



HAL
open science

Qu'est-ce que la perfection d'une œuvre d'art pour Pline l'Ancien ?

Pedro Duarte

► **To cite this version:**

Pedro Duarte. Qu'est-ce que la perfection d'une œuvre d'art pour Pline l'Ancien ?. Loxias, 2009, Doctoriales VI, 26. hal-04578086

HAL Id: hal-04578086

<https://hal.science/hal-04578086>

Submitted on 12 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Qu'est-ce que la perfection d'une œuvre d'art pour Pline l'Ancien ?

Pedro Duarte

Agrégé de Grammaire et ancien élève de l'École du Louvre, Pedro Duarte est actuellement PRAG de Lettres Classiques à l'Université de Nice Sophia-Antipolis. Il prépare une thèse sous la direction de Mme le Professeur Michèle Fruyt (Université Paris-Sorbonne), sur « le vocabulaire de la sculpture et de la peinture en latin, au premier siècle avant notre ère et au premier siècle de notre ère ».

Dans les livres que Pline l'Ancien consacre, notamment, aux productions artistiques, l'auteur soulève la question de la perfection et de l'imperfection des œuvres peintes et sculptées. À ce compte, il convient d'en apprécier la formulation et la portée dans le projet d'ensemble de l'*Histoire naturelle* ; de fait, le propos ne saurait être réduit à une considération esthétique, pour significative qu'elle soit dans notre connaissance de la littérature critique des arts visuels dans l'antiquité gréco-romaine.

In den Büchern, die Plinius der Ältere vor allem den Kunstwerken widmet, wird der Frage des Vollkommenen und Unvollkommenen der Werke in der Malerei und Bildhauerkunst eine bemerkenswerte Beachtung geschenkt. In dieser Hinsicht müssen die Formulierung und die Bedeutung dieser Stellen in Bezug auf das Gesamtprojekt der *Naturalis Historia* geschätzt werden. In der Tat sollte die Absicht des Plinius nicht auf eine ästhetische beschränkt werden, wie bedeutungsvoll für unsere Kenntnis der Kunstkritik der Antike sie auch sein mag.

Pline l'Ancien, Apelle, esthétique, stoïcisme, perfection, achèvement

Antiquité

Dès la préface de l'*Histoire naturelle*, Pline l'Ancien offre une réflexion sur la perfection en peinture et en sculpture : l'œuvre ne saurait être finie mais elle serait perpétuellement ouverte (*Praefatio*, 26-27). Cette réflexion liminaire ne préjuge pas pour autant de la complexité de la pensée plinienne sur cette question, et ainsi, même si l'œuvre peut, de manière absolue, être considérée comme perfectible par des amendements futurs apportés par l'artiste¹ (*emendaturus*²), Pline présente une réflexion qui, à la fois, excède le cadre théorique de l'œuvre ouverte et permet d'interroger les conceptions antiques sur la perfection des œuvres artistiques. À ce compte, il faut certes envisager non seulement l'étude particulière des passages que cet auteur consacre à la perfection – et corrélativement à l'imperfection – en sculpture et en peinture, mais également l'inscription de cette pensée au sein des conceptions antiques contemporaines. Là réside plus particulièrement la difficulté du déchiffrement de la réflexion plinienne, pour pouvoir démêler l'écheveau des idées esthétiques et philosophiques

¹ Le terme d' « artiste » est à proprement parler problématique dans la civilisation gréco-romaine païenne. Un terme comme le latin *artifex* peut être traduit par « artisan » ou « artiste » en langue française, selon les occurrences, et implique un choix de traduction, qui ne répond pas précisément à la conception antique : une appellation comme « artisan-artiste » conviendrait alors davantage mais présente une lourdeur certaine. Voir J.-P. Morel, « L'artisan », in A. Giardina (dir.), *L'homme romain*, p. 277-314.

² L'emploi du participe futur *emendaturus* sur *emendo* est assez remarquable ; dans la littérature classique, à période républicaine et à période impériale, cette forme de participe n'est attestée qu'à quatre reprises. Pline offre la seule occurrence du terme en prose ; les trois autres occurrences apparaissent dans les *Satires* d'Horace (II, 8) et dans les *Tristes* d'Ovide (I, 7 ; IV, 10).

présentes dans l'*Histoire naturelle*, et distinguer de la part d'héritages – qu'ils soient grecs ou romains – la pensée originale de Pline.

I – Présentation des passages de l'*Histoire naturelle* qui traitent de la perfection artistique

a) Présentation du propos liminaire

Il convient de rappeler brièvement le propos liminaire de Pline sur l'imperfection perpétuelle des œuvres artistiques. Pour convenu qu'il puisse paraître, d'autant plus qu'il sert de métaphore au projet encyclopédique de Pline – toujours à parfaire – ce propos permet de relever certains points chers à Pline, et surtout d'apprécier l'emploi d'un vocabulaire récurrent dans cette œuvre monumentale.

(1) *Histoire naturelle, Praefatio, 26-27*³

Me non paenitet nullum festiuorem excogitasse titulum et, ne in totum uidear Graecos insectari, ex illis mox uelim intellegi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his inuenies absoluta opera et illa quoque, quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse, ut APELLES FACIEBAT aut POLYCLITUS, tamquam inchoata semper arte et imperfecta, ut contra iudiciorum uarietates superesset artificii regressus ad ueniam uelut emendaturo quicquid desideraretur, si non esset interceptus. 27 Quare plenum uerecundiae illud, quod omnia opera tamquam nouissima inscripsere et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta ILLE FECIT, quae suis locis reddam. Quo apparuit summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna inuidia fuere omnia ea.

Je ne me repens pas d'avoir songé à nul autre titre plus bienvenu ; et afin de ne pas sembler attaquer continuellement les Grecs, je souhaiterais que l'on me comprenne grâce à ces Grecs qui furent à l'origine de la peinture et de la sculpture : dans les livres suivants, tu [sc. Titus] découvriras qu'ils firent inscrire, en guise de titre suspensif, sur leurs œuvres parfaites et aussi sur ces œuvres que nous ne cessons d'admirer « Apelle travaillait à faire » ou bien « Polyclète travaillait à faire », comme si l'art était toujours commencé et toujours imparfait ; ainsi, il restait à l'artiste la possibilité de retrouver la faveur, contre la variation des jugements, comme si l'artiste avait la possibilité d'amender ce qui ferait défaut, s'il n'était cependant pas interrompu.

C'est pourquoi c'est là le signe d'une pensée pleine de retenue que d'avoir inscrit chaque œuvre comme si l'artiste s'agissait de la dernière, comme si chaque artiste avait été emporté par le destin. Il existe trois œuvres, pas plus, ce me semble, qui eurent pour inscription définitive, dit-on : « Untel a fait » ; je les mentionnerai en temps voulu. Cela montra combien

³ L'établissement du texte latin retenu est celui de la Collection des Universités de France. En revanche, sauf mention contraire, je propose une traduction personnelle des extraits.

l'auteur était sûr de son art ; c'est pourquoi on haït fortement ces trois œuvres.

(2)

Il est net dans ce propos liminaire que l'imperfection du premier groupe mentionné relève de la considération de l'artiste pour son œuvre qu'il entend qualifier d'inachevée ; encore faut-il préciser qu'il ne s'agit pas de l'insatisfaction perpétuelle de l'artiste – un tel propos est développé par la suite et Pline ne confond pas les deux – mais plutôt d'une définition pour ainsi dire première et essentielle de l'œuvre artistique : elle ne saurait être parfaite. À ce compte, on ne peut manquer d'apprécier à propos de l'œuvre parfaite l'inversion entre, d'une part, la qualification *absoluta* « achevé » et l'inscription *faciebat* (avec un imparfait duratif) et, d'autre part, l'indication *absolute* « de manière définitive » pour les trois contre-exemples d'œuvres dites achevées par les artistes qui les ont produites, en regard de l'absence d'appréciation esthétique ; la mention finale *magna invidia* (« grand objet de haine ») ne laisse certes pas entendre la qualité esthétique de ces trois œuvres mais donne à voir une évaluation dépréciative dans la réception de ces œuvres, par une forme de rapport établi entre appréciation esthétique et considération éthique. Concernant ces trois exemples rares qualifiés de parfaits par leur auteur, ceux-ci ne se retrouvent pas, à notre connaissance, dans les livres de l'*Histoire naturelle*, laissant place à quelque interrogation sur la nature voire l'existence effective de ces trois œuvres singulières. Toutefois, la recherche des contre-exemples ne doit retenir notre réflexion : le grand nombre de chefs-d'œuvre de l'antiquité païenne qui ne sont pas qualifiés de parfaits invite à considérer bien plus la portée générale du propos sur l'imperfection constante des œuvres, que la recherche, sans doute vouée à l'échec, des trois contre-exemples historiques.

Il est alors plus significatif de noter une considération esthétique commune à la sculpture et à la peinture, en l'espèce, par la mention des grands noms d'Apelle pour la peinture, et de Polyclète pour la sculpture. De prime abord, l'emploi du terme *conditor* « fondateur » peut sembler surprenant avec les noms d'Apelle et de Polyclète qui représentent en bonne part des modèles d'excellence, et non des fondateurs des arts visuels. Faut-il concevoir le sens de « dépositaire » plutôt ? Sur un plan sémantique, cette idée peut convenir aux emplois attestés mais il s'agit de bien percevoir l'importance de ces artistes qui ont excellé dans leur art par leur pratique mais également par une approche critique⁴. De ce fait, il semble opportun de noter cette qualité double de praticien et d'auteur. Peut-être est-ce cette conjonction des qualités dans un même artiste qui fait attribuer le titre de *conditor* au sens de « fondateur ». Ce point est remarquable dans la pensée de Pline où il s'agit de regarder avec respect le dynamisme des génies du passé, et à plusieurs reprises, dans les passages qui nous intéressent, réapparaît l'idée qu'il faut garder en mémoire les illustres exemples du passé. Il est en tout cas notable que Polyclète et Apelle présentent cette similarité, d'avoir été les premiers à posséder cette double compétence, ce qui les distingue significativement, dans cette présentation rapide de Pline, du reste des artistes.

