



HAL
open science

L'Empire de la couleur. De Pompéi au Sud des Gaules. Catalogue d'exposition

Pascal Capus, Alexandra Dardenay

► **To cite this version:**

Pascal Capus, Alexandra Dardenay (Dir.). L'Empire de la couleur. De Pompéi au Sud des Gaules. Catalogue d'exposition. Musée Saint Raymond, 2014. hal-01915433

HAL Id: hal-01915433

<https://hal.science/hal-01915433>

Submitted on 19 Oct 2020

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.

L'EMPIRE DE LA COULEUR

DE POMPÉI AU SUD DES GAULES

Catalogue de l'exposition
présentée au musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse
du 15 novembre 2014 au 22 mars 2015

Coordination éditoriale

Pascal Capus
Alexandra Dardenay

L'EMPIRE DE LA COULEUR

DE POMPÉI AU SUD DES GAULES

SOUS LE HAUT PATRONAGE DE

Jean-Luc Moudenc

Maire de Toulouse

Président de Toulouse-Métropole

Francis Grass

Adjoint au maire chargé de la culture

Pierre Esplugas

Adjoint au maire en charge des musées

COMMISSARIAT GÉNÉRAL

Pascal Capus

chargé des collections de sculptures romaines et du cabinet numismatique, MSR

COMMISSARIAT SCIENTIFIQUE

Alexandra Dardenay

Maître de conférence, université Toulouse Jean-Jaurès

Cette exposition a bénéficié du généreux soutien des entreprises et associations suivantes, à qui vont tous nos remerciements :

l'association des Amis du Musée Saint-Raymond : Hélène Guiraud, (présidente) et André Mangin, (trésorier), mécène et relais fondamental du mécénat, Club d'entreprises franco-italien de Toulouse Midi-Pyrénées : Anna Maria Rogier, (présidente); ARTELA (Association Régionale Toulousaine pour l'Enseignement des Langues Anciennes) : Hélène Frangoulis et Catherine Dareys, (co-présidentes), Louise Monti (trésorière); ATR : Patrick de Castelbajac, Aldo Mucciardi et Annick Vabre; Bastide du Claux (La Motte d'Aigues): Sylvain Morey; GK Vision : Benjamin Coulon; MIP (Midi Ital Prodotti) : Mireille et Philippe Rouillé.



Depuis sa réhabilitation et sa réouverture au public en 1999, le musée Saint-Raymond s'est affirmé comme l'un des sites phares de l'offre culturelle toulousaine, attirant à lui chaque année toujours plus de visiteurs. Ce succès s'explique non seulement par le charme du lieu et la qualité de sa rénovation, mais surtout par la richesse du musée et l'intérêt de sa programmation.

La nouvelle exposition temporaire prenant pour thème la couleur antique illustre bien ce souci d'excellence. De nombreuses et prestigieuses institutions ont été sollicitées afin de proposer au public un très vaste aperçu, inédit par son ampleur, de la peinture d'époque romaine du Sud des Gaules confrontée à un grand nombre d'oeuvres découvertes à Pompéi et Herculaneum. De plus, un travail d'archéologie expérimentale portant sur les techniques employées par les artisans de l'époque est montré au sein même de l'exposition.

Comme à chaque fois, grâce au musée Saint-Raymond, Toulouse redécouvre ses origines romaines. Comme à chaque fois, l'attrait esthétique le dispute à l'intérêt historique. Et comme à chaque fois, la petite histoire rejoint la grande, l'expliquant souvent, l'illustrant toujours.

En même temps que j'adresse mes vœux de bienvenue au public du musée Saint-Raymond, qu'il me soit permis de saluer ici le travail accompli par celles et ceux qui évoluent dans l'ombre des pièces et œuvres présentées. Belle exposition à tous !

Jean-Luc Moudenc

Maire de Toulouse - Président de Toulouse Métropole

SCÉNOGRAPHIE

Pascal Capus

Stagiaires : Jean-Baptiste Jamin, *étudiant à l'École du Louvre (Paris)*
et Manon García Del Barrio, *lycée rive gauche (Toulouse), BTS design-espace.*

GRAPHISME

Studio Pastre

SUPPORTS DIDACTIQUES

Mathieu Scapin (cartels).

Stagiaire : Aude Caverzan, *étudiante en deuxième année de Lettres supérieures (Khâgne) au lycée Saint-Sernin (Toulouse).*

FABRICATION ET INSTALLATION

Équipe technique du MASR : **Patrice Doumeng** (responsable),
Didier Albrespy, Jérôme Loze, Francis Pelissier, Pascal Thomas, Alexandre Zamali.

Nous remercions le service carrosserie de la Direction Déchets et Moyens Techniques de la Ville de Toulouse et en particulier : Philippe Loubens et Alain Solvignat (responsables), Denis Garcia, Fabien Fresillon et Michel Martin sans lequel les modules complexes et les cimaises de cette exposition n'auraient jamais pu être fabriqués.

RÉGIE DES ŒUVRES

Claudine Jacquet, MASR

RECHERCHES DOCUMENTAIRES

Kellya Cluzaud, *étudiante en Master Patrimoine, Cahors, université Toulouse Jean-Jaurès (stagiaire).*

LES PRÊTEURS

Auxquels va toute notre gratitude pour avoir permis ce difficile rassemblement d'œuvres, parfois extraites de leur lieu de conservation pour la première fois.

Aix-en-Provence, direction Archéologie de la Ville d'Aix-en-Provence : Núria Nin (dir.) et Lisandre Nanthavongdouangsy ; Yves Rigoir.

Amiens, musée de Picardie : Sabine Cazenave (dir.) et Noël Mahéo.

Auch, musée des Jacobins : Fabien Ferrer-Joly (dir.) et Marie-Jeanne Dubois.

Bon-Encontre, mairie : Michel Lauzzana (maire).

Bordeaux, musée d'Aquitaine : François Hubert (dir.) et Anne Ziéglé.

Cannes, musée de la Mer : Frédérique Citéra-Bullot (dir.) et Christophe Roustan Delatour.

Castres, Centre d'études et de recherches archéologiques du Castrais (CERAC) : Jean-Paul Wiegant (prés.), Jean-Marc Séguier.

Cordes, musée Charles-Portal, Alain Manuel (prés.) et ?? Dieu.

Gémenos, mairie : Roland Giberti (maire) et Claude Sérieys (adjoint au maire, en charge du patrimoine).

Limoges, musée des Beaux-Arts : Véronique Notin (dir.) et Alain-Charles Dionnet.

Paris, musée du Louvre : Jean-Luc Martinez (prés.-dir.) et, pour le département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Françoise Gaultier (dir.), Daniel Roger, Cécile Giroire et Annabel Rémy.

Mariemont (Belgique), musée royal de Mariemont : Daniel Courbe et Marie-Cécile Bruwier (dir.) et Annie Verbanck.

Naples, Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli : dott.ssa Teresa Elena Cinquantaquattro (dir.) ; dott.ssa Valeria Sampaolo (directrice du Musée Archéologique National de Naples) ; dott.ssa Paola Rubino (responsable du service des prêts).

Narbonne, Musée archéologique : Bertrand Ducourau (dir.) et Dominique Moulis.

Musée régional de la Narbonne antique (MURENA) : Ambroise Lassalle (dir.) et Caroline Papin.

Groupement de recherches archéologiques du Narbonnais (GRAN) : Raymond Sabrié (prés.) et Angélique Patrault.

Nîmes, Musée archéologique : Dominique Darde (dir.), Gérard Gory et Fleur Ippolito.

Orange, Musée d'Art et d'Histoire : Cécile Varéon (dir.).

Périgueux, *Vesunna*, site-musée gallo-romain : Élisabeth Pénisson (dir.).

Perpignan, Centre archéologique Rémy Marichal, *Oppidum* de Ruscino : Isabelle Rébé (dir.).

Plassac, conseil général de la Gironde et musée des Amis du Vieux-Plassac : Jacques Dubourg (conseiller municipal et président du musée).

Saint-Germain-d'Esteuil, maison du Patrimoine : Gilles Dechandol (adjoint au maire, en charge du patrimoine).

Saint-Rémy-de-Provence, site archéologique de *Glanum* et Hôtel de Sade / centre des Monuments nationaux : Philippe Bélaival (dir.), Maéva Méplain, Lionel Izac-Imbert et Claude Galdeano.

Saint-Romain-en-Gal : Mhammed Behel (dir.) et Maria Paraskeva. Ainsi que Jacques Remiller (maire de Vienne) et Michèle Boissin-Pierrot, (dir. des musées de Vienne).

Toulouse, musée des Augustins, musée des Beaux-Arts : Axel Hémerly (dir.), Caroline Berne, Hervé Gasquez et Sandrine Bonnet.

Vaison-la-Romaine, musée archéologique Théo Desplans : Christine Bezin (dir.).

REMERCIEMENTS

Outre les auteurs et les acteurs de cet événement, nombre de conseils, soutiens, encouragements, informations et participations diverses ont été fondamentaux pour ce projet. Que soient donc ici chaleureusement remerciées les personnes et institutions suivantes :

Jean-Charles Balty; Alix Barbet, pour toutes les photographies et autres documents généreusement concédés; Bettina Bergmann (Mount Holyoke College) pour ses conseils sur les restitutions de la villa de Boscoreale; Sylvain Doze, pour ses propositions infographiques; Philippe Gardes, pour les informations communiquées sur les fouilles de Roquelaure; Philippe Jockey; Marie-Laure Maraval pour son travail d'infographie; Luigi Musella (restaurateur); Michel Pasqualini (Fréjus); Jean-François Peiré, pour les photographies complémentaires; Elodie Pignol, directrice du service départemental patrimonial du Lot-et-Garonne; Dany Rochefort, responsable université du temps libre; Annamari Rogier, présidente du Club d'affaires franco-italien Toulouse Mdi-Pyrénées; James Stanton-Abbott, auteur des restitutions en 3D de la villa de Boscoreale qui a très généreusement autorisé la publication de ce travail exceptionnel; L'UPS Archéovision: Robert Vergnieux (dir.), Caroline Delevoie et Pascal Mora; Paul Veyseyre.

Association française pour la peinture murale antique (AFPMA): Alexandra Dardenay, présidente et Julien Boislève, vice-président.

Centre d'étude des peintures murales romaines (CEPMR), à Soissons: Béatrice Amadei, Sabine Groetembril et Rui Nunes Pedroso.

Centre Jean Berard de Naples, Claude Pouzadoux (dir.).

Direction régionale des Affaires culturelles (DRAC) Aquitaine: Arnaud Littardi (dir.), Nathalie Fourment (conservateur régional de l'archéologie) et Jean-Paul Lhomme (responsable des centres de conservation et d'études).

Direction régionale des Affaires culturelles (DRAC) Languedoc-Roussillon: Alain Daguerre de Hureau (dir.) et Henri Marchesi (conservateur régional de l'archéologie).

Direction régionale des Affaires culturelles (DRAC) Midi-Pyrénées: Laurent Roturier (dir.), Michel Vaginay (conservateur régional de l'archéologie), Pascale Samuel (conseillère pour les musées) Béatrice Pic, Olivier Gaiffé et Bernard Marty.

Direction régionale des Affaires culturelles (DRAC) Provence-Alpes-Côte-d'Azur: Denis Louche (dir.) et Xavier Delestre (conservateur régional de l'archéologie).

Institut national de recherches archéologiques préventives (INRAP), direction interrégionale Grand Sud-Ouest, Saint-Orens-de-Gameville.

Materia Viva, laboratoire de restauration archéologique: Monique Drieux-Daguerre (dir.) et Carole Acquaviva.

Les institutions de la Ville de Toulouse

Xavier Patier, directeur général des services.

Direction générale à la culture.

Atelier de restauration des musées de la Ville: Sophie Reynard-Dubis (dir.), Fernando Martins et Stéphane Vernet.

Archives municipales: François Bordes (dir.) et Marc Comelongue.

Direction des Finances publiques.

Direction des ressources de la Culture et les conférencières des musées de la Ville.

Direction des Affaires juridiques: Véronique Briand-Guibbaud (dir.) et Leila El Mellouki.

Direction de la Commande publique: Catherine Humbert (dir.) et Pierre Trautmann, adjoint au maire en charge de la commande publique.

Service de la Communication: Joëlle Lannes, (responsable du pôle image).

Service Presse, Ville de Toulouse: Cécile van de Kreeke et Aline Degert Maugard

Muséum d'histoire naturelle de Toulouse: Francis Duranthon (dir.) et Florence Brogi (comptabilité).

Théâtre du Capitole: Janine Macca (dir.) et Jean-Philippe Badorc, Benoît Bécrot et Philippe Murat.

Les équipes du MSR

Accueil: Dominique Caunes, Khadidja Dupuy, Cathie Escoudé, Isabelle Fétor, Martine Panizzuti; *administration*: Chantal Bordet (responsable administratif), Annick Garcia, Marie Madeleine Magliola, Marie-Claire Miquel, Marie-Christine Rivière, Gaëlle Roudil; *documentation*: Huguette Bonnet et Marie-Laure Berdeaux-Le Brazidec; *boutique et régie des recettes*: Nicolas Galiana et Valérie Maudire; *service des publics*: Lydia Mouysset (resp.), Marie-Cécile Palacin, Mathieu Scapin; Emanuelle Guillemot (communication, presse), Anne Datler, professeur chargé de mission pour le service éducatif; *bibliothèque*: Christine Thannberger (bibl.), Frédérique Chalot, Véronique Fortin et Régine Marival; *équipe d'entretien*: Georgette Cazau, Bernard Kraloua, Lionel Eberhard, Marie-Jeanne Ventuzo, ainsi que l'ensemble des agents de surveillance et de sécurité, en particulier Marie-Jeanne Bonnery.



AVANT-PROPOS

S'il est un thème jamais abordé au musée Saint-Raymond, c'est bien celui de la peinture murale antique et plus particulièrement à l'époque romaine. Sans doute la raison en est-elle sa quasi absence de nos riches collections. Les quelques fragments rapportés du golfe de Naples par Antoine Bibent, au XIX^e siècle, ne suffisaient pas à bâtir une recherche, d'autant que les fouilles archéologiques toulousaines n'avaient livré que peu de vestiges de ces techniques et ceux-ci restaient totalement méconnus. Cependant, il est parfois des rencontres qui offrent des opportunités. Pascal Capus, commissaire de cette exposition, a une connaissance fine et approfondie des demeures pompéiennes et d'Herculanum dont il fut longtemps le médiateur. Tandis qu'Alexandra Dardenay, commissaire scientifique de l'exposition, enseignant-chercheur à l'université Jean-Jaurès de Toulouse, étudie les décors muraux d'Herculanum depuis de nombreuses années dans le cadre du groupe de recherche Vesuvia. De cette rencontre est né un projet original et jamais présenté en France.

Il ne s'agissait pas, en effet, de traiter la peinture romaine comme un matériau d'histoire de l'art et de rassembler quelques belles œuvres aimablement prêtées par les musées français ou italiens pour en démontrer l'évolution stylistique. Le propos se veut plus ambitieux : en mettant en résonance les fragments mis au jour dans les provinces romaines du sud des Gaules avec des peintures antiques fossilisées dans la région de Naples par l'éruption du Vésuve et, ce faisant, essayer de cerner les influences, les différences, les apports originaux et identifier certains décors. Ainsi nombre de vestiges sont présentés pour la première fois, attestant de la variété, de la richesse de cette diffusion. Au-delà des comparaisons, ces éléments révèlent non seulement une architecture, des modes mais aussi des données sociales. Ceux de Toulouse, par exemple, certes ténus, induisent un propriétaire raffiné, qui avait les moyens de mettre sa demeure au goût du moment et appartenait donc à une élite. La confiance et la générosité de tous les prêteurs, en particulier le Louvre et le Musée National Archéologique de Naples, ont été déterminantes pour donner corps à ce projet.

Bien que les enduits peints aient attiré les scientifiques depuis des générations, la compréhension de la technique de fabrication de ces parois peintes, malgré les descriptions de Vitruve, restait intellectuelle. Aussi l'idée de réaliser une fresque expérimentale en salle pour en décortiquer toutes les étapes et toutes les difficultés s'est-elle rapidement imposée comme un axe fort et novateur de l'exposition. Les deux fresquistes, Maud Mulliez et Aude Aussilloux-Correa, restauratrices et chercheurs, ont passé plusieurs mois à étudier les textes, observer des fragments, retrouver les matériaux, les ustensiles, les gestes, pour créer une véritable paroi peinte à fresque, dans la tradition romaine, et bâtir un angle de mur d'une grande qualité qui ouvre l'exposition de manière époustouflante. Cette expérience a démontré combien la réalisation d'une fresque pure était complexe, ne laissait pas la place à l'improvisation mais demandait une grande technicité impliquant un travail d'équipe, tout en dépendant certainement d'aléas locaux.

Les découvertes archéologiques alimentent la recherche, renouvellent sans cesse nos connaissances et les hypothèses d'interprétation de même qu'évoluent les techniques de prélèvement ou de restauration de ces fragiles enduits. Les auteurs de ce catalogue en témoignent. Une place a donc été réservée dans cet ouvrage aux toutes récentes et exceptionnelles découvertes d'Arles, dont les archéologues nous ont généreusement donné la primeur, tant leur mise au jour apporte un éclairage nouveau sur la diffusion du pur II^e style pompéien, inconnu en Gaule à ce jour.

Par la richesse du propos et la variété des œuvres présentées, catalogue et exposition feront date et sauront conquérir le public. Que tous les acteurs de cette belle aventure et plus particulièrement les commissaires, les auteurs et les prêteurs trouvent ici l'expression de ma plus vive gratitude.

Evelyne Ugaglia
conservateur en chef et directrice du musée.

LES AUTEURS

Béatrice Amadei

Responsable du secteur restauration, Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines (CEPMR), Soissons.

Aude Aussilloux-Correa

Conservatrice-restauratrice de peintures murales.

Alix Barbet

Directrice de recherche honoraire du CNRS.

Julien Boislève

Toichographologue, Musée départemental Arles antique.

Delphine Burlot

Pensionnaire à l'Institut national d'Histoire de l'Art (INHA), restauratrice de peintures murales.

Pascal Capus

Assistant de conservation principal, chargé des collections de sculptures romaines et numismatiques, MSR.

Alexandra Dardenay

Maître de conférence en histoire de l'art romain, université Toulouse-Jean Jaurès.

Hélène Eristov

Chargé de recherche au CNRS, unité mixte de recherche, archéologies d'Orient et d'Occident, École normale supérieure, Paris.

Alain Genot

Archéologue, Musée départemental Arles antique.

Sabine Groetembril

Responsable de la section étude, Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines (CEPMR), Soissons.

Maud Mulliez

Restauratrice et chercheur associé à l'UMR 7041, Archéologies et Sciences de l'Antiquité (ArScAn), Paris Ouest Nanterre La Défense.

Daniel Roger

Conservateur du patrimoine au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre.

Marie-Pierre Rothé

Archéologue, Musée départemental Arles antique.

Raymond Sabrié

Chercheur associé du centre Centre de recherche 5140 du CNRS, président du Groupe de Recherches Archéologiques du Narbonnais (GRAN).

Myriam Tessariol

Doctorante, archéologue spécialiste, chargée d'études en peinture murale romaine, laboratoire TRACES, UMR CNRS 5608, université Toulouse-Jean-Jaurès.



SOMMAIRE

- 11 INTRODUCTION
Pascal Capus
- 16 RE-CRÉATION D'UNE FRESQUE ANTIQUE
Maud Mulliez
- 25 TRANSMISSION D'UN SAVOIR-FAIRE ET D'UN RÉPERTOIRE
- 26 **Réception de la peinture italienne dans le Sud des Gaules**
Alexandra Dardenay
- 42 **Peindre les parois, peindre des images. Le décorateur et l'artiste**
Hélène Eristov
- 55 APPROCHES SPATIALES
- 56 **La transmission du répertoire italien à la peinture romaine en Aquitaine**
Alix Barbet
- 66 **Les peintures de Bordeaux au I^{er} siècle après J.-C.**
Myriam Tessariol
- 72 **La peinture en Narbonnaise**
Alexandra Dardenay
- 80 **La peinture murale romaine de Narbonne et d'Italie**
Raymond Sabrié
- 89 APPROCHES ICONOGRAPHIQUES ET TECHNIQUES
- 90 **Les images dans la peinture romaine du Sud des Gaules**
Alexandra Dardenay
- 104 **L'architecture révélée par sa peau : l'apport des enduits muraux**
Hélène Eristov
- 114 **Les peintures murales gallo-romaines. Le long chemin de la fouille à la restauration**
Sabine Grotembril et Béatrice Amadei
- I NOUVELLES DÉCOUVERTES SUR LE SITE DE LA VERRERIE À ARLES
Julien Boislève, avec la collaboration de Marie-Pierre Rothé et Alain Genot
- 125 CATALOGUE
- 231 BIBLIOGRAPHIE - GLOSSAIRE - INDEX



INTRODUCTION

Pascal Capus

Rouge, bleu, vert, jaune mais aussi noir profond et ocres aux riches dégradés... Rassembler des enduits peints d'époque romaine permet de constater la diversité des pigments utilisés par le peintre de paroi (le *pictor parietarius*) et une technique, à fresque, au service d'une gamme chromatique relativement large. Bien loin, par conséquent, des quatre couleurs (blanc, ocres, rouge et noir) auxquelles se seraient limités, selon Pline l'Ancien, les admirables protagonistes de l'art pictural du IV^e siècle avant J.-C., dont Apelle et Nicomaque¹. Cette primauté de la simplicité des moyens comme de la grandeur du dessin du *zographos* (celui qui décrit le vivant) du temps passé autorise Pline, à la suite de Vitruve, plus d'un siècle auparavant, à critiquer avec virulence l'*artifex* de son époque. Chacun dénonce, en effet, la faiblesse d'un art romain, dont ils sont les témoins directs, qui tendrait à privilégier la couleur (la *chrôma* des Grecs) au détriment de la ligne². Outre cette plainte, promise à un riche avenir, sur la décadence de la création contemporaine au profit d'une nostalgie du passé, il existerait plus précisément une dichotomie entre un art relevant du plus haut degré de la création graphique, favorisé par les plus anciens maîtres, et celui qui, privilégiant l'opposition des tons et les contrastes chromatiques, ne serait qu'un moyen de persuasion facile. Cet argumentaire, selon lequel la force de la ligne s'oppose à une couleur complaisante, par trop séductrice, fera florès³.

Dans la peinture romaine, la couleur se décline au service de thèmes iconographiques relatifs aux dieux, aux héros comme aux végétaux foisonnants, aux candélabres excentriques et aux décors de frises d'une variété étonnante. Mais ne nous y trompons pas, tout admirables que soient certains ensembles romains parvenus jusqu'à nous, leurs auteurs, au même titre par exemple que les sculpteurs, ne bénéficieraient, dans la société, que d'un statut extrêmement mineur. Depuis Xénophon, au IV^e siècle avant J.-C., et sa définition de la *mimesis*, entendue ici-même comme l'apparence de la beauté en peinture, et le mépris de Platon à l'égard du « savoir-faire de la peinture » (*graphiké technè*) – et que nous appelons « art » –, la défiance vis-à-vis du créateur d'image est devenu un lieu commun⁴. Pour Platon, reproduire la réalité est une activité mimétique de peu d'importance, perçue comme une tromperie. Plus de cinq siècles plus tard, Philostrate prétend, au contraire, que « ne pas aimer la peinture, c'est mépriser la vérité même »⁵. Le philosophe grec, au même titre que le rhéteur latin, évoque la peinture de chevalet, la seule qui fut digne de considération selon Pline l'Ancien. À partir des conquêtes de Rome et de la spoliation générale de la Grèce, ces peintures mobiles, à l'image des sculptures, envahissent les portiques et les temples de la nouvelle capitale du monde. C'est à l'école de la Grèce et de peintres tels Apelle, Polygnote, Apollodoros ou Parrhasios que Rome se forme à l'art de la couleur. La *Stoa poikilè* (célèbre portique d'Athènes orné de scènes exécutées par les grands peintres du temps) inspire alors les galeries de peintures latines.

Plus de trois cents ans après Platon, Vitruve, qui se fait au contraire l'avocat des peintres grecs, critique néanmoins à son tour ceux qui, ayant abandonné les « principes rationnels déterminés pour l'exécution des peintures », reproduisent désormais, sur les parois des demeures, des « figures monstrueuses » et autres décors fantaisistes, témoins d'une dégénérescence de

1 H.N. XXXV, 50. Voir à ce propos BRÉCOULAKI, 2006, p. 31-32 ; ROUVERET, 2007a, p. 625.

2 *De Arch.*, VII, 7, 8.

3 Cette mise en concurrence de la ligne et de la couleur sera le ferment des combats académiques de l'époque moderne (en Italie au XVI^e siècle puis en France, un siècle plus tard), dont les acteurs, Vasari en tête, puisaient, en l'occurrence, abondamment dans le modèle que représentait Pline l'Ancien.

4 Xénophon, *Mémoires*, III, 10, 1 ; Platon, *Sophiste*, 235, 236 ; *République*, X, 596d-598d. Au sujet de la critique du créateur d'image, voir notamment R. Debray, *Vie et mort de l'Image*, Paris, 1992, p. 235-254 ; KEULS, 1978, p. 11-14.

5 *Images*, Prol., 1.

la mode⁶. Le célèbre théoricien de l'époque d'Auguste renvoie donc au décor mural et non à la peinture de chevalet et, par cette allusion à la complexification fantaisiste du décor, fait référence à ce que l'on nomme, depuis le XIX^e siècle, le « troisième style pompéien »⁷.

Diffuseur de tendances, les *pictores* n'en restent donc pas moins praticiens d'une activité socialement dévaluée (*sordidiores artes*). Cicéron place-t-il les officines de peintres au même rang que les autres activités vénales, lorsqu'il écrit *Opificesque omnes in sordida arte versantur* (« tous les artisans exercent un métier vil »)⁸? Sénèque, le précepteur de Néron, semble plus clair sur le sujet, maintenant l'artisan, concepteur de frivolités peintes, au rang d'être inférieur, indifférent à la grandeur morale (*honestas*), pratiquant des « arts dégradés »⁹. Ainsi distingue-t-on bien, dans l'esprit de cette élite sociale et intellectuelle romaine, l'indéniable héritage de la philosophie d'Aristote et de Platon. Cependant, dans cette société hiérarchisée, l'ascension sociale constitue un espoir qui n'est jamais vain. Ainsi, la vision élitiste véhiculée par les sources littéraires ne peut-elle être radicalement associée à l'ensemble des hommes libres de l'Empire qui ne percevaient certainement pas de la même manière l'artisan – dont le peintre. De plus, ce dernier était-il considéré pareillement à Rome, Pompéi ou Narbonne? Partout en tout cas, le client demeura plus important que l'exécutant¹⁰.

Paradoxalement, comme cela a été depuis très longtemps souligné, si les grands noms de la peinture grecque nous sont connus, aucune de leurs œuvres, généralement exécutées sur des supports de bois, mobiles et donc périssables, n'a été conservée. La découverte de peintures sur enduit des tombeaux d'époque hellénistique de Macédoine, exhumées à la fin du XX^e siècle, permet à présent de mieux comprendre certaines techniques, suggérées par les auteurs grecs et latins, et parfois reconnaître la source de quelques motifs repris par les *pictores* romains¹¹. Ces derniers, praticiens compétents de la fresque, se sont en effet adonnés à la reproduction d'œuvres en de très nombreux exemplaires, elles-mêmes copies de vénérables compositions picturales grecques visibles dans les pinacothèques publiques de l'*Urbs*. Ce patrimoine esthétique, commun à l'ensemble de la sphère méditerranéenne, gagne désormais les parois des riches demeures d'une clientèle avide d'hellénisme et de récits épiques séculaires. Outre la mégalographie (par essence le plus noble des genres), un nombre conséquent de paysages (*topia*) ou natures mortes (descendantes directes des *rhypparographoi* ou peintures des choses simples), furent très majoritairement conservés par l'effet d'un dramatique phénomène naturel : une éruption volcanique. Probables reflets, plus ou moins convaincants, de l'esthétique des illustres prédécesseurs grecs, ces images, dont les couleurs et les dégradés en trompe l'oeil (*skiagraphia*) font désormais corps avec la paroi, sont accompagnées de compositions décoratives sophistiquées et d'ornementations chargées. Ces dernières font l'objet de la première partie de l'exposition du musée Saint-Raymond.

Pour les archéologues (en priorité les toichographologues, spécialistes des enduits peints) ou les historiens de l'art antique, motifs et schéma structurel de ces parois ornées déterminent le style. Ces paramètres, ajoutés à la qualité et à la nature des pigments comme à la composante des stucs, autorisent même parfois la distinction entre ateliers italiens et équipes relevant spécifiquement de traditions provinciales. Ainsi, comme le démontrent les auteurs de ce catalogue, distingue-t-on une émancipation progressive et plus ou moins rapide des ateliers des provinces de Narbonnaise et d'Aquitaine.

Si, comme il a pu être écrit, l'archéologue évalue le style moins pour sa valeur esthétique qu'en tant qu'instrument de diagnostic et de reconnaissance¹², Hélène Eristov prouve ici-même, à travers une analyse subtile, tout l'intérêt de la syntaxe et de la sémantique des formules iconographiques adoptées et répétées, sur la base des modèles grecs disparus, par les peintres campaniens. Une mise en perspective stylistique a été en effet souhaitée pour cette exposition qui tente, dans la mesure du possible, d'établir des ponts entre les parois peintes des établissements urbains ou résidentiels du golfe de Naples rendus célèbres dès le XVIII^e siècle, et les fragments de parois mises au jour, de Cannes à Bordeaux. La confrontation des œuvres permet de percevoir la cohérence de style et les similitudes des formules décoratives entre

6 *De Arch.*, VII, 1 à 4.

7 CROISILLE, 2005, p. 13, 18 et 72.

8 Cicéron, *De Officiis*, XLII, 150-151.

9 Sénèque, *Lettre à Lucilius*, XI-XIII, 88, 2.

10 MOREL, 1992, p. 272.

11 ROUVERET, 2007b, p. 69-79.

12 Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, 1982, p. 35.

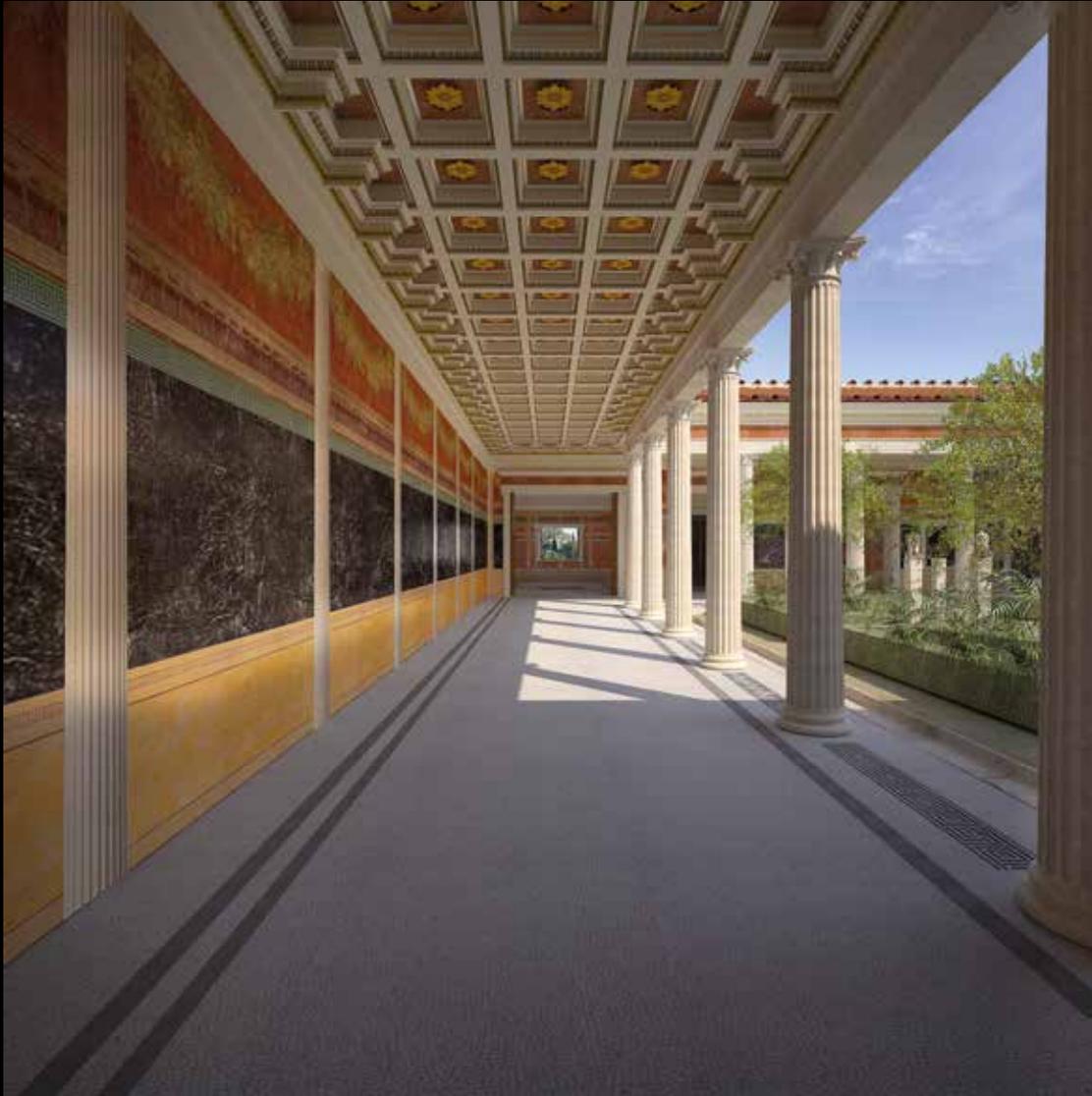
les deux aires géographiques avant que l'on ne distingue une progressive indépendance des ateliers du Sud des Gaules. Structure de la paroi, proportions des motifs et bordures ajourées spécifiques démontrent un détachement, finalement tout légitime, de la part d'artisans, maîtres de la couleur que l'on imagine aisément itinérants et dont le talent toujours plus affirmé de génération en génération, engendre l'autonomie.

Le propriétaire pare ses murs de motifs en perpétuelle évolution. Ce que nous montre ces dizaines de fragments de décors, disposés côte à côte dans le cadre d'une telle exposition, repose primordialement sur les notions de mode et de courants. On y remarque donc des murs ouverts sur un univers de faste directement issu de la scénographie théâtrale comme des architectures fastueuses d'époque hellénistique, des murs opaques et porteurs de grandes plages monochromes associées à de délicates représentations de type quasi miniaturistes, et d'autres enfin qui proposent une débauche de guirlandes, de festons et d'ombelles de candélabres végétalisés formant un répertoire que ne renierait pas l'amateur du style rococo. À chaque génération sa décoration, oserait-on dire. Au décor sophistiqué se conjuguent régulièrement, à l'époque des empereurs julio-claudiens et flaviens, des scènes issues du mythe. Ces compositions narratives, exécutées par des peintres-copistes, provenaient-elles de carnets de modèles jalousement conservés ou bien dépendaient-elles d'une simple culture de la mémoire? Comme le précise Alexandra Dardenay, il faut tenir compte de la diffusion des images sur les objets du quotidien, comme les lampes ou les intailles. Rappelons également l'éventuel rôle tenu par les émissions monétaires, vectrices d'une riche iconographie. Ainsi, les mêmes figures, descendantes lointaines et pourtant pérennes de créations mises en place d'Alexandrie à Pergame, se répètent-elles de la Campanie à la Narbonnaise. Elles trahissent donc l'utilisation de modèles communs tout en se différenciant, éventuellement, dans la posture, l'inclinaison d'une tête ou l'agencement des attributs.

De telles références culturelles imagées sont, on peut le supposer, au service à la fois des nécessités ostentatoires mondaines et clientélistes des maîtres de maison et aussi des besoins de l'éducation au sein de la famille. Dans le discours antique, élevé au rang d'art (la rhétorique), l'*ekphrasis* était un exercice de style qui s'appuyait, par la description, sur la persuasion; cette pratique a pu, entre autres, s'appliquer à la peinture¹³. L'introduction de l'image au sein de la demeure permettait-elle l'usage de la narration et l'entretien de la mémoire? Ces illustrations, que l'on peut imaginer en grande partie purement conventionnelles, faisaient-elle office de rappel lointain d'une culture immémoriale tout en devenant, d'années en années, de plus en plus invisibles aux yeux des occupants? Peut-être la peinture mythologique et héroïque, moins commune en Gaule que dans les *villae* campaniennes, lieux de plaisir et de loisirs (*otium*), devenait-elle la marque du savoir, un symbole de l'omnipotence de Rome hors d'Italie.

Est-ce la lumière vacillante des lampes à huile suspendues aux candélabres ou simplement posées qui autorisaient la meilleure vision des murs peints? Peut-être les peintres eux-mêmes exécutaient-ils leurs œuvres en fonction de l'ambiance crépusculaire. Les flammes des sources d'éclairage autorisaient, à n'en pas douter, une vision éthérée des nombreux motifs qui, du sol au plafond, punctuaient l'ensemble des parois. Ainsi peut-on supposer que tableautins mythologiques, répertoire convenu du dieu Bacchus, paysages sacro-idylliques ou natures mortes, sertis dans des décors de candélabres et de bordures ajourées, prenaient alors davantage de sens.

13 *Satyricon*, LXXXVIII, 7 et LXXXIX.



*Boscoreale (près de Pompéi), villa de Publius Fannius Synistor,
restitution hypothétique du péristyle, portique occidental (60-40 avant J.-C.)
(Stanton-Abbott)*



*Villa de Plassac, dominant l'estuaire de la Gironde - restitution hypothétique
du portique du péristyle formant deux cours (état du II^e siècle après J.-C.).
(Archéovision)*





RE-CRÉATION D'UNE FRESQUE ANTIQUE



*Décor complet réalisé selon les techniques de peinture
à fresque de l'Antiquité d'après plusieurs décors datés
de la 2^e moitié du 1^{er} siècle de notre ère.
(© Benjamin Coulon)*

RE-CRÉATION D'UNE FRESQUE ANTIQUE : UNE ARCHÉOLOGIE EXPÉRIMENTALE

par Aude Aussilloux-Correa et Maud Mulliez

Principe de la fresque, spécificité de la fresque antique

La fresque, destinée à embellir et recouvrir les parements, est une technique picturale spécifique, qui, contrairement aux décors mobiliers, est matériellement indissociable de son espace architectural. Les couleurs, fixées par la carbonatation* de la chaux, deviennent partie intégrante de la paroi ou du plafond, formant un revêtement de calcaire. En effet, peindre à fresque (de l'italien *affresco*) ou peindre « dans le frais » signifie peindre uniquement avec des pigments et de l'eau sur un support – le mortier de chaux appliqué sur le mur – encore humide. Toute peinture requiert un liant qui sert à faire tenir les couleurs après séchage, mais la particularité de la fresque est que le liant – en l'occurrence la chaux – est contenue dans le support : encore fraîche, celle-ci vient enrober les pigments et les fixe avec une extraordinaire solidité lors de sa carbonatation. Cette technique nécessite donc rapidité et dextérité car si le mortier est déjà sec, les couleurs n'y tiendront pas... Au cours des siècles la technique a évolué. À la Renaissance, époque par excellence de la maîtrise du procédé, les peintres travaillaient sur des supports granuleux et parvenaient à obtenir des couleurs d'une parfaite tenue : ils avaient retrouvé, sous une forme un peu différente, une technique connue dans l'Antiquité. Au Moyen Âge, en effet, celle-ci s'étant presque perdue, les peintres travaillaient souvent à *mezzo fresco*, c'est-à-dire sur un mortier certes encore humide mais, par crainte qu'elles ne tiennent pas, ils ajoutaient de la chaux à leurs couleurs ; parfois peignaient-ils aussi à sec sur badigeon de chaux. À l'époque romaine, c'est sur des surfaces extrêmement lissées, ayant l'aspect du marbre poli, que les peintres appliquaient leurs couleurs (fig. 1) : c'est ce qui rend leur aspect si singulier mais complique considérablement le processus. Le lissage agit, en quelque sorte, comme s'il fermait les pores de l'enduit ; et de ce fait, la chaux peine à remonter à la surface pour s'emparer des pigments afin de les fixer. Difficile alors d'obtenir de grandes surfaces de couleur



Fig. 1 - Paroi en cours de réalisation vue en lumière rasante : le reflet montre le lissage qui rend la surface brillante. Détail d'une « bordure ajourée ».
(© Benjamin Coulon)

Extraits du « Carnet de bord »

19 août 2014

Taux d'humidité 67,5 %. Température 21,8 °C

9h - Humidification des supports / Préparation du mortier pour le gobetis : Chaux NHL 3,5/sable 0/4 : 1 pour 2.

10h-12h30 - Pose du mortier, projeté à la truelle.

Note : L'hygrométrie est montée jusqu'à 75 % voire 78 %, on décide de laisser la porte ouverte pour qu'elle rebaisse un peu.

13h30 - Taux d'humidité 50 %.

Nettoyage et reprise des bordures : à droite on fixe une règle, à gauche on fait avec 2 taloches pour combler le manque en haut entre le nid d'abeille et la structure en métal (décalage de 1 cm environ par rapport au bas).

16h30- 18h30 [...]

- Nettoyage du sol et des outils.

Mercredi 10 septembre

Taux d'humidité 76,3 %. Température 24,7 °C

9h - Discussion sur les détails des motifs pour les bordures ajourées et les candélabres, calcul de leurs proportions et espacements par rapport à la dimension des panneaux.

10h15 - *Sinopia** au cordeau pour tracer les grandes lignes de la composition.

10h45 - Pose de l'enduit mince sur le panneau de gauche à enduire en rouge : environ une heure.

12h - Dessins à échelle réduite des candélabres.

13h-18h - Préparation des pigments : chaque couleur (pigment) mêlée à de l'eau est broyée sur une plaque de marbre à l'aide d'une spatule en métal et mise dans un récipient fermé.

Les couleurs obtenues par mélange sont également préparées. [...]

Vendredi 19 septembre

Taux d'humidité 76 %. Température 24,4°C

9h - Humidification des deux inter-panneaux sur lesquels on a posé l'enduit mince la veille.

9h45 - 1^{re} passe posée à la taloche verticalement : chaux en pâte/poudre de marbre 350/600 : 1 pour 1,5.

10h10/30 - Terminé, 20 minutes d'attente.

11h - 2^e passe : même mortier posé à la taloche horizontalement : ¼ d'heure avant passe 3.

12h-12h30 - Passe 3 (chaux en pâte, poudre de marbre 0/350 : 1 pour 1) passe talochée.

13h30 - Passe 4 noire (chaux en pâte, poudre de marbre = béatite 12 et kaolin : 1,5 pour 1), posée à la spatule et lissée à l'avancement ou ensuite à la lisseuse en métal.

Positionnement des lignes au cordeau (traces imprimées dans l'enduit frais comme à la fig. 9) pour les bordures et l'axe des candélabres. Positionnement des repères à l'aide d'un compas et d'un mètre ou d'une équerre.

15h - Pose des couleurs avec différents pinceaux en fonction des motifs et des dimensions.

- Mise en place des lignes à l'aide d'une règle à filet et de pinceaux à fresque suffisamment rigides.

- Petits raccords des enduits colorés.

- Découpages des bords en biseau pour les raccords.

20h - Nettoyage des outils.

uniforme, d'appliquer plusieurs couches superposées¹ (plus il y a de couches, plus elles s'éloignent de leur liant contenu dans le support); ce à quoi, pourtant, parvenaient les Romains...

Approche empirique

Alchimie mystérieuse, la technique romaine de la fresque a de nombreuses fois été remise en question. Comment obtenir cet aspect onctueux, brillant, ces couleurs vives ou transparentes avec des constituants tels que la chaux, le sable, la poudre de marbre, les pigments et l'eau? Cire, colle ou tout autre adjuvant n'étaient-ils pas forcément ajoutés pour permettre de peindre sur un tel support poli²? Ce qu'il est difficile de comprendre en théorie, peut parfois s'éclairer par l'expérimentation: là réside notre démarche. Nous avons mis en pratique le principe fondateur de la fresque: celui d'appliquer les pigments dilués dans l'eau sur un ou plusieurs enduits frais formant un empilement de structures granulaires, qui, dans le cas des peintures romaines, devait être polissable, sans adjonction d'aucun autre matériau impropre à la technique clairement décrite par Vitruve. Après quelques lectures sommaires et l'observation attentive de fragments d'enduits peints (fig. 2) ou de peintures en place, nous avons choisi de nous appuyer



Fig. 2 - Observation d'un fragment antique au microscope pour relever la stratigraphie des enduits et d'éventuelles traces d'outil.
(© Maud Mulliez)

uniquement sur l'expérience, évitant toute influence des auteurs des thèses opposées à la théorie de la « fresque pure » ou, au contraire, en faveur de celle-ci; et nous avons multiplié les essais pour tenter de parvenir à une peinture polie, réalisée à fresque. La rigueur de la mise en œuvre est déterminante pour une technique aussi exigeante que la fresque: précise dans les proportions et le malaxage des enduits, dans le choix des matériaux (qualité de la chaux et des agrégats), elle doit tenir compte des conditions climatiques qui décident de sa réussite. À force d'approximations, voire d'échecs, d'expérimentations renouvelées, nous sommes parvenues à faire « tenir » nos pigments sur des fonds colorés et polis aux allures semblables à celles que nous avons observées sur les parois antiques. En multipliant les couches d'enduit, afin d'offrir une bonne réserve de chaux et d'humidité, en utilisant de la poudre de marbre comme charge dans les trois dernières couches, et de l'argile pour rendre polissables les surfaces colorées, nous avons approché de près la technique romaine. La faisabilité technique d'une peinture à fresque sur une surface lisse est donc ici prouvée, et la maîtrise exceptionnelle qu'en avaient les artisans romains a par la même occasion pu être mesurée.

Recherches documentaires

La richesse des textes antiques : Vitruve et Pliny l'Ancien

Les deux sources antiques essentielles qui nous renseignent sur la technique de la fresque romaine sont, d'une part, le livre VII du *De Architectura* de Vitruve, rédigé au I^{er} siècle avant notre ère, et de l'autre, le livre XXXV de l'*Histoire Naturelle* de Pliny l'Ancien consacré à la peinture³. Depuis que l'on s'interroge sur la technique de peinture romaine, notamment depuis la découverte des peintures de Pompéi, Herculaneum et des autres sites de la baie de Naples, ces textes servent de référence et ont été en tous sens analysés et décortiqués. La description proposée par Vitruve est particulièrement précise: il détaille non seulement les couches appliquées mais note aussi les outils à utiliser; il ne s'agit cependant pas d'un manuel technique et beaucoup de lacunes dans la connaissance du processus demeurent malgré l'immense intérêt de ce passage. Nous ne reprendrons ici que le bref passage concernant les couleurs qui nous a semblé particulièrement intéressant, car à reprendre le texte original, nous avons pu constater que Vitruve décrivait précisément ce que l'expérimentation nous a amenées à faire: distinguer les couleurs de fonds des couleurs appliquées au pinceau pour les motifs, scènes figurées etc. Pour obtenir une surface colorée à la fois lisse et homogène qui permette ensuite d'appliquer les couleurs servant aux motifs figurés et ornementaux, la seule technique qui nous semble rendre l'effet esthétique recherché consiste à teinter dans la masse la dernière couche d'enduit, couche pelliculaire de quelques microns d'épaisseur (correspondant à la technique du *marmorino*⁴) (fig. 6 et 8b). C'est elle qui, une fois lissée, reçoit les motifs. Or voilà ce qu'écrit Vitruve⁵: *Sed et liaculorum subactionibus fundata soliditate marmorique candore firmo leuigata, coloribus cum politioibus inductis nitidos expriment splendores. Colores autem, udo tectorio cum diligenter sunt inducti, ideo non remittunt sed sunt perpetuo permanentes [...]*. Nous proposons deux modifications

1 Le nombre de couches de couleurs distinctes superposées peut aller au moins jusqu'à six (TREILHOU, 2012, p. 252).
2 Sur les différentes théories développées depuis le XVIII^e siècle jusqu'en 1914, voir la très complète note d'A. Rouveret dans REINACH, 1985, n. 1, p. 2-5, et pour compléter après 1914, voir « Les thèses opposées à la fresque », dans MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 118-121 et AUGUSTI, 1950, p. 313-315.

3 Quelques informations se trouvent aussi dans le livre XXXVI consacré aux pierres.
4 Les conseils d'Hervé Thillard et de Solène Delahousse pour la mise en œuvre de cette technique nous ont été très utiles et nous tenons ici à les en remercier.
5 Nous remercions chaleureusement Anselme Cormier pour son aide relative à la compréhension du texte original.



Fig. 3 - Talochage
de l'enduit mince.
(© Benjamin Coulon)

à la traduction habituelle de ce passage⁶. La première concerne la référence au marbre : les murs n'acquièrent pas « par le lissage la blancheur éclatante du marbre » mais ils acquièrent ce lissage « par la blancheur éclatante du marbre », c'est-à-dire par la poudre de marbre contenue dans les dernières couches (ou bien pourrait-on imaginer aussi par le rouleau de marbre, outil utilisé pour le lissage?). Ce n'est pas la blancheur du marbre qui compte ici, mais il s'agit sans doute d'une métonymie⁷ utilisant le lieu commun de la blancheur de marbre pour désigner simplement le marbre lui-même, figure très fréquente en latin. L'autre modification concerne les modes d'application de la « couleur » : dans la première phrase, Vitruve indique clairement que les couleurs sont étendues « avec les couches de finition », les « *politiones* » : il s'agit là des couleurs de fond, colorées dans la masse de la dernière couche

d'enduit, d'une finesse comparable à une couche de peinture. Dans la seconde phrase, l'utilisation de « *autem* », qui marque une opposition, est un indice essentiel pour comprendre qu'il ne s'agit plus là des mêmes couleurs, des couleurs de fonds appliquées et lissées dans la masse, mais des couleurs posées ensuite au pinceau, sur l'enduit encore frais et qui, si elles le sont avec soin, tiendront indéfiniment.

L'apport des penseurs, chercheurs et expérimentateurs

De nombreuses théories ont été développées sur la technique de la peinture murale romaine, tellement l'aspect lissé et onctueux ne paraissent pas compatible avec la technique à fresque : depuis Vasari pour qui la peinture romaine était exécutée à fresque, le comte de Caylus, partisan de l'encaustique, Winckelmann et Carcani, prônant une technique mixte (majoritairement à la détrempe* et où la part à fresque serait confidentielle), Chaptal et Davy qui, au début du XIX^e siècle, n'ayant trouvé trace de liant réhabilitent la théorie de la fresque pure, jusqu'aux chercheurs allemands comme Wiegman, Overbeck ou Mau qui croient à la réalité de la fresque parfois secondée par la détrempe, eux-mêmes remis en question par Berger qui, après des « expériences justificatives », revient à la théorie de l'encaustique en passant par d'autres théories autour de techniques mixtes variées... Ces controverses ont continué jusque dans les années 1950⁸.

À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle et entre autre grâce aux recherches menées par l'ICR (*Istituto Centrale del Restauro*), l'effectivité de la fresque n'est plus que rarement remise en question ; ce qui ne s'oppose pas au fait que, lorsque l'enduit était trop sec, les artisans devaient pallier ce manque de temps par l'usage de liant(s) pour réaliser certains détails à la détrempe. La mise en œuvre de chaque étape n'est cependant pas fixée et les spécialistes proposent différentes solutions qui méritent d'être étudiées, approfondies et expérimentées. Nous avons pu trouver de précieuses informations qui ont confirmé nos essais ou ont permis, dans une deuxième vague d'expérimentations, de les améliorer. Citons notamment les propositions de L. et P. Mora et P. Philippot qui évoquent en particulier l'utilité de l'argile pour obtenir des surfaces lissées, argile provenant de certains pigments ou bien kaolin ajouté dans le mortier de chaux et de poudre de marbre. Les recherches menées par C. Allag et A. Barbet ont aussi été d'un grand intérêt pour nous tant pour toutes les remarques techniques liées

Vitruve, *De Architectura*, VII, 5-7

« On jettera sur les murs un gobetis aussi rugueux que possible ; puis, sur ce gobetis en train de sécher, on formera des cueillies au mortier de sable, en prenant soin de les dresser, dans le sens horizontal, à la règle et au cordeau, dans le sens vertical, au fil à plomb, dans les angles, à l'équerre : car ainsi l'aspect des enduits sera irréprochable quand il s'agira de peindre. Cette couche séchant, on en étendra une deuxième puis une troisième [...]. Alors il faut dresser des cueillies au mortier de marbre concassé, en prenant soin de les composer de telle façon que, lorsqu'on le malaxe, il ne colle pas à la pelle, mais que le fer sorte propre de l'auge. Quand on en aura étendu une couche épaisse et qu'elle commencera à sécher, on en appliquera une deuxième d'épaisseur moyenne ; lorsque celle-ci aura été dressée et bien talochée, on en étendra une autre plus fine. [...] Lorsque leur solidité, assurée en profondeur par la pression des taloches, aura de surcroît acquis un lissage ferme par la blancheur éclatante du marbre, les murs, grâce aux couleurs étendues avec la couche de finition, jetteront un brillant éclat. Quant aux couleurs étendues avec soin sur un enduit encore humide – et pour cette raison même – elles ne ternissent pas et tiennent indéfiniment [...] »

Traduction de B. Liou et M. Zuinghedau,
éd. Les Belles Lettres, 1995 (modifiée).

⁶ La traduction générale est celle de B. Liou et M. Zuinghedau (éd. Les Belles Lettres), sauf pour le passage mentionné.

⁷ À la limite de la catachrèse.

⁸ Voir *supra* n. 2, p. 19.

aux systèmes d'accrochage du mortier sur le mur que sur la composition des mortiers ou sur les tracés préparatoires permettant la mise en place des motifs décoratifs⁹ (fig. 8).

