moment, on voulait y savoir les belles phrases et les pensées brillantes des orateurs en renom. Les ouvrages nouveaux des auteurs à la mode se lisaient partout. Les libraires de Lyon réclamaient les derniers plaidoyers de Pline, ceux de Vienne vendaient les épigrammes de Martial, et ce poète nous dit avec orgueil qu'on chantait ses vers partout où s'étendait la domination romaine. Même chez les peuples peu connus, mal soumis, Rome pénétrait par ses arts et sa littérature autant que par ses armes. « La Gaule, dit Juvénal, a fait l'éducation des avocats bretons, et l'on dit que Thulé songe à se procurer un professeur public d'éloquence². » Juvénal veut plaisanter, mais il n'exagère pas autant qu'il croit. La Bretagne était une des dernières conquêtes de l'empire et en apparence une des moins solides; on sait pourtant quels déchirements elle éprouva quand il lui fallut s'en séparer au moment des invasions. Il est donc probable que ces provinces éloignées, ces pays perdus, ménageaient plus d'une surprise au Romain qui les visitait : il devait être fort étonné de ne pas s'y sentir trop dépaysé, il y retrouvait même quelquefois ce qu'on a le plus de peine à transporter d'un pays à l'autre, cette élégance dans les manières, cette finesse dans le langage, ce tour particulier dans les railleries, enfin toutes ces qualités délicates que les Romains comprenaient sous le nom d'*urbanité*, parce qu'ils les croyaient attachées au séjour de la grande ville. Quand Martial arriva à Bilbilis, au cœur de l'Espagne, il se croyait dans un pays de sauvages et gémissait d'y être venu. Quelle ne fut pas sa surprise d'y trouver une véritable Romaine! Les éloges qu'il

1. Tacite, *Ann.*, xvi, 22. — 2. Juvénal, xv, 110.

donne à Marcella, même en faisant la part de la politesse, montrent que l'urbanité avait pénétré jusqu'à Bilbilis. « Prononce un seul mot, lui disait-il, et le Palatin croira que tu lui appartiens. Aucune des femmes qui sont nées dans Suburra ou qui habitent les pentes du Capitole ne pourrait lutter avec toi. Toi seule adoucis mes regrets d'avoir quitté la ville maîtresse; seule, tu suffis à la faire revivre tout entière pour moi¹ »

Si les belles manières du Capitole et du Palatin se retrouvaient au fond de l'Espagne, si l'on étudiait la rhétorique à Thulé, si aux extrémités du monde on reproduisait fidèlement les usages et les modes, la façon de parler et de vivre des Romains, il est clair que cette imitation devait être beaucoup plus visible dans une ville italienne, à Pompéi surtout, c'est-à-dire aux portes de Baïes et de Naples, où la jeunesse élégante de Rome venait tous les ans « jouir des bains chauds et du spectacle enchanteur de la mer² ». Ces visiteurs distingués répandaient autour d'eux les habitudes de la grande ville, et les habitants de Pompéi pouvaient se familiariser avec elles sans presque sortir de chez eux. Cette influence devait se faire sentir sur tout le monde; mais c'étaient les riches surtout, ceux qui formaient l'aristocratie du pays, qui avaient là sous les yeux des modèles qu'ils cherchaient volontiers à reproduire.

Il y a eu de tout temps une aristocratie importante à Pompéi; mais celle qui gouvernait la petite ville à l'époque de sa ruine ne paraît pas fort ancienne. On a fait remarquer que les inscriptions antérieures à l'empire contiennent des noms de magistrats qui ne reparaissent plus dans la suite. Les familles de ces personnages semblent avoir disparu ou s'être obscurcies plus tard. A leur place, les

1. Martial, XII, 21. — 2. *Propter aquas calidas deliciosasque maris.* C'est un vers d'une épithaphe qui a été trouvée à Ostie.

Holconius, les Pansa, etc., se montrent avec les premiers Césars. Faut-il croire que les grands événements qui se passèrent alors ne furent pas étrangers à leur fortune subite? Leur générosité nous prouve qu'ils étaient fort riches; or les richesses n'arrivent ainsi tout d'un coup qu'aux industriels habiles, aux négociants hardis, aux spéculateurs heureux. N'oublions pas que Pompéi, qui ne semble avoir été qu'une ville de plaisir, était aussi une ville de commerce. Strabon prétend qu'elle servait de port à Acerra, à Nole, à Nocera; elle était donc, pour tout ce côté de la Campanie, une sorte de centre industriel. Il est bien possible que l'élan donné aux affaires par l'établissement de l'empire, la paix et la sécurité rendues au monde après tant de troubles, le progrès du bien-être et de la richesse publique qui en était la suite naturelle, aient amené tout d'un coup au premier rang des familles dont la situation avait été jusque-là plus modeste et fondé ces grandes maisons qui, pendant un siècle, vont dominer dans la ville. Que cette aristocratie ait pris goût à imiter les manières de la noblesse romaine qu'elle entrevoyait de temps en temps sur ses rivages, il n'y a rien là de bien surprenant; sa situation dans la petite ville était à peu près celle des grands personnages de Rome: comme eux, elle occupait toutes les fonctions publiques; comme eux aussi, elle gagnait et payait la faveur du peuple par des libéralités incroyables. Les deux frères Holconius ont à leurs frais rebâti tout le théâtre. Les inscriptions des monuments qu'ils ont construits ou qu'on a élevés en leur honneur nous apprennent leur vie publique; quant à leur existence privée, elle est moins aisée à connaître. En attendant qu'on ait la chance de mettre la main sur leurs livres de compte, comme on a retrouvé ceux du banquier Jucundus, c'est surtout la richesse et la beauté de leurs habitations qui peut nous donner quelque idée de leur façon de vivre.

Si nous voulons apprécier les belles maisons de Pompéi comme il convient et nous bien rendre compte des agréments qu'elles devaient avoir pour leurs propriétaires, il faut nous défaire de quelques préjugés. Les habitants de cette charmante ville semblent préoccupés de chercher par-dessus tout leur bien-être, mais ils ne le placent pas où nous le mettons : chaque siècle en ce genre a ses opinions et ses préférences, et il y a une mode pour la façon d'être heureux comme pour le reste. Si nous nous laissons trop dominer par cette tyrannie de l'habitude qui ne nous permet pas de croire qu'il soit possible de vivre autrement que nous vivons, les maisons de Pompéi nous paraîtraient peut-être petites et incommodes. Mais si nous oublions un moment nos idées et nos usages, si nous essayons de nous faire Romains par la pensée, nous trouverons que ceux qui les habitaient les avaient très bien faites pour eux, et qu'elles étaient parfaitement appropriées à tous leurs goûts et à tous leurs besoins. Il est difficile aujourd'hui dans nos grandes villes, même aux gens riches, de posséder un hôtel pour eux seuls. Ils se logent la plupart dans des maisons qu'ils partagent avec beaucoup d'autres ; leurs appartements se composent d'une série de pièces vastes, aérées, percées de larges fenêtres, qui prennent l'air et le jour sur des rues ou des places. Il n'y a rien de semblable à Pompéi. Le nombre des maisons habitées par une seule famille y est très considérable. Les pièces principales sont toutes au rez-de-chaussée¹. Les plus riches se sont construit une maison située entre quatre rues, et qui occupe, comme on disait,

1. Les étages supérieurs devaient être réservés pour les pièces moins importantes. On y arrive par des degrés raides et étroits. Il n'y a rien qui ressemble au grand escalier des maisons modernes qui dessert à la fois tous les étages, et qui est commun à tous les appartements. On trouvera chez Nissen (*Pompeian. Stud.*, p. 602) des observations très ingénieuses sur le rôle que joue cet escalier dans

une île entière. S'ils sont économes de leur fortune, ils distraient de ce vaste espace de terrain quelques parcelles dont ils font des boutiques qu'ils louent un bon prix; ces boutiques occupent quelquefois tous les dehors de l'habitation. Tandis que chez nous la façade est soigneusement réservée pour les beaux appartements, à Pompéi, on l'abandonne au commerce, ou bien on la ferme de murs épais et sans ouvertures. Toute la maison, au lieu de regarder vers la rue, est tournée vers l'intérieur. Elle ne communique avec le dehors que par la porte d'entrée, rigoureusement fermée et gardée; peu de fenêtres, et seulement dans les étages supérieurs : on veut vivre chez soi, loin des indifférents et des étrangers. Aujourd'hui, ce que nous appelons la vie domestique appartient beaucoup au public. Le monde entre chez nous aisément, et, quand il n'y vient pas, nous voulons au moins l'apercevoir par nos fenêtres largement ouvertes. Chez les anciens, la vie privée est plus retirée, plus véritablement solitaire que chez nous. Le maître du logis ne tient pas à voir dans les rues; surtout il ne veut pas que de la rue on regarde chez lui. Dans sa maison même, il a des divisions et des distinctions. La partie où il accueille les étrangers n'est pas celle où il se retire avec sa famille; on ne pénètre pas aisément dans ce sanctuaire qui est séparé du reste par des corridors, fermé par des portes ou des tentures et gardé par des concierges. Le maître reçoit quand il veut, il s'enferme chez lui quand il lui plaît; et si quelque client, plus ennuyeux et plus tenace, l'attend à sa sortie dans son vestibule, il a une porte de derrière (*posticum*), sur une rue étroite, qui lui permet de s'échapper.

nos habitations et le caractère qu'il leur a donné. De toutes les parties de la maison moderne, c'est celle qu'un Pompéien aurait le moins comprise.

A ceux qui trouvent les pièces des maisons pompéiennes un peu trop étroites à leur gré, on a déjà répondu que les habitants passaient une grande partie de leurs journées hors de chez eux, sous les portiques du Forum ou des théâtres. Il faut ajouter que, si les chambres ne sont pas grandes, elles sont nombreuses. Le Romain use de sa demeure comme de ses esclaves, il a des pièces différentes pour tous les incidents de la journée comme il a des serviteurs pour toutes les nécessités de la vie. Chaque pièce, chez lui, est faite exactement pour l'usage auquel on la destine. Il ne se contente pas, comme nous, d'une seule salle à manger; il en a de plusieurs dimensions, et il en change selon la saison, selon le nombre des amis qu'il veut traiter. La chambre où il fait sa sieste pendant la journée, celle où il se retire la nuit pour dormir, sont très petites, elles ne reçoivent la lumière et ne prennent l'air que par la porte : ce n'est pas un inconvénient dans le Midi, où l'obscurité donne la fraîcheur. Il n'y demeure d'ailleurs que juste pendant qu'il dort. Pour le reste du temps, il a une cour fermée ou presque fermée qu'on appelle *atrium*, une cour ouverte ou *péristyle*. C'est là qu'il séjourne le plus volontiers quand il est chez lui. Il s'y trouve non seulement avec sa femme et ses enfants, mais sous l'œil de ses serviteurs, et quelquefois dans leur société; malgré ses goûts de retraite et d'isolement dont j'ai parlé, il n'évite pas leur compagnie : c'est que la famille antique est plus étendue que la nôtre, elle comprend à un degré inférieur l'esclave et l'affranchi, de sorte que le maître, en vivant avec eux, se croit toujours avec les siens. Ces cours ouvertes et fermées, où la famille passe sa vie, se retrouvent dans toutes les maisons pompéiennes sans exception. Elles y sont indispensables pour donner du jour à tout le reste. Aussi prend-on plaisir, même chez les moins riches, à les orner

avec goût, quelquefois avec profusion. Si le terrain le permet, on y plante quelques arbustes, on y fait pousser quelques fleurs ; les moralistes¹, les gens du monde se moquent de ces jardins en miniature, entre quatre murs ; ils en parlent à leur aise, eux qui possèdent des villas magnifiques avec de grands arbres et des treilles suspendues à des colonnes élégantes. Chacun fait ce qu'il peut, et j'avoue que je ne saurais être sévère à ces pauvres gens qui voulaient à toute force se mettre devant les yeux un peu de verdure. Je leur en veux davantage de leur amour pour ces petits ruisseaux qu'ils appellent pompeusement des *euripes*, pour ces grottes en rocailles ou en coquillage qui ne sont que des colifichets prétentieux. Ce qui les excuse, c'est que ce goût bizarre a été partagé par les bourgeois de tous les pays et de tous les temps. Ceux de Pompéi au moins l'emportent de beaucoup sur les autres par les précautions qu'ils prennent pour que leurs regards ne tombent jamais sur quelque objet déplaisant. Ils possèdent de belles mosaïques, des stucs brillants, des incrustations de marbre où leurs yeux se reposent volontiers. L'éclat fatigant des pierres blanches a été partout adouci par des nuances agréables. Les murs sont peints en gris ou en noir, les colonnes teintées de jaune ou de rouge. Le long des corniches courent des arabesques gracieuses, composées de fleurs entrelacées, où se mêlent par moment des oiseaux qui n'ont jamais existé, et des paysages qu'on n'a vus nulle part. Ces fantaisies sans signification plaisent à l'œil et n'exercent pas l'esprit. De temps en temps sur un panneau plus vaste une scène mythologique peinte sans prétention et à grands traits rappelle au maître quelque chef-d'œuvre de l'art antique, et l'en fait jouir par le souvenir. Quelquefois ce

¹ Voyez ce que dit à ce sujet Fabianus (Seneca rhetor, *Controv.*, II, pt. cf.).

petit bourgeois est assez heureux pour posséder une imitation en bronze d'une des œuvres les plus belles des sculpteurs grecs, un satyre qui danse, un athlète qui combat, un dieu, une déesse, un joueur de cithare, etc. ¹. Il en sait le prix, il en comprend la beauté, il l'a placé sur un socle, dans son *atrium* ou son péristyle, pour le saluer du regard toutes les fois qu'il entre ou qu'il sort. C'étaient des gens heureux que ces riches Pompéiens! Ils savaient embellir leur vie de tous les agréments du bien-être, la relever par les jouissances des arts, et je crois que beaucoup de personnages importants de nos plus grandes villes seraient tentés d'envier le sort des obscurs citoyens de ce petit municpe.

III

Les peintures de Pompéi d'après les travaux de M. Helbig. — Grand nombre de tableaux mythologiques. — Caractère de ces tableaux. — Les peintures de Pompéi ne sont pas originales. — Pourquoi les critiques du premier siècle traitent si sévèrement la peinture de leur temps. — A quelle école les artistes pompéiens empruntaient-ils le sujet de leurs tableaux? — La peinture alexandrine ou hellénistique. — Les tableaux d'appartement. — Caractère général de la peinture hellénistique. — Jusqu'à quel point les artistes pompéiens reproduisaient-ils fidèlement leurs modèles? — Quel est le mérite particulier des peintures de Pompéi?

Ce qui nous paraît surtout digne d'envie dans ces charmantes maisons, ce sont les peintures qui en couvrent presque toutes les murailles. Elles font la surprise et

1. C'est de Pompéi et d'Herculanum, c'est-à-dire de deux villes de second ordre, que viennent les beaux bronzes du musée de Naples qui font l'admiration des étrangers. Chez les bourgeois de nos villes de province, on ne trouverait rien de semblable. Il faut ajouter que ce qu'il y avait de plus beau à Pompéi n'y est pas resté. Nous savons que les habitants ont fait des fouilles après la catastrophe et qu'ils sont venus enlever leurs objets les plus précieux. Nous n'avons donc aujourd'hui que ce qu'on n'a pas pu retrouver ou ce qu'on a négligé de prendre.

l'admiration de tous ceux qui visitent Pompéi. Mais ce n'est pas assez de les regarder en passant, comme on fait d'ordinaire. Si nous voulons emporter d'elles quelque chose de plus qu'une impression fugitive, il nous faut interroger ceux qui s'en sont spécialement occupés, et que leurs études antérieures préparaient à les bien comprendre. En prenant pour guide un connaisseur éclairé, nous apprendrons à les mieux goûter, nous en aurons une intelligence plus complète, nous arriverons à tirer d'elles quelques notions certaines sur le caractère et l'histoire de l'art ancien.