Si les livres XXXIV et XXXV permettent alors de retrouver la mention de ces artistes mais aussi la réflexion plinienne sur la perfection, Apelle est le nom d'artiste sur lequel s'attarde le plus l'encyclopédiste. Précisément, le peintre grec est considéré pour son travail remarquable, aussi bien admirable quand il achève une œuvre comme la Vénus anadyomène, que quand il ne peut terminer une œuvre, rattrapé par la mort, comme la seconde Vénus de Cos. En somme, la figure d'Apelle telle qu'elle est saisissable dans l'*Histoire naturelle* semble constituer un résumé illustratif de ce qu'est la perfection des arts visuels pour Pline, et permet

⁴ Il n'est pas possible de préciser nettement quelle était l'écriture de leurs traités, puisque nous ne possédons pas leurs œuvres, sinon par une tradition indirecte fort partielle.

de percevoir d'emblée les raisons de sa place plus importante dans l'œuvre plinienne, où prime la considération sur la perfection en peinture.

b) Les passages particuliers des livres XXXIV et XXXV consacrés à la question de la perfection

À considérer les seuls livres XXXIV et XXXV, il est possible d'apprécier une composition en partie analogue⁵. À la moitié de chaque œuvre, lorsqu'il est question des grands noms respectivement de la sculpture et de la peinture, l'auteur envisage une réflexion sur la perfection et l'imperfection des productions artistiques. Ainsi, au livre XXXIV, Pline signale des cas d'imperfection par insatisfaction du sculpteur (XXXIV, 81, sur Apollodore), avant d'envisager un autre cas d'imperfection des œuvres sculptées (XXXIV, 92, sur Callimaque), cependant qu'au livre XXXV, il considère l'imperfection qui provient du zèle du peintre (XXXV, 79-80, sur Protogène) avant de rapporter la perfection des peintures d'Apelle (XXXV, 91-92). Il est d'emblée notable que la réflexion sur la perfection se trouve associée à la pensée de l'imperfection, mais également qu'elle s'entend tout particulièrement grâce à des anecdotes liées à de grands noms des arts visuels : avant de chercher à définir la perfection, Pline mentionne, de façon plus marquante, l'imperfection qui concerne ceux qui sont, pourtant, de grands artistes.

Or, la difficulté du projet n'est pas des moindres : donner à voir la perfection artistique, sans que le destinataire⁶ de l'*Histoire naturelle* ne possède sous les yeux les œuvres dont il est question ; il faut donc pouvoir rendre compte de ces représentations tout en suscitant l'intérêt : le choix d'œuvres notamment conservées ou reproduites à Rome permet certes la valorisation de Rome mais rend également possible la consultation sinon la contemplation des œuvres mentionnées. Car les œuvres sont mentionnées et non décrites. L'approche imaginative possible des œuvres réside dans la perception de critères évaluatifs qui portent davantage sur le rendu du sujet représenté que sur la précision de cette représentation. Il est possible de songer que les écrits épigrammatiques offraient en outre le cadre littéraire privilégié de la description des œuvres d'art⁷ ; il est vraisemblable, à ce sujet, que les lecteurs de l'*Histoire naturelle* aient connu cette tradition épigrammatique pour visualiser certaines œuvres mentionnées. La considération même du propos de Pline permet d'envisager cette forme de distribution entre la description de l'œuvre dans les épigrammes, et l'analyse des œuvres notamment dans les traités de rhétorique et les encyclopédies. Pline a dû en effet bénéficier de l'enseignement rhétorique et sophistique, notamment pour la place conférée à l'attrait⁸.

⁵ La composition de l'*Histoire naturelle* soulève de grandes questions, liées à la représentation même de Pline, parfois réduit à un piètre compilateur. Dès lors, les livres de l'*Histoire naturelle* sont rapidement envisagés séparément, dans une distinction d'ensembles thématiques que réunissent à période récente des critiques. C'est là sans doute réduire le travail de Pline ; à ce compte, il faut apprécier les témoins antiques sur le travail de Pline (*Praefatio* de l'*Histoire naturelle* ; lettres de Pline le Jeune sur le travail de son oncle, dont *Epistulae*, III, 5). Il ne faut pas omettre que Pline a prévu la table des matières de chaque ouvrage ; il précise, dans l'épître dédicatoire à Titus, qu'il a procédé ainsi pour la commodité de lecture de l'ouvrage : il est ainsi possible d'aller consulter d'emblée ce qui intéresse (*Praefatio*, 33). Nous rejoignons alors les positions de S. Carey sur l'appréciation de la composition de l'*Histoire naturelle*.

⁶ La question du public de l'*Histoire naturelle* a été traitée à plusieurs reprises ; notamment, J. Isager, *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, 1991.

⁷ Les récentes études sur Posidippe de Pella vont dans ce sens : voir É. Prioux, *Le poète, l'artiste, le collectionneur*, thèse sous la dir. d'A. Rouveret, 2004.

⁸ La connaissance rhétorique de Pline l'Ancien devait être appréciable, puisqu'il avait rédigé à ce propos le *Studiosus* et le *Dubius sermo*, que mentionne Quintilien (*Institution oratoire*, III, 1, 21 ; XI, 3, 143 et 148).

(2) *Histoire naturelle*, XXXIV, 81-82

Silanion Apollodorum fudit, fictorem et ipsum, sed inter cunctos diligentissimum artis et iniquom sui iudicem, crebro perfecta signa frangentem, dum satiari cupiditate artis non quit, ideoque insanum cognominatum – hoc in eo expressit, nec hominem ex aere fecit, sed iracundiam [...]

Silanion a coulé en bronze Apollodore, lui-même sculpteur ; or, ce dernier, méticuleux entre tous et critique injuste envers lui-même, brisait souvent des statues achevées, quand il ne pouvait pas être satisfait, poussé par la passion de l'art ; c'est pourquoi on le surnomma l'Insensé – c'est là ce qu'a exprimé Silanion : ce n'est pas l'homme qu'il a coulé dans le bronze mais la Colère [...].

(3) *Histoire naturelle*, XXXV, 79-80

[...] quorum opera cum admiraretur, omnibus conlaudatis deesse illam suam uenerem dicebat, quam Graeci xa/rita uocant ; cetera omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem. Et aliam gloriam usurpauit, cum Protogenis opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur ; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam.

[...] s'il [sc. Apelle] admirait leurs œuvres [sc. des artistes contemporains] et faisait l'éloge de tous ces artistes, il disait qu'il leur manquait sa grâce que les Grecs appellent xa/rita (khárita) ; qu'ils réussissaient pour tout le reste mais que pour cette qualité, nul ne lui était égal. Il revendiqua aussi un autre titre de gloire lorsqu'il admira l'œuvre de Protogène, qui avait demandé à cet artiste beaucoup de travail et un soin méticuleux qui dépasse la mesure ; il dit en effet qu'en tous points, ils étaient semblables et même que Protogène lui était supérieur ; mais qu'en un point, il l'emportait : parce qu'il savait retirer sa main du tableau – précepte mémorable : un trop grand souci souvent nuit.

(4) *Histoire naturelle*, XXXIV, 92

Ex omnibus autem maxime cognomine insignis est Callimachus, semper calumniator sui nec finem habentis diligentiae, ob id catatexitechnus appellatus, memorabili exemplo adhibendi et curae modum. Huius sunt saltantes Lacaenae, emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit.

Or, parmi tous les artistes, Callimaque est surtout connu pour son surnom : toujours à décrier son travail, d'un scrupule sans fin, il doit à ces traits d'être surnommé Catatexitechnos (Archiméticuleux) – exemple mémorable : il faut ajouter de la mesure au soin apporté. De lui, il existe des Lacédémoniennes dansant, œuvre sans défaut mais de laquelle un excès de zèle a retiré toute grâce.

(5) *Histoire naturelle*, XXXV, 91-92

Cuius [sc. Veneris signi] inferiorem partem corruptam qui reficeret non potuit reperiri, uerum ipsa iniuria cessit in gloria artificis. Consenuit haec tabula carie, aliamque pro ea substituit Nero in principatu suo Dorothei manu. Apelles inchoauerat et aliam Venerem Coi, superaturus etiam illam suam priorem. Inuidit mors peracta parte, nec qui succederet operi ad praescripta liniamenta inuentus est.

La partie inférieure de la Vénus fut corrompue sans que l'on pût trouver quelqu'un pour la restaurer ; or, ainsi, la dégradation participa justement à la gloire de l'artiste. Cette toile subit l'usure de la pourriture et Néron, durant son principat, lui substitua une autre œuvre réalisée de la main de Dorotheus. Apelle avait aussi commencé une autre Vénus de Cos, dans l'intention de dépasser sa première Vénus elle-même ! Or la Mort le jalouosa, cependant qu'il avait achevé une partie de l'œuvre ; et il fut impossible de trouver quelque artiste pour poursuivre l'œuvre suivant l'esquisse déjà tracée

Avec ces anecdotes, Pline commence sa réflexion par des cas d'imperfection des œuvres. La motivation première réside dans le regard que l'artiste porte sur ses propres productions : dans le cas d'Apollodore, l'artiste vient à briser ses œuvres, achevées (*perfecta*), cependant que Protogène représente une autre figure de l'artiste zélé, insatisfait également de son travail, mais qui, de ce fait, dépasse le moment de la perfection pour gâcher son œuvre – ce que Souriau appelle « strapasser »⁹. La raison première de l'imperfection réside alors dans une courte notation psychologique, dirait-on, de l'artiste (« quand il ne pouvait se trouver satisfait » *dum satiari non quit* ; « d'un soin méticuleux qui dépasse la mesure » *curae supra modum anxiae*) qui marque une forme d'insatisfaction pour ainsi dire maladive. Néanmoins,

⁹ É. Souriau (1990), *s.u. strapasser*.

la manifestation est différente dans la corruption de l'œuvre : concrètement, par la destruction ; esthétiquement, par le fait de strapasser.

La démarche de Pline peut alors être considérée comme méthodique, dans la mesure où il est plus aisé de décrire ce qui ne devrait pas être, ce qui marque la rupture d'avec la perfection, que ce qui fait la perfection. Cette première approche, par la négative, insiste donc sur l'excès. Cela permet notamment de mettre en exergue la difficulté de parvenir à la perfection entendue comme corrélée à un instant particulier dans la création d'une œuvre, instant qui peut être facilement dépassé pour faire perdre à l'œuvre toute sa perfection : l'indication *omnem gratiam* « toute grâce » ne manque pas d'insister sur le fait que l'œuvre est entièrement ruinée, dans ce cas de figure. Certains concepts cardinaux figurent dans ces passages et permettent de percevoir les critères dirimants pour Pline : ainsi, le terme de *cura* « soin, souci », ou encore la variation possible de la *diligentia* « précision, zèle », ressortent comme des éléments importants¹⁰. Autre point appréciable : la question de l'agrément que suscite une œuvre, la *uenus* (« grâce ») d'Apelle en première instance comme exemple manifeste. À ce compte, dans les livres XXXIV et XXXV, Pline emploie, dans les cas d'imperfection, le terme de *diligentia* en association avec le terme de *modus* (« mesure, modération ») pour signaler que si la recherche de l'exactitude (*diligentia*) est importante, cette qualité peut tomber dans l'excès et gâcher l'œuvre, si l'artiste ne sait mettre un frein à cette recherche. Tantôt Pline écrit *diligentia supra modum* « diligence qui dépasse la mesure », tantôt il emploie l'intensif *nimia diligentia* « trop de diligence » pour rendre compte de ce défaut, où le mieux devient l'ennemi du bien. Cette notation est essentielle et reprend en bonne part un principe cher à la pensée antique, et notamment romaine, en l'espèce : la recherche de la mesure.