Quelques rares expérimentations destinées à vérifier différentes hypothèses ont également été menées, mais plus rares encore sont celles qui ont été publiées : seule celle réalisée par une équipe du CNRS est aisément accessible¹⁰. Lors de l'exposition *Domus Pompeiana: Una casa a Pompei* à Helsinki, en 2008, consacrée à la Maison de Marcus Lucretius, le décor du *triclinium* a été reconstitué. Selon l'équipe finlandaise, seuls les fonds étaient réalisés à fresque ; ainsi, lors de leur reconstitution, les couches supérieures ont-elles été réalisées avec un liant à l'œuf¹¹. Dans leurs ouvrages, L. et P. Mora et P. Philippot indiquent que leur théorie s'est vérifiée par leurs expérimentations, mais ils n'en donnent aucune description¹². Ch. et F. Morin ont reproduit pour le musée de l'île Sainte-Marguerite une paroi à l'antique, en laissant apparaître un écorché du mur qui montre chacune des applications d'enduit si essentielles pour la réussite d'une fresque, mais leur objectif semble avoir été différent du nôtre : la composition des couches de mortier et la question des pigments étaient au cœur de leur préoccupation plus que le mode d'application des couleurs et le lissage des parois. S. Treilhou, avec qui nous avons eu l'occasion d'échanger, mène également des expérimentations très intéressantes dont les résultats ne sont malheureusement pas publiés, contrairement à une synthèse des questionnements légitimes qu'il propose à partir d'une série d'observations¹³ : il s'interroge notamment sur la présence de liants organiques – difficiles à détecter par analyse – qui pourraient être présents non seulement dans la couche picturale mais aussi dans les dernières passes d'enduit.¹⁴

La fresque présentée au musée Saint-Raymond

Le décor réalisé n'est pas une copie stricte – rares sont, en Gaule, les peintures conservées intégralement qui le permettraient – mais une création à partir d'éléments cohérents repris de différents décors de la 2^e moitié du I^{er} siècle de notre ère (page 16¹⁵). Les couleurs choisies pour le fond, un oxyde rouge et un noir de fumée, sont fréquentes : les grands panneaux rouges rappellent aussi le fameux rouge pompéien et les bordures ajourées qui les encadrent sont une déclinaison de celles de la « Peinture au paon » trouvée à Narbonne dans les fouilles du



Fig. 4 - Détail d'un échassier, peint d'après le décor du soubassement du péristyle de la résidence des Nymphéas conservé au musée de Saint-Romain-en-Gal.
(© Benjamin Coulon)

boulevard Frédéric Mistral et conservée au musée archéologique de Narbonne (fig. 1). Les inter-panneaux noirs ornés de candélabres, ainsi que le soubassement scandé d'échassiers et de plantes caractéristiques sont inspirés du décor du péristyle 1 de la résidence des Nymphéas, Quai Riondet à Vienne, conservé au musée de Saint-Romain-en-Gal (fig. 4). Les touffes de feuillages sont aussi inspirées des décors de soubassement de la *villa* de Poppée à Oplontis.

Pour réaliser notre fresque expérimentale, il a fallu, en tout premier lieu, s'adapter aux contraintes du contexte muséal. La peinture, réalisée en dehors du musée, devait être mobile et conforme aux normes de sécurité. Les panneaux sandwich, en résine, fibre de verre et nid d'abeille aluminium, offraient une solution technique appropriée grâce à leur excellent rapport poids/rigidité. Montés sur un système de chariots à roulettes mis au point par le service technique du musée, ils ont constitué nos 10 m² de parements capables de supporter environ 500 kg d'enduits. Mais un tel support n'a rien de commun avec l'épaisseur, la porosité et la rugosité d'un mur, autant de propriétés indispensables pour la bonne mise en œuvre de la fresque.

La rugosité ou « l'accroche » a donc été recrée grâce à un tapis de graviers fixé à l'aide de résine ; l'épaisseur et la porosité du mur ne pouvaient, elles, être reproduites. Afin que l'eau, contenue dans les couches d'enduit et nécessaire à la prise de la chaux, ne s'évapore trop vite (en situation réelle, celle-ci est en partie retenue par le mur), nous avons tenté de maintenir une hygrométrie extérieure élevée à l'aide d'un humidificateur au sein d'un espace clos. Un gobetis* de chaux et de sable, projeté sur le gravier, a servi à égaliser la surface des panneaux et à les relier au support de la fresque. Il s'en est suivi deux autres couches d'enduit moins grossières, le tout formant notre corps d'enduit ou *arriccio**. La division des espaces à peindre a pu alors être tracée au cordeau : la *sinopia**, esquisse ou « projet » qui définit les grandes lignes de la composition du décor et permet de poursuivre l'application des enduits suivants, zone après zone, par *giornata** (surface que l'on est capable de peindre en une journée, avant que ne se produise la carbonatation) (fig. 5). Panneau par panneau, de haut en bas, nous avons donc appliqué un enduit mince de chaux et de



Fig. 5 - Deux giornate préalablement définies par la sinopia : la première déjà peinte, la seconde, en cours de réalisation, ayant reçu une de ces dernières couches d'enduit.
(© Benjamin Coulon)

9 MORA, PHILIPPOT, 1977 ; BARBET, ALLAG, 1972.

10 BARBET, COUTELAS, 2002.

11 RÄSÄNEN, WASSHOLM, 2008. Nous remercions Irene Bragantini qui nous a fait connaître ce travail.

12 MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 117 : « Des expériences exécutées sur la base de cette interprétation du texte de Vitruve ont pleinement confirmé la validité de celle-ci du point de vue technologique. »

13 TREILHOU, 2012.

14 Nous remercions F. Monier qui nous a communiqué un certain nombre de ces informations.

15 Nous remercions S. Groetembril et A. Barbet qui nous ont aidés à définir la composition générale du décor.



Fig. 6 - Application à la spatule de la dernière couche d'enduit composée de chaux, de poudre de marbre et de kaolin (argile) teintée dans la masse. La brillance de la surface, visible en lumière rasante, est favorisée par un lissage immédiat. (© Benjamin Coulon)



Fig. 7 - Traces d'écrasement de la couche picturale au niveau des motifs. (© Maud Mulliez)

sable (fig. 3) puis trois couches d'enduit de chaux et de poudre de marbre. Le tout, lissé et/ou taloché, toujours appliqué dans le frais, devait correspondre aux couches d'*intonaco**, enduits de finition ou *directiones*, selon la terminologie vitruvienne, formant avec les couches précédentes une stratigraphie à peu près similaire aux sept strates du *tectorium** romain décrit par Vitruve. Ce n'est qu'après cette minutieuse élaboration du support qu'est introduite la couleur. L'application de cette dernière se faisait, selon nous, en deux étapes. Les couches de fond, très lisses et uniformes n'étaient autres qu'une ultime couche d'enduit pelliculaire composé de chaux, de poudre de marbre et d'argile, teinté dans la masse. Appliquée à la spatule (fig. 6), au couteau ou à la truelle, cette couche, extrêmement lissée, permet au bout de quelques instants, de recevoir les motifs, cette fois-ci appliqués au pinceau à l'aide de différentes couleurs préparées à l'avance. Les pigments utilisés sont principalement des terres, ocre jaune, ocre rouge, terre verte,

mais aussi du noir de carbone, obtenu par combustion, ou encore du blanc de meudon (craie) : tous ces pigments sont les mêmes que ceux dont disposaient les peintres de l'Antiquité. Les pigments très précieux tels que le rouge cinabre ou le bleu égyptien, très difficiles à obtenir de nos jours et extrêmement coûteux, n'ont pas été intégrés à notre restitution... Formes ornementales ou figuratives sont posées, au moment juste, en couches épaisses ou aquarellées, grâce aux repères préalablement incisés à la corde et à la pointe du compas (fig. 8a et 8b). Quelques jours plus tard, la peinture est sèche au toucher mais la carbonatation est loin d'être terminée. On peut alors, si nécessaire, écraser les motifs les plus épais ou améliorer le polissage à l'aide d'une lisseuse métallique ou d'un rouleau de marbre (fig. 7). Cette ultime opération, renforce la solidité du décor et apporte le lustre caractéristique de cette technique. Des traitements de surface peuvent aussi être mis en œuvre par exemple une application de cire pour protéger le mur en lui donnant un aspect plus brillant.



Fig. 8
a - Mise en place des lignes au cordeau dans l'enduit frais (© Benjamin Coulon)
b. Couleur de fond appliquée sur la dernière couche d'enduit taloché (blanc) ; trace du cordeau dans l'enduit frais. (© Maud Mulliez)

Fig. 9 - Application de la troisième couche d'enduit de chaux et de poudre de marbre. La coordination pour occuper l'espace sans se gêner a été plus facile que l'on ne l'avait imaginée... malgré des positions parfois un peu acrobatiques. (© Benjamin Coulon)



Observations pratiques

Des premières étapes, celles de la préparation des supports, jusqu'aux dernières, celles de la réalisation des motifs peints, ces 10 m² de décor ont largement sollicité la collaboration de nos quatre mains. La fresque ne tolère que très peu l'improvisation. Il faut anticiper, gérer les surfaces car les temps d'exécution sont minutés. C'est un art qui se prête parfaitement au travail d'équipe. Quand l'un prépare le mortier, l'autre prépare et humidifie les surfaces à enduire. Lorsqu'un enduit posé à un bout commence à s'assécher, il faut travailler à sa finition sans attendre mais poursuivre dans le même temps la pose du mortier de l'autre côté. De même, il faut être deux pour tendre un cordeau, éventuellement trois pour le pincer si les distances sont trop grandes. Prendre les mesures, positionner une règle ou une équerre peut nécessiter plusieurs bras. La surface à peindre pour chaque *giornata* est déterminée en fonction du nombre de peintres : lorsque l'enduit est appliqué, la carbonatation est en cours, chacun doit réaliser « dans les temps » sa surface ou les motifs pour lesquels il s'est spécialisé. C'est ainsi que l'on peut, en se plongeant dans les détails, s'amuser à identifier plusieurs mains sur des ornements en apparence similaires. L'organisation du travail, nécessaire à la technique, permet ainsi de prévoir, en fonction de la surface à réaliser et du nombre d'artisans, le temps précis qu'il faudra pour réaliser le décor d'une pièce.

Certains outils utilisés de nos jours pour la réalisation des enduits sont très proches de ceux de l'Antiquité, même si leur forme a pu évoluer et si les matériaux de fabrication ne sont plus toujours les mêmes : taloche, truelle, lisseuse, spatule, règle à filet, cordeau, fil à plomb, auges etc. Certains sont moins accessibles. Une des difficultés majeures que nous avons rencontrées a été de trouver les « bons » pinceaux : la plupart des pinceaux synthétiques et même les brosses en soie de porc naturelle ne sont pas souvent compatibles avec la technique. Les uns, trop souples, n'ont pas la nervosité requise, les autres n'ont pas la réserve nécessaire... et la couleur ne se laisse pas poser sur la surface très lisse de nos enduits. Certes, il existe des pinceaux à fresque que l'on peut trouver dans des



Fig. 10 - Fabrication de pinceaux à fresque. (© Benjamin Coulon)

commerces très spécialisés : ils sont d'une grande efficacité... mais ne sont disponibles que dans un diamètre trop large pour certains détails minutieux tels qu'on peut les observer sur les décors antiques. Ainsi avons-nous entrepris de fabriquer nous-mêmes des pinceaux plus fins à partir de soies de porc et de sanglier afin de pouvoir copier ces motifs avec la finesse voulue (fig. 10). L'atelier de fabrication artisanale s'est aussi étendu aux taloches en bois et règles à filet, en bois et biseautées « à l'envers » afin de ne pas faire de bavure lorsqu'on y glisse le pinceau chargé de couleur...

Conclusion

L'expérience a été extrêmement fructueuse à plus d'un titre. Si le lustre et l'intensité des peintures romaines ont pu faire douter de l'emploi d'une technique à fresque pure, nos essais nous ont montré qu'il était bel et bien possible d'y parvenir. Lorsque les bonnes conditions se joignent à la maîtrise du procédé, la méthode donnée par Vitruve conduit au résultat attendu. Au cours de nos difficultés, l'expérimentation nous a permis d'aborder la question de la réalité de chantier. Réalité qui, pour nous comme pour les artisans de l'époque, fixe les limites d'une technique et montre qu'elle ne peut seulement découler d'un manuel. Il faut sans cesse s'adapter à des contraintes d'espace, de climat, de temps, d'approvisionnement en matériaux. Ces adaptations et ajustements, nécessaires, ont probablement donné lieu à des recettes ou variantes plus ou moins intuitives destinées à faciliter ou améliorer la mise en œuvre. Au détour de nos erreurs, des traces d'ongle ou de doigt imprimées involontairement sur la surface, nous comprenons quantité de détails techniques qui viennent enrichir la connaissance théorique de ces fresques et les rendent plus vivantes encore.

Fig. 11 - Détail d'un candélabre. (© Maud Mulliez)

Un film retraçant tout le travail d'expérimentation et la réalisation de la fresque finale pour l'exposition a été réalisé par Benjamin Coulon, GK-Vision. Il est disponible sur Internet à l'adresse <http://www.gk-vision.com/TectoriaRomana/> et sur le site du musée Saint-Raymond pendant la durée de l'exposition.



TRANSMISSION
D'UN SAVOIR-FAIRE
ET D'UN RÉPERTOIRE

RÉCEPTION DE LA PEINTURE ROMAINE DANS LE SUD DES GAULES

Alexandra Dardenay



Fig. 1 - Mosaïque à emblema, Délos, musée Archéologique. Cette mosaïque fut prélevée de la maison de la colline de Skardana. (EjA/ Ph. Collet)

Naissance d'un art pariétal dans le monde grec

L'usage d'ornez les murs d'enduits peints se développe, dans le monde grec, dès le V^e ou le IV^e siècle avant J.-C. et se trouve circonscrit à l'origine aux monuments publics ou religieux, aux palais des souverains puis à la maison aristocratique. Dans la maison des notables, le décor peint vient alors rehausser l'ornementation de salles de réception, comme les salles à manger (*andron* en grec), dont les sols pouvaient être pavés de mosaïques, le plus souvent à trame géométrique. Dans les plus riches demeures, comme on le constate à Pella en Macédoine, pour le IV^e siècle avant J.-C., à Alexandrie ou à Délos (Cyclades) pour le II^e siècle avant J.-C. un tableau mosaïqué, dit *emblema*, pouvait être inséré au centre de la mosaïque (fig. 1). Dans le décor domestique, à l'époque hellénistique (IV^e-I^{er} siècle avant J.-C.) c'est sur les sols de mosaïque que se déploient les images. Les murs quant à eux, se revêtent de compositions architecturales, imitant en stuc coloré, et en relief, l'ordonnance de murs en grand appareil*, ou le décor de placage de marbre, tels qu'ils pouvaient être mis en œuvre dans les temples ou les palais (fig. 2). Ce modèle, qui s'impose dans la maison des notables grecs durant toute l'époque hellénistique, traditionnellement connu sous l'appellation de « style structural » (ou « masonry style » pour les Anglo-Saxons), est aujourd'hui désigné sous le nom de « style de grand appareil »¹.



Fig. 2 - Peinture de Pella (Macédoine), style de grand appareil. (C. Raddato/creativecommons)

La diffusion en Italie

Dans le courant du II^e siècle avant J.-C., à l'occasion de la conquête des royaumes hellénistiques par Rome, les aristocrates romains découvrent les merveilles de l'art grec, mais aussi le confort de leurs maisons. L'exemple de Pompéi nous permet d'observer la progressive transformation de la traditionnelle « maison italique » en demeure « à la grecque », plus tournée vers les plaisirs et les loisirs (ce que les Romains appellent l'*otium*). Les plus riches des Pompéiens font alors ajouter à leur maison à *atrium* un péristyle sur lequel ouvrent un *triclinium** voire plusieurs. Et pour parachever la transformation, ils font réaliser des pavements de mosaïque sur les sols et des décors de stucs peints sur les murs. Un des plus grandioses exemples connus de ces premières maisons « à la grecque » aménagées en Italie est sans doute la maison du Faune de Pompéi, qui avec ses 3000 m² au sol restait, au moment de l'éruption de 79, la plus grande habitation de Pompéi².

Sous l'influence des modèles grecs, et sans doute aussi parce que les premiers ateliers ayant orné des maisons romaines venaient de Grèce, les commanditaires font reproduire le même type de décor que ceux qu'on découvre partout ailleurs dans le monde hellénistique. Le « style de grand appareil » avec ses compositions architecturales à orthostates surmontés d'assises* de

1 Sous l'influence des travaux de F. Alabe (ALABE, 2011).

2 En dernier lieu SAURON, 2013, p. 22-38.

blocs s'impose donc en Italie où il est connu sous le nom de I^{er} style pompéien (fig. 3).

C'est au XIX^e siècle qu'un savant du nom d'August Mau établit, à partir des peintures murales découvertes en Campanie (région du Vésuve), une classification des décors en quatre styles. Son corpus étant fondé sur les peintures de Pompéi, cette typologie prend le nom de « styles pompéiens ».

Son travail fut exemplaire et, pour l'essentiel, les grandes lignes de sa classification sont encore admises aujourd'hui, même si des travaux ultérieurs ont permis d'en affiner les phases successives et les transitions. Toutefois, comme tous les outils normatifs, elle doit être utilisée avec précaution pour plusieurs raisons et en particulier parce qu'elle peut conduire à des erreurs. La plus évidente est de laisser supposer qu'il s'agit d'une grille de lecture universelle pour la peinture romaine alors qu'elle repose sur l'observation des décors d'une région, la Campanie. Or les modes picturaux naissaient à Rome et la peinture campanienne est, essentiellement, une émanation locale du répertoire de l'*Urbs*, la capitale. C'est en effet à Rome que travaillaient les grands peintres et leurs ateliers, au centre du pouvoir. Mais les notables romains possédant bien souvent une résidence secondaire dans la baie de Naples, il n'est pas extravagant de penser que les décors campaniens étaient très proches de ceux de la capitale.

De la peinture romaine à la peinture provinciale

L'importance quantitative des décors campaniens comparée aux découvertes plus sporadiques qui ont pu être faites ailleurs en Italie, et même à Rome, provoque inévitablement un énorme déséquilibre chronologique dans notre documentation. Cette disproportion créée, en effet, une sorte d'effet « loupe »³ sur la peinture campanienne du I^{er} siècle après J.-C., rejetant dans l'ombre, mécaniquement, ce que l'on appelle, suggestivement d'ailleurs, la peinture « post-pompéienne », c'est-à-dire les modes picturaux romaines entre 79 après J.-C. et le haut Moyen Âge. L'emphase sur les « styles pompéiens » a eu très longtemps l'effet fallacieux de faire tomber aux oubliettes la peinture des II^e, III^e et IV^e siècles après J.-C., certains allant même jusqu'à projeter sur ces décors post-pompéiens un discours sur la décadence de la peinture. On sait aujourd'hui qu'il n'en est rien, et que les arts picturaux, à « l'apogée de l'Empire », c'est-à-dire sous les Antonins, puis dans les siècles qui suivirent, restèrent très dynamiques, se renouvelant constamment. Cette certitude, nous avons pu l'acquérir, notamment grâce à l'étude de la peinture provinciale, les exemples italiens – à l'exception des décors de la cité d'Ostie (port de Rome, dans le Latium) – n'étant pas prédominants pour cette période.

L'introduction et la diffusion de la peinture murale en Gaule

Le I^{er} style pompéien n'est que fort peu attesté en Gaule. Comme ailleurs, cela ne surprendra pas : ce style ancien laissa la place, dans la plupart des demeures qui n'étaient pas totalement arasées, à des décors plus au goût du jour. N'oublions pas, en effet, que les occupants d'une habitation n'hésitaient pas, quand ils en avaient les moyens, à remplacer des enduits défraîchis ou démodés.

Un autre aspect de la diffusion et de la subsistance de décors relevant du I^{er} style en Gaule dépend du contexte historique et social de leur introduction. Avant la conquête romaine, plusieurs colonies grecques anciennement implantées en Transalpine, telles Marseille ou *Glanum* (*Glanon* en grec, commune de Saint-Rémy-de-Provence) seraient susceptibles de livrer des exemples de décors relevant du « style de grand appareil » hellénistique. Malheureusement, le hasard des fouilles ne nous a guère été favorable à cet



Fig. 3 - Paroi en I^{er} style pompéien, fauces* de la maison Samnite d'Herculanum. (Infographie M.-L. Maraval)

3 Ce que les historiens appellent un « effet de source ».

égard, peu d'exemples subsistant⁴. Mais la mauvaise fortune n'est pas seule en cause... En effet, durant l'époque hellénistique (IV^e-I^{er} siècle avant J.-C.) et jusqu'au début de l'Empire, seuls les plus riches ont les moyens financiers et l'opportunité de faire orner leurs demeures de décors (peintures murales et mosaïques) « à la grecque ». L'étude du site de Pompéi, notamment, nous a permis de constater qu'il faut attendre le milieu de I^{er} siècle après J.-C. pour observer une certaine « démocratisation » du décor pariétal : c'est seulement à partir des années 40 ou 50 après J.-C. (sous le règne de Néron donc) que l'on trouve des décors du IV^e style dans des demeures de la classe moyenne (bourgeois, affranchis, commerçants) et plus seulement chez les plus riches notables...⁵. Ainsi, au sein d'une colonie grecque comme Marseille ou *Glanum*, et même dans les premières colonies romaines comme Narbonne (la *Colonia Narbo Martius* fondée en 118 avant J.-C.), les maisons ornées de peintures murales devaient être fort peu nombreuses. Ce type de décor n'était pas non plus systématique dans les monuments publics et les sanctuaires, où l'on privilégiait, quand les moyens financiers du commanditaire (ou évergète) le permettaient, des placages de marbre ou de pierre sur les murs...



Fig. 4 - Fragments I^{er} style pompéien de l'île Sainte-Marguerite. (Pascal Capus)

Le Sud des Gaules n'est toutefois pas totalement exempt d'attestations de décor en I^{er} style pompéien (l'avatar romain du « style de grand appareil grec »)⁶. Un très bel ensemble, quoique fragmentaire, a été mis au jour sur l'île Sainte-Marguerite (**cat. 1**), c'est-à-dire sur un site géographiquement très proche de la frontière naturelle des Alpes...⁷.

Les fragments conservés présentent des séquences très caractéristiques de blocs d'appareil à bossage en stuc et en relief ornés d'un décor d'imitation de placages de pierre ou de marbre (fig. 4). L'effet tacheté multicolore n'est pas destiné à imiter un marbre en particulier, en tout cas pas nécessairement, mais à suggérer tout simplement un décor plus précieux, tels ceux qui, par exemple, pouvaient être mis en œuvre dans les palais des souverains hellénistiques.

En marge de la typologie stricte des décors peints imitant l'appareil architectural, un petit lot provenant également de l'île Sainte-Marguerite doit être signalé : il présente des dauphins évoluant sur un fond blanc (**cat. 1a**). Doit-il être mis en relation avec l'ensemble du I^{er} style ? On imaginerait alors une frise figurée ornant le soubassement, comme l'indique la présence d'un rebord de bas de paroi, bien qu'aucune scène strictement comparable ne soit attestée⁸. Ou bien s'agit-il d'un décor totalement différent, peut-être même antérieur ? Rien dans l'immédiat ne permet de se prononcer. Stylistiquement, le traitement de ces dauphins, et notamment le contour des figures souligné de rouge ou de noir, n'est pas sans susciter des parallèles avec la peinture étrusque.

Le II^e style pompéien en Italie

En Italie, l'époque tardo-républicaine (80-30 avant J.-C.) est celle où s'épanouit un type de décor pariétal peint en trompe-l'œil - et non plus réalisé en relief de stuc - que l'on appelle le « II^e style pompéien ». Il se décline en plusieurs phases successives⁹, mais également en plusieurs « versions », des plus modestes (le « II^e style schématique »¹⁰) aux plus sophistiquées (le « II^e style scénographique »), selon la richesse de l'appareil architectural mis en œuvre. Dans ses premières manifestations, par exemple dans les

4 A. Barbet mentionne quelques découvertes sporadiques, à *Glanum*, Narbonne, Marseille... BARBET, 2008, p. 37-39.

5 Comme l'ont montré en particulier, les travaux de Jean-Michel Croisille et Yves Perrin. PERRIN, 2004, p. 365 sq.

6 Contrairement aux autres provinces des Gaules romaines, ou même de la Germanie. En revanche, il existe des attestations en Espagne (GUIRAL, PELEGRIN, MOSTALAC, CARILLO, 1987)

7 C'est, à ce jour, le seul véritablement bien documenté archéologiquement.

8 BARBET, 2008, p. 38.

9 BEYEN, 1928.

10 BARBET, 1968.

peintures de la « maisons des Griffons » à Rome, sur le Palatin (fig. 5), les plus anciennes connues (datables vers 80 avant J.-C.), le vocabulaire est clairement une adaptation picturale, en trompe-l'œil, des décors en stuc en relief du I^{er} style. On y retrouve la rangée d'orthostates, qui occupe la zone médiane, reposant sur un socle, lequel imite ici un podium, et surmontée d'assises de blocs isodomes (c'est-à-dire de même taille) disposés en quinconce*. La nouveauté réside notamment dans la colonnade qui se déploie désormais au premier plan (fig. 6), de manière quasi systématique, dans presque tous les décors sauf ceux dit en « II^e style schématique » qui présentent, de manière très sobre, une paroi sur un seul plan. Durant la cinquantaine d'années pendant laquelle les décors dits de II^e style seront à la mode, la tendance sera à une ouverture de plus en plus prononcée de la paroi vers un arrière-plan dans lequel se déploient des architectures en perspective. L'ouverture se fait, dans un premier temps, dans la zone supérieure de la paroi pour ensuite s'élargir à la zone médiane. Les décors les plus riches et les plus spectaculaires de ce style sont qualifiés de scénographiques car leur mise en œuvre évoque tout aussi bien les fronts de scène des théâtres que les façades des palais hellénistiques. La *villa* de P. Fannius Synistor à Boscoreale présente une belle palette de ces décors dont certains sont assez simples et d'autres très sophistiqués et complexes. Parmi les émanations les plus sobres, citons par exemple la paroi conservée au musée du Louvre (**cat.3**) qui s'articule sur deux plans. En comparaison, celle conservée au musée d'Amiens (**cat.4.5**) offre un vocabulaire plus riche avec sa lourde guirlande festonnée en zone médiane, caractéristique de ce style (par la suite, les guirlandes seront plus fines), et sa corniche à consoles métalliques en trompe-l'œil peinte en limite de zone supérieure. La sophistication des décors dépend notamment de leur contexte architectural¹¹, les parois ornées de guirlandes apparaissant plus généralement dans les *triclinia* (salles à manger), mais pas seulement... Ainsi, on s'étonnera peut-être de constater que les décors scénographiques les plus complexes apparaissent, dans la plupart des cas, non dans des pièces de réception (à quelques exceptions près), mais dans de petits *cubicula* (chambres) comme le *cubiculum** M de la *villa* de P. Fannius Synistor, dont le décor est exposé au Metropolitan Museum de New York (fig. 7).

Le II^e style marque également une grande nouveauté dans le décor pariétal domestique romain : l'apparition de figures grandeur nature¹². Si elles pouvaient se manifester, à l'occasion, sur les parois peintes de tombeaux hellénistiques ou étrusques, on ne connaît pas à ce jour d'exemple de telles scènes figurées de grandes dimensions sur les parois des maisons ou même des monuments publics avant le milieu du I^{er} siècle avant J.-C. Un magnifique exemple, datable des années 50-25 avant J.-C. est celui des « Génies ailés » (ou « démons ») de Boscoreale (**cat.6**) qui – se dressant de part et d'autre d'une porte ouvrant du péristyle sur un *oecus* – accueillait ainsi le visiteur¹³.



Fig. 5 - Maison des Griffons.
(A. Dardenay)



Fig. 6 - Maison des Noces d'Argent. Première phase du II^e style (paroi d'après S. de Caro, *Maisons et monuments de Pompéi*, Fausto et Felice Nicolini, Paris, 1997).
(Getty Images)

11 À toutes les époques, on remarque l'existence de systèmes décoratifs beaucoup plus simples non seulement dans les maisons moins riches mais aussi dans les pièces secondaires des demeures des élites, que V. M. Strocka appelle les « Nebenzimmer » (STROCKA, 1975).

12 Sur les décors de II^e style de l'aristocratie romaine lire les travaux de Gilles Sauron (notamment SAURON, 2007).

13 Sur ce décor SAURON, 2007, p. 68-73.



Fig. 7 - Villa de Publius Fannius Synistor à Boscoreale. Restitution du décor de IF style schématique du cubiculum M au Metropolitan Museum, New York. Vers 40-30 avant J.-C. (The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais © image of the MMA)

La diffusion du II^e style en Gaule

Tout comme les décors de I^{er} style, dans la sphère domestique, le II^e style tardo-républicain n'est sans doute introduit en Gaule que chez des notables : des Romains installés, à titre ponctuel ou définitivement, et les élites locales qui cherchaient à les imiter dans la manière de vivre et le décor de leurs intérieurs. Parmi les exemples les plus anciens de l'adaptation de ce style de décors en Gaule, les plus complets sont sans doute à *Glanum*, en particulier ceux d'une *domus* nommée la « maison de Sulla » dont les peintures murales ont été réalisées entre 50 et 30 avant J.-C. Dans la pièce D (**cat.2**) les parois portaient un décor qui n'est pas sans évoquer les murs « fermés » (c'est-à-dire sur deux plans seulement, n'ouvrant pas sur un au-delà architectural) des premières décennies du II^e style ou de ses versions plus tardives mais plus sobres, en Italie. En dépit de quelques erreurs de remontage des fragments de la paroi, les plaques conservées restituent bien l'atmosphère que devaient susciter ces peintures. Au premier plan se déploie une rangée de colonnes et pilastres supportant une architrave ; au second plan sont peintes des imitations d'orthostates surmontées de corniches d'oves fictives et d'assises de blocs et de boutisses.

Plus spectaculaire devaient être, sans doute, l'effet des peintures mises au jour à Roquelaure, dans la province romaine d'Aquitaine (**cat.9, 10, 12 et 13**). Chronologiquement, elles figurent parmi les plus anciennes peintures romaines de cette qualité découvertes en Gaule, hors de Narbonnaise.

Toutefois, leur compréhension et leur datation sont en partie compliquées par la restauration qui en a été faite dans les années 1960¹⁴. En effet, les fragments recueillis lors des fouilles ont fait l'objet d'un remontage en plusieurs panneaux composant deux principaux décors. Or ces panneaux sont en fait des recompositions muséographiques destinées à les rendre lisibles pour le public et non des restitutions archéologiques du décor de ces pièces. On a tenu compte de la gamme chromatique, de l'harmonie générale, plus que de la cohérence stylistique et chronologique. C'est ainsi que des fragments relevant manifestement d'un décor de III^e style sont associés à des architectures de II^e style. En dépit de ces erreurs, on peut lire la trame générale d'une impressionnante composition architecturale de II^e style tardif¹⁵. Les meilleures comparaisons pour des architectures en trompe-l'œil d'une telle qualité sont à rechercher dans les grandes demeures aristocratiques du début de l'époque augustéenne, les maisons d'Auguste (salle des Masques) et de Livie sur le Palatin, à Rome, qui présentent plusieurs décors de ce type, ou la *villa* de Terzigno ou encore celle de Portici en Italie¹⁶.

Sur un décor de la maison des Noces d'Argent à Pompéi (fig. 6) on observe, au premier plan, des colonnes dont les jonctions entre les tambours mais également les tenons qui permettaient de les soulever sont apparents. Ceci correspond à une mode qui traverse le II^e style et passe les frontières de l'Italie puisqu'on en trouve un très bel exemple à Roquelaura. Ce même décor de maison des Noces d'Argent peut également être confronté à l'ensemble de *Glanum*, maison de Sulla, XII, pièce D, que nous évoquions précédemment. La zone supérieure présente, en effet, la même organisation, avec une triple assise de carreaux et boutisses dont les carreaux sont présentés tantôt horizontalement, tantôt verticalement. Le traitement est également comparable dans la recherche qui est faite d'effets de matières et en particulier d'imitation de marbres polychromes.

Le règne d'Auguste et le « choc pictural » en Gaule

Avec l'avènement d'Auguste, c'est une nouvelle esthétique qui triomphe au tournant de notre ère. Les architectures massives du II^e style laissent la place à des compositions planes, sans perspective ni effet de profondeur. Les décors sont sobres, épurés, souvent monochromes mais avec un goût certain pour les motifs ciselés, inspirés de l'orfèvrerie, de la bijouterie ou des arts décoratifs et les teintes délicates, telles le mauve ou le vert clair.

Ce type de parois, où des colonnettes très grêles ou des candélabres (porte-lampes métalliques) se substituent aux larges colonnes, apparaît dans l'entourage de l'empereur Auguste dès les années 20 avant J.-C. puis se diffuse, à Rome et au-delà, dans les années suivantes. Le splendide décor monochrome rouge de la *villa* d'Agrippa Postumus (petit-fils d'Auguste) à Boscotrecase (fig. 8) dont la sobriété et l'amour du vide n'ont d'égal que le raffinement des rares ornements qui viennent en rompre la monotonie, est un parfait exemple de la dissolution des décors architecturaux dans ce III^e style naissant.



Fig. 8 - Décor à fond rouge de la villa d'Agrippa Postumus à Boscotrecase. Musée Archéologique National de Naples. (A. Dardenay)

14 BARBET, 1983.

15 A. Barbet en propose une restitution dans Barbet 1983. Sur ce décor voir également GARDES *et al.*, 2013. Datation soutenue également par BALDASSARRE *et al.* 2006, p. 117-118.

16 BARBET, 2009, fig. 25.

Fig. 9 - Maison du Centenaire. Restitution du décor d'une paroi III^e style par Niccolini, (d'après S. DE CARO, *Maisons et monuments de Pompéi, Fausto et Felice Niccolini, Paris, 1997, p. 134-135*).
(Getty Images)



Le III^e style fut introduit précocement en Gaule, sans doute à l'occasion de séjours d'Auguste à Lyon entre 16 et 13 avant J.-C.¹⁷, et se caractérise notamment par un goût tout particulier pour les « parois à candélabres ». Extrêmement apprécié des élites en Gaule romaine, ce type de décor se diffuse largement et connaîtra de multiples déclinaisons. Le décor peint d'Aix-en-Provence, Aire du Chapitre, évoque par plusieurs aspects celui de la « pièce noire » de la *villa* d'Agrippa Postumus à Boscotrecase (**cat.15 et 16**). Outre les fonds noirs couvrant toute la zone médiane, on y retrouve, en effet, les inter-panneaux scindés transversalement d'une très fine hampe d'inspiration métallique (**cat.17 et 18**).

Un exemple précoce de décor à candélabres a été mis au jour à Périgueux, *domus* de Vésone (**cat.19**). Il offre, en zone médiane, des panneaux rouge ocre ornés de fines guirlandes à effet de perlage suspendues au-dessus de tableautins à fond blanc. La scansion entre les panneaux est marquée par des candélabres grêles à roulettes. L'inspiration métallique de ces candélabres, qui reflète celle du mobilier qu'ils imitent, est typique des décors romains des tout débuts du III^e style (fig. 9).

Dans le courant du III^e style se développe le goût pour des tableaux ou tableautins peints au centre des panneaux de zone médiane. Au début, ils n'occupent que le panneau central, puis ils se multiplient sur les parois, occupant les panneaux latéraux, allant jusqu'à composer de véritables « pinacothèques » dont la mode culminera au IV^e style (fig. 10). Les scènes empruntées au répertoire mythologique, côtoient paysages (**cat.21 et 22**) et natures mortes (**cat.42 et 43**), les genres étant parfois mêlés, comme dans ces paysages mythologiques dans lesquels excellent les peintres romains¹⁸.

Reprenant les thèmes et motifs précédemment évoqués, le décor de Villa Roma, à Nîmes, est tout à fait conforme aux canons du III^e style (**cat.26**). La zone médiane, à fond rouge bordeaux, porte sur le panneau central un tableau présentant un jeune héros dans une composition figurée similaire aux tableaux mythologiques de la région de Pompéi. Plusieurs comparaisons sont possibles

17 BARBET, 2008, p. 102-103.

18 CROISILLE, 2010.

parmi les œuvres italiennes présentées ici (Méléagre et Atalante (**cat.25**); Endymion et Séléné (**cat.62**). Les panneaux de la zone médiane reposent sur une prédelle à fond noir, comme c'était le cas sur la paroi d'Aix-en-Provence, Aire du Chapitre, mentionnée plus haut (**cat.17**). La frise figurée qui y est développée est d'attestation très rare en Gaule, bien que ce thème ait été extrêmement populaire en Italie. Il s'agit d'une série de nains parodiant des scènes célèbres de la mythologie gréco-romaine. On identifie ainsi la satire d'un thème célèbre de l'*Iliade* « Ajax arrachant Cassandre de l'autel d'Athéna ». À titre de comparaison, la frise de nains de la maison du médecin à Pompéi (**cat.27**), parodiant « le Jugement de Salomon », illustre le goût des élites romaines pour ces satires irrévérencieuses des grands textes.

Les vignettes et figures volantes sont d'autres thèmes en faveur, au moment du III^e style, dont la présence au centre des panneaux s'affirmera au cours du IV^e style. Le décor de Vaison-la-Romaine, nord de la cathédrale (**cat.73.74** et p.96, fig. 7) offre, au-dessus d'un soubassement à écailles, des panneaux rouge bordeaux ornés tantôt d'un amour portant arc et flèches, tantôt d'un génie ailé tenant vase et palme. Ils ornaient sans doute des panneaux latéraux, encadrant ainsi un large édicule central qui devait porter un tableau aujourd'hui perdu. Ces « figures volantes » appartiennent au répertoire italien tel qu'on l'observe, par exemple, à Pompéi, dans le *triclinium* de la maison d'Orphée où l'on retrouve également le motif de l'*hortus conclusus* en prédelle, sous le tableau central (p.75, fig.3).

En Italie, la fin du III^e style, dans les années 20-30 après J.-C., est une période caractérisée par le retour progressif des architectures et un certain illusionnisme hérité du II^e style. Ces mouvements de va-et-vient dans les modes n'est pas rare en histoire de l'art et se manifeste notamment dans les vagues dites « rétro ». On observe d'ailleurs, en Italie, un retour des architectures massives (à Herculaneum, **cat.34.35**) et des perspectives scénographiques, qui culmineront durant le IV^e style, s'effaceront à nouveau au tout début du II^e siècle (sous les règnes de Trajan et d'Hadrien) pour de nouveau laisser la place à des compositions planes et linéaires, telles que celles que l'on observe à Ostie (fig. 11).

Mais cette nouvelle révolution illusionniste, ce retour des architectures et du trompe-l'œil dans la peinture romaine qui caractérise la fin du III^e style et la naissance du IV^e ne sera pas suivie, pour l'essentiel, et à de très rares exceptions près, au nord des Alpes. Car, en réalité, la phase de reproduction exacte des parois du III^e style est assez brève, ne concernant réellement que les premières générations des ateliers de peintres actifs en Gaule, et qui venaient d'Italie. Il est fort probable qu'à partir du tournant de notre ère – à un moment donc où la demande se fait de plus en plus forte chez les élites gauloises pour des intérieurs peints « à la romaine » – des ateliers se soient fixés en Gaule, et aient formé directement sur place de nouveaux peintres. Le va-et-vient des ateliers et artistes avec l'Italie a donc fortement diminué, voire peut-être même cessé pour l'essentiel.



Fig.10 - Pompéi, maison des Vettii, pièce n. Paroi avec dans l'édicule central un tableau mythologique figurant la mort de Penthée, déchiré par des Ménades. De part et d'autre sont peintes des échappées architecturales sur fond blanc.
(A. Dardenay)



Fig. 11 - Ostie insula de Luceia Primitiva.
(Flicker/Giannidedom)



Fig. 9 - Détail.



Fig. 12 - Détail.

Les nouvelles générations de peintres, moins liés durant leur formation et leur vie professionnelle avec l'Italie, se sont naturellement affranchis des modèles de la métropole et ont pu développer des compositions nouvelles et originales. Mais ils resteront influencés, pour une période encore assez longue, par les compositions qui étaient alors en vogue dans la peinture murale italienne au moment de sa large diffusion dans les provinces des Gaules romaines, c'est-à-dire à l'époque augustéenne. Le souvenir et l'empreinte de ce choc pictural pourraient expliquer non seulement la permanence du « style candélabre », mais aussi ses déclinaisons futures.

L'époque flavienne (deuxième moitié du I^{er} siècle) et le triomphe de l'inter-panneau* à candélabres

Ainsi donc, la deuxième moitié du I^{er} siècle après J.-C. marque-t-elle l'affirmation d'une relative autonomie du décor pariétal provincial. Comme nous le faisons remarquer un peu plus haut, si l'on excepte quelques exemples de Narbonnaise – province qui semble avoir été la plus perméable aux modèles italiens en raison, notamment, de sa proximité avec les Alpes, mais également de l'ancienneté de l'implantation de communautés italiennes dans cette région – le IV^e style, tel qu'on l'observe à Pompéi et ailleurs en Italie, n'a pas été repris en Gaule. Il est donc plus judicieux, s'agissant de cette phase du décor provincial romain, de laisser de côté l'appellation « IV^e style » pour lui préférer le nom de « peinture flavienne », facilement mémorisable mais légèrement réductrice sur le plan chronologique, ou bien plus sobrement « peinture de la deuxième moitié du I^{er} siècle ».

Les ateliers de peintres en Gaule romaine font donc l'économie de la phase illusionniste du IV^e style pompéien et ne reprennent pas, notamment, les échappées architecturales entre les panneaux qui sont si caractéristiques de cette mode (fig. 12). Ils ne goûtent, par ailleurs, que moyennement les grands tableaux mythologiques et les multiples tableautins qui transforment la maison pompéienne en véritable pinacothèque. Une des originalités fondamentales de la peinture provinciale tient à une différente répartition de la charge figurée et décorative. Ainsi, en Gaule, l'essentiel des images et des motifs se porte non sur les panneaux de zone médiane, mais sur le soubassement et les inter-panneaux. Par ailleurs, le plus souvent, et sauf en Narbonnaise, toujours plus prompte à reproduire les poncifs de Rome, la zone supérieure est sacrifiée et parfois même totalement absente¹⁹. Ceci explique pourquoi la confrontation entre les modèles italiens du IV^e style et la peinture provinciale contemporaine n'est pas toujours concluante et en tout cas beaucoup moins spectaculaire dans ses recoupements qu'à l'époque tardo-républicaine.

Le site de Vienne (Saint-Romain-en-Gal), le long du Rhône, à la pointe nord de la Narbonnaise, nous offre un très bel exemple de ce « style candélabre » provincial dans le décor connu sous le nom de « paroi du Globe » (cat. 33). Seules les parties les plus spectaculaires de la paroi ont été déposées au XIX^e siècle, mais une restitution de l'ensemble a pu être proposée (p. 97, fig. 8)²⁰. La charge iconographique du décor était portée sur le soubassement orné de médaillons encadrant des cygnes ou des masques et surtout sur les superbes inter-panneaux à fond noir qui scandaient les panneaux verts de la zone médiane. Il est ainsi probable qu'aucun décor figuré n'ait rompu l'effet monochrome de ces luxueux panneaux verts, assez rares en Gaule. Sur l'exemplaire éponyme (bien qu'il s'agisse d'une sphère armillaire et non d'un globe) une hampe d'aspect métallique semble émerger de guirlandes végétales dressées dans un canthare (inter-panneau de gauche). Il s'agit d'une imitation de candélabre, dont les ombelles (plateaux circulaires) sont couverts d'ornements – vases, oiseaux, guirlandes et masques – dans une sorte d'horreur du vide. Sur l'ombelle supérieure est posée une sphère armillaire sur

¹⁹ SABRIÉ, 1987, p. 164. ERISTOV, 1987a, p. 48.

²⁰ LEBLANC, 2013, p. 388.



Fig. 12 - Herculaneum, maison de l'Atrium Corinthien (V, 30), pièce 2. Restitution idéale des murs nord/sud. Intégration des éléments restituables sur le relevé graphique intégratif en nuances de gris (2010). (Infographie M.-L. Maraval. Programme Vésuviana, Projet DHER - Domus Herculaneensis Rationes, Université de Bologne, DiSci, Dipartimento di Storia Culture)

laquelle se dresse une figure ailée, sans doute une Victoire. Les personnages debout au sommet d'un candélabre sont caractéristiques de la peinture en Gaule : on ne les trouve généralement pas dans cette position en Italie, où ils sont plutôt dressés sur des éléments d'architecture, colonne, corniche, entablement²¹. Ils sont alors soit libres et isolés, soit font fonction de support d'une zone architecturale supérieure, comme des cariatides. Le fragment prélevé à Herculaneum et conservé à Naples (**cat. 11**) est un bon exemple de ces personnages tantôt mythologiques, tantôt fonctionnels (porteur, offrant, servant) qui viennent peupler les architectures dans la peinture romaine.

Le motif des cygnes de la paroi du globe se retrouve sur le candélabre d'un ensemble mis au jour à Orange, quartier Saint-Florent, de datation flavienne²² (**cat. 32**). Sur un soubassement noir à touffes végétales – directement empruntées au IV^e style – reposaient de larges panneaux monochromes de couleur rouge ocre alternant avec des inter-panneaux à fond noir ornés de candélabres d'inspiration métallique. Sur les ombelles, des cygnes aux ailes déployées sont adossés et une *anchoé* couronne l'ensemble. *Ruscino* (près de Perpignan) offre également un très bel exemple de ces parois dont le candélabre d'inter-panneau a monopolisé tout le luxe du décor et le savoir-faire du peintre. Sur fond noir encore, s'élève un candélabre qui s'inscrit entre deux panneaux (**cat. 30**). La frise ornementale, alternant cœurs et points, qui se déroule à la frontière entre les deux champs est qualifiée de « galon brodé ». Il s'agit d'un motif très bien attesté, emprunté à la peinture romaine du III^e style qui perdure dans la peinture provinciale jusqu'à la fin du I^{er} siècle. Conformément aux modèles italiens, un sphinx, motif souvent répété dans la peinture du IV^e style, est posé à l'extrémité de la corniche surmontant les panneaux.

21 GROETEMBRIL, MONIER, 1997, p. 254. Un antécédent italien, mais très différent du point de vue de la fonction sur la paroi, pourrait être le candélabre métallique reproduit sur une paroi de Boscoreale, *villa* de Publius Fannius Synistor, où trois figures ailées se dressent au sommet d'un candélabre.

22 BARBET, 2008, p. 123-125.



Fig.13 - Détail d'une bordure ajourée, Aix-en-Provence, Aire du Chapitre, salle 2, musée Granet. (A. Barbet)

Le décor d'Aix-en-Provence, 38-42 boulevard de la République (p.75, fig.4), datable vers 50 après J.-C., est lui aussi typique du style à candélabre²³. De sobres panneaux à fond rouge ocre alternent avec des inter-panneaux à fond rouge bordeaux sur lesquels se détachent de magnifiques candélabres dorés à ombelles. L'originalité du décor réside dans la couleur des inter-panneaux, rouge bordeaux, alors qu'ils sont le plus souvent noirs, comme dans les exemples vus précédemment.

Mais, en dépit de cet affranchissement, la rupture n'est pas non plus totale avec la peinture italienne. Si les compositions ne sont pas strictement reprises et adaptées, un certain nombre de motifs en vogue en Italie se retrouvent dans la peinture provinciale. Cela signifie que les artistes viennent piocher ponctuellement dans le répertoire italien, choisissant des motifs à leur goût afin de renouveler leurs compositions et de leur conserver un « air romain » ou une « touche métropolitaine ». On retrouve ainsi dans la peinture provinciale les fameuses « bordures ajourées » tellement typiques des parois IV^e style (fig.13, **cat.18**).²⁴

D'autre part, certaines parois, notamment en Narbonnaise, s'inscrivent assez clairement dans l'orbite italienne : ainsi le décor « au masque et *tympanon* » mis au jour à Narbonne, dans la maison au Grand Triclinium (pièce Q, **cat.36**). Entre les guirlandes en feston qui rythment la partie supérieure des panneaux rouges sont suspendus un masque et un *tympanon*, objets appartenant à l'univers du théâtre. C'est un dispositif qui évoque celui d'un décor prélevé à Pompéi et conservé au Louvre (**cat.37**) dans lequel un masque est également suspendu par un ruban au sommet de la composition.

Le II^e siècle

À partir de la fin du I^{er} siècle, la chronologie de la peinture est moins assurée. En effet, le caractère sporadique des découvertes de décors pour cette période, aussi bien en Gaule qu'en Italie, rend plus difficile la réalisation de synthèses régionales et, a fortiori, la confrontation. En effet, n'oublions pas qu'avec l'ensevelissement des cités campaniennes en 79 après J.-C. nous perdons par là même, pour les périodes ultérieures, nos principaux sites de référence ! Pour les décors des II-IV^e siècles en Italie, la principale source d'étude reste Ostie, port de Rome, mais le corpus est loin d'être aussi abondant et bien conservé que pour la Campanie du I^{er} siècle de notre ère...

Par ailleurs, l'autonomie croissante de la peinture provinciale vis-à-vis de la production italienne devient de plus en plus notable, ce qui complique les tentatives de datation stylistique. Dans la première moitié du siècle, les peintures du Sud des Gaules ne montrent pas de rupture avec les modes décoratives antérieures, dans la mesure où le candélabre reste, très souvent, un élément clé de la structuration de la paroi. Un des ensembles les plus riches et complets pour cette période est sans doute celui de la maison à Portiques du Clos de la Lombarde à Narbonne, dont la majorité des décors est datable du II^e siècle (p.76-81, **cat.57**). Même si la peinture provinciale suit sa propre syntaxe, le vocabulaire, comme au siècle précédent, est encore bien souvent emprunté à la peinture italienne : ainsi à Nîmes, cette panthère en acrotère posée au bord d'une corniche dont la queue se termine en volute. Ce motif trouve une confrontation intéressante dans un décor d'Ostie, maison des Muses, datable des années 140²⁵.

23 BARBET, 2008, p. 107-108, fig.138 et 139.

24 Pour les bordures ajourées de Narbonne : SABRIÉ, 1987.

25 FALZONE, *Ostia*.

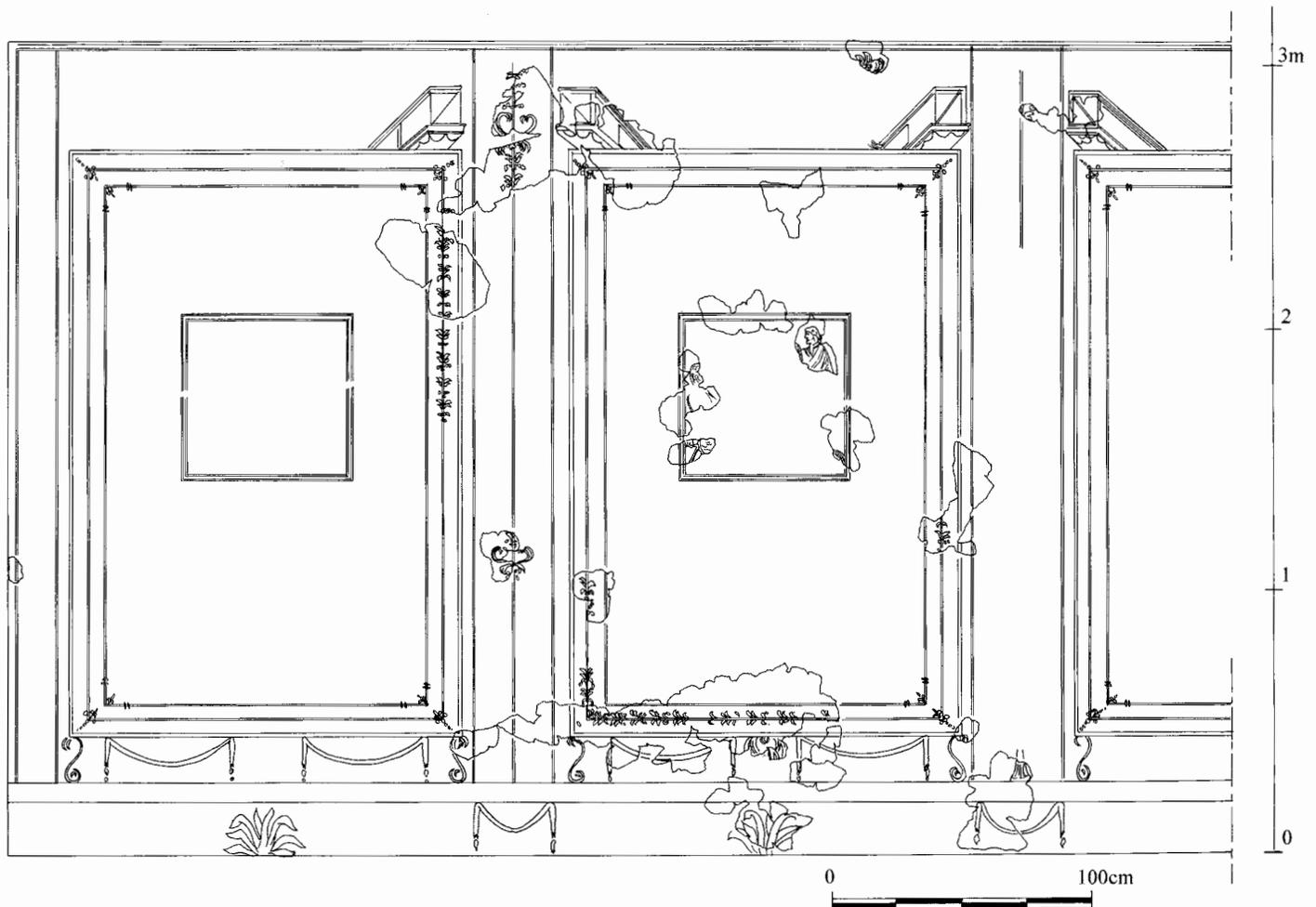


Fig.14 - Bon-Encontre (Lot-et-Garonne),
villa de Sainte-Radegonde, pièce 5.
II^e siècle après J.-C.
(CEPMR)

Dans la seconde moitié du siècle, le candélabre, qui assurait jusqu'ici le rôle de principal élément structurant et de principal support iconographique de la paroi, tombe peu à peu en désuétude. Mais avant de disparaître complètement, la version métallique laisse place à un avatar végétal qui abandonne ombelles et objets. Désormais au centre des inter-panneaux vont s'élever des tiges végétales qui occupent l'espace, auparavant dévolu au candélabre. Cette « végétalisation » est celle d'une paroi de Bon-Encontre (Lot-et-Garonne), villa de Sainte-Radegonde dans la province d'Aquitaine (**cat.47** et fig. 14). Il s'agit d'un décor à fond blanc, dont les panneaux de zone médiane – qui semblent comme soutenus par des consoles à volutes – sont ornés de tableaux figurés (mal conservés). En soubassement, se déploient des touffes feuillues. Entre deux panneaux s'élève une tige végétale ponctuée de feuilles et de volutes à terminaison florale bleue; on notera le détail intéressant des fins plateaux horizontaux qui barrent la tige à intervalle régulier, se substituant aux ombelles. La partie supérieure est d'inspiration architecturale, avec des entablements vus en perspective. Ce décor de Bon-Encontre témoigne de la permanence du système à panneaux et tableaux hérité des III^e et IV^e styles dans la peinture provinciale.

