

La peinture antique entre Grèce et Rome : nouveaux objets, nouvelles approches

Ancient painting between Greece and Rome: new objects and new approaches

Die antike Malerei in Griechenland und Rom : Neue Objekte, neue Ansätze

La pittura antica tra la Grecia e Roma : oggetti nuovi, nuovi approcci

La pintura de la Antigüedad entre Grecia y Roma : nuevos objetos, nuevos métodos

Agnès Rouveret



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3929>

DOI : [10.4000/perspective.3929](https://doi.org/10.4000/perspective.3929)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2006

Pagination : 25-37

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Agnès Rouveret, « La peinture antique entre Grèce et Rome : nouveaux objets, nouvelles approches », *Perspective* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3929> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3929>

La peinture antique entre Grèce et Rome : nouveaux objets, nouvelles approches

Agnès Rouveret

Une remarquable convergence de découvertes, dans les trente dernières années, a modifié en profondeur nos connaissances sur la peinture antique dans la phase de transition entre le classicisme et le début de la période hellénistique, entre la deuxième moitié du IV^e et la première moitié du III^e siècle av. J.-C. Ces données nouvelles, provenant de Macédoine¹, de Thrace², de la région de la Mer Noire³, d'Alexandrie⁴, d'Italie centrale et méridionale⁵, conduisent à la relecture des anciens corpus picturaux et jettent une lumière nouvelle sur l'apport de monuments comme l'hypogée C du complexe funéraire des Cristallini à Naples (fig. 1)⁶ ou le sarcophage des Amazones de Tarquinia (fig. 14)⁷.



1. Naples, hypogée des Cristallini.

Après la phase d'archéologie philologique qui caractérise le XIX^e siècle, dans laquelle l'enquête archéologique prend appui en priorité sur la leçon des textes antiques, un premier temps fort de la recherche correspond, en effet, au début du XX^e siècle, à la publication des peintures domestiques de Délos⁸, des stèles de Volos⁹, des monuments de Russie méridionale¹⁰, des peintures funéraires d'Alexandrie¹¹ et d'Italie du sud¹². Adolphe Reinach, dans les notes du *Recueil Milliet*, en dresse un premier bilan et la collection de peintures hellénistiques du musée du Louvre en conserve un échantillon significatif (fig. 2 et 3)¹³. L'œuvre pionnière de Mickaïl Rostovtseff, publiée en 1914, au moment où A. Reinach disparaissait sur le front des Ardennes, montre que l'intérêt des savants se concentre alors sur l'apport de ces monuments hellénistiques à l'histoire du décor architectural, afin de les situer par rapport aux quatre « styles » pompéiens définis par August Mau en confrontant le texte de Vitruve (*De Architectura*, VII, 5, 1 et suiv.) avec les peintures murales de Pompéi et d'Herculanum¹⁴.

Par rapport à cette première tradition d'étude, les documents mis au jour dans la seconde moitié du XX^e siècle posent avec une nouvelle acuité, et non sans polémiques, la question de la « peinture grecque disparue »¹⁵, en raison de la force expressive de leurs représentations et de leur chronologie aux V^e et IV^e siècles av. J.-C. Il suffit de mentionner la découverte de la Tombe du plongeur de Paestum par Mario Napoli et celle de la tombe de Philippe II¹⁶, dans la nécropole royale de Vergina (Aigai) en Macédoine, par Manolis Andronikos (fig. 4).

Sans le témoignage des textes qui définissent un « âge d'or » de la peinture entre l'époque de Périclès et celle d'Alexandre et de ses successeurs immédiats¹⁷, sans la nostalgie de l'œuvre absente qu'ils suscitent, la question du rapport entre sources textuelles et archéologiques ne se poserait pas avec une telle complexité dans les recherches sur la peinture classique et sur la réception des modèles grecs à Rome.

Agnès Rouveret est professeur d'histoire de l'art et archéologie à l'Université Paris X-Nanterre. Elle a publié plusieurs ouvrages sur l'histoire de la peinture et des théories artistiques dans l'Antiquité et de nombreux articles sur l'histoire et l'archéologie de l'Italie préromaine et romaine. Elle est responsable d'un programme de recherche franco-italien sur le site de Poseidonia-Paestum en Italie méridionale.

2. Alexandrie, stèle figurant un soldat macédonien, musée du Louvre.



3. Cyrène, Tombe de la balançoire, musée du Louvre.



Au-delà de l'accroissement considérable des données empiriques, les découvertes récentes ont introduit une dynamique qui permet de reprendre sur de nouvelles bases des questions d'histoire de l'art formulées à partir de la critique des textes anciens : ateliers et artistes, relations avec les commanditaires et avec le public, problèmes de la couleur et de la polychromie des œuvres, définition des styles et des « écoles », formation et transmission des iconographies. De plus, l'ampleur de la documentation nouvelle répartie sur de vastes aires géographiques qui vont de la Mer Noire à la Campanie, de la Grèce du Nord à l'Égypte rend possible une meilleure hiérarchisation des œuvres produites dans l'ensemble de la *koinè* hellénistique, même si une exacte définition des centres par rapport aux « périphéries » demeure sujette à discussion à cause du caractère parcellaire des données.

Le point fondamental est qu'une heureuse coïncidence permet de confronter la documentation archéologique avec une remarquable découverte papyrologique, publiée en 2001, les cent douze épigrammes attribuées au poète hellénistique Posidippe de Pella, actif dans le deuxième quart du III^e siècle av. J.-C., qui confirment et précisent les données relatives aux premiers traités d'histoire de l'art, composés entre la fin du IV^e siècle et le III^e siècle avant J.-C.¹⁸. Il est donc possible, pour une période présentée dans la tradition antique comme le sommet inégalé de l'art de peindre, d'analyser les nouveaux documents mis au jour en employant le vocabulaire critique des artistes et des philosophes contemporains des monuments.

L'objet de cette brève présentation est de préciser les nouvelles orientations qui se dessinent à partir de cet état de la documentation.

4. Vergina, tombe de Philippe II, détail de la frise de la façade, d'après SAATSOGLOU-PALIADÉLI, 2004.



Peintres et commanditaires

Réalisés au plus haut niveau de la commande, les monuments macédoniens, en particulier les tombes royales de Vergina, permettent de relier plus étroitement les monuments et leurs décors avec les sources écrites sur les peintres du IV^e siècle et sur leurs techniques. Une lecture plus fine des échelles de contextualisation des œuvres (auteur, destinataire, lieu et raison de la commande) devient possible, même si la nature fragmentaire de la documentation ne permet pas, selon nous, de pousser l'analyse jusqu'à identifier avec certitude le style particulier d'un peintre et de son atelier¹⁹. On peut recenser, par contre, les techniques picturales attestées (voir ci-dessous) et identifier des motifs iconographiques susceptibles de se rapporter à des tableaux cités dans les textes, tels ceux de l'enlèvement de Perséphone (fig. 5), de la chasse royale (fig. 4), du combat entre Alexandre et Darius (fig. 6) puisque Pline l'Ancien dresse la liste, artiste par artiste, des œuvres célèbres (*opera nobilia*) du « monde entier », en précisant leur lieu d'origine ou leur présence dans les collections romaines²⁰. Il est vrai que les éléments du raisonnement restent fort ténus en l'absence d'archives.