Dans les exemples pris par Pline, Apelle ressort de fait clairement comme l'artiste exemplaire, et l'encyclopédiste rapporte plusieurs anecdotes qui permettent d'envisager pour cet artiste la perfection d'une œuvre achevée mais également d'une œuvre inachevée. Un cas notable mérite d'être ici considéré : le travail de copie de Dorotheus. Outre notre ignorance de l'artiste qui reprend le chef-d'œuvre d'Apelle – ce qui peut inviter à relativiser la célébrité de la copie que fit Dorotheus – c'est notamment le peu de poids que Pline accorde généralement au baroque néronien qui nous incite à nous défier du témoignage de cette copie de la Vénus d'Apelle à période néronienne¹¹. Surtout, le travail de Dorotheus n'est pas de reprendre l'œuvre d'Apelle pour la restaurer ou la compléter mais d'en offrir une réplique, et en cela ce premier témoignage a une moindre portée que dans le passage mentionné sur la seconde Vénus d'Apelle, pour laquelle il est impossible de trouver quiconque puisse terminer l'œuvre en gardant l'esprit du peintre et en restituant le génie de son art. Il est possible de s'interroger

¹⁰ Sur l'emploi de ce vocabulaire par Pline l'Ancien, voir P. Duarte, « Le mieux est l'ennemi du bien. Étude sémantique autour de *diligentia* dans le vocabulaire plinien de la critique d'art » (à paraître).

¹¹ La mise à distance des années de règne de Néron est sensible dans l'*Histoire naturelle* ; dans les derniers livres où le nom de ce prince apparaît à plusieurs reprises, le comportement de Néron est associé aux défauts récurrents du mauvais empereur : *uiolentia* (XXXIV, 84), *inuidia* (XXXVII, 20) ou encore *ira* (XXXVII, 29). Pour Pline, il est surtout question de condamner l'empereur et son goût. A. Ernout rappelle dans son introduction à l'*Histoire naturelle* (C.U.F., 1950) que Pline connut quelque forme de disgrâce sous le règne de Néron ; que de ce fait, l'avènement de Vespasien – après la période trouble qui voit se succéder les empereurs Galba, Othon et Vitellius – est synonyme d'un retour en grâce de Pline. Rappelons à ce compte que l'*Histoire naturelle*, publiée en 77, est dédiée à Titus, fils de Vespasien. On ne saurait résister à l'envie de citer un dernier passage de l'*Histoire naturelle* où Pline exprime tout son mépris pour Néron (XXII, 92) : « Parmi les productions qu'il est imprudent de manger, je placerais aussi avec raison les "bolets", aliment sans doute très agréable, mais accusés par un exemple éclatant, depuis qu'Agrippine, son épouse, s'en est servie pour donner du poison à l'empereur Tibère Claude, donnant du même coup, dans la personne de Néron, un autre poison au monde et d'abord à elle-même » (trad. J. André, C.U.F., 1970).

même sur le terme de copie, en songeant qu'il ne faudrait pas nécessairement penser à une copie exacte, mais potentiellement à une variante¹² ; à telle enseigne, il est plus aisé de faire une copie que de s'essayer à reprendre l'œuvre originelle d'Apelle pour l'achever.

Deux passages, enfin, portent sur la perfection et l'imperfection au livre XXXV, aux paragraphes 145 et 155. Toutefois, ils se distinguent en partie : le passage XXXV, 145 présente une forme de catalogue d'œuvres inachevées mais parfaites ; quant à XXXV, 155, il s'agit d'un passage relatif à l'art du modelage.

(6) *Histoire naturelle*, XXXV, 145

Illud uero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum imperfectasque tabulas, sicut Irim Aristidis, Tyndaridas Nicomachi, Mediam Timomachi et quam diximus Venerem Apellis, in maiore admiratione esse quam perfecta quippe in iis liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, extinctae.

Mais ce qui est tout à fait rare et mérite d'être retenu, c'est le fait que les dernières œuvres d'artistes ainsi que les toiles inachevées comme l'Iris d'Aristide, les Tyndarides de Nicomaque, la Médée de Timomaque et la Vénus d'Apelle dont nous avons parlé, soient davantage admirées que des œuvres achevées : car en elles, il est possible de considérer les traces de l'esquisse et la vision même de chaque artiste ; en outre, la peine que la main ait été interrompue au milieu de l'exécution participe à l'estime que le public affecte pour l'artiste.

Les œuvres ici mentionnées ne sont pas terminées formellement, ce dont rend compte le lexique employé, dont le terme *reliqua* : pour A. Rouveret, il faut y comprendre les traces laissées par le dessin qui définit d'emblée l'organisation du tableau¹³. Ce point permettrait alors de comprendre la possibilité pour un spectateur d'imaginer le projet de l'artiste, et les témoins archéologiques permettent de corroborer cette pratique picturale par le tracé préalable de l'organisation globale. À considérer plus précisément les toiles mentionnées dans ce passage de l'œuvre plinienne, deux remarques doivent être énoncées. Tout d'abord, ces œuvres sont mentionnées ailleurs : la *Médée* de Timomaque apparaît comme une œuvre remarquable, exposée dans le temple de Vénus Genitrix (*Histoire naturelle*, VII, 126 ; XXXV, 136) ; Aristide est également mentionné en VII, 126, pour ses œuvres, dont certaines sont vendues à prix d'or. Par ailleurs, la forme même du catalogue d'œuvres inachevées mais parfaites appelle une réflexion sur les sources de Pline en l'espèce. De fait, des inventaires d'œuvres artistiques se retrouvent dans plusieurs écrits antiques¹⁴, ce qui fait songer à l'existence vraisemblable de sources où seraient regroupés thématiquement des ensembles. Ce point est intéressant dans la mesure où il peut permettre d'envisager que Pline ne présente pas une réflexion pleinement novatrice, mais prendrait appui sur la référence déjà opérée auparavant d'œuvres inachevées mais admirables. Néanmoins, il peut être délicat d'analyser ce passage, notamment pour l'explication que fournit Pline (*quippe*) : la réflexion stoïcienne en la matière pourra permettre par la suite d'envisager des éléments de réponse plus approfondis à ce propos.

(7) *Histoire naturelle*, XXXV, 155

Idem magnificat Arcesilaum, L. Luculli familiarem, cuius proplasmata pluris uenire solita artificibus ipsis quam aliorum opera [...]

C'est lui également [sc. Varron] qui loue bien haut Arcésilaus, grand ami de L. Lucullus, dont les ébauches se vendent d'ordinaire aux artistes plus cher que les œuvres achevées des autres.

¹² Les études de G. Lippold, notamment, ont permis d'apprécier plusieurs rapports à la copie dans l'antiquité païenne, dont la copie exacte et la variante.

¹³ Édition de la C.U.F. du livre XXXV, p. 249-250.

¹⁴ Par exemple, dans le *De signis* de Cicéron, § 135 : catalogue des œuvres illustres conservées en différents endroits de la Méditerranée ; y figure notamment la Vénus de Cos d'Apelle.

Ce dernier exemple permet de relever une anecdote qui joue sur un paradoxe apparent : l'ébauche d'un artiste l'emporte sur les réalisations achevées d'autres artistes. Or, il n'est plus question d'une œuvre singulière ou comprise dans l'ensemble de la production d'un même artiste, mais d'une œuvre considérée dans une confrontation, hyperbolique, avec l'ensemble des productions d'autres artistes. La compétition n'est alors plus interne, dans une forme d'émulation de l'artiste qui critique lui-même son œuvre, en voulant l'améliorer. La valeur qui doit être attachée à cette anecdote doit plutôt relever à la fois de l'autorité de la source, en la personne de Varron, et de l'illustration permise par un artiste installé en Italie. À ce titre, il faut considérer ici que la réception de l'œuvre d'Arcésilaus n'est plus indéfinie, mais le public qui apprécie les *proplasmata* – les ébauches – est constitué d'artistes, public choisi s'il en est, et spécialiste du domaine traité : la compétence en la matière apparaît dès lors dans la valorisation ultime des *proplasmata* d'Arcésilaus¹⁵. Il faut alors considérer un propos significatif et qui vient apporter des éléments appréciables dans l'ensemble jusqu'ici défini : avec les ébauches, il n'est pas question à proprement parler d'œuvres inachevées, mais de premiers jets, qui doivent permettre de réfléchir à l'œuvre finale proposée. Nonobstant, les ébauches constituent des formes de préparation, comparables au tracé de la composition suggéré dans la peinture d'Apelle : une considération comparative des deux techniques du dessin préparatoire (en peinture) et du modelage préparatoire (en sculpture) est ainsi appréciable, et permet de rendre compte de la question première du projet artistique qui précède la réalisation – complète ou non. Il est alors possible de relever ce dernier passage, dans la réflexion que mène Pline sur la perfection et l'imperfection, lorsqu'il considère le travail de l'artiste au moment de l'élaboration de l'œuvre¹⁶.

De fait, le propos sur la perfection et l'imperfection des œuvres artistiques s'inscrit notamment dans une composition microstructurelle bien repérable dans les livres étudiés, où plusieurs passages doivent être considérés. Nous ne saurions pour autant rester dans une seule approche microstructurelle de l'*Histoire naturelle* et il convient à ce titre d'envisager conjointement une approche macrostructurelle.

c) Place au sein des livres de l'Histoire naturelle

Dans l'inventaire remarquable des œuvres, Pline cite plusieurs statues et peintures qu'il signale comme admirables, sans pour autant avancer de réflexion sur l'idée de perfection, à cette réserve près que le lecteur peut trouver une rapide mention soit d'un adjectif comme *perfectus*, *absolutus* ou encore *emendatus*, soit d'une mention du caractère admirable et mémorable de telle œuvre. En dehors de cette indication, rapide, il n'est guère possible de distinguer ce qui fait la perfection de l'œuvre ; l'objet de l'admiration peut parfois être plus perceptible, encore faut-il signaler que perfection et admiration ne se rejoignent pas nécessairement dans le propos de Pline. Il pourrait s'agir d'apprécier l'absence de certains concepts d'évaluation esthétique, présents par ailleurs dans l'*Histoire naturelle*, pour essayer de faire ressortir de manière contrastive ce qui retient l'attention de Pline dans les pages qu'il consacre à la réflexion sur la perfection. Essentiellement, deux aspects méritent d'être considérés : la mention modeste de l'effet de ces œuvres parfaites sur le spectateur et l'absence presque totale de termes renvoyant plus communément à la beauté (*pulcher*,

¹⁵ Il est possible de distinguer cette compétence du propos du §145, où l'estime publique semble décriée, par l'emploi connoté péjorativement de *lenocinium*.