De telles hampes végétalisées se retrouvent dans deux décors méconnus de Narbonnaise, à Saint-Jean-de-Garguier (Gémenos, **cat.45**) et à Villa Grassi (Aix-en-Provence, **cat.46**). À Saint-Jean-de-Garguier, la tige de la première semble jaillir d'un flacon de verre. Comme à Bon-Encontre, les émanations végétales sont modestes, de simples touches vertes, quasiment schématisées. Elles n'ont pas le naturalisme et la luxuriance des rinceaux émanant des tiges végétales à volutes des candélabres conservés au Louvre (**cat.44 et 50**)²⁶.

²⁶ Le panneau du Louvre, P 71 (**cat. 50**) a été rapproché d'une peinture des catacombes de la *via Ardeatina* par D. Roger (*infra* p. 189).

Ces ensembles de Gémenos et de Villa Grassi ont également en commun avec celui de Bon-Encontre de témoigner de la faveur des décors à fond blanc dans la peinture du II^e siècle en Gaule. Dans ces décors, des traces d'architecture sont discernables de manière sous-jacente, dans les grandes lignes de la composition, même sans aucun lien avec une représentation réaliste de l'espace. Cette permanence en Gaule, au II^e siècle, des systèmes à panneaux et compositions à tableaux à Brachaud (**cat.54**), Bon-Encontre (**cat.47**), Saint-Germain-d'Esteuil (**cat.56**) est assez différente de ce que l'on observe à la même époque en Italie, où les scènes figurées notamment sous forme de frises animées ou de tableaux, se font rares²⁷...

Anciennes images, nouvelles formules : imitations de marbre, architectures et grands tableaux figurés

Dans la seconde moitié du II^e siècle, l'abandon du candélabre – ou des hampes végétalisées qui s'y substituaient en inter-panneau – constitue une vraie rupture, ouvrant la porte à de nouvelles compositions. Mais, là encore, c'est la syntaxe décorative qui est nouvelle, non le vocabulaire, les artistes reprenant des motifs, des formules architecturales, des effets de matière déjà exploités du I^{er} au IV^e style pompéien. Cette période marque notamment le grand retour des imitations de marbre, notoirement délaissées dans la peinture provinciale depuis la fin de l'époque républicaine (et le II^e style pompéien) et des scènes figurées de grande ampleur.

Le décor « au Phaéton » de la maison IV du Clos de la Lombarde (**cat.59**) combine éléments anciens et nouveautés, dans un éclectisme qui caractérise si bien la peinture du II^e siècle, avide de reprises, de réadaptations et d'innovations. Cet ensemble provient, en effet, d'une pièce d'apparat, pavée d'un authentique *opus sectile** de marbre, témoignant ainsi de la fortune du commanditaire. La richesse iconographique du décor peint se reflète dans le détail de la composition de la zone médiane des murs de cette pièce dont le point d'orgue était un très grand tableau à sujet mythologique – chose rarissime pour l'époque, même en Italie, et dont la composition rappelle les œuvres du IV^e style pompéien²⁸. Les bordures décoratives et la forme des architectures fictives se rattachent toutefois clairement au II^e siècle (p.82, fig.7).

La tendance la plus novatrice est sans doute la renaissance des grandes architectures en trompe-l'œil (elles aussi disparues avec le II^e style). Mais désormais, elles sont associées à des scènes figurées de grande ampleur, bien plus grandes et spectaculaires par leurs dimensions que de simples tableaux, puisqu'elles vont même parfois jusqu'à se déployer librement, sans cadre, sur toute une partie de la paroi. Les exemples les plus remarquables de ces « mégalographies » sont datables de la deuxième moitié II^e ou du début du III^e siècle²⁹.

Au milieu du II^e siècle, les imitations de marbre se structurent dans la partie inférieure de la paroi, sur une hauteur qui peut être parfois considérable sous forme d'*opus sectile*, ces marqueteries de marbres qui ornent les sols et les parois des maisons les plus luxueuses. Le spectaculaire décor de la pièce K de la maison à Portiques de Narbonne (p.85, fig.12) révèle ainsi une composition évoquant clairement une façade de théâtre à la manière des scénographies des II^e et IV^e styles. La nouveauté réside notamment dans le haut soubassement à imitation d'*opus sectile* (visible sur la paroi sud-est) et dans la composition figurée de l'édicule central dans lequel se dressent deux hautes figures allégoriques, une Victoire et un Génie, là où de riches commanditaires

27 DARDENAY, 2011.

28 Un des derniers tableaux mythologiques – la scène étant entourée d'un cadre peint – attestés en Italie, pourrait être le tableau éponyme de la maison de Jupiter et Ganymède à Ostie, *tablinum* 14, datable vers 140-150 : FALZONE, *Ostia*, p. 68-71.

29 SABRIÉ, 1987, p. 165.

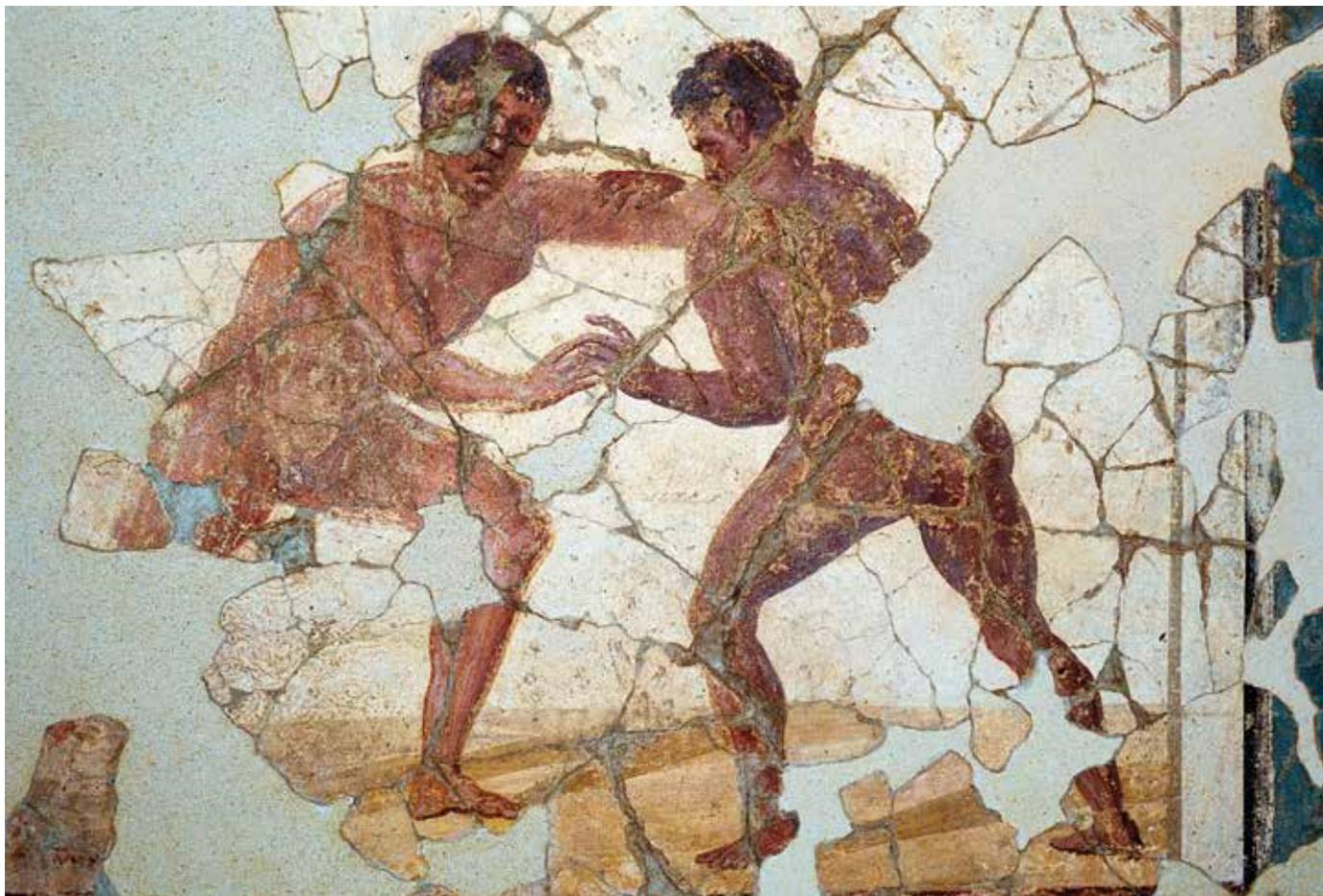


Fig. 15 - Saint-Romain-en-Gal, Thermes des Lutteurs, panneau des lutteurs. III^e siècle. musée de Saint-Romain-en-Gal. (© Musée de Saint-Romain-en-Gal/P.Vesseyre)

des siècles précédents auraient préféré une scène mythologique ou un paysage (paroi sud-ouest). Les édifices latéraux, traités en perspective, confèrent un bel effet de profondeur à ce décor en trompe-l'œil.

Le goût pour les scènes figurées ne renaîtra qu'à l'époque sévérienne, à l'aube du III^e siècle. Leur réintroduction est d'ailleurs spectaculaire, puisqu'ils reviennent non sous la forme de petits tableaux ou tableaux, mais de compositions magistrales, dans lesquelles les personnages atteignent bien souvent la grandeur nature (fig. 15). Cette vogue, qui va perdurer tout au long du III^e siècle a livré, pour l'heure, la plupart de ses exemples au nord de la Loire, en Belgique et en Lyonnaise³⁰, mais on en décèle les prémices dans le décor de la pièce K du Clos de la Lombarde, précédemment mentionné. Il ne s'agit donc, à ce jour, que d'une tendance régionale, mais il serait périlleux d'en exclure définitivement les provinces de Narbonnaise et d'Aquitaine, des découvertes futures pouvant tout à fait étendre le champ de diffusion géographique de ces magistrales compositions figurées d'époque sévérienne. D'autant plus que de telles compositions figurées à personnages grandeur nature sont attestées au III^e siècle en Italie³¹.

³⁰ BARBET, 2008, p. 290-291.

³¹ BARBET, 2008, p. 266. Voir par exemple les décors de Rome, *Antiche stanze*, 1996.

PEINDRE LES PAROIS, PEINDRE DES IMAGES. LE DÉCORATEUR ET L'ARTISTE

par Hélène Eristov

Pour l'Antiquité, parler de peinture c'est, pour l'essentiel, s'attacher aux décors muraux; la question surgit alors de leur statut: peinture ou décor? Art ou artisanat? Et cette question a-t-elle un sens dans le contexte de la romanité? En tout état de cause, ces productions nous disent quelque chose de l'art de peindre et de ce à quoi les contemporains étaient sensibles; il nous faut alors, pour évaluer leurs qualités, user de critères aussi proches que possible de ceux des contemporains. Dans une certaine mesure, la mise en parallèle de textes juridiques, littéraires ou scientifiques, aide à cerner les réalités et les spéculations touchant la peinture¹.

Les peintres au travail

Le travail des décorateurs de parois relève, à bien des égards, d'un artisanat; c'est un travail d'équipe dont le fonctionnement nous est relativement mal connu, car les peintres ne forment pas des « collèges ». À Pompéi, aucune corporation ne les représente dans les programmes électoraux et les stèles funéraires ne les montrent que rarement au travail, à la différence des sculpteurs². Seules des inscriptions funéraires mentionnent leur qualité: l'une est dédiée par des *collegae pingentes* à leur confrère défunt³; une stèle de Pouzzoles, au I^{er} siècle après J.-C., porte le nom du jeune Lucius Calpurnius Festus, *pictor*, mort à 21 ans⁴. À Rome, une inscription datée du II^e siècle après J.-C. témoigne de la double qualité de P. Cornelius Philomusus, à la fois *pictor scaenarius* (à comprendre comme peintre d'architectures) et *redemptor*⁵. Entrepreneur des travaux, le *redemptor*, embauche, au gré des commandes, les peintres dont il a besoin ce qui n'exclut pas, on le verra, une éventuelle permanence de ces groupements⁶.

On connaît par l'Édit du Maximum, 294 après J.-C., donc postérieur de quelque trois siècles au contexte d'Herculanum et de Pompéi, deux catégories de peintres: les *pictores parietarii*, littéralement peintres de parois, qui touchent 75 deniers par jour, et les *pictores imaginarii*, littéralement peintres d'images, qui en reçoivent le double. Ils sont donc mieux rémunérés que les autres artisans d'un chantier qui ne touchent pas plus de 50 deniers. Mais comment se répartissent les tâches? Les *pictores imaginarii* sont-ils des peintres de chevalet, ou bien interviennent-ils sur les chantiers? Et à quel titre? Peignent-ils les tableaux et figures? Conçoivent-ils l'ensemble du décor?

Ces questions continuent à susciter des débats, car les sources littéraires ou épigraphiques manquent des précisions que l'on attendrait. D'où la valeur de quelques témoignages. En 255 avant J.-C., un papyrus du Fayoum⁷ a conservé

1 Les références aux textes antiques sont issues du projet *Dire le décor antique*, en préparation, à paraître (H. ERISTOV, N. BLANC, M.-TH. CAM, M.-CH. FAYANT *et al.*).

2 On connaît des ateliers itinérants de sculpteurs repérés en Gaule, ou bien entre la Mer Rouge et Palmyre, ou encore entre Antioche et Rome: KRISTENSEN, 2012, p. 6-12. Pour les stucateurs: BLANC, 1995.

3 *CIL*, III, 4222.

4 ZEVİ, 2008, p. 137.

5 *CIL*, VI, 9794.

6 P. Allison reprend le sens des termes atelier, *workshop*, *bottega*; elle leur préfère, à juste titre, celui de *decorators' team*: « équipe de décorateurs ». Sur le fonctionnement des ateliers itinérants, leur rôle dans la transmission des savoirs et des styles: KRISTENSEN, 2012, p. 6-12; sur ce que révèlent certains de leurs outils: JARDEL, BOISLÈVE, 2010, p. 651-654.

7 NOWICKA, 1984, p. 256-259; ERISTOV, 1987b.

les termes d'un contrat passé entre Théophile, peintre venu d'Alexandrie, et Zénon de Kaunos qui dirige les travaux de construction de Philadelphie, centre d'attraction pour les Grecs de la capitale. Théophile s'engage à peindre des imitations de placages de marbre sur les murs et à décorer la voûte, ce qui le situe parmi les « décorateurs ». Mais ailleurs il écrit à Zénon : « Puisque les travaux à exécuter pour toi sont achevés et qu'il n'y a plus d'ouvrage, je reste là sans le nécessaire : tu ferais bien, s'il te reste encore quelques tableaux à faire peindre, de m'en charger pour que j'aie du travail et de quoi vivre ». À la fois peintre de parois et de tableaux, Théophile n'est pas un cas isolé et les textes nous ont conservé quelques exemples célèbres. Au V^e siècle avant J.-C., le noble athénien Alcibiade « séquestra le peintre Agatharchos jusqu'à ce qu'il eût décoré sa maison, après quoi il le paya et le renvoya »⁸. À Rome, en 304 avant J.-C., Fabius Pictor, issu d'une noble famille, peint les murs du temple de *Salus* et les signe⁹. Plus tard, une partie de la décoration de la *Domus Aurea* de Néron est confiée à Fabullus et, d'après Pline, « il ne peignit que quelques heures par jour, et cela avec dignité, car, même sur son échafaudage, il était toujours revêtu de la toge. La maison d'Or fut la prison de son art : aussi n'existe-t-il guère ailleurs d'ouvrages de ce peintre. »¹⁰.

On voit par là que la distinction entre tableaux de chevalet et décors muraux ne s'impose pas nécessairement et que des peintres renommés travaillaient au milieu des chantiers. Implicitement, c'est ce qui ressort de la critique de Pline : « Mais il n'est de gloire artistique que pour ceux qui ont peint des tableaux de chevalet. C'est ce qui rend, à l'évidence, d'autant plus respectable la sagesse de l'antiquité ; en effet on ne décorait pas alors les parois au seul usage des propriétaires et on n'ornait pas des demeures destinées à rester en place sans pouvoir être sauvées de l'incendie. »¹¹. Au-delà du discours moral, ce qui ressort implicitement de ce texte, c'est bien que, dans certains cas, les peintures de parois étaient produites par des peintres de talent et considérées comme des œuvres d'art.

Mur et tableau

Les vestiges conservés, en Italie comme dans les provinces, apportent des indications sur les modalités du travail des peintres. Sur la stèle de Sens comme dans bien des ensembles conservés, on voit clairement que les équipes se composaient de peintres aux attributions diverses et sans doute souvent interchangeables, travaillant au même moment sur toutes les parois, y compris sur les tableaux et figures exécutés sur le même mortier que le reste du décor. À Pompéi, la pièce 12 de la maison des Chastes Amants (dite aussi maison des Peintres au travail), restée inachevée à cause de l'éruption de 79 après J.-C., porte les traces évidentes de ce travail d'équipe : sur un même mur, un seul panneau rouge est terminé, de même qu'une échappée architecturale, tandis que l'échappée symétrique en est restée au stade de l'esquisse et que le tableau central est encore en attente, provisoirement recouvert d'une couche destinée à maintenir l'humidité de l'enduit (fig. 1)¹².

Mais il arrive aussi que les tableaux soient peints sur un mortier rapporté, distinct de celui du reste de la paroi ; cette observation technique implique bien l'intervention d'un peintre spécialisé, mais ne se traduit pas toujours par une différence qualitative : à Stabies, dans le péristyle de la *villa San Marco*¹³, certains des médaillons représentant des paysages architecturaux sont peints sur un mortier rapporté, d'autres sur le même mortier que l'ensemble du décor (fig. 2) et leurs qualités picturales se valent. Il faut donc mettre ces choix techniques au compte soit des habitudes de travail de certains peintres, soit de contraintes liées à la durée ou à l'organisation du chantier.

8 PLUTARQUE, *Alcibiades*, 16, 5 : trad. R. Flacelière, E. Chambry, CUF 1969, 1^{ère} éd. 1964.

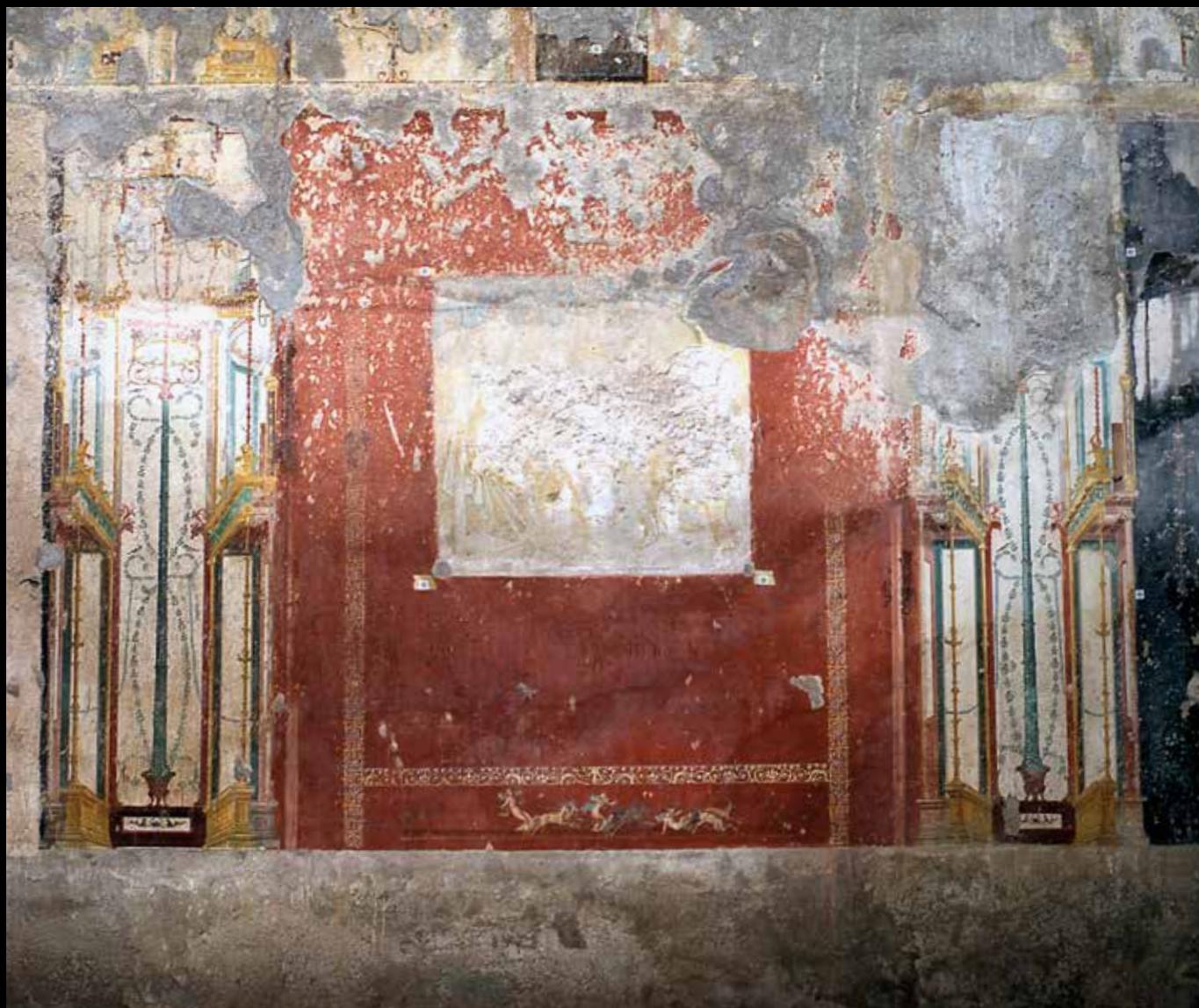
9 *H. N.*, XXXV, 19.

10 *Ib.*, p. 119-120.

11 *Ib.*, p. 118.

12 ESPOSITO, 2009, p.23-24.

13 ERISTOV, 1999, p.206-207.



*Fig. 1 - Pompéi, maison des Chastes Amants,
pièce 12, tableau central inachevé.
(A. Barbet)*



*Fig. 2 - Stabies, villa San Marco, péristyle, paysage dans un médaillon.
(A. Barbet)*

Les analyses menées à Pompéi dans la maison de Siricus et dans la maison des Vettii, restaurées après le séisme de 62, ont montré que les ateliers pouvaient s'organiser avec des individus travaillant ensemble de manière stable et qu'il n'y a guère de distinction entre *parietarii* et *imaginarii*, tous les peintres d'un même atelier participant à tout¹⁴. Le même phénomène a pu être observé en Gaule : à Soissons, rue Paul Deviolaine, dans les maisons d'une *insula* remaniée plusieurs fois au I^{er} siècle et détruite au milieu du II^e, la succession des aménagements permet une lecture chronologique de l'évolution des modes en même temps qu'elle laisse transparaître les traits originaux d'un atelier local actif pendant une vingtaine d'années ; il se singularise par des habitudes techniques (une couche de chaux[★] est posée avant le passage du mortier) et par un répertoire spécifique¹⁵.



Fig. 3 - Herculanium, insula V
(D'après A. Maiuri, « Note su di un nuovo dipinto ercolanese », Bollettino d'Arte, 1938, fig. 2 p. 483).

Cependant, certains tableaux, considérés comme précieux, pouvaient être, en cas de rénovation du décor mural, découpés et prélevés en les enserrant dans un châssis de bois. La pratique mentionnée par Vitruve (*De Architectura*, II, 8, 9) et par Pline (*H.N.* XXXV, 154 et 173) est également attestée par les vestiges : on connaît quatre petits tableaux ainsi découpés, provenant des premières fouilles d'Herculanium en 1761, et entreposés dans une pièce non encore décorée. Plus tard, en 1936, A. Maiuri¹⁶ en découvre un autre, *in situ* dans le décor d'une paroi où un espace avait été réservé afin d'y encasturer le tableau préalablement peint et inséré dans une caissette de bois profonde d'environ 2 cm, technique qui correspond bien aux *abaci... ligneis formis inclusi* des textes (fig. 3). Dans le *triclinium*[★] 16 de la maison de Marcus Lucretius (IX, 2, 5), les trois grands tableaux consacrés à Dionysos, peints au centre des parois, sont

insérés dans du bois ; tous de grande qualité picturale, ils ne semblent cependant pas de la même main : ont-ils été exécutés par différents peintres en atelier puis inclus dans le décor ? Ou bien ont-ils été prélevés d'un décor antérieur ?

Valeur stylistique

Si textes et données techniques témoignent de la valeur accordée à la peinture, les vestiges conservés ne suscitent que rarement des commentaires stylistiques. Le regard condescendant, voire sévère, porté sur la peinture murale remonte à la déception que les savants et les antiquaires du XVIII^e siècle ont éprouvée au moment de la découverte d'Herculanium et de Pompéi. Au lieu des chefs-d'œuvre de la peinture antique attendus, ils se sont trouvés face à des compositions décoratives décevantes à leurs yeux. À propos du Thésée d'Herculanium, le président de Brosses note : « Les figures sont d'une grande correction de dessin... quoique la figure principale soit un peu roide et tienne de la statue ; mais le coloris n'est pas bon, soit par la faute du peintre, soit qu'il ait été altéré par le temps et le séjour dans la terre... il semble que ce que l'on peut le plus justement reprocher aux anciens est le défaut d'ordonnance et de distribution des masses : quand le coloris d'une pièce est entièrement perdu, est-il bien aisé de juger de sa perspective, de son clair-obscur et des couleurs locales ? »¹⁷. Le jugement de Caylus est plus radical¹⁸ : « En suivant la vérité des faits, il faut croire premièrement, que la peinture étoit déçue de son ancienne splendeur, lorsque ces fresques ont été exécutées ; secondement, que les peintres qui ont travaillé dans cette ville, qu'on ne peut mettre que dans le second rang, en lui faisant même beaucoup d'honneur ; ces peintres, dis-je, n'étoient pas les plus habiles de la Grèce. » Quant à Cochin et Bellicard¹⁹,

14 CAROLIS et al., 2007b ; ESPOSITO, 2007b.

15 ALLAG, 2007.

16 MAIURI, 1938.

17 Cité dans AZIZA, 1992, p. 29.

18 CAYLUS, 1759, p. 110.

19 COCHIN, BELLICARD, 1754, p. 42-43.

ils mettent en avant la nature rapide et allusive des décors : « ils sont presque tous très peu finis et peints à peu près comme nos décorations de théâtre ; la manière en est assez grande, et la touche facile ; mais elle indique plus de hardiesse que de savoir » ; plus loin c'est leur étrangeté par rapport aux canons classiques qui les frappe : « la plupart des arabesques mêlées d'architecture sont aussi ridicules que les desseins chinois »²⁰.

Dans une large mesure, le jugement porté sur les décors muraux reste fortement marqué par ces présupposés : la peinture romaine ne serait qu'un pâle reflet de la grande peinture grecque perdue et son plus grand mérite serait de nous la laisser entrevoir ; les termes de copie, réélaboration, imitation, reprise reviennent fréquemment, de même que la référence à des décorateurs plus ou moins doués mais qui ne dépassent jamais le niveau d'un artisanat de qualité²¹.

Certes, la distinction entre grande peinture et décoration est valide : les œuvres des grands peintres du passé étaient visibles à Rome dans les temples et les lieux publics ; collections ou butins de guerre, elles étaient célèbres et admirées, et leur influence ne pouvait que rayonner. D'autre part, la peinture murale relève d'un artisanat rapide et efficace qui applique des formules éprouvées et le niveau technique comme les qualités inventives des décorateurs varient considérablement. Ni artisans bornés ni créateurs de génie, les peintres mettent en œuvre un savoir-faire et des références picturales, ils sont dépositaires de traditions d'atelier mais sont sans cesse amenés à se renouveler, à s'adapter aux désirs des commanditaires et aux espaces à décorer. Selon quels critères juger aujourd'hui leurs réalisations ? La tâche est d'autant plus ardue que nous ne disposons que de données extrêmement lacunaires. Néanmoins, on peut s'appuyer sur les mérites que les contemporains recherchaient dans la peinture, mettre en relation certains textes antiques avec les vestiges conservés et tenter de repérer, même dans des peintures fragmentaires, des éléments qualitatifs spécifiques.

Le mélange des couleurs

On sait que les peintres grecs célèbres, notamment Apelle, au IV^e siècle avant J.-C., n'utilisaient que quatre couleurs : le blanc, l'ocre, le rouge et le noir²². Mais à présent, dit Pline, (*H.N.*, 35, 50), ces immortels chefs-d'œuvre produits avec peu de moyens sont remplacés par une débauche chromatique coûteuse : « Maintenant que les pourpres font leur apparition sur les parois et que l'Inde nous apporte le limon de ses fleuves, la sanie de ses reptiles et de ses éléphants, il n'est plus de renommée dans le domaine pictural. Tout était donc meilleur au temps où les ressources étaient moins abondantes. » En réalité, les découvertes des tombes macédoniennes²³ ont montré que la science de la couleur, de ses superpositions, de ses mélanges, se pratiquait déjà avec virtuosité aux IV^e et III^e siècles avant J.-C., notamment pour réaliser la couleur chair, l'*andreikelon*²⁴.

C'est dans le dosage des pigments que réside l'habileté du peintre : « En peinture, en effet, tous les artistes qui peignent des êtres vivants emploient les mêmes pigments, mais ils en font des mélanges qui n'ont rien de commun. » écrit Denys d'Halicarnasse à la fin du I^{er} siècle après J.-C.²⁵ L'association du blanc, du rosé, de l'ocre jaune superposés et fondus traduit la carnation du génie ailé de Boscoreale (fig. 4), bien différente de celle du jeune homme



Fig. 4 - Boscoreale, génie ailé, détail (cat. 6).
(RMN - Grand Palais / Hervé Lewandowski)

20 *ibid.* p. 148.

21 RAGGHIANI, 1963, dénonçait cette paresse intellectuelle et cherchait à reconstruire des personnalités de peintres par une analyse formelle rigoureuse des seuls tableaux.

22 CROISILLE, 1985, p. 300-303.

23 ROMIOPOULOU, BRECOULAKI, 2002, p. 111-112.

24 DESCAMPS-LEQUIME, 2007 ; Rouveret 2004, p. 20-21.

25 DENYS D'HALICARNASSE, VI, *De compositione verborum – Traité de l'arrangement des mots*, p. 21, 1-2, (trad. G. Aujac et M. Lebel, CUF, 1981).



Fig. 5 - Herculaneum,
Polyphème et Galatée, détail (cat. 61).
(H. Eristov - ANR - Vesuvia)



Fig. 6 - Herculaneum, maison des Cerfs,
Amours à la course, détail (cat. 71).
(Ghislain Vanmeste - Imp)

pensif de Saint-Germain-d'Esteuil (cat. 56) ou des têtes de la villa de Brachaud (cat. 54).

Sur le tableau représentant Polyphème et Galatée d'Herculaneum (fig. 5, cat. 61) le fond marin est traité dans un dégradé de bleu, de vert, de gris violacé qui tranche à peine sur le vert bleuté du corps du dauphin, gris pourpre dans les ombres, tandis que le rostre rose est produit par un mélange de rouge et de blanc.

Lors de la restauration des panneaux représentant des Amours dans la maison des Cerfs à Herculaneum (cat. 71)²⁶, l'examen a montré que la scène des Amours à la course est peinte sur une première couche bleue, tandis que les Amours à la chasse sont peints sur une couche brune; puis l'exécution des figures s'effectue en trois couches successives, d'abord les tons sombres, puis les tons moyens et enfin les rehauts blancs (fig. 6). De sorte que, même sur des tableaux de petites dimensions, une technique picturale élaborée s'attache à rendre les carnations, les accents de lumière, la transparence de l'eau sur les roues du char.

Mais outre les superpositions et les passages graduels d'une couleur à l'autre, les peintres antiques maîtrisaient parfaitement les mélanges de pigments. On pouvait chercher à remplacer un pigment naturel très coûteux, comme la chrysocolle, généralement interprétée comme de la malachite, par un mélange de *caeruleum* (bleu) et de *glutea* ou *appianum*, une terre verte provenant du val Appiana (Italie)²⁷ qui en donnait un équivalent artificiel. Par ailleurs, des nuances sont préparées par mélange : les teintes violacées en mêlant hémate, bleu égyptien, argile, calcite et quartz sur une peinture de Genève²⁸; un rouge violet pâle est fait de blanc de craie, de brun-rouge d'oxyde de fer et de bleu égyptien en surface²⁹, un vert céladon est obtenu, à l'Île Sainte-Marguerite, par mélange de céladonite, de glauconie, de calcite, de bleu égyptien et de quartz³⁰ (fig. 7). À Pompéi, a été découverte, dans la maison I, 9, 9, une « palette » dans un fond de vase contenant plusieurs couleurs – du bleu, du rouge, de l'ocre jaune – mélangées pour obtenir un gris violet³¹.

Des pigments plus rares peuvent entrer dans la composition : dans la villa San Marco à Stabies, le décor du plafond de la pièce 21 comportait un violet extrêmement lumineux produit par le mélange de bleu égyptien et du rose vif de la laque de garance³². La même observation a été faite sur un échantillon provenant de Vaison-la-Romaine : une couche violette composée de grains de bleu égyptien dans une matrice pulvérulente rose est posée sur une couche rose pâle formée d'un mélange d'hématite et de calcite³³.

En effet, la composition des roses varie beaucoup, selon la surface à couvrir et le type de détail à rendre, comme l'a montré l'enquête menée sur les sites suisses : à Avenches, le rouge d'hématite est additionné à de la craie ou de l'aragonite, et le cinabre* à de la dolomite, à Dietikon, on mélange le rouge d'hématite à de la kaolinite et de la dolomite, et à Bössingen, à de la chaux³⁴.

26 BURLLOT, 2002, p. 18.

27 DELAMARE et al., 1990, p. 104.

28 BÉARAT, FUCHS, 1997, p. 185.

29 GUINEAU, 1995, p. 225.

30 DELAMARE, 1999, p. 44-45.

31 BORGARD et al., 2003, p. 25.

32 GUICHARD, GUINEAU, 1990, 249 sq.

33 *Ibid.*, p. 254 note 12.

34 BÉARAT, FUCHS, 1997, p. 185 et tableau 186-187.

Par ailleurs, si le vert est généralement produit par une terre verte, glauconie, céladonite ou plus rarement chlorite sur certains sites des Alpes³⁵, les peintres l'obtenaient aussi par mélange. Dans son commentaire aux *Météorologiques* d'Aristote, Alexandre d'Aphrodise (deuxième moitié du II^e siècle) évoque la possibilité ou non de reproduire les couleurs de l'arc-en-ciel : « Le vert et le violet naturels c'est la chrysocolle et l'ostreion ce qui est aussi le sang du pourpre marin³⁶ ; mais ils sont préparés, le vert à partir du bleu sombre et du jaune pâle, le violet à partir du bleu sombre et de l'écarlate ; quand l'ocre brille en face du bleu sombre, cela donne du vert quand c'est l'écarlate, du violet. Et en cela, les couleurs préparées diffèrent beaucoup des couleurs naturelles. »³⁷.

Le mélange des couleurs ne s'effectue pas uniquement sur la palette, mais par superposition de tons différents, afin d'introduire des nuances ou de suggérer l'épaisseur de l'air ou la transparence de l'eau : « Les peintres posant dessous une couleur plus éclatante et posant ensuite sur celle-ci, à l'extérieur, une couleur moins intense quant à l'éclat, ils la font paraître autre et non telle qu'elle est ; ils font cela quand ils veulent faire que quelque chose semble dans l'eau ou dans l'air. (...) Quand la couleur placée dessus est différente de celle placée dessous, la représentation d'aucune des deux n'est conservée intacte, mais celle qui apparaît est différente de chacune des deux. »³⁸. Ainsi, sur l'un des tableautins d'Herculanum (**cat. 71**), les vaguelettes sur les roues du char sont rendues par une sorte de glacis à base de pigments bleus dilués dans de l'eau ou du lait de chaux³⁹. Au plafond de la pièce H de la maison du Clos de la Lombarde à Narbonne (fig. 8), la transparence du voile de la Ménade est donnée par du bleu de fritte et de l'ocre jaune.

Sur le site de Bois-L'Abbé à Eu (Seine-Maritime), le noir de carbone mêlé de goethite donne un jaune pâle lorsqu'il est additionné de calcite, et du brun doré lorsqu'on lui ajoute de l'hématite. Fréquemment, les terres vertes sont avivées par le bleu égyptien⁴⁰.

Le modelé et le raccourci

À l'origine de la peinture, il y a le contour, comme le rapportent les légendes : la fille du potier Butadès de Sicyone, voulant garder l'image de son amant « entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne »⁴¹. Et le peintre Saurias (VII^e – VI^e siècle avant J.-C.) aurait découvert la reproduction par ombre portée « tandis qu'il dessinait le contour d'un cheval au soleil »⁴². Mais traduire le volume des corps suppose la science du modelé et du passage graduel de l'ombre à la lumière ; loin de se contenter de silhouettes de profil, Pausias (milieu du IV^e siècle avant J.-C.) « inventa, dit Pline, le procédé pictural que beaucoup imitèrent ensuite, et que personne n'égala. Tout d'abord, voulant montrer la longueur du corps d'un bœuf, il le peignit de face, non de profil... Ensuite... il fit le bœuf tout entier de couleur sombre et donna du corps à l'ombre grâce à l'ombre même ; c'est d'un grand art vraiment que de montrer les parties saillantes sur une surface plane et toutes les masses en raccourci. »⁴³. Perfectionnée par les peintres grecs, cette technique fait partie du savoir-faire des décorateurs les plus habiles. Sur le torse et les bras du génie de Boscoreale (fig. 4, **cat. 6**), les tons sombres et clairs de la carnation s'interpénètrent grâce à de fines hachures obliques qui dessinent les masses musculaires, même si le raccourci



Fig. 7 - Île Sainte-Marguerite.
(A. Barbet, base Décor antiques)



Fig. 8 - Narbonne, Clos de la Lombarde,
pièce H, plafond, détail (**cat. 58**).
(Musée archéologique, Narbonne/A. Paitraut)



Fig. 9 - Herculanum, Séléne, détail (**cat. 62**).
(H. Eristov - ANR - Vézuvius)

35 BÉARAT, 1997, p. 31-32 ; FUCHS, BÉARAT 1997, p. 182.

36 C'est-à-dire le murex. En principe la pourpre du murex sert à teindre les étoffes d'origine animale (laine et soie) ; mais on en a repéré l'emploi dans la tombe des palmettes à Lefkadia associée à une technique *a tempera*, entre l'extrême fin du IV^e et le début du III^e siècle avant J.-C. : ROMIOPOULOU, BRECOULAKI, 2002, p. 107-115.

37 ALEXANDRE D'APHRODISE, *In Aristolis meteorologicorum libros commentaria* ; traduction M.-Ch. Fayant.

38 ALEXANDRE D'APHRODISE, *In librum de sensu commentaria*, p. 55 ; trad. M.-Ch. Fayant.

39 BURLLOT, 2002, p. 18.

40 FRÉSARD, 2006, p. 13-23.

41 H. N., XXXV, p. 35, 151 et 15-16.

42 ATHÉNAGORE, *Supplique au sujet des chrétiens*, trad. B. Pouderon, 1992.

43 H. N., XXXV, p. 126.



Fig. 10 - Eauze,
figure masculine détail (cat.13).
(A. Barbet)

de la main sous le plateau manque de précision. Des hachures entrecroisées et des rehauts blancs empâtés dessinent les rondeurs du corps de Séléne (fig. 9, **cat. 62**), de fines hachures claires en zigzags pour les figures du petit tableau à scène dionysiaque du Louvre (Herculaneum, **cat. 68, 69, 70**). Le jeune homme d'Eauze (fig. 10, **cat. 13**) témoigne, quant à lui, d'une pratique éprouvée : les hachures ocre jaune curvilignes, serrées, dessinent le volume du ventre et de la cuisse, tandis que de courtes touches violacées marquent le creux du genou ; de plus, les accents fortement contrastés de l'ombre violacée et de la lumière jaune trouvent un écho dans un texte de Pline. « L'art finit par acquérir sa propre autonomie et découvrit la lumière et les ombres, le contraste entre les couleurs étant réciproquement souligné par leur juxtaposition. Ensuite vint s'ajouter l'éclat, qu'il faut distinguer ici de la lumière. L'opposition entre ces valeurs lumineuses et les ombres fut appelée *tonos* (tension) ; quant à la juxtaposition des couleurs et au passage de l'une à l'autre, on leur donna le nom d'*harmogè* (harmonisation). »⁴⁴.

La représentation de l'espace – l'étagement des figures

Mettre en scène un récit, construire un tableau, c'est grouper des figures, les étager dans l'espace, établir clairement les rapports qu'elles entretiennent les unes avec les autres. Dans l'*Institution oratoire*, Quintilien précise : « Rien n'est saillant dans une peinture, si les contours ne sont pas dessinés ; aussi les artistes, même lorsqu'ils peignent plusieurs objets sur un seul tableau, les isolent-ils par des espaces vides, pour que les ombres ne soient pas portées sur les corps. »⁴⁵. La scène burlesque du jugement de Salomon (fig. 11, **cat. 27**) isole les groupes de protagonistes dont les ombres se projettent sur le sol ou sur l'estrade du roi ; dans cet épisode agité, aucune confusion ne règne et l'air circule entre les figures. De même, après la chasse au sanglier de Calydon (fig. 12, **cat. 25**), les personnages se distribuent dans un espace clarifié où animaux et êtres humains, vivants et morts, se détachent chacun sur un fond autonome et projettent une ombre sur le sol ; ici, malgré leur étagement sur deux plans, le groupe de Méléagre et Atalante et celui des oncles du héros s'organisent comme sur un bas-relief, les têtes placées au même niveau.

De façon plus ambitieuse, le groupe avec Mercure, Silène et Dionysos (fig. 13, **cat. 66**) répartit les groupes dans un paysage : Mercure assis et Pan à l'arrière-plan sont plus sombres que le groupe de Silène, de la nymphe et de Dionysos enfant ; c'est la technique que décrit Alexandre d'Aphrodise : « En imitant cela, les peintres, quand ils veulent montrer le décalage d'objets se trouvant sur la même surface, éclairent les uns, mais assombrissent les autres. Car

ainsi les uns semblent être en relief, tandis que les autres semblent être en retrait, et ceux qui paraissent en relief sont ceux éclairés, ceux qui paraissent en retrait sont ceux assombrés. »⁴⁶.

De même sur le tableau de Villa Roma (Nîmes, **cat. 26**), le jeune chasseur se détache sur un fond architectural dont le premier plan est éclairé et le plan fuyant, plus en retrait, dans l'ombre.

En revanche, sur la « scène mystique » du Louvre (fig. 14)⁴⁷ l'étroite imbrication des deux femmes, l'une appuyée sur les genoux de l'autre, témoigne de la difficulté éprouvée par le peintre pour faire sentir l'espace entre les deux figures ; alors que l'ombre portée du bras de l'une



Fig. 11 - Pompéi, maison du Médecin,
Jugement de Salomon, détail (MANN 113197 **cat. 27**).
(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)

44 H. N., XXXV, p. 29.

45 QUINTILIEN, *Institution oratoire*, 8, 5, 26 (trad. J. Cousin, CUF, 1976 modifiée).

46 ALEXANDRE D'APHRODISSE, *De anima libri mantissa* (= *De anima liber alter*), p. 146, traduction M.-Ch. Fayant.

47 BURLLOT, 2011.



Fig. 12 - Pompéi, maison du Centaure, Méléagre et Atalante, détail (MANN 8980 cat.25).
(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)



Fig. 13 - Herculaneum, maison de l'Atrium corinthien, détail (cat.66).
(H. Eristov - ANR - Vézuvia)

sur le drapé jaune de l'autre introduit bien un intervalle, l'artifice du ton sombre pour la figure de l'arrière-plan et du ton clair pour celle du premier plan ne suffit pas à créer une distance et les zones colorées restent juxtaposées.

Même si certaines formules iconographiques semblent se répéter d'un tableau à l'autre, la construction spatiale et la répartition des figures révèlent, soit de la part du peintre, soit de la part du commanditaire, des choix dans la présentation du récit. Par exemple la scène avec Admète et Alceste (cat.60) est connue dans une variante sensiblement différente, provenant de la maison du Poète tragique à Pompéi (fig. 15). À Herculaneum, la scène s'étage sur trois plans : au premier plan, Admète, l'oracle assis, et une vieille femme, sans doute la mère d'Admète ; au deuxième plan, Alceste penchée vers son époux et, à droite, le père ; à l'arrière-plan, mais en position centrale, Apollon et une prêtresse de Diane. La composition pyramidale, statique, dominée par la figure centrale d'Apollon contraste avec celle, plus théâtrale, de la maison pompéienne où les trois figures principales se répartissent de façon claire et espacée au premier plan, tandis que les divinités et les vieux parents apparaissent à mi-corps, derrière un parapet.

Ici, au contraire, bras et mains de l'oracle, d'Admète et d'Alceste s'enchevêtrent et révèlent les limites de l'expression spatiale de la part d'un peintre par ailleurs habile dans le rendu des corps et des drapés (fig. 16).

Il faut noter, en particulier, le dos de l'oracle représenté au premier plan ; porteur d'un message de mort imposé par les dieux, il n'existe guère en tant qu'individu et son dos massif a quelque chose à voir avec le destin inéluctable. L'importance de la gestuelle pour traduire des émotions, et plus précisément le goût pour l'expressivité des figures de dos, remontent à Apelle : « On attribue aussi à sa main, dans le temple de Diane, un Hercule vu de dos, rendu de telle façon que, chose très difficile à réaliser, la peinture montre son visage avec plus de vérité qu'elle ne le laisse attendre. »⁴⁸. D'une certaine façon, le destin s'accomplit aussi, dans la maison IV du Clos de la Lombarde à Narbonne, par l'intermédiaire d'une figure de dos, celle du jeune homme retenant par la bride les chevaux du Soleil, prélude à la course fatale de Phaéton (cat.25). Et sur le tableau de la chasse de Méléagre (cat.25), l'un des oncles, assis de dos sur un rocher, une main vers la bouche, dans l'attitude caractéristique du trouble et de l'inquiétude, annonce la mort du héros.

Mais il faut noter que si ces figures de dos ajoutent au sens du récit, elles jouent également un rôle dans la mise en scène spatiale ; elles introduisent une distance, fonctionnent comme un « spectateur délégué » qui voit plus loin que le spectateur réel et servent d'artifice dans la construction et le déploiement en profondeur des scènes. Beaucoup plus tard, Giotto usera du même artifice à la Chapelle Scrovegni de Padoue.



Fig. 14 - Louvre P1, détail. (D. Burlet)

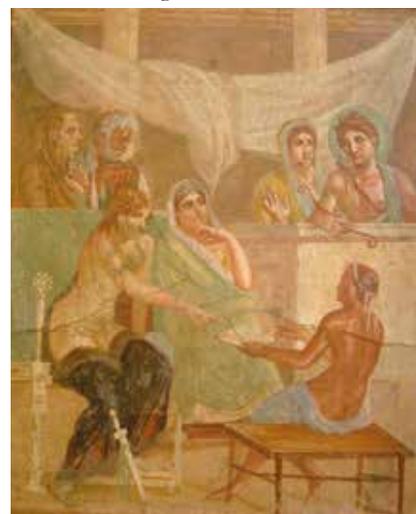


Fig. 15 - Pompéi, maison du Poète tragique, Admète et Alceste. (H. Eristov)



Fig. 16 - Herculaneum Augusteum, Admète et Alceste, détail (cat.60).
(H. Eristov - ANR - Vézuvia)

48 H. N., XXXV, p.92-94.

La perspective

La question de la représentation de l'espace et du type de perspective connu et pratiqué dans l'Antiquité continue de faire débat. « Loin apparemment d'être précise dans ses fonctions, la vue fausse plus d'une fois les conclusions de notre esprit. Sur les scènes peintes, par exemple, on croit voir ainsi se découper les colonnes, les mutules faire saillie, les formes des statues se détacher en relief alors que, de toute évidence, ces tableaux sont rigoureusement plats. »⁴⁹. À quel ensemble de pratiques les peintres romains font-ils appel pour créer l'illusion spatiale sur des parois planes ? Peut-on parler à ce propos d'une perspective géométriquement construite ? Les données à notre disposition pour résoudre la question restent irréductibles : l'écart est grand entre les textes de mathématiciens ou d'architectes⁵⁰ et les pratiques picturales, entre ce qui transparait de théories optiques élaborées et la production artisanale des décorateurs de parois ; il s'y ajoute le décalage entre la mentalité antique et les conceptions modernes toujours marquées par la tradition albertienne de la Renaissance et en particulier par l'idée d'un point de fuite unique.

Les peintres et les architectes antiques disposent d'une théorie cohérente de la représentation de l'espace : c'est la scénographie que Vitruve définit ainsi⁵¹ : « De même la scénographie est l'esquisse de la façade et des côtés en perspective et la convergence de toutes les lignes vers le centre du cercle » (*ad circinique centrum omnium linearum responsus*)⁵².

Ce cercle est à comprendre comme la base du cône visuel qu'évoque également Lucrèce à propos d'un portique vu en perspective dont le toit rejoint le sol et dont le côté droit se rapproche du gauche « jusqu'à ce que tout se confonde dans la pointe obscure du cône »⁵³.

Que la grandeur apparente de l'objet soit définie par l'angle de vision, l'*Optique* d'Euclide l'énonce au début du III^e siècle avant J.-C. « Les parties les plus éloignées de plans situés au-dessous de l'œil paraissent plus élevées ». Et un autre théorème précise la notion d'axe de vision : « Concernant les lignes qui s'étendent vers l'avant, celles de droite semblent s'incliner à gauche et vice-versa. ». Toutefois l'*Optique* traite de la vision et non de la traduction de l'espace tridimensionnel sur une surface bidimensionnelle. Il existait cependant des spéculations au confluent de la peinture et des mathématiques : au début du V^e siècle avant J.-C., Démocrite et Anaxagore avaient repris le commentaire du peintre Agatarchos sur la *scaena* qu'il avait peinte pour une tragédie d'Eschyle ; il ne nous reste de ce traité perdu que le bref résumé de Vitruve : ils « montrèrent comment il faut, un centre étant établi en un lieu déterminé, que les lignes répondent selon la loi naturelle à la direction du regard et à la propagation des rayons »⁵⁴ ; peu après, le peintre Pamphile (400-350 avant J.-C.) fut, dit Pline⁵⁵ « le premier peintre à avoir étudié toutes les sciences, surtout l'arithmétique et la géométrie sans lesquelles il affirmait qu'il ne pouvait exister d'art achevé ».

Le sens à accorder à chacun des termes, la cohérence des théories optiques qui les sous-tendent, l'application de ces théories au domaine de la peinture ont fait l'objet de nombreuses exégèses ; il en ressort quelques constantes :

- le cône visuel a pour sommet l'œil du spectateur et pour base l'objet regardé ;

- ce cône détermine l'axe de vision ;

- la base du cône est un cercle dont le centre détermine la répartition symétrique des lignes du dessin (les lignes de fuite).

Si ces postulats ne permettent guère de reconstruire la pratique des peintres, il nous est tout de même possible de repérer, dans les décors conservés, les modalités d'une construction spatiale héritée de la grande peinture.

49 VITRUVÉ, VI, 2, -3 (trad. L. Callebaut, CUF, 1999).

50 GROS, 1976.

51 Vitruve, I, 2, 2.

52 Traduction Ph. Fleury, CUF, 1990.

53 *De Rerum Natura*, IV, p. 426.

54 *Ibid.*, VII, Préface 11.

55 *H. N.*, p.76.

La manière la plus simple et la plus efficace consiste à créer deux plans en installant, devant la représentation d'une paroi maçonnée, une colonne projetée en avant : dans les *fauces** de Boscoreale (**cat.3**), la succession verticale des orthostates jaune et rouge-bordeaux, des assises d'appareil et de la fausse corniche, apparaissent à l'arrière-plan d'une colonnade manifestée par deux colonnes cannelées. À *Glanum*, dans la maison de Sulla (**cat.2**), le même dispositif se lit : ici, seuls le haut de la colonne cannelée et le chapiteau ionique subsistent de ce premier plan qui repousse en arrière l'imitation d'un appareil à bossages.

Plus ambitieuse, la représentation d'un pavillon « en perspective » à *Ruscino* (Château-Roussillon) met en œuvre des lignes fuyantes qui creusent l'espace, comme dans la *villa* de Sainte-Radegonde à Bon-Encontre (**cat.47**) où, toutefois, l'entablement ne repose sur aucun support. La base des candélabres de Boscotrecase (**cat.15,16**) révèle un défaut de cohérence : d'une part un dessin linéaire qui suggère bien la forme triangulaire de ces trépieds stylisés ainsi que le tracé fuyant des petits compartiments quadrangulaires qui les ornent, mais d'autre part, une limite inférieure parfaitement horizontale qui contredit le reste de la construction.

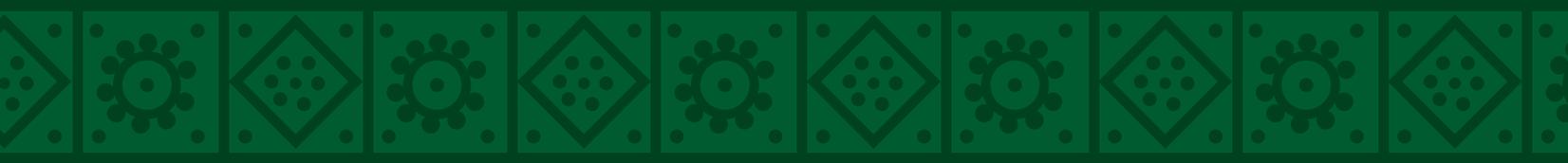
À Roquelaure, sur le panneau provenant de la pièce A (**cat.9**), le haut piédestal en perspective présente un côté en plan fuyant, et le jeu des valeurs un peu plus sombres renforce encore cette construction linéaire ; il manque cependant un rendu spatial pour la base de la colonne posée sur ce piédestal, colonne qui se superpose sans épaisseur au-dessus de la ligne supérieure du socle. Ce n'est pas le cas à Herculaneum (**cat.34, 35**) où le dé, le piédestal richement mouluré et la base de colonne se superposent de façon cohérente et où les ombres portées ajoutent à l'illusion.

On voit donc clairement qu'il n'y a pas de schéma de construction unitaire mais des traitements différents, liés tant à des motifs spécifiques qu'à des peintres distincts, et que le terme de « perspective », qui implique une conception spatiale d'ensemble et la détermination d'une distance idéale de perception, ne convient pas à la décoration pariétale romaine⁵⁶. Néanmoins, dans les décors à tendance illusionniste, les recettes mises en œuvre ne peuvent pas ne pas renvoyer à un arrière-plan mathématique et conceptuel que les peintres adaptent à leur pratique.

