

Lucain et les arts

Autor(en): **Bastet, F.L.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Entretiens sur l'Antiquité classique**

Band (Jahr): **15 (1970)**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-660843>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

III

F. L. BASTET

Lucain et les arts

LUCAIN ET LES ARTS

A première vue, il semble qu'il y ait peu de raisons de parler de « Lucain et les arts ». En effet, même une lecture superficielle des dix livres du *Bellum Civile* nous amène rapidement à constater que le poète lui-même s'intéresse peu aux arts plastiques. L'architecture, elle aussi, n'est que rarement évoquée. C'est surtout aux arts appliqués qu'ici et là, presque inconsciemment et, du reste, comme à un thème d'ordre secondaire, le poète fait allusion.

Aussi ne devons-nous pas nous étonner que, nous référant aux ouvrages des dernières décennies consacrés à Lucain¹, nous n'en trouvions qu'un petit nombre s'orientant tant soit peu vers notre sujet. Un article de B. Bilinski traite du passage 9, 950 ss. (César sur les ruines de Troie)²; par ailleurs, Marie E. Folse a publié une étude sur l'art dans les épopées de Virgile, Lucain et Stace qui n'est pas sans intérêt, mais la matière dégagée de l'œuvre des trois poètes y est considérée dans son ensemble; elle ne nous permet donc pas de nous faire une idée juste des conceptions de Lucain lui-même³. Et l'auteur n'en vient même pas, hélas! à une appréciation. L'essai de H. P. L'Orange sur la *Domus Aurea* est important: en particulier, le passage 1, 45 ss. y est traité; mais celui-ci aussi ne touche à notre sujet qu'incidemment⁴. Et voilà épuisée la liste des principaux ouvrages relatifs à ce sujet, du moins pour autant que je sache.

¹ R. HELM, *Lustrum* 1, 1956, 163 ss.; W. RUTZ, *Lustrum* 9, 1964, 243 ss.

² B. BILINSKI, De Lucano Troiae periegeta observationes, *Eos* 42, 1947, 90 ss.

³ MARY E. FOLSE, Arts and Crafts in the Epics of Vergil, Lucan, and Statius, *The University of Missouri Studies* 11/3, 1936, 52 ss. (= *Philological Studies in Honor of Walter Miller*).

⁴ H. P. L'ORANGE, *Domus Aurea — Der Sonnenpalast, Serta Eitremiana* (1942), 68 ss.; 91 (Lucan., 1, 45 ss.): « Der Dichter sieht in Nero den inkarnierten präexistenten Gott, eine Vorstellung des Herrschers, der bereits von Vergil in der Literatur Ausdruck gegeben und im Glaubensleben des Volkes willig aufgenommen wurde. Als solcher wählt er selbst im Kosmos

Sans doute, dans les nombreux ouvrages et articles qui ont été consacrés à Lucain dans le cours des dernières années et qu'on continue à publier, parle-t-on bien aussi, en passant, des conceptions de Lucain qui se rapportent aux Beaux-Arts. J'espère toutefois qu'on n'attend pas d'un archéologue qu'il se sente à l'aise en face de tous les détails de cette littérature. Il est possible que certaines remarques importantes m'aient échappé. Dans ce cas, j'ose espérer que vous tous, qui êtes spécialistes en la matière, voudrez bien me le faire observer.

Dans la littérature archéologique, Lucain est rarement cité. Cependant on a parfois comparé les arts plastiques du temps de Néron à la littérature de cette époque. C'est ainsi que Karl Schefold a mis en parallèle la peinture de ce temps et le caractère des tragédies de Sénèque¹. Quoi qu'il soit difficile et même point dénué de tout danger d'attribuer à la littérature et aux arts plastiques d'une certaine époque un « Kunstwollen » commun, Schefold a montré qu'on pouvait, dans le cas précité, observer des similitudes. Il suffit de penser à la façon dramatique de traiter les sujets, au caractère romantique du style. Schefold y oppose les réactions qui se font jour à partir de Vespasien, dans la littérature du moins. Que ces réactions se manifestent dans les fresques, par exemple, de façon aussi nette que Schefold l'affirme, c'est à mon avis une question discutable, mais qui ne doit pas nous occuper aujourd'hui².

die Stelle, von der aus er seine Herrschaft ausübt, etwa wie Julius Cäsar nach seinem Tode als Julium Sidus zum Himmel aufgestiegen ist. Die Ermahnung des Lucanus an den Kaiser, seinen Sitz gerade in der Mitte des Himmels einzunehmen, damit das ganze System nicht das Gleichgewicht verliere, ist in ähnlichen Vorstellungen von Weltherrschaft begründet, wie das kosmische Apparat in seinem Thronsaal. *Librati pondera caeli orbe tene medio!* Die Dichterworte geben als Idee, was der Thronsaal der Domus Aurea in die Wirklichkeit einer architektonischen Nachbildung umsetzt.»

¹ K. SCHEFOLD, Der Vespasianische Stil in Pompeji, *BVAB* 24-26, 1949-1951, 70 ss.; ID., *Pompejanische Malerei* (1952), 83, 114, 142, 191.

² K. SCHEFOLD, *Vergessenes Pompeji* (1962), 100 ss.

J'estime qu'il est tout d'abord nécessaire de rechercher quelles sont les conceptions de Lucain lui-même. Pour ce faire, nous devons nous laisser guider par quelques citations. Pour plus de facilité, je me suis servi, à côté du texte original, de la traduction de A. Bourgery, qui, pour n'être pas absolument irréprochable, présente du moins l'avantage d'être une traduction française ¹.

Commençons par un passage du livre 1. Enumérant les causes de la guerre civile, Lucain décrit d'abord la situation politique qui l'a précédée. A côté des faits évidents, connus de chacun, il y a, dit-il, des facteurs déterminants, moins nets, mais qui n'ont pas de secrets pour le poète (1, 158-167) : « Il y avait dans l'Etat de ces germes cachés de guerre qui ont toujours englouti les peuples puissants. Lorsqu'en effet la fortune, en assujettissant le monde, eut introduit des richesses excessives, quand les mœurs eurent fléchi sous la prospérité, quand le butin et le pillage eurent invité au luxe, plus de bornes à l'or et aux constructions ; la faim dédaigna les tables d'autrefois ; les hommes se saisirent de vêtements à peine convenables pour des femmes ; on fuit la pauvreté féconde en héros et l'on fait venir de l'univers entier ce qui perd toute nation. » — De cette boutade contre le luxe en général, on voit s'échapper les paroles *non auro tectisve modus* : c'est là un langage clair. Lucain ne s'en prend pas seulement au butin de guerre qui comprenait surtout des œuvres d'art — on connaît, relatifs à ces faits, les textes rassemblés par Vessberg ² — mais il s'attaque également à la grande activité dans la construction, qui prit un essor remarquable au premier siècle av. J.-C. ³. Celle-ci ne s'exprimait pas seulement en édifices civils, comme par exemple

¹ Lucain, *La guerre civile*, texte établi et traduit par A. BOURGERY, I-II (éd. Budé, 1962³).

² O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik* (1941), 5 ss.

³ E.a. A. BOËTHIUS, *The Golden House of Nero* (1960), 26 ss. (« The Hellenized Italic Town and its Legacy to Imperial Rome »).

le Tabularium, mais dans l'habitation privée qui, dès le second siècle av. J.-C. afficha un grand luxe, avec ses péristyles spacieux, ses exèdres et ses magnifiques jardins, le tout souvent aménagé en des sites idylliques. Campiche signale¹ que, comme Salluste avant lui, comme Tacite plus tard, Lucain dessine le schéma de la lente décomposition de Rome. Si les facteurs économiques et sociaux (luxe, *latifundia*, endettement) sont mentionnés, c'est sur la déchéance de la moralité qu'il insiste. L'effritement des traditions aboutit à la corruption universelle, d'où doit naître le conflit. — Quand Lucain condamne ce luxe et y voit le germe d'une dégénérescence qui peut amener une catastrophe telle qu'une guerre civile, il s'accorde en cela avec Sénèque qui s'est élevé à plusieurs reprises contre le luxe dans l'architecture. Quand le philosophe — dans la *Lettre* 86 — visite la villa de Scipion l'Africain, il admire la demeure simple de ce grand homme, puis il met au pilori les habitations luxueuses de son temps². Nous rencontrons une critique analogue mise en évidence par Lucain, quand celui-ci oppose les *atria non ampla Catonis* (2, 238) à l'architecture moderne. Dans ce passage, Caton est peint comme le modèle du sage stoïcien ; son remariage avec Marcia, après la mort d'Hortensius, le second époux de celle-ci, prend place à un niveau purement spirituel. A cette idéalisation s'opposera, à plusieurs reprises, l'image d'un César conçu — selon l'expression de Jacqueline Brisset³ — comme le « représentant du Mal absolu des stoïciens ».

Que l'influence de la Moyenne Stoa ne se soit pas seulement fait sentir sur le plan politique mais aussi sur l'attitude de Lucain vis-à-vis des arts plastiques et de l'architecture,

¹ E. CAMPICHE, Les causes de la guerre civile d'après Lucain, *REL* 42, 1964, 64.

² Sen., *Epist.*, 86, 4-6.