¹⁶ L'intérêt se double du lien tenu entre les deux domaines de la peinture et de la sculpture par le biais du modelage : l'anecdote à valeur étiologique de la jeune fille corinthienne (§ 151) doit ajouter au lien historique et culturel établi entre les deux expressions artistiques ; elle doit de fait rendre compte de la corrélation entre les deux arts par le traitement du portrait (dessin du profil de l'être représenté, grâce à l'ombre portée sur un support ; cela est ensuite reporté sur l'œuvre modelée).

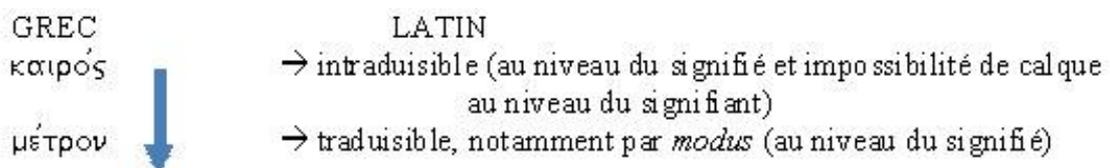
pulchritudo). Or, c'est avec prudence que nous saurions retirer des enseignements de ces absences, qui pourraient ne constituer que des arguments *e silentio*. Ainsi, ne figure aucune considération, dans ces œuvres parfaites, pour l'exactitude du rendu ; le critère de la fidélité de la représentation n'est pas mentionné, élément pourtant cher à l'encyclopédiste, qui aime à signaler les effets d'illusionnisme, ou le vérisme des représentations. L'analyse d'une telle absence reste alors problématique, somme toute. Aucun terme, non plus, du champ lexical de *mirus* là où *mirificus*, *mirari* et autres polyptotes agrémentent aisément l'écriture de l'inventaire des œuvres mémorables. Le terme *mirando* apparaissait dans la préface (*quae mirando non satiamur*) mais ce propos ne figure pas dans les passages considérés des livres XXXIV et XXXV. Plus que de déplorer l'absence de ce que nous pourrions souhaiter trouver dans l'*Histoire naturelle*, il convient de s'interroger plus particulièrement sur ce que présente le texte pour en percevoir l'intérêt significatif. À ce compte, vouloir trouver dans l'œuvre plinienne une argumentation qui fonde le jugement esthétique énoncé est compréhensible dans notre approche moderne où la critique implique une démonstration du jugement formulé. Or, Pline ne rend compte d'aucune alliance comparable entre jugement esthétique et formulation critique argumentée ; cela ne fait pas exception dans la tradition littéraire que nous conservons de la littérature antique consacrée aux arts visuels. Aussi faut-il sans doute d'autant plus apprécier un effort critique quand Pline cherche dans un ensemble cohérent à préciser ce qui fonde, pour lui, l'appréciation de la perfection et de l'imperfection ; la formulation laisse alors place à la difficulté de mettre des mots sur les principes esthétiques, sans sombrer dans un vocabulaire technique que Pline reconnaît par endroits comprendre avec quelque difficulté (notamment XXXIV, 137)¹⁷. Penser que Pline joue sur la connaissance de l'œuvre par le lectorat peut être une considération hypothétique, et notamment l'explicitation brève de Vénus anadyomène par « Vénus sortant de la mer » peut inviter à modérer cette appréciation. Pline, dans ces passages, n'incite pas à une lecture dite naïve des œuvres¹⁸, mais de là à préjuger d'une érudition certaine, l'écart peut être significatif et semble à tout le moins mal assuré.

Les termes associés à la qualification de la perfection ne permettent qu'un faible apport, cependant non négligeable, dans l'appréciation de ce qu'est la perfection pour Pline, et ce, malgré l'emploi parcimonieux que Pline fait des adjectifs déjà mentionnés : ainsi, *perfectus* n'est employé qu'à quatorze reprises sur l'ensemble de l'*Histoire naturelle*, dont quatre occurrences figurent dans les livres XXXIV et XXXV. Il est possible de relever dans les autres emplois de *perfectus* une cohérence d'emploi sémantique où *perfectus* est rapproché de *absolutus* (II, 8) ou bien où il est opposé à *inchoatus* (X, 176). *Perfectus* est ainsi employé comme adjectif descriptif, sans valeur axiologique, au sens de « achevé », « mené à son terme ». Il est remarquable que Pline n'emploie pas ce terme pour les artistes qui strapassent leurs œuvres : *perfectus* dénote ainsi la qualité d'une œuvre qui a atteint le moment

¹⁷ Si de tels témoignages ont amené certains savants à formuler des jugements dépréciatifs à l'égard des compétences de Pline en matière d'arts, il nous semble plus avisé d'opter pour l'approche nuancée de G. Serbat, qui n'entend ni grandir ni abaisser Pline et l'étendue de ses connaissances, mais considère les jeux polyphoniques à l'œuvre dans la rédaction et dans la formation intellectuelle de Pline.

¹⁸ Le terme de « naïf » doit être entendu, dans une épistémologie de l'esthétique, comme l'appréciation d'un regard dénué de savoirs extérieurs – culturels, de nature encyclopédique –, que cette ignorance d'un fonds culturel soit réelle ou recherchée pour une « visibilité pure » de l'œuvre, en d'autres termes avec la volonté du spectateur de ne pas se servir de ses connaissances pour regarder et surtout apprécier (évaluer) l'œuvre. Une telle conception du regard naïf n'implique pas une démarche naïve au sens commun. Au contraire, une telle démarche peut permettre l'appréciation de certains éléments souvent négligés dans une considération d'emblée érudite. À ce compte, il s'agit de bien percevoir l'emploi spécifique de « naïf » en esthétique. Si le concept est moderne, il permet de rendre compte, de manière économique et pertinente, de l'approche de Pline, en l'occurrence, dans la volonté d'un regard non naïf.

d'achèvement, sans tomber dans l'un ou l'autre défaut, du manque de travail ou d'excès de travail¹⁹. La difficulté réside alors essentiellement dans la définition possible de l'achèvement, voire du moment de l'achèvement, souvent réduit, dans la perspective esthétique d'inspiration hellénistique²⁰ du *kairo/j* (*kairós*), à l'instant où il faut savoir mettre un terme²¹. Nous nous demandons de fait si à ce compte *modus* ne constitue pas, dans l'œuvre plinienne, un équivalent du grec *kairo/j* déjà mentionné²². Les linguistes hellénistes ont pu signaler, à l'instar de Wilamowitz²³, que le terme grec, concept grec cardinal par la place croissante qu'il comprend à compter de la période classique, figurait parmi les termes intraduisibles²⁴. Or, comme le note M. Trédé, *kairo/j* et *me/tron* sont souvent associés, sinon employés de manière synonymique²⁵. L'impossibilité de rendre *kairo/j* par un équivalent de traduction peut permettre de rendre compte, en latin, de la volonté de transposer l'intraduisible grec par la traduction de l'un de ses synonymes bien attestés. On aurait alors un cheminement traductologique de cet ordre :



En outre, *kairo/j* se retrouve à de nombreuses reprises pour permettre de définir la *xa/rij* (*kháris*), soit la « grâce »²⁶. Or, dans le passage où il est question d'Apelle, le terme grec de *xa/rij* est proprement mentionné, mais encore faut-il signaler qu'il est donné après la traduction latine qu'en propose Pline, soit le terme *uenus*. La difficulté peut résider dans l'ambiguïté de l'objet de la « grâce » : s'agit-il des artistes qui présentent de la « grâce » ou bien l'œuvre qui est définie par une forme de « grâce » ? ce problème se double de la définition objective ou subjective de la « grâce » : est-ce la « grâce » que détient l'artiste ou l'œuvre, ou bien la « grâce » ressentie par le critique ou le spectateur ? Comme a pu l'analyser Cl. Moussy dans sa thèse sur *gratia*, le terme abstrait de *gratia* peut comprendre cette dernière double orientation, objective ou subjective, ce qui tout aussi valable pour *uenus* et *xa/rij*. Par la concision de sa phrase, Pline ne permet pas, à notre sens, de lever toute ambiguïté sur la

¹⁹ À proprement parler, Pline n'évoque pas le cas de figure du manque de travail. Sans doute faut-il envisager que le manque de travail est facilement corrélé à l'imperfection, cependant que l'excès de travail constitue un cas de figure plus remarquable. Il ne peut s'agir là que d'hypothèses dans la mesure où Pline n'évoque pas la question du manque de travail dans les arts visuels. Toutefois, la place importante qu'il confère à la critique de la mollesse peut inviter à songer que le manque de travail est clairement associé à un défaut.

²⁰ Le concept n'apparaît pas à période hellénistique, loin s'en faut ; il constitue notamment un élément important de la pensée archaïque ; néanmoins, l'évolution sémantique du terme à période classique, pour ses emplois en arts, retient notre attention, avec la perspective particulière que ce terme semble remotivé à période hellénistique par les stoïciens.

²¹ Le terme, d'étymologie obscure (voir P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, s.v., éd. revue et augmentée), a été étudié par M. Trédé, *Kairos. L'À-propos et l'occasion*. Cette dernière propose de retenir plutôt un rapport étymologique avec la racine *ker- « couper », reprenant conjointement les analyses de Wilamowitz et de Persson, tout en les étoffant par l'analyse iconographique des représentations de *Kairos* (p. 16 et p. 52-56).

²² Nous employons à dessin le terme d'« équivalent », puisqu'il ne s'agit pas de voir en *modus* une traduction à proprement parler. Le terme d'équivalence permet d'apprécier un rapport sémantique entre deux lexèmes qui appartiennent à des langues différentes. Nous cherchons à préciser la nature de ce rapport dans l'analyse proposée.

²³ U. von Wilamowitz, *Sappho und Simonides*, p. 247 (*non uidi*, cité par M. Trédé).