M. W. Helbig est précisément un de ces critiques dont personne ne conteste la compétence et auxquels on peut se fier sans danger. Personne n'a plus étudié que lui les peintures d'Herculanum et de Pompéi, et il a écrit sur elles deux savants ouvrages qui se complètent l'un par l'autre. Le premier nous en donne le catalogue minutieux, avec des descriptions aussi précises que possible, et les classe d'après leur sujet, quand on est assez heureux pour le découvrir¹. Dans l'autre, l'auteur traite toutes les questions que ces peintures soulèvent; il cherche surtout à savoir jusqu'à quel point les artistes qui les ont faites sont originaux et si l'on peut connaître à quelle école ils appartiennent².

De ces deux livres, il est naturel que ce soit le second qui se lise avec le plus de plaisir; mais le premier, quoique plus aride en apparence, est peut-être encore plus utile. Même isolé de l'autre ouvrage qui lui sert de commentaire, ce catalogue est plein des renseignements les plus curieux. Il me semble qu'on peut juger une époque non seulement par les livres qu'elle lit volontiers,

1. *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte campaniens*, Leipzig. -- 2. *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*. Leipzig.

mais par les tableaux qu'elle aime surtout à regarder : c'est un indice qui ne trompe guère sur son caractère et sur ses goûts. Appliquons cette règle au catalogue de M. Helbig. Sur 1968 peintures qu'il a classées et décrites, il y en a un peu plus de 1400, près des trois quarts, qui de quelque manière se rattachent à la mythologie, c'est-à-dire qui représentent les aventures des dieux ou les légendes de l'âge héroïque. Ce chiffre indique la place que les souvenirs religieux du passé tenaient dans la vie de tout le monde au premier siècle. Les incrédules mêmes et les indifférents en subissaient le prestige; quand les consciences leur échappaient, ils régnaient encore sur les imaginations. C'est une réflexion qu'on a souvent l'occasion de faire lorsqu'on étudie l'art ou la littérature de cette époque, mais nulle part elle ne frappe plus qu'à Pompéi. Il importe d'y insister quand on songe qu'au moment même où les artistes décoraient à profusion les villes campaniennes de ces images de dieux et de héros, le christianisme commençait à se répandre dans l'empire. Saint Paul venait précisément de passer tout près de ces rivages, en se rendant de Pouzoles à Rome, et l'on a quelques raisons de croire que la coquette et voluptueuse ville que le Vésuve allait engloutir avait reçu la visite de quelques chrétiens¹. Ils prêchaient leur doctrine et célébraient leurs mystères dans ces maisons dont les murs leur rappelaient à tout moment un culte ennemi. La multitude de ces peintures mythologiques nous donne une idée des obstacles qu'avait à surmonter le christianisme. La religion contre laquelle il luttait s'était mise en possession de toute l'existence. Il était bien difficile au païen d'oublier ses dieux, il les retrouvait partout, non seulement dans les temples et sur

1. On y a trouvé une inscription tracée au charbon sur une muraille blanche où l'on a cru lire le mot *Christianus*. (*Corp., insc. lat. IV, 679.*)

2000

1400

2000
1400
21

les places publiques, remplis de leurs images, mais dans sa demeure privée, sur les murs de ces salles et de ces chambres où il vivait avec sa famille, en sorte qu'ils paraissaient se mêler à tous les actes de sa vie intime, et que celui qui les abandonnait semblait rompre en même temps avec tous les souvenirs et toutes les affections du passé. C'est sur ces peintures que s'arrêtaient les premiers regards de l'enfant; il les admirait avant de les comprendre. Elles entraient dans sa mémoire, elles se confondaient avec ces impressions de jeunesse qui ne s'oublient pas. Les Pères de l'Église ont donc raison de faire remarquer que ce qui donnait alors tant de partisans à la mythologie, c'est qu'elle prenait tout le monde au berceau et presque avant de naître; aussi Tertullien disait-il avec autant de vigueur que de vérité : *Omnes idololatria obstetricæ nascimur.*

Nous voilà donc bien informés par le spectacle que nous offrent les peintures de Pompéi de l'importance que la mythologie avait conservée, sinon dans les croyances, au moins dans les habitudes de la vie. Mais quel était le caractère de cette mythologie? De quelle façon et dans quelles aventures ces dieux et ces héros étaient-ils présentés d'ordinaire à leurs adorateurs? Ici encore le catalogue de M. Helbig est fort instructif. Il nous montre que ce sont des histoires d'amour que ces peintres préférèrent à toutes les autres. Jupiter ne paraît occupé, chez eux, qu'à séduire Danaé, Io, ou Lédæ, et à enlever Europe. La poursuite de Daphné par Apollon est le sujet de douze tableaux; Vénus est représentée quinze fois dans les bras de Mars, et seize fois avec le bel Adonis. Il en est de même des autres divinités, et il n'est guère question, dans toutes ces peintures, que de leurs galanteries. Voilà ce qu'un monde élégant et futile avait fait de la vieille et grave mythologie. Il est vrai de dire qu'elle n'a

vait pas beaucoup résisté. Une des grandes forces de ces anciennes religions qui ne possédaient pas de livres sacrés, qui n'étaient pas fixées et liées par des dogmes, était de s'accommoder aisément aux opinions et aux goûts de chaque époque. Celle de la Grèce a suffi à tout pendant des siècles, et c'est pour cela qu'elle a vécu si longtemps. Depuis Homère jusqu'aux néo-platoniciens, elle a su prendre toutes les formes : tantôt sérieuse, tantôt folâtre, toujours poétique, elle servit aux artistes à exprimer leurs idées les plus diverses, leurs sentiments les plus contraires; elle permit aux philosophes de revêtir de couleurs brillantes leurs plus profondes doctrines. Au moment dont nous nous occupons, elle se pliait, avec sa fécondité et sa souplesse ordinaires, aux caprices d'une société amie du repos et de la joie, riche, heureuse, assurée du lendemain par un pouvoir redouté, délivrée des soucis sérieux de la politique, et n'en ayant plus d'autre que de passer gaiement la vie, qui aimait à se représenter elle-même sous la figure de ses dieux et à idéaliser ses plaisirs en les prêtant aux habitants de l'Olympe. Nous trouvons donc un attrait de plus dans les peintures de Pompéi, quand nous songeons qu'elles sont l'image d'une époque et nous aident à la comprendre. — Mais, puisque j'ai parlé tout à l'heure du christianisme et que j'ai fait voir que cette affection qu'on avait gardée pour la mythologie devait être un obstacle à ses progrès, il faut ajouter qu'il pouvait rendre l'obstacle moins sérieux en montrant ce que cette mythologie était devenu et qu'elle n'était plus qu'une école d'immoralité. On pense bien qu'il ne manqua pas de le faire. De savants critiques ont accusé de nos jours les Pères de l'Église d'ignorance ou de calomnie quand ils se moquent des amours des dieux et qu'ils prétendent que toutes ces aventures qu'on leur attribue ne sont que la glorification

des plus honteuses passions de l'homme. Ils répondent que ces fables ont un sens plus profond, qu'elles recouvrent de grandes vérités et ne sont en réalité qu'une explication allégorique des plus importants phénomènes de la nature. On a raison sans doute si l'on songe à la mythologie des époques primitives, mais il est sûr que celle du premier siècle, au moins dans l'esprit des gens du monde, n'avait plus ce caractère. Ceux qui faisaient peindre dans leurs maisons les amours de Jupiter pour Danaé ou pour Ganymède n'étaient pas des sages qui voulaient exprimer quelque pensée cosmogonique : c'étaient des voluptueux qui désiraient s'exciter au plaisir ou se réjouir les yeux d'une image agréable. Il n'y a plus là la moindre intention de mythe ou d'allégorie ; c'est uniquement la vie humaine qui est représentée, et la pensée du peintre ne va pas plus loin que de reproduire des scènes d'amour pour le plus grand plaisir des amoureux. Il n'était donc pas possible de réfuter les docteurs chrétiens quand ils attaquaient avec tant de violence l'immoralité de la mythologie, et ceux qui écoutaient leurs invectives n'avaient qu'à lever les yeux sur les murs de leurs maisons pour reconnaître qu'au fond ils n'avaient pas tort.

Les autres peintures sont ou des reproductions d'animaux et de nature morte, ou des paysages, ou des tableaux de genre ¹. Ces derniers ont pour nous un grand intérêt et nous rendent beaucoup de services. Ce sont

1. Parmi les tableaux de genre, M. Helbig distingue deux classes différentes : il y a d'abord ceux où l'on remarque un certain mélange de réalité et d'idéal, qui représentent, par exemple, Éros à la chasse, des Amours pêchant à la ligne, faisant la vendange, des femmes occupées de leur toilette avec de petits Amours qui les aident, etc. ; et ceux qui sont tout à fait réalistes et qui reproduisent les scènes de la vie ordinaire des Pompéiens sans essayer de les embellir. C'est de ces derniers qu'il sera surtout question quand je parlerai des tableaux de genre.

tableaux de genre

ceux qu'on regarde avec le plus de curiosité, quand on parcourt Pompéi : comme ils reproduisent des scènes réelles et des personnages vivants, ils semblent animer la ville déserte et lui rendre les habitants qu'elle a perdus ; mais aucune de ces classes diverses dans lesquelles on peut diviser les peintures pompéiennes, ne peut être comparée, ni par le talent des peintres, ni par le nombre des tableaux, avec celle qui ne contient que des sujets mythologiques.

La première question qu'on se pose à propos des tableaux de Pompéi, et la plus importante, est celle de leur origine. D'où venaient les peintres qui les ont faits ? Étaient-ce des artistes originaux, qui inventaient le sujet de leurs ouvrages ? et si ce ne sont que des imitateurs, à quelle école appartenaient leurs modèles, et dans quel siècle ont-ils vécu ? Comme les auteurs anciens ne nous donnent à ce sujet aucun renseignement, nous sommes réduits à interroger les peintures mêmes et à tout tirer d'elles.

II

Pour les tableaux de genre, dont je viens de dire un mot, la question est aisée à résoudre. Ils représentent des scènes locales et des personnages du pays ; ils ont donc été créés dans le pays même et pris sur la réalité. Si le maître de la maison que l'artiste devait décorer était un de ces amateurs enragés de l'amphithéâtre ou du cirque, qui voulait en avoir sans cesse le spectacle sous les yeux, ou simplement s'il était curieux des scènes de tous les jours, l'artiste les copiait exactement pour lui plaire. Il allait voir les gladiateurs exécuter leurs exercices dans la grande caserne qu'on a découverte près du théâtre, et les reproduisait comme il les avait vus. Il transportait sans plus de façon dans ses tableaux les personnages qui fréquentaient le Forum ou les rues de la petite ville. Soyons sûrs que ces foulons, ces aubergistes, ces bou-

largers, ces marchands de poisson, qu'on voit sur les murailles des maisons pompéiennes, habitaient les boutiques où l'on retrouve encore leurs ustensiles. Ces femmes demi-nues, dont les cheveux se relèvent sur le front d'une façon si étrange, sont celles mêmes qui vendaient leurs faveurs à très bas prix dans ces cellules étroites qu'on ne laisse pas visiter à tout le monde, et qui contiennent des dessins si grossiers et des inscriptions si brutales. Le peintre avait observé lui-même ces paysans et ces ouvriers avec leur tunique à capuchon, comme nos moines, assis à une table, en face d'un verre de vin, qu'il a rendu d'une manière si vivante; il avait vu de ses yeux ce soldat au teint basané, chaussé de larges bottes, couvert d'un ample vêtement, qui dit gaiement au cabaretier en lui tendant son verre : « Allons, un peu d'eau fraîche, *Da fridam pusillum.* » Ce qui prouve que ce sont bien les gens du pays que l'artiste reproduisait dans ses personnages, c'est qu'ils frappent encore aujourd'hui par leur ressemblance, et qu'on les reconnaît au premier coup d'œil pour les avoir rencontrés sur les places ou dans les boutiques de Naples. L'origine de ces tableaux est donc facile à trouver : les artistes qui les ont composés imitaient fidèlement ce qu'ils avaient devant les yeux; ils ont été faits à Pompéi même et pour Pompéi. Mais il faut remarquer qu'ils sont fort peu nombreux (une vingtaine au plus) et en général d'une dimension assez exigüe. Pour les autres, la question change; il ne me paraît pas possible de supposer que les 1400 tableaux mythologiques, qui sont souvent de grandes œuvres et révèlent un talent très distingué de composition, soient l'œuvre d'artistes originaux qui les ont imaginés tout exprès pour en orner les maisons où nous les voyons aujourd'hui. Herculanium et Pompéi étaient de petites villes et ne méritaient guère qu'un peintre se mît en si grands frais d'invention pour elles.

Ce qui prouve d'ailleurs que ces peintures ne leur étaient pas uniquement destinées, c'est qu'on les a retrouvées aussi dans d'autres pays; on a découvert ailleurs, surtout à Rome, des restes d'habitations entièrement décorées comme celles des villes de la Campanie¹. Les murs de ces maisons contiennent des tableaux de genre semblables à ceux qu'on admire au musée de Naples, et les mêmes sujets mythologiques traités de la même façon; par exemple, l'Io gardée par Argus et délivrée par Mercure qu'on voit dans la maison de Livie, au palais des Césars, ressemble tout à fait aux six ou sept compositions qui représentent la même aventure à Pompéi. N'est-ce pas la preuve que ces artistes avaient préparé d'avance un certain nombre de tableaux, qu'ils s'étaient exercés à les peindre et qu'ils les reproduisaient partout où l'on avait besoin de leurs services? Mais ces tableaux, pas plus à Rome qu'à Pompéi, ils n'en étaient réellement les créateurs; ils n'en avaient imaginé ni le sujet, ni l'ordonnance. Ce qui permet de l'affirmer, c'est que, dans les scènes de quelque importance, l'invention vaut toujours mieux que l'exécution. Elle témoigne d'une force de conception,

1. Au mois d'avril 1879, en creusant au bord du Tibre pour agrandir le lit du fleuve, on a trouvé, devant les jardins de la Farnésine, les restes d'une charmante habitation romaine. Elle se composait de longs corridors et de quelques chambres, dont l'une surtout avait été remarquablement décorée. Quand on la débarrassa de la boue humide qui la remplissait depuis peut-être dix-huit siècles, les couleurs avaient un éclat extraordinaire. On y remarquait, selon l'usage, des motifs d'architecture peints avec beaucoup d'élégance, des figures très hardiment dessinées, des colonnes reliées entre elles par des guirlandes et des arabesques, et, au milieu, des médaillons qui renferment des scènes de la vie ordinaire, des repas, des concerts, des sacrifices. Ce système de décoration dans son ensemble est semblable à celui des maisons pompéiennes, si ce n'est qu'il paraît plus soigné et traité par des artistes plus habiles. Ces belles peintures, menacées d'être de nouveau recouvertes par le Tibre, ont été enlevées avec précaution, et déposées dans un musée de Rome.

d'une habileté à composer, d'un talent enfin qui parait supérieur à celui de l'artiste obscur qui est l'auteur de la fresque. Il est, je crois, naturel d'en conclure que ce n'est pas le même qui a exécuté la peinture et imaginé le sujet, et que les artistes pompéiens, au lieu de prendre la peine d'inventer, se contentaient le plus souvent de reproduire des tableaux connus, en les appropriant aux lieux auxquels ils étaient destinés. Ainsi s'expliquent la rapidité de leur travail et leur inépuisable fécondité. Comme ils avaient dans leur mémoire et pour ainsi dire au bout de leur pinceau une foule de sujets brillants qu'ils avaient pris à des mattres illustres, ils n'étaient pas en peine d'achever rapidement la décoration d'une maison et pouvaient le faire à bon compte. Ils ne travaillaient donc pas de génie, ils peignaient de souvenir; ce ne sont pas des inventeurs, mais des copistes.