³ J. BRISSET, *Les idées politiques de Lucain* (1964), 226.

cela n'a, bien entendu, rien pour nous étonner. Nous verrons comment ce thème de la condamnation du luxe qui mène à la perdition sera développé au 10^e livre, comme une fugue à plusieurs voix, dans la description de la cour de Cléopâtre. Rappelons ici déjà que, dans l'oraison funèbre de Caton, la modeste demeure de celui-ci est une fois de plus évoquée comme un exemple de la simplicité fidèle aux meilleures traditions anciennes de Rome (9, 201-202) : « Sa maison fut chaste, fermée au luxe, et ne se laissa jamais corrompre par la fortune du maître ». Maintenant notre regard sur tout ceci, nous comprenons parfaitement que Lucain ne se laisse à aucun moment entraîner à des expressions d'admiration pour l'art de son temps, ni même pour celui du I^{er} siècle av. J.-C., et ce à l'encontre de Virgile par exemple, ou de son contemporain Pétrone. Mais que son talent descriptif n'ait certainement pas péché par manque d'originalité, c'est ce que montre Jacques Aymard dans son ouvrage sur la comparaison poétique chez Lucain. Caractéristique pourtant est le fait que presque aucune de ces comparaisons ne semble avoir affaire avec les arts plastiques. Dans le choix des images et dans celui des thèmes, conclut Aymard¹, les influences subies par Lucain sont évidentes : influence de Virgile clairement reconnue, influence d'Ovide moins nettement signalée, mais tout aussi certaine, de Sénèque enfin l'influence de l'œuvre du philosophe et de celle du savant. Et lorsque Aymard constate en outre² un goût très caractéristique pour la peinture en mouvement des grandes forces déchaînées de la Nature, nous devons, bien sûr, prendre le mot « peinture » dans son sens figuré. Si nous trouvons en maint endroit chez Virgile des références à l'art de son temps ou à celui de l'hellénisme, c'est presque vainement que nous en cherchons chez Lucain.

¹ J. AYMARD, *Quelques séries de comparaisons chez Lucain* (1951), 109.

² *Id.*, 110.

Cela ne peut être dû au hasard ni à l'incapacité : nous pouvons certainement y voir la répudiation stoïcienne, évidente, de l'art, du luxe, de l'or. Par opposition, nous voyons César et les siens représentés comme de grands malfaiteurs, spécialement au moment où, dans le livre 3, 114-122, ils s'emparent de la caisse au trésor : « Le fougueux Métellus, voyant les portes du temple de Saturne enfoncées par une énorme masse, précipite ses pas et, rompant les bataillons de César, se tint sur le seuil de la demeure encore fermée (tant il est vrai que le seul sentiment qui ne recule pas devant le fer et la mort, c'est l'amour de l'or : les lois anéanties périssent sans débat, mais vous, la partie la plus vile des biens, richesses, vous avez suscité une querelle). » Une description vivante du temple lui-même ne s'y trouve pas : on a bien l'impression que le poète, en somme, ne s'y intéresse pas.

En revanche, la sympathie de Lucain est toujours orientée vers ces lieux où l'on vous rappelle les *prisca mores* de la génération précédente, ou bien la simplicité de peuples vivant encore à un stade de civilisation plus ou moins primitive, comme par exemple dans cette forêt celtique près de Marseille, qui fut abattue par César (3, 410-413) : « Ces arbres qui ne présentent leur feuillage à aucune brise inspirent une horreur toute particulière. Une eau abondante tombe des noires fontaines ; les mornes statues de dieux sont sans art et se dressent, informes, sur des troncs coupés. » *Simulacra maesta deorum arte carent*. Cette addition est faite ici tout d'abord pour obtenir un effet plus ou moins romantique, mais en outre, pour placer l'accent sur la simplicité de ces dieux qui tombent victimes d'un César violent, ne respectant rien.

Ainsi le poète chantera (4, 373-381) les bienfaits d'une eau claire, bue dans le courant d'une rivière rapide, et par opposition, il soulignera le caractère blâmable de l'usage de timbales d'or et de coupes précieuses taillées dans les pierres fines, qui contiennent un vin de prix : « Ce qui

ranime les malades, ce n'est pas un vin fameux, recueilli sous un consul inconnu ; ils ne boivent pas dans l'or ou les vases myrrhins, mais l'eau toute seule ramène la vie ; des peuples se contentent d'un fleuve et des dons de Cérés ». Ici, l'expression devient : *Non auro murraque bibunt*. Ce dont il s'agit, toutefois, ce n'est pas de la condamnation de l'art en soi, mais bien du coût des matières précieuses dont il use. En un mot, c'est à nouveau une boutade contre le luxe même. (D'ailleurs, Sénèque fulmine également contre la vaisselle faite de *murra* et Lucain emploie donc là un cliché stoïcien¹.) Une fois encore, on voit en ce livre le même thème réapparaître, mais à propos de tout autre chose. Après la mort de Curion, en Afrique, Lucain l'apostrophe. Acheté par César, ce héros doit payer sa soif d'or par une mort regrettable, mais bien méritée (4, 814-818) : « Rome n'a pas produit un autre citoyen pourvu de tels dons ou à qui les lois auraient dû davantage s'il avait suivi le droit chemin. Mais des générations perdues ont nui à la Ville, après que la brigue, le luxe et la redoutable puissance des richesses ont dans leur cours emporté les esprits faibles hors de la bonne voie. » On le voit, Lucain ne peut s'empêcher de moraliser dès que le mot *luxus* apparaît : *ambitus*, *luxus*, *opes*, tout est rangé sur une même ligne, et il est inévitable que l'*ars* soit considéré sous ce même angle.

Les passages traités jusqu'ici ne se distinguent pas par leur caractère réaliste et force nous est d'en dire autant de la description du sanctuaire de Delphes au livre 5. Pour ce qui est de l'architecture, il y est même fait si peu allusion qu'on serait en droit de penser que Lucain ne s'y est sans doute pas rendu lui-même. On nous parle en passant des *immotos tripodas* (121), des *sedes verendas* (123) ; Phémonoé se tient d'abord hésitant *prima templorum in parte* (147) ; mais des statues qui en forment l'ornementation tant à l'intérieur

¹ Sen., *Epist.*, 119, 3 : *Utrum sit aureum poculum an crustallinum an murreum an Tiburtinus calix an manus concava, nihil refert.*

qu'à l'entour, des offrandes sacrées apportées là depuis des siècles et des autres trésors artistiques, on ne nous dit mot. Il semblerait presque que c'est l'intention bien arrêtée du poète de passer ici sous silence tout ce que nombre de générations de croyants ont offert à la divinité et tout ce qu'on pouvait encore voir sur place, quoique, depuis longtemps déjà, l'oracle n'y eût pour ainsi dire plus de fonction. Même pauvreté descriptive dans l'énumération de lieux célèbres — on peut dire archéologiques — de la Thessalie au livre 6, 355-359. Pas davantage ici Lucain ne met à profit l'occasion qui lui est offerte de nous présenter autre chose qu'une énumération sèche, élaborée dans le cabinet de travail : « ... Larissa jadis puissante, les terres d'Argos autrefois fameuse sur laquelle passe maintenant la charrue, celles où la légende montre l'antique Thèbes d'Echion où autrefois, exilée et portant la tête et le cou de Penthée, Agavé les livra au feu suprême, triste de n'avoir enlevé que cela à son fils », etc.

Des énumérations du même genre, de lieux importants au point de vue archéologique et ayant joué un rôle de premier plan dans l'histoire, se rencontrent également en d'autres passages de l'épopée. C'est ainsi qu'au livre 7, dans un passage suivant le discours de Pompée, le poète exprime quelques regrets au sujet de la grandeur disparue d'un groupe de villes italiques, qu'il avait probablement connues personnellement. Ici aussi, nous sommes frappés par le fait qu'en aucun endroit Lucain ne se décide à faire une véritable description ; il se contente de la remarque d'ordre général que les citoyens sont responsables de la ruine des *monimenta rerum* (7, 392-399) : « Des ruines couvertes de poussière pourront à peine indiquer Gabies, Véies, Cora, les Lares albains et les Pénates laurentins ; campagne vide qu'habite seulement, à la nuit noire, un sénateur contraint et mécontent que Numa l'ait ordonné ainsi. Ces destructions ne sont pas l'œuvre lente du temps rongeur ; ce n'est pas lui

qui a laissé tomber en poussière les monuments du passé ; c'est un crime des citoyens que nous voyons dans toutes ces villes désertes. »

On le voit, il n'y a pas dans tout cela grand-chose de précieux à glaner pour qui espère rencontrer chez le poète la trace d'un peu d'intérêt véritable pour l'art de son temps ou celui du siècle précédent.

Même le théâtre de Pompée¹, achevé en 55 av. J.-C. et auquel il est déjà fait allusion dans 1, 132 ss., ne forme plus qu'une vague toile de fond pour le capitaine triomphateur que Pompée évoque une fois de plus dans son célèbre songe. On n'en voit rien d'autre que la totalité — *Pompeiani visus sibi sede theatri* —, et les bancs — *cuneos sonantes* —, évocation dont le lecteur est censé pouvoir se contenter. Devant ce décor, ce dernier doit imaginer la foule poussant des cris d'allégresse, applaudissant le triomphateur. Dans ce même livre, après un vaste panorama du champ de bataille, vient le pillage du camp de Pompée par César. Ici, Lucain eût aisément pu faire suivre un exposé détaillé de tout ce qui éveillait la soif d'or de César. Mais il laisse aussi passer l'occasion, n'ayant manifestement aucun intérêt pour de tels tableaux : ce sont de nouveau des remarques d'ordre général qui n'évoquent en nous aucune image précise de tous les objets précieux que les soldats de César y trouvent. Ce dernier s'adresse aux soldats en ces termes (740-746) : « Voici que s'ouvre un camp plein de tous les métaux ; ici gît l'or enlevé aux peuples hespériens et les tentes recouvrent les trésors orientaux. La fortune réunie de tant de rois ensemble et de Magnus attend des maîtres : hâte-toi, soldat, de devancer ceux que tu poursuis : toutes les richesses que Pharsale a faites tiennes, ce sont les vaincus qui les pillent. » Rien de plus précis que les paroles suivantes : *eoasque premunt tentoria gazas*. C'est comme si Lucain n'avait pas de temps à

¹ E. NASH, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, II (1962), 423 ss. (avec bibl.).

consacrer à de telles futilités : nulle part de nature morte représentant des objets observés avec soin. Tout doit faire place au drame, aux considérations théoriques, au développement rapide des événements qui sont, ne l'oublions pas, le thème principal de l'épopée du poète.