²⁴ Conceptuellement, la question des termes prétendument intraduisibles donne lieu à des polémiques entre linguistes ; voir notamment J.-R. Ladmiral, p. 90 sq.

²⁵ M. Trédé, p. 65.

²⁶ M. Trédé, p. 66-67 ; Cl. Moussy, p. 421.

lecture qui peut être donnée à la fois au signifié de *uenus* mais également au référent, soit en l'espèce la personne ou l'objet qui possède cette qualité.

Enfin, le concept de « mesure » est fondamental dans la société romaine et permet de recouvrir une surface sémantique comparable par l'importance conférée à chacune de ces valeurs dans leur aire culturelle respective, et par la corrélation établie entre « instant propice » et « mesure, modération », ce qui se traduit dans le domaine des arts visuels par la perception du moment où il faut arrêter le travail de l'œuvre.

En substance, autour de la problématique de la définition de la perfection, Pline rencontre le faisceau des concepts complexes qui ne sont pas spécifiques à un artiste – pas de questions de définition d'une stylistique des artistes dans leur singularité, ici. À ce compte, la *symmetria* n'est pas une qualité propre à certains artistes, même si certains y excellent particulièrement, dont l'illustre Lysippe, maître du *kairós*. La *symmetria* est une qualité qui doit apparaître dans l'œuvre parfaite, au titre d'une harmonie des proportions entre elles²⁷. De fait, les deux artistes cités dans la *Praefatio*, Polyclète et Apelle sont des références en matière de *symmetria* pour Pline (XXXIV, 58 ; XXXV, 107)²⁸. Il faut alors apprécier l'effort du naturaliste qui cherche à reprendre à son compte cet élément de la pensée grecque, avec la volonté d'éviter la translittération, sans s'essayer pour autant à un calque sémantique, ni à un néologisme : dès lors, il opte pour la périphrase, aidée par l'anecdote ; il nous apparaît en effet que l'anecdote n'a pas vertu à divertissement, ou du moins pas à cela seulement ni essentiellement ; elle permet d'illustrer une notion qu'il est complexe de définir, et qui pourtant peut être essentielle, dans la conception que développe Pline sur la perfection : l'instant où la perfection est atteinte. Pline ne donne pas de description particulière de l'œuvre – ce qui est courant non seulement dans l'œuvre de Pline mais généralement dans les écrits en prose – mais se concentre bien plus remarquablement sur les qualités associables à l'artiste, ce qui doit permettre de rendre compte de la perfection de l'œuvre, dans une corrélation nette entre l'œuvre et son auteur. Toutefois, la perfection dépasse parfois le strict cadre de cette corrélation, soit que ce soit la *fortuna* (« hasard ») qui intervienne, notamment pour pallier l'impossibilité de Protogène à rendre l'écume dégouttant de la gueule du chien, soit qu'il s'agisse de l'indéfinissable génie cher à la pensée plinienne.

À ce compte, l'étude première des passages de l'œuvre plinienne, pris dans leur cohérence interne, permet d'apprécier la formation d'une esthétique complexe. Or, il convient d'y apprécier la part des héritages que put connaître Pline, sans que ces considérations impliquent un regard dévalorisant sur l'esthétique plinienne. Il s'agit bien plutôt de considérer les sources de Pline pour pouvoir comprendre comment il forge sa conception de l'esthétique en matière d'arts visuels, notamment grâce aux pensées esthétiques préexistantes ou contemporaines.

II – Place des héritages et de l'originalité de Pline

a) En histoire de l'art

Comme le propos de Pline porte en l'occurrence sur une question d'histoire de l'art, il semble légitime de s'interroger sur la tradition écrite dont a pu s'inspirer l'auteur pour les passages

²⁷ Le concept a été étudié à de nombreuses reprises ; en dehors de l'étude d'E. Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, un peu datée désormais, on pourra se reporter à J. J. Pollitt, p. 15 sq.

²⁸ Ce point peut être noté comme significatif, dans la mesure où Pline emploie peu le terme de *symmetria* : deux occurrences au livre XXXIV (§58 et 65) et quatre au livre XXXV (§67, 107, 128 et 129). Il faut noter que l'emploi de ce terme, en sculpture et en peinture, ne présente pas un sémantisme semblable : là-dessus, S. Ferri a proposé une analyse convaincante, que reprend A. Rouveret dans son commentaire au livre XXXV.

considérés. De fait, Pline s'inscrit en bonne part dans la tradition de la critique d'art, semble-t-il ; entre autres sources d'influence, l'appréciation des progrès historiques qu'il est possible de relever semble provenir de l'école d'Antigone de Caryste : considération pour l'inventeur d'une technique (*primus*), mention des progrès notables avant de signaler le point de perfection atteint pour cette même technique. Ainsi, il est possible de relever, dans l'emploi des adjectifs qui dénotent la perfection, la marque de degrés : la perfection n'est pas un degré positif strictement, mais des adjectifs comme *absolutus* peuvent se trouver au comparatif (XXXIV, 55) ou au superlatif (XXXV, 74). Or, il ne s'agit pas d'apprécier cette progression vers la perfection, mais la question de la perfection même d'une œuvre. En d'autres termes, il s'agit de se demander s'il est possible d'apprécier la perfection d'une œuvre sans qu'elle n'ait à être inscrite, de manière comparative, dans un ensemble d'œuvres. Plus essentiellement, dans l'appréciation de l'esthétique antique, il s'agit de se demander s'il est possible de distinguer une perfection absolue d'une perfection relative, ou perfection intrinsèque en regard d'une perfection extrinsèque. Cicéron posait cette question dans ses traités rhétoriques (*Orator*, 36 ; *De oratore*, III, 9, 34) et offrait une forme de relativité de la perfection selon les genres ; mais au sein de chaque genre, il s'agit alors d'avoir une réflexion sur les critères de la perfection. Pline présente quant à lui un regard très nuancé, et c'est là que pourraient plus remarquablement résider des interrogations sur la vision qu'il a de la perfection. L'insistance sur la relativité de la réception d'une œuvre peut permettre d'interroger la place conférée à l'appréciation d'une œuvre pour elle-même. La question de la perfection dite intrinsèque est délicate et il ne faudrait pas, hâtivement, faire le procès de Pline, qui n'apprécierait pas l'art pour l'art. Il convient de rappeler à ce compte que l'un des points récurrents de l'esthétique romaine, martelée tant en rhétorique que dans la poétique – notamment horatienne – réside dans l'*utile*. Ce concept n'est certes pas limitatif, mais il n'en est pas moins important dans la pensée romaine. Nous n'avons pas affaire à une esthétique hellénistique proprement dite, d'inspiration callimachéenne, lorsqu'il s'agit de considérer la seule virtuosité, la grâce d'une œuvre artistique.

Par cette première approche, il est ainsi possible de voir que la lecture d'une source comme Antigone de Caryste s'avère insuffisante, notamment dans son inscription plus large dans des esthétiques de date romaine²⁹. De fait, Pline, en tant que compilateur, reprend plusieurs traditions, qui peuvent être convoquées conjointement, dans un ensemble plutôt complexe. Ainsi, le catalogue d'œuvres inachevées qu'il donne (XXXV, 145) a pu être considéré comme une reprise d'un catalogue constitué, à période plus récente, par Pasitèlès, sculpteur grec établi à Rome. Il est ainsi possible d'apprécier la reprise de traités plus anciens, associée à la considération de courants nouveaux, représentés à Rome. Autre exemple significatif : le fait que Pline mentionne des anecdotes est souvent rapproché d'une tradition de la critique d'art, associée au nom de Douris de Samos. Ce dernier, lui-même artiste, semble avoir privilégié les anecdotes rattachées aux grands noms des arts visuels, ce qui est ramené, en bonne part, à une tradition populaire –souvent entendue de manière dépréciative par les modernes : l'intérêt pour les grands noms participerait dès lors d'un regard petit sur les artistes. Or, si la tradition de Douris de Samos est, de fait, associée à l'histoire de l'art sur le mode de la narration anecdotique, il semble que dans les passages que nous mentionnons, l'anecdote ne présente généralement pas l'aspect second qui peut lui être attaché. Nous ne songeons pas qu'il s'agisse de narrations de moindre importance, à deux titres : l'anecdote, illustrative, doit permettre de rendre plus accessible une question complexe ; par ailleurs, il faut considérer un

²⁹ Nous voyons en effet que de nombreuses pensées esthétiques nouvelles apparaissent dans la littérature latine : à titre d'exemple, nous pouvons songer à l'esthétique de Catulle qui distingue beauté et grâce, dans le *carmen* 86 (voir A. Michel, *La parole et la beauté*, p. 68-69). Il est clair qu'après Catulle, d'autres poètes proposent leur regard sur l'esthétique, qu'il s'agisse d'Horace ou d'Ovide, notamment.

principe prégnant dans la critique d'art antique, à savoir que l'œuvre artistique ne saurait être analysée qu'en considération de son artiste. En cela, la considération pour les qualités discernables dans l'artiste doivent permettre de rendre compte des qualités de l'œuvre. Cette perspective s'entend assez aisément dans la philosophie antique où est envisagée une définition téléologique de l'œuvre, et à ce compte, dans la pensée stoïcienne, le beau ne s'entend que dans la finalité de l'œuvre. L'artiste est alors le démiurge qui doit produire le cadre satisfaisant à la perception de cette finalité³⁰.

Les sources pliniennes s'avèrent ainsi multiples, complexes à apprécier, par l'absence du texte premier à de nombreuses reprises : de fait, nous ne connaissons les traités techniques sur les arts visuels que de manière indirecte, par les échos qu'en fournissent des épigrammes ou des textes comme l'œuvre plinienne, justement³¹. Néanmoins, c'est dans ce cadre général que peut être entendu le choix de Pline de retenir certaines anecdotes, ou même de prendre le parti de décrier un artiste, de manière assez forte. Ainsi, la critique émise à l'endroit de Callimaque ne retranscrit pas l'ensemble de la *doxa* sur Callimaque : si l'attribution d'un surnom dépréciatif est récurrente (« Archiméticuleux »), il n'en demeure pas moins que l'artiste est reconnu pour son œuvre ; ainsi, Vitruve, qui rappelle l'anecdote du surnom, reconnaît en Callimaque quelque *elegantia* (*De architectura*, IV, 1, 10)³². En cela, donc, Pline se démarque nettement de la tradition telle qu'elle nous est saisissable, puisque ce défaut peut retirer toute qualité à l'œuvre de l'artiste. Bien plus, il faut voir que, si la distinction de plusieurs ensembles thématiques peut s'avérer pertinente pour la cohérence des *auctores*, sur la matière envisagée, le projet d'ensemble de Pline dépasse toutefois ce découpage trop austère ; ainsi, la considération pour les progrès techniques ne saurait être attribuée à la seule école d'Antigone de Caryste, mais elle apparaît comme un invariant méthodologique de la démarche plinienne : l'encyclopédiste aime à apprécier la création, le développement et la perfection – le cas échéant, la dégradation aussi.