Mais la valorisation de l'héritage grec classique par l'aristocratie romaine constitue en soi un indice significatif dans l'analyse des transmissions de modèles. De plus, le fait que plusieurs décors domestiques de l'Italie romaine soient également destinés aux membres de l'aristocratie (qu'il s'agisse des lieux de villégiature du Latium ou de la Campanie ou des demeures de la famille impériale, telles la Maison d'Auguste ou la Villa de la Farnésine, qui fut décorée, selon certains, à l'occasion des noces d'Agrippa et de Julie, la fille du *princeps*, en 21 av. J.-C.²¹), facilite aussi l'établissement de correspondances entre le classicisme grec et la période romaine des premiers siècles av. et ap. J.-C.²²

Transferts et citations

Paolo Moreno²³ a souligné très tôt les conséquences des découvertes de Macédoine sur l'étude de la transmission des modèles iconographiques. Le rapport entre documents grecs et romains se trouve désormais en partie inversé. Il ne s'agit plus seulement de prendre appui sur les monuments récents pour y déceler la trace de prototypes disparus, mais de tenter d'évaluer, à partir des documents du IV^e siècle av. J.-C., le travail de réélaboration ou de citation des modèles mis en œuvre entre l'époque hellénistique et l'empire romain²⁴. La documentation nouvelle enrichit considérablement le domaine précédemment défini de l'histoire du décor²⁵ et de ses



5. Vergina, Tombe de Perséphone, détail, d'après ANDRONIKOS, 1994.

6. Pompéi, Maison du Faune, mosaïque figurant la bataille d'Alexandre contre Darius, détail, Naples, musée archéologique national.

7. Boscoreale, Villa dite de Fannius Synistor, paroi gauche du salon H, Naples, musée archéologique national.



8. Lefkadia, Tombe du Jugement dernier, détail de la façade (Rhadamante).



fond, en prenant appui sur la comparaison féconde de Vincent Bruno²⁸. Ce dernier met en parallèle la figure de Rhadamante peinte sur la façade de la Tombe du Jugement dernier de Lefkadia, en Macédoine (vers 300 av. J.-C.) (fig. 8) avec celle du « philosophe » représenté sur le mur gauche de l'*æcus* de Boscoreale. Suivant la savante exégèse de Gilles Sauron²⁹, il s'agirait de Démétrios de Phalère confronté à l'allégorie de la Perse vaincue par la Macédoine. Le philosophe, disciple d'Aristote, auteur d'un traité sur la Fortune, connu lui-même bien des vicissitudes. Il gouverna Athènes pour le compte des Macédoniens, entre 317 et 307 av. J.-C. puis, exilé de Grèce, gagna Alexandrie où il fut conseiller de Ptolémée I^{er} Sôter, avant de connaître la disgrâce, à l'avènement de Ptolémée II Philadelphe, en 285 av. J.-C. Replacée dans le contexte romain du I^{er} siècle av. J.-C., l'analyse iconographique suggère une lecture au second degré dans laquelle la première instance identifiée (Démétrios de Phalère et l'allégorie de la victoire d'Alexandre de Macédoine) pourrait célébrer, en suivant le thème des caprices de la Fortune, une autre victoire, celle du général romain Paul-Émile sur Persée, le dernier roi de Macédoine, en 168 av. J.-C. Ainsi se profile une autre figure de philosophe, celle de Métrodore, choisi par les Athéniens en réponse à la requête de Paul-Émile « pour veiller sur l'éducation de ses fils et mettre en scène son triomphe »³⁰. Or le style pictural de la fresque de Boscoreale permet de déceler, grâce à des comparaisons de détail avec plusieurs tombes macédoniennes de la fin du IV^e siècle av. J.-C.³¹, les traces de citations, voire de pastiches de l'art macédonien, sensibles dans les attitudes des personnages, le traitement du drapé et le choix des couleurs. Les nouvelles données sur la peinture suggèrent donc que le message visuel, pour les propriétaires romains de la villa, jouait autant sur la forme que sur le contenu des images.

Cette conclusion, admise de longue date dans l'analyse de la statuaire et qui aboutit à de subtiles propositions³², ne cesse de s'enrichir dans le domaine de la peinture, avec l'identification au sein d'œuvres plus tardives de schèmes figurés, classiques ou hellénistiques, dont nous avons donné un aperçu ci-dessus.

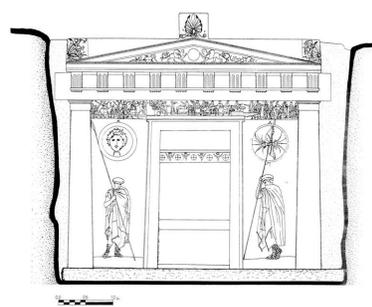
Art et subjectivité

Ces analyses pourraient sembler par trop influencées par des approches contemporaines sur l'esthétique de la réception, si le vocabulaire critique élaboré dans la mouvance de l'enquête aristotélicienne sur les *technai*, pendant cette même période charnière, ne nous apportait la preuve que de telles notions intervenaient, déjà dans l'Antiquité, dans la conception même des œuvres et dans l'évaluation qui en était faite dans la littérature savante.

Nos sources principales sur l'histoire de l'art antique, qu'elles soient grecques ou latines (*De Architectura* de Vitruve, *Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien, *Périégèse de la Grèce* de Pausanias ou *Eikones* de Philostrate l'Ancien, pour citer quelques œuvres célèbres), datent pour l'essentiel de la fin de la République et de l'époque impériale. Dans ces textes, fortement conditionnés par une vision rétrospective élaborée dans les milieux hellénistiques et romains, les œuvres classiques sont érigées en modèles insurpassables et offerts à l'imitation. Par contre, les textes contemporains de ces chefs-d'œuvre des v^e et iv^e siècles, qu'il s'agisse du théâtre athénien ou des traités de Platon et d'Aristote, ne font que des allusions indirectes aux arts plastiques.

Cependant, la *Quellenforschung* de la seconde moitié du xix^e siècle appliquée à l'*Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien a permis d'identifier, par le biais des citations et des index relatifs aux livres XXXIV à XXXVI consacrés à la sculpture et à la peinture, les traces de quelques auteurs grecs de la fin du iv^e siècle et du iii^e siècle av. J.-C. dont les jugements ont été transposés en latin par Varron et Pline. On relève parmi eux Douris, tyran de Samos et disciple de Théophraste³³, le bronzier Xénocrate d'Athènes, formé à l'école de Lysippe³⁴ et le philosophe Antigone de Carystos, sculpteur à la cour de Pergame³⁵. Le recueil des nouvelles épigrammes attribuées à Posidippe de Pella, poète à la cour de Ptolémée II (283-246 av. J.-C.)³⁶, que nous évoquons plus haut, confirme la chronologie de ces premières histoires de l'art grec et la présence, dès le début du iii^e siècle av. J.-C., de critères appliqués conjointement par les auteurs de l'époque à l'analyse des œuvres, comme Bernhard Schweitzer³⁷ l'avait démontré. Ces critères sont au nombre de quatre : la précision dans le détail (*acribeia*), les règles de commensurabilité des parties avec le tout (*symmetria*), l'inclusion du mouvement dans la figure (*rhythmos*) et la capacité de construire les œuvres d'art en fonction d'un spectateur idéal³⁸. L'image construite « d'après l'apparence » (*pros phantasia*) prend en compte de façon rationnelle la perception subjective de l'objet figuré (*species*). La section du recueil de Posidippe consacrée « aux statues » (*andriantopoiika*)³⁹ montre que la prise en compte de la subjectivité du spectateur dans la construction de l'œuvre d'art est un point de vue qui réunit artistes et écrivains à l'aube de l'époque hellénistique. Cette attitude est revendiquée à l'époque comme un signe de l'« art nouveau » (*kainotechnè*), illustré par le sculpteur Lysippe qui rompt avec les canons trop rigides et l'« art ancien » (*palaiotechnè*) de son prédécesseur du v^e siècle, Polyclète⁴⁰. Ces traces d'un manifeste de l'art moderne sont doublement intéressantes puisqu'elles rompent avec la vision rétrospective et néoclassique de l'art véhiculée par les sources latines plus tardives et montrent que le recours à des critères de subjectivité dans l'analyse des œuvres antiques n'est pas anachronique. Elles définissent un jalon essentiel dans une longue histoire qui aurait comme point d'aboutissement la visite à la galerie de tableaux des *Eikones*⁴¹ de Philostrate l'Ancien, le sophiste de Lemnos, né vers 165, membre du cercle de Julia Domna, l'épouse de Septime Sévère (193-211). Le dialogue fictif entre le jeune garçon et le « sophiste » met ironiquement en scène le pouvoir d'illusion de la parole qui joue sur la faculté imaginative (*phantasia*) du lecteur-auditeur⁴². On y trouverait en amont le passage célèbre du *Sophiste* (235 d-e) de Platon souvent commenté depuis la Renaissance où le philosophe dénonce l'« art du simulacre » (*phantastikè technè*) qui prend en compte les illusions des sens pour construire son objet et lui oppose l'« art de la copie » (*eikastikè technè*), qui respecte les rapports géométriques du modèle.