Quand enfin Pompée est arrivé à Lesbos (livre 8), et que là le peuple s'adresse à lui, on trouve dans les vers 121-123 la même généralisation rhétorique relativement aux trésors des temples qui lui sont offerts : « Accepte les trésors de nos temples et l'or de nos dieux ; accepte cette jeunesse, que ce soit sur terre ou sur mer qu'elle te convienne mieux ; dispose de Lesbos et de toutes ses forces. » *Accipe templorum cultus aurumque deorum* ; mais en quoi cela consiste-t-il ? C'est entièrement passé sous silence.

Puis suit la description du voyage en Egypte ; ici, de nouveau, peu de détails. Pompée et les siens quittent la côte de Cilicie et arrivent à Chypre ; qui s'attend ici à une image poétique de Vénus, reste sur sa faim : de l'île, on ne dit rien de plus que ces mots (457-459) : là « s'élèvent les autels préférés de la déesse attachée à l'onde de Paphos, — s'il faut croire que les divinités naissent ou s'il est possible que jamais dieu ait eu un commencement ». Cette dernière remarque exprime un tel scepticisme qu'on n'attend plus de Lucain, après elle, nulle part, le moindre enthousiasme devant la beauté d'un temple ou la statue d'un dieu.

Mais il y a pis encore ! Les tombeaux égyptiens de l'époque hellénistique ne sont même plus cités avec indifférence : ils sont jugés de façon carrément négative. Après la mort de Pompée, le poète n'a plus une seule bonne parole à l'adresse de l'Egypte. Le corps du héros est jeté d'écueil en écueil tandis que les dépouilles embaumées des Ptolémées reposent dans des mausolées qu'ils ne méritent pas. S'adressant au jeune roi, Lucain s'écrie (8, 692-700) : « Dernier rejeton de la souche de Lagos, dégénéré qui dois périr et céder le sceptre à ta sœur incestueuse, quand tu gardes le

Macédonien dans un antre consacré, et que les cendres de tes rois reposent sous une montagne qu'on leur a élevée, quand les mânes des Ptolémées, une honteuse lignée, sont enfermés sous des pyramides et de scandaleux mausolées, des flots battent un Pompée, son tronc est ballotté par les vagues d'écueil en écueil ! »

On peut avancer ici que ce ne sont pas les *mausolea indigna* en soi qui sont jugés avec mépris : c'est le contenu indigne de la tombe qui rend le cénotaphe ridicule. Par contraste, Lucain fait une esquisse de la simple pierre tombale érigée par Cordus pour Pompée et dont le nom (818-821) « qu'on avait l'habitude de lire au fronton des édifices consacrés aux dieux et sur les arcs élevés avec les dépouilles des ennemis, s'abaisse presque au niveau du sable, sur une pierre, si bas que l'étranger ne saurait le lire debout ».

Ce passage relatif aux tombeaux des rois a été dernièrement commenté en détails par Achille Adriani¹. Le problème de la tombe d'Alexandre — appelé ici *sacratum antrum* — est en relations étroites avec celui de la nécropole des Ptolémées. Adriani cite Strabon (17, 1, 8). Celui-ci parle d'un péribole faisant partie des palais royaux et auquel appartenait aussi bien la tombe d'Alexandre que celle des rois. Là gisait Alexandre, ajoute Strabon, οὐ μὴν ἐν τῇ αὐτῇ πυέλῳ· ὑαλίνη γὰρ αὕτη, ἐκεῖνος [Ptolémée, fils de Lagos] δ' ἐν χρυσῇ κατέθηκεν· ἐσύλησε δ' αὐτὴν ὁ Κόκκης καὶ Παρεΐσακτος ἐπικληθεὶς Πτολεμαῖος [Ptolémée XI]. Diodore précise (18, 28, 4) que le tombeau se trouvait dans un τέμενος κατὰ τὸ μέγεθος καὶ κατὰ τὴν κατασκευὴν τῆς Ἀλεξάνδρου δόξης ἄξιον.

Laissons de côté ici la question de savoir si Alexandre a véritablement d'abord été enterré à Memphis, comme le veulent d'autres auteurs. Xénobe raconte (3, 94) que Ptolémée IV érigea le monument nommé Sêma (Sôma) dans le

¹ A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romana, serie C (Architettura e Topografia)* (1966), 1, 242 ss.

centre de la ville où il fit placer le corps de sa mère Bérénice avec tous ses ancêtres, et également la dépouille d'Alexandre. A en croire Jean Chrisostome, ce Sêma n'existait déjà plus au IV^e siècle (26, 12). Dans ce Sêma, outre Ptolémée IV et Arsinoé III, on enterra probablement aussi leurs successeurs. A un moment donné, cependant, il n'y aurait plus eu de place dans le mausolée même et les rois suivants auraient été enterrés à côté. Adriani pense que c'est à ce fait que Lucain fait allusion (8, 694 ss.). Tout en concédant que le passage n'est pas clair, il affirme cependant que le texte « *acquista per la conoscenza della necropoli reale un' importanza notevole* ». Suivant son interprétation, il faut voir dans le *exstructus mons* le tumulus élevé au-dessus de l'*antrum* d'Alexandre et des premiers Ptolémées, tandis que *pyramides* et *mausolea* se rapporteraient aux Ptolémées de date plus récente. De sorte que nous avons d'une part Alexandre (le *Macedon*) et les *reges*, et, d'autre part, la *series pudenda Ptolemaeorum*.

Si l'on accepte cette interprétation, on suppose chez Lucain l'existence d'une connaissance exacte des faits qui n'est pas évidente *a priori*. Nous pouvons cependant mentionner un cas parallèle, celui de la visite de César à Troie, dont nous parlerons plus loin. Qu'il s'agisse ici de tombes différentes, le poète devait bien en avoir quelque connaissance, d'où qu'elle lui vînt. Cela n'empêche qu'il n'est guère précis pour ce qui est de l'emplacement, et, pour autant que nous le sachions, il ne s'est pas rendu lui-même à Alexandrie. L'archéologie nous laisse ici également dans l'ignorance. Pour préciser l'emplacement de ces tombeaux de rois, nous ne pouvons que nous en référer à Strabon, Xénobe et Achille Tatiüs. Combinant les diverses données, Adriani conclut que la nécropole était située dans ce que Xénobe appelle *ἐν μέσῃ τῆ πόλει*. — Adriani énumère un certain nombre de données acceptables pour étayer l'hypothèse que le tombeau d'albâtre bien conservé en a fait

partie¹. Si ceci est exact, l'archéologie peut alors nous venir quelque peu en aide. Le tombeau d'albâtre est en effet d'un luxe impressionnant, parfaitement admissible pour un membre de la famille royale des Ptolémées. Dans le palais royal même, comme nous allons le voir, on a utilisé ce matériau de manière raffinée. Tout à fait indépendamment, Adriani traite un autre passage du livre 10², qui nous donne sur Alexandrie une indication précise que nous trouvons seulement là. Grâce à Strabon 17, 1, 6-9, il paraît en effet qu'on peut avec certitude identifier le promontoire qui porte aujourd'hui le nom de Silsilah avec le Lochias de l'antiquité, qu'il situe devant Pharos, à gauche quand on pénètre dans le port. Sur ce cap s'élevait un second palais royal, qui s'avancait dans la mer. Or, Silsilah signifie « chaîne » et à ce nom est probablement rattaché un souvenir de 10, 56-58 : *cum se parva Cleopatra biremi | corrupto custode Phari laxare catenas | intulit Emathiis ignaro Caesare tectis*, etc. (Jos., *BJ*, 4, 10, 5, fait une description détaillée du port).

Le fait qu'on n'a pas donné de tombeau à Pompée, à l'encontre de ce qui a été fait pour les Ptolémées qui ne méritent pas leurs mausolées, amène Lucain à un autre passage qui est également important au point de vue archéologique, quoique d'une nature bien différente.

Dans la complainte du poète vers la fin du livre, nous entendons sonner comme une accusation d'injustice. Plein d'indignation, Lucain s'écrie (831-834) : « Nous, dans nos temples de Rome, nous avons reçu ton Isis, tes chiens demi-dieux, tes sistres appelant aux larmes, et celui que tes pleurs témoignent n'être qu'un homme, Osiris : toi l'Égypte, tu tiens nos mânes dans la poussière. » Le temple d'Isis dont il est question ici ne peut être autre que celui qui s'élève sur le Champ de Mars³. Erigé dans les dernières années

¹ *Id.*, 140 ss., avec pl. 61-63.

² *Id.*, 226 ; 236.

³ E. NASH, *op. cit.*, I (1961), 510 ss.

de la République, le sanctuaire a été détruit au temps de Tibère ; il est probable qu'il a été rebâti sous Caligula, car, pendant le règne de cet empereur, une réaction se produisit contre la politique d'Auguste concernant les dieux égyptiens. L'*Iseum et Serapaeum*, désigné dans la *Forma Urbis* simplement par le nom de *Serapaeum*, s'élevait entre le *Saepta Julia* et le *Porticus Divorum*, avec le temple rond de *Minerva Chalcidica*, qui se trouvait devant. Du reste, le terme de *Romana* ne s'applique pas nécessairement à Rome seule ; dans l'esprit de Lucain se trouvent sans aucun doute les images des temples d'Isis en d'autres villes italiques. Quoique rien n'indique qu'il ait connu le temple d'Isis de Pompéi, ne manquons pas de mentionner ici ce dernier, car, sous la forme où nous le connaissons, ce sanctuaire a dû naître et être décoré dans les dernières années du règne de Néron¹.