Ainsi, l'approche par l'histoire de l'art ne suffit pas puisque la pensée esthétique ne se réduit pas à l'écriture de traités techniques, mais elle comprend également une pensée philosophique qui permet d'envisager certains critères particulièrement dirimants ; il existe alors un échange

³⁰ Une telle conception peut permettre de rendre compte de l'équivalence de traduction entre le grec *teleios* (*téléios*) et le latin *perfectus* : « qui est mené à son terme, à son but », d'où « parfait ». Nous nous interrogeons sur la possibilité de pousser plus avant la comparaison avec les concepts grecs, notamment sur l'emploi du grec *ergon* (*érgon*) qui peut désigner aussi bien l'acte que l'œuvre. Un tel ensemble sémantique peut permettre d'apprécier la convergence de considérations entre la production artistique et le produit artistique. Or, si le latin distingue *opus* de *opera*, qui offre une distinction opérante entre produit et création, il est certes théoriquement possible de penser à la persistance d'une indifférenciation conceptuelle, héritée du grec. À la lecture de *Histoire naturelle*, il semble d'abord inopportun d'avancer une telle hypothèse. De fait, Pline ne considère pas véritablement l'artisan-artiste au travail et privilégie l'analyse sur l'œuvre produite. Toutefois, pour le propos qui nous intéresse ici sur la perfection, il est précisément question de l'appréciation de l'artiste au travail, au moment même de la création de l'œuvre. Plus particulièrement, l'appréciation pour les *liniamenta*, ou esquisses de l'œuvre qui laissent percevoir le travail de l'artiste, ne peut manquer de retenir l'attention puisqu'il s'agit là d'un exemple singulier où Pline parle de l'artiste au travail.

³¹ À ce compte, un risque de circularité est possible entre la reconstitution des traités techniques manquants par les attestations conservées par les textes, et l'influence de ces mêmes traités sur les textes conservés. C'est un problème constant et délicat puisque le croisement des différentes sources soulève des questions de traitement : fidélité du propos initial, transformation volontaire ou non du propos initial.

³² Il est fort difficile de songer que l'identification des œuvres réalisées par les artistes cités ici puisse permettre d'avancer de manière significative dans l'appréciation du style des artistes antiques. D'une part, certaines œuvres nous sont inconnues ; d'autre part, l'identification relève en bonne part des principes de la *Quellenforschung* et de la *Kopienkritik* qui doivent considérer conjointement l'étude philologique des textes et des témoins archéologiques pour pouvoir établir des identifications et définir au mieux l'original ; or, cette méthodologie, pour importante qu'elle soit, présente des limites dans l'établissement même de l'original notamment.

remarquable entre pensée esthétique et pensée philosophique ; dans sa réflexion sur la perfection dans les arts visuels, Pline retranscrit en effet plus largement sa pensée, dans une morale politique notamment.

b) En philosophie

Que Pline s'inspire des pensées esthétiques grecques a pu souvent être expliqué du fait que l'encyclopédiste tenait pour parfaites des œuvres grecques, avec les noms remarquables d'Apelle et de Polyclète cités dans la préface de l'*Histoire naturelle*. Il est de fait indispensable de s'interroger sur l'héritage dont pouvait bénéficier l'encyclopédiste, mais aussi sur les réflexions contemporaines au moment de la rédaction de la somme que constituent ces trente sept livres de l'*Histoire naturelle*. Il ne saurait être question d'être exhaustif dans la présentation des pensées esthétiques formulées avant Pline, et il s'agit, somme toute, de considérer les principaux éléments qui pourront être convoqués pour rendre compte de la pensée plinienne en la matière.

La réflexion platonicienne est assez complexe dans le détail, en matière d'arts, et la lecture du *Philèbe* ou celle des *Lois* ne permet pas d'envisager, absolument, les mêmes définitions de la beauté. Il y est d'ailleurs avant tout question de beauté, et non de perfection. Néanmoins, cette forme de beauté qui réside dans le rapport des parties au tout ne peut empêcher de penser à la conception esthétique de la beauté par éléction, qui est l'une des représentations possibles de la beauté parfaite. Or, dans l'optique platonicienne de la beauté, la critique des arts visuels tombe promptement dans une condamnation du principe mimétique, comme éloignement par degrés du monde des Idées. En revanche, dans une perspective aristotélicienne cette fois, la compréhension de la *mimesis* est tout à fait différente, et Aristote ne prononce pas le divorce de la *mimesis phantastike* d'avec la beauté. En l'espèce, il faut songer ici tout particulièrement aux pages de la *Poétique* d'Aristote sur le sujet³³. Cette avancée est alors significative dans l'histoire de l'esthétique, pour autant que l'on considère la relativité d'emploi du terme *esthétique*. Nonobstant, ces considérations permettent-elles de percevoir à sa juste mesure l'héritage grec repris par Pline ? C'est sans doute aller vite en besogne : cet arrière-fond doit être considéré mais il faut surtout apprécier un courant philosophique contemporain de Pline, qui apporte une réflexion importante sur la philosophie de l'art, à savoir le stoïcisme. Particulièrement en faveur durant le milieu du 1^{er} s. de n.è., la philosophie du Moyen-Portique devait être connue de Pline.

Or, les courants philosophiques, à période hellénistique mais aussi dans leur prolongement romain, demandent que l'on voie les influences complexes dans la pensée philosophique d'un auteur : Sénèque offre ainsi un modèle remarquable de stoïcien qui se distingue sensiblement de la pensée posidonienne dont peut s'inspirer Pline. De fait, Sénèque condamne sans appel les arts visuels. Et Pline partage avec Sénèque l'acte d'accusation rapporté à la matière, comme objet des critiques, notamment dans une critique morale du luxe : si les deux hommes ne l'envisagent pas sous le même angle, ils en font la pierre angulaire des limites des arts visuels. Au-delà de ce dénominateur commun, d'autres idées sont partagées, même si Sénèque est, de manière générale, nettement plus critique que Pline dans son approche des arts visuels. Ainsi, tous deux considèrent l'importance de ce que Sénèque désignait comme le profit venant de l'art, soit la satisfaction de l'artiste d'avoir réalisé ce qu'il souhaitait réaliser. À ce profit légitime pour Sénèque, s'adjoignent deux autres profits, méprisables : la gloire et le

³³ Tout particulièrement, 1460 b 7-11 : « Puisque le poète est imitateur tout comme le peintre et tout autre artiste qui façonne des images, il doit nécessairement toujours adopter une des trois manières d'imiter : il doit représenter les choses ou bien telles qu'elles furent ou sont réellement, ou bien telles qu'on les dit et qu'elles semblent, ou bien telles qu'elles devraient être ». (trad. J. Hardy).

profit matériel³⁴. Il faut, de fait, s'interroger sur la part de la reprise de la pensée sénéquienne par Pline, qui ne manque pas de citer le philosophe parmi ses *auctores*, au livre XXXVI³⁵. Néanmoins, des différences significatives sont également observables entre leurs pensées respectives. Notamment, les sommes constituent parfois un indice de l'intérêt porté à une œuvre, sans que l'argent soit toujours associé à une basse considération mercantile.

De fait, nous savons qu'un maître du stoïcisme comme Posidonius ne rejetait pas d'emblée les arts visuels. À ce compte, la morale de l'intention qui figure dans le stoïcisme peut permettre de comprendre sa reprise dans la critique des arts visuels, très remarquablement sur la question de la perfection et de l'achèvement : une œuvre n'a pas besoin d'être terminée pour pouvoir être évaluée ; notamment, dans l'appréciation des œuvres inachevées et des esquisses qui laissent à voir le projet de l'artiste, c'est la considération pour la qualité de ce projet artistique qui permet d'appuyer une critique positive. Pline semble ainsi s'inspirer assez largement d'une pensée stoïcienne dans la rédaction des pages sur la perfection et l'imperfection, en particulier dans le catalogue des toiles inachevées mais parfaites en XXXV, 145. Est-il loisible d'interroger cette part belle consacrée à la perfection dans les œuvres picturales ? De fait, comme le notait J. Pigeaud, l'évocation de la peinture chez Pline s'associe à la « rêverie de la limite » ; il faut concevoir l'importance de l'imagination dans l'art pictural, ce qui s'accompagne de quelque prééminence de cette expression artistique sur la sculpture.

Il faut surtout considérer que l'idée de *kairo/j*, essentielle dans le propos plinien sur la perfection et l'imperfection, est remotivée par les stoïciens. Il semble en effet qu'il faille reconnaître, dans l'évolution sémantique du terme, l'importance de la formation stoïcienne du concept qui permet l'association de l'idée d'« occasion » à celle d'« heure présente », dans une rencontre avec le « moment présent qui fournit à chaque fois "l'occasion" au sage d'accorder sa liberté intérieure à l'événement »³⁶. Le concept forgé en philosophie stoïcienne a pu être repris par la suite dans la réflexion esthétique sur les arts visuels³⁷. De fait, la pensée stoïcienne sur le *kairo/j* bénéficie de l'histoire du concept : Platon insistait notamment sur l'importance de l'alliance des bonnes proportions et de la mesure (*Philèbe*, 64 e). Inscrit dans une approche rationnelle, le *kairo/j* ne peut cependant se comprendre sans la considération d'une part de hasard, parfois. À ce titre, le tout rationnel a été rapidement remis en question, notamment lorsque Aristote introduit le concept de contingence comme l'une des modalités de connaissance du monde par l'homme³⁸. Cette double considération de la rationalité, en

³⁴ *De Beneficiis*, II, 33, 2.

³⁵ Pline cite en effet Sénèque au livre XXXVI et non aux livres XXXIV et XXXV. Néanmoins, H. Zehnacker a souligné que les listes d'*auctores* mentionnent des auteurs dont Pline reprend un élément précis, technique. Voir H. Zehnacker, « Pline l'Ancien, lecteur d'Ovide et de Sénèque [...] », p. 445 : « Les listes d'*auctores* que Pline a réunies dans le I^{er} livre de l'*Histoire Naturelle* énumèrent les sources techniques de son travail, celles où il a puisé des renseignements érudits. Lorsque Cicéron ou Tite-Live, Plaute ou Virgile y figurent, c'est parce que Pline a trouvé dans ces auteurs des informations pour la matière de tel ou tel livre ; mais ils ne sont pas cités, lorsqu'ils n'ont fourni qu'une idée morale ou un ornement littéraire. »

³⁶ M. Trédé, p. 56.