Conclusion

Artiste ou artisan ? Créatif ou prisonnier de traditions d'atelier ? On le voit, la réponse est loin d'être univoque. Si les sites vésuviens offrent un terrain d'études privilégié (quoique relativement peu exploité jusqu'ici dans cette optique), et notamment dans le cas de maisons décorées en une seule campagne, le corpus des peintures des provinces, et des Gaules en particulier, pose d'autres problèmes. Néanmoins, la prise en compte du travail de la couleur, du modelé, de l'espace, autrement dit de critères d'évaluation proprement picturaux et appréciés dans l'Antiquité permet, à la suite des nécessaires études de répertoire, d'ouvrir sur ce qui fait véritablement le travail du peintre, de reconnaître la pérennité de savoir-faire et, le cas échéant, la force de certaines personnalités.

56 ERISTOV, 2005.



APPROCHES SPATIALES

LA TRANSMISSION DU RÉPERTOIRE ITALIEN À LA PEINTURE ROMAINE EN AQUITAINE

Par Alix Barbet

La province romaine d'Aquitaine est très vaste, puisqu'elle s'étend de la façade atlantique aux Pyrénées et à la Loire, et comprend pas moins de vingt-cinq départements actuels. La peinture murale à la romaine arrive plus tardivement que dans la province voisine de Narbonnaise. En effet, cette dernière a été en contact avec le monde grec dès le VI^e siècle avant J.-C. avec la fondation par exemple de la ville de Marseille par des marins venus de Phocée, puis par la constitution de la province romaine de Transalpine dès 121 avant J.-C.

La Gaule «chevelue», comme l'appelait César, est conquise par lui en 52 avant J.-C., et celle-ci va adopter très progressivement les modes de construction et de décoration romains.



Fig. 1 - Roquelaure, domus de la Sioutat, détail d'une colonne à tenons.
(A. Barbet)

Le trompe-l'œil du II^e style pompéien

En Aquitaine, l'ensemble le plus représentatif de haute époque se trouve dans la *domus* de la Sioutat à Roquelaure, dont la première phase de décor date des années 30-20 avant J.-C.¹ Les peintures qui ont pu être reconstituées sont dérivées du II^e style pompéien, qui se caractérise par des architectures en trompe-l'œil. L'ordonnance de la composition copie certains éléments du répertoire italien. Ainsi, les colonnes à tenons apparents sont empruntées aux peintures italiennes du milieu du I^{er} siècle avant J.-C., comme l'exemple de la *villa* de P. Fannius Synistor à Boscoreale², près de Pompéi, nous le montre bien (fig. 1, 2). Elles se détachent sur un fond de panneau rouge vermillon, aussi bien à Roquelaure qu'à Boscoreale. Ce rouge est extrait d'une couleur seize fois plus chère que le banal rouge ocre de terre naturelle que l'on trouve partout en Gaule. Il s'agit d'un pigment extrait du sulfure de mercure qu'il faut importer d'Espagne. On note les ombres portées des cubes, le modelé du fût qui renforcent le relief fictif de la structure. La base est ornée de feuilles, elle repose sur le bord d'un podium violet enrichi de petites consoles et d'un masque au-dessous.

Comme à Boscoreale le fond des panneaux était occupé par des personnages. Il en subsiste un. C'est un jeune garçon nu, ailé, tenant un cerceau ; il fait partie de cette mode rare d'insérer des personnages grandeur nature au milieu d'une architecture fictive (fig. 3). En effet, à part la *villa* de Boscoreale et celle plus célèbre

1 BARBET, 2008, p. 91 n. 89 pour la datation.

2 DUBOIS-PÉLERIN, 2013.

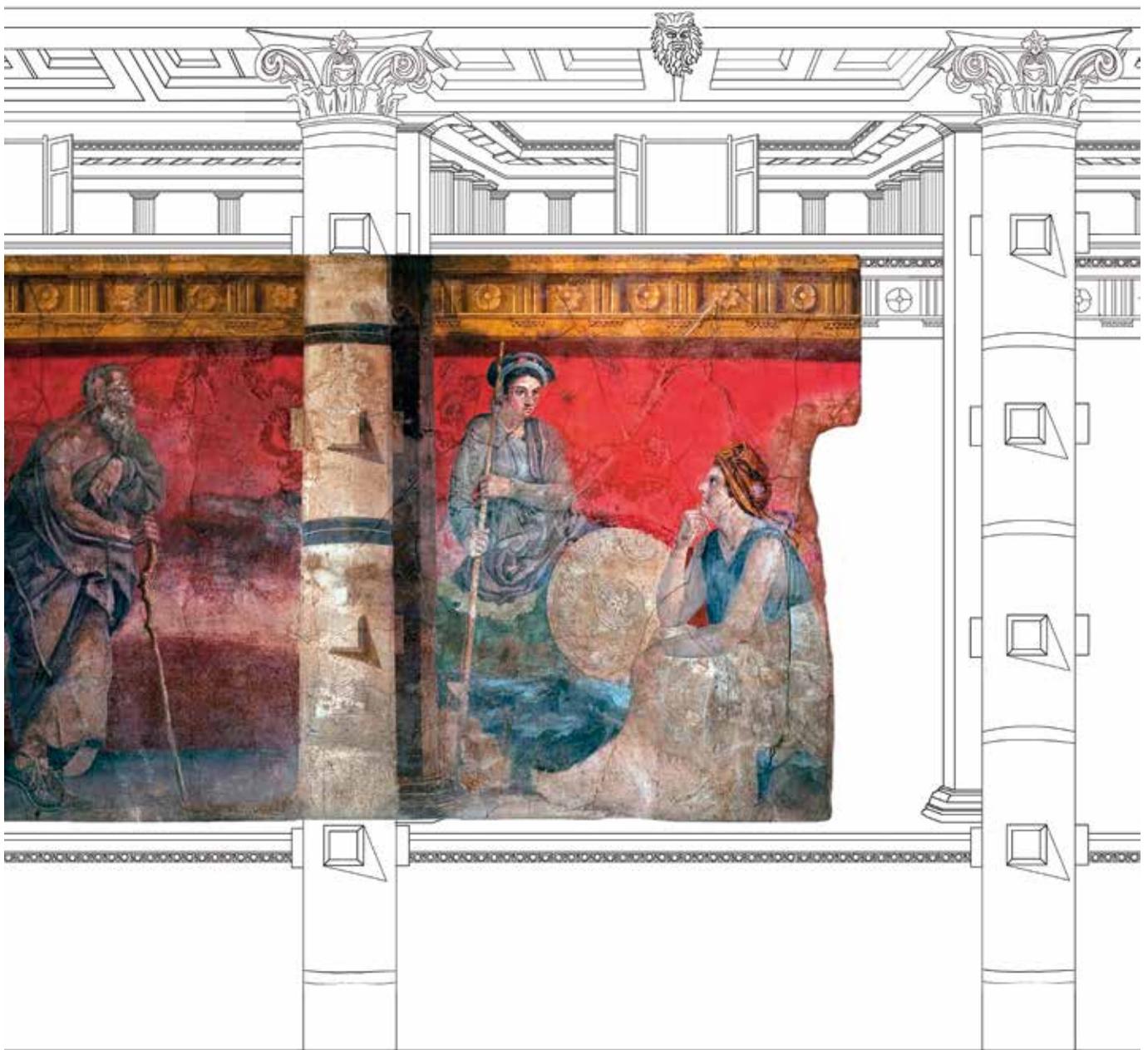


Fig. 2 - Boscoreale, villa de Publius Fannius Synistor, oecus H, mur ouest.
(D'après BARBET, VERBANCK et al., 2013, pl. 18)

encore des Mystères à Pompéi – également sur fond rouge vermillon – il n’y a pas plus d’une demi-douzaine d’exemples fragmentaires, dont un nouvellement retrouvé dans la villa des Papyrus à Herculaneum, pièce I, mur est³. À Roquelaure, si le visage est malheureusement effacé, le reste du personnage fait songer à un Amour en train de participer à un concours d’athlétisme. C’est là un thème rare. On voit surtout les Amours jouer de la musique, participer à des courses de char, comme sur les scènes de la maison des Cerfs à Herculaneum (*cat. 71*); ils portent aussi les emblèmes de divinités qu’ils accompagnent lorsqu’ils ne sont pas amoureux de Psychés ou ne jouent pas à cache-cache (*cat. 72*).



Fig. 3 - Roquelaure, domus de la Sioutat,
détail du génie ailé au cerceau.
(A. Barbet)

³ GUIDOBALDI et al., 2012, fig. p. 107.



Fig. 4 - Rome, maison de Livie, triclinium* C, figure ailée sur l'entablement.
(A. Barbet)

Le III^e style pompéien

Dès la fin de cette mode, lui succède le III^e style pompéien en Italie, dont les échos se font sentir en Aquitaine, bien que les schémas ne soient pas fidèlement copiés de la péninsule. À Périgueux, dans l'édifice de la rue des Bouquets, ou *domus* de Vésone, un décor à panneaux plats à guirlandes très fines à effet de perlage pourrait illustrer la transition avec le III^e style pompéien qui naît en Italie dès les années 20 avant J.-C. (**cat. 19**) Au-dessus d'une plinthe mouchetée, des panneaux rouge ocre étaient ornés de tableautins à fond blanc, qui ont été laissés vides, encadrés de fins candélabres à roulettes et de bordures à triples filets auxquels des guirlandes sont accrochées. Ce type de motifs, malheureusement disparus aujourd'hui, étaient peints sur les parois à panneaux plats de la caserne des Gladiateurs à Pompéi (V, 5,3), sur lesquels des figures (dont une portant une lyre) étaient dressées en haut de candélabres comme on peut le supposer pour les figures de femmes tenant des instruments de musique au *fanum** de Loubers (**cat. 55**). À une époque précédente, dans la maison de Livie sur le Palatin à Rome, de telles figures tiennent d'autres objets comme des oenochoés (fig. 4), ce qui indique l'ancienneté de ce thème. Leurs silhouettes couleur crème évoquent le marbre ou la pierre. À Loubers, les figures sont peintes en un dégradé qui va du marron au beige, pour imiter des sculptures en terre cuite sans doute, et elles se détachent sur un fond ocre jaune qui les fait bien ressortir.

Il y a d'autres caractéristiques de cette mode. Par exemple, le jardin enclos de légères barrières et édicules en osier sur fond noir se rencontre à Limoges⁴ (fig. 5) et bien que plus fragmentaire que celui de Vaison-la-Romaine, peut être comparé à un jardin enclos bien connu de la maison du Verger (I, 9,5) à Pompéi (fig. 6), qui ornait la zone inférieure d'une paroi entièrement noire et plantée d'un verger⁵. À Limoges, on y retrouve le fin treillage d'osier peint en jaune, ombré de marron clair pour donner du volume aux barrières, sur un

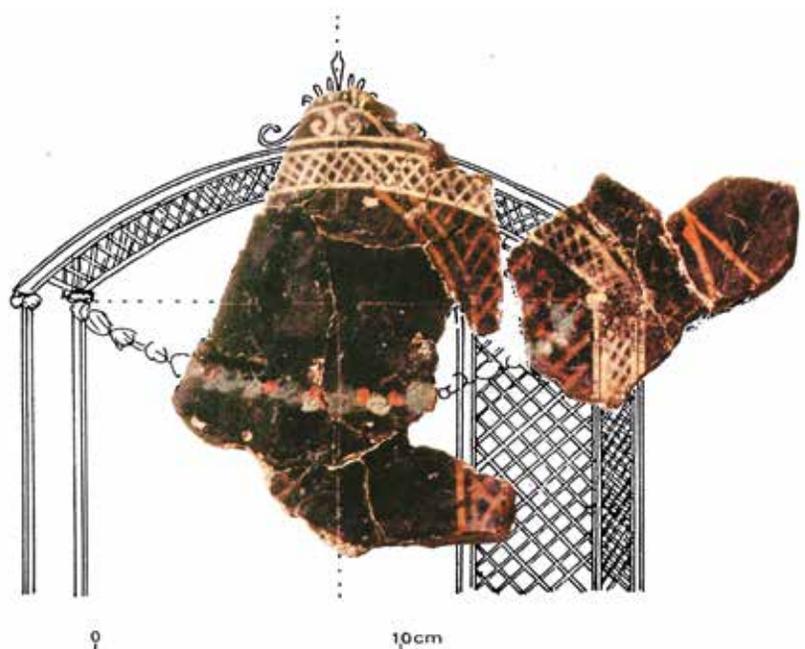


Fig. 5 - Limoges, Clos-Chaudron, jardin restitué.
(A. Barbet, F. Ory)

4 BARBET, 2008, fig. 453.

5 PPM, II, p. 115-117, fig. 141.



Fig. 6 - Pompéi, maison du Verger (I, 9,5), cubiculum* 12, mur du fond, est.
(A. Barbet)



Fig. 7 - Pompéi, maison des Amours dorés (VI, 16,7.38), pièce G.
(A. Barbet)

même fond noir; il est agrémenté d'une guirlande de petites fleurs rouges et de feuilles vertes.

À Roquelaure, dans la *domus* déjà citée, et appartenant à une deuxième phase de décoration des années 30-40 après J.-C., un grand tableau a été reconstitué avec la figure d'un Dionysos, plutôt que celle d'un chasseur, tenant une hampe, un thyrses si l'on en croit la forme en pomme de pin au sommet (**cat. 10**). Il est encadré de candélabres dorés, de pampres et de pilastres sur fond noir. Au-dessous, une frise d'oves décorés de fins motifs le sépare d'une zone inférieure à compartiment rouge orné d'un médaillon et flanqué de deux petits candélabres, le tout sur fond noir. On trouve certains détails de cette composition dans l'exèdre G de la maison des Amours dorés à Pompéi (VI, 16,7.38), avec le même type de pilastre à rainures décorées mais dont le tableau central plus large et plus complexe illustre l'arrivée de Jason devant le roi Pelias (fig. 7). Quant à la figure même de Dionysos debout tenant un thyrses, il y a en a beaucoup dans la peinture pompéienne. Ils sont parfois plus langoureux, le bras droit placé au-dessus de la tête comme le jeune Bacchus-Dionysos d'Herculanum (**cat. 67**).

Dans la maison imposante des Nones de Mars à Limoges, la structure de la zone inférieure avec des échassiers et des touffes de plantes va avoir un succès dans toute l'Aquitaine, ainsi à Bordeaux, rue du Hâ (voir l'article suivant de M. Tessariol), et dans le reste des Gaules, durant tout le I^{er} siècle après J.-C. et même au-delà. La délicatesse des échassiers peints peut être comparée à celle de l'aigrette du mur-bahut du jardin de la maison du Ménandre à Pompéi⁶ (I, 10,4). La présence de candélabres au fût élancé, les frises de galons brodés sont typiques de cet artisanat qui va s'épanouir pendant tout le III^e style, notamment l'un d'eux - qui va perdurer au style suivant - formé de cœurs et de points. On les trouve en simple V couchés pour cadre autour des compartiments à scènes dionysiaques d'Herculanum (**cat. 68, 69, 70**).

6 DEVOS, 1982, p. 90-96.

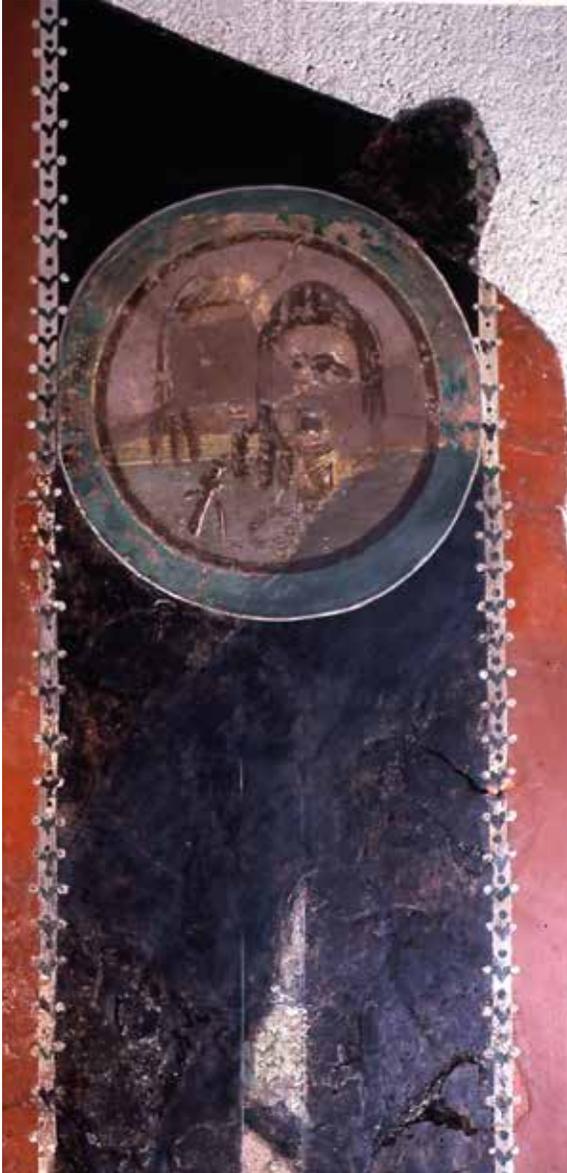


Fig. 8 - Périgueux, cave Pinel, détail d'un médaillon avec masques et galon à cœurs-et-points.
(A. Barbet)

À *Ruscino*, les galons brodés de cœurs bordent la bande de séparation noire entre deux panneaux (**cat.30**). À Bordeaux, place Saint-Christoly et à l'Auditorium, on les retrouve également (p.69, fig.4). Citons aussi, à Périgueux, les peintures trouvées Boulevard Lakanal⁷, celles reconstituées provenant de la cave Pinel⁸, à galons de ce type et enrichies d'un médaillon avec des masques de théâtre, encore un thème du répertoire italien (fig. 8). À Pompéi, les masques sont parfois suspendus à un fil (**cat.36**). Ces masques ont un grand succès comme le montre le candélabre orné de cette façon dans une maison d'Aix-en-Provence (**cat.18**). À Périgueux, ils sont incomplets et ont été en partie repeints lors de la restauration, mais ils laissent cependant voir qu'ils sont posés sur des étagères. Ces masques, ces galons à cœurs-et-points placés sur les bandes de séparation entre les panneaux de zone moyenne sont très présents à la fin du III^e style pompéien, par exemple sur les riches bandes qui séparent les panneaux dans l'*atrium* de la maison de Casca Longus (I, 6,11), appelée aussi des scènes de théâtre du fait des scènes qui garnissent précisément les panneaux bleus de la cour (fig. 10). En y regardant de très près, on note la finesse des motifs, le galon de cœurs, le masque de divinité dans un médaillon, et le tableautin où est placé un canard à la base d'ornements faits de thyrses, de tiges feuillues enroulées⁹.

On trouve plusieurs autres variantes de ce galon brodé à Roquelaure, notamment dans une composition différente des précédentes, où un tableau montre une jeune femme assise sur un lit (**cat.12**), sans doute une scène de gynécée incomplète, et qui est bordée des fameux galons de cœurs-et-points plus sophistiqués¹⁰.

Les suites du IV^e style pompéien

La *villa* de Plassac, dans son premier état, possédait des peintures dont la structure à panneaux plats et la monochromie est relevée de plusieurs thèmes typiques de la mode qui se développe en Italie à partir du milieu du I^{er} siècle après J.-C., avec l'émergence du IV^e style qui reprend des thèmes chers aux deux styles précédents. Il remet à l'honneur les imitations d'architectures, mais plus fantastiques que par le passé, et garde le répertoire décoratif du III^e style. En Aquitaine, on n'y copie pas ces architectures complexes, mais on prend des détails caractéristiques. À Plassac, au-dessus d'une zone à imitation de panneaux de marbre, la structure reste plate, scandée par des candélabres végétalisés où des oiseaux et des quadrupèdes sont perchés sur des volutes (fig. 9). Des Amours guident qui un attelage de dauphins, qui un cygne en vol au milieu des panneaux¹¹. Au-dessus, en zone supérieure, des tableautins avec des oiseaux alternent avec des médaillons qui portent une tête de Méduse ou celle d'un dieu barbu (**cat.40**).

Tous ces motifs sont empruntés à la peinture pompéienne. On trouve ainsi le cygne au col ployé, les oiseaux perchés sur les tiges de candélabres qui se végétalisent comme dans la maison des Amours dorés (VI, 16,7.38) ou dans celle de l'Éphèbe (VI, 9,2) à Pompéi¹².

Quant au médaillon à tête de Méduse, on le retrouve dans la maison des Vettii (VI, 15,1), à Pompéi, dans l'*ala* i (fig. 11). Le médaillon à fond bleu est bordé d'une mince cordelette blanche torsadée et la Méduse est fortement éclairée pour faire ressortir ses traits. À Plassac, bien qu'incomplète, la Méduse,

7 BARBET, 2008, fig. 103.

8 BARBET, 1982, fig. 20, 21, 23, 26.

9 PPM, I, p. 378, 379, fig. 30.

10 Base Décors Antiques ROQU.00023.

11 Base Décors Antiques PLAS.00002, PLAS.00005.

12 Base Décors Antiques POMP.00315, POMP.00106.



Fig. 9 - Plassac, restitution du décor.
(J.-F. Lefevre, A. Barbet).

l'œil bleu éclairé, est finement hachurée de minces traits marron pour lui donner de la chair. Ce n'est pas une cordelette qui borde le médaillon mais une série de languettes et des perles et pirouettes peintes en blanc sur la bordure verte. Elle est très différente de la Méduse, également peinte dans un médaillon, sur un plafond à Bordeaux (**cat.41**).

Il y a aussi des têtes dépourvues de cheveux, au teint blafard, comme à Clermont-Ferrand¹³, ou celle qui sert de caisse de résonance pour une lyre à Plassac (fig. 12). Les traits sont en camaïeu de beige, plus ou moins clair, sans doute pour traduire du bois. Les deux montants de même couleur sont surmontés d'un médaillon orné d'un fleuron et les mêmes perles et pirouettes servent en bordure. Ce type de lyre à tête humaine se trouve déjà à la fin du III^e style à Pompéi dans le *tablinum* h de la maison de Marcus Lucretius Fronto (V, 4, 11) (fig. 13). De la même façon il est placé tout en haut de paroi, mais sur une petite frise. La lyre est entièrement traitée en jaune doré et la caisse de résonance est une tête toute ronde à reflets blancs et ombres marron.

Quant au thème du petit Amour conduisant des dauphins qui orne le centre d'un panneau de Plassac (**cat.40**), on le retrouve monté sur un char auquel deux dauphins sont attelés dans la même maison des Vettii (VI, 15,1) à Pompéi, en zone inférieure de paroi¹⁴. Nous avons vu que les Amours sont

13 Base Décors Antiques CLER. 00001.

14 Base Décors Antiques POMP. 00314.





Fig. 11 - Pompéi, maison des Vettii (VI, 15,1), ala i,
mur sud, détail d'un médaillon avec Méduse.
(A. Barbet)

Fig. 10 - Pompéi, maison de Casca Longus (I, 6,11), atrium b, mur de droite
ouest, détail d'une bande de séparation à médaillon et galon de cœurs.
(A. Barbet)



Fig. 12 - Plassac, détail d'une lyre.
(A. Barbet).



Fig. 13 - Pompéi, maison de
Marcus Lucretius Fronto (VI, 4, 11), tablinum.
(A. Barbet)

souvent représentés en cochers sur toutes sortes d'attelages invraisemblables comme ceux de la maison des Cerfs à Herculanium, déjà cités (**cat. 71, 72**).

Toujours à la même époque, après le milieu du I^{er} siècle après J.-C., à Périgueux, dans la maison de la rue des Bouquets, un des décors recomposés montre justement un cygne tenant dans son bec un ruban¹⁵, comme nous le voyons fréquemment à Pompéi, et qui sera copié très longtemps puisqu'on le retrouve dans le tombeau n° 143 d'Ostie¹⁶. Sur la même paroi de Périgueux figure une sphinge de face, posée sur un entablement fictif, comme on la voit très souvent dans les architectures du IV^e style pompéien, ainsi dans la maison des Vettii (VI, 15,1) en acrotère d'un édicule¹⁷, ou sur une poutre fictive du plafond de la maison de Caius Julius Polibius à Pompéi¹⁸ (IX, 13,1-3). Le rôle de figure en « vigie » ne se dément pas et nous retrouvons une sphinge sur l'entablement d'une peinture de *Ruscino* (**cat. 30**) et sur un décor plus limité de Saintes du site « Ma maison »¹⁹.

Le II^e siècle après J.-C.

Au II^e siècle, l'Aquitaine est une province prospère et les peintures murales qui ont survécu offrent une palette de décors variés, avec parfois des sujets figurés. Par exemple, le thème des combats de gladiateurs connaît un succès important dans la ville de Périgueux où on le retrouve deux fois. Dans la maison de Lestrade, c'est un duel entre un rétiaire, que l'on reconnaît à son trident, et un protagoniste qui lui plante son glaive dans le flanc, tandis qu'un arbitre est visible à droite (**cat. 52**). Le nom du rétiaire est écrit au-dessus : sans doute Masclus. Dans la maison de la rue des Bouquets, sur le mur du fond du péristyle, se déroulait des chasses en amphithéâtre et des scènes de gladiature, dont l'une montre la fin d'un combat : le gladiateur vaincu gît au sol alors qu'on apporte un brancard pour l'évacuer²⁰.

Dans la *villa* du Liégeaud à la Croisille-sur-Briance, des scènes de gladiature en petit format sur la zone inférieure, où les spectateurs sont représentés sur les gradins d'un amphithéâtre, sont légendées par des inscriptions peintes où l'on repère le mot « *spectacula* » et « *Romulus* », qui pouvait être le nom d'un riche personnage ayant offert ce spectacle²¹.

15 BARBET et al., 2005, fig. 11.

16 Musée d'Ostie, inv. n° 10070/61 et 10060/1.

17 Base Décors Antiques POMP.00326.

18 Base Décors Antiques POMP.00137.

19 BARBET, 2008, fig. 231.

20 BARBET, 2008, p. 228-229.

21 DUMASY-MATHIEU, 1991, p. 116-130.



Fig. 14 - Ostie, maison des Parois jaunes, détail d'une échappée. (A. Barbet)

Dans une autre *villa* proche, celle de Brachaud, on regrettera que la composition refaite à partir d'éléments divers ne permette pas de lire une scène précise (**cat. 54**). Il y a le bas du corps de deux petits personnages chaussés, de petite échelle, qui n'ont rien à voir avec deux autres : l'un est un homme de face au nez aquilin, le cheveu rare, yeux baissés, un autre plus jeune, de profil à gauche, cheveux abondants et bouclés et semble-t-il torse nu, fait songer à un satyre. D'après la dimension des visages l'échelle approximative peut être restituée, soit entre 80 et 60 cm, deux fois plus que les petits personnages chaussés qui n'appartiennent pas à la même composition. Il est difficile de trouver des comparaisons précises avec d'autres décors.

Dans le *fanum* de Saint Germain-d'Esteuil, des tableaux contiennent des scènes incomplètes et énigmatiques, avec plusieurs personnages (**cat. 56**). Il y a également un buste d'une divinité portant un croissant de lune entouré d'étoiles²², comme la déesse Diana-Luna, telle qu'elle figure par exemple sur la devanture d'une boutique à Pompéi, un siècle plus tôt.

Parmi les décors non figuratifs, notons qu'à la *villa* Sainte-Radegonde à Bon-Encontre²³, les épis d'entablement fictifs qui encadraient des panneaux blancs, avec des grandes tiges à feuilles et volutes dans les intervalles (**cat. 47**), ne sont pas très éloignés de la mode qui prévaut alors à Ostie, dans la maison des Parois jaunes²⁴, où les édicules en trompe-l'œil sont plus riches (fig. 14).

Comme on a pu le constater au cours de ce bref panorama de la peinture romaine en Aquitaine, la province a suivi en partie les modes venues d'Italie. Toutefois, le répertoire employé dénote des habitudes d'ateliers locaux, œuvres sans aucun doute de praticiens formés sur place. On en connaît au moins un, un certain Calenus, qui a fait inscrire une épithète très brève mentionnant qu'il était « PICTOR »²⁵.

22 BARBET, BECQ, 1994, fig. 10a.

23 BARBET, 2008, fig. 367.

24 FELLETTI MAJ, 1961, pl. X.

25 Bordeaux, musée d'Aquitaine, inv. 177. C 641.

LES PEINTURES DE BORDEAUX AU I^{er} SIÈCLE APRÈS J.-C.

par Myriam Tessariol

Les fouilles anciennes et récentes qui se sont déroulées à *Burdigala*, la ville antique de Bordeaux, ont livré une vingtaine de décors peints bien souvent découverts à l'état fragmentaire. Certains ne sont connus que par de simples mentions anciennes retrouvées dans les carnets de fouilles datant du XIX^e siècle, mais dans le cas des découvertes les plus récentes, les décors ont été prélevés, étudiés et même restitués lorsque cela était possible. Nous présentons ici un échantillon des fragments les mieux conservés et les plus représentatifs de la période concernée.

La plupart d'entre eux sont datés par leur contexte archéologique, le style et les différents motifs qui sont un précieux témoignage des goûts et des habitudes ornementales de chaque époque.

Les modèles italiens ont été pendant longtemps source d'inspiration et vecteurs de romanisation dans les provinces des Gaules romaines. Mais ces modèles et schémas décoratifs ont été également modifiés et réinterprétés. Il s'agit alors de comprendre quels modèles et modes italiens auraient été copiés ou de définir si nous sommes en présence d'un style régional avec des spécificités et particularités propres à l'Aquitaine romaine. Nous ferons, pour cela, également référence à l'article précédent d'Alix Barbet.



Fig. 1 - Oplontis, décor de jardin, portique 60.
(M. Tessariol)

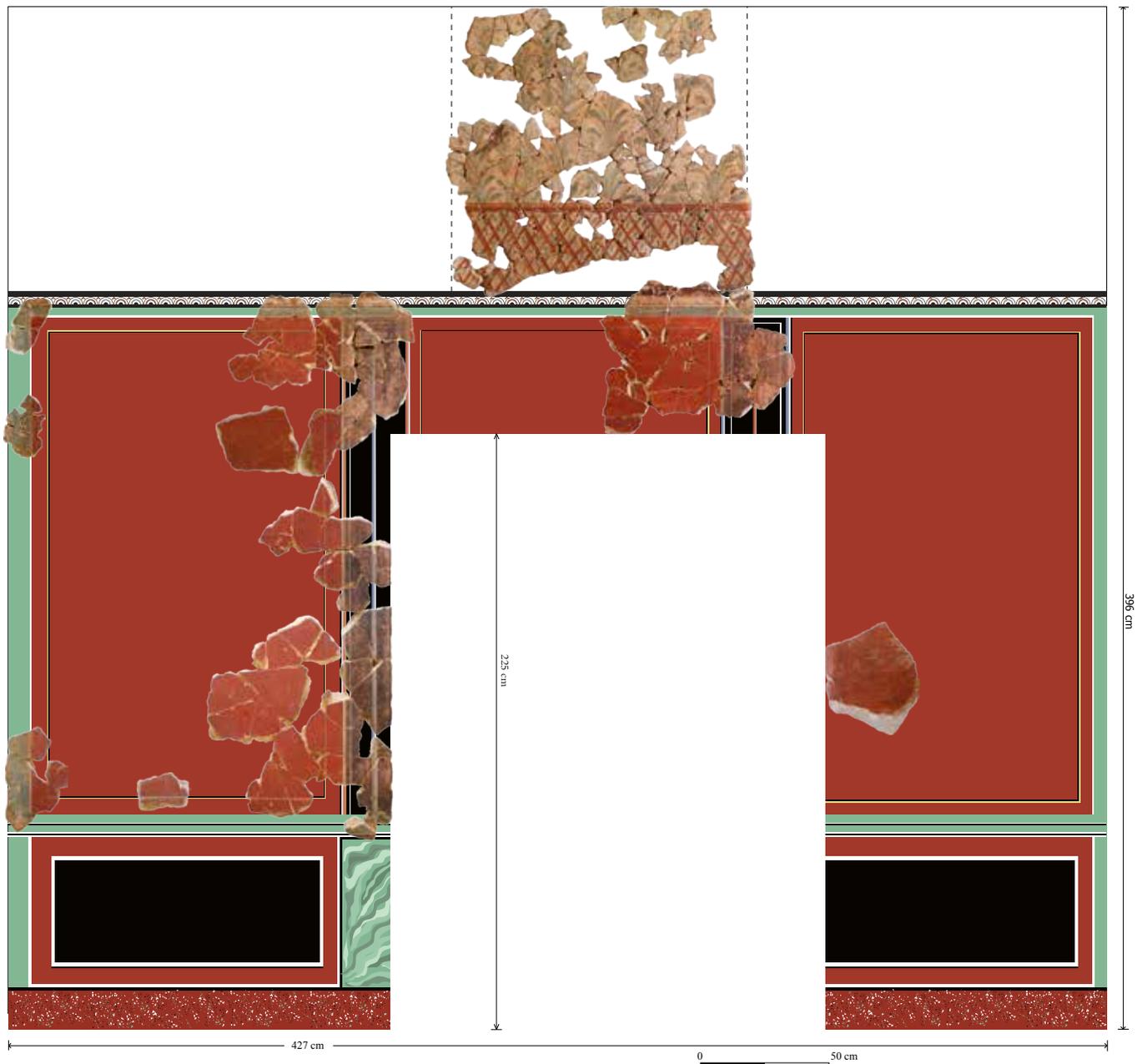


Fig. 2. Bordeaux, rue du Hâ, proposition de restitution du mur ouest avec la scène de jardin en zone supérieure.
(Infographie J.-F. Lefèvre. APPA-CEPMR)

L'originalité des décors bordelais

Les décors de Bordeaux datés du I^{er} siècle après J.-C. montrent un schéma classique de composition en deux registres horizontaux (zones inférieure et médiane), mais qui présentent tout de même quelques aspects originaux avec notamment l'existence rare d'un registre supérieur.

C'est le cas de la *domus* de la rue du Hâ et plus précisément du décor de la pièce A2, identifiée comme un *oecus* ou un *triclinium**, c'est-à-dire une pièce de représentation et de réception. Les murs étaient peints sur trois des parois d'un décor sur deux registres mettant en scène une alternance de panneaux rouge ocre et d'inter-panneaux noirs. L'agencement de la zone inférieure répond au rythme de la zone médiane avec une alternance de compartiments longs, noirs, décorés de touffes végétales, d'échassiers ou encore de vasques et de compartiments étroits imitant le marbre vert. Une variante très originale est à noter sur le mur ouest de cette même pièce avec la présence d'une zone supérieure sur laquelle est peinte une scène de jardin (fig. 2), limitée par une barrière à croisillons. Des oiseaux, dont un échassier, se détachent parmi les longues feuilles touffues sur un fond blanc. Les dimensions de cette scène sont relativement restreintes (elle couvre une surface d'environ 1 m²) et sa position sur la paroi, entre deux ouvertures hautes, est très étonnante car elle limite la bonne lisibilité des motifs depuis le sol.

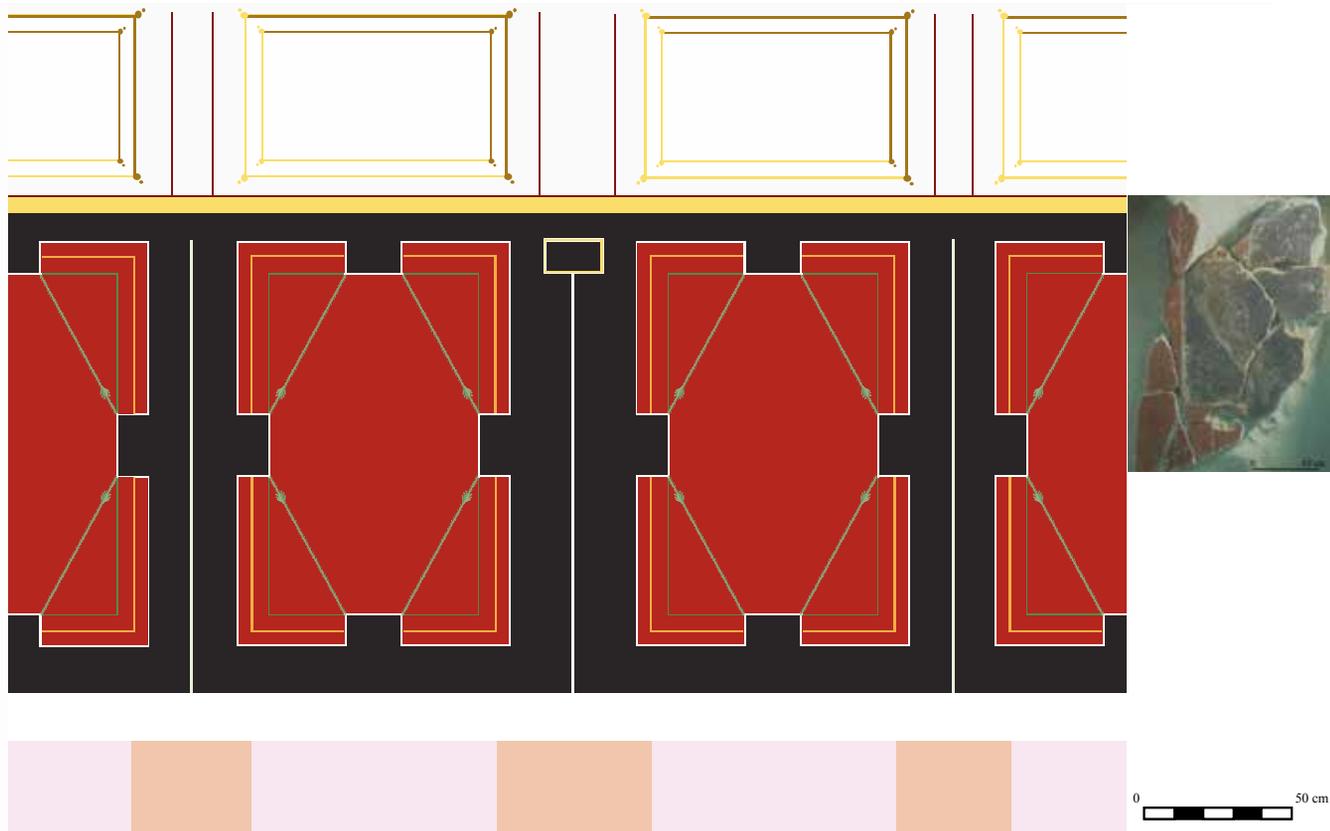


Fig. 3 - Bordeaux, place Camille-Jullian.
Schéma de composition générale de la paroi
et répartition des zones colorées.
(Dessin : C. Allag, Infographie : M. Tessariot)
À droite, détail d'un redans.
(O. Garry)

Cette scène de jardin sur fond blanc est rare, aussi bien en Italie qu'en Gaule. On trouve un équivalent dans la *villa* d'Oplontis, datée de l'époque de Néron (fig. 1), alors qu'auparavant elle se détache sur un fond bleu ou sur un fond noir, comme dans la maison du Verger à Pompéi, et en Gaule, à Limoges (p.58-59, fig.5 et 6). Sa localisation en zone supérieure marque l'originalité du décor.

D'une manière générale, son schéma de composition, basé sur l'alternance de panneaux et d'inter-panneaux ornés de candélabres, est tout à fait caractéristique et inspiré du III^e style pompéien, tout comme l'absence de perspective et d'illusionnisme de la zone médiane. La monochromie des panneaux, avec l'emploi du rouge et du noir et l'extrême finesse des candélabres, ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les décors de la maison d'Agrippa Postumus à Boscotrecase dont la datation précoce se situe aux environs de 10 avant J.-C.¹ On remarque tout de même l'influence indéniable de deux tendances de ce III^e style dont les caractéristiques propres aux Gaules ont été étudiées et définies par A. Barbet². Se dégagent donc de ce décor des éléments empruntés au III^e style sévère (ou de première génération), avec la plinthe mouchetée, ou encore le type des candélabres fins à hampe lisse dont la facture est aussi proche de la production de l'école lyonnaise. On constate également certains détails ornementaux du III^e style dit de deuxième génération comme les compartiments ornés d'échassiers et de touffes végétales ainsi que la fine guirlande du panneau central. Cette pièce A2 est ainsi mise en valeur grâce à un décor pariétal à la fois très sobre, original et doté d'éléments d'ornementation fins et détaillés dont la réalisation se situerait durant le deuxième quart du I^{er} siècle après J.-C.

Un autre exemple de zone supérieure attestée concerne le site de la place Camille-Jullian. On y trouve des compartiments rectangulaires au décor à fond blanc lissé, très proche de celui de la rue du Hâ, composé d'animaux

1 BALDASSARRE *et al.*, 2003.

2 BARBET, 1982, 1983 et 1987.

(panthères) et de touffes végétales. Ceux-ci se développent au-dessus de panneaux rouge ocre présentant des découpes rectangulaires sur chacun des côtés procurant ainsi un profil de décor géométrique de redans (fig. 3). Les angles des panneaux sont ornés de thyrses obliques, verts ou jaunes, reliant les bords des redans entre eux.

On retrouve ici un répertoire décoratif très inspiré du III^e style, daté du deuxième tiers du I^{er} siècle après J.-C., mais avec des variantes peu communes, comme Cl. Allag l'a fait remarquer dans son analyse³, telles que la découpe originale des panneaux formant des redans ou encore les thyrses ornant les panneaux de zone médiane alors qu'on les rencontre plus fréquemment en zone inférieure sous la forme de thyrses croisés. On connaît cependant un exemple à Plassac, plus tardif, dont la réalisation se situe durant la deuxième moitié du I^{er} siècle. Il s'agit de thyrses simplifiés soutenant des médaillons occupant la zone supérieure d'un décor de la *villa* (p.61, fig.9).

Dans la lignée des panneaux à la découpe particulière, nous retrouvons le décor de la salle XXXXI d'un habitat de la place Saint-Christoly, daté de la première moitié du I^{er} siècle après J.-C. Cette fois-ci, il ne s'agit pas de redans mais d'un profil convexe de la partie supérieure des panneaux au remplissage vert ou bleu (fig. 4). Ce même phénomène se produit dans la partie inférieure du fond noir qui présente un profil concave. Les parties curvilinéaires sont soulignées de fines guirlandes à petites feuilles arrondies bichromes et les filets de séparation sont blancs avec de petites fleurs vertes à intervalles réguliers. Sans aller jusqu'à évoquer le « style tenture » du IV^e style pompéien, plus tardif, tel qu'on peut l'admirer dans les *alae* de la maison des Vettii à Pompéi, cette découpe arrondie originale se retrouve en Aquitaine, à proximité de Bordeaux, dans la cave Pinel à Périgueux. Il en est de même pour ces fines guirlandes végétales, servant de séparation entre le champ noir et le rouge, dont le traitement bichrome montre de nombreuses similitudes avec l'exemple de Saint-Christoly.

Fig. 4 - Bordeaux, place Saint-Christoly.
Découpe arrondie du panneau et remplissage bleu.
(A. Barbet)



3 ALLAG, 2012.

Des motifs inspirés des modèles campaniens

D'autres décors mettent en lumière une composition générale en deux registres horizontaux, assez répandue à Bordeaux. Il s'agit de décors découverts à Saint-Christoly dans la salle LXXVII et sur le site de l'Auditorium.

L'emploi des compartiments géométriques en zone inférieure est une des caractéristiques principales du III^e style pompéien comme on peut l'apprécier dans les cités campaniennes et à Rome. Son utilisation est assez répandue en Gaule durant la deuxième moitié du II^e siècle après J.-C. alors que nous sommes en présence de décors datés de la première moitié du I^{er} siècle après J.-C. Les exemples bordelais font preuve d'une grande sobriété mais sont relativement aboutis avec la présence des multiples filets d'encadrement et les fleurons ornant le centre des compartiments. De la même manière, le galon brodé de cœurs et de points est bien connu. Il est issu d'une mode typique de la fin du III^e style pompéien, il perdure au début du IV^e style et se diffuse aussitôt dans les provinces, dans les années 30-40.

Les paysages idyllico-sacrés ou encore les médaillons sont aussi des motifs empruntés au répertoire iconographique du III^e style. On en retrouve aux allées de Tourny avec un ensemble de trois compartiments rectangulaires où figure un paysage idyllico-sacré (**cat.23**) ainsi que divers objets et vases raffinés⁴. Le thème identifié concerne une scène de sacrifice se déroulant dans un sanctuaire avec Priape. On reconnaît le traitement des personnages en silhouettes simplement ébauchées si caractéristiques des paysages idyllico-sacrés campaniens, comme le figure le paysage avec statues conservé au musée de Naples et provenant de la *villa* San Marco à Stabies (**cat.21**). Les compartiments du décor des Allées de Tourny sont encadrés dans la partie supérieure et inférieure de galons brodés, motifs fréquemment retrouvés

dans les décors de Bordeaux comme à la rue du Hâ, servant de transition entre deux registres de décor ou encore à l'Auditorium et place Saint-Christoly, en tant que séparation entre deux champs colorés. S'ajoute au caractère exceptionnel de la découverte d'un décor figuré, l'originalité de son emplacement en zone supérieure. En effet, les exemples de III^e style les mettent en scène généralement au centre de la zone médiane sous la forme de tableaux, parfois mis en valeur au sein d'un édicule.

Quant au médaillon à la tête de Méduse (**cat.41**) découvert sur ce même site, il rappelle celui de la *villa* de Plassac (**cat.40**), mais il est très différent stylistiquement comme le précise A. Barbet (p.60-61), et s'inscrit dans la tradition des portraits en médaillons, comme ceux de la maison de l'Atrium corinthien à Herculaneum (**cat.39**).

Les scènes mythologiques sont rarement représentées dans les décors des Gaules. Une découverte exceptionnelle sur le site de l'Auditorium, à Bordeaux, a permis d'en enrichir

le répertoire. La scène (fig. 5), relativement lacunaire, représente le mythe d'Héro et Léandre dont l'histoire est relatée dans les *Héroïdes* d'Ovide. Il s'agit ici plus précisément du moment où Léandre rejoint à la nage Héro, éclairé par sa lanterne. Cette référence mythologique ne trouve aucun équivalent en Gaule. En revanche, on rencontre en Campanie ce thème, notamment dans la maison des Vettii (VI, 15, 1) ou dans le *triclinium* de la maison des Peintres à Pompéi (I, 12, 11) où Léandre est représenté dans une position étonnamment similaire (fig. 6).



Fig. 5 - Bordeaux, site de l'Auditorium, Léandre nageant. (M. Tessariol)

⁴ BARBET, 1984.



Fig. 6 - Pompéi, triclinium de la maison des Peintres
(I, 12, 11), représentation de Léandre.
(D'après PPM II, p. 802)

En conclusion, l'ensemble des décors de Bordeaux antique mettent en évidence une technique de la fresque et un savoir-faire parfaitement maîtrisés. D'un point de vue technique, on peut tout de même remarquer que les fonds de ces décors du I^{er} siècle après J.-C. ne présentent pas tous un lissage parfait procurant un effet miroir de la surface et une saturation des couleurs tout à fait typiques des décors campaniens. Cependant, d'un point de vue stylistique, la référence aux décors d'Italie est indéniable et prédominante. La partition des schémas de composition en deux ou trois registres horizontaux ainsi que la tripartition verticale demeurent des références. Ce sont les détails ornementaux et leur localisation sur la paroi qui vont créer des éléments originaux et qui se différencient des modèles campaniens. Ils trouvent d'ailleurs de nombreuses comparaisons en Aquitaine, notamment à Périgueux, comme ailleurs en Gaule. Les courants décoratifs successifs se mélangent comme c'est le cas avec l'emploi des plinthes, ornées de touffes végétales et d'échassiers, associées aux candélabres grêles et sobres (rue du Hâ), alors que l'on s'attendrait à voir des candélabres végétalisés, à l'ornementation plus riche et chargée. D'autres motifs tels que les scènes de jardin ou d'extérieur sont peintes en zone supérieure alors qu'on les rencontre habituellement en plinthe. S'agit-il d'une erreur d'interprétation de l'exécuteur du décor ou est-ce volontaire ? Ces « fantaisies » ne sont pas propres à Bordeaux, elles sont également observées dans de nombreux décors d'Aquitaine, mais pouvons-nous alors parler de style régional ou local ? Les futures investigations permettront sans doute de répondre plus clairement à toutes ces interrogations.

LA PEINTURE EN NARBONNAISE

par Alexandra Dardenay

De par sa situation géographique, le Sud-Est des Gaules est entré très anciennement en contact avec la culture gréco-romaine. Dès le VI^e siècle avant J.-C., des Grecs installent des comptoirs sur la côte méditerranéenne de Transalpine : c'est ainsi que sont fondés *Massalia* (Marseille), *Nikaia* (Nice), *Antipolis* (Antibe), *Agathè* (Agde)... Cette implantation grecque précoce explique une meilleure acculturation des populations de Transalpine aux modes décoratives nées en contexte hellénistique. C'est ainsi que, contrairement à ce que l'on observe dans les autres régions des Gaules, le style « de grand appareil » – dit également « style structural » – est attesté sur plusieurs sites de Narbonnaise, alors qu'il paraît absent ailleurs¹ (fig. 1). De plus, à la différence des modes picturales des autres provinces gallo-romaines, celles attestées en Narbonnaise seront toujours plus proches des modèles italiens. Cela s'explique, en partie, par la proximité géographique qui facilite le transfert des ateliers et les voyages ou les déplacements des élites – toujours ordonnatrices en matière de goût – et donc des modes picturales initiées à Rome, au centre du pouvoir. Mais l'ancienneté de l'implantation grecque, puis romaine, dans cette partie des Gaules rend également les populations plus réceptives aux modèles gréco-romains. P. Gros évoque ainsi les « phénomènes de maturation dont ces peuples ont bénéficié au contact des Grecs et qui contribueront grandement à faciliter leur intégration politique et culturelle au monde romain »². L'influence italienne ne fait que croître en Transalpine et ce, dès le III^e siècle avant J.-C., quand des produits fabriqués en Campanie, puis dans le Latium et en Étrurie sont importés via les réseaux de commerce massaliotes³.

Fig. 1 - Carte du style de grand appareil et du I^{er} style pompéien en Gaule.
(E. Guillemot-NASR, Studio Pastre)



1 Sauf exceptions remarquables, comme les décors de Lyon ou Titelberg : BARBET, 2008, p. 39.
2 GROS, 2008, p. 13.
3 GROS, 2008, p. 15-18 sur l'intervention de Rome et la conquête de la Transalpine.

Puis, les commerçants italiens se font de plus en plus présents après l'appel de Marseille à Rome pour obtenir de l'aide dans sa lutte contre les pirates ligures. L'influence romaine culminera, bien entendu, après les premières fondations (Narbonne est fondée par les Romains en 118 avant J.-C.), la conquête totale de la Transalpine puis l'organisation définitive de son administration par Auguste. On parle alors de la province de Narbonnaise, la cité de Narbonne étant sa capitale.

Les plus anciennes attestations en Gaule de « style de grand appareil » grec et de I^{er} style pompéien

Avant même l'introduction des modes picturales romaines en Gaule Narbonnaise, certains décors, parfois très anciens, témoignent dès la fin du III^e ou le début du II^e siècle avant J.-C. de l'usage d'orner les murs, même modestement. Toutes les habitations, toutes les pièces ne sont pas concernées... Ces décors ont un coût et seuls les plus riches peuvent faire décorer, « à la grecque » les pièces de réception de leur maison.

Des découvertes sporadiques en témoignent, telles celles de Lattes ou de Marseille qui montrent quelques fragments d'enduits colorés et quelques stucs en relief⁴. L'un des ensembles les plus complets et les mieux conservés est, à ce jour, celui découvert sur l'île Sainte-Marguerite (**cat. 1**). Les dauphins nageant en cercles étaient sans doute disposés en frise sur le soubassement du décor, comme pourrait l'indiquer la forme d'un des fragments qui garde la trace de la jonction entre le rebord du mur et le sol⁵. Plus tardif est sans doute un décor de stuc en relief, imitant un mur monumental et ses placages de marbres colorés, selon la mode hellénistique dite « style de grand appareil ». Dans l'état actuel de nos connaissances, aucun décor de ce type n'est attesté en Gaule, en dehors de la Narbonnaise et de la vallée du Rhône (dans son segment au sud de Lyon). La cartographie des décors peints offre donc un témoignage assez fidèle de la pénétration et de l'empreinte de la culture gréco-romaine en Gaule avant la conquête⁶ (fig. 1).

Le deuxième style en Narbonnaise

L'introduction précoce des décors pariétaux « à la grecque » – ce que l'on appelle aussi I^{er} style pompéien pour ses manifestations italiennes – en Transalpine, a facilité la diffusion des modes picturales romaines successives en Narbonnaise.