C'est probablement la raison qui fait que les connaisseurs et les critiques du premier siècle traitent si mal la peinture de leur temps. Nous avons à ce sujet l'opinion d'un homme d'esprit, d'un amateur éclairé des lettres et des arts, personnage curieux et plein de contrastes, fort léger dans ses mœurs, très grave dans ses jugements, qui vivait comme les gens de son époque et affectait de penser comme ceux d'autrefois. Pétrone, dans son roman satirique, imagine que ses héros, de vrais coureurs d'aventures, se promènent un jour sous un portique orné, selon l'habitude, de peintures précieuses. Ils prennent grand plaisir à les regarder, ils veulent en savoir la date, ils cherchent à en comprendre le sujet, et se mettent à en discuter ensemble. Le passé, comme c'est l'usage, les ramène vite au présent, et ils arrivent bientôt à s'entretenir de l'art contemporain. Ils en parlent fort sévèrement; l'admiration qu'ils éprouvent pour les anciens artistes les rend très durs pour ceux de leur siècle. Ils

trouvent que les arts sont en pleine décadence, et que c'est l'amour de l'argent qui les a perdus. A ce propos viennent des plaintes que, depuis lors, nous avons entendu bien souvent répéter : Le passé, c'était l'âge d'or; « les beaux arts y brillaient de tout leur éclat, parce qu'on aimait alors la vertu toute nue. Est-il étonnant qu'ils soient maintenant délaissés quand on voit que les dieux et les hommes préférèrent de beaucoup un lingot d'or à toutes les statues et à tous les tableaux que ces pauvres Grecs, ces fous de Phidias et d'Apelle, se sont donné la peine de faire? » La conclusion, c'est « que la peinture est morte et qu'il n'en reste même plus de trace ¹ ». Cette opinion est à peu près celle de Pline l'ancien, un juge moins prévenu, et en général plus équitable. Il affirme quelque part « que la peinture est en train de périr », et dans un autre endroit « qu'elle n'existe déjà plus ² ». Voilà des arrêts bien rigoureux. Ceux qui viennent de visiter Pompéi ont quelque peine à y souscrire. Quand ils se rappellent ces scènes si habilement composées, ces figures si élégantes, si gracieuses, qu'ils songent que ces tableaux ont été exécutés en si peu de temps, par des artistes inconnus, pour des villes de province, il leur est impossible de croire que l'art fût dans un état aussi désespéré que Pline et Pétrone le prétendent. Mais tout s'explique lorsqu'on se souvient que ces tableaux charmants ne sont après tout que des copies; ils n'ont pas le mérite de l'invention, et c'est dans l'invention que Pétrone et Pline, qui se piquaient d'être des classiques, faisaient surtout consister la grandeur de la peinture. Puisqu'elle ne sait plus créer par elle-même et qu'elle ne vit que d'imitation, il leur semble qu'elle est morte. Voilà d'où vient leur sévérité.

1. Pétrone, *Sat.*, 2 et 88. — 2. Pline, *xxxv*, 29 et 50.

Nous ne sommes plus dans la même situation qu'eux. Aujourd'hui que les modèles n'existent plus, ils ne peuvent pas nuire par la comparaison aux imitations qu'on en a faites. Nous ne descendons plus des originaux aux copies, ce qui est toujours très dangereux pour elles; au contraire, ce sont les copies qui nous permettent de remonter aux originaux perdus et de nous figurer ce qu'ils pouvaient être. Ce service qu'elles nous rendent nous dispose d'abord très bien pour elles. Loin de nous plaindre que les artistes pompéiens ne soient pas des génies inventeurs, nous sommes tentés de leur savoir gré de n'avoir presque rien tiré d'eux-mêmes. En se contentant de reproduire les inventions des autres, ils nous reportent vers ces grands siècles de l'art antique, que nous ne connaîtrions pas sans eux.

Mais quel est précisément le siècle où les artistes pompéiens cherchaient leurs modèles? Est-il possible de savoir d'une manière exacte à quelle époque de l'histoire, à quelle période de l'art appartenaient les maîtres dont ils s'inspiraient?

D'abord, se sont-ils bornés à copier les tableaux d'une seule école? et n'étaient-ils pas de ces éclectiques qui, prenant leur bien un peu partout, reproduisent les œuvres de tous les temps? — Ils ont dû, sans doute, le faire quelquefois. On trouve chez eux des ouvrages qui diffèrent des autres et ne paraissent pas rentrer dans leur manière habituelle. Tel est, par exemple, le célèbre tableau du *Sacrifice d'Iphigénie*, un des plus beaux qu'on ait découverts à Pompéi, et qui, par un rare bonheur, se trouve être aussi l'un des mieux conservés. Au centre, Iphigénie en larmes, tendant les bras au ciel, est apportée à l'autel par Ulysse et par Diomède. Aux deux extrémités opposées, Agamemnon se voile la face pour ne pas voir la mort de sa fille; Calchas, serrant le couteau dans

sa main, semble se préparer tristement à son rôle cruel de sacrificateur. En haut, Diane arrive, dans un nuage léger, avec la biche qui doit être offerte à la place de la jeune fille. Il semble à M. Helbig, juge expert en cette matière, que l'arrangement si régulier du tableau, la correspondance symétrique des personnages, la couleur du fond, les plis des vêtements rappellent une époque de l'art assez ancienne. Il fait remarquer que les figures sont disposées de telle sorte qu'on n'aurait presque aucune peine pour faire du tableau un bas-relief. Ce qui est plus caractéristique encore, c'est que Diodème et Ulysse sont représentés plus petits qu'Agamemnon et Calchas, d'après cette règle antique et un peu naïve qu'il faut que l'importance des personnages se reconnaisse à leur taille. Tout en présentant ces observations curieuses, M. Helbig ne va pas jusqu'à prétendre que ce beau tableau remonte à une époque très reculée. Il y a dans tous les temps des artistes qui retournent volontiers en arrière, et qui aiment à reprendre les anciennes méthodes et les vieux procédés. Pline, parlant de deux peintres célèbres qui travaillèrent au temple de l'Honneur et de la Vertu, que Vespasien faisait reconstruire, dit de l'un d'eux qu'il ressemblait plus aux anciens : *Priscus antiquis similior*⁴. C'est sans doute un artiste de ce genre qui est l'auteur du *Sacrifice d'Iphigénie*; comme il aimait l'archaïsme, il a conçu et exécuté son tableau à la manière antique, et les peintres pompéiens, selon leur usage, l'ont fidèlement copié.

Mais ces fantaisies archaïques sont rares à Pompéi; au contraire toutes les peintures se ressemblent beaucoup entre elles, les sujets y sont ordinairement conçus et exécutés de la même façon, et elles paraissent appartenir toutes à la même école. Cette école, M. Helbig n'a pas

4. Plin., xxxv, 120.

eu de peine à établir que c'était celle qui florissait à la cour des successeurs d'Alexandre. C'est donc l'art alexandrin ou *hellénistique*¹ que les artistes pompéiens ont imité et dont leurs peintures peuvent nous donner quelque image.

Quoique la Grèce fût alors en décadence, le goût des arts n'avait pas cessé d'y être aussi vif qu'autrefois. Alexandre s'était honoré de l'amitié de Lysippe et d'Apelle; ses successeurs, continuant la tradition, aimèrent à s'entourer d'artistes, et quelquefois ils devinrent artistes eux-mêmes. Attale III, le dernier roi de Pergame, modelait en cire et ciselait en airain. Antiochus Épiphane se reposait des fatigues de la royauté dans l'atelier d'un sculpteur. Rien ne leur coûtait pour posséder les statues ou les tableaux qui les avaient charmés. Ils payaient aux artistes des sommes insensées. Un de ces princes proposa aux Cnidiens, qui étaient fort obérés, de se charger de toutes leurs dettes s'ils voulaient lui céder l'Aphrodite de Praxitèle. Un autre, dans la vente que faisait Mummius du butin de Corinthe, poussa le Bacchus d'Aristide jusqu'au prix de 100 talents (500,000 francs). Mummius, qui n'en croyait pas ses oreilles, jugea qu'un tableau qu'on voulait payer si cher devait être une merveille, et il garda le Bacchus pour Rome. La passion furieuse de ces amateurs couronnés ne connaissait pas de limites ni d'obstacles. Rien ne leur était sacré quand il s'agissait de conquérir un bel ouvrage. Ce sont eux qui ont enseigné aux proconsuls romains le moyen de se former une riche galerie aux dépens des divinités les plus respectées : ils

1. Les critiques allemands appellent *hellénique* la littérature qui a fleuri avant Alexandre, et ils donnent le nom d'*hellénistique* à celle qui est venue après. Cette désignation est plus juste que celle de *littérature alexandrine*; car il y a eu, sous les successeurs d'Alexandre, des écoles littéraires très brillantes à Pergame, à Antioche, comme à Alexandrie.

ont été véritablement les maîtres de Verrès. Dans les guerres continuelles qu'ils se faisaient entre eux, les trésors des dieux n'étaient pas plus en sûreté que ceux des rois. Prusias I^{er}, quand il envahit le territoire de Pergame, ne se fit aucun scrupule d'enlever d'un sanctuaire vénéré la statue de Vulcain, œuvre célèbre de Phrymaque. De son côté, Ptolémée Évergète, dans son expédition d'Asie, sous prétexte de reprendre les images sacrées que Cambyse avait emportées d'Égypte, pénétrait dans les temples et prenait tous les objets d'art qui s'y trouvaient. C'est ainsi que tant de chefs-d'œuvre s'entassèrent dans les palais de Pergame, d'Antioche et d'Alexandrie. Ils n'y devaient pas rester : car les généraux romains à leur tour, instruits par l'exemple des rois grecs, firent main basse sur ce riche butin et l'apportèrent à Rome pour en orner leurs triomphes.

Des princes et des rois ces goûts descendirent bientôt aux simples particuliers. La succession d'Alexandre, comme on sait, fit naître des troubles et des guerres sans fin. Jamais le pouvoir ne fut disputé avec plus d'ardeur, plus facilement conquis et plus tôt perdu qu'alors. Dans ces époques agitées, les grandes fortunes se font et se défont vite. Aussi ces parvenus, qui se souvenaient de la veille et craignaient le lendemain, s'empressaient-ils de jouir de leurs richesses éphémères. La comédie de Ménandre a popularisé le type de ces soldats d'aventure qui venaient dévorer en quelques jours, chez les courtisanes d'Athènes, l'argent qu'ils avaient gagné à la cour des souverains de l'Orient. Elle aime à les montrer bien reçus de leurs maîtresses et flattés par leurs parasites tant que durent les dariques ou les philippes d'or, puis chassés et raillés quand ils n'ont plus rien dans leur bourse. Parmi ces enrichis, il y en avait qui faisaient de leur fortune un meilleur usage : ils imitaient leurs maîtres

et achetaient des tableaux ou des statues pour en orner leurs maisons.

C'était une nouveauté : M. Helbig pense que, dans la grande époque de l'art, les artistes ne travaillaient guère pour les particuliers. On nous dit sans doute qu'Agatharcus décora la maison d'Alcibiade, mais Alcibiade ne pouvait pas passer pour un citoyen comme les autres. D'ordinaire les peintres gardaient leur talent pour le public. Ils couvraient les vastes murailles des portiques de scènes empruntées aux vieilles légendes et aux poèmes d'Homère, ou ils composaient des tableaux qui devaient être placés dans des temples. Peut-être leur aurait-il semblé que c'était humilier l'art que de le faire servir aux plaisirs d'un seul homme. Pline au moins le laisse entendre, et il ajoute en termes magnifiques que leurs tableaux, au lieu d'être enfermés dans une maison où quelques privilégiés pénètrent à peine, avaient la ville entière pour demeure, que tout le monde pouvait les contempler, et qu'un peintre alors appartenait à tout l'univers : *pictor res communis terrarum erat*¹. Mais il semble que, quand les cités grecques perdirent leur liberté, sous Alexandre, leurs habitants se soient un peu détachés d'elles. On se sentait moins obligé envers la république depuis qu'elle ne donnait plus aux citoyens les mêmes droits et qu'ils intervenaient moins directement dans ses affaires ; on en était moins fier, on ne se souciait plus autant de l'embellir, on songeait moins à elle et plus à soi ; l'argent qui n'était plus destiné aux monuments publics, on le garda pour décorer sa maison, dont on fit le centre de son existence. Les peintres naturellement flattèrent ce goût nouveau, dont ils devaient profiter. « On peut distinguer, dit Letronne², deux moments principaux dans l'his-

¹ Pline, XXXV, 118. — ² Dans ses *Lettres d'un antiquaire à un artiste*.

toire de l'art grec : celui pendant lequel il fut consacré uniquement à entretenir la foi religieuse par les images des dieux et la peinture de leurs bienfaits, à réveiller le patriotisme des citoyens par le spectacle toujours vivant des grandes actions de leurs ancêtres, où, par conséquent, chaque production de l'artiste avait sa destination et sa place marquée d'avance, et celui où l'art ne fut plus, pour ainsi dire, que de commande, où ses productions devinrent des objets de luxe, mis sur la ligne des raretés, assimilés aux produits de l'industrie, recherchés moins comme beaux que comme chers, et furent entassées dans les palais des rois et des riches, pour le vain plaisir des yeux. » Dès lors l'artiste perdit le goût de ces grandes peintures qui étaient faites pour un monument déterminé, qui devaient répondre à la destination et à l'architecture de l'édifice, qui en reproduisaient le caractère et ne se comprennent qu'à la place qu'elles occupent. Il travailla dans son atelier selon ses caprices à des sujets de son choix, sans s'inquiéter de ce que deviendraient ses tableaux, ou plutôt sûr d'avance qu'il se trouverait toujours un riche amateur qui les payerait cher et qui en ferait l'ornement de sa demeure. C'est ainsi qu'à la place des grandes fresques ou des vastes toiles destinées aux monuments publics, on commença à peindre ce que M. Helbig appelle avec justesse des tableaux d'appartement (*Cabinetsbilder*), comme on dit la musique de chambre pour l'opposer à celle de théâtre ou d'église. Ils devaient être accrochés le long des murailles dans les maisons particulières, et devinrent une sorte de besoin et comme un luxe indispensable pour ceux qu'on appelait les heureux du monde¹.

M. Helbig a fort bien montré, et c'est peut-être la

1. Voyez un passage d'Aristote cité par Cicéron (*De nat. Deorum*, II, 37).

meilleure partie de son livre, que le système de décoration de Pompéi découle de cet usage. Quoi qu'on ait prétendu, il n'a rien de commun avec la grande peinture monumentale appliquée aux parois des temples ou des portiques dans la première époque de l'art grec. Il suffit, pour s'en convaincre, d'étudier la manière dont les scènes mythologiques ou autres qui ornent les maisons campaniennes, sont disposées sur les murailles. En général, elles n'en couvrent qu'une partie; elles sont placées au milieu d'une décoration d'architecture destinée à les faire ressortir, distribuées dans des compartiments réguliers, et très souvent entourées d'un cadre qui paraît s'appuyer sur la cimaise ou reposer sur des consoles. On voit que l'artiste a voulu faire une sorte de trompe-l'œil et donner l'impression à ceux qui regardent que ces peintures étaient des tableaux véritables. Ce système de décoration ne s'explique que lorsqu'on songe aux habitudes et aux goûts de l'époque alexandrine dont nous venons de parler. On a vu que c'était devenu une sorte de fureur chez les grands personnages de suspendre des tableaux précieux aux murs de leurs maisons. Mais c'est un luxe qui se paye cher, et tout le monde ne peut pas se passer d'aussi coûteuses fantaisies. Il fallait être un roi d'Égypte ou de Syrie, ou tout au moins un puissant ministre ou un général redouté, avoir longtemps pressuré les peuples et pillé sans scrupule les pays voisins, pour se faire construire de ces salles immenses, que les historiens décrivent avec admiration, soutenues par cent pilastres ou cent colonnes de marbre, avec des statues merveilleuses devant les colonnes et des tableaux de maîtres dans l'inter-valle. Les bourgeois s'en tiraient à meilleur compte : ils faisaient peindre à fresque¹ sur leurs murailles de faux

1. J'ai employé ce mot de *fresque*, ici et ailleurs, quoique certains savants le trouvent tout à fait impropre. Letronne niait absolument

pilastres qui encadraient de faux tableaux, et dans leur petite maison, en regardant les murs de leur péristyle, ils éprouvaient sans doute un plaisir semblable à celui des rois ou des grands seigneurs, quand ils se promenaient dans leurs palais, au milieu de chefs-d'œuvre. La fresque était donc un moyen économique, à l'usage des petites gens, pour imiter l'exemple des riches. Comme elle demande une exécution rapide et qu'on y souffre des imperfections de détail, les artistes en profitèrent pour travailler plus vite; ils purent produire à meilleur marché, et l'art devint une industrie. Pétrone dit que « c'est l'audace des Égyptiens qui a inventé cette imitation en raccourci du grand art : *Ægyptiorum audacia tam magnæ artis compendiarium invenit* ¹ »; et cette opinion est très vraisemblable. Il est naturel que le pays où l'on avait sans cesse en spectacle le luxe irritant des grands personnages soit celui même où l'on a cherché à se procurer à moins de frais quelques-unes de leurs jouissances. Pétrone ajoute que l'usage de ce procédé commode a perdu la peinture. C'est aussi ce qu'il est aisé de comprendre : les pauvres, ou, si l'on veut, les moins aisés, l'avaient imaginé pour imiter de quelque façon l'exemple que leur donnaient les riches; les riches à leur tour ne tardèrent pas à l'emprunter aux pauvres. Comme les peintres de fresques arrivaient par l'habitude à une exécution assez satisfaisante, on finit par se contenter des copies qu'ils

que les tableaux antiques fussent des fresques véritables, au sens où nous entendons ce mot aujourd'hui. Au contraire, M. Otto Donner, dans une étude qui précède les *Wandgemälde* de M. Helbig, établit que la plus grande partie des tableaux qui décorent les villes de la Campanie sont peints à fresque. Sans entrer dans le débat, qui n'est pas de ma compétence, je me suis cru autorisé, par les conclusions de M. Donner, à désigner par le nom de fresques les peintures pompéiennes.