Le passage que nous venons de citer se poursuit d'ailleurs par la mention d'un autre temple romain célèbre (835-836) : « Toi non plus, qui as déjà consacré des temples à ton cruel tyran, Rome, tu n'as pas encore réclamé les cendres de Pompée. » En ce morceau, nous voyons Lucain à nouveau fulminer contre César, qu'il place au même rang que les Ptolémées dépravés. Ces derniers ont des tombeaux fastueux, et non pas Pompée. On a donné, au divin César, sur le Forum Romain, un temple où l'on conserve ses cendres², et non point à Pompée. Les restes de celui-ci ont été laissés en Egypte : *Exul adhuc iacet umbra ducis* — cette dernière assertion est cependant démentie par Plutarque (*Pomp.*, 80), selon lequel les cendres de Pompée ont été apportées à Cornelia qui les plaça dans une tombe près de sa maison d'Albe. Les temples mentionnés par Lucain sont d'ailleurs décrits de la façon peu réaliste que nous avons rencontrée jusqu'ici pour ce qui est de l'architecture. Une fois de plus,

¹ O. ELIA, Le pitture del tempio di Iside, *Monum. della Pittura*, vol. 3, Pompei 3-4 (1941) ; A. MAIURI, *L'ultima fase edilizia di Pompei* (1942), 68 ss.

² E. NASH, *op. cit.*, I, 512 ss.

on constate que le poète ne veut pas se laisser arrêter par des questions de détails. Il se précipite de l'avant comme un forcené, emporté par ses émotions qui ne lui accordent pas un instant de contemplation tranquille.

Dans le livre 9, Caton se rend en Afrique où il rencontre Cornelia et Sextus Pompée. On met dans la bouche de ce dernier des paroles témoignant d'aussi peu de respect pour les dieux égyptiens et les pyramides des pharaons que dans les passages précédents. Sextus Pompée appelle Alexandrie, où se trouve la tombe sanctifiée d'Alexandre, les *Pellaeas arces*. Il veut faire disparaître dans les flots, tout à la fois, et les *arces* et le *corpus*, en même temps que les momies des grands pharaons (153-161) : « Quoi ! les citadelles de Pella et le sanctuaire où se cache le corps d'Alexandre, je ne les plongerai pas dans les eaux paresseuses du lac Mareotis ? Amasis et ces autres rois, arrachés à leurs tombeaux des pyramides, je ne les ferai pas flotter sur les tourbillons du Nil ? Qu'ils expient tous, ces tombeaux, pour toi, Magnus, laissé dans l'abandon : je renverserai le sépulcre d'Isis, leur divinité maintenant en honneur chez les peuples ; je jetterai dans la foule Osiris avec son voile de lin ; Apis, leur bœuf sacré, sera immolé sur les cendres de Magnus, et c'est sur les débris de ces dieux que je ferai brûler la tête du héros. »

C'est donc ici encore une description à très grands traits. On ne nous dit pas à quoi ressemble ce tombeau d'Alexandre, car, dans le cadre de son sujet, c'est pour le poète sans intérêt. La topographie d'Alexandrie n'est pas précisée davantage ; nous apprenons seulement que la ville s'élève sur les bords du lac Mareotis. Les pyramides se dressent près du Nil, mais elles ne sont pas peintes avec plus de verve.

Dans ce même livre est décrit le voyage vers le temple d'Hammon, divinité qui a manifestement la sympathie de Lucain quoiqu'il fasse prononcer par le jeune Caton un

discours dirigé contre les oracles en général et celui de la divinité la plus importante de l'Afrique en particulier¹. Mais bien que Jupiter-Hammon n'ait pas l'occasion de se manifester personnellement par la parole, son temple emporte l'approbation de Lucain parce qu'il n'y est pas question de richesses écrasantes (9, 511-521) : « On était arrivé près du seul temple qui fût en Libye, et que possèdent les sauvages Garamantes ; il s'y dresse la statue d'un dieu qui rend des oracles et que ces peuples appellent Jupiter, mais ce n'est pas celui qui brandit la foudre, le même que le nôtre : c'est un dieu aux cornes tordues, Hammon. Ce n'est pas un temple opulent que les tribus libyennes ont élevé là, et les gemmes de l'Orient n'y brillent pas sur les autels. Quoique pour les peuples d'Ethiopie, les heureuses nations arabes et les Indiens, il n'y ait qu'un seul Jupiter-Hammon, c'est un dieu resté pauvre, habitant un sanctuaire qui a traversé les temps sans être profané par les richesses ; le culte des mœurs antiques défend son temple contre l'or romain. »

Voici donc une fois de plus le motif du dieu resté simple², sans prétentions et qu'il est possible de comparer aux statues des dieux des Celtes à peine travaillées, et avec les très anciens dieux romains, à ce moment-là point encore profanés par le luxe, comme Lucain se croyait autorisé à le dire de ceux de son temps. Jupiter est représenté ici avec un visage de stoïcien et c'est pourquoi il est dépeint de façon aussi laudative. A une image aux traits si stoïques, les trésors, les objets précieux et l'or ne peuvent évidemment s'allier.

Nous rencontrons un passage, d'un tout autre genre d'ailleurs, mais également curieux du point de vue archéo-

¹ Comp. B. F. DICK, *The Role of the Oracle in Lucan's de Bello Civili*, *Hermes* 93, 1965, 465.

² BOURGERY, II, 153, n. 2 : « Lucain n'est pas ici d'accord avec Quinte-Curce (4, 7, 23), qui représente Hammon comme un dieu paré d'émeraudes et de pierreries et promené sur une barque dorée, où sont suspendues des patères d'argent. »

logique, dans la description des reptiles africains. On parle ici en effet de l'*haemorrhôis*, qui mord le jeune Tullus (9, 806-814). L'effet de cette morsure est effroyable. Tout son corps se couvre de sang, ou plutôt *rutilum pro sanguine virus* ; ses yeux, sa bouche, ses narines, ses pores, enfin tous les orifices s'infectent, de sorte que son corps entier a l'air d'une seule blessure : *totum est pro vulnere corpus*. Lucain compare ce phénomène à l'aspect que présentent les statues qu'on asperge de *crocus corycius* (« comme on voit également jaillir de toutes les statues la rosée du safran de Corycus »). Il fait ici allusion à un usage dont nous trouvons une analogie dans le *De Rerum Natura* de Lucrèce (2, 416) et les *Élégies* (4, 1, 14) de Propertius¹. Bourgery remarque à ce propos que « Scaliger, dans une note sur ce vers de Propertius, assure qu'on utilisait aussi des statues perforées en tout sens ». Pour autant que je sache, ceci est pure fantaisie. Les aspersions, qui prenaient place sur la scène, se faisaient à l'aide de petits tuyaux, invisibles au public. Il est certain que Lucain y a assisté lui-même, car la comparaison est suggestive, si exagéré et peu ragoûtant que soit l'événement à l'occasion duquel elle est introduite.

Quittons maintenant l'Afrique en compagnie du poète et rendons-nous en Asie-Mineure. Nous voyons ici, dans le même livre 9 (961-979), César sur les ruines de Troie. Ce passage a été étudié par B. Bilinski², ainsi que nous l'avons déjà dit. Celui-ci s'est demandé si la description de Lucain était basée sur une visite des lieux ou s'il s'était référé à une source géographique. Une troisième hypothèse possible est qu'il a exclusivement fait agir son imagination. La conclusion de Bilinski, qui cite à l'appui une remarque de Georg Kowalski, est que Lucain a fait usage d'un compen-

¹ Lucr., 2, 416 : *Et cum scaena croco Cilici perfusa recens est* ; Prop., 4, 1, 15-16 : *Nec sinuosa cavo pendebant vela teatro | pulpita sollemnis non oluere crocos* ; Ov., *Ars*, 1, 104 : *Nec fuerant liquido pulpita rubra croco*.

² Voir n. 2, p. 121.

dium périgétique. Il est possible que Demetrios de Skepsis soit à l'origine de cette source, ce qui n'est toutefois pas vérifiable. Tirant ses conclusions de cet article, Werner Rutz fait la remarque suivante ¹ : « Als allgemein gültiges Ergebnis ist festzuhalten, dass auch er [Bilinski] wiederum beweist, in wie starkem Masse wir bei Lukan mit einer gleichzeitigen Wirkung sachlicher und literarischer Quellen zu rechnen haben. So schmilzt er, der Gattungsgesetzlichkeit folgend, ihm vorliegende Topographien zu Topothesien um und sucht diesen jeweils besondere dichterische Reize abzugewinnen. »

C'est là en effet un passage charmant. Après avoir raconté comment César aborde sur la côte sigéique, où il contemple le cap Rhoetion avec le prétendu tombeau d'Ajax, il va visiter Troie elle-même et considère les murailles abandonnées. « Maintenant, écrit Lucain (966 ss.), des buissons stériles et des troncs pourris de chênes écrasent le palais d'Assaracus et ne tiennent plus les temples des dieux que d'une racine fatiguée ; Pergame tout entière est ensevelie sous des ronces, ses ruines même ont péri. Il aperçoit le rocher d'Hésione, la forêt qui voila la couche d'Anchise, l'autre où siégea l'arbitre, la place où l'enfant fut ravi dans le ciel, la hauteur où pleura la Naïade Cœnone ; il n'y a pas une pierre qui n'ait un nom. » Puis le poète nous montre César s'avançant là où l'herbe avait poussé bien haut. Un « Phrygien l'empêche de fouler les mânes d'Hector ; il y avait, dispersées sur le sol, des pierres, qui ne conservaient plus trace du culte des dieux : ' tu ne regardes pas, lui dit son guide, l'autel de Jupiter Hercéen ? ' » Et lorsque, dans les vers suivants, les ouvrages des grands poètes sont célébrés, avec Homère en tête naturellement, Lucain prend place dans leurs rangs : *Pharsalia nostra vivet, et a nullo tenebris damnabimur aevo*. Troie et tout ce qui s'y rattache devient

¹ W. Rutz, *Lustrum* 9, 1964, 257.

ainsi le symbole de ce qui est périssable et ne peut être vaincu que par les poètes : le *Bellum civile* devient également ainsi un *carmen aere perennius* et la description archéologique, assez détaillée, se trouve entièrement placée sous le signe des *discussa saxa*, du temporaire terrestre, le *etiam periere ruinae*.