Les peintures rattachables au II^e style sont mieux connues et révèlent une assez grande fidélité aux modèles italiens. Toutefois, les décors attestés montrent des émanations assez simples et plutôt sobres de ce style. On est loin, par exemple, des décors de type scénographique des maisons campaniennes qui multiplient les plans en perspective et dévoilent de fantastiques et complexes architectures (p.30, fig.7). Mais il est vrai que ces décors apparaissent comme exceptionnels, même en Italie ! Il existait également, à la fin du II^e style, des compositions mettant en scène, au centre de riches édicules, de grands tableaux mythologiques, comme dans les maisons d'Auguste et Livie sur le Palatin, ou dans la *villa* Impériale, à Pompéi. Un ensemble de peintures d'Aquitaine – celui de la *domus* de Roquelaure (Gers) (**cat. 9, 10, 12**) – témoigne de la diffusion de ce type de décors en Gaule à la toute fin de l'époque républicaine ou au début de l'époque augustéenne, et donc de leur possible présence en Narbonnaise. Mais la possibilité de faire venir les décorateurs et les moyens financiers nécessaires pour orner sa maison de peintures de si grand coût, et dont l'exécution demandait une grande maîtrise, réservaient, de fait, de tels décors à une élite très restreinte. Il est donc tout à fait

4 SABRIÉ, 1995, p. 47. BARBET, 2008, p. 35-39.

5 BARBET, 2008, p. 38.

6 Voir la carte de répartition des I^{er} et II^e style pompéien dans BARBET, 2008, fig.42, p. 49.

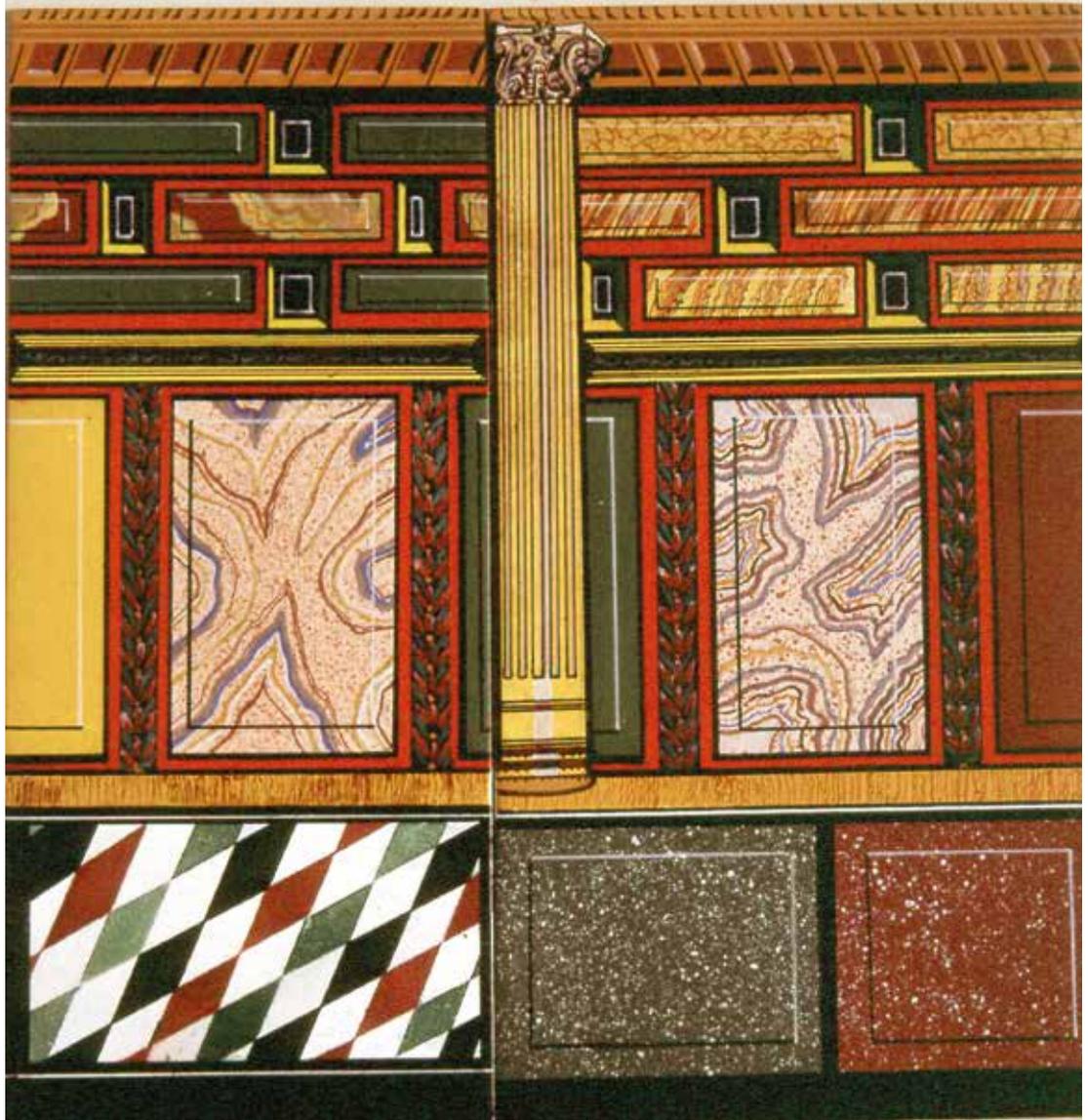


Fig. 2 - Glanum, maison aux Deux-Alcôves, XVIII, murs H et I.
(R. Nunes Pedrosa- CEPMR)

probable que de plus riches et ambitieux décors de II^e style aient été réalisés en Narbonnaise. La nouvelle découverte d'Arles (planches I à IV) offre un témoignage en ce sens. Quant aux décors figurés, ils ne sont pas inexistant. À Vieille-Toulouse, le site a notamment livré quelques fragments rares, mais évocateurs d'un décor très raffiné. (**cat. 14**). Il s'agit d'éléments d'une petite frise figurée de personnages blancs sur fond rouge, dans la veine d'exemples attestés dans des sites prestigieux, notamment à la maison de Livie, épouse d'Auguste, sur le Palatin, à Rome.

La maquette de la maison aux Deux-Alcôves, mise au jour à Glanum, reflète bien l'atmosphère d'une demeure de notable de Narbonnaise dans la seconde moitié du I^{er} siècle avant J.-C. (**cat. 8**). Une première pièce est décorée assez sobrement en II^e style schématique : sur fond blanc, au-dessus d'un soubassement scandé de hampes à volutes, est représentée une assise d'orthostates dont le bossage est simplement marqué par des filets d'encadrement noirs ou blancs. Cette pièce ouvre sur un petit *cubiculum** qui présente une version beaucoup plus sophistiquée de décor II^e style où le trompe-l'œil s'enrichit d'imitations de marbres polychromes aussi bien sur les orthostates que sur les assises de blocs qui les surmontent (fig. 2). Ainsi, à Glanum, tout comme dans les maisons romaines d'Italie, la hiérarchie des décors dévoile une hiérarchie entre les espaces, qui dépend aussi bien de la fonction des pièces que des individus qui y séjournaient. En général, dans les habitations du I^{er} siècle avant J.-C. les plus beaux décors sont réservés aux pièces de réception et aux chambres à coucher.

Le III^e style et l'émergence d'un art provincial

La mode décorative dite « du III^e style » revêt diverses formes en Narbonnaise. Parallèlement à un courant suivant fidèlement les canons esthétiques de la peinture italienne, un autre courant se met en place, qui s'appuie sur la persistance des compositions architecturales de la période précédente. Un bel exemple de ce courant « conservateur » a été mis au jour à *Ruscino*, aujourd'hui Château-Roussillon (cat. 28, 29). Idéalement situé le long de la *via Domitia*, ce site connu son apogée sous Auguste et pendant le I^{er} siècle après J.-C. Dans l'ensemble reconstitué le mieux conservé, l'aspect massif de la colonnade reposant sur un podium, ainsi que la superposition des plans et la perspective architecturale évoquent le II^e style. Toutefois, certains éléments placent indéniablement ce décor dans l'orbite chronologique du III^e style, comme la guirlande de feuilles et fleurs enroulée autour du fût d'une colonne.

Cet ensemble témoigne donc d'une persistance, dans la première moitié du I^{er} siècle après J.-C., des modèles de II^e style, dans une version évoluée et quasi scénographique avec la succession des modules d'architectures et la présence de l'*omphalos* dressé sur un trépied.

D'autres découvertes livrent des exemples de décors plus conformes aux compositions pariétales romaines du début du I^{er} siècle. L'ensemble mis au jour à Vaison-la-Romaine, dans l'édifice au nord de la cathédrale (cat. 73, 74), démontre cet aplatissement des perspectives, cette négation de la profondeur, si caractéristiques des premières phases du III^e style. Avec son édicule central qui encadre un grand panneau surmontant un compartiment à décor de jardin enclos (ou *hortus conclusus*) et ses panneaux latéraux sobrement animés d'une petite figure volante, cette composition évoque de très près certaines parois pompéiennes, comme par exemple celles du *triclinium** de la maison d'Orphée (VI, 14, 20) (fig. 3).

Plusieurs ensembles perpétuent la faveur du style candélabre en Transalpine. À Aix-en-Provence, Aire du Chapitre, des vestiges des peintures de la pièce V – datables du milieu du I^{er} siècle – montrent une haute zone médiane à panneaux rouge bordeaux sobrement scandés par de fins candélabres métalliques sur fond noir (cat. 17). Quant à la pièce II, elle a livré un exemplaire original de candélabre dont une ombelle, au moins, supportait un masque tragique (cat. 18). Toujours à Aix, 38-42 boulevard de la République, la restitution du mur sud de la pièce révèle des candélabres copiant des modèles métalliques encore, mais plus sophistiqués : les ombelles servent de supports à des vases, des gemmes ou des fleurs et le fût donne naissance à de larges volutes soulignées de



Fig. 3 - Pompéi, maison d'Orphée, reconstitution à l'aquarelle du décor peint d'une paroi du triclinium, III^e style pompéien. (Getty Images)

Fig. 4 - Aix-en-Provence, 38-42 boulevard de la République, deuxième moitié du I^{er} siècle après J.-C. (CEPMR/A. Barbet)

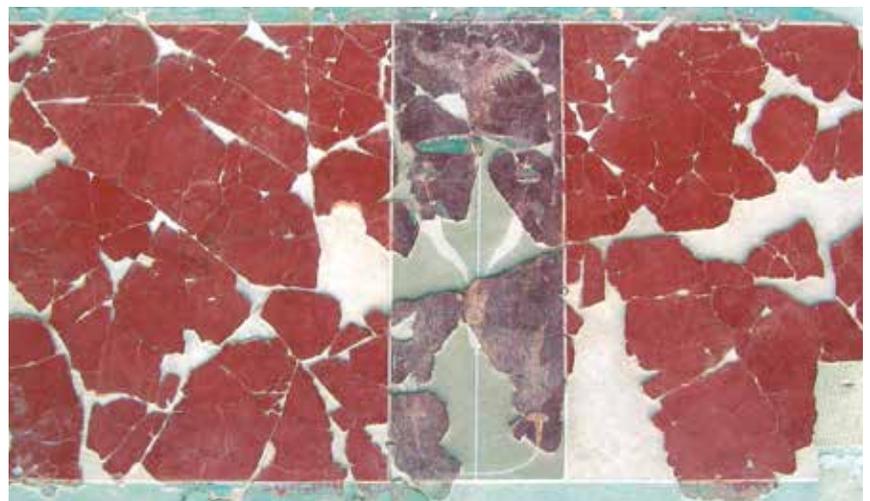




Fig. 5 - Narbonne, maison à Portiques, pièce D, bordure ajourée le long de l'échappée sur fond blanc.
(R. Sabrié)

vert (fig. 4). L'installation et la permanence du style candélabre en Transalpine, tout au long du I^{er} siècle, fait écho à un phénomène esthétique que l'on observe un peu partout en Gaule romaine. Il ne s'agit donc pas d'un particularisme limité à cette province. Comme en Belgique, en Germanie ou en Lyonnaise, les candélabres s'enrichissent et occupent toujours plus d'espace sur la paroi, tout en restant contraints, le plus souvent, dans les limites des inter-panneaux de zone médiane.

Les emprunts au IV^e style pompéien aux I^{er} et II^e siècles

La tendance conservatrice de l'esthétique picturale gallo-romaine se perpétue dans la seconde moitié du I^{er} siècle après J.-C. avec le maintien des candélabres en inter-panneaux à la fois comme éléments structurants et supports d'images sur la paroi. Si la mode, caractéristique du IV^e style pompéien, des échappées architecturales entre les panneaux n'est attestée que par quelques rares exemples en Narbonnaise, au moins n'y est-elle pas quasi totalement absente, comme c'est le cas ailleurs en Gaule. Par le maintien de liens forts avec l'esthétique du IV^e style, la Narbonnaise fait figure d'exception vis-à-vis des provinces gallo-romaines voisines. La transmission de ce répertoire dès le milieu du I^{er} siècle confirme qu'il n'existe pas de réel décalage chronologique avec la métropole (Rome) dans la diffusion des modes picturales.

Ainsi, à Narbonne dans la maison à Portiques, la pièce D offre-t-elle l'un des rares exemples en Gaule où, selon la tendance caractéristique du IV^e style pompéien, des ouvertures fictives créent une échappée entre les panneaux encadrés de bordures ajourées (fig. 5)⁷. L'effet de profondeur est contrarié par le choix d'un fond blanc peint aussi bien en panneau qu'en inter-panneaux. Mais le peintre a clairement superposé les plans en jouant notamment sur la présence de volets pliants ouverts sur l'extérieur. Dans l'échappée à l'oiseau (p.81, fig.5) on distingue ainsi trois plans : au premier, un oiseau posé sur une barrière à claustra rouge et surplombé par une guirlande ; au second, des volets ouverts ; à l'arrière-plan, des éléments de végétation. Un tableautin, représentant un amour et un écureuil, placé entre deux échappées, perturbe lui aussi la perspective. Si l'inspiration des modèles d'échappées du IV^e style est donc bien indéniable, l'adaptation n'est pas totalement fidèle (fig. 6).

Les peintres de Narbonnaise ont également emprunté au IV^e style les bordures ajourées, particulièrement nombreuses dans les régions méridionales et en particulier à Narbonne où près de cinquante exemplaires ont été recensés par R. et M. Sabrié⁸ (fig. 5)⁹. La confrontation de ces bordures, avec les schémas italiens, nés dans le contexte du III^e style mais particulièrement en faveur pendant le IV^e style, montre une parfaite conformité des modèles et des techniques de réalisation (fig. 6).

Le goût pour les « décors à réseau », dont la mode était née en contexte italien dans le prolongement de compositions pariétales mises en œuvre dans le palais de l'empereur Néron, se prolonge en Narbonnaise bien au-delà du I^{er} siècle après J.-C. En effet, en Italie, les décors à réseau se diffusent dès le règne de Néron, dans l'orbite du IV^e style. Un très bel exemple de ces peintures murales, qui ne sont pas sans évoquer les motifs de certains de nos papiers peints modernes, est conservé à Narbonne¹⁰, dans la pièce B de la maison III (cat. 49). Ce décor, daté par R. et M. Sabrié de la fin du II^e siècle, offre une structure tripartite traditionnelle avec des imitations de marbres colorés en zone médiane et inférieure et un décor à réseau sur fond blanc

⁷ *Peint. rom. Narbo.*, fig.57 et p. 53

⁸ SABRIÉ, 1995, p. 52.

⁹ *Peintures romaines en Narbonnaise*, fig. 57 et p. 53

¹⁰ Analogie que l'on retrouve d'ailleurs dans la terminologie anglaise (*wall paper patterns*) et allemande (*Tapetenmuster*) y faisant référence. Sur ce type de composition en peinture murale : FORMOSO, 2006.

en zone supérieure. Les exemples sont nombreux, dans le IV^e style pompéien, de ces compositions formées par la répétition d'un module de base dont les éléments peuvent être indépendants, tangents (juxtaposition de carrés sur pointe) ou sécants (cercles par exemple). La répétition, potentiellement infinie, de ce module constitue une trame géométrique qui peut être enrichie de motifs végétaux, ornementaux ou figurés s'inscrivant de manière régulière et répétée dans ce réseau. Dans le décor de Narbonne, des cercles verts reliés par des bandes orthogonales vertes ou jaunes contiennent des fleurons à centre rouge ou bleu. En Italie, la gamme des décors à réseau va du très simple au très sophistiqué, en fonction des moyens du commanditaire, mais son usage ne dépend pas du standing de la pièce, comme l'atteste sa fréquence dans l'ornementation de la *domus Aurea* de Néron¹¹ ou son emploi dans des demeures raffinées de Pompéi, dans la maison des Amours dorés (VI, 16, 7), pièce I¹², ou dans la maison de la Chasse Ancienne (VII, 4, 48) (fig.7). Du point de vue de la composition de la paroi, la différence principale entre ce dernier exemple et la peinture de Narbonne réside dans l'ornementation de la zone médiane.

Dans la seconde moitié du I^{er} siècle, les exemples sont rares, en Narbonnaise, de composition à réseau ailleurs que sur les plafonds où elles sont généralement attestées¹³. C'est en effet au II^e siècle que ces décors à trame géométrique se répandent sur le haut des parois – comme un prolongement des décors à réseau des voûtes – et connaissent un grand succès dans les provinces occidentales. Cette différence d'usage n'est pas due à un décalage chronologique entre l'Italie et ses provinces, puisque les décors à réseau sont bien attestés sur les plafonds, mais peut-être plutôt à un manque de goût initial, de la part des occupants de la Narbonnaise notamment, pour la mise en œuvre de ce type de composition sur les murs¹⁴. La mode n'en viendra que bien plus tard, dès le milieu du II^e siècle, peut-être par un effet « rétro » dont l'histoire de l'art occidental est si coutumier. À la fin du II^e siècle, date probable du décor de la pièce B de la maison III de Narbonne (**cat.49**), la vogue étant, par ailleurs, aux imitations de marbre en zone médiane du décor pariétal, le décor à réseau vient se placer au-dessus, en zone supérieure. Mais cette association imitation de marbres/décor à réseau sur la paroi n'était en soi pas inconnue du décor italien, puisque c'est celle de la pièce I de la maison des Amours dorés à Pompéi, avec toutefois un rapport inversé dans les proportions (1/3 imitation de marbre ; 2/3 décor à réseau) (fig.7).

Autre emprunt au IV^e style pompéien, les architectures légères héritées de l'époque flavienne sont encore appréciées dans la première moitié du II^e siècle comme le montrent quelques ensembles de Narbonnaise. Une corniche portant un félin se situait dans la zone supérieure ou couronnait peut-être un panneau médian à Nîmes, pièce IV de la « Fontaine des Bénédictins » (**cat.38**). Par ailleurs, des éléments d'architectures plus robustes et des imitations de marbre apparaissent dans les peintures de « l'Enclos des Chartreux » à Aix-en-Provence comme le signalent M. et R. Sabrié¹⁵.



Fig. 6 - Oplontis, villa de Poppée, bordure ajourée le long d'une échappée architecturale, IV^e style pompéien. (T. Dietsch)

Fig. 7 - Pompéi, maison des Amours dorés (VI, 16, 7), pièce I, décor à réseau en zone médiane et supérieure, sur un soubassement en imitation de marbre. (T. Dietsch)



11 MEYBOOM, MOORMANN, 2013.

12 FORMOSO, 2006, fig.1, p. 86.

13 BARBET, 2008, p. 317-326.

14 On pourrait également plaider, naturellement, que de tels décors restent à découvrir.

15 SABRIÉ, 1995, p. 54.

La zone haute de la paroi : pérennisation dans la peinture de Narbonnaise aux I^{er} et II^e siècles

Vis-à-vis des autres provinces gallo-romaines, ce qui caractérise particulièrement les peintures de Narbonnaise est la présence fréquente d'une zone supérieure, d'une hauteur assez importante. En effet, alors que la peinture italienne apprécie la tripartition verticale de la paroi, les peintures gallo-romaines, hors Narbonnaise, font souvent l'impasse sur la zone haute et articulent la paroi en deux parties : une zone médiane, qui peut atteindre des dimensions très importantes, et une zone inférieure, qui lui sert de sous-bassement. En Narbonnaise, bien qu'elle ne soit pas systématique non plus, on matérialise plus fréquemment qu'ailleurs, comme en Italie, une zone haute – qui réduit d'autant la hauteur de la zone médiane. La *domus* de la place Jules-Formigé, à Fréjus, en offre une attestation particulièrement claire, dans le décor de l'*atrium* de III^e style pompéien. Au-dessus de la zone médiane à panneaux rouges, une zone haute à fond jaune est scandée de pseudo-édicules très plats peints à l'aplomb des candélabres de zone médiane¹⁶ (fig. 8). Plus tard, pour la fin du I^{er} siècle, citons les exemples de plusieurs décors de la maison à Portiques de Narbonne, notamment dans les pièces G et H¹⁷. Pour le II^e siècle, Narbonne offre aussi des exemples très clairs dans la maison III, avec les décors des pièces A, B et C¹⁸. La zone supérieure, à fond vert, de la pièce A¹⁹, particulièrement spectaculaire, présente des architectures stylisées étagées sur plusieurs plans (fig. 9). Au centre, est conservé un brûle-parfum jaune vif suspendu à une chaîne et supportant deux phénix aux ailes relevées. Ce champ couronnait une zone médiane à l'iconographie particulièrement riche (p.83, fig.8) : de grands tableaux ornés de figures humaines (dont un soldat tenant un bouclier) alternent avec de larges bandes verticales ornées de feuillages et un étroit candélabre stylisé. Dans la pièce C de la maison III du Clos de la Lombarde, dans un décor également datable de la fin du II^e siècle, des personnages figurés viennent animer la zone haute à fond blanc²⁰ (fig. 10). Assez bien conservée, une figure féminine grande nature ou presque, est vêtue d'une longue tunique bleue et tient une longue hampe inclinée. Sur la tête de cette divinité (ou allégorie ?), on distingue un voile transparent et un diadème perlé.

Fig. 8 - Fréjus, place Formigé, décor de l'*atrium*, paroi sud, musée archéologique de Fréjus. (J.-E. Lefèvre)



Les éléments de synthèse formulés dans ces pages n'offrent qu'un reflet, forcément incomplet, d'un panorama de la peinture en Transalpine (devenue Narbonnaise), nécessairement amené à évoluer à l'aune de découvertes futures.

À l'heure actuelle, la période la mieux connue pour la peinture en Narbonnaise, notamment grâce aux découvertes du site du Clos de la Lombarde à Narbonne, est le II^e siècle²¹. Ce quartier d'habitation dont les décors ont été parfaitement étudiés par M. et R. Sabrié, offre des peintures de qualité et d'un raffinement varié, plus ou moins accentué. Si les plus modestes rappellent pour beaucoup des décors contemporains

16 La présence d'une haute zone supérieure est également imputable, bien entendu, à l'élévation plus importante des murs dans l'*atrium*, par rapport aux pièces qui l'entourent.

17 Voir le schéma de synthèse dans BARBET, 2008, fig.157, p. 118-119.

18 Schéma de synthèse dans BARBET, 2008, fig.289, p. 196.

19 *Peint. rom. en Narbo.*, n° 69.

20 *Peint. rom. en Narbo.*, n° 67.

21 Dont l'évolution et les spécificités sont reprises en détail dans l'article suivant de R. Sabrié, p. 80-87.



Fig. 9 - Narbonne, maison III, pièce A, zone haute sur fond vert.
(R. Sabrié)

mis au jour à Ostie, les décors des salles d'apparat oscillent entre fidélité aux modèles italiens et originalité des compositions mises en œuvre, comme l'atteste, par exemple, l'extraordinaire « peinture au Génie » du *triclinium** K de la maison à Portiques²² dont on ne connaît pas de reflet exact dans la peinture italienne (p.85, fig.12).

D'une manière générale, la peinture de Narbonnaise témoigne des échanges permanents entre cette province et l'Italie, perceptibles dans l'évolution des schémas décoratifs. Ce lien culturel et économique très fort explique l'abondance et la richesse des motifs ornementaux, des images, des scènes mythologiques qui peuplent les parois ici plus qu'ailleurs. À ce titre, rappelons l'exemple du décor de Nîmes, Villa Roma, maison 8 (**cat.26**), dont la frise de *grylloï* pastiche un répertoire mythologique bien connu, dont des tableaux peints en zone médiane offraient des représentations très classiques. Spectateurs et commanditaires devaient s'amuser de la distorsion entre ces deux types de discours – l'un servile, l'autre moqueur – mis en œuvre autour de la culture gréco-romaine.

Mais la fidélité aux canons de la peinture romaine n'empêche pas, loin de là, une originalité récurrente, qui se manifeste souvent en déconstruisant et en reconstruisant autrement, selon une nouvelle grammaire, les schémas décoratifs romains. Cette originalité s'exprime également dans un jeu sur la temporalité, en refusant, à dessein parfois, d'adopter immédiatement une mode picturale, pour mieux se l'appropriier plus tard, cinquante ou cent ans après sa première attestation. Cette question du temps paraît primordiale. Le temps de la peinture en Narbonnaise n'est pas le même que celui de la peinture italienne. Leurs rapports se jouent entre contemporanéité – quand un motif, une bordure ajourée, une architecture passent immédiatement de Rome à la Narbonnaise –, étirement – quand un motif, comme le candélabre, se pérennise et se développe bien au-delà de sa présence en Italie – et écho – quand une mode italienne fait l'objet d'une réappropriation des décennies plus tard, comme pour les décors à réseau.

Fig. 10 - Narbonne, maison III, pièce C, zone haute sur fond blanc avec grand personnage.
(R. Sabrié)



²² *Peint. rom. en Narbo.*, n° 62, p. 57-58.

LA PEINTURE MURALE ROMAINE DE NARBONNE ET D'ITALIE

Par Raymond Sabrié

Depuis une quarantaine d'années, les découvertes de peintures murales romaines se sont multipliées dans la capitale de la province de Narbonnaise. Leur prélèvement, leur restauration et leur étude nous ont rendu familier le décor peint des habitations depuis la fin de la République jusqu'aux premières décennies du III^e siècle après J.-C. Elles ne couvrent qu'une période limitée dans l'histoire de la peinture antique et toutes les modes de la métropole ne sont pas représentées. Le premier style pompéien, qui devait exister dans la première colonie fondée hors d'Italie, n'a pas été encore découvert. Pour certaines périodes, les éléments qui nous sont parvenus sont peu nombreux et très fragmentaires. Dans l'ensemble, nous disposons cependant d'un échantillonnage suffisamment vaste et diversifié, qui nous vient en grande partie du site du Clos de la Lombarde, pour établir de nombreux rapprochements avec les peintures de la métropole. Les documents fournis par les villes vésuviennes ont une telle importance qu'ils restent une source de comparaison presque inépuisable pour comprendre et situer l'origine de nos décors peints même s'ils sont, pour la plupart, d'une période post-pompéienne. Au II^e siècle, les peintures d'Ostie permettent également de nombreux rapprochements. Nous tenterons de comprendre dans quelle mesure celles de Narbonne sont issues des modèles italiques et si d'autre part un art provincial a vu le jour.



Fig. 1 - Élément de visage et masque de théâtre posé.
(R. Sabrié).

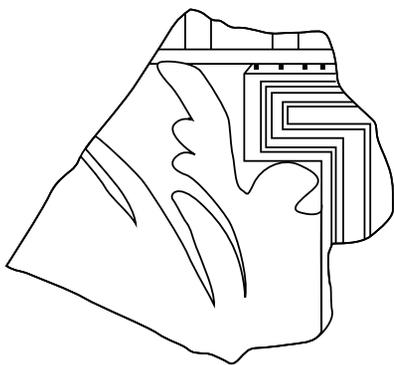


Fig. 2 - Porte à « oreilles » de la rue Littré.
(Infographie Studio Pastre)

Les peintures du II^e style

À partir du milieu du I^{er} siècle avant J.-C., et plus précisément de la deuxième déduction césarienne de la colonie en 45, les peintures murales de Narbonne copient étroitement le II^e style pompéien. Les décors découverts avenue Général-de-Gaulle, rue Littré ou au Clos de la Lombarde n'ont pu être réalisés que par des artisans amenés d'Italie par les notables chargés d'organiser et d'exploiter la colonie. Les schémas décoratifs, le choix des motifs, les nuances de couleur dénotent une main qui maîtrise la technique de la peinture de cette époque et qui en est imprégnée. Ce sont des décors d'une grande qualité provenant de salles d'apparat comme ceux des demeures de Pompéi. Les fouilles de l'avenue Général-de-Gaulle nous ont livré les mêmes architectures accompagnées de cartels, de guirlandes au feuillage peu fourni, d'acrotères, de consoles sur fond rouge cinabre*, de chapiteaux corinthiens aux corbeilles peintes, d'un masque de théâtre, d'un élément de visage (fig. 1). De la rue



Fig. 3 - Élément de pilastre à tenons.
(R. Sabrié)

Littré nous viennent des éléments d'une porte à « oreilles » (fig. 2), d'un personnage et du Clos de la Lombarde des consoles anthropomorphes. Ce qui pourrait paraître comme une originalité, ce sont les pilastres à tenons moins fréquents que les colonnes à tambours et tenons (fig. 3). Il en existe cependant un

exemple dans le *cubiculum** M. de la *villa* de *Boscoreale* où cet élément d'architecture marque la séparation entre l'espace accueil et l'emplacement réservé au lit¹. L'absence en Gaule de figures humaines a été attribuée à « l'importation de modèles du II^e style simple ou d'exécutants seulement capables de réaliser des systèmes décoratifs courants »². L'existence de personnages demi-grandeur nature est cependant attestée sur ce site ainsi que rue Littré. Certains décors du II^e style plus tardifs sont comme des copies de ceux trouvés dans la Farnésine, à Rome³.

Les peintures du III^e style

Les peintures prélevées du III^e style n'ont pas une grande importance en volume, cependant les nombreux fragments qui nous sont parvenus conservent des vestiges de décor d'une grande fidélité aux modèles importés.

Les peintures du IV^e style

Les peintures du IV^e style sont représentées par un très grand nombre de motifs parmi lesquels apparaît une abondante moisson de bordures ajourées très variées. Un bel ensemble, daté du milieu du I^{er} siècle, nous vient d'une pièce monochrome à fond noir avec une voûte où l'on reconnaît un type de couverture commun à Pompéi, celui d'un décor concentrique autour d'un motif central⁴. Tout autour de la voûte se développait un système de bandes et de bordures interrompues dans l'axe des diagonales par un candélabre (fig. 4). Un décor à motifs cordiformes, connu au III^e style aussi bien en Gaule à Avenches, Vienne ou Roquelaure, qu'à Pompéi, dans la maison de *M. Lucretius Fronto*, par exemple, contribue à la décoration de cette voûte quoique un peu plus tardive que ces modèles⁵.

Le changement qui apparaît dans les années qui ont suivi la disparition des villes vésuviennes est plus difficile à cerner. Des nouveautés se diffusent moins dans les éléments de décor ou dans leur disposition sur la paroi que dans leur utilisation, comme dans la peinture de l'*oculus* D de la maison à Portiques, bel exemple de la nouvelle interprétation du IV^e style (fig. 5). La disposition d'ensemble est fidèle à la division de la paroi dans la zone médiane, en panneaux illustrés d'un motif central et inter-panneaux avec une recherche d'échappées de vue. Dans les peintures pompéiennes, les motifs sont plus menus et, de ce fait, allègent le décor, les lignes obliques des petits panneaux focalisant souvent le regard vers le centre de la paroi, tandis que dans notre peinture, le décor des inter-panneaux est plus important. Il s'en dégage une impression de surcharge en raison de la multiplication des motifs, de leur agrandissement, de la diminution des espaces vides⁶. C'est toutefois la seule peinture en Gaule où l'idée des échappées de vue entre les panneaux est conservée et reste par là proche des peintures pompéiennes du IV^e style.

De la même époque, la pièce voisine G, avec ses candélabres à ombelles, témoigne d'un provincialisme plus prononcé

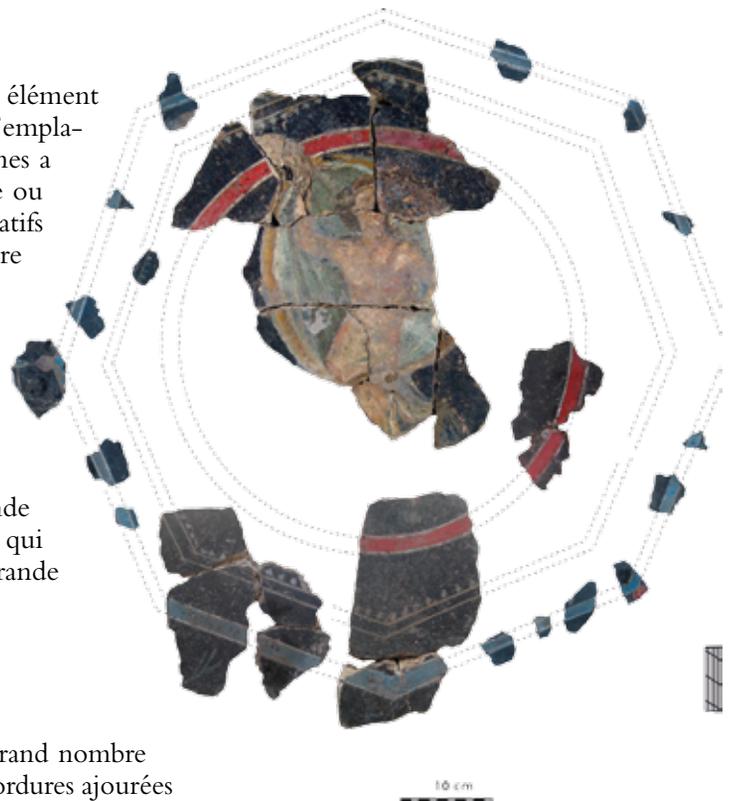


Fig. 4 - Panneau central de la voûte du salon noir.
(R. Sabrié)



Fig. 5 - Décor d'un inter-panneau de la salle D
de la maison à Portiques.
(M. et R. Sabrié)

1 ANDERSEN, 1977, fig. 23; BARBET, VERBANCK-PIÉRARD, 2013, fig. 51.

2 BARBET, 2008, p. 50.

3 SABRIÉ, 2013, p. 29-33.

4 SABRIÉ, 2013, fig. 5.

5 PETERS, 1993, PL XVIII; CROISILLE, 2005, fig. 346.

6 SABRIÉ, SOLIER, 1987, fig. 241.



Fig. 6 a-b - Motif de croix à bandes multiples utilisé sur un candélabre de la salle G de la maison à Portiques et sur un décor de l'espace D de la maison au Grand Triclinium.
(M. et R. Sabrié)

et s'éloigne des modèles de l'Italie. C'est particulièrement visible dans l'apparition d'un motif nouveau, inconnu en dehors de Narbonne (fig. 6a et b). Une tige, ici celle du candélabre, est barrée sur une certaine hauteur de traits perpendiculaires dont la longueur diminue vers le haut, l'ensemble étant cerné d'un filet festonné. Dans la salle voisine H, ce motif fait partie du décor de la voûte. Il sera intégré dans les bordures à décor végétal des salles C et Q de la fin de ce siècle de la maison au Grand Triclinium*, mais avec plus de finesse et de polychromie.

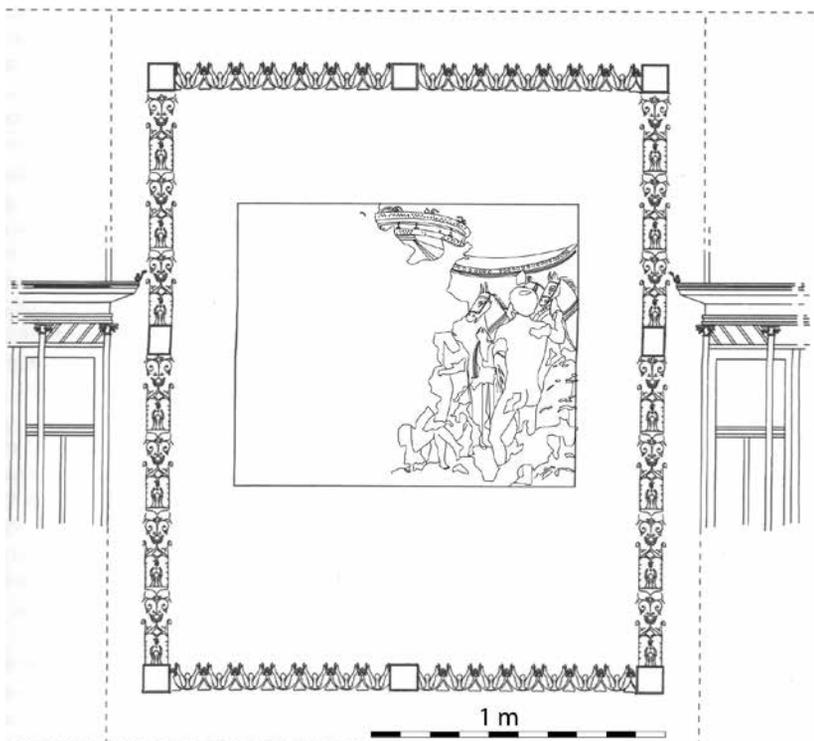
Les peintures du II^e siècle

Du milieu du II^e siècle, nous est parvenue une belle peinture qui reste fidèle dans beaucoup de domaines aux modèles italiques : division de la paroi en panneaux et inter-panneaux, zone supérieure développée⁷ (fig. 7). Les bordures ajourées habituelles sont remplacées par un ensemble de motifs plus complexes : volutes, ombelles et sphinx stylisés. Ce type de bordure à « filigrane » peu fréquent est cependant connu en Italie comme dans la *villa* d'Ariane à Stabies⁸ au I^{er} siècle ou dans les compartiments de la voûte de la *domus Transitoria* de l'époque néronienne à Rome⁹. Les grands panneaux rouges sont séparés par de larges bandes verticales dont le violet brun sert de fond à des architectures grêles composées de colonnettes ocre jaune, bleutées ou marron, et ornées de bagues, qui supportent de légers entablements. Ce décor rappelle certaines peintures d'Ostie comme celles de la maison aux Parois jaunes¹⁰ (p.65, fig. 14), des maisons des Muses ou de Ganymède¹¹.

Mais ce qui fait l'originalité de cette peinture, c'est la scène mythologique située au milieu d'un grand panneau à fond rouge. Bien que partiellement conservée, on y reconnaît une évocation de la légende de Phaéton. Le peintre a reproduit le moment où les chevaux du char du Soleil sont préparés pour s'élancer dans la course à travers les signes du zodiaque. Il est fort probable que, dans cette salle d'apparat, d'autres scènes complétaient le cycle de la légende de Phaéton.

Dans l'équipe des peintres, les uns reproduisaient les décors répétitifs, le maître décorateur exécutait le tableau principal pour lequel un emplacement au centre du panneau était réservé.

Fig. 7 - Clos de la Lombarde, maison IV; décor avec scène mythologique (cat.59).
(M. et R. Sabrié)



7 SABRIÉ, 2004, p. III.1.
8 LING, 1991, pl.VIIA.
9 LING, 1991, fig. 92.
10 FELLETTI MAJ, tav. Ambiente V.
11 FALZONE, Ostia, fig. 28.

Les peintures de la fin du II^e siècle et du début du III^e siècle

Le plus grand nombre de peintures murales de Narbonne retrouvées et étudiées appartiennent à la deuxième moitié du II^e siècle ou au début du III^e siècle, période qui correspond au dernier état des maisons du Clos de la Lombarde, à la fin de l'ère antonine et au règne de Septime Sévère. La maison à Portiques et l'ensemble de la maison au Grand Triclinium¹² ont livré le décor de nombreuses salles avec des scènes figurées mais aussi celui de pièces secondaires ou de dégagements.

Dans la maison au Grand Triclinium (voir plan p. 187), la salle A qui a remplacé le *tablinum* des maisons à *atrium*, a une dimension relativement modeste et une hauteur sous voûte de 4,43 m. Le décor des parois a conservé les trois zones habituelles (fig. 8). La zone supérieure, qui atteint 1,25 m, est bordée en haut et en bas d'une moulure stuquée. On peut reconnaître des ressemblances avec certaines peintures d'Ostie de la même époque dans lesquelles des architectures grêles sommairement représentées se multiplient et se superposent.

Nous citerons les maisons de Jupiter et Ganymède, de l'enfance de Bacchus, la maison des Peintres, ou encore à Rome la maison de la *via Amba Aradam*¹³. Des objets sont présentés dans de petits compartiments de la zone supérieure comme un brûle-parfum décoré de deux phénix et un loutrophore qui peuvent revêtir une signification particulière, être des instruments d'une purification fictive et permanente (p. 79, fig. 9).

Mais l'originalité de ce décor nous vient de la zone médiane. Contrairement à la division tripartite habituelle, l'espace est divisé en deux panneaux séparés par un candélabre à rinceaux et entourés par une large bande ornée d'un fond de verdure avec corbeilles, oiseaux, vase, guirlande. Chacun des panneaux est décoré d'une mégalographie grandeur nature, malheureusement mal conservée, dont un personnage en armes. Une particularité de la présentation de ces personnages consiste dans le débordement du sujet sur le cadre. Cette disposition est connue à Ostie dans la maison de Jupiter et Ganymède où le personnage empiète sur la bordure. On pourrait voir dans ce procédé un moyen de mettre en valeur les figures, de les rendre plus présentes comme si elles venaient vers nous, porteuses d'un message¹⁴.

De nombreux détails de cette zone offrent une particularité comme la large bande qui entoure les panneaux représentant un fond de verdure dans lequel le feuillage est entièrement couvrant, contrairement à ce que l'on rencontre en Italie durant le I^{er} siècle où la végétation se détache sur le bleu du ciel. Ce décor, inspiré du verger, se répand dans les provinces occidentales au II^e siècle. Des décors voisins du nôtre ont été trouvés en particulier à Brescia (Italie) dans les *domus* à la *Corte Regia*¹⁵. Ainsi que dans notre peinture, le feuillage y est peuplé d'oiseaux et chargé d'objets divers, par exemple des flacons de verre.

La décoration de la voûte est mal connue dans son ensemble, mais quelques éléments du décor nous sont parvenus en particulier un caisson de plafond de forme losangique (fig. 9). Il représente un paysage idyllique et sacré assez semblable à ceux peints dans l'Italie des premiers siècles avant et après J.-C.

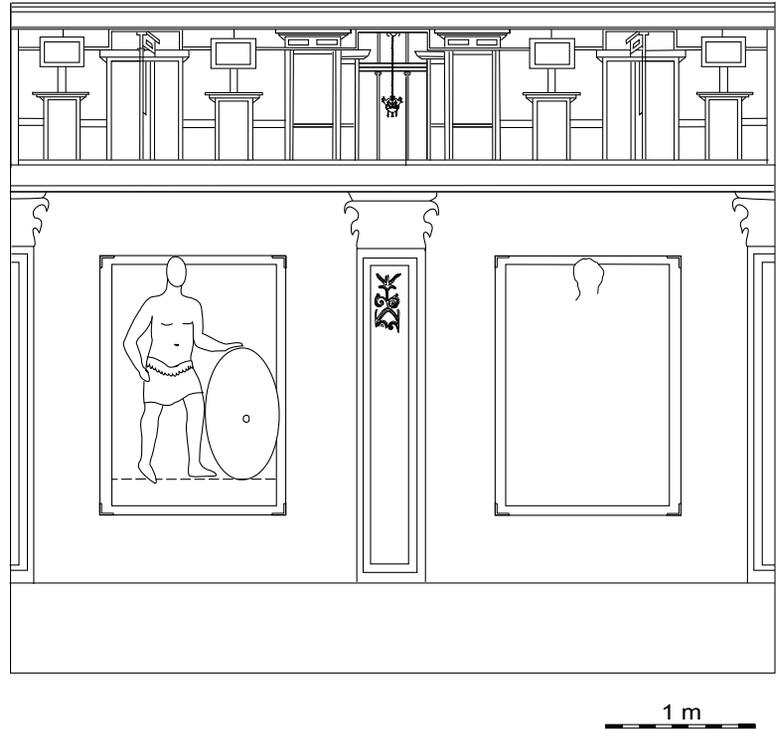


Fig. 8 - Dessin schématique d'un décor de la salle A de la maison au Grand Triclinium.
(M. et R. Sabrié)

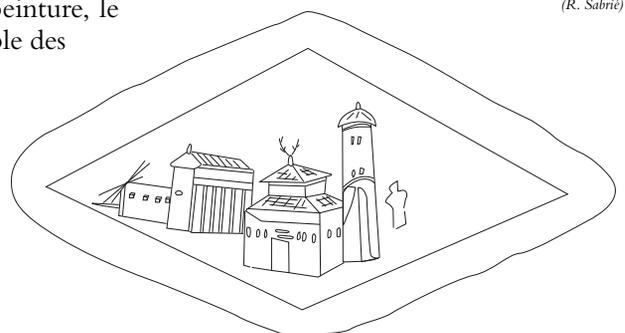


Fig. 9 - Clos de la Lombarde, caisson de plafond (cat. 24).
(R. Sabrié)

12 SABRIÉ, 2011b.

13 JOYCE, 1981, 31-38.

14 BORDA, 1958, p. 105; WIRH, 1934, pl. 26; BARBET, 2005, 157, fig. 3, pl. XXVI.

15 PAGANI *et al.*, 2005, *domus* B pièce 13 fig. 60.

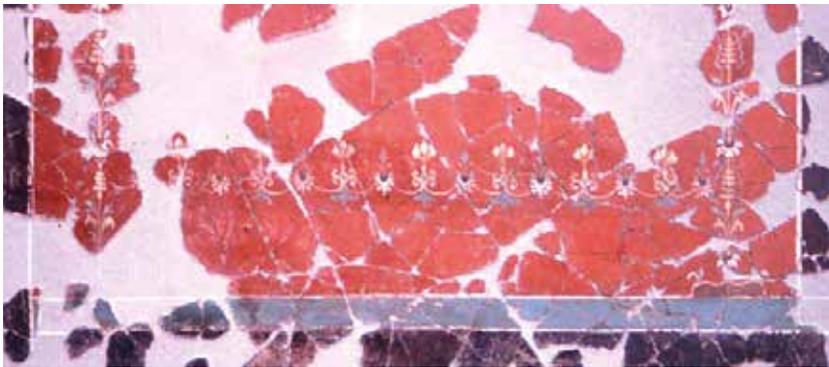


Fig. 10 - Bordure d'un panneau de l'espace D de la maison au Grand Triclinium.
(M. et R. Sabrié)

La forme losangique de ce caisson est peu habituelle bien qu'attestée dès le II^e style dans la tombe de Montefiore¹⁶.

Ne peut-on voir dans la décoration de cette salle, en particulier dans la mégalographie, une valeur signifiante, comme l'exaltation des vertus militaires qui vont être à l'honneur à partir du III^e siècle, et dans les phénix, une allusion à la durée et au renouveau de l'Empire ?

Dans la pièce B de la même maison, la décoration montre une association de

motifs peu habituelle. Le peintre s'est inspiré d'une imitation de pierres décoratives dans la zone médiane : du chemtou, du porphyre, de la serpentine verte dans un premier registre, du karistos et du porphyre dans le registre supérieur. Ce décor apparaît habituellement dans les belles demeures pompéiennes au I^{er} siècle. La superposition des panneaux n'est pas sans rappeler une peinture de la maison des Voûtes peintes, à Ostie, datée entre 162 et 192. L'association de ce motif noble à un décor à réseau, qui orne les pièces modestes en Gaule, surtout le plafond mais aussi les parois, peut surprendre bien qu'un exemple nous parvienne du *cubiculum* I de la maison des Amours dorés à Pompéi.

Un ensemble d'enduits peints, dont on ne connaît pas la pièce d'origine, était jeté en comblement sous un sol de la salle D de la maison au Grand Triclinium (fig. 10). Le schéma habituel avec une alternance du noir et du rouge dans la zone médiane est fidèle à la tradition de nombreuses pièces du I^{er} siècle. Une frise dérivée de l'*anthemion* se situe au bas du panneau. Elle apparaît dans un décor de la *Farnésine* du III^e style, avec un succès qui se prolonge au IV^e style et qui perdure en s'appauvrissant au II^e siècle à Ostie comme dans la pièce VI de la maison des Voûtes peintes. Les guirlandes du haut des panneaux, réalisées avec beaucoup de finesse, appartiennent à un répertoire ancien qui remonte au II^e style, avec une forme menue, typique

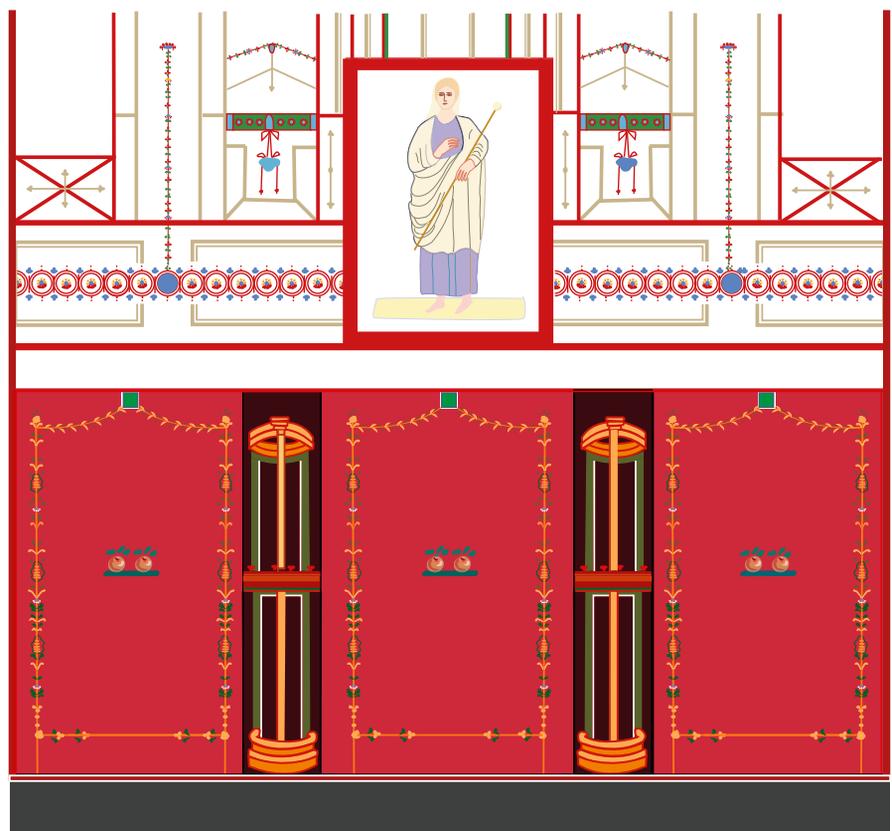


Fig. 11 - Restitution d'une paroi de la salle C de la maison au Grand Triclinium.
(R. Sabrié)

1 m

¹⁶ LAIDLAW, 1964, p. 17, 33-42, fig. 13-14.

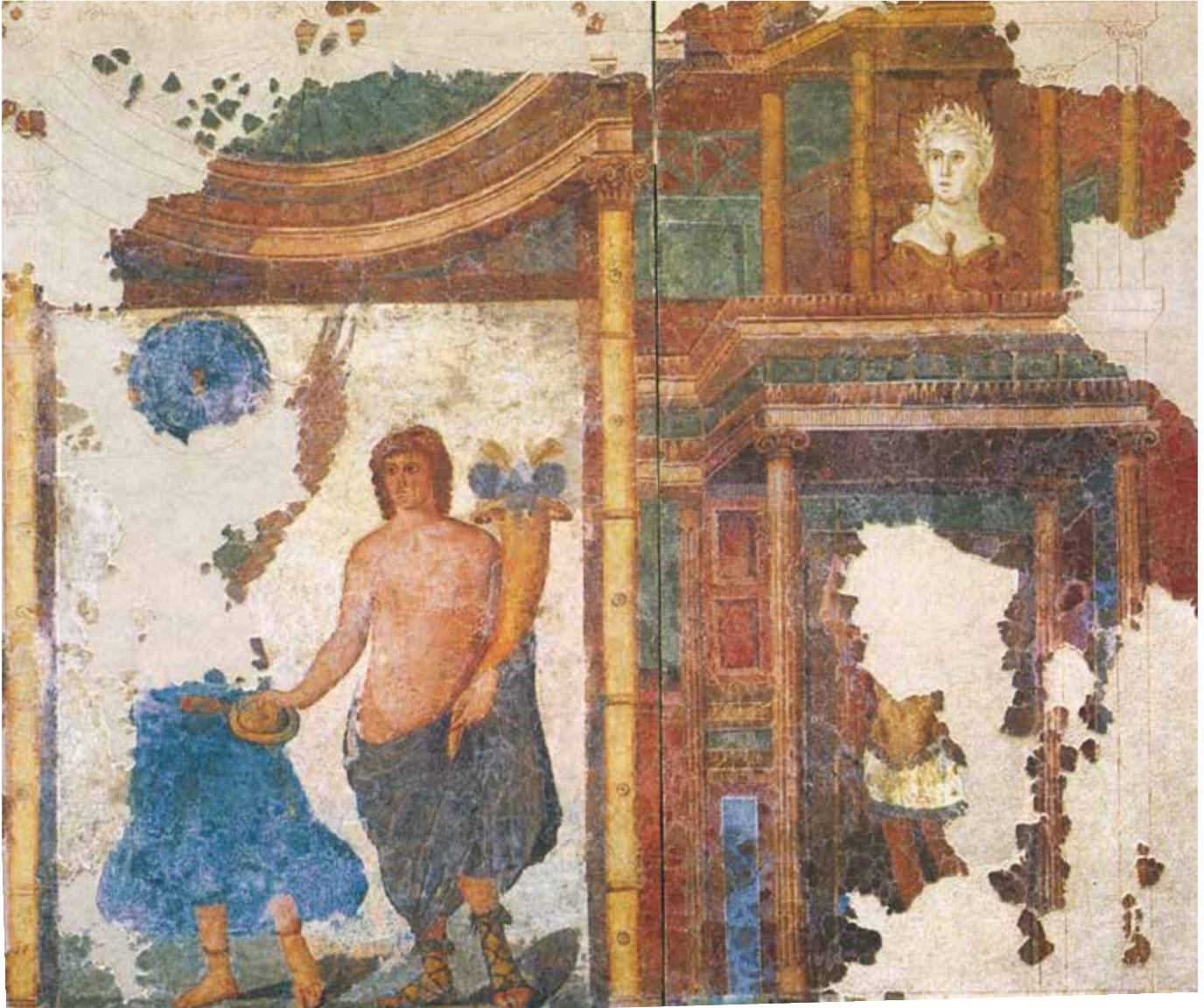


Fig. 12 - Maison à Portiques, décor à architectures et mégalographies du triclinium K.
(M. et R. Sabrié)

du III^e style¹⁷. Les guirlandes verticales, composées de feuilles et de fleurs, ont réutilisé le motif qui rappelle une croix à branches multiples cernée d'une ligne festonnée.

La salle C (fig. 11) dont la réalisation n'est pas très éloignée dans le temps, offre une décoration fidèle au schéma habituel de nombreuses pièces du I^{er} siècle à Pompéi : division de la zone médiane en panneaux rouges alternant avec des inter-panneaux noirs. Les bordures végétales, comparables à celles du décor précédent, sont appauvries, l'*anthemion* a disparu au profit d'une simple tige avec feuillage ; le « motif narbonnais » à croix avec bandes multiples est conservé. L'originalité de ce décor réside dans l'inter-panneau* où une colonne s'échappe d'un demi-cylindre et se termine par un chapiteau stylisé devant un cercle doré comme supporté de part et d'autre par deux bandes vertes. L'organisation des divers motifs fait penser au trépied delphique tel qu'on le voit dans certaines peintures pompéiennes. Dans le décor de cette pièce, la zone supérieure avec son ampleur reste dans la tradition des peintures italiennes du I^{er} siècle. La décoration des pièces autour de l'*atrium* de la maison à Portiques a été renouvelée au début du III^e siècle.

C'est le décor de quatre espaces, adapté aux fonctions de ces derniers, qui nous est parvenu : deux pièces d'apparat, un *cubiculum* et un couloir.