1. Pétrone, *Sat.*, 2. M. Helbig est le premier qui ait expliqué cette phrase de Pétrone d'une façon satisfaisante.

faisaient des tableaux célèbres, et la peinture originale ne fut plus encouragée. De là, la colère des critiques et des connaisseurs : M. Helbig fait remarquer que Pline et Pétrone s'expriment au sujet de « cette invention égyptienne » du même ton que certains amateurs de nos jours parlent de la photographie, qu'ils accusent de perdre l'art véritable.

Tout, du reste, confirme l'origine que M. Helbig attribue aux fresques d'Herculanum et de Pompéi. Les tableaux dont elles sont des copies devaient bien être du temps des successeurs d'Alexandre; ils portent clairement la marque de cette époque, ils en ont tous les caractères. Un des grands changements qui se firent alors dans le monde grec, c'est que la monarchie remplaça presque partout la république. Autour du monarque et de sa femme se réunirent des officiers, des ministres, des serviteurs, des poètes, des artistes; une cour enfin se forma, et, comme il arrive toujours, l'influence de la cour se fit bientôt sentir dans les mœurs publiques. Elles devinrent plus polies, plus élégantes, plus raffinées. On pris par-dessus tout la distinction des manières, les agréments de l'esprit, la finesse des entretiens, les plaisirs délicats de la société. Il est de règle que l'amour soit le grand intérêt des réunions mondaines où les deux sexes sont rassemblés : aussi prit-il beaucoup d'importance dans la société et par suite dans la littérature de ce temps. La poésie va désormais en vivre, et les arts imiteront la poésie. Mais l'amour comme le peignent d'ordinaire les artistes alexandrins, n'est pas cette passion furieuse qu'Euripide a représentée dans *Phèdre*. M. Helbig a raison de dire que leur peinture ne s'inspire plus de l'épopée, comme celle de Polygnote, ou même de l'ancien théâtre tragique : elle emprunte plutôt ses sujets à l'idylle et à l'élegie, genres favorisés de la poésie hellénistique. L'amour est

chez eux un mélange de galanterie et de sentimentalité. Ils aiment à représenter les déesses et les héroïnes que désole quelque infortune amoureuse : OEnone abandonnée par Pâris, Ariane sur la côte de Naxos, suivant des yeux le navire qui emporte son amant, Vénus qui regarde mourir dans ses bras le chasseur Adonis, sont leurs sujets favoris. Mais ils ont grand soin que la douleur de ces belles délaissées ne nuise pas à leur beauté. Leur désespoir a des attitudes très élégantes ; elles sont inconsolables, mais parées ; elles portent des colliers, de doubles bracelets, et leurs cheveux sont enfermés dans des filets d'or. Il est rare d'ailleurs qu'il n'y ait pas, dans un coin du tableau, quelque petit Amour qui donne un air plus riant à la scène, quand elle menace de devenir trop sévère. Les Amours sont encore plus nombreux dans les fresques de Pompéi que dans les tableaux de Watteau, de Boucher et des autres artistes de notre dix-huitième siècle. Ils forment le cortège ordinaire de Vénus ; ils l'aident à se parer, lui présentent ses bijoux et tiennent le miroir où elle se regarde. Ils l'amènent à Mars qui l'attend ; ils entourent Adonis blessé, soutiennent son bras, écartent ses vêtements, portent sa houlette et sa lance. C'est un Amour encore qui conduit Diane dans la caverne d'Endymion et lui montre le bel adolescent endormi. Quand OEnone essaye de retenir par son désespoir son époux infidèle qui va la quitter, Pâris est indifférent à ses reproches et semble à peine l'écouter. je le crois bien ; l'artiste a représenté derrière lui un Amour qui se penche à son oreille d'un air caressant et l'entretient sans doute de sa nouvelle passion. Dans ces divers tableaux, les Amours ne sont que des accessoires ; il y en a d'autres où ils forment le tableau tout entier. On nous les montre tout seuls et livrés aux occupations qui sont ordinairement le partage de l'homme. Ils dan-

sent, ils chantent, ils jouent, ils festinent; le fouet levé, ils conduisent un char traîné par des cygnes, ou essayent à grand'peine de diriger un attelage de lions. Ils font la vendange, ils écrasent le blé dans un moulin, aidés par de jolis petits ânes qu'ils mènent avec des guirlandes de fleurs. Ils vendent, ils achètent, ils chassent, ils pêchent à la ligne, et cette distraction paraît si bien à nos peintres un plaisir divin qu'ils l'attribuent plusieurs fois à Vénus elle-même. Un des plus agréables tableaux et des plus connus, dans ce genre précieux et coquet, est celui de *la Vendeuse d'Amours*. Une vieille femme vient de prendre un petit Amour dans une cage et, le tenant par les ailes, le présente à une jeune fille qui veut l'acheter. Celle-ci ne paraît pas être tout à fait à ses débuts, car elle tient déjà un autre Amour sur ses genoux; elle n'en regarde pas moins avec beaucoup de curiosité celui qu'on va lui vendre et qui tend joyeusement les mains à sa nouvelle maîtresse.

J'ai déjà dit un mot de ce que devint la mythologie dans la nouvelle école de peinture; on a vu que les vieux mythes perdirent leur sens profond et sérieux. Un des procédés ordinaires de ces peintres, quand ils reprennent les sujets auxquels l'art ancien avait donné une grandeur idéale, c'est de les ramener autant qu'ils le peuvent à des proportions humaines; ils se plaisent à effacer tout à fait la distance qui sépare les dieux des hommes et à traiter les légendes héroïques comme des aventures de la vie de tous les jours. On voit bien qu'en peignant les amours des dieux l'artiste a toujours sous les yeux ce qui se passait à la cour des Séleucides ou des Ptolémées. Dans le fameux Jugement, Vénus, qui veut être préférée, coquette avec Pâris comme une femme du monde. Tandis que Polyphème, assis sur le bord de la mer, chante ses douleurs sur sa lyre, on voit arriver sur un dauphin un

Amour qui lui apporte une lettre de Galatée. Mars et Vénus sont des amoureux prudents qui ne veulent pas être découverts pendant qu'ils se livrent à leurs doux entretiens : une peinture de Pompéi les montre qui, pour être avertis de l'approche des indiscrets, ont soin de se faire garder par un chien. Voilà une façon bien vulgaire d'introduire la vie réelle dans les légendes héroïques.

Le caractère de cette peinture indique clairement son âge : c'est bien l'art alexandrin que nous avons sous les yeux ; mais est-il sûr que cet art soit fidèlement reproduit dans les fresques de Pompéi, et jusqu'à quel point peut-on se servir d'elles pour le juger ? C'est une question délicate que M. Helbig a traitée avec beaucoup d'intérêt. Il montre d'abord, par l'étude des conditions mêmes de la peinture à Pompéi, qu'il devait y avoir entre l'original et les copies des différences inévitables. Les maisons pompéiennes sont en général petites, l'espace que l'architecte livrait au peintre n'avait pas ordinairement beaucoup d'étendue et ne comportait guère ce que les Grecs appelaient la « mégalographie ». La dimension a beaucoup d'importance dans les arts, et souvent les grands sujets, quand on les enferme dans un cadre trop étroit, deviennent des tableaux de genre. C'est ce qui arrive à Pompéi, où les fresques ne sont ordinairement que des réductions de compositions plus larges et plus vastes. Ajoutons que, si ces fresques nous paraissent manquer un peu de variété, la faute n'en est pas tout à fait imputable à l'école alexandrine, d'où elles procèdent. Parmi les innombrables sujets que leur livrait cette école, les artistes pompéiens étaient forcés de choisir. Ils prenaient plutôt les scènes riantes et gaies, et fuyaient celles qui leur semblaient trop lugubres. « Une peinture violente bouleverse l'âme, » disait Sénèque¹. Ces bons bourgeois qui voulaient vivre joyeu-

1. Sénèque, *De ira*, II, 2.

sement, dans ce pays heureux, au pied des pentes verdoyantes du Vésuve, n'auraient pas aimé qu'on leur mît sous les yeux toutes les horreurs de l'antique mythologie. Les crimes de la famille d'Agamemnon, la mort d'Hippolyte, déchiré par les ronces du chemin, avaient donné lieu, nous le savons, à des tableaux célèbres de peintres alexandrins. Nous ne les retrouvons plus à Pompéi. Ils n'étaient pas à leur place dans ces salles réservées aux joies calmes de la famille. Quand les artistes pompéiens se hasardaient à peindre quelque scène moins plaisante, le plus souvent ils la modifient. Dirce attachée à un taureau furieux, Actéon dévoré par ses chiens, ne sont plus chez eux que des prétextes pour des études de femmes nues ou d'agréables paysages. Voilà pour l'invention et le choix des sujets; l'exécution présente encore plus de différences. Lorsqu'on reproduit un tableau dans une fresque, inévitablement on le dénature. La fresque ne comporte pas au même degré cette finesse de traits, cette perfection de détails, qui étaient les principales qualités des maîtres alexandrins. Du reste, ces qualités n'étaient pas celles que recherchaient surtout les peintres de Pompéi; on peut même soutenir qu'ils n'en avaient pas besoin. Aujourd'hui que les maisons pompéiennes n'ont plus de toits, nous voyons leurs tableaux sous la lumière d'un soleil éclatant qui en fait ressortir les moindres défauts; mais ils n'étaient pas faits pour ce grand jour. Les salles où ils étaient placés ne s'éclairaient ordinairement que par la porte, et même on avait pris des précautions pour que la lumière qui inondait l'atrium ne pénétrât pas toute par cette unique ouverture. Des voiles tendus d'une colonne à l'autre faisaient de l'ombre devant ces chambres où les habitants passaient les heures chaudes de la journée. Dans cette demi-obscurité, les imperfections de détail ne paraissaient pas, et les artistes pouvaient sans

inconvenient négliger quelques-uns des mérites des modèles qu'ils imitaient.

Malgré ces réserves, qu'il était indispensable de faire, on peut admettre sans témérité que les fresques d'Herculanium et de Pompéi donnent une idée assez juste de la peinture alexandrine. M. Helbig en est si convaincu qu'il essaye de retrouver dans ces copies incomplètes quelques-uns des tableaux célèbres dont les critiques anciens nous ont vanté la beauté. C'est une entreprise qui peut sembler d'abord un peu hasardeuse; mais il ne faut pas oublier que, si ces tableaux sont aujourd'hui perdus, il nous en reste au moins quelques souvenirs. Ils sont mentionnés chez les écrivains qui nous ont transmis l'histoire de la peinture antique; il est rare que les poètes, surtout ceux de l'Anthologie, n'aient pas consacré quelques vers à les décrire; on en trouve des imitations plus ou moins exactes dans les bas-reliefs et sur les vases; enfin, ce qui est plus important, ils ont dû être plusieurs fois reproduits sur les murailles des villes de la Campanie. En rapprochant ces copies diverses et les contrôlant par les renseignements que les critiques et les poètes nous donnent, on aperçoit ce que chaque artiste a pris à l'original, et l'on arrive à le reconstruire au moins dans son ensemble et ses grandes lignes. C'est ainsi que, par un effort de science et de sagacité, M. Helbig nous rend deux tableaux fameux de Nicias, l'*Andromède* et l'*Io*. Le premier est reproduit deux fois à Pompéi dans des proportions qui n'y sont pas ordinaires; l'autre ne l'est qu'une fois, mais on l'a fort heureusement retrouvé dans la maison de Livie, au Palatin. Ce sont deux belles peintures, qui paraissent faites pour se correspondre et qui se ressemblent assez pour qu'on les croie de la même main. Les copistes doivent avoir conservé l'ordonnance générale et les principales qualités du modèle; ils nous permet-

tent donc de nous figurer ce que devaient être ces deux ouvrages du grand artiste athénien, qui, selon Pline, excellait à peindre les femmes. C'est ce qui nous arrive aussi à propos d'un tableau encore plus célèbre que ceux de Nicias. Deux petites fresques de Pompéi représentent Médée au moment où elle va tuer ses enfants. Les savants sont d'accord pour admettre que ce sont des imitations d'un chef-d'œuvre de Timomaque, mais des imitations assez imparfaites. A côté de Médée, les peintres ont placé ses deux fils qui jouent aux dés sous la surveillance de leur pédagogue. Ce détail dramatique, ce contraste saisissant entre la joie insouciant de ses enfants et les préoccupations terribles de la mère, appartient évidemment au tableau original. Le reste, dans les fresques pompéiennes, est moins heureux; la figure de Médée surtout manque de caractère. Heureusement on a trouvé à Herculanium une Médée de dimensions plus vastes, et qui révèle un talent plus sûr. Cette fois elle est représentée seule et sans ses enfants, la bouche entr'ouverte, les yeux égarés¹; ses doigts serrent la poignée de l'épée d'un mouvement convulsif: elle paraît en proie à une indicible douleur. Cette figure, l'une des plus belles qui nous restent de l'antiquité, est certainement d'un peintre de génie, les copistes de Pompéi ne l'auraient pas imaginée, on y trouve la main du maître. De cette façon, en plaçant auprès de la Médée d'Herculanium le groupe des enfants que nous donnent les fresques pompéiennes, nous sommes sûrs d'avoir tout le tableau de Timomaque².