³⁷ M.-A. Zagdoun p. 93-94. Certains témoignages comme celui de Plutarque (*Moralia* 45 c = *De audiendo*, 13) peuvent rendre compte d'une correspondance établie, dans une pensée stoïcienne, entre beauté et *kairo/j*, beauté permise par la convergence de plusieurs éléments de manière harmonieuse et proportionnée.

³⁸ Il nous semble qu'il faut rendre à la pensée aristotélicienne toute son importance dans l'histoire de la philosophie antique concernant les questions esthétiques : de fait, de nombreux principes qui semblent chers à la pensée d'Aristote se retrouvent dans la pensée stoïcienne, certes avec des modifications, mais du moins l'apport aristotélicien, en l'espèce, comprend-il des éléments très significatifs, qu'il s'agisse de la question de la *mimesis*, du plaisir esthétique, ou encore du profit de l'œuvre d'art. Il n'est pas possible de reprendre ici le détail, mais on ne saurait manquer de signaler ce point.

toute connaissance de cause – et notamment de la part du hasard –, permet d’approcher le travail de l’artiste dans la perspective de la perfection : travail il faut, nécessairement, et Pline ne manque pas d’insister sur cet aspect de la production artistique ; néanmoins le travail ne fait pas tout, et là se situe la possibilité d’avancer la question délicate de l’*ingenium*. L’approche plinienne du kairo/j n’est pas celle qui favorise la lecture du kairo/j comme nettement lié au hasard : ce cas de figure reste extraordinaire pour Pline et constitue un contre-exemple, comme pour l’anecdote concernant Protogène ; le rationnel ne cède pas devant le hasard et Pline insiste sur la nécessaire connaissance de l’artiste dans les arts visuels.

c) Singularité de la pensée plinienne

À de nombreuses reprises, Pline évoque en effet le savoir de l’artiste qui parvient à la perfection, et l’ignorance de l’artiste qui aboutit au problème du strapasser. Les polyptotes de *scire* et de *nosco* y sont alors bien représentés. La connaissance de la perfection relève en partie de la connaissance sans qu’il soit aisé, pour autant, de définir la nature de cette connaissance. De fait, Pline emploie avec parcimonie les termes de la famille lexicale de *scientia*, et l’emploi à quelques reprises du substantif pour parler de l’art de la sculpture et de la peinture, montre significativement la reconnaissance qu’il a des arts visuels mais également la difficulté de définition plus nette des éléments constitutifs de cette *scientia*. La *scientia* apparaît comme une notion cardinale, présente dans la description de l’art (parfait) de Polyclète (XXXIV, 56 : *hanc scientiam* qui renvoie à l’art de fondre des bronzes) comme dans celui d’Apelle, avec cette particularité qu’Apelle est conscient de cette valeur. Or, malgré la place appréciable que Pline accorde à la sculpture et à la peinture, il reste difficile sinon impossible de préciser ce que recouvre l’emploi du terme de *scientia*. Pline n’offre pas de précisions à cet endroit, et laisse envisager, avant la date, une forme de *je-ne-sais-quoi* associable au génie.³⁹ En outre, il s’agit de considérer ici, avec toutes les réserves nécessaires, l’approche possible de ce concept de *scientia* : il faut effectivement songer aux rapports ténus qui peuvent exister entre approche esthétique et approche cognitive, mais comme le note D. Château :

« Cognitif » ne saurait être le sésame qui ouvre miraculeusement les portes de l’esthétique afin de la rétablir dans le canal rectiligne, sans détours, de la pensée logique. La question du cognitif dans l’art ne saurait se limiter à la théorie générale du cognitif (peu ou prou cognitiviste). Cela ne veut pas dire du tout que le cognitif doive être évacué de la philosophie de l’art ; cela veut dire qu’il doit être évalué de son point de vue⁴⁰.

Cette réserve nous semble tout à fait nécessaire, peut-être encore davantage dans le domaine antique où il est parfois malaisé d’apprécier tant l’esthétique que l’approche cognitive. L’évaluation conceptuelle peut alors être envisagée en ces termes : Pline ne considère pas une approche perceptive des œuvres et à ce compte, aucun verbe de perception ne saurait être relevé dans les passages considérés. D’emblée, la sélection des termes sur l’axe paradigmatique permet de restreindre le travail de réception et surtout d’évaluation : le vocabulaire est en bonne part technique ; les énoncés, assez concis.

La présence même de cette réflexion sur la place conférée à la rationalité permet d’interroger l’approche différenciée que Pline fait des œuvres artistiques et de l’histoire de l’art : si l’histoire de l’art comprend singulièrement les progrès techniques et permet

³⁹ Le terme est employé en bonne part, pour quelques artistes grecs et pour des artistes italiens ou installés en Italie.

⁴⁰ D. Château, p. 132.

d'envisager les améliorations techniques, cela n'implique pas par voie de conséquence que la qualité des œuvres connaisse une progression positive. Il est net, en l'occurrence, que le tenant du *cessavit ars* qui met à l'index une partie de l'art hellénistique ne se trouve alors pas en contradiction avec lui-même. De fait, Pline distingue nettement ces deux approches. Adorno présentait théoriquement la distinction des deux plans, que reprend notamment D. Château, dans *Épistémologie de l'esthétique* : on ne saurait comparer strictement, d'un point de vue esthétique, plusieurs artistes qui se suivent dans le temps si on considérait comme discriminante la seule technicité. Mieux, cette conception s'inscrit de fait dans la mise en doute du concept de progrès à période impériale : les écoles philosophiques portent de manière privilégiée leurs réflexions sur des questions d'éthique, qui trouvent un écho notable dans la société romaine. L'idée de progrès technique peut ainsi se trouver en bonne part corrélée à l'idée de décadence morale. Et Pline rend effectivement compte d'une conception semblable, lorsqu'il critique, à plusieurs endroits, la décadence introduite par la *luxuria* permise par les progrès techniques, quand il est notamment question de l'extraction du marbre⁴¹. À ce compte, Pline valorise certains artistes parce que leur représentation, et non leur virtuosité technique (exclusivement), les rend incontournables : l'évaluation des œuvres implique le mouvement relatif d'appréciation d'une œuvre au moment de sa production. Nous retrouvons là le propos liminaire qui marque la production d'une œuvre dans le moment de sa genèse, soit dans un moment de production historiquement défini. Cette appréciation est relative et implique un regard autre, au titre de l'évolution des productions artistiques cette fois. Il reste impossible en revanche d'apprécier précisément la motivation de l'amendement voulu par l'artiste, cependant que le propos liminaire laissait envisager la possibilité de tels amendements, pour corriger un manque. La définition du manque fait justement défaut dans le travail de perfection tel qu'il est envisagé dans les livres de l'*Histoire naturelle* : c'est plutôt l'autre défaut – l'excès – qui est considéré dans ces livres.

Or, dans son interrogation sur la finitude des œuvres artistiques, et la question de la perfection, Pline envisage une considération que l'on pourrait d'abord qualifier de génétique : il s'agit d'apprécier la création d'une œuvre. Nous n'avons plus de considération d'évaluation dans la perspective d'une histoire de l'art, pour ainsi dire, mais dans la production même d'une œuvre singulière, problématique qui peut rapprocher de la réflexion sur la perfection intrinsèque. Dans la correspondance essentielle entre une œuvre et son artiste, cela se retranscrit en bonne part par une description de l'artiste au travail. En cela réside justement l'un des intérêts profonds de cette approche plinienne, à savoir que nous pouvons apprécier – chose rare – la *praxis* de l'artiste. Néanmoins, il faut bien songer qu'une approche génétique pour ainsi dire exhaustive pourrait sinon devrait considérer la création de l'œuvre depuis son début jusqu'à son terme : car si la définition du terme est complexe, la question du début n'est pas plus simple. Cependant, Pline ne s'attarde pas sur cette question. Pour l'encyclopédiste, qui aime à apprécier les évolutions historiques d'une technique (*inuentor*, amélioration, perfection dans la maîtrise d'une technique)⁴², une considération semblable, au niveau de la création d'une œuvre, n'est pas retenue. Surtout, comme le note Richard E. Spear, il pourrait exister dans cette approche de la *praxis* le risque d'aller vers une approche plus sensuelle, à partir de la simple perception. Pline ne rend pas compte des notations picturales, des touches ;

⁴¹ Notamment en XII, 2-6, avec l'opposition entre la folie des hommes, ici transcrite sous la forme de la *luxuria*, et la simplicité et la sagesse de la *natura*. D'autres passages permettent de voir affleurer conjointement à la thématique de la *luxuria* propre à l'homme l'idée d'*avaritia* ou encore la famille lexicale de *demens*.

⁴² Cette approche est bien connue dans la rédaction de certaines parties des livres où il est question des arts visuels ; on rapproche souvent cette théorie d'Antigone de Caryste, mais J. J. Pollitt propose d'y voir surtout ce qu'il appelle la « théorie muséographique », soit une considération propre à la période romaine : voir chap. « The "museographic theory" ».

il n'insiste pas, au fond, sur la technique, pour orienter la réflexion vers une approche intellectuelle : l'indication des *cogitationes* et le vocabulaire abstrait alors employé participent de cette élévation de la considération des œuvres inachevées formellement⁴³.

À ce point de l'étude, il est alors important de noter le regard croisé qu'il faut porter entre les sources de Pline et leur reprise et intégration dans la démonstration qu'entend défendre l'auteur. L'originalité plinienne ne réside en effet pas tant, nécessairement, dans la mise en exergue d'une pensée toute personnelle, que dans la reprise réfléchie de plusieurs sources. Il ne s'agit pas d'associer une telle remarque à une indigence de la pensée plinienne, mais d'apprécier la place que l'on peut accorder à Pline comme instance auctoriale ; de fait, la question n'est pas évidente de prime abord, notamment à la lecture des études menées sur l'*Histoire naturelle*. Comme l'indique S. Carey, on a pu effacer l'importance auctoriale de Pline, au bénéfice des sources premières : et Pline de servir de seul témoin indirect de sources premières. Une telle approche a pu réduire de manière remarquable la considération pour l'encyclopédiste ; pour reprendre ici la présentation de L. Canali, qui propose une biographie romancée de l'encyclopédiste :

C'est sous le signe de cette contradiction – ou, si l'on veut, de cet éclectisme philosophiquement superficiel et approximatif – que l'intelligence de Pline, encline aux classifications, s'exerce, manipulant de manière admirable une ample documentation, mais sans grande rigueur scientifique et spéculative⁴⁴.