17 Farnésine : BRAGANTINI DEVOS, 1982, pl. 208.

Le *triclinium* K nous a livré un décor particulièrement riche, caractérisé par une zone inférieure haute avec imitation d'*opus sectile** supportant des architectures et des mégalographies (fig. 12). Ce goût des imitations de marbre est bien développé au II^e siècle aussi bien en Italie que dans les provinces. La partie centrale de la zone médiane, bordée de deux colonnes à chapiteaux corinthiens et couronnée par une tenture verte, abrite deux personnages grandeur nature : une Victoire ailée brandissant un bouclier bleu au-dessus de sa tête, un *Genius* tenant dans sa main gauche une corne d'abondance et dans la droite la patère du sacrifice. Un soldat à la cuirasse musclée, appuyé sur une lance, est campé dans l'édicule de droite. Au-dessus un buste lauré d'Apollon, protecteur du Prince, est niché dans un édicule tétrastyle. Nous ne pouvons entrer ici dans le détail de cette peinture mais essayer d'évoquer ce qui en fait d'une part le lien avec les peintures italiennes et d'autre part son originalité.

La composition générale s'inspire du II^e style dont la nouvelle mode commence à se manifester à l'époque d'Hadrien par le choix des motifs architecturaux en particulier, même si la réalisation manifeste un certain éloignement. Les colonnes n'ont pas l'ampleur des modèles du I^{er} siècle avant J.-C. mais la représentation de détails, certes modifiés, perdure comme l'imitation des tambours des colonnes ornés de macarons purement décoratifs qui ont pour origine les tenons des colonnes du II^e style. Cette représentation des architectures se double d'une mise en scène théâtrale avec un point central et des avant-corps latéraux qui rappellent certains décors aux couleurs éclatantes du IV^e style. Peu de peintures de cette époque ont bénéficié d'une mise en scène aussi soignée. Les réminiscences du II^e style sont encore sensibles vers 200 après J.-C. comme à la *via dei Cerchi* à Rome où des personnages grandeur nature se meuvent dans des architectures aux colonnes de dimensions presque réelles¹⁸. Dans cette dernière peinture, la simplicité des lignes et l'austérité des couleurs, bruns, beiges sur fond blanc, contrastent avec la richesse ornementale et les tons chatoyants de la salle K de Narbonne.

Cette mise en scène n'est pas purement décorative, elle contribue à mettre en avant des mégalographies. La réalisation du personnage principal, un *Genius*, n'est pas cependant particulièrement soignée. Les volumes sont mal rendus, l'importance des ombres ou de la lumière pour souligner le rendu des corps ou les draperies est peu utilisée.

L'auteur de cette peinture, suivant les instructions du commanditaire, a voulu réaliser une mise en scène spectaculaire des personnages de telle sorte que leur présence s'impose au regard du visiteur dès l'entrée dans cette salle. Plus qu'un simple décor, ils ont été choisis pour être porteurs d'un message politique et religieux. Le *Genius* identifié comme étant celui de l'empereur ou du peuple romain, est accompagné de la *Victoria Virtus* rappelant que l'existence du Prince est fondée sur le triomphe des armes. Cette allusion à la force armée est symbolisée également par la présence d'un guerrier en armes, à la cuirasse musclée archaïsante. L'allusion au culte impérial dans une maison privée est une originalité. Nous sommes à une époque où la valeur signifiante de la peinture prend le pas sur sa fonction décorative. Le commanditaire n'a pas hésité à affirmer sa loyauté à l'empereur et au régime impérial avec quelque ostentation.

La plate-bande entourant la zone voûtée de la couverture de la pièce est composée en alternance de motifs géométriques, de scènes de chasse et de figures mythologiques. On a pu reconnaître Léda et le Cygne, un satyre dévoilant une nymphe, un Dioscure, des Gorgonnes. Le décorateur a multiplié ces scènes de chasse situées dans des parcs et connues à Pompéi dès le I^{er} siècle – la maison de la Chasse ancienne en offre de beaux exemples¹⁹.

La partie centrale voûtée a reçu un décor organisé autour d'un compartiment central d'où s'échappent les bandes claires des diagonales et des médianes divisant l'espace en polygones décorés de motifs adaptés à leur dimension comme des oiseaux ou des centaures. Une bordure d'oves délimite

18 BORDA, 1958, p. 301.

19 PPM, VII, 4, 48.

le décor du compartiment central qui ne nous est pas parvenu. Cette peinture rappelle l'organisation de la voûte du *tablinum* de la maison des Voûtes Peintes d'Ostie²⁰ datée du début du III^e siècle.

Les bordures ajourées du IV^e style, qui ont rapidement disparu au II^e siècle, se retrouvent très déformées dans un décor de couloir de ce début du III^e siècle.

Une autre peinture de la maison au Grand Triclinium, celle de la salle X, prend sa source d'inspiration dans les modèles de la métropole. Dans la zone inférieure, la richesse du décor se manifeste par la présence de figures humaines, de tentures en peau de panthère comme en particulier dans une peinture de San Marco, à Stabies. Dans la zone médiane, au-dessus d'un podium, s'élève une colonnade à épis qui abrite une grande baie tandis que sur la gauche de cet édifice, une fenêtre est à demi ouverte sur le vide (fig. 13). L'originalité de ce décor, c'est cette ouverture de la paroi qui laisse apparaître sous le bleu du ciel un paysage urbain suggérant que la *domus* se situe au cœur de la ville. L'inspiration de cette peinture a des origines multiples. La construction de l'édicule à colonnes nous vient des beaux décors pompéiens du IV^e style. Le paysage urbain vu à travers l'ouverture trouve sa source dans des peintures du II^e style. C'est une réplique appauvrie d'un décor de *Boscovale*, qui laisse voir un paysage urbain à travers une baie, représenté pour lui-même et non pour servir de fond à une scène comme c'est habituellement le cas au III^e et au IV^e styles. Il devait y avoir des maillons qui ne nous sont pas parvenus entre le décor de Narbonne et celui de la *villa* vésuvienne. Une particularité de cette peinture est le fond strié sur lequel est appliqué le décor de la zone médiane. Cette technique, bien attestée en Gaule du Nord, semble être l'exemple le plus méridional découvert jusqu'à présent ; il ne paraît pas avoir de parallèle en Italie. On pourrait y voir une tentative provinciale pour renouveler la technique habituelle de la fresque.

Un autre type de peinture est largement répandu dans les pièces modestes, dans les zones supérieures ou dans les couloirs. C'est la peinture à fond blanc qui orne à Pompéi²¹, et surtout à Ostie, des locaux ayant une fonction comparable. Le décor le plus répandu consiste en une multiplication de guirlandes de fleurs dessinées très symboliquement avec des pétales rouges, des sépales verts sur une tige ocre rouge.

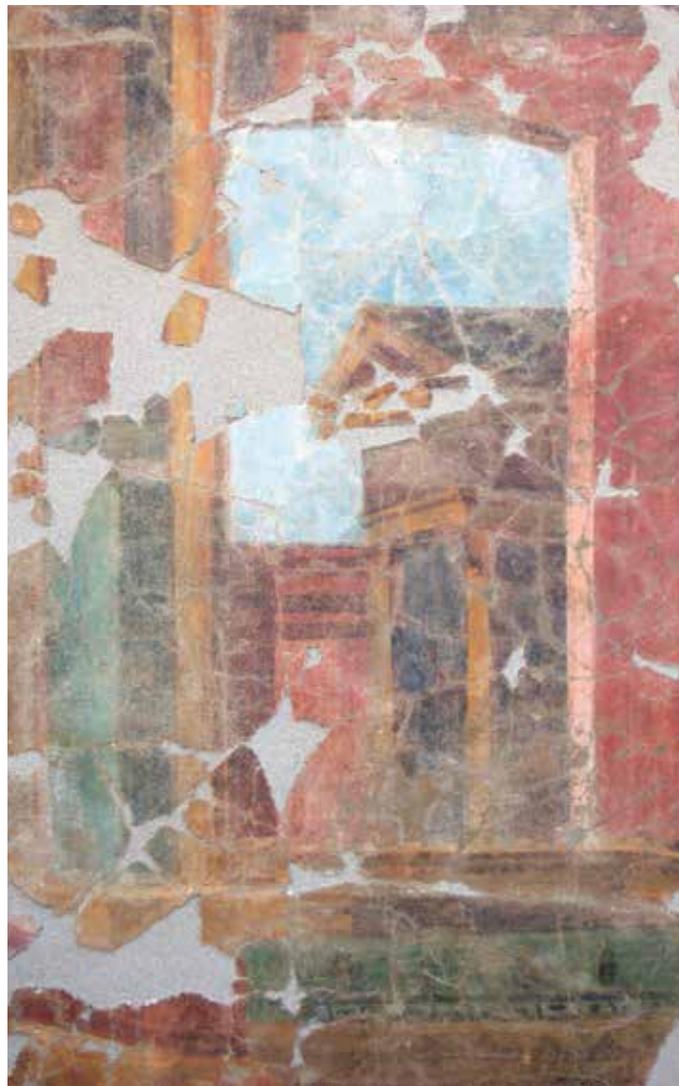


Fig. 13 - Maison au Grand Triclinium, salle X, décor avec ouverture de la paroi sur un fond d'architecture. (M. et R. Sabrié)

Conclusion

À travers cette évocation rapide de la relation entre les peintures de Narbonne et les peintures italiennes, trois étapes peuvent être distinguées. Durant le I^{er} siècle avant J.-C. et le début du I^{er} siècle après J.-C., les peintres qui travaillaient dans la capitale de la *Provincia* suivent fidèlement les modèles venus de la métropole et les peintures pourraient aussi bien décorer des demeures de l'Italie.

Un changement s'opère à la fin du I^{er} siècle. La composition générale du décor reste fidèle aux modèles pompéiens mais dans la distribution des motifs, dans leur dimension et dans l'apparition de quelques nouveautés est perceptible une certaine originalité.

Dans la troisième étape, l'Italie – avec des parallèles aussi bien à Pompéi qu'à Ostie – reste toujours la source essentielle d'inspiration des décors mais le peintre les interprète à sa manière. Il puise ses sources à différentes époques et donne à son œuvre une fonction plus précise qui n'est pas seulement décorative. Cette tendance se rencontre en particulier dans les salles d'apparat où le décor laisse transparaître plus fortement les idées du commanditaire.

20. CROISILLE, 2005, fig. 143.
21. STROCKA, 1975.



APPROCHES
ICONOGRAPHIQUES
ET TECHNIQUES

LES IMAGES DANS LA PEINTURE ROMAINE DU SUD DES GAULES

Par Alexandra Dardenay

Les images attestées dans la peinture romaine du Sud des Gaules présentent un répertoire de sujets assez varié et reprennent des thèmes phares de la peinture italienne. On retrouve ainsi des scènes mythologiques, des paysages, des scènes de chasse et de jeux... À cet égard, la peinture murale gallo-romaine présente un vrai reflet des thèmes figurés du répertoire classique.

Ces images apparaissent sous différentes formes sur la paroi peinte, soit de scènes figurées, soit de motifs isolés. Entendons-nous préalablement sur la définition à accorder à l'appellation de « scène figurée » : une scène figurée implique la combinaison d'au moins deux des éléments suivants : un ou plusieurs personnages, une action, un paysage. On admettra alors, par exemple, qu'une image ne figurant qu'un seul personnage, qu'il accomplisse une action ou qu'il s'insère dans un paysage signifiant, est une scène figurée.

On distingue donc les « scènes figurées » des figures ou sujets isolés de tout contexte narratif : les figures volantes, les figures de candélabres, les masques... Ces dernières apparaissent le plus souvent comme isolées au centre d'un panneau (les figures volantes), comme ornement d'un inter-panneau* ou associées à un élément architectural (posée sur un entablement, une corniche, au sommet d'une colonne...).

Les images provinciales sont-elles identiques aux images italiennes ?

La peinture provinciale offre le lieu d'une authentique réception des schémas iconographiques gréco-romains. Les images se diffusent en Gaule, comme partout ailleurs dans le monde romain, par de multiples vecteurs. Parmi les plus efficaces et les plus anciennement impliqués, citons le petit mobilier sur lequel des images du répertoire gréco-romain sont représentées : les vases, lampes de terre cuite, intailles (pierres gravées) étaient des objets dont le commerce s'exerçait à l'échelle méditerranéenne et dont la petite taille et la valeur marchande, plus ou moins onéreuse, facilitaient la diffusion. Les images transitent d'un support à l'autre, il n'y a pas (ou peu) d'images qui soient spécifiquement dévolues à un type d'objet¹. Concernant la peinture (et la mosaïque), les ateliers eurent également un rôle à jouer. Lors de leurs premiers séjours en Gaule, à la fin de l'époque républicaine, pour orner les maisons des élites et lors de l'installation de certains d'entre eux à *Lugdunum*² ou en Narbonnaise à l'époque augustéenne – quand la demande de la part des provinciaux est devenue de plus en forte – ils ont importé non seulement des vogues picturales (les II^e et III^e styles pompéiens), mais également tout un répertoire d'images. C'est ainsi que l'on retrouve en Narbonnaise, en Aquitaine ou ailleurs en Gaule, des modèles et des images du répertoire italien.

¹ Toutes les études centrées sur un thème iconographique en particulier en témoignent. Par exemple pour les images des héros fondateurs de Rome : DARDENAY, 2010 et DARDENAY, 2012 (p. 43-44 pour une évaluation des répartitions par support).

² Lyon, la capitale des Trois-Gaules où Auguste lui-même s'établira périodiquement, entre 16 et 12 avant J.-C.



Fig. 1 - Schéma de découpage d'une paroi peinte romaine. (Infographie M.-L. Maraval)

Il est impossible d'éluder la question de l'existence d'éventuels *hapax* iconographiques³ qui auraient l'allure de particularismes provinciaux. De telles scènes sont assez difficiles à repérer étant donné le caractère parcellaire des ensembles. Mais, dans l'état actuel de notre documentation, aucune des scènes figurées attestées dans la peinture en Gaule romaine ne peut être considérée comme se référant à un thème inconnu du répertoire gréco-romain. Tout au plus peut-on signaler de rares ensembles iconographiques dont les difficultés d'interprétation n'ont sans doute d'autre cause que le caractère fragmentaire du décor⁴.

Comment se répartissent les images sur la paroi?

Traditionnellement, les archéologues et historiens de l'art qui se consacrent à l'étude de la peinture antique ont l'habitude de découper visuellement la paroi en zones quand ils commentent un décor. Ce découpage n'est pas arbitraire, puisqu'il suit les grandes lignes horizontales de la paroi, lesquelles correspondent à la propre scansion des peintres antiques et à leur organisation du chantier en « journées de travail » (*pontate** en italien). On distingue ainsi trois zones, la zone inférieure, la zone médiane et la zone supérieure (fig.1). Verticalement, la paroi s'organise également en plusieurs

³ C'est-à-dire d'images uniques, dont on ne connaîtrait pas d'autre attestation.

⁴ C'est le cas, hors de la zone géographique qui nous intéresse ici, d'un décor de Reims, rue Libergier : BALMELE, 1990.

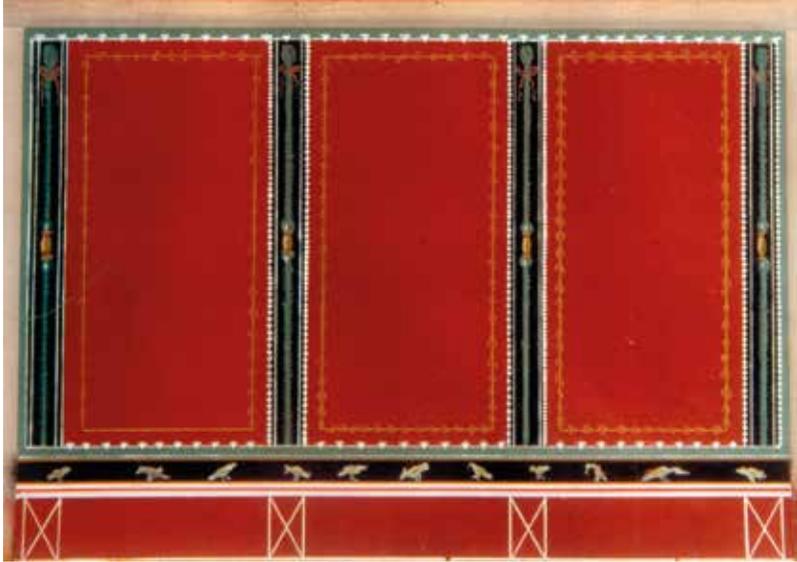


Fig. 2 - Fréjus, place Formigé, pièce U.
(A. Barbet)

parties, le plus souvent trois depuis le II^e style pompéien⁵; mais ce nombre n'est pas contraignant, et en fonction de la longueur du mur, on peut diviser ce dernier en trois ou cinq zones verticales, parfois plus dans un péristyle ou un couloir. Ce nombre reste toutefois souvent impair en raison de l'habitude des peintres d'organiser le décor autour d'un panneau central sur lequel ils mettent plus particulièrement l'accent soit en lui accordant une plus grande largeur, soit en l'entourant d'un cadre architectural en trompe-l'œil (un édicule), soit en y peignant les plus belles scènes figurées.

En zone inférieure, l'organisation des scènes figurées en frise prédomine très largement. Pour le décorateur, cette bande continue sert de transition entre la zone inférieure et la zone médiane du décor⁶ (fig. 2). Les sujets sont

alors disposés soit en frise continue, soit à l'intérieur de compartiments. De ce point de vue, une caractérisation chronologique apparaît; les frises continues sont ainsi typiques du I^{er} siècle. Les exemples conservés proviennent de Fréjus, Nîmes (**cat.26**), Vaison-la-Romaine et Aix-en-Provence (**cat.17**)⁷. De plus, la localisation géographique des documents attestés montre qu'il s'agit d'un courant décoratif particulièrement en vogue en Narbonnaise⁸. Ce sont généralement des frises sur fond noir, animées de petits personnages exerçant des activités diverses. Seul le ton change : à Aix-en-Provence, il s'agit d'Amours chasseurs, à Nîmes, de nains parodiant des scènes mythologiques. Dans un cas

Fig. 3 - Pompéi, maison de l'ancienne Chasse, tablinum. Entre la zone médiane et la zone inférieure se développait une prédelle rythmée de tableaux sur fond blanc figurant des Amours chasseurs. On note l'absence du tableau de zone médiane, anciennement prélevé.
(A. Dardenay)



5 On parle d'ailleurs de tripartition horizontale et verticale de la paroi.

6 En particulier pour masquer agréablement la trace entre deux « journées de travail ».

7 Fréjus, place Formigé, pièce U : BECQ, 1991 ; BARBET, 2008, p. 74-76. Nîmes, Villa Roma, maison 10, pièce 2 : Vaison-la-Romaine, La Villasse, maison des Animaux sauvages, pièce à la mosaïque de perdrix : SAUTEL, 1942, pl. XXXVI ; BARBET, 2008, p. 130.

8 Ce type de frise est beaucoup plus rare dans les décors des autres provinces : DARDENAY, 2011, p. 346-351.

comme dans l'autre, les parallèles possibles sont nombreux avec des exemples italiens. Pour la frise de Nîmes, citons notamment celle sur fond noir de la maison du Médecin à Pompéi où des nains reproduisent le jugement de Salomon (**cat.27**). Quant aux Amours de la prédelle d'Aix-en-Provence, ils empruntent un des thèmes les plus populaires de l'iconographie romaine, celui des activités de Cupidon⁹. On le retrouve dans ses multiples occupations dans les tableautins de la maisons des Cerfs à Herculanium, chassant, jouant ou pratiquant un sport ou une activité artisanale (**cat.71** et **cat.72**) ou même en figure volante, flottant librement au milieu d'un panneau comme à Vaison (**cat.73, 74**).

Plus rares sont les exemples de frises figurées, en prédelle, sous la zone médiane, après le I^{er} siècle¹⁰. D'un point de vue stylistique, la prédominance de ce type de composition au I^{er} siècle ne doit pas étonner. Les frises figurées, continues ou compartimentées, à cet emplacement sont en effet caractéristiques des III^e et IV^e styles pompéiens (fig. 3) et leur présence à cette époque sur des parois gallo-romaines n'est qu'un des éléments révélateurs de la réception de ces modes décoratives en Gaule.

Zone médiane

Attardons-nous maintenant sur l'organisation de la zone médiane de la paroi. Située à hauteur d'œil, elle fut perçue comme l'emplacement privilégié pour développer un répertoire iconographique plus riche et donner plus d'ampleur aux scènes figurées. La présence de tableaux ou tableautins dans cette zone est – exceptés quelques cas sur lesquels nous reviendrons – une spécificité stylistique du I^{er} siècle de notre ère. Dans ces compositions alternant panneaux et inter-panneaux en zone médiane, les tableaux sont généralement figurés comme suspendus au centre des premiers, afin de donner l'illusion de peintures de chevalet accrochées sur les murs. L'effet de *pinakes* suspendus grâce à un fil est très perceptible dans la paroi de Vaise (près de Lyon)¹¹ (fig. 4) Les petits tableaux protégés par des volets de bois soigneusement peints en trompe-l'œil étaient ornés de natures mortes. On voit un exemple très représentatif de ce type de paroi à Périgueux dans la composition à panneaux à guirlandes et perles en feston, ornés de tableautins dans la partie centrale (**cat.19**). Ces petits tableaux aujourd'hui très altérés pouvaient représenter, sur un fond blanc, des natures mortes, dans l'esprit de celles de Vaise, ou pour faire référence à des modèles italiens, ceux de Pompéi (**cat.42 et 43**).

Une telle organisation spatiale des scènes figurées sur la paroi est parfaitement conforme aux spécificités stylistiques des III^e et IV^e styles pompéiens qui se sont épanouies durant ce siècle et diffusées¹² en Gaule. Les exemples conservés sont trop fragmentaires ou trop rares pour juger de la multiplicité des thèmes qui pouvaient être développés dans ces tableaux. Toutefois, quelques exemples restitués permettent de suggérer que mythes et épopées devaient être des sujets particulièrement à l'honneur à cette époque. Nous citerons seulement le programme iconographique de la pièce 2 de la maison 10 de Nîmes, Villa Roma (**cat.26**). Dans ce décor, datable du milieu du I^{er} siècle après J.-C., la frise parodique évoquée précédemment est associée à des tableaux placés au centre des panneaux de la zone médiane. Le seul qui soit conservé représente un jeune dieu ou héros nu assis devant un arrière-plan architectural : la composition est tout à fait dans la lignée des tableaux mythologiques de IV^e style mis au jour dans les cités campaniennes. Un même schéma iconographique est en effet attesté dans le « Méléagre et Atalante » de la maison du Centaure,



Fig. 4a et b - Paroi de Vaise, près de Lyon, avec détail du pinax suspendu au centre du panneau. (P. Veyseyre)

⁹ Cupidon/Éros/Amour. Pour se faire une idée de l'importance de ce corpus iconographique, consulter le LIMC, s.v. « Éros », (N. BLANC et F. GURY).

¹⁰ Toutefois, signalons les scènes de *munera* de la Croisille-sur-Briance, villa du Liégeaud : DUMASY, 1991 ; BARBET, 2008, p. 231-232.

¹¹ BARBET, 2008, fig. 188-190 et p. 135-136. Seconde moitié du I^{er} siècle après J.-C.

¹² Diffusées, mais pas forcément intégralement adoptées telles quelles. La reprise des modèles italiens du IV^e style notamment fonctionne plutôt sous forme de « citations », d'emprunts ponctuels et partiels (*supra*, DARDENAY).



Fig. 5 - Rome, décor de la pièce E8 de la domus découverte Piazza Cincquecento. (A. Barbet, avec l'aimable autorisation du Museo Palazzo Massimo alle Terme)

à Pompéi (**cat.25**). La représentation du héros est très comparable à celle du tableau de Nîmes : dans un décor architectural, un jeune homme en nudité héroïque est assis au premier plan sur des blocs de pierre. Un manteau rouge (il est blanc à Nîmes) entoure son bassin sans dissimuler totalement sa nudité. Le port d'une lance permet de l'identifier comme chasseur ou guerrier ce qui caractérise la plupart des héros. Dans le tableau pompéien on peut reconnaître Méléagre à partir des figures qui l'entourent ; le sanglier qui gît à ses pieds et la jeune femme vêtue d'une tenue de chasse qui semble converser avec le jeune homme permettent de résoudre l'équation : la jeune fille doit être Atalante, qui avait elle aussi

participé à la traque du sanglier de Calydon, donnant la première blessure à l'animal que Méléagre devait achever. Pendant cette chasse, les deux jeunes gens étaient tombés amoureux l'un de l'autre... Dans un autre tableau, provenant cette fois d'Herculanum (**cat.62**), le jeune chasseur au premier plan est toujours assis sur de massifs blocs de construction, mais assoupi. Il tient deux lances, comme le Méléagre du tableau pompéien, et encore une fois, c'est une figure féminine qui nous aide à l'identification. Il s'agit, en effet, sans doute possible, de Séléne – la Lune, reconnaissable au croissant lumineux autour de sa tête – dans une scène de rencontre amoureuse comme l'indique la présence de l'Amour en vol au centre du tableau. Ces éléments nous permettent de déduire que le jeune héros endormi doit être Endymion, dont Séléne était tombée amoureuse et qu'elle avait demandé à Zeus d'endormir pour toujours afin de préserver sa beauté. Le Polyphème d'Herculanum (**cat.61**) s'inscrit également dans cette tradition iconographique, même si, ici, le jeune éphebe a laissé la place à un amant monstrueux.

Ainsi, on le constate, la figure du jeune héros assis sur un bloc, des rochers (ou encore un fauteuil) était couramment utilisée dans de multiples images et pour représenter un grand nombre de figures mythologiques différentes. Tous ces jeunes hommes, au physique idéalisé et aux attributs de chasseur ou de guerrier, se ressemblaient énormément et bien souvent seul le contexte narratif de l'image nous permet de les identifier : les personnages secondaires, des animaux, des éléments du paysage, parfois même des inscriptions. Dans le cas du tableau de Nîmes, la scène et le personnage n'offrent aucune prise à l'identification. Cette décision fut sans doute prise à dessein par le commanditaire ou le peintre : il s'agissait de faire allusion à l'univers héroïque, parodié par ailleurs dans la frise peinte en prédelle, sans mettre l'accent sur un héros mythologique plutôt qu'un autre. Une alternative, assez proche, à ce schéma iconographique est celle du héros ou du souverain assis sur un fauteuil ou un trône, plutôt que sur des blocs de pierre. C'est l'image qui a été adoptée sur une scène de la frise à fond noir d'Herculanum (**cat.68**) ou sur le panneau figurant un « couple royal » de Boscoreale conservé au Metropolitan Museum de New York¹³. On note que là encore – comme sur le tableau de Méléagre et Atalante – le jeune homme tourne la tête vers la figure féminine qui l'accompagne. En règle générale, les peintres travaillaient sans doute beaucoup de mémoire, à partir d'un nombre limité de formules et de compositions qu'ils adaptaient en fonction du sujet, ce qui explique ces répétitions et la large diffusion de ces images, parfois un peu stéréotypées.

Si la plus grande partie des compositions à tableaux ornant la zone médiane appartient au I^{er} siècle, quelques-unes, toutefois marginales, sont datables du courant du II^e siècle. C'est le cas des décors mis au jour dans

¹³ GRIMALDI, dans BARBET, VERBANCK, 2013, II, p. 76

les sites de Brachaud et de Bon-Encontre (**cat.54 et 47**) en Aquitaine¹⁴. L'exemple de Bon-Encontre, en particulier, révèle la présence de tableaux au centre de panneaux à fond blanc, séparés par des hampes. C'est également sur des panneaux blancs qu'étaient peints les tableaux des thermes de la villa de Brachaud. Dans l'un et l'autre cas, le décor est trop fragmentaire pour que l'on puisse réellement identifier les sujets qui étaient peints. Le fait que les quelques exemples conservés proviennent de l'Ouest des Gaules n'est sans doute qu'une coïncidence, dans la mesure où l'on retrouve ce système à panneaux et tableaux jusqu'à *Brigetio* dans la province romaine de Pannonie (actuelle Hongrie).

Si les décors à fond blanc s'accordent parfaitement à l'esthétique du II^e siècle, les tableaux, en revanche, se rattachent plutôt à une tradition picturale héritée du siècle précédent. Ce type de composition se détache donc de la production italienne du II^e siècle où les décors conservés révèlent un désintérêt pour les scènes figurées – et mythologiques en particulier; on observe en effet, quand elles subsistent, qu'elles ne sont plus mises en valeur au centre de la paroi, mais reléguées dans des positions secondaires (fig. 5).

La permanence des systèmes à panneaux dans les provinces occidentales doit-elle être lue comme le signe d'une relative indépendance de la peinture provinciale vis-à-vis des modèles italiens? Plutôt que d'indépendance, nous préférons parler d'éclectisme dans des décors où les traditions picturales du I^{er} siècle après J.-C. se voient constamment renouvelées par de nouvelles modes décoratives venues d'Italie¹⁵.

La paroi « au Phaéton » de la maison IV du Clos de la Lombarde, à Narbonne, apparaît comme une œuvre rare (fig. 6, **cat.59**). Elle frappe par la présence en zone médiane d'un grand tableau mythologique encadré d'échappées architecturales, formule héritée du IV^e style pompéien qui, on le sait, n'a pas eu beaucoup de succès en Gaule romaine. Le tableau est incomplet (la partie gauche étant perdue) mais on distingue nettement au premier plan un jeune homme en nudité héroïque, de dos, tenant des chevaux par la bride. Sur sa tête, deux petites ailes signalent son affinité avec l'élément aérien. Par comparaison avec d'autres images, on a proposé d'y voir une représentation du fils d'Apollon demandant à son père la permission de conduire le char du Soleil. Comme pour Icare, cette chevauchée céleste sera fatale au jeune homme.

La paroi au Phaéton s'inscrit donc dans un contexte chronologique – le II^e siècle – qui voit en Italie le déclin des tableaux mythologiques peints en zone médiane. Dans la région de Rome, les tableaux (comme sujets encadrés) semblent disparaître de la paroi dans les environs de 150 après J.-C. Un des derniers pourrait être celui de la maison de Jupiter et Ganymède, à Ostie, qui s'avère être assez proche, dans sa composition, de la paroi au Phaéton, avec ses échappées architecturales de part et d'autre du panneau central portant un tableau avec les deux figures éponymes, Jupiter et Ganymède. Après cette date, en Italie, on continue de voir des personnages, des animaux et des objets, mais toujours dépourvus d'encadrement et souvent comme suspendus dans un champ. Les scènes figurées sont libres (sans encadrement). Quand on souhaite leur donner une place importante, il n'est pas rare qu'elles couvrent la totalité d'une paroi, voire une pièce entière.

Toutefois, et pour appuyer ce que nous disions précédemment à propos de l'éclectisme de la peinture gallo-romaine du II^e siècle, il faut bien admettre que, d'une manière générale, et conformément à ce que l'on observe en Italie à cette époque, les décors picturaux du II^e siècle dénotent un certain désintérêt pour les scènes figurées¹⁶; le goût pour les scènes mythologiques ne renâtra, à la lumière de notre documentation, qu'à l'époque sévérienne.

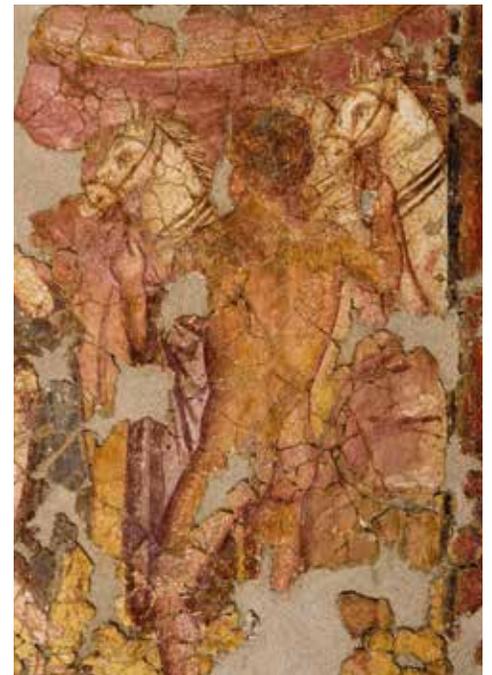


Fig. 6 - Narbonne, Phaéton, détail (**cat.59**).
(Musée archéologique de Narbonne/A. Patraut)

14 Villa de Brachaud, pièce S1 : LOUSTAUD, 1982, p. 31-52; BARBET, 2008, p. 233-234. Bon-Encontre, villa de Sainte-Radegonde : ALLAG, LEFÈVRE, 2003; BARBET, 2008, p. 235. Vieux, Le Bas-de-Vieux, maison au Petit Péristyle, salle II : VIPARD, 1998, p. 88 (dessin B. Amadei); BARBET, 2008, p. 220-222.

15 BALDASSARRE *et al.* 2006, p. 323.

16 BALDASSARRE *et al.* 2006, p. 323.

Le décor figuré pouvait prendre une forme plus mineure que celle de tableaux ou tableautins au centre des panneaux de zone médiane, mais non moins spectaculaire du point de vue du soin, de la facture et du style. Des motifs figurés de plus petite dimension, souvent sous la forme de figures isolées, trouvent donc leur place au centre des panneaux, notamment latéraux quand le panneau central est orné d'un tableau.

Signalons ainsi le goût croissant, au cours du I^{er} siècle, pour les figures volantes ou vignettes en milieu de paroi, qui peuvent représenter des humains ou des animaux (fig. 7, **cat. 63, 64 et 65**). Le décor conservé au Louvre de la maison de Julia Felix à Pompéi en offre un très bel exemple. Sur les panneaux jaunes de zone médiane se déployait, tout autour de la pièce, une série de vignettes représentant Apollon et les neuf muses, symboles de culture et d'ouverture intellectuelle aux arts et à la littérature du *dominus* (le maître de maison). Ce type de vignettes à sujet mythologique se retrouve dans les décors provinciaux, ainsi à Plassac, des figures d'Amours, comme ce petit Cupidon conduisant un attelage de dauphins qui ornait le centre d'un panneau à fond noir (**cat. 40**); ou à Vaison, toujours ces Amours, qui flottaient sur des panneaux à fond rouge (**cat. 73 et 74**).

En zone médiane, il n'est pas rare non plus que le peintre ait fait le choix de médaillons, souvent de bustes de divinités, d'êtres mythologiques, mais aussi de portraits. Parfois, les genres semblent se mêler, comme dans cette série de médaillons provenant de l'exèdre bleue de la maison de l'Atrium à mosaïque d'Herculanum¹⁷ (**cat. 39**). Il arrive en effet que l'inventivité des peintres et leur goût de la fantaisie les aient conduits à représenter leur sujet (des membres de la famille, comme on le suppose parfois) sous l'aspect de figures mythologiques. Ces personnifications expliquent la forte impression de familiarité et l'intensité des regards qui transparaissent à la contemplation de ces petites œuvres. Les médaillons peuvent également trouver place en zone supérieure, voire en zone inférieure, où nous les retrouverons¹⁸.

Fig. 7 - Restitution
du décor de Vaison.
(A. Barbet)



¹⁷ DARDENAY, 2013.

¹⁸ Voir Plassac (**cat. 40**) et Bordeaux (**cat. 41**).

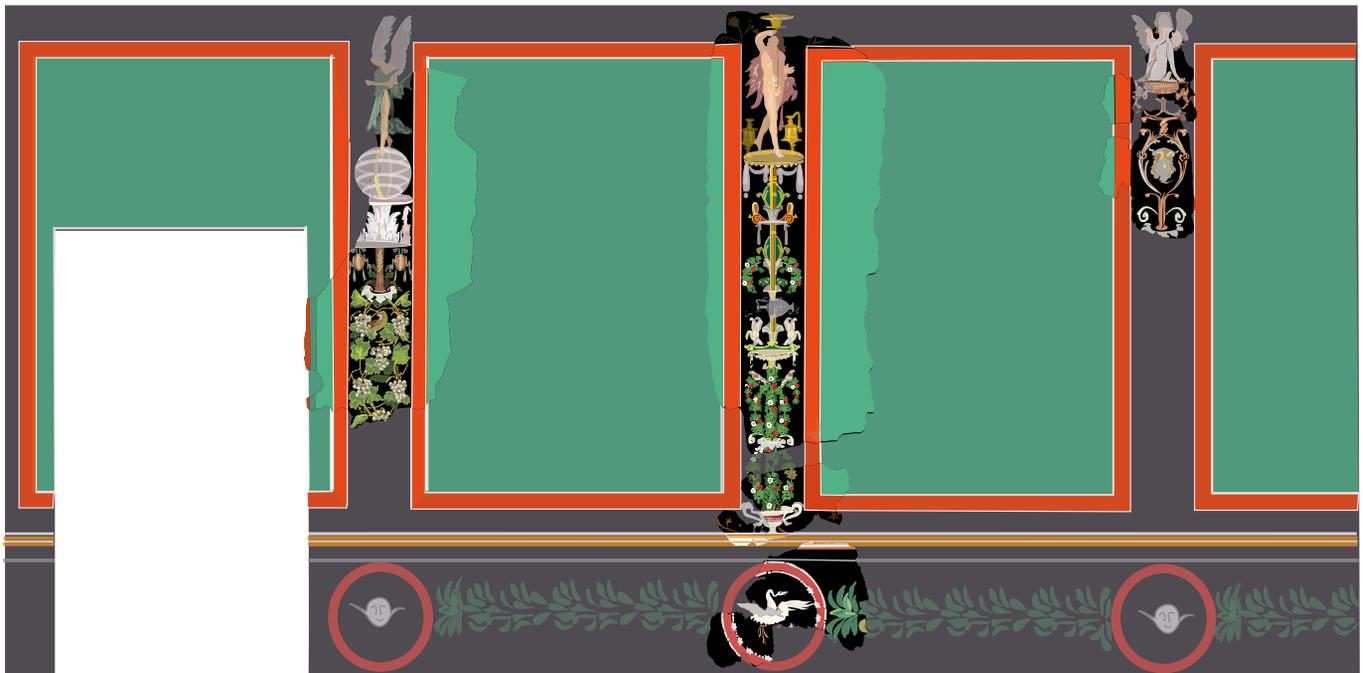


Fig. 8 - Restitution de la paroi au globe,
Saint-Romain-en-Gal.
(Infographie O. Leblanc)

*Les ornements des candélabres d'inter-panneau**

Les candélabres et leurs avatars végétalisés sont sans doute les éléments de structuration et de découpage de la paroi les plus prisés des peintres de Gaule romaine durant près d'un siècle et demi, entre le règne d'Auguste et la fin du règne d'Hadrien (donc du tournant de notre ère à 140 après J.-C. environ). Progressivement, ils se peuplent d'un nombre croissant d'objets et de sujets figurés (notamment oiseaux et animaux), dans une horreur du vide qui culminera à la fin de l'époque flavienne, à la fin du I^{er} siècle (fig. 8).

L'usage du candélabre pour découper verticalement la paroi apparaît en Italie, mais il connaît en Gaule (et ailleurs, en Germanie notamment) un développement indépendant de ses lointains modèles italiens. Il se révèle une source d'inspiration très forte pour les peintres qui y ont vu un espace d'expression figurative offrant plus de fantaisie que les autres zones de la paroi. Ainsi, en Gaule, le candélabre se déstructure et perd souvent sa hampe centrale au profit d'un empilement d'objets variés : vases, oiseaux... Certains thèmes auront un succès particulier et seront repris, imités, dévoyés, ainsi le motif des cygnes adossés (à Orange, **cat.32**) ou des dauphins plongeants (à Roquelaure, **cat.30**). Une grande figure couronne souvent cet assemblage qui devrait perdre en toute logique son appellation de candélabre (comme à Saint-Romain-en-Gal, **cat.33**). Mais le rôle décoratif de séparation entre deux panneaux unis reste le même et la filiation évidente.

Au début du II^e siècle, le candélabre sera de plus en plus peuplé, presque toujours sur fond noir et relié à une frise animée au sommet sur un même fond, comme à la Croisille-sur-Briance (Haute-Vienne). Toutefois au milieu du II^e siècle, quand progressivement il se transforme en tige végétale, les ombelles et les objets disparaissent, comme dans les décors de Bon-Encontre (**cat.47**), Gémenos (**cat.45**) ou Villa Grassi (**cat.46**).

Zone supérieure

Si la zone médiane de la paroi a généralement été perçue comme un espace propice à la peinture de scènes figurées, c'est bien en raison de sa situation privilégiée pour le regard humain qui assurait une bonne lecture des images. Ce ne fut toutefois pas le cas de la zone supérieure, qui n'a que très rarement servi de cadre à ce type de scènes. Les quelques exemples attestés

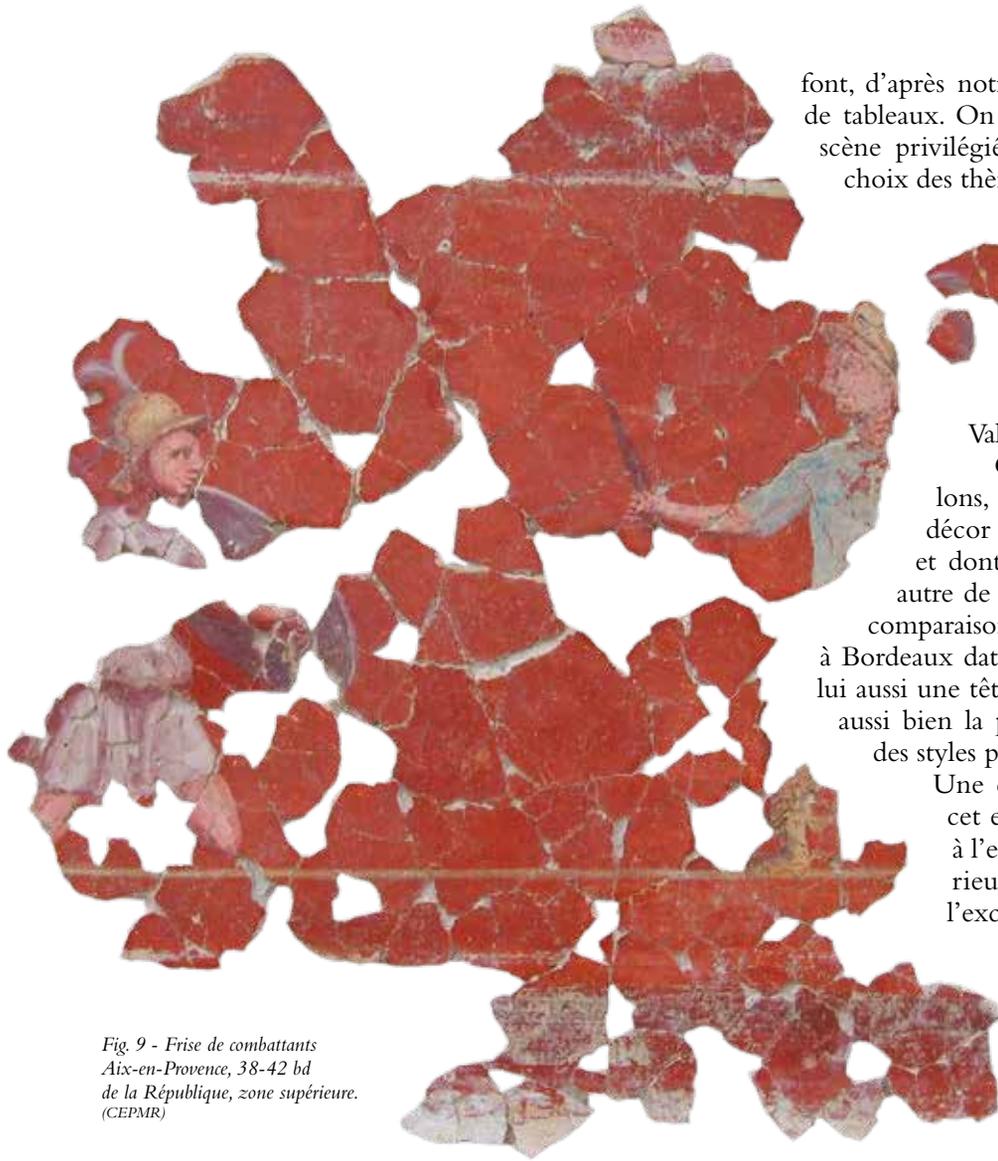


Fig. 9 - Frise de combattants
Aix-en-Provence, 38-42 bd
de la République, zone supérieure.
(CEPMR)

font, d'après notre documentation, état de frises et non de tableaux. On retrouve donc ici le mode de mise en scène privilégié de la zone inférieure de la paroi. Le choix des thèmes figurés ne fait que renforcer la comparaison. L'exemple d'Aix-en-Provence, avec sa frise de combattants sur fond rouge (fig. 9), est datable du I^{er} siècle, mais on connaît, ailleurs en Gaule, des exemples de ces frises figurées en zone haute jusqu'au III^e siècle (Beaumont-sur-Oise, Val-d'Oise).

On peut y trouver également des médaillons, comme ceux qui sont attestés dans un décor de Plassac datable du milieu du I^{er} siècle et dont il subsiste une tête de Méduse et une autre de divinité barbue (p. 61, fig. 9, **cat. 40**). La comparaison avec le médaillon des allées de Tourny à Bordeaux datable, quant à lui, du II^e siècle et figurant lui aussi une tête de Méduse (**cat. 41**), permet d'illustrer aussi bien la permanence des images que l'évolution des styles picturaux.

Une des explications à la rareté des motifs à cet emplacement tient aussi tout simplement à l'escamotage pur et simple de la zone supérieure dans nombre de décors des Gaules, à l'exception de la Narbonnaise qui est toujours restée plus proche des modèles italiens.

Les décors de plafond

Mal connus, car moins bien conservés, les plafonds peints et/ou stuqués étaient pourtant un élément déterminant du décor d'une pièce en venant parachever, de manière simple ou

luxueuse, le programme ornamental. Du point de vue de la structure décorative, les décors de plafond reprennent souvent la trame des compositions des pavements de mosaïque. Il existe donc un « effet miroir » dans la maison romaine entre sol et plafond¹⁹.

Si la trame géométrique et les décors à réseau prédominent dans les plafonds, les décors figurés y trouvent également leur place. Un des points culminants de ces compositions est en général le décor central. Un usage perdurant dans les décors luxueux est celui de la grande figure inscrite dans un médaillon, un hexagone, ou toute autre forme géométrique, autour de laquelle va s'organiser toute la trame du décor. On en conserve un superbe exemple à Narbonne, Clos de la Lombarde, avec cette figure de Ménade qui semblait flotter au-dessus du sol (**cat. 58**). En bordure et dans les tracés concentriques qui entouraient le motif central pouvaient trouver place des tableautins, tel celui de la maison III de Narbonne (**cat. 24**) représentant un paysage inscrit dans un cadre en losange. Avec son ornementation mêlant architecture et végétation, dans une palette de couleurs très claires, ce décor, pourtant datable du II^e siècle, s'inscrit tout à fait dans la veine des paysages idylliques en vogue au I^{er} siècle.

¹⁹ BARBET, 2008, p. 315-342.

Quels sont les thèmes favoris de la peinture du Sud des Gaules ?

Les sujets mythologiques

Les thèmes de la mythologie et de la culture gréco-romaine ont séduit les commanditaires et les peintres de province qui piochent sans réserve dans ce vaste répertoire. De manière générale, on l'a vu à travers divers exemples, les schémas iconographiques sont respectés, les détails des tableaux, notamment des attributs bien compris et les images facilement identifiables, pour autant que le décor soit suffisamment conservé !

Sur la prédilection de certains thèmes, dans l'état actuel de notre connaissance du décor provincial, tout au plus peut-on remarquer que, comme en Italie, les Amours déjà évoqués et les personnages de la sphère dionysiaque (Dionysos/Bacchus et les membres de son thiasse, ménades, satyres...) ont la faveur de tous. Nous ne citerons ici, pour sa précocité, que le Bacchus de Roquelaure (**cat. 10**), reconnaissable à son thyrses, tout comme sur la figure de Bacchus sur fond bleu prélevée à Herculaneum (**cat. 67**). Il est vrai que l'univers bacchique, qui évoquait le vin, la fête, les spectacles et les plaisirs, avait toute sa place dans le décor du *triclinium** qui, en tant que principal espace de réception de la maison, recevait un décor particulièrement riche et soigné et donc une multiplication des thèmes figurés...

La peinture de paysage

Longtemps considéré comme un genre né en contexte romain, le paysage a aujourd'hui retrouvé ses racines grecques, notamment en toile de fond de scènes mythologiques²⁰. Mais ce sont des peintres romains qui l'ont élevé comme genre à part entière, le plaçant au premier plan et lui donnant ses lettres de noblesse. À la fin de l'époque républicaine, l'invention des paysages monochromes eut un succès retentissant aux échos prolongés. Les paysages traités en camaïeu de jaune, que l'on admire dans la *villa* de Fannius Synistor

Fig. 10 - Boscoreale, villa de P. Fannius Synistor, salle N, mur nord. Paysage sur fond rouge, inv. B. 98. 1. (Musée Royal de Mariemont/M. Lechien)



²⁰ CROISILLE, 2005, p. 204. Voir les débats au sujet de la scène de chasse peinte sur le tombeau de Philippe II de Macédoine.

à Boscoreale (p. 30, fig. 7), dans la *villa* de Poppée à Oplontis ou encore dans la frise supérieure d'une exèdre de la maison de Livie sur le Palatin, ont donné naissance à des compositions telles que celle mise au jour dans une maison tardo-républicaine de Vieille-Toulouse (**cat. 14**). Contemporain de ses prestigieux modèles italiens, le paysage monochrome de Vieille-Toulouse était peint sur un superbe rouge cinabre^{*}, indice supplémentaire de la grande richesse du commanditaire. Les poncifs italiens sont respectés, ainsi que l'indique le détail du personnage dressé sur un pont que l'on retrouve dans plusieurs exemples campaniens.

Dans l'histoire des paysages romains, les sujets dits « idyllico-sacrés » tiennent une place toute particulière en raison de l'engouement qu'ils ont suscité, bien après leur naissance à l'époque augustéenne. D'invention spécifiquement romaine sont ces compositions à la touche impressionniste dans lesquels architecture, nature, élément aquatique et végétation prédominent et où la figure humaine s'efface, n'apparaissant que sous la forme de silhouettes anonymes. Nous les qualifions d'idyllico-sacrés en raison de l'omniprésence des sanctuaires et des divinités ; genre dans lequel Pline nous dit qu'excellait un certain Studius, peintre à la cour d'Auguste. Nous en avons un beau témoignage en Aquitaine, dans les tableautins découverts allées de Tourny à Bordeaux (**cat. 23**).

Chasses et jeux

Un nombre finalement restreint nous est parvenu de représentations de scènes de chasse ou de combats de gladiateurs en peinture murale, comparativement à la popularité de ces scènes sur d'autres supports, comme les mosaïques, les reliefs ou les lampes de terre cuite par exemple. Quand les décors pariétaux offrent ce type de scène, c'est souvent sous forme de frises figurées peintes en prédelle, ou au-dessus des panneaux de zone médiane. Par ailleurs, il n'est pas rare, notamment pour les scènes de chasse, que la représentation adopte une forme non réaliste mais mythologique en mettant en scène des Amours. De très beaux exemples en sont conservés dans le décor du péristyle de la maison des Cerfs à Herculaneum (**cat. 71 et 72**) ou, pour le Sud des Gaules, à Aix-en-Provence (**cat. 17**).

Concernant les combats de gladiateurs, ils sont eux aussi représentés le plus souvent sous forme de frise, mais adoptent plutôt une forme réaliste, contrairement aux scènes de chasse (Aix-en-Provence, p. 98, fig. 10). Le peintre prendra même un soin tout particulier à représenter les détails de l'équipement des combattants. Les duels entre gladiateurs ne sont pas seuls attestés, on trouve également souvent des représentations de *venationes*, sortes de chasses mises en scène dans les amphithéâtres où les combattants sont opposés à des bêtes sauvages. Dans un tel contexte, les deux peintures de Périgueux représentant des combats de gladiateurs sont assez hors du commun par leur ampleur et la place qu'elles occupaient sur la paroi. Dans le décor du « terrain de Lestrade » (**cat. 52**), les combats figuraient en zone médiane, à hauteur d'œil et s'étagaient sur au moins deux registres. Quant à celui de la « *domus* des Bouquets »²¹, il se distinguait par l'échelle exceptionnelle de ses personnages. On remarque par ailleurs, à propos des *munera* (combats) de Périgueux, un traitement particulièrement détaillé et réaliste des équipements des gladiateurs. Le peintre a pris soin d'attribuer une couleur à chaque matériau : jaune pour le bronze, marron pour le cuir, bleu pour le fer... Ce qui, ajouté à la souplesse des personnages et au caractère anecdotique de certaines figurations, donne une grande vivacité aux représentations. C'est également dans une volonté de réalisme qu'ont été ajoutées, près des gladiateurs, des inscriptions mentionnant leurs noms. On les trouve dans les deux décors de Périgueux. Outre la mention des noms, des fragments d'inscriptions répartis sur au moins deux lignes nous invitent à croire qu'il s'agissait là de dédicaces désignant le commanditaire des jeux et l'occasion à laquelle ils avaient été offerts. L'évergétisme était une obligation pour les riches Romains qui aspi-

21 BARBET *et al.*, 1999.

raient à de hautes fonctions au sein de l'administration ou du gouvernement de leur cité. Ils offraient à leurs concitoyens toutes sortes de divertissements et finançaient les grands travaux publics, la construction et l'entretien des temples en particulier. On connaît de multiples exemples picturaux de ces commémorations de *munera* et on soupçonne, sans pouvoir l'affirmer, que ces deux décors d'Aquitaine avaient été peints avec cette intention.

Le monde du théâtre

L'univers du théâtre irradie dans les scénographies de II^e style (I^{er} siècle avant J.-C.) et les compositions architecturales de la seconde moitié du II^e siècle. Pour la réalisation de décors comme ceux de la *villa* de Fannius Synistor à Boscoreale, en Campanie (**cat.3**) ou de Roquelaure en Aquitaine (**cat.9**), les peintres s'inspirent en partie de l'architecture des fronts de scène des théâtres grecs et romains, dont on connaît aujourd'hui des exemples assez bien conservés à Mérida (Espagne) ou Arles. Le monde du théâtre est par ailleurs évoqué à travers les masques tragiques ou comiques figurant dans les décors de manière récurrente. Ils sont alors posés sur des éléments d'architecture, comme des corniches, ou bien suspendus à des guirlandes comme c'est le cas dans le décor de zone supérieure qui orne une paroi IV^e style d'Herculanum (**cat.37**) ou encore, plus tardivement, dans l'ensemble de la pièce Q du Clos de la Lombarde à Narbonne (**cat.36**). Tout comme le masque, le *tympanon* (une sorte de tambourin) du décor de Narbonne est étroitement associé à la sphère théâtrale et évoquait les chants et mélodies qui accompagnaient invariablement tous les spectacles. Ajoutons que, sans y être exclusivement réservé, ce type de décor était souvent choisi pour orner le *triclinium*, la salle à manger de la maison. Cette pièce était en effet généralement le principal espace de réception de la maison romaine et donc un lieu privilégié pour impressionner les visiteurs par l'étendue de sa richesse et de sa culture. C'est pourquoi ces espaces étaient parmi les plus soignés, les plus délicatement ornés et meublés d'une *domus* ou d'une *villa*. L'aristocratie gallo-romaine ne cessait de se réclamer de la culture gréco-romaine. Les riches commanditaires ornaient les murs des espaces de réception de leurs demeures de tableaux ayant pour thèmes les arts et la littérature dans le but de faire valoir aux yeux de leurs clients et amis la finesse et le raffinement de leur savoir et de leur éducation. C'est ainsi qu'il faut comprendre la présence d'Apollon et des Muses dans le décor de la maison de Julia Felix, à Pompéi (**cat.63, 64, 65**).