Les peintures évoquées plus haut apportent donc des données nouvelles sur cet art construit en fonction de l'œil du spectateur, en particulier dans les architectures en trompe-



9. Tombe d'Aghios Athanasios, d'après TSIMBIDOU-AVLONITI, 2005.

10. Pompéi, Maison du Faune, mosaïque figurant la bataille d'Alexandre contre Darius, détail (le Perse mourant avec reflet dans le bouclier), Naples, musée archéologique national.

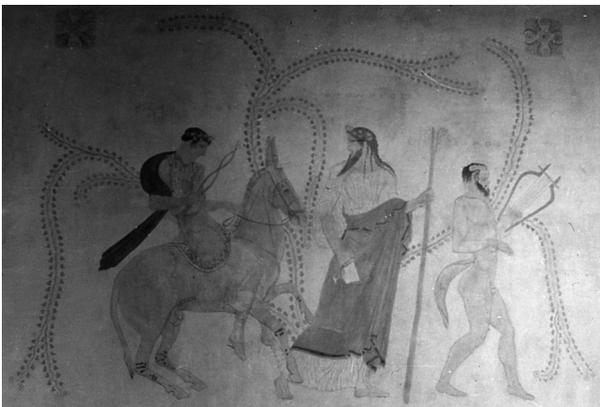


l'œil (fig. 9) et dans les mises en scène comme l'enlèvement de Perséphone, ou la chasse de Vergina. Dans cette dernière (fig. 4), le paysage⁴³ qui sert d'écrin aux chasseurs contribue à la dramaturgie du tableau au même titre que le reflet du Perse mourant sur le bouclier figuré au centre de la *Bataille d'Alexandre contre Darius*, sur la mosaïque de la Maison du Faune, datée de la fin du II^e siècle av. J.-C. (fig. 10). La référence au théâtre n'est pas fortuite et les nouveaux documents renforcent, par une moisson d'images nouvelles, les conclusions suggérées par les sources écrites, comme les polémiques platoniciennes contre les poètes et la « théâtrocratie » athénienne, ou encore les réflexions d'Aristote dans la *Poétique*⁴⁴ qui établissent un parallèle entre l'écriture tragique et la « scénographie » du tableau.

Une inconnue : la peinture monumentale du v^e siècle

Mais pour qui s'attache à définir les composantes picturales du modèle classique, la grande inconnue reste la phase de formation de la peinture monumentale, au v^e siècle av. J.-C., que l'on prenne comme référence le contenu des représentations, comme le font Aristote et Théophraste à propos de Mikon et de Polygnote⁴⁵, ou le perfectionnement de la technique des ombres et des lumières par Apollodore et Zeuxis⁴⁶, suivant les palmarès établis au début du III^e siècle av. J.-C. Les découvertes que nous venons de présenter livrent un point d'aboutissement des recherches picturales vers 300 av. J.-C. Mais leur point de départ et leur développement au siècle précédent ne sont accessibles que par le témoignage indirect de la céramique (en particulier les lécythes à fond blanc⁴⁷) et des mosaïques de galets, ou par l'examen des peintures funéraires réalisées aux marges du monde grec, en Étrurie ou en Italie méridionale.

Indice significatif et qui demeure d'actualité, dans la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-mer, édifiée entre 1902 et 1908 par Emmanuel Pontremoli pour le grand helléniste Théodore Reinach, à la fois hommage à la Grèce antique et merveilleux exemple d'art nouveau, à l'exception des copies des peintures sur marbre d'Herculanum placées au mur de la salle à manger (*triklinos*), ce sont les vases grecs qui inspirent les décors figurés des tentures et des parois, pour réaliser un projet qualifié fort justement « d'histoire de l'art expérimentale »⁴⁸. L'exemple le plus patent est le grand péristyle (fig. 11) dont les thèmes sont choisis par Théodore Reinach lui-même d'après



11. Beaulieu-sur-mer, Villa Kérylos, détail du péristyle (retour d'Héphaïstos).

les planches du recueil sur les vases grecs de Furtwaengler-Reichold (1904) que l'on peut encore admirer dans la bibliothèque. Comme le souligne Pontremoli⁴⁹ : « Derrière se déroulent les fresques enguirlandées de pampres ; ce sont des lécythes développés avec respect sur ces murs. Il fallait chercher non seulement le dessin et la couleur, mais la matière de ces fresques : trouver le mortier, le mélanger de poudre de marbre, peindre la pâte fraîche, puis la lisser, l'encaustiquer, la rendre subtile et immatérielle. »

*Officinarum tenebrae*⁵⁰ : le « secret des ateliers »

De fait, un point central des connaissances nouvelles sur la peinture grecque à l'aube de la période hellénistique est de bénéficier du développement sans pareil des méthodes d'analyse physico-chimiques des matériaux⁵¹. Elles mettent à la disposition des archéologues et des historiens d'art un ensemble d'observations qui constituent progressivement une base de comparaison entre les sites archéologiques et permettent d'identifier des traits distinctifs pour une même période. On peut citer l'exemple du blanc de plomb, utilisé dans la technique des ombres et des lumières à la fois comme surface couvrante et pour les mélanges de pigments. Ces observations offrent du même coup des points de comparaison précieux pour les spécialistes de la peinture murale romaine.

Les acquis concernent la lisibilité des documents et leur restitution graphique et photographique, l'observation minutieuse des techniques d'application et de superposition des couches de couleur sur le support (fig. 2), de mise en place des ombres (fig. 12), de renforcement des contours ou des rehauts lumineux. On a pu identifier de nouveaux pigments, comme la vanadinite, la mimétite ou la célestine sur les stèles d'Alexandrie, analyser le broyage des couleurs et leur mélange, déceler la présence de plusieurs techniques d'application de la couleur sur un même support, par exemple sur les métopes de la Tombe de la balançoire de Cyrène (fig. 3)⁵².

Au terme de ces études, un point essentiel, souligné par les spécialistes, ressort avec une netteté accrue : la coexistence, beaucoup plus précoce qu'on ne le pensait auparavant, de styles picturaux très différents pour rendre les effets d'ombre et de lumière (fig. 14 et 15). Malgré la différence des supports, essentiellement sur pierre pour les documents archéologiques, alors que les chefs-d'œuvre de la peinture classique, mentionnés dans les textes, étaient peints sur bois, les monuments révèlent une opposition majeure entre des techniques reposant sur le mélange soigneux des couleurs sur le support (fig. 14) et des représentations qui jouent sur les effets de fusion optique dans l'œil du spectateur (fig. 13, 15 et 16). Autrefois attribuées en propre à la période hellénistique et romaine (fig. 12), ces techniques illusionnistes, désignées de façon polémique comme le fruit d'une manière « abrégée » (*compendiaria*) de peindre⁵³, associées à des genres comme le paysage, sont bien présentes dans les monuments peints, dès la deuxième moitié du IV^e siècle av. J.-C.

Une autre polémique, liée à la précédente, transmise par des sources latines, concerne la restriction volontaire des couleurs employées par les peintres classiques⁵⁴ et le rejet de pigments précieux et éclatants, comme la pourpre, l'indigo ou le « sang du dragon » (rouge vermillon) dont l'origine exotique est liée aux conquêtes d'Alexandre⁵⁵. Ce rejet renvoie au classement des couleurs opéré par Pline qui distingue entre couleurs « florides » et « austères »⁵⁶. La liste de pigments utilisés par les peintres classiques, transmise par Pline l'Ancien et par Plutarque⁵⁷,

12. Boscoreale, Villa dite de Fannius Synistor, détail (visage du philosophe), Naples, musée archéologique national.

13. Lefkadia, Tombe du Jugement dernier, détail de la façade (visage de Rhadamante).

14. Tarquinia, sarcophage des Amazones.

15. Vergina, Tombe de Perséphone, détail (visage d'Hadès ; dessin préliminaire incisé et touches de couleurs), d'après ANDRONIKOS, 1994.