Nous en venons maintenant au livre 10, le plus court il est vrai, mais qui pourtant fournit à l'archéologue en quête de descriptions d'art et d'architecture de la période hellénistique-romaine, le matériel le plus abondant. Le faste de la cour des Ptolémées, le luxe et les festivités où Cléopâtre se complaisait voluptueusement, en sont l'occasion, et nous voyons ici un Lucain qui, suggérant d'un côté l'aversion de toute cette pompe, de cet onéreux apparat, s'épuise, non sans plaisir du reste, en vivantes descriptions des richesses les plus opulentes et les plus ostentatoires. Le livre commence par l'entrée de César dans Alexandrie. Chose curieuse, dans le chapitre de Pompée, cette ville n'offrait qu'un décor sans importance. Les dieux égyptiens étaient surtout en butte aux médisances de Lucain, les tombeaux royaux n'étaient pas mieux partagés et la ville même était menacée d'être engloutie dans le lac Mareotis. Et maintenant, elle semble briller d'un éclat subit : la raison en est que Lucain commence à nous préparer à la fête de César et de Cléopâtre, dont toute la splendeur, si récusable qu'elle soit, s'impose pourtant au poète.

César, qui veut visiter le tombeau d'Alexandre (10, 14-23), n'est, il faut bien le reconnaître, *nulla captus dulcedine rerum*, mais ce charme n'en est pas moins présent. Il est très anxieux, mais admire cependant *templa vetusti numinis antiquas Macetum testantia vires*. Il est question de l'enchantement par l'*auro cultuque deum*. C'est ainsi que nous le voyons s'approcher du tombeau « impatient de descendre dans le caveau funèbre. Là repose l'insensé rejeton de Philippe de Pella, ce brigand heureux qu'emporta le destin vengeur du monde ; au lieu

de les disperser à travers toute la terre, on a déposé les restes du héros dans l'asile du sanctuaire ».

Dans la description de la fête de César et de Cléopâtre (10, 111 ss.), Lucain se montre à nouveau comme le stoïcien exemplaire qui croit devoir frémir de tout cela. Ici, c'est le spectateur qui, ainsi que Konrad Seitz l'exprime¹, « in eigener Person an dem Geschehen Anteil nimmt, meist in leidenschaftlicher Empörung und ohnmächtiger Klage über das Verbrecherische und Widersinnige der Ereignisse ».

Jacqueline Brisset croit voir en ces vers — et probablement non sans raison² — une critique sévère de la fastueuse cour de Néron où des scènes comparables se jouaient. Le lecteur subit paradoxalement tout ce passage comme une poésie descriptive rafraîchissante, succédant aux discours presque sans fin et aux catastrophes innombrables évoquées dans les livres précédents. Il est probable qu'ici aussi le poète a une intention bien précise, dans son énumération des richesses et des objets précieux ; n'empêche qu'arrive jusqu'à nous quelque chose de la munificence et de la pompe de la cour de la reine Cléopâtre.

La salle où prend place le festin est comme un temple, mais, ajoute-t-on aussitôt, *quod vix corruptior aetas extruat* : « Les voûtes lambrissées étaient chargées de richesses ; d'épaisses lames d'or cachaient les pièces de bois ; les marbres, mais non pas découpés en placages superficiels, faisaient briller la demeure ; il s'y dressait des masses entières et solides d'agate et de porphyre ; c'était dans tout le palais une profusion d'onyx sur lequel on marchait ; l'ébène maréotique ne recouvre pas les vastes jambages des portes, mais s'y dresse au lieu du chêne vulgaire, servant de support et non pas d'ornement à la demeure. L'ivoire revêt les galeries de l'atrium, et sur les portes sont appliquées les écailles de la

¹ K. SEITZ, Der pathetische Erzählstil Lucans, *Hermes* 93, 1965, 220.

² J. BRISSET, *op. cit.*, 206.

tortue indienne, coloriées à la main, émaillées de taches dans chacune desquelles s'enclasse une émeraude. Les gemmes étincellent sur les lits, le jaspe donne aux buffets de fauves reflets; des tapis resplendissent: la plupart ont été longtemps trempés dans la pourpre de Tyr et ont passé dans plus d'une cuve de cuivre pour bien absorber la drogue; d'autres brillent de brocarts d'or, d'autres sont fulgurants d'écarlate, dans la manière artistique qu'ont les Egyptiens d'ourdir leurs tissus» (112-126).

Ce qui frappe dans cette énumération, c'est que Lucain décrit à peine des objets d'art, mais, bien plutôt, n'a d'yeux que pour ce qu'il y a d'ostentatoire dans la décoration de ce palais: nous voudrions aussi voir de belles peintures, des sculptures impressionnantes, mais il n'y a pour ainsi dire pas un seul vers où l'on ne nomme une matière précieuse: or, plaques de marbre, agate, porphyre, onyx, bois d'ébène, ivoire, écaille, émeraude, gemmes, jaspe, tapis pourpres, tissus travaillés d'écarlate ou d'or. Mais ce qui nous frappe par son absence, c'est la figuration: il n'est pas question de la moindre description nous permettant de donner une forme à tout ce qui est énuméré. Manifestement, Lucain n'a pas de patience non plus pour ce faire. D'ailleurs, cela ne conviendrait pas à son récit. Si ce luxe était étalé devant nos yeux, si le poète nous montrait de quels merveilleux objets d'art le palais de Cléopâtre était décoré, cela pourrait avoir un effet ensorcelant! Il passe cela sous silence, d'une part probablement parce qu'il n'est pas au courant des détails de l'ameublement, d'autre part parce que la peinture de ces richesses accablantes doit en dernier ressort servir d'exemple d'épouvante: le poète veut montrer le luxe fou, insensé, par lequel César s'est laissé ensorceler.

Au milieu de tout cela, à côté de César, trône Cléopâtre. Elle porte sur la tête et au cou des bijoux qui lui sont presque trop pesants. Les seins sont seulement recouverts d'un voile de Sidon, *immodice formam fucata nocentem* (10, 136 ss.):

« Alors sur des pieds d'ivoire on a posé des tables rondes en bois des forêts de l'Atlas, telles qu'il ne s'en offrit jamais à la vue de César, même quand il eut vaincu Juba. » Le commentaire de Lucain en cet endroit est lourd de sens (146-149) : *Pro caecus et amens | ambitione furor, civilia bella gerenti | divitias aperire suas, incendere mentem | hospitis armati*. A César, Lucain oppose ici les Fabrice, les Curius, Cincinnatus, *nomina pauperis aevi* (151). C'est donc encore une fois le même leitmotiv.

L'on déguste, chez Cléopâtre, les mets les plus rares dans des plats d'or. On verse de l'eau du Nil sur les mains des hôtes et le vin est bu dans des *gemmae capaces* (de cette vaisselle taillée dans les pierres fines nous sont parvenus deux exemplaires : la Tazza Farnese à Naples ¹ et la Coupe des Ptolémées à Paris ², faite à Rome sans doute et datant probablement du règne de Néron. Quant à la Tazza Farnese, objet d'art taillée dans un seul bloc de sardoine, les avis sont partagés relativement à son âge. Mon opinion est qu'elle date des dernières années du II^e siècle av. J.-C. On y voit le Nil, représentant Osiris ; puis, probablement, Cléopâtre III, qui est Isis, et Ptolémée Alexandre, qui est le dieu Horus. La représentation symbolise l'abondance en Egypte, due aux inondations du Nil, qui est pour ainsi dire assujetti à l'autorité des rois régnants. C'est le retour de l'âge d'or : la reine porte les épis de blé, Ptolémée range la charrue qui n'est maintenant plus nécessaire, les saisons élèvent des coupes, et dans le ciel, on voit planer les vents fertilisants. C'est une représentation symbolique que l'on retrouve, sous le règne d'Auguste, appliquée dans le bas-relief de Tellus, de l'Ara Pacis, et dont on rencontre l'écho chez Horace). Chez Lucain, d'ailleurs, la peinture du faste égyptien a une fonction bien différente, comme nous l'avons déjà dit.

¹ F. L. BASTET, Untersuchungen zur Datierung und Bedeutung der Tazza Farnese, *BVAB* 37, 1962, 1 ss.

² E. SIMON, *Die Portlandvase* (1957), 54, 56, 75.

César y succombe et c'est là la signification essentielle de ce tableau détaillé du somptueux festin de Cléopâtre (169) : *Discit opes Caesar spoliati perdere mundi.*

Je crois avoir réussi à montrer, à l'aide d'un certain nombre de citations qui laissent la parole au poète lui-même, que l'image traditionnelle que l'on se fait de l'attitude de Lucain à l'égard des arts n'a pas à être modifiée. Lorsque Konrad Seitz remarque¹ que chez Lucain, à l'opposé de ce qu'on observe chez Virgile, règne un manque constant de précision dans la peinture des événements, tandis que le caractère blâmable en est souligné, cette réflexion s'applique également à l'aspect considéré par nous. Ni l'architecture, ni les objets d'art ne sont le centre du sujet, seul est important le regard du poète qui croit devoir s'en détourner avec horreur, ou qui, du moins, nous en donne l'impression. Lucain et son propre jugement restent constamment perceptibles au-dessus de récit. Au lieu d'une « erzählende Parataxe », comme chez Virgile, nous voyons incessamment une « reflektierende Antithese »². Le motif dominant est la nostalgie, qu'il avait en commun avec de nombreux contemporains, d'une république — idéalisée — qui ne serait pas encore contaminée par le luxe et par ce qui va de pair avec lui : la corruption des mœurs³. Lucain n'est certes pas à son avantage dans ses peintures de l'art.