Activités religieuses ou professionnelles : la peinture populaire

Que ce soit en Italie, en Gaule ou ailleurs dans le monde romain, artistes et artisans n'adoptaient pas tous, en toute circonstance, les formes de représentations héritées des canons iconographiques et stylistiques grecs (c'est-à-dire idéalisés). Le savant italien R. Bianchi Bandinelli a été l'un des premiers à mettre en évidence ces différences de lexique²². Il proposait ainsi d'opposer à un art aristocratique empruntant les modes de représentations grecs, un art « plébéien » (c'est-à-dire populaire) aux canons différents, volontairement plus réalistes. À la suite de son homologue allemand Tonio Hölscher, on écarte aujourd'hui cette lecture sociale d'une différenciation stylistique qui, elle, est pleinement justifiée. On lui préfère une interprétation plus « syntaxique », c'est-à-dire liée aux registres iconographiques auxquels peuvent se rattacher les images. Ainsi, si les canons artistiques grecs étaient perçus comme particulièrement adaptés à la représentation de scènes mythologiques, ce n'était pas le cas pour la peinture de scènes inspirées de la vie quotidienne, de scènes familiales, d'événements ponctuels ou des activités professionnelles par exemple.

²² BIANCHI BANDINELLI, 1969.

Il existait donc un art, en Italie et dans les provinces, pour lequel le refus du naturalisme à la grecque était un choix esthétique et non une option par défaut pour des artisans maladroits. Le respect des canons grecs dans les proportions, le style, la perspective, l'iconographie n'était pas perçu comme la norme obligatoire. Les peintres sont, pour la plupart, capables d'alterner styles et techniques en fonction des thèmes représentés, révélant le fonctionnement « par genre » du langage artistique. En définitive, il apparaît que le choix d'une formule stylistique devait être adopté en fonction de la scène traitée plutôt qu'en fonction du statut social du commanditaire.

C'est à ce registre de la peinture populaire qu'appartiennent des décors comme celui de la Gourjade à Castres, qui, représentant des foulons au travail, évoquait une activité professionnelle (**cat.53**). La forme stylistique adoptée par le peintre est donc la même que celle que l'on observe pour les peintures de façades ou à l'intérieur des commerces et ateliers de Pompéi, qui signalaient les activités, parfois à la manière d'enseignes²³ (fig. 11). Il n'est d'ailleurs pas complètement exclu que telle ait été la fonction de ces représentations de foulons du site de la Gourjade²⁴. Ce sont également les caractéristiques stylistiques de l'art populaire que l'on retrouve dans les scènes figurées de Loubers, qui décrivaient, sans doute, une cérémonie religieuse (**cat.55**). Quant aux scènes figurées de la *villa* de Brachaud (**cat.54**), aujourd'hui conservées de manière très lacunaire, il est quasiment impossible d'identifier leur sujet. Mais le traitement stylistique des visages, non idéalisés mais très réalistes, laisse penser qu'il s'agissait d'images relevant du style propre aux représentations de la vie quotidienne.

Souignons, pour terminer sur la question des thèmes iconographiques privilégiés dans la peinture romaine du Sud des Gaules, la grande cohérence souvent constatée dans le choix des images retenues pour orner un espace. Il pouvait exister, au sein du décor d'une pièce, un ou plusieurs fils conducteurs, l'une ou l'autre clé de lecture qui permettaient de faire le lien d'un tableau à l'autre, surtout quand de véritables « galeries de tableaux » étaient peintes sur les parois d'une pièce. Dans un *triclinium* par exemple, les tableaux pouvaient être le prétexte ou l'illustration de conversations amicales. Prenons quelques convives attablés pour un repas ou une collation. L'atmosphère créée par la présence de tableaux narrant des aventures héroïques et édifiantes – tels les sujets tirés des épopées homériques – pouvait créer un climat propice à susciter des discussions sur le courage au combat, l'héroïsme et la puissance de l'Empire.

Conclusion

À la contemplation de ces images livrées par les décors pariétaux du Sud des Gaules, on ne peut manquer d'être frappé par la multiplicité des sujets représentés. En effet, on ne relève que rarement la récurrence d'une même scène et cela est vrai y compris pour les thèmes mythologiques les plus appréciés et diffusés.

Comparativement aux autres provinces de Gaule romaine, la Narbonnaise présente la particularité d'offrir une grande diversité de thèmes mythologiques, ainsi que les représentations les plus originales. Signalons pour exemple la paroi de Nîmes (tableau et frise parodique) ou le tableau de Narbonne figurant Phaéton et le char du Soleil²⁵.

Quant à l'Aquitaine, elle offre, au sein de ses ensembles picturaux, la majeure partie des représentations de jeux du cirque et, en tous cas, les seuls exemples considérés comme commémoratifs et non simplement ornementaux²⁶.

²³ CURUNI SPIRIDIONE, SANTOPUOLI, 2007.

²⁴ DARDENAY, 2013.

²⁵ Nîmes, Villa Roma, maison 10, pièce 2: SABRIÉ, PISKORZ, 1998, p. 42-52; BARBET, 2008, p. 109-111.

Narbonne, Clos de la Lombarde, maison IV, pièce A: SABRIÉ, 2002, 24. BARBET, 2008, p. 198-199.

²⁶ Notamment deux ensembles provenant de Périgueux: *domus* des Bouquets et terrain Lestrade: BARBET *et al.* 1999.; BARBET, 2008, p. 227-229.



Fig.11 - Pilier des foulons de Pompéi, Fullonica de L. Veranius Hypsaeus (VI 8, 2.20-21), musée Archéologique National de Naples, MANN 9774. (N. Monteix)

L'ARCHITECTURE RÉVÉLÉE PAR SA PEAU : L'APPORT DES ENDUITS MURAUX

Par Hélène Eristov

Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau
(Paul Valéry, *L'idée fixe*, 1931,
repris par Didier Anzieu, dans *Le Moi-peau*, 1985)



Fig. 1 - Boulton-sur-Suippe,
musée Historique Saint-Rémi de Reims.
(CEPMR)



Fig. 2 - Île Sainte-Marguerite,
restitution du caldarium.
(A. Barbet-base Décors antiques)

En 1984, la fouille et le remontage de fragments d'enduits peints, entassés dans une cave antique à Boulton-sur-Suippe (Marne), ont fait resurgir un petit monument, sans doute un mausolée, dont rien n'attestait plus l'existence. Haut de 3,37 m, voûté, il présente sur la paroi du fond la mort d'Adonis dans un cadre de marbrures et d'architectures (fig. 1)¹. Cet exemple est emblématique car le volume, la hauteur, le couverture et la fonction d'un édifice totalement disparu n'existent plus que par le seul revêtement peint dont on pourrait penser, a priori, qu'il représente la partie la plus fragile de l'architecture. Or, il n'en est rien. La seule chance de survie des murs réside dans les enduits plus ou moins ornés qui recouvraient des édifices privés ou publics disparus de la surface du sol au hasard des destructions, bouleversements de l'urbanisme, récupérations de matériaux. Non recyclable, le mortier termine son existence sous la forme de gravats, écroulés sur place, enfouis dans une cave ou une fosse, dispersés sur le site, voire utilisés comme radier d'un sol ou d'une voirie. La maçonnerie qu'il revêtait a été récupérée au point qu'il n'en reste que les tranchées; les structures de bois et de terre ont subi une destruction lente suivie du pourrissement des poutres et des traverses, tandis que le torchis redevenait terre, à moins qu'un incendie ne les ait ravagées en laissant, parfois, des traces nettes et lisibles. Si la destruction n'a pas été totale, ce que livre la fouille des habitats, ce sont le plan et la disposition des pièces, le mode de destruction, le mobilier, mais rien, en revanche, de ce qui relève de l'élévation, portes, fenêtres, baies, niches, aménagements divers. Seules les couches de mortier et les empreintes qu'elles portent révèlent un certain nombre d'indices, voire font resurgir un bâtiment tout entier dont on ne sait rien par ailleurs: le mausolée de Boulton-sur-Suippe ou l'édifice thermal de l'île Sainte-Marguerite (îles de Lérins)² (fig. 2). Aussi, l'attention portée au revers de la peinture importe-t-elle autant et parfois davantage que le décor proprement dit.

Hauteur des pièces

Même lorsque des décors sont retrouvés *in situ*, leur hauteur totale, du sol au plafond n'est que très exceptionnellement conservée et seule la restitution du décor en donne une bonne approximation. Dans la mesure où le système pariétal superpose des zones horizontales de structure et de proportions assez stables, un ensemble de déductions amène souvent à évaluer avec une marge d'erreur raisonnable la hauteur des pièces. Cette évaluation prend en compte la valeur du pied romain (environ 29,4 cm) en fonction duquel des modules peuvent être restitués; elle s'appuie également sur des observations statistiques: dans les décors intégralement conservés, tant dans les sites

1 Il est remonté au musée Saint-Rémi de Reims. ALLAG *et al.*, 1987; ALLAG, 1990, p. 11-12.

2 BARBET *et al.*, 1999, p. 37-46.

vésuviens qu'à Rome ou à Ostie, la largeur d'un panneau est souvent égale aux deux tiers de sa hauteur, et la largeur d'un inter-panneau correspond au tiers de celle d'un panneau. Naturellement, ces calculs approximatifs reposent sur la permanence des techniques artisanales et peuvent toujours être mis en défaut; néanmoins, ils constituent une base de réflexion assez fiable. Quant aux hauteurs relatives des zones du décor, elles varient selon les régions et les ateliers: en Campanie, la zone basse et la zone supérieure ont souvent des hauteurs voisines; au contraire, à Narbonne, la zone supérieure est égale à la zone principale de la paroi³.

A Nîmes, parking Jean Jaurès, la pièce 16 de l'îlot G a pu être restituée sur une hauteur de 2,83 m⁴: une partie du décor encore conservée *in situ* et le reste des enduits effondrés sur le soldonnet ici des certitudes. Dans cette pièce de 7,42 x 4,81 m, les panneaux avaient 1,05 m de large et les inter-panneaux 0,54 m; davantage, donc, que dans la moyenne des cas. La vaste pièce [18] (7,54 x 6,28 m) du quartier Clérisseau, à fond noir et décors proches du III^e style (première moitié du I^{er} siècle) est haute d'environ 4,80 m.⁵

Dans la maison à Portiques de Narbonne, presque toutes les pièces de l'aile nord ont une hauteur restituée de 4,43 m, et dans la maison au Génie, le *triclinium** K atteignait 5,60 m⁶.

Quelques cas particuliers témoignent d'aménagements architecturaux complexes: dans la pièce A2 de la rue du Hâ à Bordeaux⁷, datable de la première moitié du I^{er} siècle, le mur ouest, seul à comporter une zone supérieure, est haut de 3,90 m, alors que les trois autres murs n'excèdent pas 2,80 m, ce qui reste difficile à interpréter en l'absence de données architecturales, mais pourrait s'expliquer par une surélévation permettant d'ouvrir des fenêtres au-dessus du couloir adjacent.

Techniques de construction

Constructions en terre et bois

Dans une structure à pans de bois⁸, les colombages établis sur la sablière basse (poutre horizontale) sont réunis par un clayonnage de petites lattes de bois entrelacées; puis cette armature est revêtue de terre additionnée de fibres végétales ou animales (le torchis) griffée à l'aide d'un peigne ou bien à la main, pour assurer l'adhérence du torchis plus fin puis du mortier. Ces stries caractéristiques dessinent soit des ondulations, soit un réseau rectiligne, soit une combinaison des deux, de sorte que, même lorsqu'il n'en reste rien et que le torchis ou le pisé sont retournés à la terre, l'empreinte de ces sillons au revers du mortier signale sans aucun doute la nature du support, quelles que soient la région ou l'époque considérées. Citons, parmi bien d'autres, les exemples de Corseul⁹, de Paris¹⁰ (fig. 3), de la pièce 3 de Vaise¹¹, de l'espace XIV de Gémenos¹², de Béziers¹³, comme aussi de Cologne dans un habitat daté de l'époque de Domitien¹⁴. À Bayeux¹⁵, un mode d'accrochage particulier a été repéré, en forme d'encoches pratiquées dans les murs de terre.

Les murs à pans de bois ne laissent guère de traces, excepté lorsqu'ils ont subi un incendie; la terre plus ou moins durcie au feu garde alors l'empreinte nette des montants et des traverses et, dans certains cas, la structure de

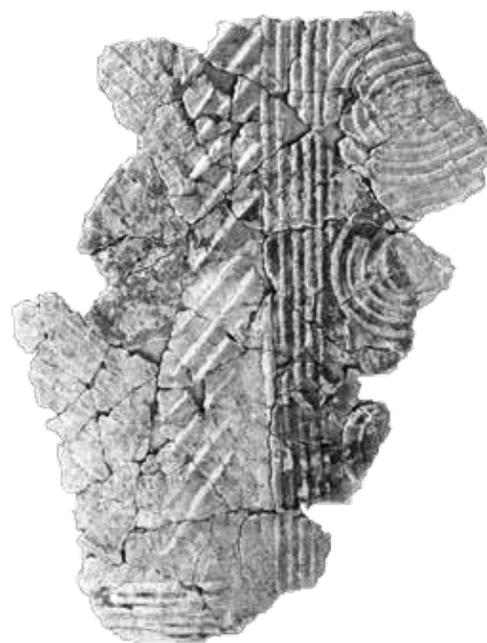


Fig.3 - Paris, 14 rue Monsieur-le-Prince, revers à empreintes en chevrons. (C. Rapa, DHAAP, Ville de Paris)

3 SABRIÉ, 1994, p. 217, 221.

4 BOISLÈVE *et al.*, 2011, p. 62.

5 BOISLÈVE, CAYN, 2012, p. 47.

6 SABRIÉ, 2011a, p. 85-87.

7 TESSARIOL, HÉNIQUE, 2013, p. 100-102; HÉNIQUE, 2011, p. 125-129.

8 À Strasbourg, le milieu saturé d'eau a préservé les pièces de bois et leurs types d'assemblages: BAUDOUX, CANTRELLE, 2006.

9 ALLAG, LEFÈVRE, 2001, p. 53-54, 57-62, 67-68.

10 ERISTOV, ROBIN, 2011, p. 134-136.

11 PLASSOT *et al.*, 1995.

12 ALLAG, 1999.

13 SABRIÉ *et al.*, 1994, p. 188.

14 THOMAS, 2009, p. 721-730.

15 AMADEI-KWIFATI, BUJARD, 2007.

bois carbonisée apparaît clairement. À Eckbolsheim (Bas-Rhin)¹⁶, une pièce semi-enterrée a ainsi livré de nombreux blocs de torchis dont l'étude a montré qu'ils appartenaient à des parois à colombages avec hourdis de torchis sur clayonnage. Au revers d'une grande plaque, l'empreinte d'un montant vertical circulaire de 20 cm de diamètre correspondant à un tronc grossièrement équarri, d'une sablière et d'un départ de bardage en clins – c'est-à-dire de planches de bois posées avec recouvrement de façon à assurer l'étanchéité – a permis de restituer la structure. À Paris, sur le site de l'École des Mines, une cloison carbonisée abattue au sol révèle clairement les détails de construction : les poteaux verticaux ancrés dans la sablière sont espacés de 80 cm et réunis par des tasseaux horizontaux entre lesquels s'insère le clayonnage fait de baguettes plates ou rondes sur lesquelles s'accroche le torchis.



Fig. 4 - Île Sainte-Marguerite, revers de la voûte du caldarium. (A. Barbet-base Décors antiques)

Mur-bahut

Les murs en terre, avec ou sans armature de bois, peuvent aussi reposer sur une maçonnerie, le mur-bahut, qui évite aux montants de bois le pourrissement au contact du sol, selon une technique déjà attestée à l'époque hellénistique, à Délos, à Érétrie, en Sicile¹⁷; généralement récupérés, les moellons laissent leur empreinte dans le mortier. La hauteur de ce mur est variable : à Paris, rue Amyot, cette maçonnerie très irrégulière était haute de 0,60 m¹⁸; à Beaumont-sur-Oise, le mur-bahut montait jusqu'à la base de la zone supérieure de la paroi, soit environ 1,40 m¹⁹. À Nîmes, sur le site du parking Jean-Jaurès, îlot G²⁰, les murs en adobes de la pièce 3 reposent sur cinq assises de pierre. À Narbonne, les élévations du Clos de la Lombarde, en pans de bois et adobes, se superposent à des solins de maçonnerie²¹. À Corseul, les pièces du bâtiment 12 ont une structure à pans de bois sur mur-bahut en gneiss et schiste²²; à Soissons rue Paul-Deviolaine²³, entre le I^{er} et le milieu du II^e siècle, le mur-bahut est en moellons; sur le plateau Suisse, les pièces de la villa de Wetzikon sont construites, au III^e siècle, en terre et bois sur solins et murs-bahuts²⁴.

Métal

Moins fréquent, l'emploi du métal dans l'architecture a pu être repéré grâce aux traces laissées sur le mortier des voûtes. À l'île Sainte-Marguerite²⁵, le revers des fragments d'enduits provenant du *laconicum* présente de l'oxyde de fer dans les empreintes laissées par une quarantaine de barres métalliques larges de 5 cm et épaisses de 2 cm; ces barres servaient de supports à des tuiles sans rebord (fig. 4). La technique de construction de cette voûte conique sur armature de fer suspendue à une charpente est décrite par Vitruve : « On fabriquera des tringles ou des arcs de fer et on les suspendra au plancher par des crochets de fer, les plus serrés possible, on disposera ces tringles ou ces arcs de telle sorte que des tuiles sans bords puissent, disposées à cheval, les relier deux à deux et l'on exécutera ainsi toutes les voûtes sur ces supports de fer. » (*De Arch.*, V, 10, 3)²⁶.

Tubuli

Pour créer des volumes complexes, les maçons utilisent éventuellement des matériaux à contre-emploi : à cet égard, les *tubuli* se révèlent particulièrement performants. La grande pièce stuquée d'Autun (5,75 x 7,75 m)²⁷ a été

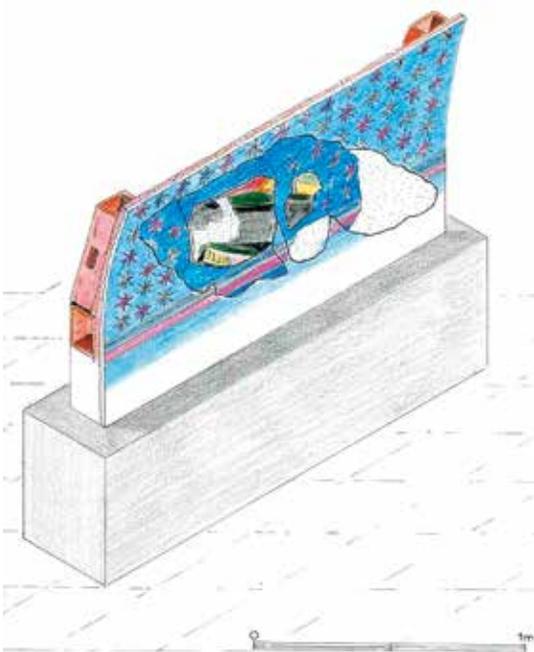


Fig. 5 - Le Thillay, « La Vieille Baune », bâtiment thermal, essai de présentation d'un morceau de voûte sur tubuli. (D'après Vibert-Guigüe, dans Allonsius, Vibert-Guigüe et al., Rapport CEPMR, CNRS-ENS, 2003)

16 BRUNET-GASTON, 2011, p. 321.

17 LA TORRE, 2011.

18 ERISTOV, VAUGIRAUD, 1985, p. 39.

19 ERISTOV *et al.*, 2002.

20 BOISLÈVE *et al.*, 2011, p. 54, fig. 5.

21 SABRIÉ, 2011, p. 85.

22 ALLAG, LEFÈVRE, 2001, p. 53-57.

23 ALLAG, 2007.

24 DUBOIS *et al.*, 2003, p. 2-14.

25 BARBET *et al.*, 1999, p. 37-46.

26 Texte établi, traduit et commenté par C. Saliou, CUF, Paris, 2009.

27 BOISLÈVE, 2011, p. 535 et fig. 12.

modélée en arcades et en caissons à l'aide de *tubuli* fixés au mur par des clous en T et du mortier ; cette structure en briques creuses est ensuite recouverte par du stuc.

Les empreintes de *tubuli*, clairement repérables, doivent donc faire l'objet d'un regard critique : éléments constitutifs du chauffage dans les pièces thermales, ils canalisent l'air chaud ; mais lorsque les empreintes révèlent que certains étaient placés verticalement et d'autres horizontalement, et lorsqu'ils sont, même partiellement, obstrués par du mortier, cette mise en place est incompatible avec la circulation de l'air et des fumées, ce qui dénote une fonction autre. En dehors de l'architecture monumentale, ils servent à former les arêtes et à dessiner la courbure des voûtes et des arcs en limitant les pesanteurs (fig. 5).

Plusieurs découvertes récentes ont sensibilisé les archéologues à l'emploi de ce matériau. À Rouen, station Métrobus-palais de Justice²⁸, l'état de conservation des vestiges d'époque sévérienne autorise une bonne lecture du système de construction : des *tubuli* placés sur l'angle dessinent les arêtes, tandis que d'autres, à plat, forment le remplissage des voûtains. Ce procédé est décrit au milieu du V^e siècle par Sidoine Apollinaire à propos de sa *villa* d'*Avitacus* : « À la suite s'étend la salle froide qui pourrait sans présomption rivaliser avec les piscines construites pour des bâtiments publics. Tout d'abord la voûte se termine par une pointe de forme conique, alors que les arêtes convergentes du faite à quatre faces sont recouvertes de tuiles creuses aux quatre angles, entre lesquels ont été placées des tuiles plates. »²⁹ Dans le secteur thermal de la *villa* du Thillay, sur le site de la Vieille-Baune, à la fin du I^{er} ou dans la première moitié du II^e siècle³⁰, la voûte du *frigidarium* est construite selon cette technique, comme la voûte surbaissée du *caldarium* des thermes de Lisieux (à la fin du II^e siècle)³¹, ce qui montre que l'usage structurel des *tubuli* était déjà courant avant l'Antiquité tardive.

Portes, fenêtres, niches

Lorsque les sols sont bien conservés, notamment en mosaïque, l'emplacement des seuils définit les circulations d'une pièce à l'autre (fig. 6) ; mais bien souvent, si les maçonneries ont été récupérées, rien ne permet de connaître l'emplacement ou la largeur des portes, et seul le profil du chanfrein imprimé dans le mortier de revêtement en témoigne. C'est un fragment chanfreiné de subsassement moucheté qui atteste l'existence d'une porte dans le mur d'une pièce disparue, retrouvé effondré dans la cave G du site de la place de la République à Vanves³². À Beaumont-sur-Oise³³, un groupe de fragments chanfreinés et bordés de jaune (alors que le reste du décor est à dominante rouge et noir) atteste l'existence d'une porte, son emplacement sur la paroi et sa hauteur approximative puisque son linteau borde le bas de la zone supérieure du décor (fig. 7). Dans les thermes de Notre-Dame d'Avignonnet à Mandelieu (Alpes-Maritimes), au II^e siècle, portes, petite fenêtre, niche sont restituées grâce aux fragments du décor³⁴. Citons également, parmi bien d'autres, les portes des pièces du rez-de-chaussée dans la *villa* de Pully³⁵, (Suisse, VD) ou encore les encadrements de portes et de fenêtres ornés de motifs végétaux à Augst³⁶ (Suisse, BL).



Fig. 6. Saint-Romain-en-Gal, maison aux peintures. (site archéologique saint-Romain-en-Gal).

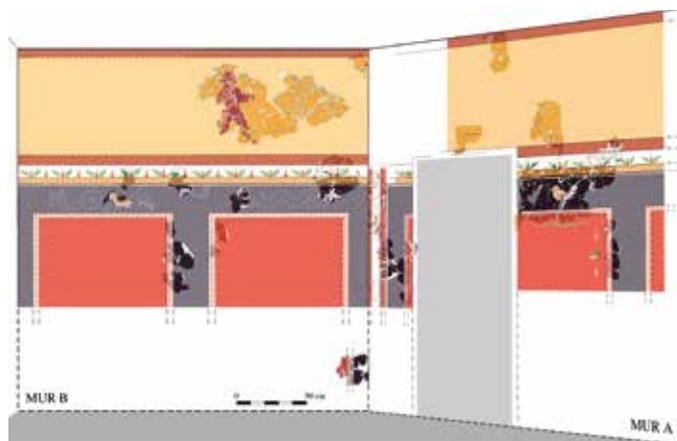


Fig. 7 - Beaumont-sur-Oise, restitution. (Infographie C. Kohlmayer)

28 BARBET, LEFÈVRE, 2007, p. 429-432.

29 *Epist.* II, 2, 5, CUF, texte établi et traduit par A. Loyer, Paris, 1970 ; le mot *tectum*, que Loyer traduit par « toit » signifie de façon plus générale le couvrement et nous l'avons remplacé par « voûte ».

30 ALLONSIUS *et al.*, 2013, p. 337.

31 BARBET, ALLAG, 1994, p. 34.

32 BOUËTIEZ, ERISTOV, 2009, p. 133-135.

33 ERISTOV *et al.*, 2002, p. 206-208.

34 MAIGRET, 1990, p. 106-111.

35 REYMOND, BROILLET-RAMJOUÉ, 2001, p. 39-51.

36 FÜNFSCHILLING, 2006, p. 229-238.

Les dimensions et l'emplacement des fenêtres nous informent sur le statut de la pièce : une petite fenêtre en haut de paroi a toutes chances de donner sur une rue, tandis qu'une grande baie ouvrira sur une cour, un jardin ou une vue et caractérisera une pièce de réception ou un *triclinium* ; de larges embrasures très fortement inclinées seront, en revanche, à mettre en relation avec un soupirail ou les ouvertures d'un cryptoportique. Ces données revêtent une importance particulière dans tous les cas où les éléments de décor, trouvés en remblais, ont perdu toute connexion avec un plan de maison.

En l'absence d'autres données techniques, et si la qualité des décors le permet, il est possible de déduire la présence (sinon l'aspect) des fenêtres à partir de la source de lumière observée dans les peintures ; l'expérience a été tentée pour la maison au Grand Triclinium à Narbonne, dont les décors sont datables du II^e siècle.³⁷ Certes, la méthode ne peut être totalement fiable, mais elle a le mérite de rendre compte de la cohérence entre architecture et décor.

Le repérage des fragments appartenant à des encadrements de fenêtres se fait grâce à la présence d'angles obtus et aigus de mesures diverses³⁸ qui en signalent les différentes parties : les tableaux verticaux de part et d'autre, l'appui, en bas et le couvrement, en haut³⁹. L'aménagement de ces profils s'opère grâce à des structures en lattis : à Paris, l'épais mortier des fragments d'embrasures de fenêtres provenant du jardin du Luxembourg en porte les empreintes entrecroisées⁴⁰ (fig. 8) ; de même dans la *villa* des Rouaux, à Peltre (Moselle)⁴¹, sans d'ailleurs que l'on sache si l'ouverture est une fenêtre ou une

porte car seul le bord supérieur en est conservé. Sur le plateau suisse, le site de Petinesca (Suisse, BE)⁴², datable du II^e siècle, fournit d'intéressantes données sur ces techniques de profilage : les empreintes laissées par des lattes de bois dessinent une structure en éventail fixée sous le linteau de la fenêtre.

Dans la *domus* de l'actuelle place des Épars à Chartres⁴³, les groupes de fragments correspondant à l'appui formaient un angle obtus, alors que ceux du couvrement étaient droits, ce qui indique que cette fenêtre était haut placée. Dans la grande *villa* d'Orbe (Suisse, VD)⁴⁴ édiflée entre 160 et 180, le raccord entre des fragments de plafond et de paroi atteste l'existence de hautes fenêtres à embrasure droite éclairant un couloir qui borde l'une des grandes terrasses de la *villa*.

À Bordeaux, rue du Hâ⁴⁵, au-dessus d'une porte centrale ouvrant sur un corridor, deux larges fenêtres hautes encadrent un décor végétal qui compense l'absence de vue, de sorte que vraies et ouverture fictive se combinent (fig. 9).



Fig. 8 - Paris, jardin du Luxembourg, empreintes de lattis. (H. Eristov)



Fig. 9 - Bordeaux, rue du Hâ, mur ouest. (J.-F. Lefèvre, APPA-CEPMR)

37 SABRIÉ, 2011a, p. 83, fig. 2 et p. 88.

38 HECKENBENNER *et al.*, 2011, p. 556-557.

39 ALLAG, 2011, p. 567-577 ; le vocabulaire des différentes parties est précisé par BROILLET-RAMJOUÉ, BUJARD, 2011, p. 579-593 ; parmi beaucoup d'autres attestations de fenêtres, auxquelles les archéologues sont désormais sensibilisés, citons celles de Longjumeau : MALLET *et al.*, 2011, p. 168 ; de Vanves : BOUÛTIEZ, ERISTOV, 2009, p. 133 et fig. 44.

40 ERISTOV, ROBIN, 2011, p. 135, fig. 2.

41 HECKENBENNER *et al.*, 2011, p. 554 et fig. 2.

42 *Id.*, p. 587 et fig. 10.

43 ALLAG, 2011, p. 571-572, fig. 6 et 7 ; ALLAG, JOLY, 1995, p. 182-183.

44 BROILLET-RAMJOUÉ, BUJARD, 2011, p. 581 et fig. 3.

45 TESSARIOL, HÉNIQUE, 2013, p. 101, fig. 9.



Fig. 10 - Vallon (FR), baie du portique sur jardin. (SAEF)

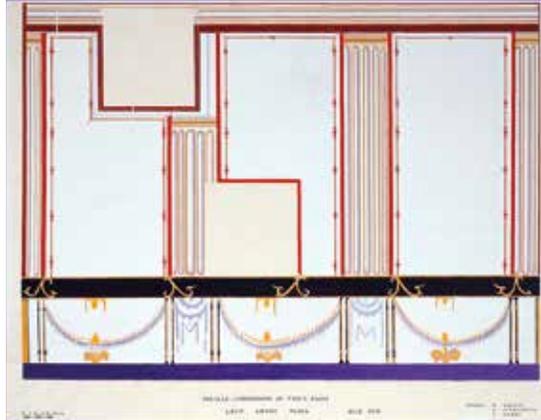


Fig. 11 - Paris, rue Amyot, restitution graphique. (gouache F. André)



Fig. 12 - Bavay, cryptoportique (restitution Vibert-Guigue, infographie de pinxi)

Les arêtes des embrasures sont souvent soulignées au moins d'une bande rouge doublée ou non d'un filet : il est noir à Paris, rue Amyot, et à Petinesca, rouge à Vanves, place de la République⁴⁶. L'épaisseur des murs et la nécessité de faire pénétrer la lumière aussi largement que possible, quelles que soient les dimensions de la fenêtre, entraînent le développement des embrasures qui deviennent support de décor. À Narbonne, la salle C de la maison IV comportait une fenêtre qui n'est attestée que par une plaque appartenant au tableau gauche de l'embrasure⁴⁷. Au milieu du I^{er} siècle, le cryptoportique de Meikirch (Suisse, BE)⁴⁸ prenait jour par de vastes soupiraux dont les embrasures hautes d'environ 1,30 m et larges de 0,95 m portent un décor végétal encadré de bordures ajourées. À Vallon (Suisse, FR), le couloir longeant le bâtiment central s'ouvrait sur le jardin par de grandes fenêtres à couverture arquée⁴⁹ séparées par des pilastres ; sur les intrados, un décor végétal assez raide se développe. De plus, les traces laissées sur le revêtement attestent la présence de vantaux vitrés doublés par des contrevents, tous éléments dont, par ailleurs, il ne reste rien et que l'étude du décor a seule révélés (fig. 10).

Indépendamment de leur caractère fonctionnel, portes et fenêtres s'inscrivent dans les murs peints d'une manière souvent abrupte. À Paris, rue Amyot, le mur où s'ouvre une fenêtre haute est scandé par de hautes colonnes cannelées fictives et le décorateur, au lieu de chercher à adapter à cette donnée architecturale réelle la cohérence de l'architecture fictive, s'est contenté de réduire la hauteur de l'une des colonnes dont le chapiteau passe, alors, sous la fenêtre, tandis que les autres soutiennent une corniche au ras du plafond (fig. 11).

En revanche, dans le vaste cryptoportique de Bavay (Nord) (fig. 12), comme aussi dans celui de Meikirch (Suisse, BE), les soupiraux régulièrement distribués s'intègrent chromatiquement au décor par les bandes et les filets qui les soulignent. De façon plus radicale, le décor stucé d'Autun⁵⁰ (Saône-et-Loire) se concentre essentiellement sur les trois hautes fenêtres dont les tableaux et l'appui, abondamment moulurés, prolongent et amplifient le schéma décoratif de la zone médiane (fig. 13).

À Mané-Véchen⁵¹ (Morbihan), il semble que la porte ouverte dans le mur nord s'intégrait dans la largeur de l'un des panneaux de la zone médiane, et son linteau correspondait à la limite inférieure de la première assise de la zone haute (fig. 14).



Fig. 13 - Autun, centre hospitalier, embrasure de fenêtre. (P. Delangle, CNRS)

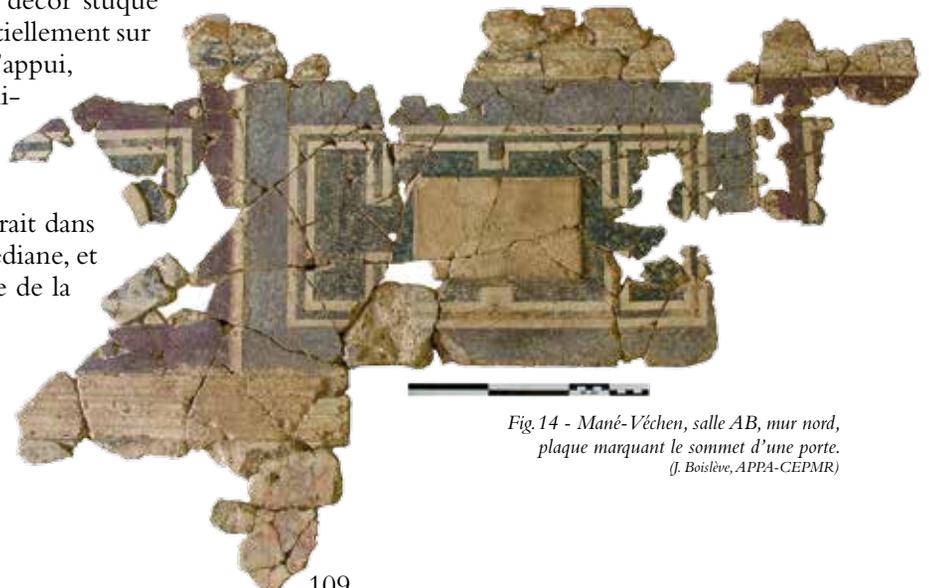


Fig. 14 - Mané-Véchen, salle AB, mur nord, plaque marquant le sommet d'une porte. (J. Boislève, APPA-CEPMR)

46 BOUÉTIEZ, ERISTOV, 2009, p. 134-135.

47 SABRIÉ, 2011a, p. 88 et fig. 8.

48 BROILLET-RAMJOUÉ, BUJARD, 2011, p. 583 et fig. 6.

49 *Id.*, p. 584 et fig. 7.

50 BOISLÈVE, 2011, p. 531-535.

51 BOISLÈVE, 2011, p. 543.

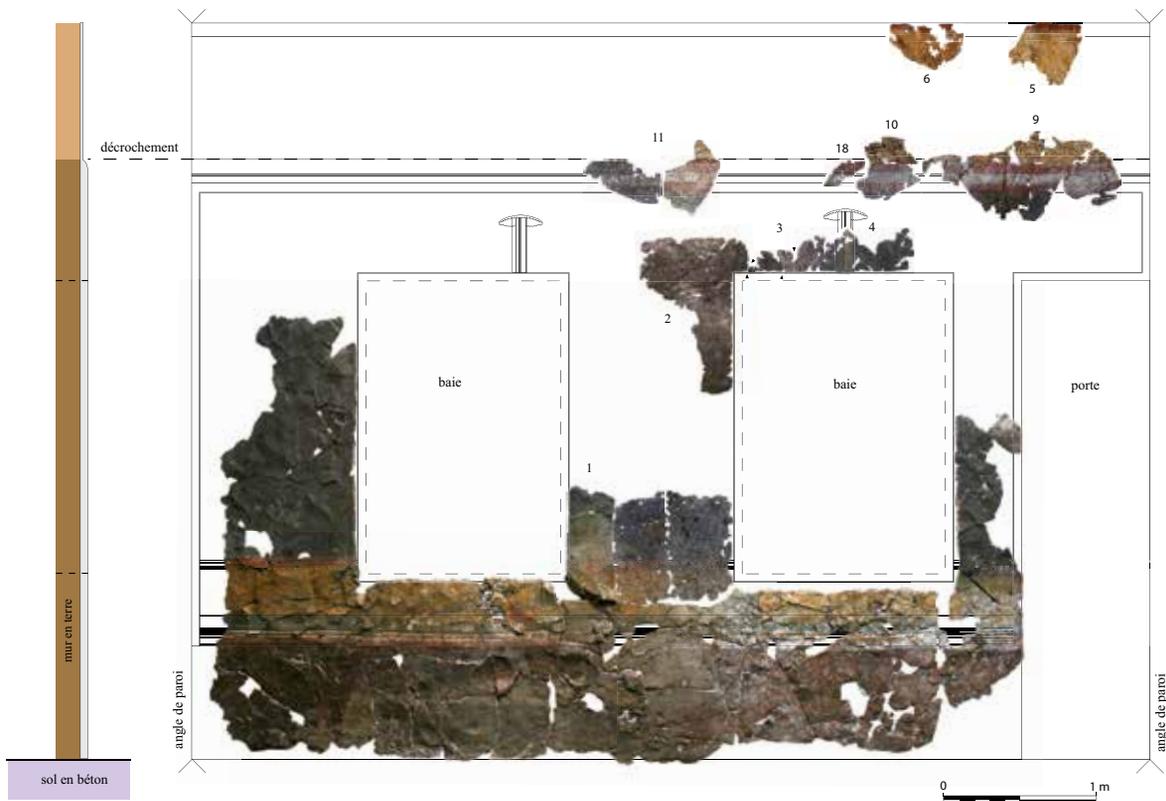


Fig. 15 - Nîmes-Clérisséau-pièce 18, schéma de positionnement des plaques, état 1. (Boislève, INRAP)

Réfections

L'histoire architecturale d'un édifice se lit dans les plans, lorsque agrandissements et reconstructions revêtent une certaine ampleur ; mais ce sont les reprises d'appareil qui trahissent des réfections plus limitées témoignant d'une modification interne : portes et fenêtres sont bouchées, déplacées, réduites ou agrandies, et ces travaux laissent des traces dans l'enduit mural. La fouille et l'étude méticuleuses d'une vaste *domus* de Nîmes, dans le quartier Clérisséau⁵² (fig. 15), ont ainsi livré des données sur les réfections d'une pièce de plus de 47 m². Le décor d'une des parois, effondrée d'un seul tenant, porte les indices techniques non seulement d'une porte située dans l'angle sud, mais de deux grandes baies d'environ 2 m de haut et 1,25 de large s'ouvrant dans le décor à fond noir ; dans un second temps elles sont bouchées, ré-enduites et peintes en raccord avec le décor préexistant, datable de la première moitié du I^{er} siècle.

Plafonds

L'un des apports les plus importants des enduits à la connaissance de l'architecture concerne la nature et l'aspect des couvrements⁵³ pour lesquels certains schémas décoratifs sont privilégiés : ce sont les systèmes à réseau⁵⁴, comme dans l'*insula* 19 à Avenches⁵⁵, dans la *villa* de Wetzikon⁵⁶ (Suisse, ZH), à Auxerre⁵⁷, à Vanves⁵⁸, à Aix-en-Provence⁵⁹ ; mais bien d'autres choix peuvent être faits : médaillon central figuré⁶⁰, plates-bandes ornementales⁶¹, décors végétaux⁶².

52 BOISLÈVE, CAYN, 2012, p. 44-46.

53 Le corpus établi par BRESSAND, 2014 rassemble 87 sites.

54 BARBET *et al.*, 1997.

55 VUICHARD-PIGUERON, 2006, p. 155-205.

56 HOEK *et al.*, 2001, p. 2-14.

57 ALLAG, NUNES PEDROSO, 2003.

58 BOUÉTIEZ, ERISTOV, 2009 p. 127-131,

59 CAG AIX, 2006, n° 173, p. 38-42, boulevard de la République.

60 BORHY, 2004.

61 Narbonne, rue Cuvier, SABBRIÉ, 1989, p. 212 et sq.

62 Reims, rue des Capucins – rue des Boulards, ALLAG, 1997, p. 13-18 ; BARBET, 2008, p. 332.

Le critère le plus fiable se fonde sur les techniques de construction. En effet, l'accrochage des enduits se fait selon des modalités particulières, décrites par Vitruve (*De Arch.*, VII, 3, 2) : « Les chevrons mis en place, on y attachera avec de la corde en sparte d'Espagne, des roseaux grecs écrasés, selon le profil voulu. Si l'on manque de roseaux grecs, on cueillera dans les marais des roseaux minces et, en les attachant avec de la corde fine, on les agencera en faisceaux de longueur convenable et d'épaisseur uniforme ; on veillera, pour les ligatures, à ce que la distance entre deux nœuds n'excède pas deux pieds ; puis ces faisceaux seront attachés aux chevrons avec de la corde, ainsi qu'il a été dit plus haut, et l'on y fichera des chevilles de bois. »⁶³. Au revers des fragments d'enduit, l'empreinte caractéristique de ces bottes de roseaux dénote avec certitude la présence d'un plafond ou d'une voûte surbaissée, car il n'est pas rare de trouver dans les maisons des pseudo-voûtes suspendues qui donnent aux pièces un aspect plus monumental que des plafonds plats (fig. 16). Dans ce cas, la concavité des fragments d'enduits permet, si l'on dispose d'assez d'éléments, de calculer la courbure de la voûte.

À Narbonne, le dispositif est ainsi décrit : les enduits « ont été appliqués sur une armature de roseaux (*phragmes communis*), dont les tiges carbonisées ont été retrouvées en abondance. L'empreinte laissée dans le mortier permet de voir que ces roseaux avaient été liés en faisceaux à l'aide de fibres plates probablement végétales, ressemblant à celles des ronces. Aux extrémités, les liens sont renforcés et disposés perpendiculairement aux roseaux. Les empreintes obliques sur le reste de la surface montrent qu'un même lien entourait chaque faisceau d'un bout à l'autre. Les paquets de roseaux, serrés les uns contre les autres, étaient placés transversalement sur les plates-bandes. Ils étaient perpendiculaires à l'axe de la voûte et devaient donc être légèrement cintrés pour épouser la forme de celle-ci. »⁶⁴

Parfois, la présence d'une voûte ne se déduit que de la courbure des enduits en haut de paroi : à Narbonne, dans la pièce N de la maison à Portiques du Clos de la Lombarde⁶⁵, il s'agit vraisemblablement d'une lunette qui épouse, aux deux extrémités d'une pièce voûtée, la forme du couverture. Ailleurs, la lunette triangulaire suit les pentes d'un toit en bâtière, comme à Charny⁶⁶ (Seine-et-Marne) (fig. 17) où une large bande coupe obliquement



Fig. 16 - Narbonne, empreintes de roseaux.
(R. Sabrié)

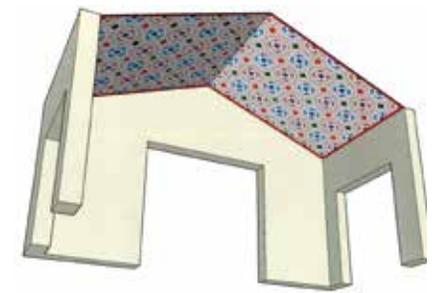


Fig. 17 - Charny, voûte en bâtière de la lunette.
(J.-F. Lefèvre, APPA-CEPMR)

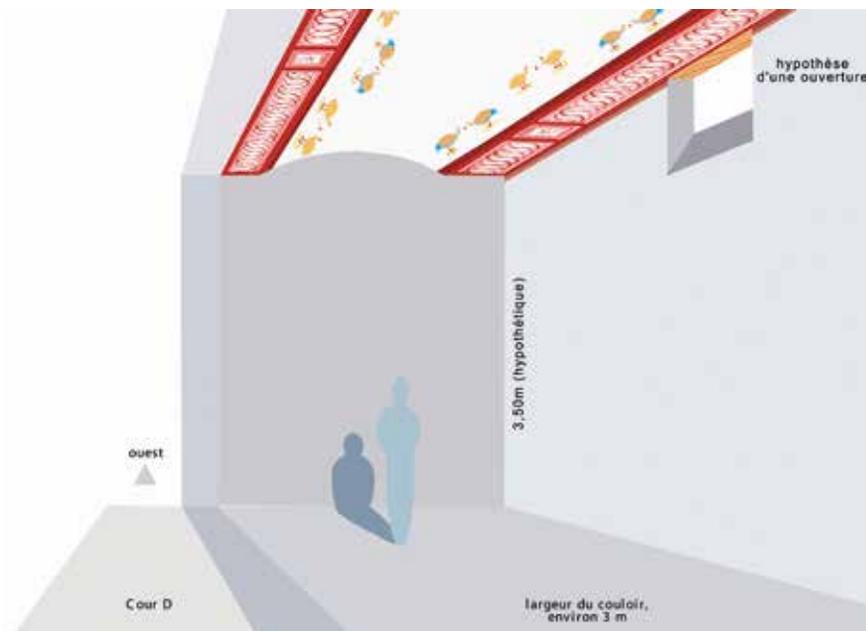


Fig. 18 - Mané-Véchen galerie E, restitution.
(Infographie Vibert-Guigou)

63 Traduction B. Liou et M. Zuinghedau, CUF, Paris, 1995.

64 SABRIÉ, 1989, p. 224 sq, et fig. 30 à 33.

65 SABRIÉ, 1989, p. 237-286, 267 et 278 sq.

66 MALLET *et al.*, 2011, p. 164, et fig. 5.

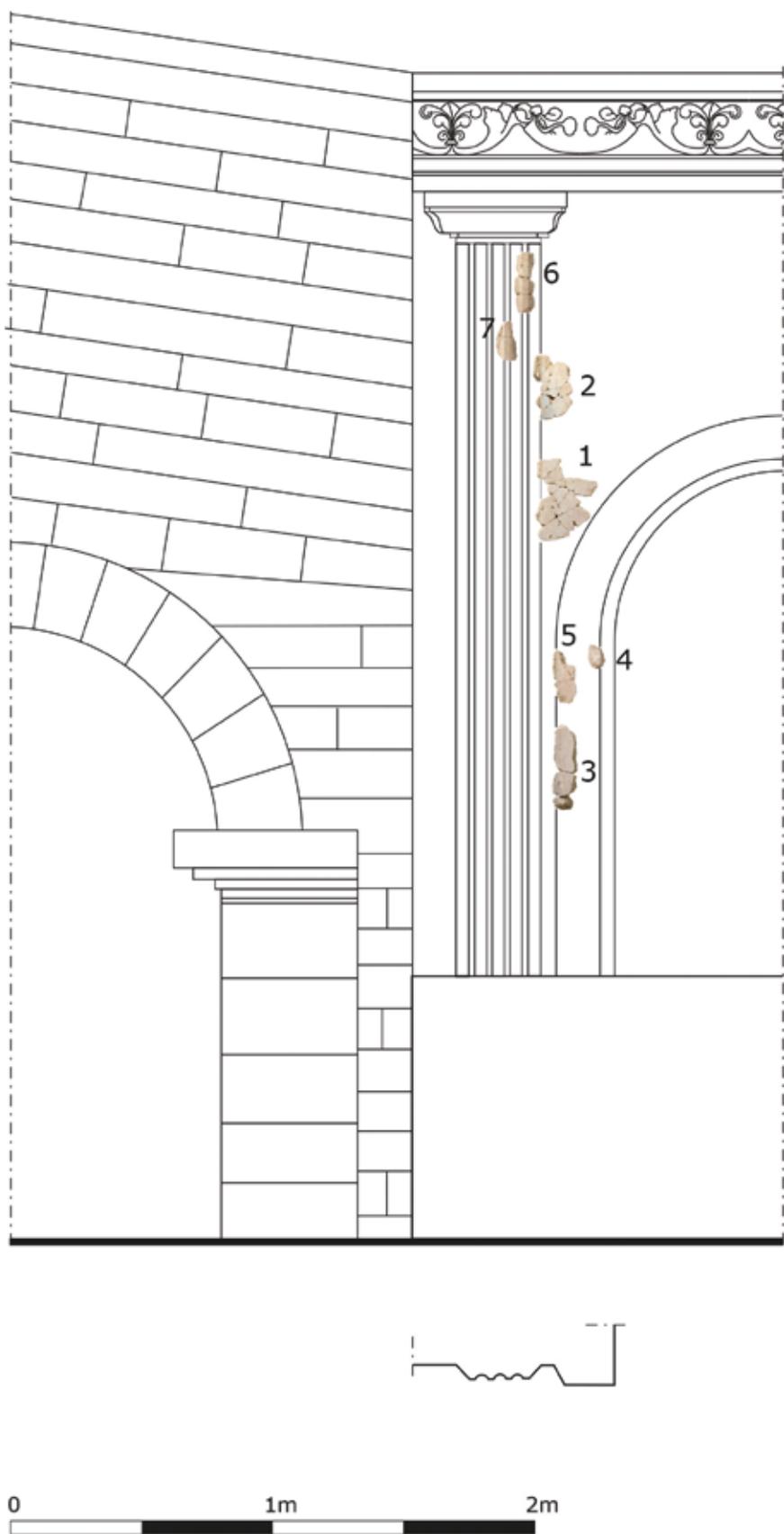


Fig. 19 - Argenton-sur-Creuse, frons scaenae du théâtre. (Infographie L. Jeand-Heur)

le motif décoratif; à Vanves⁶⁷, c'est un triple encadrement le long d'un arrachement de mortier qui forme un angle à 120° et révèle un plafond à pan coupé: incomplet, il pourrait correspondre soit à une galerie à appentis, soit à un toit en bâtière. La villa de Mané-Véchen comporte une galerie de façade (E-K) dont le plafond, de structure relativement complexe, s'organise en une voûte surbaissée où sont peints de gros volatiles (pintades) entre deux plates-bandes à décor de cercles sécants (fig. 18); l'ensemble est datable de la fin du II^e siècle⁶⁸. Le même type de voûte surbaissée a pu être reconstitué dans les thermes de la villa de Champion, en Belgique, au II^e siècle⁶⁹. À Bayeux (Calvados), rue Saint-Patrice⁷⁰, un lot d'enduits retrouvé dans un four à chaux a révélé l'architecture d'une pièce à quatre ouvertures et toit en bâtière sous lequel la lunette triangulaire s'orne de deux oiseaux affrontés de part et d'autre d'un canthare sur fond végétal.

Parfois, seule l'existence d'une lunette amène à déduire l'existence d'une voûte: dans la villa sévérienne de Jonzac⁷¹ (Charente-Maritime), un faisceau d'indices révèle une lunette d'un diamètre de 2,50 m; ce sont d'une part les empreintes de moellons en claveaux au revers des fragments d'enduit, et d'autre part des éléments de corniche en stuc cintrée. Trouvés en remblai, leurs caractéristiques techniques permettent de les restituer dans la galerie de l'un des bâtiments à fonction domestique.

Aménagements divers

À la frontière entre architecture et décor, les colonnes engagées articulent certains espaces et les monumentalisent; construites en maçonnerie, elles sont revêtues d'enduit comme les parois même si elles s'en distinguent par leur couleur ou leur décor. À Limoges, une

67 BOUËTIEZ, ERISTOV, 2009, p. 116-118.

68 BOISLÈVE *et al.*, 2007, p. 433-436.

69 DELPLACE, VAN OSSEL, 1991, p. 267-268.

70 AMADEI-KWIFATI, BUJARD, 2007, p. 423-426.

71 MORTREUIL *et al.*, 2013.

paroi du péristyle de la maison de la rue Vigne-de-Fer comportait des colonnes engagées répondant à celles qui délimitaient l'espace ouvert ; peintes en rouge, elles scandent le décor à panneaux rouges et inter-panneaux noirs⁷². À Charleville-Mézières (Ardennes), dans le quartier de Montcy-Saint-Pierre⁷³, les éléments d'un imposant décor trouvé en remblai, et donc sans connexion avec une pièce connue, ont permis de restituer un mur de 8 m de long et 4,60 m de haut, articulé par des colonnes engagées peintes de marbrures. En contexte public, la couche d'effondrement de la *frons scaenae* du théâtre d'Argenton-sur-Creuse⁷⁴ a livré des fragments de cannelures de stuc et de peinture bleue (fig. 19) ; malgré leur caractère lacunaire, ils attestent la présence d'un décor de pilastres cannelés et revêtus de stuc blanc se détachant sur le fond bleu de la paroi du front de scène dans son premier état, vers 180.



Fig.20 - Selongey, bâtiment B, pièce 2, foyer en place.
(Vibert-Guigue)

Les enduits renseignent également sur des aménagements d'interprétation parfois difficile mais que quelques exemples conservés aident à clarifier. Il peut s'agir de banquettes maçonnées, puis enduites et peintes ; elles trouvent leur place dans les pièces thermales, comme à Mandelieu sur le site de Notre-Dame d'Avinionet⁷⁵. Dans l'*apodyterium* des thermes sud (pièce XV), une banquette appuyée le long des murs ouest et nord avait gardé son enduit peint à l'imitation de plaques de marbre.

De même, dans la *domus* de la rue des Magnans à Aix-en-Provence, la vaste pièce A (32 m²), au sol de mosaïque, comporte une banquette dont le parement est décoré de bandes obliques simulant des marbrures⁷⁶.