16. Vergina, Tombe de Perséphone, dessin préliminaire incisé de l'ensemble de la scène, d'après ANDRONIKOS, 1994.



exclut le bleu. Cependant suivant une hypothèse suggestive de V. Bruno, le bleu pourrait être inclus dans le pigment « noir » désigné sous le nom d'*atramentum*. Là encore, les nouvelles données archéologiques permettent de reprendre sur de nouveaux frais ces problèmes traditionnels et de mieux cerner ce qui, dans la référence aux styles picturaux, relève de l'*exemplum* rhétorique. Le fait que le décor de la façade du tombeau macédonien d'Aghios Athanasios joue sur deux échelles chromatiques différentes, avec les couleurs chatoyantes et presque discordantes de la frise figurant le banquet et les tons austères des deux soldats en deuil qui flanquent la porte d'entrée, montre que les peintres savaient jouer de ces contrastes, dès la fin du IV^e siècle av. J. -C⁵⁸ (fig. 17). Des documents plus modestes comme les stèles alexandrines ou les peintures funéraires campaniennes, lucaniennes et apuliennes⁵⁹ confirment le développement d'une polychromie



17. Tombe d'Aghios Athanasios, détail (soldat de droite), relevé de l'aquarelle, d'après TSIMBIDOU-AVLONTI, 2005.

décorative dans les artisanats funéraires du début de la période hellénistique. De fait, la maîtrise et l'usage de ces techniques s'avèrent un critère pertinent d'évaluation des peintures produites dans d'autres secteurs du monde méditerranéen ou à d'autres niveaux de la commande⁶⁰. Par contre, jusqu'à présent, à de rares exceptions, les documents nouveaux n'ont pas apporté d'éclaircissement sur une technique privilégiée dans les textes anciens et qui fut pour cette raison objet d'enquêtes et d'expériences dans le milieu des antiquaires et des artistes, celle de la peinture à l'encaustique⁶¹.

L'impact de ces découvertes récentes coïncide aussi avec un ensemble de recherches contemporaines sur l'exploration du sensible, à la croisée entre art et sciences, dans lesquelles la couleur occupe une place centrale. Il est intéressant de souligner en conclusion que plusieurs rencontres et publications récentes reprennent la question de la couleur dans l'Antiquité⁶², y compris celle de la "*latitanza del blu*", pour reprendre la belle expression de Maria Michela Sassi⁶³ car il ne saurait y avoir de « bannissement du bleu » dans la palette des peintres classiques. De la perception à la fabrication des couleurs et aux restitutions des effets polychromes, des symptômes médicaux aux théories aristotéliennes sur le transparent, il n'est donc plus possible de conclure à une insensibilité des Grecs à la couleur.

Notes

1. PETSAS, 1966 ; MILLER, 1993 ; ANDRONIKOS, 1987 ; VOKOTOPOULOU, 1990 ; GINOUVÈS, 1993 ; ANDRONIKOS, 1994 ; SISMANIDIS, 1997 ; THEMELIS, TOURATSOGLU, 1997 ; MORENO, 1998 ; RHOMIOPOULOU, 1997 ; MORENO, 2000 ; PONTRANDOLFO, 2002 ; TIVERIOS, TSIAFAKIS, 2002 ; RHOMIOPOULOU, BRECOULAKI, 2002 ; BRECOULAKI, 2003 ; SAATSOGLOU-PALIADELI, 2004 ; TSIMBIDOU-AVLONITI, 2005, ainsi que les études rassemblées dans DESCAMPS-LEQUIME, à paraître.
2. SHIVKOVA, 1973 ; FOL *et al.*, 1986 ; TORELLI, 2004 ; VALEVA, 2005.
3. COLEMAN, CARTER, 2002.
4. GUIMIER-SORBETS, NENNA, SEIF EL-DIN, 2001 ; GUIMIER-SORBETS, 2003 ; GUIMIER-SORBETS, NENNA, 2003 ; GUIMIER-SORBETS, SEIF EL-DIN 2003.
5. PONTRANDOLFO, ROUVERET, 1992 ; *L'Italie méridionale*, 1998 ; STEINGRÄBER, 2000 ; BENASSAL, 2001 ; BRECOULAKI, 2001a ; PONTRANDOLFO, 2002 ; ROUVERET, 2002a ; STEINGRÄBER, 2006.
6. BALDASSARRE, 1998 ; BALDASSARRE, VALERIO dans DESCAMPS-LEQUIME, à paraître.
7. BOTTINI dans DESCAMPS-LEQUIME, à paraître.
8. BULARD, 1908 ; CHAMONARD, 1924.
9. Les stèles sont mises au jour entre 1907 et 1925 : voir ARVANITOPOULOS, 1928.
10. ROSTOVTSSEFF, 1913-1914 (traduction française BARBET, 2004) ; ROSTOVTSSEFF, 1919.
11. BRECCIA, 1912 ; REINACH, 1910 ; PAGENSTECHE, 1919.
12. WEEGE, 1909 ; ROSTOVTSSEFF, 1913.
13. REINACH, 1921 (1985) ; ROUVERET, WALTER, 2004.
14. Pour ces définitions, voir en dernier lieu CROISILLE, 2005.
15. Ce lieu commun des études sur la peinture ancienne est lié à la disparition complète des tableaux célèbres mentionnés dans les textes.
16. Nous retenons l'identification avec Philippe II proposée par M. Andronikos, dès la découverte. Quoi qu'il en soit des discussions encore en cours, la commande est liée à un membre de la famille régnante.

17. Les sources écrites se trouvent dans REINACH, 1921 ; voir également ROUVERET, 1989 ; BALDASSARRE, ROUVERET, 1999.
18. BASTIANINI, GALLAZZI, AUSTIN, 2001 ; AUSTIN, BASTIANINI, 2002 ; GUTZWILLER, 2002 et GUTZWILLER, 2005 ; PRIoux, 2004.
19. Voir les communications à paraître dans DESCAMPS-LEQUIME. Pour les liens avec l'atelier de Nicomaque de Thèbes et de son élève Philoxénos d'Érétrie évoqués à propos de la Tombe de Perséphone et du tableau qui servit de modèle à la mosaïque de la Maison du Faune à Pompéi figurant la bataille d'Alexandre contre Darius, voir ANDRONIKOS, 1994, MORENO, 1998 ; pour les liens entre le peintre Aristide II de Thèbes et la *Chasse de Vergina* voir SAATSOGLOU-PALIADELI, 2004, p. 170 et suiv. ; pour Apelle et la *Bataille d'Alexandre* de Pompéi, voir MORENO, 2000.
20. NAAS, 2003 ; CAREY, 2003, MURPHY, 2004.
21. BRAGANTINI, DE VOS, 1982, p. 23.
22. BALDASSARRE *et al.*, 2002.
23. MORENO, 1987 ; MORENO, 1998.
24. Voir MORENO, 1987 ; MORENO, 1998 ; MORENO, 2000 et pour la *Chasse de Vergina*, PALIADELI, 2004. Pour les liens entre la mosaïque de Palestrina et les dessins d'animaux réels et fantastiques conservés sur un papyrus du Fayoum, utilisé à plusieurs reprises aux I^{er} siècles av. et ap. J.-C., voir GALLAZZI, KRAMER, 1998 ; ROUVERET, 2004 ; TRINQUIER, 2004 (avec examen exhaustif des travaux antérieurs) ; GALLAZZI, SETTIS, 2006. Voir aussi les fines observations de VALEVA, 2005, p. 72, à propos du motif de Thétis contemplant le bouclier d'Achille forgé par Héphaïstos.
25. Voir, par exemple, les données sur le décor des plafonds : GUIMIER-SORBETS, 2003, cité n. 4 ; ALABE, 2002. Pour l'interprétation des motifs : BARBET éd., 2001 ; GUIMIER-SORBETS, 2002.
26. Nous n'indiquerons que quelques jalons dans une bibliographie immense que nous ne pouvons examiner dans le cadre limité de cette présentation. Pour la transmission du motif iconographique de l'enlèvement, attesté à Vergina, puis à Rome, voir ANDRONIKOS, 1994, p. 101 et suiv. (avec bibliographie antérieure) ; MORENO, 1987 ; MORENO, 1998, et pour la peinture « bilinéaire » de Kom-el-Chougafa en Égypte, voir