La glorification de la simplicité des grands hommes de la Rome républicaine est donc un motif qui réapparaît à chaque instant. N'oublions pas que le *Bellum civile* est une épopée politique, écrite contre le principat dans la forme absolutiste que Néron commençait à lui imprimer chaque jour davantage. « L'avilissement du sénat constituait peut-être le péril le plus grave pour l'Etat : c'est là une idée qui

¹ K. SEITZ, *art. cit.*, 219.

² *Id.*, 232.

³ E. CAMPICHE, Les causes de la Guerre Civile d'après Lucain (*Phars.* 1, 67-182), *EL* 8, sér. 2, 1965, 231.

semble avoir préoccupé particulièrement le poète», ainsi s'exprime Jacqueline Brisset¹. «Ils [les stoïciens] s'efforçaient de rappeler les Romains au respect des mœurs des ancêtres, de leur redonner l'orgueil de leurs traditions nationales. En risquant ainsi de ranimer chez les Romains la conscience de leur supériorité sur les nations vaincues, même les Grecs, ils faisaient obstacle à la diffusion des conceptions préférées de Néron².» Ceci vaut aussi tout spécialement pour les arts appliqués de ce temps qui, dans la description de la cour de Cléopâtre, ont presque l'air d'être parodiés. Il est vrai que la *Domus Aurea* était loin d'être terminée, lorsque Lucain, le 30 avril 65, se suicida. Les restes de la *Domus Transitoria* qui nous sont parvenus suggèrent toutefois des nymphées et des péristyles aussi luxueux et richement décorés que ce palais célèbre.

Je crois pouvoir admettre que le luxe décrit dans le livre 10 ne doit pas être exclusivement considéré du point de vue moralisateur, mais que, dans ces passages, Lucain s'érige en interprète du mécontentement que le mode de vie de Néron et le caractère hellénistique qu'il voulait donner à sa cour faisaient naître dans les classes supérieures de la société³. La *Domus Aurea*, cette *rus in urbe*, devait en devenir le témoin le plus manifeste. M^{lle} Brisset mentionne aussi l'ouvrage *Nerone e i suoi tempi* de M. A. Levi qui⁴, à ce propos, rappelle que la visite de César à Troie se termine sur ces paroles (9, 998-999) : *grata vice moenia reddent | Ausonidae Phrygibus, Romanaque Pergama surgent*. On y sent le besoin de rendre romain ce qui n'est pas italique, ce qui est grec-oriental. Après tout, le poète défend déjà dans 1, 63-66 les traditions romaines vis-à-vis de l'art et de la culture étran-

¹ J. BRISSET, *op. cit.*, 229.

² *Id.*, 23.

³ *Id.*, 206.

⁴ M. A. LEVI, *Nerone e i suoi tempi* (1949), 55 ss.

gers et demande pour la littérature nationale le droit de se libérer d'une imitation servile des modèles grecs¹. S'adressant à Néron, il s'écrie: *Tu satis ad vires Romana in carmina dandas*. Il est assez paradoxal de remarquer qu'il se considère lui-même comme un second Homère !

Dans l'attitude de Lucain vis-à-vis de l'art, il n'apparaît que du pessimisme. Tout est décadence et il ne voit de rédemption possible que dans une résurrection nationale. Dans ce sens, l'*Enéide* est beaucoup plus hellénistique et l'attitude de Virgile est bien plus décidément positive en face des arts plastiques de son temps. Devant l'optimisme de ce dernier, le pessimisme de Lucain se détache de façon bien sombre. W. Rutz s'exprime de même en termes très exacts² : « Er wollte anderseits über Vergil hinausgreifen, da er als Angehöriger der enttäuschten jungen neronischen Generation den Gehalt der *Aeneis* ablehnte. Er wollte das 'moderne' Epos schaffen, das seinen tiefen Pessimismus in dichterischer Form Gestalt werden liess. » Toutefois Lucain s'en acquitte de manière telle que nous pouvons sans grand-peine ranger son épopée, quant au style, à côté des œuvres d'art plastique néronien. En effet, et c'est bien là le paradoxe le plus frappant du *Bellum civile* tout entier : à côté de la répudiation de son propre temps, et de la glorification des belles années nationales de la république, cette œuvre, restée inachevée, présente justement les caractéristiques qui marquent, entre autres — et pour nous limiter à ce seul exemple — la peinture de cette époque.

En plusieurs publications (pour la première fois en 1951), Karl Schefold a attiré l'attention sur la différence de style qui sépare l'époque de Néron de celle de Vespasien³. Je ne voudrais pourtant pas aller jusqu'à parler d'un « Vespa-

¹ J. BRISSET, *op. cit.*, 200.

² W. RUTZ, *Studien zur Kompositionskunst und zur epischen Technik Lucans* (1950), 275.

³ Voir notes 1 et 2, p. 122.

sianischer Stil» à Pompéi. L'image que Schefold esquisse des années 70 est peut-être quelque peu forcée et ne tient pas suffisamment compte des tendances néroniennes qui, sous Vespasien, n'avaient certainement pas fini de faire sentir leur influence. H. Bardon en a récemment tracé l'image en ce qui concerne la littérature¹. La période de Vespasien — et celle qui suit immédiatement — recueille et prépare. À côté du classicisme d'un Quintilien, d'un Valerius Flaccus, d'un Silius Italicus, nous remarquons le goût baroque de Mucianus et de Stace dans sa *Thebais*. Or ce dernier poète prend, par ses *Silvae*, une place plus ou moins intermédiaire, de sorte que nous voyons plusieurs mouvements différents se faire jour côte à côte. Dans la peinture murale du 4^e style récent, il n'en va pas autrement.

La peinture purement néronienne nous est fort bien connue, parce qu'un grand nombre des murs et des plafonds de la *Domus Aurea*, en partie fixés par des dessins anciens, se sont conservés². Du temps de Néron, l'illusionisme — et c'est là-dessus, entre autres, que Schefold a insisté — atteint un apogée. On peut y joindre aussi certaines fresques de Pompéi, quoique ici les problèmes relatifs aux styles, en dépit des recherches importantes d'Amadeo Maiuri, d'après les données qui peuvent être empruntées aux restaurations qui ont suivi le tremblement de terre de 62/63, soient toujours considérables³. Il est impossible d'approfondir ici la question de ce point de vue. J'en ai parlé ailleurs, et j'ai fait remarquer que la chronologie de Schefold qui se rapporte aux fresques de la *Casa dei Vetti* ne peut pas être juste⁴. Quoiqu'il en soit, le style néronien se caractérise par la surcharge, le bariolage, le manque d'équilibre. Dans

¹ H. BARDON, Le goût à l'époque des Flaviens, *Latomus* 21, 1962, 732 ss.

² Voir *Encicl. dell'Arte Antica* VI, (1965), 852 ss. (avec bibl.).

³ Voir n. 1, p. 134.

⁴ F. L. BASTET, Wann fing der vierte Stil an?, *BVAB* 39, 1964, 149 ss.

les peintures représentant des personnages, nous ne trouvons pas le tracé net qui caractérise les 2^e et 3^e styles, à l'époque de Virgile et d'Horace. Les peintres travaillent à coups de brosse larges, parfois même grossiers, ce qui montre que leur intention est surtout de faire de l'effet à distance plutôt que de rendre de fins détails. Il y a aussi une préférence marquée pour le clair-obscur, pour le drame et le pathétique, pour l'*horror vacui* et pour un éclat sans véritable profondeur.

C'est ainsi qu'on peut appliquer à cet exemple la loi qu'aucun artiste n'échappe à l'esprit de son temps. L'idéal de Lucain, l'époque de la République, avec des hommes semblables à un Caton, un Pompée, un Brutus, a sans aucun doute attiré également de nombreux contemporains. La façon dont il a formulé sa pensée est toutefois typiquement néronienne. On pourrait exprimer ceci symboliquement, en disant : le vin qu'il versait devait passer pour vieux mais était en réalité très nouveau ; il était versé en hexamètres anciens, mais sans le savoir, le poète employait à cet usage un canthare aussi surchargé, pesant et tarabiscoté que la Coupe des Ptolémées.

DISCUSSION

M. Durry : A-t-on des textes qui permettent de considérer que le stoïcisme condamnait le souci artistique, comme il pouvait condamner le luxe ? Sans doute est-il moins aisé d'établir des comparaisons précises entre l'œuvre d'art néronienne (*Domus Aurea* ; Pompei) et les scènes en tableaux de la *Pharsale* qu'entre Diderot et Greuze, entre Baudelaire et Delacroix. Vous auriez pourtant pu, ce me semble, tenter de le faire davantage que vous ne l'avez fait.

M. Bastet : Pour autant que je sache, le stoïcisme de l'époque de Néron ne condamnait pas l'art par principe ; il serait donc assez difficile de produire des textes qui s'exprimeraient de façon négative. Pourtant, les passages que je viens de citer prouvent que Lucain n'est pas un grand admirateur de l'art de son temps, ni de l'architecture fastueuse qui se développa à Rome à partir du premier siècle avant J.-C. On pourrait citer maintes fois Sénèque aussi, qui se montre, dans ses lettres, du même avis (on se souvient de son horreur pour le luxe des bains de son temps, qu'il compare avec la simplicité du bain privé d'un Scipion). *Luxus* et *ars* sont, au temps de Lucain, devenus presque inséparables. Il serait intéressant de suivre ce thème chez d'autres auteurs.