C'est donc toute une époque importante de l'art grec

1. Ovide (*Trist.*, II, 526) semble se souvenir du tableau dont nous parlons lorsqu'il dit: *Inque oculos facinus barbara mater habet.* —

2. On a la preuve que la Médée d'Herculanium, destinée à décorer un pan de mur très étroit, avait été détachée d'une fresque plus vaste. Le tableau dont elle faisait primitivement partie devait très probablement contenir les enfants et leur précepteur.

qui s'est conservée pour nous dans ce coin de l'Italie. Le plaisir que nous prenons à voir ces tableaux augmente quand nous songeons qu'ils représentent seuls une grande école de peinture; ce qui ne veut pas dire assurément qu'ils n'ont pas d'autre intérêt que de nous rappeler des chefs-d'œuvre perdus et qu'ils sont indignes d'être étudiés pour eux-mêmes. Je crains qu'à force de répéter les mots d'imitateurs et de copistes nous n'ayons trop rabaissé le mérite de ces artistes inconnus. On ne leur rend pas justice quand on se contente de les appeler des décorateurs, et surtout quand on les compare aux décorateurs de nos jours. Ils imitaient sans doute, mais avec une certaine indépendance; ils n'étaient pas tout à fait les esclaves de leurs modèles; ils les interprétaient librement et n'hésitaient pas à les modifier d'après les conditions des lieux qu'ils avaient à peindre ou l'humeur du maître qu'il fallait contenter. Ce qui le prouve d'une manière certaine, c'est qu'on trouve à Pompéi un grand nombre de répliques, évidemment faites sur le même original, et qui ne se ressemblent jamais entre elles. Il entra donc dans le travail de ces artistes quelque chose de personnel qui entretenait leur talent, qui les empêchait d'être de simples manœuvres et en faisait des peintres véritables. C'est ce qui les rendait capables d'inventer par eux-mêmes quand il en était besoin. Ils le faisaient rarement, étant forcés de travailler vite et trouvant plus expéditif d'emprunter aux autres que de se donner la peine d'imaginer. Nous avons vu pourtant qu'ils avaient pris quelquefois leurs inspirations dans les scènes dont ils étaient témoins, et créé des tableaux de genre d'une inimitable vérité. Mais qu'ils inventent ou qu'ils imitent, ils font tout avec une aisance, une grâce, une rapidité d'exécution, une sûreté de main que nous ne pouvons nous empêcher d'admirer. Notre admiration redouble quand nous nous souvenons qu'ils travaillaient

pour les bourgeois d'une petite ville, quand nous songeons surtout que, dans tout le monde romain, on devait avoir les mêmes goûts qu'à Pompéi et qu'il devait se trouver partout des artistes capables des mêmes ouvrages. C'est ce qui étonne et confond notre esprit. Les historiens nous disent qu'il n'y avait plus alors de peintres de génie ; mais les peintures de Pompéi nous montrent que jamais les peintres de talent n'ont été plus nombreux. Nous nous vantons aujourd'hui de mettre l'aisance à la portée du plus grand nombre et de populariser le bien-être ; c'est un grand bienfait. Au premier siècle, on avait fait quelque chose de semblable pour les arts. Grâce à ces procédés commodes qui permettaient d'en répandre les chefs-d'œuvre, ils avaient cessé d'être le privilège de quelques-uns pour devenir le plaisir de tout le monde.

V

D'où viennent les ressemblances qu'on remarque entre les peintures de Pompéi et la poésie du siècle d'Auguste. — Les peintres et les poètes s'inspirent des mêmes modèles. — La littérature latine imite l'école poétique d'Alexandrie. — Catulle. — Virgile. — Properce. — Ovide. — Différences entre les peintres de Pompéi et les poètes romains. — La peinture n'est jamais devenue romaine. — Répugnance des artistes pompéiens à traiter des sujets empruntés à l'histoire ou aux légendes de Rome. — Est-il vrai que Pompéi soit une ville grecque? — Caractère national de la poésie du siècle d'Auguste.

Quand on étudie de près les peintures pompéiennes, on est très frappé de voir combien elles ressemblent à certaines poésies de la grande époque des lettres latines, surtout à celles des élégiaques ou des didactiques qui chantent la mythologie et l'amour. Chez les poètes, comme chez les peintres, les mêmes sujets se reproduisent sans cesse, et ils sont traités d'une façon presque

semblable. Les uns et les autres aiment à exprimer les mêmes sentiments; ils recherchent les mêmes qualités et n'évitent pas les mêmes défauts. Faut-il en conclure que les peintres se sont inspirés des poètes et qu'ils ont pris dans leurs ouvrages le sujet de leurs tableaux? Nous verrons tout à l'heure qu'il n'en est rien, et qu'il est aisé de démontrer qu'ils sont demeurés presque entièrement étrangers à la littérature de Rome. Doit-on croire au contraire que ce sont les poètes qui ont imité les peintres? Cette supposition ne serait pas beaucoup plus vraisemblable, et dans tous les cas elle est inutile. Nous avons un moyen plus simple de tout expliquer: s'ils se ressemblent, c'est qu'ils puisaient à la même source; peintres et poètes travaillaient sur les mêmes modèles, ils étaient les élèves des maîtres d'Alexandrie, et voilà comment ils pouvaient arriver à se rencontrer, même sans se connaître.

On sait que les Romains ne possèdent pas une littérature vraiment originale et qu'ils ont toujours vécu d'emprunts. Ils imitèrent d'abord la poésie classique des Grecs, c'est-à-dire celle qui a fleuri depuis Homère jusqu'à l'époque d'Alexandre. C'était, il faut l'avouer, bien choisir leurs modèles; mais je ne crois pas qu'on doive leur faire trop d'honneur de leur préférence: ils n'étaient guère en état, dans ces temps reculés, de distinguer l'ancienne littérature grecque de la nouvelle et les écrivains du siècle de Périclès de ceux qui vivaient à la cour des Ptolémées. Le choix qu'ils firent alors s'explique moins par la finesse de leur goût que par les circonstances. Les vieux poètes grecs, quoiqu'un peu effacés dans le monde par la gloire d'écrivains nouveaux, continuaient à régner sans partage dans les écoles. Les grammairiens les expliquaient à leurs élèves et ils faisaient le fond de l'éducation publique. Comme les Romains connurent d'abord la Grèce par l'intermédiaire des professeurs qui

venaient élever leurs enfants, ils furent naturellement amenés à admirer et à imiter les écrivains qu'on imitait et qu'on admirait dans les écoles, c'est-à-dire ceux de l'âge classique. Il faut dire aussi que, par leur grandeur et leur simplicité, ces vieux poètes convenaient à un peuple énergique et jeune, qui était en train de conquérir le monde. Malheureusement les mâles vertus des premiers Romains ne résistèrent pas à leur fortune, et au moment où elles commençaient à s'altérer, le progrès même de leurs conquêtes les mit en relation plus directe avec les Grecs. Après avoir connu la Grèce dans les écoles et par les livres, ils allèrent la voir chez elle et prirent l'habitude de la parcourir. A Athènes, à Pergame, à Alexandrie, dans ces grandes villes qu'ils visitaient si volontiers, et dont plusieurs avaient été les capitales de royaumes puissants, ils trouvaient une société éclairée, polie, spirituelle, dans laquelle ils étaient heureux de vivre, une littérature différente de celle que leurs maîtres leur avaient enseignée, et qui du premier coup les charma. C'est en vain que quelques amis du passé résistèrent : Cicéron se plaignit amèrement de « ces amoureux d'Euphorion », qui osaient railler Ennius et lui préféraient un bel esprit d'Alexandre. Lucrèce aussi resta fidèle à Ennius et aux poètes anciens, les reconnut pour ses maîtres et se plut à imiter leur vers vigoureux et sobre ; mais la nouvelle école avait pour elle ce qui donne le succès, la jeunesse et les femmes. Ces belles affranchies, qui régnaient dans les réunions du monde et gouvernaient les hommes politiques, aimaient à répéter les vers de Calvus et de Catulle. Dès lors l'imitation des Alexandrins se glisse chez presque tous les poètes ; elle domine surtout chez Ovide et chez Propertius, qui se proclame sans détour l'élève de Callimaque et de Philétas.

Voilà pourquoi les élégiaques romains se sont si sou-

vent rencontrés avec les peintres de Pompéi. Ces ressemblances ne sont pas de simples curiosités qu'il est agréable de noter au passage : M. Helbig pense qu'il y a un intérêt sérieux à les signaler, et qu'elles peuvent nous aider à mieux connaître la littérature du siècle d'Auguste. Comme les poètes d'Alexandrie sont perdus, il est difficile de dire jusqu'à quel point ceux de Rome les avaient fidèlement reproduits et de distinguer ce qu'ils leur empruntent de ce qui leur appartient. Pour le savoir, comparons-les aux peintures de Pompéi : quand leurs descriptions rappelleront fidèlement quelque tableau pompéien, nous en concluons que le peintre et le poète avaient sous les yeux un modèle commun et qu'ils sont tous deux des imitateurs.

Nous ignorons à qui Catulle doit le plus beau de ses poèmes, celui où il dépeint Ariane abandonnée par Thésée et consolée par Bacchus. M. Riese pense qu'il l'a traduit de Callimaque¹, mais il n'en a pas donné de preuve certaine ; ce qui est sûr, c'est que ce sujet se trouve fort souvent reproduit sur les murailles de Pompéi ou d'Herculanum, et que par conséquent il devait être très commun chez les poètes d'Alexandrie. C'est bien aussi à la manière alexandrine que Catulle l'a traité : il mêle à des traits de passion profonde beaucoup de diminutifs gracieux, il ne néglige pas de décrire, en ce moment terrible, la toilette de son héroïne, de nous dire en passant un mot de sa chevelure blonde et de ses petits yeux charmants, de raconter enfin que, lorsqu'elle s'avance dans les flots pour essayer de suivre son amant qui s'enfuit, elle a soin de relever sa robe jusqu'au genou,

Mollia nudatæ tollentem tegmina suræ.

Virgile aussi a commencé par céder au goût du moment et par imiter les Alexandrins. C'est ce qui explique

¹ *Rhein. Museum*, XXI, p. 498.

les défauts qu'on reproche à ses premiers ouvrages. On trouve dans ses *Bucoliques* quelques incohérences qui surprennent chez un esprit si juste et si fin. Ces bergers d'Arcadie qui habitent les bords du Mincio, ces hommes d'État devenus des pâtres, qui tressent des corbeilles de jonc dans des antres solitaires et chantent sur un chalumeau rustique, pour se consoler des infidélités d'une comédienne qui a suivi un officier, cette façon de transporter à la campagne les événements de la ville et de placer des allusions politiques au milieu de discussions pastorales, rappellent à M. Helbig les fantaisies étranges de certains paysages pompéiens, où l'on voit la ville et les champs bizarrement mêlés ensemble, des portiques élégants dans la solitude où Polyphème mène paître son troupeau, et un temple ionien couronné de guirlandes sur les hauteurs du Caucase, près du vautour qui dévore Prométhée. Chez Properce, l'influence des Alexandrins est plus visible encore ; aussi ses élégies présentent-elles plus de rapports que les églogues de Virgile avec les peintures pompéiennes. La mythologie y déborde : qu'il soit triste ou joyeux, tous ses sentiments s'expriment par des allusions à de vieilles légendes. Il n'a pas d'éloge plus délicat pour célébrer sa maîtresse que de la comparer aux héroïnes de l'ancien temps. S'il l'a surprise un jour la tête appuyée sur son bras et endormie, elle lui rappelle aussitôt Ariane étendue sur le rivage de Naxos, Andromède après sa miraculeuse délivrance, ou la bacchante épuisée qui tombe saisie d'un sommeil invincible dans les plaines de la Thessalie : ce sont des personnages que connaissent bien ceux qui ont visité les villes campésiennes, on les y retrouve partout. Quand Cynthia, après une longue résistance qui a désolé le poète, cède enfin à son amour, c'est par une explosion de mythologie qu'il célèbre sa victoire. « Non, le fils d'Atrée ne fut pas plus

joyeux quand il vit tomber à ses pieds la forteresse de Troie; Ulysse, après tous ses voyages, n'aborda pas avec autant de plaisir aux rivages de son île chérie; Électre, lorsqu'elle aperçut son frère, dont elle avait cru tenir les cendres dans ses mains, la fille de Minos en revoyant Thésée qu'elle venait de sauver du labyrinthe, n'ont pas éprouvé tant de bonheur que j'en ai connu la nuit dernière. Qu'elle m'accorde une autre fois ses faveurs, et je me tiens pour immortel¹ ! » Les petits Amours, que nous avons trouvés si souvent dans les peintures pompéiennes, ne manquent pas non plus dans les poésies de Propertius. Lorsqu'il se décerne à lui-même une sorte de triomphe pour avoir fait connaître aux Romains, dans toute sa beauté, l'élegie alexandrine, il y associe les Amours et veut qu'ils prennent place dans le même char que lui,

Et mecum in curru parvi vectantur Amores².

Il raconte, dans une de ses pièces les plus agréables, imitée par André Chénier, qu'une nuit, après avoir fait quelque débauche, il errait seul, et à pas mal assurés, dans la ville endormie, cherchant une bonne fortune coupable; tout à coup il tombe au milieu d'une troupe de petits enfants que sa frayeur l'empêche de compter. « Les uns portaient de petites torches, d'autres tenaient des flèches, d'autres enfin semblaient préparer des liens pour m'attacher. Tous étaient nus. Alors l'un d'eux, plus résolu, s'écrie : « Le voilà! saisissez-le; vous le connaissez bien. C'est lui qu'une femme irritée nous a chargés de lui rendre. » Il dit, « et déjà je sentais un nœud qui serrait mon cou ». Les autres s'approchent, l'enchaînent, le grondent, et le ramènent, repentant et heureux, à la maison de Cynthie³. — N'est-ce pas le sujet d'un tableau

1. Propertius, II, 14. — 2. *Id.*, III, 1, 11. — 3. *Id.*, II, 29.

charmant qu'on pourrait mettre en face de la *Vendeuse d'Amours* ?

Mais c'est Ovide surtout qui paraît avoir le plus profité des poètes d'Alexandrie; aussi est-ce lui dont les vers rappellent le plus souvent les peintures pompéiennes. Il serait aisé, parmi ces peintures, d'en choisir un certain nombre qui pourraient servir pour ainsi dire d'illustrations à ses ouvrages, tant le poète et le peintre se ressemblent par moments. C'est tout à fait de la même manière qu'ils représentent Io délivrée par Mercure, Hercule filant chez Omphale, Pâris qui grave le nom d'Œnone sur l'écorce des arbres, Europe, « qui tient la corne du taureau d'une main, appuie l'autre sur son dos, tandis que le vent agite et gonfle ses vêtements ». J'ai mentionné plus haut le tableau où l'inconsolable Polyphème reçoit une lettre de Galatée, qui lui est apportée par un Amour monté sur un dauphin. Cette bizarre invention fait songer tout de suite aux *Héroïdes* d'Ovide. Ce sont des épîtres amoureuses qui supposent non seulement qu'on savait écrire et qu'on écrivait beaucoup du temps de la guerre de Troie, mais qu'on avait alors le moyen de faire porter ses lettres, même quand on les adressait à des gens dont on ignorait la demeure ou qu'on était relégué dans quelque île déserte. Voilà des habitudes qui ne conviennent guère à des époques si lointaines. Pour comprendre que des femmes écrivent des lettres si longues, où l'on trouve des pensées si brillantes et tant de connaissance du cœur humain, il faut admettre qu'on a pris la peine de les bien élever. Aussi le poète dit-il en termes exprès qu'elles ont eu des maîtres « et qu'on leur a enseigné les arts qui sont l'ornement de l'enfance⁴ ». En réalité, elles ne sont que des contemporains de Corinne, qui ont fréquenté la bonne société et appris les usages de la galanterie dans

4. Ovide, *Mét.*, ix, 717.

l'Art d'aimer. C'est le système ordinaire d'Ovide de rajeunir par tous les moyens cette vieille mythologie, et les dieux n'y échappent pas plus que les héros. Ils perdent tout à fait chez lui cet air antique qui les rendait vénérables ; il en fait des hommes, et des hommes qui ressemblent à ceux parmi lesquels il passait sa vie. Hercule n'est plus qu'un athlète ordinaire qui se bat contre Achéloüs à la façon de ceux qu'on montre au peuple dans les jeux publics¹. Quand Minerve défie Arachné, elle se met au travail comme une bonne ouvrière, retroussant sa robe pour être moins gênée et faisant courir sa navette entre les fils « avec une ardeur qui lui fait oublier sa peine² ». Le ménage de Jupiter manque entièrement de gravité, et Junon est sans cesse occupée à surveiller son mari, qui lui donne de grands sujets d'être jalouse. Cette habitude de représenter tout à fait les dieux comme les hommes et de donner un air moderne à l'antique mythologie pour la rendre vivante, nous l'avons aussi remarquée dans les peintures de Pompéi. C'est la preuve qu'elle existait déjà chez les poètes d'Alexandrie. Mais Ovide est allé beaucoup plus loin que ses maîtres. Il mêle à tout une sorte de bonne humeur et de verve bouffonne qui n'est pas dans le génie des Alexandrins. En les imitant, il les a profondément modifiés. M. Rohde, dans son livre sur l'origine du roman grec, fait remarquer que, s'il leur doit le fond de ses ouvrages, il se distingue d'eux par l'exécution³. Les Alexandrins étaient en général des gens méticuleux et compassés, des critiques autant que des poètes, fort sévères pour les autres et pour eux, qui, voulant plaire aux gens du monde, soignaient beaucoup leurs vers, qui polissaient et ciselaient leurs phrases, cherchaient à mettre de l'esprit ou de la science partout, et par consé-

1. Ovide, *Met.*, ix, 36. — 2. Ovide, *Met.*, vi, 60. — 3. E. Rohde, *Der griechische Roman*, p. 125.

quent ne produisaient guère. C'était véritablement un de leurs élèves que cet Helvius Cinna, l'ami de Catulle, qui mit neuf ans à achever un poème et le rendit si obscur, à force de le travailler, qu'il eut tout de suite des commentateurs, et que c'était une gloire de le comprendre. Ovide n'était pas un de ces regratteurs de syllabes, un de ces délicats qui ne se contentent jamais. Il avait l'imagination vive et la main rapide; c'était son plaisir et son talent d'improviser. Il charma cette société non seulement en suivant ses goûts et en flattant ses caprices, mais en l'éblouissant sans cesse d'ouvrages nouveaux. On peut dire de lui aussi qu'il remplace ces « tableaux d'appartement » de l'école alexandrine, si soignés, si léchés, par des fresques hardies, pleines de négligences et de défauts choquants, mais où l'on trouve une fécondité de ressources, une richesse de détails, une rapidité d'exécution qui séduisent les plus difficiles. — C'est une ressemblance de plus avec les peintres de Pompéi.