Cette complexité même est en fait symptomatique de la conception plinienne : il ne s'agit pas de mettre en exergue une approche philosophique. Pas de positionnement philosophique à proprement parler, dans la mesure où la philosophie n'apparaît pas comme la pierre de touche du rapport de l'homme au monde, à tous égards. En cela, Pline se distingue nettement de Sénèque. M. Beagon le signalait dans l'étude plinienne de la *natura* : si Pline connaît la pensée sénéquanne et s'il la suit en partie, il s'en éloigne, comme tel était le cas pour les arts visuels. La *ratio* mais également l'*ingenium* sont, pour Pline, les deux manifestations les plus nettes du rapport qu'entretient l'homme avec la nature ; *a fortiori*, l'artiste de renom doit posséder ces deux qualités de manière significative. Nous pouvons ainsi mieux concevoir cette double articulation de la mention d'une connaissance et la difficulté de circonscription du génie dans l'esthétique de la perfection.

Enfin, il est possible d'inscrire la pensée plinienne dans son écriture des civilisations, où il s'agit de mettre en avant les apports de la civilisation romaine qui vient éclipser les autres productions historiques. Si les grands noms de la perfection sont certes majoritairement des noms de la statuaire et de la peinture grecques, Pline ne manque pas de les rattacher au monde romain, par le transport des œuvres à Rome – premier terme qui constitue un argument insuffisant mais non négligeable pour autant : il s'agit de dépendre Rome comme le lieu où sont rassemblées les productions du génie humain⁴⁵. Surtout, de belles pages sont consacrées à l'art italique lorsqu'il est question de la grandeur des arts visuels, pour montrer que l'Italie n'est pas en reste dans la production d'œuvres parfaites. L'écriture de l'histoire de l'art révèle parfois des cas de symbiose, comme lorsqu'il est question de Zénodore, artiste qui s'est installé à Rome et dont l'origine ethnique est lisible (XXXIV, 46) : l'art de Zénodore (*scientia*) est remarquable et mérite d'être mentionné dès lors. Cela nous semble rejoindre le propos sur les *liniamenta* : la considération pour une œuvre répond à un rapport intellectuel, et

⁴³ J. J. Pollitt et Ph. Sohm signalent l'emploi remarquable de *cogitationes* chez Pline au livre XXXV, sans en proposer toutefois de commentaire sémantique.

⁴⁴ *Vie de Pline*, p. 65-66.

⁴⁵ L'étude de V. Naas, en dernière instance, permet d'apprécier le travail d'écriture de Pline en ce sens.

ne saurait donc être réduit à une considération subjective irrationnelle. Cette pensée, développée en première instance par Aristote, est reliée à l'idée de plaisir intellectuel : il est agréable de considérer des imitations, notamment en peinture et en sculpture, par le désir d'apprendre qui sous-tend le mouvement de l'âme vers un objet spécifique⁴⁶, idée reprise par les stoïciens⁴⁷.

Ainsi, la pensée de Pline s'avère riche de différents courants de pensée, à l'instar de la philosophie stoïcienne de l'art, sans que cela ne retire rien à l'acuité du regard de Pline sur ces différentes pensées, dont il s'inspire en partie mais pour fournir, semble-t-il, une pensée assez singulière dans l'antiquité païenne. Pline laisse apprécier ce qui constitue à son sens les qualités indispensables à l'œuvre parfaite : travail dans la recherche d'exactitude (*diligentia*) mais dans la limite de la modération (*modus*) qui doit permettre de ne pas tomber dans le zèle. À ces qualités premières s'ajoute la difficile part du génie qui réside dans la grâce apportée à l'œuvre (*uenus*). À ce compte, une œuvre parfaite esthétiquement n'implique pas tant une œuvre achevée que l'appréciation des qualités mentionnées ; Pline offre ainsi une distinction appréciable entre considération technique et formelle, et considération esthétique. Néanmoins, mettre un terme à une œuvre, même dans une perspective suspensive, apparaît comme un terme formel qui permet d'apprécier le regard d'un artiste sur sa propre production artistique : l'artiste choisit alors de définir que l'une de ses œuvres est finie. Une telle réflexion, nuancée, qui considère plusieurs approches possibles d'une œuvre artistique offre ainsi une réflexion plutôt singulière dans l'antiquité et à ce compte l'esthétique plinienne mérite d'être revue pour mettre un terme à une considération trop dépréciative du goût de Pline sur les arts visuels. Pline suit une approche intellectuelle où la critique esthétique est adossée à une analyse rationnelle de l'œuvre ; la cohérence de sa position en la matière et l'effort significatif de circonscription de critères doivent être soulignés, dans la littérature antique qui traite des arts visuels ; l'esthétique y est plutôt corrélée à une vision politique et culturelle qu'à une position philosophique moraliste. Cette pensée, étroitement liée à la conception du monde de Pline mais aussi au projet de l'*Histoire naturelle*, peut constituer, à ce titre, un garde-fou pour l'auteur même de l'encyclopédie.

BEAGON, Mary, *Roman Nature. The Thought of Pliny the Elder*, New York, Clarendon Press, 1992, Oxford Classical Monograph Series.

CANALI, Luca, *Vie de Pline, ou l'art des merveilles, (Vita di Plinio, 2001)*, trad. Chr. Mileschi, Paris, Arléa, 2005, coll. Portiques.

CAREY, Sorcha, *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

CHATEAU, Dominique, *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

CITRONI MARCHETTI, Sandra, « *Iuvare mortalem. L'ideale programmatico della Naturalis Historia di Plinio nei rapporti con il moralismo stoico-diatribico* », *Atene e Roma*, XXVII (1982), fasc. 1-2, p. 124-148.

CITRONI MARCHETTI, Sandra, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, Pise, Giardini, 1991, Biblioteca di "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici".

HAHM, David E., « Early Hellenistic Theories of Vision and the Perception of Color », in MACHAMER, P. K. & TURNBULL, R. G. (ed.), *Studies in Perception. Interrelations in the History of Philosophy and Science*, Columbus, Ohio State University Press, 1978, p. 60-95.

ISAGER, Jacob, *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, (thèse soutenue en 1990), trad. H. Rosenmeier, Odense, Odense University Press, 1991, Classical Studies.

⁴⁶ Cette idée se retrouve dans la *Poétique*, 1448 b 8-19, ou dans la *Rhétorique*, I, 11, 1371 b.

⁴⁷ Notamment par Sénèque, *Lettres à Lucilius*, IX, 7.

- KÖVES-ZULAUF, Thomas, *Reden und Schweigen, Römische Religion bei Plinius Maior*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 2002 (1994¹), coll. Tel.
- LOCHER, Albrecht, « The Structure of Pliny the Elder's *Natural History* », in FRENCH, R. & GREENAWAY, Fr. (éd.), *Science in the Early Roman Empire : Pliny the Elder, his Sources and Influence*, London & Sydney, Croom Helm, 1986, p. 20-29.
- MICHEL, Alain, *La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.
- MICHEL, Alain, « L'esthétique de Pline l'Ancien », in PIGEAUD, J. et OROZ, J. (dir.), *Pline l'Ancien, témoin de son temps*, Conventus Pliniani Internationalis, 22-26 oct. 1985 à Nantes, Salamanca – Nantes, Universidad Pontificia de Salamanca, 1987, p. 371-383.
- MONTEIL, Pierre, *Beau et laid en latin. Contribution à une étude historique du vocabulaire esthétique en latin*, Paris, Klincksieck, 1964.
- MOREL, J.-P., « L'artisan » in GIARDINA, A. (dir.), *L'homme romain (L'Uomo romano)*, Rome-Bari, 1989), Paris, éd. Seuil, 2002, p. 277-314.
- MOUSSY, Claude, *Gratia et sa famille*, Paris, PUF, 1966.
- NAAS, Valérie, *Le projet encyclopédique de Pline l'Ancien*, Rome, École française de Rome, 2002.
- PIGEAUD, Jackie, « La rêverie de la limite dans la peinture antique », in PIGEAUD, J. et OROZ, J. (dir.), *Pline l'Ancien, témoin de son temps*, Conventus Pliniani Internationalis, 22-26 oct. 1985 à Nantes, Salamanca – Nantes, Universidad Pontificia de Salamanca, 1987, p. 413-430.
- POLLITT, Jerome Jordan, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven and London, Yale University Press, 1974.
- PRIOUX, Évelyne, *Le poète, l'artiste et le collectionneur. Naissance d'un discours sur l'art dans l'épigramme hellénistique et romaine* (III^e s. av. J.-C. – II^e s. apr. J.-C.), thèse sous la dir. d'A. Rouveret, Université de Paris-Nanterre, 2004.
- ROUVERET, Agnès, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Paris, École française de Rome - diffusion de Boccard, Paris, 1989, BEFAR.
- SCHWEITZER, Bernhard, *Xenokrates von Athen. Beiträge zur Geschichte der antiken Kunstforschung und Kunstschauung*, Halle (Saale), Max Niemeyer Verlag, 1932.
- SERBAT, Guy, « La référence comme indice de distance dans l'énoncé de Pline l'Ancien », *Revue de philologie*, XLVII (1973), p. 38-49.
- SOHM, Philip L., *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge New York Port Chester Melbourne Sydney, Cambridge University Press, 1991.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, SOURIAU, A. (dir.), PUF, Paris, 1990.
- SPEAR, Richard E., « "di sua mano" », in GAZDA, E. K. (dir.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Michigan, The University of Michigan Press - Ann Arbor, 2002, *Memoirs of the American Academy in Rome – Supplementary Volume I*, p. 79-98.
- SVOBODA, Karel, « Les idées esthétiques de Sénèque », in *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes, offerts à J. Marouzeau par ses collègues et élèves étrangers*, Paris, Les Belles Lettres, 1948, p. 537-546.
- TREDE, Monique, *Kairos. L'à-propos et l'occasion (Le mot et la notion d'Homère à la fin du IV^e siècle avant J.-C.)*, Paris, Klincksieck, 1992.
- WALLACE-HADRILL, Andrew, « Pliny the Elder and Man's unnatural History », *Greece & Rome*, XXXVII (1990), fasc. 1, p. 80-96.

ZEHNACKER, Hubert, « Pline l'Ancien, lecteur d'Ovide et de Sénèque (*N.H.* XXXIII, 1-3) », in ZEHNACKER, H. et HENTZ, G. (éd.), *Hommages à Robert Schilling*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 437-446.