Sans doute la partie de l'exposé concernant les rapports de la littérature et des arts est-elle restée assez rudimentaire. Non sans raison. Il est en principe intéressant de chercher ce qu'il y a de commun, dans le goût d'une époque, entre les écrivains et les artistes. Mais cela est plus facile pour l'époque de Polygnote et de Sophocle, que pour une période caractérisée par l'éclectisme et par le syncrétisme comme celle de Néron. On pourrait citer beaucoup d'œuvres d'art qui sont aussi « baroques » et excessives que les vers de Lucain. Pourtant, il est dangereux de com-

parer le style d'un seul poète avec les peintures et sculptures anonymes de centaines d'artistes, dont les uns ont été traditionalistes, et les autres d'avant-garde. Le « Kunstwollen » du temps de Néron est un problème très complexe et il faut se garder de se laisser aller ici à trop de fantaisie.

M. von Albrecht: Bei Lucan finden wir einerseits, wie der heutige Vortrag gezeigt hat, nur wenig gegenständliche Anschaulichkeit. Andererseits finden wir gerade bei Lucan Gleichnisse und Vergleiche von erstaunlicher Suggestivkraft. Wie soll man sich diesen Widerspruch erklären? Ich glaube, man sollte weniger von « Mangel an Imagination » sprechen als vielmehr zwischen zwei Arten von Imagination unterscheiden: der rezeptiven und der produktiven. Beschreibung von Gegenständen ist Sache der rezeptiven Imaginationskraft, die bei Lucan zurücktritt. Die Gestaltung eines Gleichnisses oder eindrucksvollen Bildes, das meist am Ende einer Gedankenreihe oder Szene mit suggestiver Kraft die Summe zieht, ist Sache der produktiven Imagination, die bei Lucan von Natur veranlagt und durch die Schulung in rhetorischer ἐνάργεια besonders trainiert war.

M. Bastet: An Imagination hat es Lucan bestimmt nicht gefehlt. Darüber kann man kaum streiten! Dennoch war seine Veranlagung sozusagen eine wenig malerisch-visuelle. Ihre Unterscheidung zwischen einer rezeptiven Imaginationskraft bei der Beschreibung von Gegenständen, ob diese nun von archäologischer Art sind oder nicht, und einer produktiven Imagination, welche also eine Gedankenreihe in einem Bild zusammenfassen kann, scheint mir im Allgemeinen das Richtige zu treffen.

Doch glaube ich, dass es nicht recht möglich ist, immer mit vollkommener Klarheit auseinanderzusetzen, was Lucan gerade seiner Veranlagung, und was er seiner rhetorischen Schulung verdankt. Hoffentlich werden wir mehr darüber im Klaren sein, wenn Herr W. Rutz seinen Vortrag gehalten hat. Immerhin bleibt es meines Erachtens doch unverkennbar, dass die stoischen

Einflüsse es Lucan sozusagen nicht erlaubten, sich irgendwo für die Kunst, welche er mit Luxus und Entartung auf eine Linie zu stellen scheint, tiefer zu interessieren. Dazu kommt aber auch Unvermögen. Ich bin nach Ihren Bemerkungen umso mehr darauf gespannt, aus Ihrem eigenen Vortrag zu hören, wie Sie selbst über Lucan als Dichter urteilen. Das Problem ist vielseitig, wie bei den meisten römischen Dichtern, und eigentlich könnte man nur dann über «Lucan und die Kunst» richtig urteilen, wenn man dazu die Rolle der Kunst bei seinen Zeitgenossen mit in die Untersuchung einbeziehen würde.

Mlle Marti : Voyez-vous quelque chose de comparable dans les monuments ou les peintures de l'époque néronienne à cette structure de la *Pharsale*, faite de scènes indépendantes, de blocs de longueur différente en contraste les uns avec les autres, souvent en déséquilibre, le tout unifié par un plan d'ensemble harmonieux ; à ce conflit créé par l'asymétrie des parties, qu'on a nommé baroque, et la symétrie classique du plan (axialité des tétrades disposées de façon antithétique, etc.) ; et aussi à cette façon de voiler, de camoufler si l'on peut dire, les coupures qui séparent les parties indépendantes, pour donner l'impression qu'elles sont liées, se déversent sans heurts les unes dans les autres ?

J'ai dit quelque part que Lucain est un peu un poète satirique. Voyez-vous chez d'autres auteurs les mêmes clichés sur le luxe répréhensible des œuvres d'art, sur l'ostentation des palais, sur les matières précieuses avec lesquelles les Romains dégénérés aiment à faire de belles choses ? Ou ces *topoi* de Lucain sur les œuvres d'art sont-ils originaux ?

M. Bastet : La question essentielle de la structure du poème est complexe, et il est difficile de faire ici des comparaisons avec l'art multiforme (y compris l'architecture) de la période néronienne. Pourtant, on pourrait citer ici :

a) les parois des chambres de Penthée et d'Ixion dans la *Casa dei Vetti* à Pompéi, postérieures à 62/63 après J.-C. On y remarque un cadre d'une symétrie sévère, à l'intérieur duquel on trouve des peintures qui n'ont guère de rapport les unes avec les autres (scènes mythologiques à côté de tableaux de genre, naumachies, etc.) ; les couleurs sont vives, mais l'ensemble a un caractère pesant et surchargé, baroque ; ici on parlera de « blocs de longueur différente en contraste les uns avec les autres, le tout unifié par un plan d'ensemble harmonieux » ;

b) le plan de la *Domus Aurea Neronis*, où, à côté de l'axialité du centre du palais, nous voyons des chambres, des corridors, des péristyles dont le manque d'équilibre est comparable avec la structure de la *Pharsale*. Quand on compare la littérature et les arts, il convient d'être prudent, ceux-ci et celle-là obéissant à des lois tout à fait différentes. Quant aux *topoi*, qui laissent deviner chez Lucain une attitude négative vis-à-vis de l'art, on a la même impression à propos de Sénèque (que j'ai déjà cité) et il faudrait faire enquête chez Perse et Juvénal.

M. Grimal : Trois remarques de détail me semblent pouvoir être présentées sur la remarquable communication que nous venons d'entendre, et, après elles, une considération plus générale, touchant la sensibilité de Lucain lui-même.

1. Au vers de la *Pharsale* (2, 238) qui a été cité (*atria non ampla Catonis*) me semble répondre le texte de Vitruve, *De arch.*, 6, 5, 2, disant que les maisons des riches doivent avoir, à Rome *alta atria et peristylia amplissima silvae ambulationesque laxiores ad decorum maiestatis perfectae*. Il existe une école, pour laquelle le luxe est indispensable à la grandeur romaine et au prestige de l'aristocratie. Cela en contraste avec la tradition de Salluste, Horace et Lucain, tradition qui, à Rome, peut dépendre de Panétius.

2. Lucain, qui n'est sans doute pas allé en Egypte, avait un témoin dans sa famille même, son oncle, qui avait vécu longtemps à Alexandrie et qui avait composé un livre sur le pays.

3. La précision de la description d'Alexandrie chez Lucain fait contraste avec le caractère relativement abstrait et atypique de la description, ou plutôt de l'évocation de Troie. Cette évocation ressemble beaucoup aux paysages du 4^e style (type : le bois sacré d'Arès, avec Médée, etc.), paysages caractérisés par l'entassement des détails, dont chacun est une allusion à un épisode de la légende (comme chez Lucain), le tout vu dans une perspective aérienne. Contraste avec les paysages de la Maison de Livie, qui ne représentent qu'un objet, une colonne près d'un ruisseau, par exemple.

D'une façon plus générale, il semble qu'un courant de la peinture romaine, celui qui apparaît dans le vieillard de Boscoreale ou dans la « coupole » de Stabies, réponde à la sensibilité de Lucain, tout le courant *micelangelesco*, le surhumain, l'héroïque. Mais la *Pharsale* ne donne aucun écho à l'art plus léger, plus gracieux, qui éclate le long des corridors de la *Domus Aurea*, et qui répondait certainement au goût de Néron — dans le cercle des amis du prince, la jeune *cohors*, Lucain risque d'avoir apporté une note un peu austère, et quelque discordance.

M. Bastet : Les remarques que vous venez de faire sont très utiles et je reconnais que le sujet traité pourrait être approfondi. Je me suis aventuré sur un terrain presque inexploré et où on sent le besoin d'être soutenu par d'autres spécialistes.

1. Sans doute Lucain pense-t-il aussi aux *atria amplissima* de l'aristocratie de Rome. Pourtant, ce qu'il tient à souligner, c'est combien Caton est sage de fuir le luxe. Caton peut être comparé ici à Auguste, qui a refusé d'habiter un fastueux palais, à la manière des Diadoques, et qui s'est contenté de la vieille maison d'Hortensius sur le Palatin, manifestant ainsi ses goûts de vieux Romain.

2. Il est possible, et même vraisemblable, que dans sa description d'Alexandrie, Lucain se soit inspiré du livre de son oncle. Mais ce n'est là qu'une hypothèse invérifiable.

3. Je veux bien que l'on compare la description de Troie avec certains paysages du 4^e style, qui apparaissent toutefois dès la fin du 2^e style (cf. l'article de Rostowzew dans les *Röm. Mittlgn.* 26, 1911, 155 ss.). La perspective aérienne se trouve déjà dans les paysages représentant des scènes de l'*Odyssee*, que vient d'élucider P. H. von Blanckenhagen, et qui datent de 30 avant J.-C. environ. Je citerai aussi la description de Brindes au livre 2, 610 ss., dont le décor est comparable à certaines peintures du 4^e style avancé (selon H. G. Beyen, celui-ci commence vers 40 après J.-C.).