Mais ces peintres et ces poètes ne se ressemblent pas toujours. Il y a aussi quelques différences entre eux qu'il faut signaler avec soin, car elles achèvent de les faire bien connaître. Je ne veux pas parler seulement de celles qui sont la conséquence des conditions diverses de leurs arts : ils n'y pouvaient pas échapper, et elles se reproduisent partout. Quand Horace dit que la poésie est comme la peinture, il n'entend pas exprimer une vérité absolue et qui ne souffre pas d'exception. Il savait bien, ce fin critique, que, si leur but est semblable, elles suivent des routes différentes pour y arriver. La peinture, qui travaille directement pour les yeux, est bien forcée de donner aux personnages de belles attitudes. Elle ne peut rien présenter au regard qui le choque, car l'image ne s'effaçant pas, l'impression durerait et deviendrait plus fâcheuse par sa durée même. Le poète au contraire, qui

s'adresse à l'imagination et peint d'un trait, peut se permettre des fantaisies qu'on ne pardonnerait pas au peintre. Je n'en veux prendre qu'un exemple. La légende racontait qu'Io avait été changée en vache ; c'est sous cette forme qu'elle est poursuivie par la colère de Junon, qui la met sous la garde vigilante d'Argus, le berger aux cent yeux. Ovide accepte la légende comme elle est, il n'y change et n'y cache rien ; au contraire, elle l'amuse et il s'y complait ; ce qu'elle a de bizarre est précisément ce qu'il développe avec le plus de complaisance. Il dépeint la malheureuse Io qui n'a pas encore conscience de sa métamorphose : « Elle veut implorer son gardien et lui tendre les bras ; mais elle ne se trouve plus de bras qu'elle puisse tendre vers lui ¹. Elle essaye de parler, et ses paroles sont des mugissements qui lui font peur. Elle s'approche d'une fontaine où, dans des temps plus heureux, elle avait coutume de se mirer ; mais, dès qu'elle aperçoit ses cornes, elle s'enfuit épouvantée devant son image. » Tout cela est dit finement, avec un ton d'ironie fort agréable ; sans compter que le père d'Io lui-même, malgré sa douleur, ne se refuse pas une réflexion comique : « Et moi, dit-il qui te cherchais un époux, qui songeais à me donner un gendre et des petits-fils ; c'est dans mon troupeau qu'il faut te choisir un mari, c'est dans mon troupeau que je me trouverai des petits-enfants! » Un peintre ne pourrait pas se permettre ces plaisanteries. Il lui serait difficile d'exciter notre compassion pour une vache, de nous intéresser à son malheur, de nous faire souhaiter son salut. Io restera donc pour lui, en dépit de Junon, une belle jeune fille captive, surveillée par un méchant géôlier, qui lève les yeux, qui tend les bras au

1. Ovide, *Met.*, I, 629.

*Illa etiam supplex Argo quum brachia vellet
Tendere, non habuit quæ brachia tenderet Argo.*

ciel pour appeler un libérateur. C'est tout au plus si les artistes les plus scrupuleux, et qui veulent à tout prix respecter la tradition, dessineront sur son front charmant deux petites cornes, à moitié dissimulées par les cheveux : ce souvenir est le seul que laissera dans un tableau la métamorphose de la fille d'Inachus. Il en est de même pour son gardien : les cent yeux que la légende lui donne égayaient beaucoup Ovide, qui le félicite de pouvoir se tourner comme il voudra sans perdre jamais du regard sa victime :

Ante oculos Io, quamvis aversus, habebat.

Supposons que le peintre veuille rester fidèle à la tradition, il ne fera jamais qu'une figure grotesque. Il s'en tire en représentant Argus comme un berger ordinaire, et en se contentant de lui mettre sur l'épaule une peau de léopard, dont les taches seront chargées de figurer, pour un spectateur complaisant, les cent yeux de la légende. Voilà comment le peintre rencontre des difficultés qui n'existent pas pour le poète, ce qui l'oblige quelquefois à traiter les mêmes sujets d'une manière différente.

Ces différences, je le répète, étaient inévitables : car elles tenaient aux conditions mêmes des deux arts, qui ne peuvent pas être changées ; il est donc inutile d'y insister davantage. Mais il y en a une autre qui est plus importante et qui sépare profondément les peintres de Pompéi des poètes latins. Les autres arts que la Grèce a donnés à Rome semblent avoir fait quelque effort pour s'acclimater dans leur nouvelle patrie ; ils en ont pris de quelque façon les qualités et le caractère : la peinture n'est jamais devenue romaine. Ce n'est pas qu'elle ait eu à se plaindre plus que les autres de l'accueil qu'elle a reçu des Romains. Depuis le jour où Paul-Émile fit venir d'Athènes Métrodore pour peindre les tableaux qui de-

vaient orner son triomphe et le chargea d'élever ses enfants, les grands artistes trouvèrent à Rome la considération et la fortune. On y payait aussi cher les belles peintures que les statues des maîtres ; si l'on était fort empressé à remplir les places ou les portiques des images en marbre ou en airain des dieux et des grands hommes, on ne l'était pas moins à décorer de fresques les monuments publics ou privés, et l'exemple de Pompéi nous montre combien ce goût était devenu commun. Ce qui prouve que la peinture n'était pas sans honneur à Rome, même dans les temps les plus anciens, c'est qu'elle est un des premiers arts que les Romains aient eux-mêmes pratiqués. Avant l'époque des guerres puniques, un patricien, un homme qui appartenait à une race antique et illustre, ne dédaigna pas de se faire l'élève des artistes grecs et de décorer un temple de sa main. Son talent lui donna tant de renommée qu'on ne l'appela plus que Fabius le Peintre (*Fabius Pictor*) et que sa famille en garda le nom. A partir de ce moment, dans la liste des peintres qui se rendirent célèbres, les Romains ne manquent pas, et parmi ceux dont Pline nous a conservé le souvenir, il y en a un qui était si fier de son pays qu'il ne quittait jamais la toge, même quand il avait à monter sur quelque échafaudage¹, à peu près comme on prétend que Buffon se mettait en habit de cérémonie quand il composait son grand ouvrage. Mais qu'il portât la toge ou le pallium, l'artiste restait grec. En s'établissant en Italie, la peinture grecque ne changea pas de méthode ; elle ne modifia en rien ses habitudes, elle ne chercha ses inspirations que dans les souvenirs de son ancienne patrie. Letronne a raison de dire « que ce fut une plante qui se développa partout comme sur le sol natal, sans pres-

1. Pline, xxxv, 37.

que éprouver l'influence du changement de terrain, et de climat ».

C'est bien ainsi qu'elle nous apparaît à Pompéi. On est surpris de voir à quel point des peintres qui travaillaient dans une ville italienne, pour des gens qui ne trouvaient rien de plus beau que d'être appelés citoyens romains, à une époque où l'on était plus sensible que jamais à la gloire nationale, sont demeurés étrangers à l'influence de Rome. Tandis qu'à leurs côtés la sculpture, grecque aussi d'origine, prenait plaisir à peupler les places publiques des images de la famille impériale, eux n'ont jamais songé à peindre dans les temples qu'ils décoraient les exploits d'Auguste ou de ses successeurs. L'histoire de Rome, cette glorieuse histoire qui faisait l'étonnement du monde, ne les a jamais inspirés. Dans leurs tableaux mythologiques, les sujets sont toujours empruntés à des traditions et à des légendes grecques. Il y avait pourtant à ce moment un grand poème romain, consacré par l'admiration publique, qu'on savait par cœur dans le monde entier, et à Pompéi autant qu'ailleurs, nous en avons la preuve : c'était l'*Énéide* de Virgile. Cet ouvrage, qui se rattache par tant de côtés à l'épopée homérique, n'était pas fait pour déplaire à des artistes grecs. Ils ne se trouvaient pas dépaysés dans un poème où la Grèce est partout présente, et dont le héros est emprunté à l'*Iliade*. Cependant on n'a trouvé, parmi toutes les peintures de Pompéi, que cinq ou six tableaux dont l'*Énéide* ait fourni le sujet; encore l'un d'eux est-il une caricature. Il représente un jeune singe à longue queue couvert d'une cotte de mailles, embarrassé d'une épée, qui porte un vieux singe sur son épaule et traîne un petit singe par la main : c'est Énée sortant de Troie avec son père et son enfant. De tous les autres, un seul a quelque importance : c'est une imitation très fidèle d'une scène du douzième livre de l'*Énéide*. Énée, atteint d'une flèche

dans le combat, s'appuyant d'une main sur sa javeline, de l'autre sur l'épaule de son fils en pleurs, livre sa jambe au médecin, le vieil Iapyx, qui essaye d'arracher le dard de la blessure. Au-dessus de lui, sa mère Vénus, descendant du ciel, apporte le dictame qui doit le guérir. Ce n'est pas une bonne peinture : l'attitude des personnages est embarrassée, l'ensemble manque d'aisance, et l'on voit que le sujet n'étant pas familier à l'artiste, il ne l'a pas traité avec plaisir. L'aventure de Didon, qui semble faite pour tenter un peintre de talent, n'a été que deux ou trois fois représentée à Pompéi ; ce n'est guère, il faut l'avouer, surtout si l'on songe que l'histoire d'Ariane abandonnée par Thésée, qui ressemble tant à celle de Didon, a donné naissance à plus de trente ouvrages, dont quelques-uns sont de grande dimension et d'un travail remarquable.

Il est vrai qu'on a dit quelquefois que Pompéi était une ville plus grecque que romaine, et qu'en exécutant pour elle des ouvrages inspirés par les légendes et les traditions de la Grèce les artistes la servaient à son goût. Cette opinion, quoiqu'elle ait été très répandue¹, n'en est pas moins fort inexacte. Depuis qu'ils avaient reçu le droit de cité, les habitants de Pompéi se regardaient comme Romains. Le latin n'est pas seulement pour eux la langue officielle dont se servent les magistrats dans leurs décrets, c'est l'idiome commun, celui des pauvres comme des riches, des paysans comme des citoyens, celui qu'on emploie dans la vie privée aussi bien qu'en public. Les enfants qui crayonnent leurs plaisanteries sur les

1. Mazois disait, au début de son second volume : « On sera peut-être étonné de me voir ranger les maisons de Pompéi dans la classe des habitations romaines : car cette sorte de goût grec qui domine dans ces ruines, semble avoir accoutumé tout le monde à regarder les maisons de cette ville comme grecques. »

murs, les jeunes gens qui adressent un salut à leur maîtresse, les oisifs qui, au sortir des jeux publics, célèbrent leur gladiateur préféré, les habitués de taverne ou de lieux suspects qui éprouvent le besoin d'exprimer leurs impressions, le font presque toujours en latin; l'osque et le grec ne sont jamais que l'exception. Non seulement les Pompéiens parlent la langue de leurs maîtres, mais ils partagent tous leurs sentiments. L'empereur n'a pas de sujets plus dévoués : ils ont été les premiers à instituer chez eux le culte d'Auguste. On n'est pas surpris sans doute que les inscriptions officielles soient pleines d'expressions de respect et d'affection pour le souverain et sa famille ; ce qui étonne davantage, c'est de voir que celles qui sont charbonnées sur les murailles par les gens du peuple, et qu'on peut moins soupçonner de flatterie et de mensonge, contiennent souvent des protestations semblables. On y trouve plusieurs fois le cri de : *Vive l'empereur* (*Augusto feliciter!*), et l'un de ceux qui l'écrivent sur le mur y ajoute cette pensée « que le salut des princes fait le bonheur de leurs sujets : *Vobis salvis felices sumus perpetuo!* » Un autre éprouve le besoin d'envoyer un salut lointain à Rome, l'ancienne ennemie : *Roma vale!* Si l'on n'ignore pas à Pompéi les chefs-d'œuvre des lettres grecques, la littérature romaine y est encore plus connue. On y a lu assez Cicéron pour le parodier³; on y cite constamment Properce, Ovide, même Lucrèce; mais c'est l'*Énéide* surtout qui paraît être l'étude et le plaisir de tout le monde. Virgile avait su intéresser à son œuvre toute l'Italie; il en chantait tous les souvenirs et toutes les gloires. De Pompéi, on pouvait voir cette pointe de Misène, tombeau d'un des compagnons d'Énée, que le poète avait mentionnée dans son ouvrage;

1. *Corp. inscr. lat.*, iv, n° 1074. — 2. *Ibid.*, n° 1745. — 3. Il est impossible de ne pas reconnaître dans une inscription fort légère (*Corp. inscr. lat.*, iv, n° 1261) une parodie d'un passage célèbre des *Verrines*

on était près de ces champs phlégréens où il avait mis l'entrée des enfers. Aussi la connaissance de l'*Énéide* était-elle très répandue chez les Pompéiens de toutes les classes. Ce qui le montre bien, c'est que les inscriptions griffonnées sur les murailles, qui ne peuvent être que l'œuvre des écoliers ou des gens du peuple, en contiennent souvent des vers. On la savait par cœur, on la citait volontiers, et les illettrés même en connaissaient quelque chose. Il est donc probable que, dans une ville où Virgile paraît avoir été si populaire, on aurait aimé à voir représenter sur les murs des maisons quelques-unes des scènes qu'il a décrites. Si les peintres ne l'ont presque jamais fait, s'ils ont rarement mis sous les yeux des Pompéiens des sujets empruntés à leur poète favori ou des souvenirs de leur histoire nationale, c'est que l'art qu'ils pratiquaient était resté grec, qu'on le savait enfermé dans ses traditions et ses habitudes, et qu'on ne lui demandait pas d'en sortir.