- GUIMIER-SORBETS, SEIF EL-DIN, 1997. Pour la *Chasse de Vergina* et les mosaïques romaines de Palerme et de Sétif, voir MORENO, 1998 ; PALIADELI, 2004.
27. BALDASSARRE *et al.*, 2002 ; CROISILLE, 2005. Pour le texte de Vitruve, *De Architectura* VII, 5, 1 et suiv., voir LIou, ZUINGHEDAU, CAM, 1995 ; ROUVERET, 2002b.
28. BRUNO, 1977.
29. SAURON, 1994, p. 334 et suiv. et p. 357 et suiv.
30. Pline l'Ancien, *NH*, XXXV, 135 : *ad erudiendos liberos, item ad triumphum excolendum*.
31. À Lefkadia, la Tombe du Jugement dernier (PETSAS, 1966) et celle des palmettes (RHOMIOPOULOU, 1997) ainsi que la tombe d'Agios Athanasios, près de Salonique (TSIMBIDOU-AVLONITI, 2005).
32. KOORTBOJAN, 2005.
33. Pline, *NH*, XXXIV, 61 et commentaire dans JEX-BLAKE, SELLERS, 1896, p. XLVII-XLVIII.
34. Pline, *NH*, XXXIV, 83. Xénocrate est cité dans les index des livres XXXIV et XXXV et dans un passage du livre XXXV, 67 : voir ROUVERET, 2003.
35. DORANDI, 1999.
36. PRIoux, 2004, cité n. 18.
37. SCHWEITZER, 1932 ; POLLITT, 1974 ; *contra* SPRIGATH, 2000.
38. POLLITT, 1974, p. 201-205.
39. Voir, par exemple, les deux épigrammes 62 (éloge de Lysippe) et 63 (statue en bronze du poète Philitas de Cos) dans l'édition AUSTIN, BASTIANINI, 2002 ; GUTZWILLER, 2002 et PRIoux, 2004.
40. On comparera avec le passage de Pline l'Ancien, *NH*, XXXIV, 65, sur le nouveau canon de Lysippe qui met en jeu les notions de *symmetria* et de *species*, équivalent latin de la *phantasia* ; GUTZWILLER, 2002.
41. LISSARRAGUE éd., 1991.
42. WEBB, 1999 ; WEBB et WEBB (à paraître).
43. ROUVERET, 2004, avec bibliographie.
44. ROUVERET, 1989, p. 130 et suiv. ; GOLDHILL, 2000 (avec bibliographie).
45. Pline l'Ancien, *NH*, VII, 205 (à propos de Théophraste). Voir aussi *NH* XXXV,

54 et 58 où Pline note la disparité des jugements, et ROUVERET, 1989, p. 39 et suiv. et p. 129 et suiv.

46. Pline l' Ancien, *NH* XXXV, 29 : *Tandem se ars ipsa distinxit et inuenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna uicesese excitante. Postea deinde adiectus est splendor, alius hicquam lumen. Quod inter haec et umbras esset, appellarunt tonon, commissuras uero colorum et transitus harmogen* : « L'art finit par acquérir sa propre autonomie et découvrit la lumière et les ombres qui permettent l'exaltation réciproque des couleurs par leur contraste. Puis vint s'ajouter l'éclat (*splendor*), autre valeur encore que la lumière (*lumen*). Ce qui les sépare de l'ombre, on l'appela *tonos* (tension), l'endroit où les deux couleurs se rencontrent et passent de l'une à l'autre, *harmogè* (harmonisation) ». Sur Apollodore et Zeuxis, voir Pline l' Ancien, *NH* XXXV, 60-61 ; Plutarque, *De Gloria Atheniensium*, 2, 346a.

47. KOCH-BRINKMANN, 1999.

48. ALABE, 1997, p. 172 ; ARNOLD, 2003a et ARNOLD, 2003b.

49. PONTREMOLI, 1934 (1994), p. 9.

50. Pline l' Ancien, *NH*, XXXV, 1.

51. TIVERIOS, TSIAFAKIS, 2002 ; BRECOULAKI, 2000 ; BRECOULAKI, 2003 ; ROUVERET, WALTER, 2004, p. 133 et suiv., avec bibliographie.

52. ROUVERET, WALTER, 2004, p. 148 et suiv. Les peintures sont visibles sur le site internet <http://www.ens-lsh.fr/peintureancienne/index.htm>.

53. Pétrone, *Satiricon*, II, 7-9 ; Pline l' Ancien, *NH*, XXXV, 110 ; ROUVERET, 1989, p. 229-235.

54. Cicéron, *Brutus*, 70 ; Pline l' Ancien, *NH*, XXXV, 50. Les quatre pigments sont le blanc de Mélos, le sil attique (pour le jaune), la *sinopsis* du Pont (pour le rouge), et pour le noir, l'*atramentum*. Voir BRUNO, 1977 ; CROISILLE, 1985, appendice n° 2 ; ROUVERET, 1989, p. 255 et suiv. ; BRECOULAKI, 2003, ainsi que les études rassemblées dans ROUVERET, DUBEL, NAAS éd., 2006.

55. Pline l' Ancien, *NH*, XXXV, 50 ; ROUVERET, 1989, p. 265-278.

56. Pline l' Ancien, *NH*, XXXV, 30 et 50.

57. Pline l' Ancien, *NH*, XXXV, 50 ; Plutarque, *De la disparition des oracles*, 47, 436b.

58. TSIMBIDOU-AVLONITI, 2005.

59. ROUVERET, WALTER, 2004 ; PONTRANDOLFO, ROUVERET, 1992, MAZZEL, 1995 ; *Italie méridionale*, 1998.

60. BRECOULAKI, 2001 ; ROUVERET, 2002a.

61. CROS, HENRY, 1884 et commentaire de REINACH, 1921, p. 18 et suiv. avec un état de la question pour le début du xx^e siècle ; pour les stèles de Volos, voir PREUSSER, VON GRAEVE, WOLTERS, 1981 ; pour la Tombe de la balançoire à Cyrène, voir ROUVERET, WALTER, 2004, p. 156 et suiv. Voir aussi le commentaire de CROISILLE, 1985 (Pline, *NH* XXXV, 149, p. 258). Sur les expériences du comte de Caylus : *Mémoires sur la peinture à l'encaustique, Mémoire de l'Académie des inscriptions*, tome 28, 1755, p. 179-211 ; sur celles de Pontremoli à la Villa Kérylos, voir ALABE, 1997, p. 151-152.

62. SORABJI, 1972 ; SASSI, 1994 ; GUIMIER-SORBETS, NENNA, 1995 ; BRECOULAKIA, 2001 et BRECOULAKIB, 2001 ; BOURGEOIS, JOCKEY, 2001 ; BRECOULAKI, 2003 ; POLLITT, 2002 ; TIVERIOS, TSIAFAKIS, 2002 ; VILLARD éd., 2002 ; IERODIAKONOU, 2001 ; BETA, SASSI, 2003 ; BRINKMANN, WÜNSCHE éd., 2003 ; BRINKMANN, 2003 ; IERODIAKONOUBA, 2005 et IERODIAKONOUB, 2005 ; DESCAMPS-LEQUIME, à paraître ; ROUVERET, DUBEL, NAAS, 2006 ; GUIMIER-SORBETS, 2004, ainsi que les journées d'études *L'antiquité en couleurs. Catégories, Pratiques, Représentations*, Atelier Antiquité et Sciences sociales, Centre Louis Gernet-EHESS, INHA, 12-13 décembre 2005.