Quant au fait que certaines descriptions de Lucain vous rappellent le vieillard de Boscoreale, peinture qu'on date de 45 avant J.-C. environ, vous touchez là un fait remarquable que je n'ai pas traité pour ne pas être trop long : c'est qu'au cours du développement du 4^e style, on note des retours vers le vieux style républicain. Schefold et Beyen ont signalé un certain nombre de ces « retours vers le bon vieux temps » : on imite alors les schémas architecturaux du 2^e style. Une certaine nostalgie caractérise donc de temps en temps l'art du troisième quart du I^{er} siècle après J.-C. (soit dit par parenthèse, on a récemment trouvé en Macédoine, dans un tombeau, une peinture qui confirme l'hypothèse selon laquelle le vieillard de Boscoreale serait la copie d'une peinture macédonienne d'environ 280 avant J.-C.).

Dans la *Domus Aurea*, indéniablement, l'atmosphère est plus légère que dans le poème de Lucain. Comme je l'ai dit, le poète préfère manifestement le style sévère des vieux aristocrates républicains au mode de vivre hellénistique de Néron. Celui-ci prenait plaisir à introduire à Rome une magnificence hellénistique, correspondant, comme l'a indiqué M^{lle} Brisset, aux splendeurs de la cour de Cléopâtre, si manifestement critiquées par Lucain dans le livre 10.

M. Due : You have explained very well, Mr. Bastet, why there are so few allusions to sculpture and plastic art in the

Civil War by referring to the attitude of stoicism towards luxury. We find here, too, that stoic atmosphere which—among other elements—gives unity to the poem. That does not mean, however, that Lucan is really “un stoïcien exemplaire”, as you have called him mentioning his treatment of Cleopatra’s palace. For a serious poet of Lucan’s age it was not possible to escape from the stoic categories of thinking, and generally he has neither done so, nor—probably—wanted to do so. As I shall try to demonstrate tomorrow, he has, however, made some very important reservations as regards stoicism. But we must, I think, distinguish between Lucan the poet and Lucan the man. Maybe he has appreciated sculpture very much personally, but as the poet of the *Civil War* he has preferred not to describe statues, etc., because that would not have been consistent with the general atmosphere of his poem. His attitudes as a poet are determined by the nature of his poem, whether or not he took up the same attitudes as a man.

M. Bastet: I am very much looking forward to your paper, as you are announcing several ideas about Lucan that might be of real importance. However, there are some points in your remarks that I don’t completely agree with.

When I called Lucan “un stoïcien exemplaire”, commenting on the passage 10, 111 ff., this does not implicate that he is such in general. I noticed very well—as many others did before—that the stoicism of Lucan is rather eclectic and not at all a closed system. However, his personal attitude towards art, luxury, etc., is typical by that of a *laudator temporis acti*, full of nostalgia towards the good old times of the republic. Insofar, he shows again very strong influences of Seneca, whose stoicism Lucan took over, willingly doing so however. Yet you are certainly right to speak only of a “stoic atmosphere”, as there are a lot of inconsequences in his general attitude towards philosophy and religion in a whole.

That we have to distinguish between the poet and the man: yes, I do think so too. But of the man we don’t know very much

after all, so we have only the poem in which we can try to find him. Now certainly a great deal of the thoughts he expresses by the mouth of his personages are not his own. There he is acting. On the other hand, especially there where he lets in his descriptions escape just a few words against for instance art or luxury in general, there we suddenly see the man *in* the poet. Of course, we have to be careful with conclusions, but nevertheless I think that the distinction between man and poet has not to be drawn too sharp in this case. Do you really think he appreciated sculpture very much personally? I don't!

M. Le Bonniec : Votre conclusion, si riche et si suggestive, ouvre des perspectives intéressantes. On pourrait rechercher systématiquement les caractéristiques de l'art néronien, puis se demander dans quelle mesure on les retrouve dans la *Pharsale*. Ne discerne-t-on pas dans le poème, *mutatis mutandis*, les traits essentiels qui définissent pour les historiens de l'art les œuvres plastiques et architecturales contemporaines de Lucain? On dit souvent, par exemple, que l'art néronien est baroque : peut-on dire de la *Pharsale* qu'elle est un poème baroque?

M. Bastet : Chercher à définir les caractéristiques de l'art néronien, c'est s'aventurer sur un terrain bien difficile à explorer. L'époque, certes, nous est assez bien connue : nous pouvons dater avec précision les monnaies, des portraits, des vases (en terre sigillée, par exemple) ; mais il arrive aussi que nos connaissances soient assez imprécises : pour ne citer qu'un exemple, pour la fameuse patère d'Aquilée on hésite entre l'époque de Claude et celle de Néron, et d'aucuns la datent même des dernières années de la république !... A part cela, il y a le problème immense de la peinture du 4^e style, que j'ai abordé. On peut donc bien chercher à établir les caractéristiques communes dans l'art néronien d'une part et dans la *Pharsale* d'autre part, mais à condition de le faire avec la plus grande prudence.

On peut cependant affirmer que la tendance « baroque » de cette période est très nette. C'est ce que montre, par exemple, l'argenterie, et aussi la Coupe des Ptolémées déjà citée. Dans l'architecture, on emploie souvent le pittoresque *opus rusticum* (Porta Maggiore, Temple de Claude). Ce sont des tendances qui semblent décliner à partir de Vespasien, quoiqu'elles ne disparaissent pas absolument. Dans le domaine de la décoration en stuc, par exemple, on trouve encore vers 79 des décorations comme celles de la grande paroi de la palestine des Thermes Stabiens à Pompéi, qui est manifestement dans la tradition néronienne.

M. Rutz : Es scheint mir sehr wichtig, dass uns durch einen Fachmann der Archäologie nachgewiesen worden ist, wie gering Lucans Beziehungen zur bildenden Kunst sind. Denken wir über den Grund dafür nach, so stossen wir auf die Frage der psychischen Veranlagung Lucans. Erinnern wir uns : wo Lucan Architekturen beschreibt, tut er es so, dass wir keine klare Vorstellung von ihnen erhalten (wir haben das am Beispiel des Theaters des Pompeius oder des Palastes der Kleopatra gehört) ; manchmal wissen wir nicht einmal, ob Einzelheiten einer Passage auf eine Architektur zielen (man denke an den Versuch von L'Orange, den kosmischen Saal der *Domus Aurea* bei Lucan gespiegelt zu sehen). Ist es nicht auffällig, dass Lucan, der alle durch die Tradition der Gattung gestellten Aufgaben des epischen Dichters erfüllt (Seesturm, Orakel, Unterweltszenen...) und der andererseits gerade von der Ekphrasis einen so grossen Gebrauch macht, nichts bietet, was irgendwie der Schildbeschreibung vergleichbar wäre?

Man kann wohl aus alledem schliessen, dass Lucan seiner Veranlagung nach wenig Beziehung zur bildenden Kunst hatte, dass er kein « Augenmensch » war. Daraus würden sich einige Dinge erklären : die Tatsache, dass seine « Schilderungen » oft optisch-visuell schwer nachvollziehbar sind (ein Beispiel, das zwar nicht in den künstlerischen, aber doch auch in den

archäologischen Bereich gehört: die Schiffe bei der Schilderung der Seeschlacht); das Fehlen der Anschaulichkeit in der Beschreibung von Personen und vor allem die Neigung, im paradox-hyperbolischen Ausdruck über jede Vorstellbarkeit hinauszugehen und Dinge zu beschreiben, deren Widersinn sich sofort offenbart, wenn man sie sich visuell vorzustellen versucht.

So meine ich: nicht der Geschmack der Zeit, die ja im Gegenteil sehr bildfreudig ist, sondern die anlagebedingte besondere Art der Imagination Lucans hat es verhindert, dass er die bildende Kunst in den Kreis der Gegenstände seiner Darstellung einbezogen hat.

M. Bastet: Zweifelsohne haben Sie recht, dass Lucan kein « Augenmensch » war. Mir ist, während ich mich mit dem Epos beschäftigte, immer wieder aufgefallen, dass er so wenig « malerisch » in seinen Beschreibungen ist, ob es sich nun um archäologische Sachen oder andere handelt. Anschaulichkeit, sei es in der Beschreibung von Personen oder von Dingen, fehlt fast überall, und man kann das sicher zum Teil seiner Veranlagung zuschreiben. Dennoch gibt es Ausnahmen, welche die Regel bestätigen. Man braucht nur die von Aymard gesammelten Vergleichen nachzuprüfen.

Dass die stoischen Einflüsse das ihrige getan haben, um diesen Mangel an Anschaulichkeit besonders bei den Beschreibungen von Tempeln, Statuen usw. hervorzuheben, ist dennoch klar. Es kommt dazu, dass seine Ablehnung von jeder Form der Kunst von ihm selbst nicht als Mangel erfahren wird, sondern ihm gerade als die einzig richtige Haltung erscheint, die man von einem Stoiker erwarten darf. Besonders einleuchtend scheint mir 3, 412 ff. zu sein, wo von den fremden Götterbildern gesagt wird, in preisender Weise, *arte carent*. Er fügt hinzu: *Non vulgatis sacrata figuris numina sic metuunt*.

Für die Frage seiner psychischen Veranlagung könnten die von mir hervorgehobenen Bemerkungen, wie Sie sagen, wohl einigermaßen einleuchtend sein. Dennoch bleibt auch hier

Vorsicht geboten. Der Dichter steckt im Gedicht, versteckt sich aber nicht weniger. Vielleicht darf man also schliessen, dass Lucan in erster Linie dem auditiv-motorischen Typus angehörte. Bildfreudig, wie die neronische Zeit im grossen Ganzen war, war er sicher nicht. Doch war damals der Geschmack zudem barock, und in dieser Hinsicht entzieht Lucan sich doch nicht dem allgemeinen «Kunstwollen» dieser Epoche.