Il n'en fut pas de même de la poésie, et c'est ce qui la distingue le plus de la peinture ; quoiqu'elle vint aussi de la Grèce, elle consentit de bonne grâce et presque dès le premier jour à devenir romaine. Nævius emploie les formes de l'épopée homérique à célébrer les héros de l'ancienne Rome ; la tragédie de Sophocle se prête à chanter les exploits de Décius, de Paul-Émile, de Brutus. Ce mélange arrive à sa perfection dans l'*Énéide* de Virgile : nulle part les traditions des deux pays, le génie des deux peuples, les deux antiquités ne sont plus harmonieusement unis que dans ce poème, et c'est ce qui en fait l'admirable beauté. A ce moment, Rome paraît plus fière que jamais de son passé et plus occupée de son histoire. L'empereur, qui lui a pris la liberté, excite en elle l'orgueil national. Il lui montre sans cesse, pour occuper son imagination et prévenir ses regrets, l'immensité de son territoire, qui s'étend jusqu'aux limites du monde civilisé, et lui rappelle

la manière héroïque dont elle l'a conquis. Pour dissimuler la nouveauté de ses institutions, il s'entoure de tous les grands hommes de l'ancien temps, se met dans leur compagnie et se présente hardiment comme leur continuateur. Une sorte de mot d'ordre fut alors donné à tous les poètes d'unir à l'éloge du prince celui des héros de la république et les souvenirs de l'ancienne Rome. Aucun d'eux ne se dispensa de le faire. Les plus futiles mêmes, qui ne s'étaient jamais occupés que de leurs amours, prirent un ton plus grave et mêlèrent à leurs vers légers des chants patriotiques. Properce, en homme avisé, avait réglé d'avance l'emploi de toute sa vie. Il comptait, « quand l'âge aurait chassé les plaisirs et semé sa tête de cheveux blancs, s'enquérir des lois de la nature, chercher comment se gouverne cette grande maison du monde, étudier les principes qui dirigent le cours de la lune, d'où viennent les éclipses et les orages, pourquoi l'arc-en-ciel boit les eaux de la pluie, quelle est la cause des agitations souterraines qui font trembler les plus hautes montagnes¹ » ; en d'autres termes, il voulait rester un véritable Alexandrin jusqu'à la fin de ses jours, et se proposait seulement de passer avec l'âge des élégies de Callimaque à la poésie didactique d'Aratus. Il ne résista pas pourtant aux sollicitations de Mécène; il finit par célébrer, lui aussi, les vieilles traditions de Rome « et mettre tout le souffle qui s'échappait de sa faible poitrine au service de la patrie ». C'est ainsi que l'élégie, c'est-à-dire le genre que Rome avait le plus directement emprunté aux Alexandrins, finit par mêler des nouveautés à ses imitations, et, en célébrant les grands souvenirs de l'histoire nationale, devint à son tour romaine.

Il est donc très vrai de dire qu'on apprécie mieux la poésie latine du grand siècle quand on la compare à la

1. Properce, III, 5, 23.

peinture contemporaine. Elles sont sorties de la même source, mais elles ont pris des routes diverses, et elles s'éclaircissent l'une l'autre par leurs rapports et par leurs différences. Quand on voit avec quelle obstination la peinture est restée toute grecque, on rend plus de justice aux efforts que fit la poésie pour s'approprier au pays où elle venait s'établir. Ces efforts lui donnèrent un élément de force et de vie qu'il n'est pas possible de méconnaître. En se faisant romaine, en flattant l'orgueil national, en essayant de répondre au sentiment populaire, elle rendit son action plus puissante sur la foule. De ce côté, elle était originale et ne devait rien à l'école d'Alexandrie, qui n'a jamais connu ces élans de patriotisme. Quant à toute cette mythologie qu'elle lui avait trop facilement empruntée et que nous trouvons si fade et si obscure aujourd'hui, les Romains devaient assurément y prendre moins d'intérêt que les Grecs, chez lesquels elle était née; mais on se trompe quand on croit qu'elle leur était tout à fait indifférente ou inconnue. La peinture l'avait depuis longtemps popularisée chez eux. Il est impossible de savoir à quel moment les artistes grecs sont entrés à Rome et ont commencé à y exercer leur métier, mais ce dut être de bonne heure. Plaute nous parle de tableaux qui décoraient de son temps des maisons particulières et représentaient Vénus avec Adonis ou l'aigle qui enlève Ganymède¹. Dans Térence, un amoureux qui hésite à commettre une assez méchante action raconte qu'il a perdu tous ses scrupules après avoir vu sur les murs d'un temple Jupiter qui séduit Danaé²: ce sont les sujets qu'on retrouve le plus souvent dans les villes de la Campanie. Ainsi, pendant plusieurs siècles, les peintres en avaient orné les édifices publics et privés; l'œil et l'esprit s'étaient habitués à les voir, les

1. Plaute, *Menachmi*, 1, 2, 34 et *Merc.*, 2, 2, 42. — 2. Térence, *Eun.*, 3, 5, 36.

ignorants eux-mêmes, les illettrés étaient devenus insensiblement familiers avec eux, et la poésie, qui devait à son tour les reprendre, se trouvait avoir d'avance un public tout préparé et beaucoup plus étendu qu'on ne le croit. Il s'est alors passé quelque chose de semblable à ce qui arriva chez nous quand les poètes tragiques du dix-septième siècle mirent sur la scène Auguste ou Agamemnon. Ces personnages grecs et romains n'étaient pas des étrangers pour les spectateurs. L'éducation classique, où se formait toute la France, rendait ces noms familiers à ceux qui fréquentaient le théâtre. Le clerc qui achetait pour quinze sous le droit de siffler Corneille, les connaissait aussi bien que les magistrats ou les grands seigneurs. On savait mieux leur histoire que celle des héros de l'ancienne France, et l'on vivait plus dans leur intimité. Quelques critiques s'imaginent qu'en traitant des sujets antiques nos poètes se condamnaient à travailler pour un petit nombre de personnes : c'est une erreur, ils s'adressaient à tout le monde; les collèges leur avaient fait un vaste public, préparé pour les comprendre et disposé à les applaudir.



La bourgeoisie de Pompéi. — Les pauvres gens. — Où habitaient-ils?
 — Auberges et cabarets. — Occupations et plaisirs communs aux
 pauvres et aux riches. — Les élections municipales. — Les spectacles.
 — Comment peut-on connaître la vie privée des Pompéiens?
 — Les inscriptions et les *graffiti*. — Services qu'ils nous rendent.

De ces considérations générales, qui nous ont un peu éloigné de notre sujet, revenons à Pompéi et à ses habitants. Les peintures, que je viens d'étudier si longuement, et qui nous apprennent tant de choses sur l'art antique, nous donnent aussi quelques renseignements curieux sur la ville où on les a trouvées. On a beau supposer que les

peintres étaient alors fort nombreux et qu'ils travaillaient à très bon marché, il est clair qu'il fallait jouir d'une certaine aisance pour songer à faire décorer ses appartements de fresques élégantes. A ce compte, il devait y avoir beaucoup de gens aisés à Pompéi. Le nombre considérable de maisons qui contiennent des peintures intéressantes prouve combien la fortune y était répandue. Du reste, toutes les études qu'on a faites jusqu'ici conduisent à cette conséquence. M. Nissen, le patient investigateur de ces ruines, a constaté qu'à Pompéi le goût du luxe semble s'accroître tous les ans depuis l'empire. Les maisons particulières y deviennent de plus en plus belles et ornées, les édifices publics y sont sans cesse agrandis. Ce qu'il appelle la fièvre des monuments (*Denkmalsfieber*), « une des maladies chroniques des démocraties anciennes », y faisait tous les jours des progrès¹. Les parvenus voulaient étaler leur fortune subite en bâtissant ou en réparant les temples, et ils se faisaient décerner des statues par le conseil de la ville ou les corporations qu'ils protégeaient. A côté de l'ancienne noblesse, il s'élevait une bourgeoisie riche, importante, jalouse de la considération, amie de l'éclat et de la pompe, très nombreuse surtout, qui vivait largement, qui aimait le bien-être, qui voulait se donner une partie des jouissances et des privilèges réservés jusque-là pour les grandes familles.

Et les pauvres? Il y en avait sans doute à Pompéi comme ailleurs, plus qu'ailleurs peut-être : c'était, nous l'avons déjà vu, une ville industrielle et qui faisait beaucoup d'affaires. Indépendamment de son commerce maritime, elle produisait en abondance du vin et des fruits qu'elle exportait dans les autres villes d'Italie : Pline et Columelle nous disent que ses choux étaient surtout renommés. On y fabriquait avec

¹ *Pompeianische Städte*, p. 373.

des poissons salés une sorte de sauce ou d'assaisonnement qu'on appelait *garum*, et qui faisait le bonheur des gourmets. Il est naturel que, dans une ville commerçante, les ouvriers soient en grand nombre. Ceux de Pompéi formaient, comme partout, des corporations qui avaient leurs réglemens, leurs fêtes, leurs lieux de réunion. Nous connaissons celles des orfèvres, des marchands de bois, des mulétiers, qui prennent part aux élections et recommandent leurs candidats¹. On a conjecturé aussi que les fabriques de drap, les ateliers de foulons et de teinturiers y avaient pris une certaine importance. Au dessous de ce premier étage du commerce, s'exerçaient toutes ces petites industries qui alors, comme de nos jours, remplissaient de mouvement et de bruit les villes italiennes: C'étaient les marchands de gâteaux, de saucisses, de *frutti di mare*, qui, chacun, nous dit Sénèque, annoncent leur marchandise sur un ton particulier et avec des cris différens². On les appelait à Pompéi les gens de Forum (*forenses*) parce qu'ils se tenaient sur la place publique. Une peinture curieuse nous montre un cuisinier, établi en plein air, près de sa marmite qui bout, et entouré de gens qui paraissent aliéchés par la bonne odeur de sa cuisine. Il tient à l'extrémité d'un bâton une petite tasse de cuivre avec laquelle il va puiser dans sa marmite ce qu'il doit vendre à ses clients³. C'est une scène qu'on peut voir tous les jours dans les marchés de Naples.

1. Quelques-unes de ces corporations, qui ne réunissaient pas des ouvriers d'une même industrie, mais simplement des gens qui voulaient vivre gaiement ensemble, portent des noms bizarres, comme ceux que se donnaient les académiciens de la Renaissance. Il y a la société des dormeurs (*dormientes*), celle des gens qui boivent tard (*seribibi*), et même celle des petits filous (*furunculi*). — 2. Sénèque, *Epist.*, 56, 2. — 3. Voy. Otto Jahn, *Ueber Darstell. des Handwerks*, etc. planche 3, n° 8.

On n'a pas encore découvert les quartiers où tous ces pauvres gens demeuraient. Les maisons les plus petites, les plus simplement décorées qu'on ait fouillées jusqu'ici, ne sont pas tout à fait ce que nous appelons des maisons de pauvres. Peut-être quelques-uns d'entre eux habitaient-ils ces étages supérieurs avec terrasses (*caenacula cum pergulis*) dont il est quelquefois parlé dans les écriteaux de location. Malheureusement on n'a conservé des maisons de Pompéi que le rez-de-chaussée; le reste a presque partout disparu. En attendant qu'on arrive aux quartiers populaires, la présence et les habitudes des petites gens ne se révèlent guère que par ces lieux de plaisir qu'ils fréquentaient volontiers, comme partout, les cabarets et les auberges. Il n'en manque pas à Pompéi. A l'entrée de la ville, on trouve des hôtelleries destinées aux paysans des environs quand ils venaient vendre leurs denrées ou acheter ce qui leur était nécessaire. Devant la porte, le trottoir est abaissé pour que les chars puissent entrer dans la remise : il leur eût été très malaisé de circuler dans les rues étroites de la ville où deux voitures seraient embarrassées à passer de front; aussi trouvait-on plus simple de les laisser à l'auberge. Ces hôtelleries contiennent de très petites chambres où les voyageurs passaient la nuit quand ils étaient contraints de prolonger leur séjour. Ils ont quelquefois laissé leur nom sur le mur, avec des réflexions qui ne manquent pas d'intérêt. On pense bien que ce ne sont pas de grands personnages qui se contentent de gîtes si médiocres. Il y a dans le nombre un soldat prétorien en congé, des pantomimes qui viennent donner des représentations, un habitant de Pouzzoles qui profite de l'occasion pour souhaiter toute sorte de prospérités à son pays natal (*coloniae Claudiae Neronensi Puteolanæ feliciter!*) et un amoureux qui nous apprend qu'il a passé la nuit tout seul et qu'il a beaucoup regretté sa

bonne amie (*Vibius Restitutus hic solus dormivit et Urbanam suam desiderabat*)¹.

Nous sommes là, comme on voit, en compagnie de fort petites gens; ceux qui hantaient les cabarets ne devaient pas être plus distingués. Les boutiques où l'on débitait des boissons chaudes (*thermopolia*) sont très nombreuses à Pompéi; on les trouve d'ordinaire, comme chez nous, dans les endroits les plus passagers, surtout à l'angle de deux rues. Devant la porte est placé un comptoir de marbre avec des ouvertures rondes dans lesquelles s'enfonçaient les vases qui contenaient les boissons, et de petites étagères où devaient être rangés des verres de différentes formes et de diverses grandeurs. C'était pour les gens pressés, qui n'avaient pas le temps d'entrer dans la boutique et voulaient boire sans s'arrêter. S'ils étaient de loisir et tenaient à se mettre plus à l'aise, ils allaient s'attabler dans d'autres pièces qui faisaient suite à la boutique. On a précisément découvert un de ces cabarets il y a quelque temps; il était décoré de peintures curieuses qui font bien voir quel public le fréquentait, et que c'était à la fois un tripot et un mauvais lieu. L'une de ces peintures montre les servantes du cabaret qui s'amuse avec les clients, les poursuivent, les embrassent et les excitent à boire. Une autre représente deux hommes barbus qui tiennent une table de jeu sur leurs genoux et jouent aux dés. Ils paraissent tous deux fort animés; l'un semble triomphant du beau coup qu'il vient de faire, tandis que l'autre agite les dés dans le cornet avec l'espoir de faire un plus beau coup encore. Dans le tableau suivant, nos deux joueurs se disputent; chacun d'eux prétend avoir gagné; ils se disent de grosses injures que reproduisent des inscriptions placées au-dessus de leur tête. Au bruit,

1. *Corp. inscr. lat.*, IV, 2146.

accourt le cabaretier qui, avec beaucoup de politesse et dans une attitude respectueuse, les prie de « s'aller battre à la porte ».

Les diverses classes de la société pompéienne, que nous venons d'étudier à part, ne vivaient pas toujours séparées les unes des autres. Il y avait assez souvent des occupations ou des plaisirs qui les rapprochaient. Elles étaient d'abord réunies par le soin des affaires publiques et l'élection des magistrats : tout le monde y contribuait, et, à ce qu'il semble d'abord, d'une façon fort active. A tout moment, quand on parcourt Pompéi, les yeux sont attirés par des affiches électorales ; il n'y a presque pas de rue où l'on n'en rencontre quelqu'une. A Paris, l'autorité prend la peine de les faire arracher, quand l'élection est faite ; mais il y a chez nous des villes de province où elles restent longtemps sur les murs. C'est ce qui arrivait à Pompéi, et l'on en trouve qui sont en retard de plusieurs années. Elles ne contiennent pas, comme les nôtres, des professions de foi où le candidat expose ses opinions ; ce sont ses voisins, ses amis, ses protégés, qui le recommandent aux électeurs, qui affirment que c'est un très honnête homme et qu'il est digne des fonctions qu'il souhaite. A lire ces affiches si nombreuses, à voir l'empressement de tant de personnes à prôner leur candidat, on est tenté de croire que les élections devaient être très animées et qu'on se disputait avec ardeur les fonctions publiques de ces petites villes. Cela devait arriver souvent sans doute ; on s'aperçoit pourtant que dans certaines réclames électorales de Pompéi il entre plus de politesse que de politique. Quelques-unes sont l'œuvre de personnages importants, qui ont été candidats les années précédentes ou vont l'être bientôt, et qui veulent payer un service ou se ménager un appui. Il arrive même que cet échange d'honnêtes

procédés s'étale d'une façon tout à fait visible. Un ami complaisant, qui veut gagner quelqu'un à la candidature qu'il soutient, lui dit sans plus de façon : « Proculus, nomme Sabinus édile, ensuite il te nommera toi-même¹ ». Mais le plus souvent ce sont des gens plus humbles, des clients, des obligés, qui veulent témoigner leur reconnaissance et payer leur dette par cet hommage bruyant. Les charges publiques revenaient si cher que les candidats ne devaient pas toujours être fort nombreux. C'était peut-être parce qu'ils avaient peu de concurrents et que leur élection n'était pas douteuse qu'ils voulaient au moins qu'elle parût bien être l'expression de la volonté générale. L'honneur était moins pour eux dans l'élection même, médiocrement disputée, que dans ces manifestations qui en relevaient l'éclat et en faisaient le prix. Voilà pourquoi les citoyens croyaient devoir se les recommander si vigoureusement les uns aux autres, quoique tout le monde fût disposé à les nommer. Quand l'élan avait semblé général et que l'opinion s'était déclarée d'une façon bruyante, le duumvir ou l'édile était plus fier de son succès, et disposé à reconnaître par des libéralités énormes la bienveillance de ses concitoyens.

