

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 pénétraient 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 : *pictores 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'intervalles. 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. Letroune 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 prisa 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'épigramme, genres favoris 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 : Œnone abandonnée par Paris, 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 Œnone essaye de retenir par son désespoir son époux infidèle qui va la quitter, Paris 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 trainé 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 Paris 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 modifiaient. 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'Herculanum 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 Plinie, 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 des 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 Herculanum 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'Herculanum 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'Herculanum, 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 rabaisé 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