63. SASSI, 1994 ; LEVIDIS dans TIVERIOS-TSIAFAKIS, 2002, p. 9-21 ; PASTOUREAU, 2000 ; BRECOULAKI, 2006.

Bibliographie

– ALABE, 1997 : Françoise Alabe, « Un modèle d'intégration archéologique », dans Régis Vian des Rives éd., *La Villa Kérylos*, Paris, 1997, p. 129-174.

– ALABE, 2002 : Françoise Alabe, « Décors peints au plafond dans des maisons hellénistiques à Délos », dans *BCH*, 126, 2002-1, p. 231-263.

– ANDRONIKOS, 1987 : Manolis Andronikos, *Vergina, The Royal Tombs*, Athènes, 1987.

– ANDRONIKOS, 1994 : Manolis Andronikos, *Vergina II. The Tomb of Persephone*, Athènes, 1994.

– ARNOLD, 2003a : Astrid Arnold, *Villa Kérylos. Das Wohnhaus als Antikenrekonstruktion*, Munich, 2003.

– ARNOLD, 2003b : Astrid Arnold, « Un musée d'images de vases grecs : la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-mer et son décor intérieur », dans Pierre Rouillard, Annie Verbanck-Piérard éd., *Le vase grec et ses destins*, Munich, 2003.

– ARVANITOPoulos, 1928 : Apostolos S. Arvanitopoulos, *Graffiti Stelai Demetriados-Pagason*, Athènes, 1928.

– AUSTIN, BASTIANINI, 2002 : Colin Austin, Guido Bastianini éd., *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, Milan, 2002.

– BALDASSARRE, 1998 : Ida Baldassarre, « Documenti di Pittura Ellenistica da Napoli », dans *Italie méridionale*, 1998, p. 95-160.

– BALDASSARRE, ROUVERET, 1999 : Ida Baldassarre, Agnès Rouveret, « Une histoire plurielle de la peinture grecque », dans Marie-Christine Villanueva-Puig et al. éd., *Céramique et peinture grecques : modes d'emploi*, Paris, 1999, p. 219-232.

– BALDASSARRE et al., 2002 : Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnès Rouveret, Monica Salvadori, *Pittura Romana*, (Milan, 2002), Paris, 2003.

– BALDASSARRE, VALERIO, à paraître : Ida Baldassarre, Valeria Valerio, « Il monumento C del Complesso funerario dei Cristallini, osservazioni ed ipotesi sulla realizzazione della decorazione », dans DESCAMPS-LEQUIME, à paraître.

– BARBET, 2001 : Alix Barbet, *La peinture funéraire antique*, Paris, 2001.

– BASTIANINI, GALAZZI, AUSTIN, 2001 : Guido Bastianini, Claudio Gallazzi, Colin Austin, *P. Mil. Vogl. VIII 309*, Milan, 2001.

– BENASSAI, 2001 : Rita Benassai, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Rome, 2001.

- BETA, SASSI, 2003 : Simone Beta, Maria Michela Sassi éd., *I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici. (Quaderni del ramo d'oro, 5)*, Sienna, 2003.
- BOTTINI, à paraître : Angelo Bottini, « Il sarcofago 'delle Ammazoni' di Tarquinia : verso una nuova lettura », dans DESCAMPS-LEQUIME, à paraître.
- BOUGOT, 1881 (1991) : *Philostrate, La Galerie de Tableaux* (Paris, 1881), François Lissarrague éd., Paris, 1991.
- BOURGEOIS, JOCKEY, 2001 : Brigitte Bourgeois, Philippe Jockey, *Approches nouvelles sur la polychromie des sculptures hellénistiques de Délos*, dans CRAI, 2001 (janv.-mars), p. 629-665.
- BRAGANTINI, DE VOS, 1982 : Irene Bragantini, Mariette De Vos, *Museo Nazionale Romano. Le Pitture II, 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Rome, 1982.
- BRECCIA, 1912 : Evaristo Breccia, *La Necropoli di Sciatbi*, Le Caire, 1912.
- BRECOULAKI, 2000 : Hariklia Breoulaki, « Sur la 'technè' de la peinture grecque ancienne d'après les monuments funéraires de Macédoine », dans BCH, 124, 2000, p. 189-216.
- BRECOULAKI, 2001a : Hariklia Breoulaki, *L'esperienza del colore nella pittura funeraria dell'Italia preromana V-III secolo a. C., (Materiae, 6)*, Naples, 2001.
- BRECOULAKI, 2001b : Hariklia Breoulaki, « Observations sur la course de chars représentée dans l'antichambre de la tombe III à Vergina », dans BARBET éd., 2001, p. 51-57.
- BRECOULAKI, PERDIKATSIS, 2002 : Hariklia Breoulaki, Vassilis Perdikatsis, « Ancient painting on Macedonian funerary monuments, IV-III centuries B.C. : a comparative study on the use of color », dans TIVERIOS, TSIAFAKIS, 2002, p. 147-154.
- BRECOULAKI, 2003 : Hariklia Breoulaki, *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur (IV^e-II^e s. av. J.-C.)*, thèse de doctorat, Université Paris I, soutenue en décembre 2003.
- BRECOULAKI, 2006 : Hariklia Breoulaki, « Considérations sur les peintres tétrachromatistes et les colores austeri et floridi : l'économie des moyens picturaux dans la peinture ancienne », dans ROUVERET, DUBEL, NAAS, 2006, p. 29-42.
- BRINKMANN, 2003 : Vincenz Brinkmann, *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*, Munich, 2003.
- BRINKMANN, WÜNSCHE éd., 2003 : Vincenz Brinkmann-Raimund Wünsche éd., *Bunte Götter : die Farbigkeit antiker Skulptur*, München, 2003.
- BRUNO, 1977 : Vincent Bruno, *Form and Color in Greek Painting*, New York, 1977.
- BULARD, 1908 : Marcel Bulard, *Peintures murales et mosaïques de Délos*, (Mon. Piot, XIV), Paris, 1908, p. 91-184.
- CAREY, 2003 : SORCHA CAREY, *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*, Oxford, 2003.
- CHAMONARD, 1924 : Joseph Chamonard, *Le quartier du théâtre (EAD, VIII)*, Paris, 1924.
- COLEMAN CARTER, 2002 : Joseph Coleman Carter, « Color at Chersonesos (on the Black Sea) : Funerary Monuments from the early Hellenistic Necropolis », dans TIVERIOS, TSIAFAKIS, 2002, p. 161-170.
- CROISILLE, 1985 : Jean-Michel Croisille éd., *Pline l'ancien, Histoire Naturelle*, livre XXXV, Paris, 1985.
- CROISILLE, 2005 : Jean-Michel Croisille, *La peinture romaine*, Paris, 2005.
- CROS, HENRY, 1884 : Henry Cros, Charles Henry, *L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens*, Paris, 1884.
- DESCAMPS-LEQUIME à paraître : Sophie Descamps-Lequime éd., *Couleur et peinture dans le monde grec antique*, (colloque, Paris, 2004), Paris, à paraître.
- DORANDI, 1999 : Tiziano Dorandi, *Antigone de Caryste, Fragments*, Paris, 1999.
- EMPEREUR, NENNA, 2001 : Jean-Yves Empereur, Marie-Dominique Nenna, *Nécropolis 1, (Études alexandrines 5)*, IFAO, Le Caire, 2001.
- EMPEREUR, NENNA, 2003 : Jean-Yves Empereur, Marie-Dominique Nenna, *Nécropolis 2, (Études alexandrines 7)*, IFAO, Le Caire, 2003.
- FOL *et al.*, 1986 : Alexander Fol, Maria Chichikova, Totyo Ivanov, Teofil Teofilov, *The Thracian tomb near the village of Sveshtari*, Sofia, 1986.
- GALLAZZI, KRAMER, 1998 : Claudio Gallazzi, Bärbel Kramer, « Artemidor im Zeichensaal. Eine papyrusrolle mit Text, Landkarte und Skizzenbüchern aus späthellenistischer Zeit », dans *Archiv für Papyrusforschung*, 44, 2, 1998, p. 189-208.
- GALLAZZI, SETTIS, 2006 : Claudio Gallazzi, Salvatore Settis, *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Milan, 2006.
- GINOUVÈS, 1993 : René Ginouvès éd., *La Macédoine de Philippe II à la conquête romaine*, Paris, 1993.
- GOLDBHILL, 2000 : Simon Goldhill, « Placing Theater in the History of Vision », dans Keith N. Rutter, Brian A. Sparkes, *Word and Image in Ancient Greece*, Edimbourg, p. 161-179.
- GUIMIER-SORBETS, NENNA, 1995 : Anne-Marie Guimier-Sorbets, Marie-Dominique Nenna, « Réflexions sur la couleur dans les mosaïques hellénistiques : Délos et Alexandrie », dans BCH, 119, 1995, p. 529-547.
- GUIMIER-SORBETS, SEIF EL-DIN, 1997 : Anne-Marie Guimier-Sorbets, Merwatte Seif El-Din, « Les deux tombes de Perséphone dans la nécropole de Kom el-Chougafa », dans BCH, 121, 1997, p. 355-410.
- GUIMIER-SORBETS, NENNA, SEIF EL-DIN, 2001 : Anne-Marie Guimier-Sorbets, Marie-Dominique Nenna, Merwatte Seif El-Din, « Le décor peint des tombes B1, B2 et B3 », dans EMPEREUR, NENNA éd., 2001, p. 161-207.
- GUIMIER-SORBETS, 2002 : Anne-Marie Guimier-Sorbets, « Architecture et décor funéraire, de la Grèce à l'Égypte : l'expression du statut héroïque du défunt », dans Christel Müller, Francis Prost éd., *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, 2002, p. 159-180.
- GUIMIER-SORBETS, 2003 : Anne-Marie Guimier-Sorbets, « Les décors de plafond dans les tombes hellénistiques d'Alexandrie. Un nouvel essai d'interprétation », dans EMPEREUR, NENNA, 2003, p. 589-629.
- GUIMIER-SORBETS, NENNA, 2003 : Anne-Marie Guimier-Sorbets, Marie-Dominique Nenna, « Le lit funéraire de la tombe B26. Secteur 5 de la fouille du pont de Gabbari » et « Le lit funéraire dans les nécropoles alexandrines », dans EMPEREUR, NENNA, 2003, p. 367-374 et p. 533-575.
- GUIMIER-SORBETS, SEIF EL-DIN, 2003 : Anne-Marie Guimier-Sorbets, Merwatte Seif El-Din, « Le plafond aux Érotos de la tombe B24. Secteur 4 de la fouille du pont de Gabbari », dans EMPEREUR, NENNA, 2003, p. 577-587.
- GUIMIER-SORBETS, 2004 : Anne-Marie Guimier-Sorbets, « La mosaïque aux lutteurs de la Bibliotheca Alexandrina : les techniques picturales et mosaïstiques dans les palais d'Alexandrie », dans *Musiva & Sectilia*, 1, 2004, p. 15-34.