Parmi ces libéralités, celles qui plaisaient le plus au peuple étaient les jeux publics dont on lui donnait le spectacle. Riches et pauvres éprouvaient pour eux la même passion. On les avait toujours beaucoup aimés à Rome, on les aimait encore plus dans les villes de province, où les plaisirs étaient moins nombreux et la vie plus monotone. Il y en avait de plusieurs sortes; d'abord les jeux scéniques, pour lesquels on avait construit à Pompéi deux théâtres qui existent encore. Je ne sais si on y représentait beaucoup de tragédies et de comédies, mais à coup sûr on de-

1. *Corp. inscr. lat.*, IV, 635 : *Sabinum ædilem, Procule, fac, et ille te faciet.*

vait y jouer des mimes. Ce genre de divertissement peu élevé, qui ne demandait pas beaucoup de littérature, et qui était à la portée de tout le monde, recevait partout un bon accueil. Les jeunes gens surtout y prenaient plaisir parce que, contrairement à l'usage, les rôles féminins y étaient remplis par des femmes, que ces femmes étaient de mœurs faciles, et qu'une intrigue avec quelque belle comédienne était un moyen merveilleux d'égayer la vie de province. Cicéron disait d'un de ses clients, dont la jeunesse n'avait pas été irréprochable : « On l'accuse d'avoir enlevé une comédienne ; c'est un amusement que l'usage autorise, surtout dans les municipes¹. » La pantomime était aussi fort à la mode, elle devait plaire à Pompéi comme ailleurs, et nous voyons que Pylade, le grand acteur de Rome, y vint donner quelques représentations sur le théâtre relevé par Holconius.

Mais ce que la foule aimait par-dessus tout, c'étaient les jeux de l'arène. On les annonçait par des affiches qu'on peut lire encore sur les murailles. Elles donnent la composition du spectacle ; elles nous apprennent si des athlètes, des chasses, des tombolas, comme on dirait aujourd'hui, seront joints aux gladiateurs pour rendre la fête complète ; elles n'oublient pas non plus d'indiquer que l'amphithéâtre sera couvert d'une tente pour les gens qui craignent le soleil : *venatio, athletæ, sparsiones, vela erunt* ; elles fixent le jour, tantôt en prévoyant qu'il pourra être reculé pour cause de mauvais temps, *qua dies patietur*, tantôt en annonçant, au grand plaisir des amateurs furieux, qu'il n'y aura pas de remise et que l'on combattra quelque temps qu'il fasse, *sine ulla dilatione*. Si nous voulons nous figurer ce que devaient être ces grandes tueries d'hommes et d'animaux, il n'y a rien de plus facile. Nous n'avons qu'à jeter les yeux sur les bas-

1. Cicéron, *Pro Planc.*, 12.

reliefs du tombeau de Scaurus, où elles sont si fidèlement représentées. On y voit des chasseurs qui combattent des tigres avec le manteau et l'épée, comme les toréadors d'aujourd'hui ; on y voit des gladiateurs de toute espèce, mirmillons, thraces ou rétiaires, qui sont aux prises. Tous les accidents de la lutte y sont reproduits : ils s'attaquent et se défendent avec vigueur, le vaincu lève un doigt en l'air pour implorer la pitié du public, et, si le public refuse de lui faire grâce, le vainqueur l'achève.

Ces scènes terribles étaient le divertissement le plus cher des habitants de Pompéi. Les ambitieux qui voulaient leur plaire ne l'ignoraient pas. Aussi les magistrats en espérance ou en exercice ne connaissaient-ils pas de meilleur moyen de s'attirer la bienveillance du peuple ou de l'en remercier, quand ils l'avaient acquise, que de lui offrir un combat de gladiateurs. L'un d'entre eux, le duumvir Clodius Flaccus, plus reconnaissant que les autres, en fit combattre ensemble trente-cinq paires dans une seule représentation. Le nom de Pompéi n'apparaît pas souvent dans l'histoire. Tacite ne parle qu'une fois de cette petite ville, et c'est précisément au sujet d'un spectacle de ce genre. Il raconte que dans un de ces combats, qui naturellement ne portaient pas les âmes à la douceur, les habitants de Nucéria et ceux de Pompéi, chez lesquels se donnait la fête, se prirent de querelle, qu'ils commencèrent par s'injurier et finirent par se battre, et qu'il y eut un très grand nombre de Nucériens tués. Le Sénat punit les coupables, et il ordonna que ces combats seraient interdits pour dix ans à Pompéi¹. On ne pouvait pas infliger aux Pompéiens de châtimement plus grave. Ce qui prouve l'extrême popularité dont ces spectacles jouissaient chez eux, c'est l'habitude qu'ils avaient

1. Tacite, *Ann.*, XII, 17

de dessiner partout des gladiateurs. On en trouve encore un très grand nombre sur les murailles, et dans les attitudes les plus diverses. D'ordinaire ils sont représentés combattant, tandis qu'à côté d'eux un vieux gladiateur retiré, reconnaissable à son bâton, règle et surveille le combat. Au-dessous, on lit le nom du personnage et le nombre des victoires qu'il a remportées. A la façon élémentaire dont ces croquis sont tracés, on reconnaît vite qu'ils ne sont point dus à des artistes de profession. C'étaient des gens du peuple ou des enfants qui enrichissaient ainsi les murailles de leurs chefs-d'œuvre. Les enfants à qui on laissait prendre un morceau de charbon ou de craie esquisaient un gladiateur comme aujourd'hui ils dessinent un soldat, et il est curieux de remarquer que la façon dont ces jeunes mains procèdent n'a pas changé. La méthode est la même, soldats et gladiateurs se ressemblent : c'est toujours une ligne plus ou moins droite qui représente le front et le nez et deux points qui simulent les yeux. Cependant quelques-uns de ces croquis informes ne manquent pas de certaines intentions comiques. Je recommande à ceux qui auront les planches du père Garrucci sous les yeux l'attitude arrogante et l'air de matamore d'Asteropœus le Néronien, fier sans doute de ses cent six victoires (pl. 11), et surtout l'encolure épaisse d'Achille dit l'Invincible (pl. 12), dont l'embonpoint nous montre qu'on ne maigrissait pas toujours dans ce terrible métier.

Il n'a été question jusqu'ici que de la vie extérieure des Pompéiens : c'est celle qui se voit le mieux à distance. Nous les avons suivis assez facilement au Forum et au théâtre ; il est moins aisé de pénétrer chez eux. Après plusieurs siècles, on a toujours beaucoup de peine à s'insinuer dans la vie privée des gens, à deviner leurs sentiments intimes, leurs relations mutuelles, leurs

haines, leurs affections, leurs joies, leurs douleurs secrètes, tout ce que le roman seul conserve et apprend à la postérité. Cependant nous sommes beaucoup plus heureux à Pompéi qu'ailleurs. L'abondance des inscriptions qu'on y a découvertes nous fait au moins entrevoir ce que nous ne pouvons pas tout à fait connaître, et nous permet d'ébaucher quelques petits romans interrompus, que notre imagination achève et dont notre curiosité est charmée.

Les inscriptions étaient alors le seul moyen d'information et de publicité qu'on possédât; aussi étaient-elles très nombreuses dans les villes anciennes. On en retrouve de trois espèces différentes à Pompéi : d'abord celles qui sont gravées sur le marbre ou sur la pierre, tantôt au fronton des temples pour nous apprendre qui les a construits, tantôt sur la base des statues pour nous faire savoir le nom du personnage qu'elles représentent et les fonctions qu'il avait remplies. Ces inscriptions étaient destinées à vivre autant que le monument qui les portait, et le hasard qui nous les a conservées n'a pas commis d'indiscrétion. Il y avait ensuite celles qui étaient peintes avec un pinceau, en rouge ou en noir, sur les murailles des maisons ou des portiques. Celles-là, beaucoup plus curieuses pour nous que les premières, remplissaient l'office de nos affiches d'aujourd'hui. Nous avons déjà parlé de celles dont on se servait pour recommander les candidats au choix des électeurs ou pour faire connaître le jour et le programme des spectacles; c'est par elles aussi qu'un propriétaire apprenait au public qu'il avait un appartement à louer pour les calendes de juillet ou les ides d'août, et que le maître d'une auberge invitait les voyageurs à loger chez lui en leur promettant un bon diner et toutes sortes de commodités, *omnia commoda prestantur*; c'est par elles qu'on réclame les objets volés ou perdus et qu'on annonce

qu'il y aura une récompense honnête pour celui qui les fera retrouver : « Une urne de vin a disparu de la boutique ; celui qui la rapportera recevra 65 sesterces (13 francs) ; s'il amène le voleur, on lui donnera le double. » La troisième espèce d'inscriptions contient celles qui étaient simplement tracées au charbon ou gravées avec la pointe d'un clou ou d'un couteau, soit par des amoureux qui se donnent le plaisir de saluer leur belle en passant, soit par un mauvais plaisant qui est bien aise de nous faire savoir qu'il a la pituite, ou qui traite sans façon de barbares ceux qui ont l'inconvenance de ne pas l'inviter à dîner, soit par quelques malins qui nous apprennent qu'Épaphra est un débauché, que Suavis, la marchande de vin, a toujours soif et qu'Oppius est un voleur. Ces *graffiti*, comme on les appelle en Italie, n'étaient pas faits pour venir jusqu'à nous ; la destruction de Pompéi nous les a conservés, et c'est un grand bonheur. On ne se doute pas en vérité combien ces gamineries qui garnissent les murailles, quand la police les tolère, pourraient apprendre de choses à la postérité, si elles arrivaient aussi loin. C'est sans aucun doute ce qui nous fait entrer le plus avant dans l'intimité des Pompéiens.

On trouve un peu de tout dans les *graffiti* de Pompéi, jusqu'à un compte de blanchisseur¹ ; mais ce qui revient le plus fréquemment, c'est l'amour. La déesse Vénus était la patronne de la ville, une patronne fort respectée, et dévotement invoquée dans toutes les circonstances. Les gens qui vous demandent de voter pour leur candidat aux élections ont soin de vous promettre la protection de Vénus². Un de ces artistes improvisés dont j'ai parlé, qui crayonnaient partout des gladiateurs, ne trouve rien de mieux, pour protéger son dessin, que de vouer à la colère

1. *Corp. inscr. lat.*, iv, 1393. — 2. *Ibid.*, 26.

de Vénus pompéienne celui qui se permettra d'y toucher : *Abiat Venere Pompeiana iratam qui hoc leserit*¹. Lucien nous apprend que c'était alors l'usage d'écrire des déclarations d'amour sur les murailles. Il y en a beaucoup à Pompéi, et, comme l'orthographe en est très diverse, on peut en conclure qu'elles ont été écrites par des gens qui appartiennent à des classes différentes de la société. Quelques-uns, pour célébrer leur belle, se contentent d'emprunter des vers à des auteurs en renom, à Propertius, à Ovide surtout : c'était « le poète des amours légers », et aucun n'était plus à la mode parmi les jeunes gens. D'autrefois les vers sont tirés d'écrivains aujourd'hui perdus ; quelques-uns même semblent composés tout exprès pour la circonstance, et il y en a qui ne sont pas mal tournés pour des vers de province. « Que je meure, dit l'amant heureux, si je souhaite d'être un dieu sans toi ! *Ah! peream sine te si deus esse velim!* A moi les amoureux ! dit l'amant irrité, je veux rompre les côtes à Vénus. *Quisquis amat veniat, Veneri volo rumpere costas*². » On en a trouvé récemment d'assez jolis, et qui sont certainement d'un bel esprit du pays. C'est un amoureux qui s'adresse au voiturin qui le conduit : « Muletier, lui dit-il, si tu sentais les feux de l'amour, tu te hâterais davantage pour retrouver ta belle... Je t'en prie, presse le pas, allons ; tu as bien assez bu, allons ; prends ton fouet et agite-le ; mène-nous vite à Pompéi, où m'attendent mes chères amours³ ! » Le plus souvent les déclarations sont en prose ; tantôt c'est l'amant qui supplie doucement : « Ma chère Sava, aime-moi, je t'en prie. » Tantôt c'est la belle qui répond : « Nonia salue son ami Pagurus. » Ces amoureux ont quelquefois un tour assez délicat, même un peu raffiné, qui nous rappelle que nous

1. *Corp. inscr. lat.*, iv, 538. Je ne change rien à ce latin barbare.
— 2. *Ibid.*, 1928 et 1824. — 3. *Bull. dell'istitut. di corr. arch.*, 1877, nov.

sommes dans le siècle de Pétrone : « Ma petite poupée, qui es si jolie, celui qui t'appartient tout entier m'envoie vers toi¹. » J'aime mieux cette déclaration plus simple et où il me semble que le cœur parle plus franchement : « Methé, la joueuse d'Atellanes, aime Chrestus de tout son cœur. Que Vénus leur soit propice, et qu'ils vivent toujours en bon accord²! » N'oublions pas ce congé donné en bonne forme à un amant malheureux, et qui ne souffre pas de réplique : « Virgula à son ami Tertius : tu es trop laid ! *Virgula Tertio suo : indecens es*³. »

On comprend bien que je ne puis pas tout citer. Je ne veux pas trop abuser de la permission qu'on accorde au latin de braver l'honnêteté. Si j'osais mettre sous les yeux du lecteur ces inscriptions libertines qui s'accordent si bien avec les peintures du musée secret, je lui donnerais, je le crains, une fort mauvaise idée de la moralité des habitants de Pompéi, et malheureusement cette idée serait juste. On prétendait généralement alors que les mœurs étaient bien meilleures dans les provinces qu'à Rome. Tacite et Pline se plaisent à vanter partout la vie honnête et frugale qu'on menait dans les municipes italiens ; il semblerait, à les entendre, que si Rome était le rendez-vous de tous les vices, la vertu commençait immédiatement après l'enceinte de Servius. Je crains bien qu'il n'entre dans cette opinion un peu de cette illusion qui nous fait croire que nous serions beaucoup mieux partout où nous ne sommes pas. En tous cas, elle n'était pas vraie pour la ville que nous étudions en ce moment. Il est possible qu'on ne trouvât point la vertu à Rome, mais il certain qu'il ne fallait pas non plus la chercher à Pompéi. Cette charmante ville était située dans un pays enchanteur, où tout porte à la volupté, où « l'éclat ve-

¹. *Corp. inscr. lat.*, IV, 1134. — ². *Ibid.*, 2457. — ³. *Ibid.*, 1881.

louté de la campagne, la tiède température de l'air, les contours arrondis des montagnes, les molles inflexions des fleuves et des vallées sont autant de séductions pour les sens que tout repose et que rien ne blesse. » Elle était voisine de Naples, qu'on appelait déjà Naples la fainéante, *otiosa Neapolis*, et qui justifiait si bien le proverbe que l'oisiveté est mère des vices ; elle était placée en face de Baïes, le plus beau lieu du monde, mais un des plus corrompus, de Baïes dont Martial dit que les Pénélopes qui avaient le malheur de s'y aventurer, y devenaient des Hélènes¹. Tout se réunissait donc pour faire de ce pays un séjour dangereux à la vertu, et les inscriptions comme les monuments nous prouvent que Pompéi n'avait pas résisté à ces séductions puissantes du climat et de l'exemple.

On voit quels services nous rendent ces réclames électorales, ces affiches sérieuses ou gaies, ces plaisanteries crayonnées en passant sur les murs par des écoliers en gaieté, ces réflexions naïves ou rossières d'amoureux et de libertins. Nous possédions les rues et les maisons de Pompéi, mais vides et muettes ; les inscriptions et les *graffiti* semblent nous rendre les habitants. Pompéi se ranime et se repeuple pour nous quand nous les lisons. Nous ne sommes plus au milieu de ruines tirées à grand-peine de la cendre qui les couvre depuis dix-huit cents ans, mais dans une ville vivante, et quand nous la parcourons, elle nous apprend, beaucoup mieux que les livres, ce qu'on faisait, ce qu'on pensait, et comment se passait l'existence dans une ville de province au premier siècle de notre ère.

1. Martial. l. 63.