- GUTZWILLER, 2002 : Kathryn Gutzwiller, « Posidippus on Statuary », dans Guido Bastianini, Angelo Casanova éd., *Il papiro di Posidippo un anno dopo* (colloque, Florence, 2002), Florence, 2002, p. 41-60.
- GUTZWILLER, 2005 : Kathryn Gutzwiller, *The New Posidippus, A Hellenistic Poetry Book*, Oxford, 2005.
- IERODIAKONOU, 2001 : Katerina Ierodiakonou, « Aristotle on Colours », dans Demetra Sphendon-Mentzou et al., *Aristotle and Contemporary Science*, New York, 2001, p. 211-225.
- IERODIAKONOU, 2005a : Katerina Ierodiakonou, « Empedocles on colour and colour vision », dans *OSAP*, 29, 2005, p. 1-36.
- IERODIAKONOU, 2005b : Katerina Ierodiakonou, « Plato's Theory of colours in the *Timaeus* », dans *Rhizai*, II, 2, 2005, p. 219-233.
- *Italiemériionale*, 1998 : *L'Italiemériionale et les premières expériences de la peinture hellénistique* (Collection de l'École française de Rome, 244), Rome, 1998.
- JEX-BLAKE, SELLERS, 1896 (1975) : Katharine Jex-Blake, Eugenia Sellers, *The Elder Pliny's chapters on the history of art*, 1896 (1975), Chicago, 1975.
- KOCH-BRINKMANN, 1999 : Ulrike Koch-Brinkmann, *Polychrome Bilder auf Weissgrundigen Lekythen Zeugen der Klassischen Griechischen Malerei*, Munich, 1999.
- KOORTBOJIAN, 2005 : Michael Koortbojian, « 'Mimesis' or 'Phantasia' ? Two Representational Modes in Roman Commemorative Art », dans *Classical Antiquity*, 24-2, 2005, p. 285-306.
- LIOU, ZUINGHEDAU, CAM, 1995 : Bernard Liou, Maurice Zuinghedau, Marie-Thérèse Cam éd., *Vitruve, De Architectura*, Paris, CUF, 1995.
- LISSARRAGUE, 1991 : François Lissarrague éd., *Philostrate, La Galerie de Tableaux* (Paris, 1881), Paris, 1991.
- MAZZEI, 1995 : Marina Mazzei, *Arpi. L'ipogeo della Medusa e la necropoli*, Bari, 1995.
- MILLER, 1993 : Stella Grobel Miller, *The Tomb of Lyson and Kallikles : A Painted Macedonian Tomb*, Mayence, 1993.
- MORENO, 1987 : Paolo Moreno, *Pittura Greca*, Milan, 1987.
- MORENO, 1998 : Paolo Moreno, « Elementi di Pittura Ellenistica », dans *Italie méridionale*, 1998, p. 7-67.
- MORENO, 2000 : Paolo Moreno, *Apelle. La Battaglia di Alessandro*, Rome, 2000.
- MURPHY, 2004 : Trevor Murphy, *Pliny the Elder's 'Natural History', the Empire in the Encyclopedia*, Oxford, 2004.
- NAAS, 2002 : Valérie Naas, *Le projet encyclopédique de Pline l' Ancien*, (Collection de l'École Française de Rome, 303), Rome, 2002.
- PAGENSTECHER, 1919 : Rudolph Pagenstecher, *Nekropolis, Untersuchungen über Gestalt und Entwicklung der Alexandrinischen Grabanlagen und ihrer Malereien*, Leipzig, 1919.
- PASTOUREAU, 2000 : Michel Pastoureaux, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, 2000.
- PETSAS, 1966 : Photios M. Petsas, *Otaphos ton Lefkadion*, Athènes, 1966.
- POLLITT, 1974 : Jerome J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art : Criticism, History and Terminology*, New Haven, 1974.
- POLLITT, 2002 : Jerome J. Pollitt, « 'Peri Chromaton' : What ancient Greek Painters thought about colours », dans TIVERIOS-TSIAFAKIS éd., 2002, p. 1-8.
- PONTRANDOLFO, 2002 : Angela Pontrandolfo éd., *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, Salerne, 2002.
- PONTRANDOLFO, ROUVERET, 1992 : Angela Pontrandolfo, Agnès Rouveret, *Le Tombe dipinte di Paestum*, Modène, 1992.
- PONTREMOLI, 1934 : Emmanuel Pontremoli, *Kérylos, La villa grecque*, (Paris, 1934), Paris, 1994.
- PRIoux, 2004 : Évelyne Prioux, *Le poète, l'artiste et le collectionneur. Naissance d'un discours sur l'art dans l'épigramme hellénistique et romaine* (III^e siècle av. J.-C. – I^{er} s. ap. J.-C.), thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre, soutenue en décembre 2004.
- PREUSSER, VON GRAEVE, WOLTERS, 1981 : Frank Preusser, Volkmar von Graeve, Christof Wolters, « Malerei auf griechischen Grabsteinen, Maltechnik 1 », dans *Internationale Zeitschrift für Farb und Maltechniken, Restaurierung und Museumsfragen*, 1981, p. 11-34.
- REINACH, 1910 : Adolphe Reinach, *Les Galates dans l'Art Alexandrin*, (MMAI Fondation E. Piot, 18), 1910, p. 37-115.
- REINACH, 1921 (1985) : Adolphe Reinach, *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, (Paris, 1921), Paris, 1985.
- RHOMIOPOULOU, 1997 : Katerina Rhomiopoulou, *Lefkadia. Archaia Mieza*, Athènes, 1997.
- RHOMIOPOULOU, BRECOULAKI, 2002 : Katerina Rhomiopoulou, Hariklia Brecolaki, « Style and Painting Techniques on the Wall Paintings of the Tomb of the Palmettes at Lefkadia », dans TIVERIOS, TSIAFAKIS 2002, p. 107-117.
- ROSTOVTSSEFF, 1913 : Mikhaïl Rostovtseff, « A proposito di una tomba dipinta di Canosa », dans *Neapolis*, 1, 1913, p. 1-5.
- ROSTOVTSSEFF, 1914 : Mikhaïl Rostovtseff, *La peinture décorative antique en Russie méridionale*, (Saint-Petersbourg, 1913-1914), trad. Alix Barbet, (*Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, XXVIII), Paris, 2004.
- ROSTOVTSSEFF, 1919 : Mikhaïl Rostovtseff, « Ancient Decorative Wall Painting », dans *JHS*, 39, 1919, p. 144-163.
- ROUVERET, 1989 : Agnès Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne* (V^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.), (BEFAR 274), Rome, 1989.
- ROUVERET, 2002a : Agnès Rouveret, « Function and Uses of Color in South Italian Painting of the 5th and 4th centuries B.C. », dans TIVERIOS, TSIAFAKIS, 2002, p. 191-200.
- ROUVERET, 2002b : Agnès Rouveret, « Vitruve et les faux-semblants », dans PONTRANDOLFO, 2002, p. 105-124.
- ROUVERET, 2003 : Agnès Rouveret, « Parrhasios ou le peintre assassin », dans Carlos Lévy, Bernard Besnier, Alain Gigandet éd., *'Ars' et 'Ratio'. Sciences, art et métiers dans la philosophie hellénistique et romaine*, (Latomus, 273), Bruxelles, 2003, p. 184-193.
- ROUVERET, 2004 : Agnès Rouveret, « 'Pictos ediscere mundos'. Perception et imaginaire du paysage dans la peinture hellénistique et romaine », dans *Ktéma*, 29, 2004, p. 325-344.
- ROUVERET, à paraître : Agnès Rouveret, « La peinture retrouvée. Découvertes de Macédoine et textes antiques », dans DESCAMPS-LEQUIME, à paraître.
- ROUVERET, DUBEL, NAAS, 2006 : Agnès Rouveret, Sandrine Dubel, Valérie Naas éd., *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, Paris, 2006.
- ROUVERET, WALTER, 2004 : Agnès Rouveret, Philippe Walter, *Peintures grecques antiques. La collection hellénistique du musée du Louvre*, Paris, 2004.

- SAATSOGLOU-PALIADELI, 2004 : Chrysoula Saatsoglou-Paliadeli, *Vergina. O taphos tou Philipou. I toichographia me to kunegi*, Athènes, 2004.
- SASSI, 1994 : Maria Michela Sassi, « Una percezione imperfetta ? I Greci e la definizione dei colori », dans *L'immagine riflessa*, II, 1994, p. 281-302.
- SAURON, 1994 : Gilles Sauron, 'Quis deum ?' *L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du principat*, (BEFAR 285), Rome, 1994.
- SCHWEITZER, 1932 (1963) : Bernhard Schweitzer, « Xenocrates von Athen, Beiträge zur Geschichte des Antiken Kunstforschung und Kunstanschauung » (1932), dans *Zur Kunst der Antike : ausgewählte Schriften*, vol. I, Tübingen, 1963, p. 105-164.
- SHIVKOVA, 1973 : Ljudmila Shivkova, *Das Grabmal von Kusanlak*, Recklinghausen, 1973.
- SISMANIDIS, 1997 : Kostas Sismanidis, *Klines kai klinoeides kataskeues ton Makedonikon taphon*, Athènes, 1997.
- SORABJI, 1972 : Richard Sorabji, « Aristotle, Mathematics and Colour », dans *Classical Quarterly*, 22, 1972, p. 293-308.
- SPRIGATH, 2000 : Gabriele Sprigath, « Der Fall Xenocrates von Athen. Zu den Methoden der Antike-Rezeption in der Quellenforschung », dans M. Baumbach éd., 'Tradita et inventa' : *Beiträge zur Rezeption der Antike*, Heidelberg, 2000, p. 407-428.
- STEINGRÄBER, 2000 : Stephan Steingraber, *Arpi-Apulien-Makedonien. Studien zum unteritalischen Grabwesen in Hellenistischer Zeit*, Mayence, 2000.
- STEINGRÄBER, 2006 : Stephan Steingraber, *Les fresques étrusques*, Paris, 2006.
- THEMELIS, TOURATSOGLOU, 1997 : Petros G. Themelis, Ioannis P. Touratsoglou, *Oitaphoi tou Derveniou*, Athènes, 1997.
- TIVERIOS, TSIAFAKIS, 2002 : Michalis A. Tiverios, Despoina Tsiafakis éd., *Color in Ancient Greece. The role of Color in Ancient Greek Art and Architecture 700-31 B.C.*, Thessalonique, 2002.
- TORELLI, 2004 : Mario Torelli, « Forma greca e culture periferiche : il caso di Kusanlak », dans Marcello Barbanera éd., *Storia dell'arte antica nell'ultima generazione : tendenze e prospettive*, (colloque, Rome, 2001), Rome, 2004, p. 141-169.
- TRINQUIER, 2004 : Jean Trinquier, 'Loca horrida'. *L'espace des animaux sauvages dans le monde romain entre la fin de la République et le Haut-Empire*, thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre, soutenue en décembre 2004.
- TSIMBIDOU-AVLONITI, 2005 : Maria Tsimbidou-Avloniti, *Makedonikoï taphoi ston Phoinika kai ston Haghio Athanasio Thessalonikès*, Athènes, 2005.
- VALEVA, 2005 : Julia Valeva, *The Painted Coffers of the Ostrusha Tomb*, Sofia, 2005.
- VILLARD, 2002 : Laurence Villard éd., *Couleur et vision dans l'Antiquité*, Rouen, 2002.
- VOKOTOPOULOU, 1990 : Julia Vokotopoulou, *Oi taphikoï tymboi tes Aineias*, Athènes, 1990.
- WEBB, 1999 : Ruth Webb, « 'Ekphrasis' ancient and modern : the invention of a genre », dans *Word & Image*, 15-1, janvier-mars 1999, p. 7-18.
- WEBBA (à paraître) : Ruth Webb, « The Imagines as a Fictional text : 'ekphrasis', 'apatè' and illusion », dans Stéphane Rolet éd., *Polystrate. Philostrate, Callistrate et les énigmes de l'image sophistique*, (colloque, St Denis-Paris VIII, 2002), Rennes, à paraître.
- WEBBB (à paraître) : Ruth Webb, « Accomplishing the picture : 'ekphrasis', 'mimesis' and martyrdom in Asterios of Amaseia », dans Liz James éd., *Art and Text in Byzantium*, Boston, à paraître.
- WEEGE, 1909 : Franz Weege, *Oskische Grabmalerei*, dans *JDAI*, 24, 1909, p. 94-102.