C'est la recherche du confort que dénotent les cheminées installées dans certaines pièces ; souvent mises en place dans une seconde phase d'aménagement, elles s'adosent sur des parois peintes et correspondent sans doute soit à une vague de froid, soit à une mode, voire à un usage artisanal ; l'enquête menée sur les décors trouvés *in situ* en Gaule en a dénombré une dizaine de cas, notamment à Selongey (Côte-d'Or) (fig. 20), Besançon, le Puy-en-Velay, Périgueux, Reims, Rougnat (Creuse), Lyon-Vaise, entre autres⁷⁷. Le témoignage littéraire de Sidoine Apollinaire, à la fin du IV^e siècle, évoque la cheminée voûtée d'un *triclinium* d'hiver et nous restitue une atmosphère chaleureuse et familière.

Conclusion

Ces solutions multiples nous présentent donc une image vivante des habitats, depuis la mise en place de voûtes surbaissées jusqu'aux bricolages destinés à gagner espace, lumière ou hauteur. Dissimulés sous un revêtement mural évocateur de matériaux précieux, de guirlandes légères, de végétations plus ou moins policées, ce sont la terre, les lattes de bois, les débris de tuiles et de *tubuli*, les roseaux qui contribuent à façonner des espaces et à en faire des supports d'illusion. Mais l'envers du décor, on le voit, vaut l'endroit.

72 BARBET, 2008, p. 143-145, fig. 204.

73 BARBET, 2008, p. 282-284, fig. 439.

74 DUMASY, 2011, p. 288-294.

75 MAIGRET, 1990, p. 109-110.

76 ZIELINSKI, 2013, p. 53, fig. 6.

77 VIBERT-GUIGUE, 2011, p. 208.

LES PEINTURES MURALES GALLO-ROMAINES. LE LONG CHEMIN DE LA FOUILLE À LA RESTAURATION

PEINTURES MURALES ET RECHERCHE ARCHÉOLOGIQUE

Par Sabine Groetembril (APPA-CEPMR)

Les fresques antiques

Grands bâtisseurs, les Romains, on le sait, étaient maîtres des techniques architecturales. Depuis toujours, ils se sont préoccupés d'enduire le moindre mur en vue de le protéger puis de le décorer. À ce titre, la technique de la fresque est maîtrisée très tôt. Les murs sont enduits de plusieurs couches de mortier (souvent trois) d'épaisseur décroissante, composées essentiellement de sable et de chaux*. Les pigments sont appliqués sur la fine couche terminale encore fraîche. Ainsi, la chaux, en séchant, va emprisonner les pigments, désormais protégés par un voile de calcite. C'est pourquoi, après deux mille ans sous terre, les fragments de peinture murale présentent encore une étonnante fraîcheur lors de leur dégagement.

En France, le rôle des archéologues de terrain est primordial pour la connaissance de ces décors antiques. Lors des fouilles, ils vont mettre au jour des fragments de peinture murale qui n'ont souvent l'aspect que de gravats informes, pêle-mêle dans les niveaux d'effondrement des structures bâties (fig. 1). Dès lors, va commencer le travail méticuleux de dégagement, prélèvement, nettoyage, remontage, analyses et observations; long chemin qui mènera à la compréhension et à la restitution du décor et permettra la restauration de ces parois colorées. Témoins précieux du cadre de vie à l'époque gallo-romaine, ces fresques pourront alors être présentées et racontées au public.

Le Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines de Soissons (CEPMR)¹ est le seul laboratoire en France et en Europe à prendre en compte ce matériel archéologique depuis la fouille jusqu'à la restauration et à la présentation muséographique. L'équipe du CEPMR est composée d'archéologues spécialistes et de restaurateurs homologués.



Fig. 1 - Fragments de peintures murales en cours de dégagement, Reims, Saint-Symphorien, fouilles INRAP, S. Sindonino. (APPA-CEPMR)

La découverte des vestiges

Dès que les niveaux archéologiques renferment des structures antiques (habitats privés ou édifices publics), les fouilleurs ont toutes les chances d'être confrontés à la découverte de peintures murales fragmentaires. Ce matériel, souvent déroutant et abondant, n'est pas facile à prélever, notamment en raison de son état de conservation et du peu de temps dont disposent les archéologues. Mais, dès leur dégagement, ces précieux vestiges doivent recevoir une attention particulière. Les expériences passées ont prouvé que le soin apporté au ramassage sur le terrain entraîne un gain de temps considérable au moment de l'étude des fragments en atelier et accroît la qualité des résultats.

¹ Le CEPMR est un laboratoire d'archéologie gérée par une association loi 1901 : APPA-CEPMR. Site web : appa.cepmr.fr



Fig. 2 - Vue d'une paroi effondrée au pied du mur, Aix-en-Provence, Boulevard de la République, fouilles Service municipal, N. Nin. (APPA-CEPMR)



Fig. 3 - Prélèvement d'une plaque d'enduit peint par simple manipulation, Orange, Les Giroflées, fouilles Service Départemental du Vaucluse, A. Roumégous. (APPA-CEPMR)

Pour mettre en place un protocole précis de prélèvement, l'archéologue va observer la nature des vestiges dégagés et leur état de conservation. En effet, il peut être confronté à deux types de situation : les enduits peints sont encore en place sur les murs, sur une hauteur plus ou moins importante, ou bien ils représentent des masses fragmentaires résultant de l'effondrement ou de la destruction du bâtiment.

Peintures in situ

Il arrive fréquemment que l'on découvre des murs conservant encore une partie de leurs enduits peints. Cette apparition en fouille de polychromie et de motifs est un moment exaltant. Pouvoir observer ces vestiges à l'emplacement exact où ils ont été réalisés permet de toucher du doigt un instant de la vie quotidienne antique et de son atmosphère.

Dans la plupart des cas, pour être conservées, ces fresques devront faire l'objet d'une dépose. Pour cette intervention délicate, on fait appel à un restaurateur spécialisé (voir ci-après, p. 120).

Avant la dépose, les archéologues vont veiller, comme pour tout mobilier archéologique, à enregistrer précisément ces peintures murales en contexte : relevés topographiques, graphiques et photographiques. Le spécialiste viendra analyser le décor et effectuer toutes les observations liées à la technique mise en œuvre et à la relation avec l'architecture : raccord de mortier, raccord avec le sol, modification architecturale (par exemple le comblement d'une ouverture), réfection, pose de solin, traces d'incendie... et aussi les traces de vie quotidienne comme les graffitis. Nombreux détails qui permettront de mieux comprendre le bâtiment et ses occupants, la fonction des pièces et leur évolution à travers le temps.

Peintures effondrées

Parfois, par chance, les peintures se sont effondrées au pied de leur mur et ont été enfouies sur place (fig. 2). Lors de la fouille, elles se présentent sous la forme de multiples plaques fissurées et enchevêtrées. Un spécialiste intervient alors selon un protocole de prélèvement rigoureux. Une fois les plaques soigneusement dégagées, un carroyage est mis en place afin que l'on puisse les positionner précisément. Elles sont photographiées en position, numérotées, puis prélevées et mises en caisses ; il faut alors veiller à garder les connections entre les fragments (fig. 3). En parallèle, on observe le décor afin de comprendre l'ordre dans lequel les plaques se sont détachées du mur et à quelle paroi elles appartiennent. Toutes les observations faites au moment de la fouille faciliteront le travail ultérieur d'étude du matériel.

Dans d'autres cas, très fréquents, les fragments sont trouvés entassés, loin des parois d'où ils proviennent. Déjà dans l'Antiquité, le réaménagement d'un édifice ou le simple changement de mode décorative entraînait la réfection d'une peinture ; l'ancien revêtement, qui représentait un gros volume de gravats, était déplacé, éparpillé, entassé dans un dépotoir ou encore utilisé comme matériau dur pour combler une fosse, une cave, un puits désaffectés ou rehausser un sol.

Aujourd'hui, ils sont alors mis au jour dans différents secteurs sur les chantiers. Bien que dégagés en dehors de leur contexte d'origine, ils sont prélevés de façon exhaustive, chaque fragment pouvant présenter des indices pour comprendre le site.

État de conservation et problématique de manipulation

Nous l'avons déjà évoqué, les Romains maîtrisaient parfaitement la confection des enduits. La technique utilisée aussi bien pour le support (mortier de chaux) que pour la peinture (fresque) fait que ces vestiges présentent une bonne résistance au temps. Dans la plupart des cas, ils ne sont pas fragiles. Leur prélèvement peut donc être effectué par simple manipulation (fig. 3). Cependant, leur état de conservation est parfois affecté par les conditions d'effondrement (écrasement, incendie, intempéries...) ou par un contexte d'enfouissement très humide. Le support et la couche picturale sont fragilisés. Dans ce cas, la manipulation est rendue difficile. Il est alors préférable pour les conserver de les prélever par encollage sur un support provisoire. Pour cette opération, il est nécessaire de faire appel également à un spécialiste (restaurateur ou archéologue) qui utilisera les produits adéquats à un taux de concentration évalué en fonction de différents facteurs (état du support, humidité du sol, température ambiante...). Le choix de l'encollage n'est donc pas systématique, mais ponctuel. C'est une décision qui doit être mûrement réfléchie, car même si les produits utilisés sont réversibles, ils dénaturent le matériel et rendent toute analyse ultérieure des supports et des pigments impossibles.

L'étude : une enquête minutieuse

L'étude est un travail important de post-fouille effectuée en laboratoire par les chercheurs que l'on appelle aujourd'hui « toichographologues »². Il s'agit du traitement et de l'interprétation des peintures fragmentaires ou déposées issues d'opérations archéologiques.

Leur observation attentive permet d'obtenir de nombreuses informations quant au décor, à l'architecture et aux techniques antiques.

Le travail d'étude commence par un nettoyage minutieux des fragments et par la stabilisation³ des plaques prélevées par encollage. Ensuite, les fragments vont être assemblés les uns avec les autres, tels un gigantesque puzzle, afin de recomposer des plaques les plus grandes possibles (fig. 4). Chaque plaque renferme des éléments-clés du décor qui, associés les uns aux autres, vont permettre de comprendre les grandes lignes de la composition et l'agencement des motifs sur la paroi.

Cette étape est très importante ; elle nécessite de nombreuses heures de travail, une grande expérience dans la manipulation des fragments et une bonne connaissance des schémas décoratifs et de l'architecture antique (domestique, religieuse ou funéraire).

Comme on l'imagine facilement, l'étude des enduits fragmentaires vise tout d'abord à recomposer le décor. Ensuite, son analyse et, notamment, sa confrontation avec d'autres ensembles vont permettre de comprendre le

² Du grec *toichographos* « qui écrit ou peint sur un mur ».

³ La « stabilisation » des enduits peints désigne l'ensemble des traitements appliqués aux déposes et aux prélèvements par encollage, afin de les maintenir dans les meilleures conditions possibles pour étude et en attendant leur restauration : enlèvement des matériaux d'encollage, consolidation et arrêt des processus de dégradations.



Fig. 4 - Vue de l'atelier de reconstitution au Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines de Soissons. Phase d'assemblage des fragments pour recomposer de grandes plaques du décor.
(Kris Vandevors / Flanders Heritage Agency ©)

thème choisi et l'évolution des modes picturales régionalement et à travers l'Empire. Certains motifs ou techniques caractéristiques apporteront des éléments de datation.

L'attention portée au décor et aux pigments choisis permet aussi de mettre en évidence la hiérarchie entre les pièces d'une même habitation, de caractériser les espaces et aussi d'esquisser le profil socioculturel du commanditaire.

Au-delà des motifs, ce sont toutes les altérations liées à l'usage des lieux qui vont susciter notre curiosité : altérations accidentelles liées à la flamme des lampes, au frottement des meubles, altérations volontaires comme, de tout temps, les graffitis. Leur lecture est un clin-d'œil qui traverse le temps et par lequel on touche du doigt les ambiances familières.

De la composition la plus élaborée à la plus sobre, chaque décor a quelque chose à raconter si on se prend au jeu de cette analyse lente et progressive.

Au cours de l'étude, nous allons également observer et tenter d'interpréter les empreintes architecturales et les indices techniques visibles sur l'enduit. En effet, la peinture est en quelque sorte l'épiderme du mur. Chaque fragment renferme non seulement des indices du décor, mais aussi, sur le revers et les tranches, l'empreinte en négatif de l'architecture. En même temps que l'iconographie, vont apparaître les traces des murs avec leurs matériaux de construction, leur hauteur, les ouvertures telles que portes et fenêtres, la forme des plafonds ; autant d'éléments essentiels à la mise en volume d'un espace dont, trop souvent, peu de vestiges sont conservés sur le terrain.

Ainsi, depuis quelques années, la recherche a montré qu'au-delà du décor, c'est l'architecture qui est dévoilée par l'étude des peintures murales. Celle-ci permet d'aboutir dans certain cas à une restitution détaillée du bâti et à une reconstitution en 3D des volumes, avec des dimensions précises.

Il est probablement banal de comparer le travail de l'archéologue à celui du détective, mais le cheminement de l'enquête est ici évident : succession d'observations, relevés précis, croisements d'indices et déductions pour reconstituer les faits.

La progression du travail des artisans se lit sur chaque fragment : préparation et pose des différentes couches de mortier, tracés préparatoires, application des pigments. De façon plus anecdotique, on discerne parfois des petits « accidents de travail » : coulures, dérive de pinceau, coup de coude dans l'enduit encore frais, traces d'ongle dues à la pose du doigt pour assurer le geste... C'est une fois encore le quotidien antique qui est révélé.

Enregistrement, infographie et rapport

Bien entendu toutes ces observations font l'objet d'un enregistrement précis et rigoureux dans un rapport d'étude qui sera intégré au rapport final de fouille. Chaque plaque est dessinée et photographiée par la face et par le revers (fig. 5). Un inventaire complet en est dressé. Dans le souci de préserver toute l'information, des photographies détaillant les indices observés sont également réalisées.

Ces relevés graphiques et photographiques sont ensuite informatisés et vont servir à la réalisation de schémas de restitution infographique qui permettent de visualiser le décor tel qu'il devait être à l'origine tout en mettant en évidence les vestiges conservés. Après les dessins au crayon, à l'encre ou à la gouache, c'est par l'infographie que l'on illustre aujourd'hui de façon concrète l'aboutissement de nos observations scientifiques. Outil désormais indispensable, elle contribue par la suite à la réflexion muséographique.

Et pour finir : les analyses

Aujourd'hui, l'étude des peintures murales est souvent complétée par des analyses qui viennent préciser nos observations.

Les supports sont d'abord décrits selon un vocabulaire et un protocole établis par les spécialistes en archéométrie⁴. Ensuite, un échantillon est confié pour une analyse pétrographique. Cette dernière dévoile la composition des différentes couches de mortier et les détails de la mise en œuvre. Elle permet dans certains cas de définir les différentes campagnes ornementales dont a bénéficié le bâtiment et d'identifier des pratiques d'atelier.

Les analyses physico-chimiques, quant à elles, vont identifier la nature des pigments et la façon dont ils ont été préparés et appliqués. Les premières observations macroscopiques sur les pigments sont réalisées par les archéologues à la loupe binoculaire (fig. 6). Ensuite, pour l'identification précise qui demande des compétences et un équipement lourd, des échantillons sont confiés à un laboratoire d'archéométrie.

Ainsi menée, et quelle que soit la « qualité » apparente des décors, l'étude des peintures fragmentaires livre inlassablement autant d'éléments qui contribuent à la connaissance d'un site, de l'histoire et de la société romaine. De tels résultats ne sont possibles qu'après une série d'opérations étroitement liées, menée par une même équipe, associant des compétences diverses. Comme toute discipline archéologique, plus que de l'histoire de l'art, c'est de l'histoire des hommes qu'elle traite.

L'objectif de ces études est d'aboutir à une publication scientifique afin qu'elles puissent intégrer d'autres projets de recherche. Cependant, elles ne sont vraiment satisfaisantes que lorsque, dans la foulée, les peintures sont restaurées pour être présentées au public. En accord avec les musées d'accueil, elles figureront alors dans le cadre d'expositions thématiques, temporaires ou permanentes.

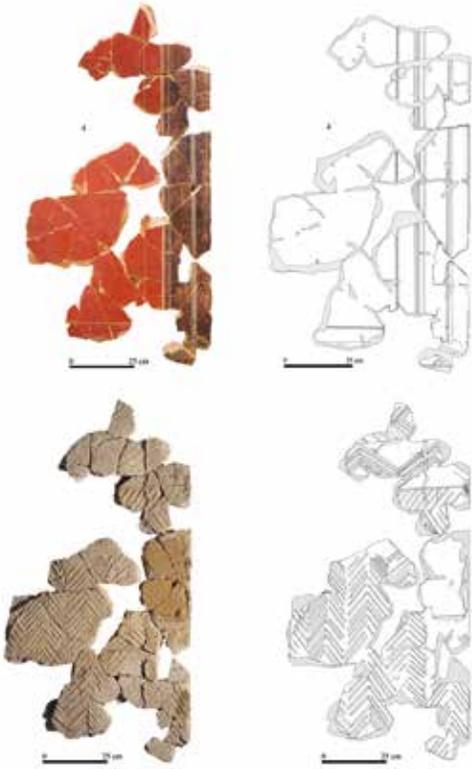


Fig. 5 - Planche d'inventaire type avec photos et relevés de la face et du revers de la plaque, Bordeaux rue du Hâ, plaque 4. (J.-F. Lefèvre et M. Tessariol, APPA-CEPMR)



Fig. 6 - Exemples d'observation à la binoculaire de la couche picturale et du support, réalisées par les archéologues avant les analyses archéométriques. (APPA-CEPMR)

⁴ COUTELAS, 2009.

LA RESTAURATION DES PEINTURES MURALES ROMAINES : UNE DISCIPLINE EN CONSTANTE ÉVOLUTION.

Par Béatrice Amadei-Kwifati (APPA-CEPMR)

La diversité d'aspect des panneaux présentés ici est révélatrice de l'évolution des pratiques en matière de restauration des peintures murales, depuis quelques décennies. Parallèlement à l'intérêt qu'elle revêt pour l'amateur d'art antique, cette exposition offre, pour les professionnels de la conservation-restauration, une véritable rétrospective des méthodes employées depuis un siècle pour la préservation et la mise en valeur des peintures murales d'époque romaine.

Les acteurs de la restauration

En France, la profession de conservateur-restaurateur est encadrée par le Code du Patrimoine : les restaurations des biens faisant partie des collections publiques ne peuvent être confiées qu'aux professionnels habilités, détenteurs d'un diplôme délivré après cinq ans de formation de l'enseignement supérieur. Ces praticiens sont issus de la filière universitaire (Master Conservation Restauration des Biens Culturels de Paris I) créée en 1973, ou de l'Inp (Institut national du patrimoine, anciennement Ifroa, Institut français de restauration des œuvres d'art, né en 1977). Forte de cette professionnalisation, somme toute récente, la discipline a pu se doter d'une méthodologie rigoureuse, d'un code de déontologie et s'enrichit constamment des réflexions menées par des spécialistes au sein de l'UNESCO, de l'ICOM ou de l'ICCROM. Les formations initiales comprennent une base importante d'enseignement scientifique, qui rend le restaurateur apte à pratiquer certains examens, dans le but d'identifier les matériaux et les techniques mises en œuvre, ou de perfectionner ses propres méthodes.

Outre les traitements de conservation et de mise sur support, le restaurateur est désormais appelé à intervenir auprès des conservateurs et des architectes, dès l'élaboration du projet de musée. Il suit ainsi les peintures tout au long de leur parcours, depuis le prélèvement sur le terrain jusqu'à la salle d'exposition. Il établit le projet de présentation des œuvres en concertation avec les muséographes et les scénographes. C'est donc une prise en charge globale du matériau et de son contexte, qui est assumée par le conservateur-restaurateur spécialisé, allant de l'application des normes de conservation préventive jusqu'à sa mise en valeur.

Le protocole d'intervention

L'objectif d'une intervention de conservation-restauration peut aller d'une simple mise en état pour étude, à une restauration complète, pour exposition. Dans certains cas, la présentation d'un fac-similé peut être envisagée.

Le protocole actuel, dans le traitement d'une peinture murale archéologique, diffère fondamentalement des méthodes du siècle dernier : les opérations de restauration proprement dites sont généralement précédées d'examens et de tests, en partie réalisables en atelier par les restaurateurs. Des observations sous lumière ultraviolette peuvent mettre en évidence les vernis et repeints déjà réalisés, lors d'anciennes interventions. Les analyses scientifiques complémentaires, plus poussées, sont de plus en plus systématiques, en amont de la restauration. Grâce à ces recherches, menées par des laboratoires spécialisés, nos connaissances s'affinent régulièrement. Par exemple, des analyses récentes ont mis en évidence des pigments qu'on croyait jusqu'ici incompatibles avec la technique de la fresque, comme le blanc de plomb.

Intervention sur le terrain : la dépose

Dans le cas d'une découverte de peinture murale encore en place, le restaurateur interviendra soit pour en réaliser la dépose, soit pour permettre sa conservation *in situ*. Notons que pour ce dernier cas de figure, malheureusement le plus rare, la conservation de la peinture dans son contexte architectural est soumise à de nombreux facteurs, plus ou moins contrôlables, et de leurs interactions : état de l'enduit et de la structure, environnements climatique et biologique, accessibilité au public, circonstances de la fouille, etc. Si l'ensemble des paramètres n'est pas propice à un maintien des peintures en place, il faudra en envisager la dépose. Cette opération est une mesure extrême, puisqu'elle vise à détacher de façon irréversible la peinture de son support d'origine. Elle doit être menée par des professionnels qualifiés et expérimentés, dans le respect des techniques éprouvées, sous peine de créer des détériorations irréparables. Un premier nettoyage permettra d'éliminer les dépôts terreux, et de rendre au décor une lisibilité satisfaisante. On procédera ensuite à la documentation : relevés graphiques à l'échelle 1/1 et couverture photographique. La phase suivante est essentielle pour protéger la peinture pendant son détachement : elle consiste dans l'application, sur la peinture elle-même, d'un entoilage (appelé *facing*), constitué de plusieurs couches de papier japon, de

gaze et de toile de coton, encollées avec un adhésif acrylique (Paraloid B72 utilisé en solution progressive de 5 à 20 % dans l'acétone). Cette protection de surface sera ensuite solidement agrafée à une planche de bois, plaquée contre la peinture, qui rigidifiera l'ensemble (fig. 7). Si la surface de la peinture n'est pas plane (courbure, niche, angle de paroi, etc.), il faudra confectionner une contre-forme qui en épousera les reliefs. On passe ensuite des lames d'acier entre l'enduit et le mur. Le geste doit être parfaitement maîtrisé, pour éviter que les lames ne dévient vers la peinture et ne l'endommagent. Cette technique de dépose, qui prélève la peinture avec l'enduit sous-jacent, est habituellement désignée par le terme italien de *stacco*.

La peinture prélevée sera correctement stockée en attendant sa restauration et son transfert sur un nouveau support.



Fig. 7 - Dépose de peinture en cours, par l'équipe du CEPMR, site de Vieux, Calvados. (APPA-CEPMR)

Traitement en atelier : le cas des peintures fragmentaires

Le Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines, basé à Soissons, est spécialisé depuis plus de trente ans dans l'étude et la restauration des peintures murales d'époque romaine. Notre atelier possède un équipement spécifique, conçu pour mener à bien toutes les phases du travail : tables métalliques avec plateaux de verre et pouvant supporter des charges importantes, éclairage lumière du jour, etc.

Nous y avons adapté et perfectionné les techniques de transfert des peintures sur un nouveau support, qui ont commencé à éclore en Europe à partir des années 1960. Le principe, dans ses grandes lignes, consiste à positionner les fragments constitutifs du décor, face peinte vers le bas, sur une table pourvue d'un plateau de verre. La mise en place des différents éléments est constamment contrôlée, grâce à des miroirs situés sous le plateau. Cette configuration est optimale pour l'obtention d'une parfaite planéité au niveau de la couche picturale. Ce procédé s'applique bien évidemment pour des décors de parois ou de plafonds présentant une surface plane. Pour les décors de plafonds voûtés ou pour les autres cas de figure, il sera nécessaire de recourir à l'utilisation d'une contre-forme, mais celle-ci ne présentera pas la transparence du

plateau de verre. À ce stade des opérations, le revers du décor étant visible, on pourra procéder à toutes les observations nécessaires concernant d'éventuelles empreintes d'accrochage : celles-ci apportent de précieuses informations sur la nature de la paroi qui était décorée : élévation en petit appareil, présence de *tubuli*, torchis, etc. Si ces empreintes présentent un intérêt particulier, elles pourront être conservées, voire présentées conjointement au décor. Dans la plupart des cas, le mortier est aminci et l'on ne conserve qu'une faible épaisseur, correspondant à la couche picturale et à la couche d'enduit sous-jacent. Ces deux strates sont consolidées par imprégnation d'une résine acrylique en dispersion aqueuse. On réalise ensuite la « semelle synthétique », constituée d'un tissu de verre et d'une galette de mortier vinylique ; cette couche intermédiaire, entre l'enduit original et le support moderne, maintient les fragments entre eux et assure au système une parfaite réversibilité. Les plaques ainsi constituées prendront place sur un nouveau support, réalisé à partir de panneaux de nid d'abeille d'aluminium.

Une part importante des interventions est également consacrée aux altérations de la couche picturale : problèmes de pulvérulence, d'écaillages, présence de sels, de concrétions, etc. Après avoir établi un diagnostic précis, le restaurateur s'orientera vers le traitement le plus approprié.

La question du choix des compléments

Dans la plupart des cas, les panneaux restaurés présentent une surface relativement importante de manques : lacunes internes et zones incomplètes. Le type de traitement des parties manquantes du décor sera à préciser, en accord avec le conservateur, en fonction du degré de certitude des restitutions proposées, de l'état de conservation de la polychromie, du projet de présentation, etc. Les lacunes internes sont traitées en ton neutre car elles témoignent de l'état archéologique de l'œuvre. En revanche, autour des plaques conservées, et sur le support moderne « nu », se pose souvent la question d'apporter ou non des compléments ou « réintégrations » du décor. Ce choix doit tenir compte de différents paramètres, d'ordre esthétique et déontologique. L'objectif est d'apporter un contenu informatif, afin de rendre compréhensible à tous une composition lacunaire mais dans le plus grand respect de l'œuvre originale. La réversibilité est totale, puisqu'il ne s'agit que de simples lignes ou de zones colorées, réalisées sur le support moderne ; en effet, dans la pratique d'aujourd'hui, la couche picturale des peintures murales archéologiques n'est jamais retouchée.

Un critère fondamental : la réversibilité

Conséquence de l'évolution dans l'approche de la restauration, la notion de réversibilité est devenue primordiale. Elle autorise ce que nous appelons des dé-restaurations. Ces opérations, qui sont généralement lourdes et accompagnées d'un transfert de support, sont le plus souvent motivées par l'apport de nouveaux éléments d'étude stylistique, par l'apparition d'altérations en cours, provoquées par la présence des anciens matériaux de restauration, enfin par des considérations d'ordre esthétique. Le restaurateur ne conçoit plus son intervention comme définitive, mais bien comme une tentative de ralentissement du processus global d'altération de l'œuvre dans le temps, qui est inéluctable, et il se doit, par là même, d'anticiper sur d'ultérieures reprises de son propre travail. L'évolution des méthodes a été accompagnée de modifications radicales des produits et matériaux employés : l'attention est portée aujourd'hui sur leur compatibilité avec l'objet, leur stabilité dans le temps et leur réversibilité. Les supports actuels, en nid d'abeille d'aluminium, offrent également l'avantage d'être beaucoup plus légers que ceux de nos prédécesseurs : il n'est pas rare d'intervenir sur des panneaux restaurés au début du XX^e siècle, et pesant plus de 400 kg. Après dé-restauration, ces mêmes panneaux sont, en moyenne, quatre fois plus légers.



Fig. 8 - Revers d'un des deux panneaux de Boscoreale conservés au musée de Picardie à Amiens, en cours de dé-restauration : châssis de chêne, plâtre et clous, de l'intervention de 1900. (APPA-CEPMR)

L'exemple de la dé-restauration des peintures provenant de la *villa* de Boscoreale et conservées au musée de Picardie, à Amiens, est significatif⁵ : les matériaux utilisés vers 1900 se sont révélés responsables d'une grande partie des altérations constatées. Les fissures, profondes et nombreuses, étaient dues au châssis de chêne servant de support ; leurs réseaux correspondaient précisément à l'emplacement des traverses au revers. Des réseaux de fissures secondaires apparaissaient autour des anciens bouchages en ciment et le long du cadre en bois. Un vernis brillant et passé en couche épaisse, obscurcissait les teintes et était responsable de l'écaillage des détails en surpeints. Des sels hygroscopiques, provenant du ciment des bouchages, provoquaient l'éclatement de la polychromie. Le long travail de dé-restauration a consisté en l'élimination de tous ces matériaux

inadaptés : châssis de chêne, plâtre et clous en fer, ciment, comblements et repeints inesthétiques, cire et vernis oxydé (fig. 8). Les peintures assainies et consolidées ont été transférées sur un support inerte en nid d'abeille et les teintes ont retrouvé leur éclat. Des dé-restaurations de ce type sont sans doute souhaitables pour bon nombre de peintures murales romaines anciennement restaurées.

Recherche de nouveaux procédés de restauration

Les nombreuses restaurations de peintures murales romaines, réalisées par le CEPMR depuis la fin des années 1970, ont été l'occasion de mener différentes recherches, pour adapter les supports à de nouvelles exigences de présentation. Les études archéologiques ayant montré un intérêt grandissant pour les empreintes portées par les revers, il nous a semblé nécessaire de rendre accessibles au public ces éléments d'informations, trop longtemps négligés. Parmi ces innovations, citons la restauration de la scène mythologique découverte à Vieux (Calvados)⁶. Le revers de cette scène, d'environ 50 x 50 cm, porte des empreintes tout à fait insolites et dont l'origine nous est encore inconnue : négatifs de nœuds de bois ? Effet d'une érosion sélective ? Le défi technique à relever était de présenter verticalement cette plaque, constituée de nombreux fragments, pour en exposer simultanément la face et le revers. Nous avons donc opté pour un support transparent, en l'occurrence une plaque de polyméthacrylate incolore, d'une épaisseur de 15 mm, et découpée au contour précis de la peinture conservée. Un film de résine époxyde transparente, coulée sur les revers, maintient les fragments entre eux. Des tenons en aluminium viennent assembler la plaque à son support. Le système est suspendu par deux filins métalliques, devant la cloison semi-transparente réalisée par les muséographes du projet.

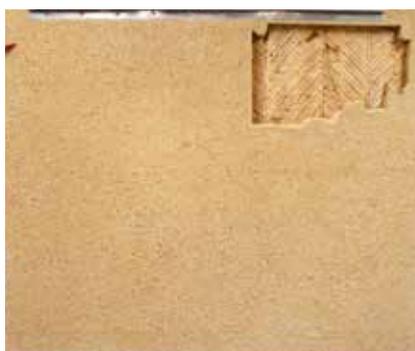


Fig. 9 - Revers du panneau de Bayeux, restauré au CEPMR : fenêtre dans le support, laissant visibles les empreintes d'accrochage. (APPA-CEPMR)

Pour exposer les traces d'accrochage des peintures de Bayeux (Calvados)⁷, c'est une solution différente qui a été mise au point. Les empreintes présentaient elles aussi un intérêt particulier, lié à leur parfaite conservation. Nous sommes en présence d'un système de chevrons, très réguliers, dont les reliefs, intacts, ont une épaisseur de 15 mm. Le choix de la plus grande des plaques constituant ce décor s'est imposé pour l'expérimentation. Elle mesure environ 90 x 70 cm et représente un poids assez considérable. L'observation des empreintes s'effectue au moyen d'une fenêtre aménagée dans le support en nid d'abeille. Les fragments sont fixés par un système de tiges métalliques inoxydables, insérées dans l'épaisseur du mortier. (fig. 9)

Ces deux alternatives aux supports classiques s'inscrivent dans une recherche actuelle, centrée sur l'aspect didactique des présentations au public ;

5 Restauration APPA-CEPMR (B. Amadei-Kwifati, 2007-2010).

6 Restauration APPA-CEPMR (B. Amadei-Kwifati), 2000.

7 Restauration APPA-CEPMR (R. Nunes Pedroso), 2009.



Fig. 10 - La peinture de Charleville-Mézières, restaurée par le CEPMR, en place au musée de l'Ardenne. (APPA-CEPMR)

ce n'est pas seulement le décor, qu'on donne à voir, c'est aussi le processus de sa réalisation.

La mise en valeur des peintures de Montcy-Saint-Pierre (Ardennes), conservées au musée de l'Ardenne à Charleville-Mézières⁸, a été l'occasion de privilégier l'axe documentaire de la muséographie. Cette fois, c'est la méthode de restitution du décor qui a été révolutionnée. Il s'agit d'une paroi, restituée sur près de 7 m de long sur 4,60 m de haut, sur laquelle prend place une mégalographie représentant l'enlèvement d'Hylas par les nymphes.

La faible proportion des vestiges conservés, par rapport à la surface totale (moins de 20 %), nous a orientés vers la recherche d'un procédé de réintégration du décor qui allie ces deux objectifs antagonistes : respecter l'état archéologique des fragments et rendre visible l'harmonie des teintes originales. Sur le panneau lui-même, différents tons de sable restituent sobrement l'organisation générale du décor (fig. 10). À la demande, un dispositif de projection numérique haute définition peut être activé. Une scénographie animée se superpose alors aux enduits antiques pour révéler aux spectateurs la polychromie de la paroi, telle qu'elle devait être à l'origine (fig. 11).

Depuis les restaurations réalisées au siècle dernier, sur supports en bois, plâtre et ciment, on mesure le chemin parcouru. S'inspirant et s'enrichissant continuellement des nouvelles technologies, la discipline a bouleversé ses concepts et ses pratiques, en même temps que se professionnalisaient et se spécialisaient ses acteurs. Les réintégrations tendent à se dématérialiser, par le recours au principe de la réalité augmentée, et l'on constate déjà l'arrivée des nanotechnologies dans notre arsenal de produits consolidants.



Fig. 11 - La même, lors de la projection de la scénographie réalisée par Skertzò. (Skertzò)

⁸ Sur une idée originale de l'auteur. Restauration APPA-CEPMR, 2007 (R. Nunes Pedroso et B. Amadei-Kwifati). Conception et réalisation du film projeté : Skertzò, Paris.

NOUVELLES DÉCOUVERTES SUR LE SITE DE LA VERRERIE À ARLES : DE REMARQUABLES PEINTURES MURALES DE DEUXIÈME STYLE POMPÉIEN

Par Julien Boislève, avec la collaboration de Marie-Pierre Rothé et Alain Genot

Comme beaucoup d'autres sciences, et peut-être même plus encore, la recherche archéologique est en perpétuel mouvement, évoluant au gré des techniques et des travaux de synthèse, mais surtout au gré des découvertes qui ne cessent d'alimenter nos connaissances. À l'heure du bouclage de ce catalogue, c'est donc une découverte exceptionnelle, issue de la campagne de fouille de l'été tout juste achevée, qui jette un éclairage nouveau sur la diffusion des modes décoratives romaines en Gaule, et qu'il nous semblait indispensable d'intégrer à cet ouvrage. Bien sûr, la phase d'étude n'est pas encore engagée et bien d'autres données se feront jour après les longues études qui seront menées sur les centaines de caisses d'enduits prélevés.

La fouille de la Verrerie se déroule sur la rive droite du Rhône, dans l'actuel quartier de Trinquetaille, partie intégrante de la « petite Rome des Gaules », ville double décrite par Ausone et dont le cœur administratif se situait en rive gauche. L'état des connaissances archéologiques laisse entrevoir un quartier à forte vocation commerciale et artisanale liée notamment à l'activité portuaire bien identifiée sur les rives du fleuve. Plusieurs points de découvertes révèlent aussi de luxueuses et vastes *domus* qui témoignent d'un faubourg où se sont installés de riches propriétaires appartenant sans aucun doute à l'élite économique ou politique de la cité¹.



Fig. 1 - Vue d'ensemble de la pièce VIIIb avec ses peintures.
(J. Boislève, MDA A)

1 ROTHÉ, HEIJMANS, 2008.

2 Cette opération archéologique programmée pluriannuelle (2014-2016), menée sous la codirection de Marie-Pierre Rothé et Alain Genot, bénéficie du soutien du ministère de la Culture, de la ville d'Arles, de l'INRAP, du CNRS (UMR 7299 et UMR 5140), du CEREGE, du CICRP et de nombreux bénévoles. Elle est placée sous l'égide du musée départemental Arles antique qui met à contribution l'ensemble de ses services (archéologie, restauration, conservation, médiation, communication) pour favoriser l'étude et la valorisation de cette fouille.

Le site fouillé cette année² correspond à l'une de ces demeures. Il est bien connu des archéologues pour avoir livré, dans les années 80, une vaste *domus* de la seconde moitié du II^e siècle après J.-C., dont les limites ne sont d'ailleurs pas atteintes et d'où ont été notamment exhumés de remarquables pavements aujourd'hui exposés au musée départemental Arles antique (la mosaïque de l'Annus-Aiôn, celle de la Méduse ainsi qu'un *opus sectile*). La reprise des fouilles, dans le cadre d'un programme triennal dont s'achève tout juste la première campagne, a avant tout permis d'aborder les niveaux antérieurs à cette demeure et notamment ceux du I^{er} siècle avant J.-C. Cet état précoce a été scellé par un remblai de près d'1,60 m où alternent couches de destruction et niveaux limoneux susceptibles d'être en rapport avec la destruction des élévations en terre crue. Ce remblai a préservé de manière exceptionnelle une partie des élévations du bâti du I^{er} siècle avant J.-C. et, dans aux moins deux pièces, les décors peints en place sur les murs.

La première pièce fouillée cette année, la salle VIIIb, mesure 3,40 m sur environ 4,60 m, mais sa place au sein de la demeure est encore inconnue (fig. 1). Au sol, le décor est relativement simple, soit un béton lissé à incrustation d'éclats de marbres, sans motif particulier mais avec tout de même une bande de réserve, sans éclat, au contact des murs. L'enduit est en place sur les quatre côtés de la pièce, conservé toutefois de manière très variable. Au nord et à l'ouest, les murs maçonnés, ont été récupérés jusqu'à leurs fondations et la peinture n'a pu subsister que sur 40 à 60 cm de hauteur maximale. La paroi méridionale est une petite cloison de terre crue percée d'une porte centrale, seul accès à la pièce. Le décor y est en place au mieux sur 16 cm de hauteur mais, contrairement aux autres murs, les parties supérieures de l'enduit qui couvrirait celui-ci sont effondrées en connexion sur le sol, laissant entrevoir un fort potentiel de reconstitution. Enfin, le mur oriental, maçonné, offre la meilleure conservation puisqu'il est encore en élévation et son décor présent sur plus d'1,10 m de hauteur et sur toute la longueur de la pièce (fig. 2).

L'état de conservation de la peinture est remarquable. Le décor parfaitement lisible n'a guère subi que deux importantes fissurations liées à un affaissement du mur et, à son extrémité sud, les effets du feu qui a ravagé la pièce voisine. À cet endroit, les couleurs sont radicalement modifiées par la chauffe.

Le décor, par sa nature, scinde la pièce en deux espaces distincts séparés par un piédestal quadrangulaire rose à bords dont le relief est suggéré par une perspective plus ou moins maîtrisée. Celui-ci ne se situe pas au centre de la paroi mais légèrement décalé vers l'est de sorte que la partie méridionale du décor s'étend sur 172 cm de longueur et la partie septentrionale sur 220 cm. Au centre de la partie supérieure du piédestal et au-dessus sur toute la zone médiane, une bande verticale marquant un l'arrachement correspond peut-être à l'emplacement d'un pilastre ou d'une colonne en stuc qui



Fig. 2 - Nettoyage en cours de l'enduit de l'alcôve, mur est.
(J. Boislève, MDA A)

marquait d'autant mieux la division de l'espace. Ce dispositif rappelle celui des *cubicula* avec leur alcôve bénéficiant souvent d'un traitement décoratif différent de celui de l'antichambre. C'est le cas à *Glanum*³ ou sur l'*oppidum* de Brignon⁴ où les alcôves sont toutefois nettement inscrites dans l'architecture à la différence de notre exemple où elle se dégage uniquement par le décor.

Dans l'antichambre, le décor se compose d'une plinthe rouge bordeaux surmontée d'un podium dont le bord gauche adopte une découpe évoquant une mouluration présente à sa base et à son sommet. Il est peint en gris clair que de vifs coups de pinceaux rouge bordeaux, jaunes et blancs, en longues trainées de biais, agrémentent sans ordre apparent, évoquant peut-être une grossière imitation de roche décorative. Ce podium est aussi rythmé sur toute sa longueur de trois hampes à volutes peintes en bordeaux (fig. 3). Au-dessus d'une bande de transition rouge bordeaux, la zone médiane développe des orthostates jaunes, larges d'un peu plus d'une cinquantaine de centimètres et pourvus du traditionnel filet intérieur noir sur deux côtés et blanc sur les deux autres pour créer l'effet de bossage. Ils sont séparés par une bande verticale également à fond jaune qui bénéficie du même traitement. Au centre de chaque orthostate, une colonne s'élève depuis la bande de transition. Elle est peinte au trait marron sur le fond jaune, à fût lisse tandis que la base présente un tore et une scotie bien marqués.

Fig. 3 - Détail de la zone de transition entre podium et orthostates avec colonnade, antichambre, mur est.
(J. Boislève, MDA A)



3 BARBET, 1974.

4 BARBET, 2008, p.47.



Fig. 4 - Détail de la zone inférieure du décor de l'alcôve, mur est.
(J. Boisève, MDA)

Dans la partie septentrionale de la pièce, que nous assimilons donc à une forme d'alcôve, le décor est beaucoup plus riche, ne serait-ce que par la qualité de la palette chromatique qui y est développée. Au-dessus d'une même plinthe rouge bordeaux, la zone inférieure là encore traitée en podium mouluré, est peinte d'une succession de bandes obliques roses, vertes et jaunes selon un rythme qui place une bande verte alternant avec une bande jaune et systématiquement séparés d'une bande rose (fig. 4). Des hampes à volutes, de même modèle que dans l'antichambre, mais peintes en noir, rythment la zone inférieure qui est par ailleurs entièrement couverte d'un réseau de cercles sécants et tangents définissant des fleurons à six feuilles fusiformes et des triangles à côté concaves marqués de trois traits. Le motif est exécuté au trait rouge bordeaux et à main levée. En zone médiane, les colonnes laissent place à de riches orthostates à bossages traités en imitation de marbres et séparés par des bandes rouge vermillon également à bossages. Deux lithotypes sont représentés en alternance, très détaillés. Le premier présente, sur un fond rose, une multitude de petits cercles blancs densément agglomérés qui bénéficient parfois d'un remplissage jaune ou vermillon et qui évoquent les galets en coupe d'une roche sédimentaire. Le second développe, sur un fond rose à jaune, un réseau de fines veinures jaunes, bordeaux et vermillon, qui dessinent d'assez larges nodules grossièrement ovales. Le mur nord de la pièce présente le même décor et le mur ouest est le parfait miroir du mur est, tout au moins pour sa zone inférieure, seule conservée.

Le décor de cette pièce se rattache clairement au II^e style pompéien dans sa phase sévère caractérisée par une paroi fermée, un « mur cloison » avec une tripartition horizontale marquée. La différence de décor entre antichambre et alcôve voit une mise en valeur de cette dernière par une

polychromie plus riche et l'emploi de pigments plus coûteux au premier rang desquels le cinabre assez largement employé et caractéristique, avec ces bandes rouge bordeaux tirant sur l'aubergine, de la palette du II^e style.

En zone inférieure, le motif de bandes obliques trouve un parallèle saisissant sur deux décors de *Glanum*⁵ mais sans le réseau de cercles sécants tout à fait original. La hampe à volutes constitue en revanche un motif fréquent mais jusqu'alors identifié à cette époque comme un marqueur du second style schématique, tel qu'on le voit à Lyon, Ensérune ou encore *Glanum*⁶. Elle est généralement développée en zone inférieure de décors assez sobres, à fond blanc, avec encore de simples effets de bossages en zone médiane. Leur présence à Arles, sur un décor beaucoup plus élaboré et non sur un fond blanc constitue une nouveauté.

À ces décors en place, déjà exceptionnels, s'ajoutent une importante quantité de fragments exhumés de la fouille des niveaux de comblement de la pièce. Les vestiges d'enduits y étaient présents partout mais dans des contextes différents. Ainsi, sur le sol de la pièce ou à proximité directe de celui-ci, ce sont de grandes plaques d'un décor à fond bleu égyptien sur support de terre qui correspondent au plafond de la pièce (fig. 5). Ce procédé est connu sur divers sites, notamment dans la province de Narbonnaise mais, en raison de sa fragilité, toujours entrevu sur de petites surfaces et rarement prélevé. On n'y observe généralement qu'un fond bleu avec ce pigment granuleux et si intense. Pour la première fois, nous avons donc à Arles des plaques de grandes dimensions sur lesquelles nous parvenons à lire un motif de bandes d'encadrements

5 Maison aux deux Alcôves, XVIII et Portique dorique, XXXII.

6 BARBET, 1968.

concentriques rouge vermillon qui prouvent que ces décors ne consistaient pas en un simple fond uni. Elles constituent vraisemblablement un réseau dont la restitution de la trame sera toutefois difficile à obtenir.

Un peu au-dessus de ces plaques, les niveaux archéologiques ont livré une multitude de stucs qui correspondent pour la plupart à des moulures de corniches sommitales au profil lisse assez élaboré et dont la face est rehaussée de bandes rouges. On note encore des corbeaux dont un exemplaire remarquablement complet, qui peut prendre place au niveau de la séparation entre les deux zones de la pièce à moins que plusieurs exemplaires ne rythment la moulure sommitale de manière plus régulière. Certaines moulures présentent une nette courbure qui marque la lunette d'une voûte et nous renseigne donc sur le couvrement de la pièce. Toutefois, à ce stade, il est difficile de déterminer si ces éléments proviennent de la salle aux peintures ou d'une pièce à l'étage. En effet, mêlés au même niveau archéologique, la fouille a livré de nombreux fragments d'un sol effondré en place qui prouve donc sans équivoque la présence d'un étage. Il s'agit d'un béton de tuileau lissé orné d'un tapis central dégagé par des tesselles blanches et noires. Le motif, au centre d'un encadrement à filet blanc entre deux filets noirs, est une composition de surface de rhombes timbrés d'une crossette à tesselle noire centrale entre quatre tesselles blanches.

Parmi les enduits fragmentaires, il n'est pas toujours aisé, avant étude, de distinguer ceux qui appartiennent au décor du rez-de-chaussée de ceux qui proviennent de l'étage. On note toutefois les indices d'un autre décor de deuxième style pompéien manifestement beaucoup plus riche que le précédent. Si on retrouve les éléments typiques de ce style avec notamment des rangs de carreaux et boutisses à bossages, très colorés et intégrant de nombreux types d'imitations de marbres chatoyants, on trouve aussi des éléments beaucoup plus rares sinon inédits en Gaule.

Ce sont avant tout des éléments de figuration de grande taille avec des personnages nus ou à demi nus avec un drapé

violet qui se dégagent sur de riches fonds vermillons qui doivent correspondre à la zone médiane du décor.

Une frise d'une quinzaine de centimètre de hauteur, sise entre deux rangs de placages à bossages voit se développer sur fond rouge bordeaux à violet, une petite scène de chasse. Des personnages nus, esquissés de manière furtive, avancent lance à la main dans un paysage esquissé par quelques arbres et quelques herbes. Les pattes avant d'un lion bondissant sur le même fond doivent identifier l'objet de leur chasse.

Enfin, nous retrouvons de nombreux éléments d'architecture, assez variés avec divers types de colonnes et chapiteaux, un frise à denticules, un rang de modillons en perspective et divers chapiteaux.

Ces éléments, dont l'étude reste encore à mener, dessinent d'ores et déjà un décor de nature très différente, beaucoup plus riche et complexe et qui appartient sans doute à une seconde phase du deuxième style davantage scénographique.

Ces découvertes arlésiennes, qui constituent avant tout le premier ensemble d'enduits peints découverts, prélevés et étudiés dans la cité, sont exceptionnelles à plus d'un titre. L'état de conservation des peintures, leur situation en place et la quantité de fragments prélevés promettent un potentiel considérable en termes de reconstitution et de connaissance du décor et de l'architecture. Les plafonds et les stucs associés sont également rarissimes et complètent notre connaissance des composantes des décors de second style dans leur globalité. Quant aux motifs identifiés, certains évoquent déjà des parallèles flagrants qui permettront de mieux identifier le parcours de ces ateliers itinérants dont on suppose l'intervention dans la région dans la seconde moitié du I^{er} siècle avant J.-C. Enfin, la figuration de grande échelle présente sur un des décors semble marquer le premier exemple de ce type sur un ensemble de second style, avant les peintures sans doute un peu plus tardives connues à Roquelaure. La fouille d'une seconde pièce ornée lors des prochaines campagnes devrait encore compléter ces vestiges remarquables dont l'étude reste à mener.



Fig. 5 - Vue des plafonds bleus sur terre en cours de fouille.
(J. Boislevé, MDA)



CATALOGUE

LES AUTEURS

Alix Barbet (A. B.)

Delphine Burlot (D. B.)

Pascal Capus (P. C.)

Alexandra Dardenay (A. D.)

Daniel Roger (D. R.)

Raymond Sabrié (R. S.)

1. DÉCOR AU DAUPHIN ET STUCS POLYCHROMES EN RELIEF

Cannes, île Sainte-Marguerite (îles de Lérins), Fort Royal.

Musée de la mer, dépôt du service régional de l'Archéologie de Provence-Alpes-Côte-d'Azur.

IV^e- III^e/ II^e siècle avant J.-C.

Divers fragments.

(a) : 11 (pour le plus grand)

(b) : 5,5 x 5

(c) : 34 x 24 x 12,5 (pour la grande corniche en stuc)

(d) : 8 x 6,5 x 1,2

(e) : 10 x 8,5 x 2,8

(f) : 10 x 8,5 x 2,8.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 37-39 ; BRUN, 2007.

Parmi les nombreux fragments d'enduits peints mis au jour sur le site antique de Fort-Royal, deux ensembles peuvent être isolés. Une première série représente des dauphins sur fond blanc (a). Les mammifères sont dessinés de profil, d'un fin trait rouge ocre ou noir recouvrant un tracé préparatoire incisé. Ils ont ensuite été colorés en rose, ocre jaune, bleu-gris, vert. Le rendu est peu naturaliste, sans recherche de volume ou de modelé. De simples rehauts rouges ou noirs soulignent les détails des queues bifides et des yeux ronds, vus de profil. Des comparaisons peuvent être recherchées dans la peinture étrusque ou dans la céramique grecque pour le traitement en silhouette et le gros œil rond. D'après la courbure des corps et la succession des figures, il est possible de restituer, pour une partie de la scène figurée au moins, une disposition circulaire, évoquant une ronde de dauphins. L'ensemble pouvait constituer une frise figurée, occupant toute la longueur de la paroi, peut-être dans la partie inférieure.

Quelques fragments figurant une frise de postes (motif d'ondes) rouges sur fond blanc (b) trouvent un parallèle très proche dans une découverte rare de l'équipe de Jean-Pierre Brun à Pompéi, îlot de la Tannerie (fig. 1). Un même motif apparaît, en effet, dans un ensemble d'enduits peints antérieurs au I^{er} style pompéien, et datables du IV^e ou du III^e siècle avant J.-C. Les peintures antiques mises au jour sur l'île Sainte-Marguerite pourraient donc correspondre à plusieurs phases de décors, les dauphins et les postes étant plus précoces (IV^e-III^e siècles avant J.-C.) que les fragments de stucs de I^{er} style (II^e siècle avant J.-C.).

L'autre ensemble, assez hétérogène, est en effet constitué de stucs en relief (c), dont la typologie reprend celle des décors du « style de grand appareil » hellénistique (appelé I^{er} style pompéien en Italie). Il est ainsi possible de reconstituer (p.27, fig.3) des blocs d'appareil à bossage et autres bandeaux ou corniches en relief. Certains sont à fond blanc mais d'autres, plus nombreux, sont polychromes. Sur les fragments blancs, on reconnaît bien des éléments d'entablement et de corniches à denticules. Ailleurs, on restitue le bossage et le profil caractéristiques d'un orthostate*. Ces grandes plaques rectangulaires étaient alignées sur la zone médiane des décors de I^{er} style, au-dessus d'un soubassement ou sous une triple rangée de blocs isodomes disposés en quinconce*. Au sommet, un entablement surmonté d'une corniche, à denticules par exemple, venait couronner l'ensemble et s'ajuster contre le plafond. Tous ces éléments appartiennent à la grammaire stylistique du style de grand appareil.

L'utilisation de pigments colorés permet à l'artisan d'imiter des matériaux tels que le marbre, utilisé en placage dans le décor des monuments publics ou des palais des souverains hellénistiques [(d) et p.26, fig.2]. Pour obtenir ces effets marbrés, certains blocs sont recouverts de taches ovoïdes multicolores (jaune, vert, bleu, rouge...) dont l'effet n'est pas d'un grand naturalisme, en raison notamment du cerclage noir qui les entoure (p.28, fig.4). L'effet d'imitation devait surtout paraître réaliste vu de loin. Un recensement indique qu'au moins six ou sept marbres ou effets de pierres colorées différents pouvaient être représentés dans ce décor, ce qui est tout à fait en adéquation avec les exemples de ce style connus à Délos ou à Pompéi. Enfin, signalons quelques fragments montrant un décor de *scutulatum* (f), trompe-l'œil géométrique réalisé à l'aide de losanges juxtaposés, ici noirs, bleus, rouges ou blancs, formant des cubes en perspective. Ce type d'ornement était à la mode dans le monde méditerranéen depuis le II^e siècle avant J.-C., au moins. On en connaît ainsi des exemples en *emblema* (tableau central) de mosaïque, à Délos, ou en peinture, sur le podium du décor de la pièce 2 de la maison des Griffons, à Rome, sur le Palatin (p.29, fig.5).

Le contexte architectural dans lequel trouvait place ces peintures n'est pas connu avec certitude, les enduits ayant été découverts en remblai dans les vestiges de structures d'époque impériale. Le contexte archéologique est donc assez complexe et perturbé. Quoiqu'il en soit, il ne fait nul doute que des décors de cette qualité ornaient soit la demeure d'un riche notable, soit un monument public ou religieux. On pourrait penser notamment au sanctuaire dédié à *Lero* et *Lerina* qui se trouvait sur le site au II^e siècle avant J.-C., à l'époque donc où furent réalisées ces peintures.

A. D.

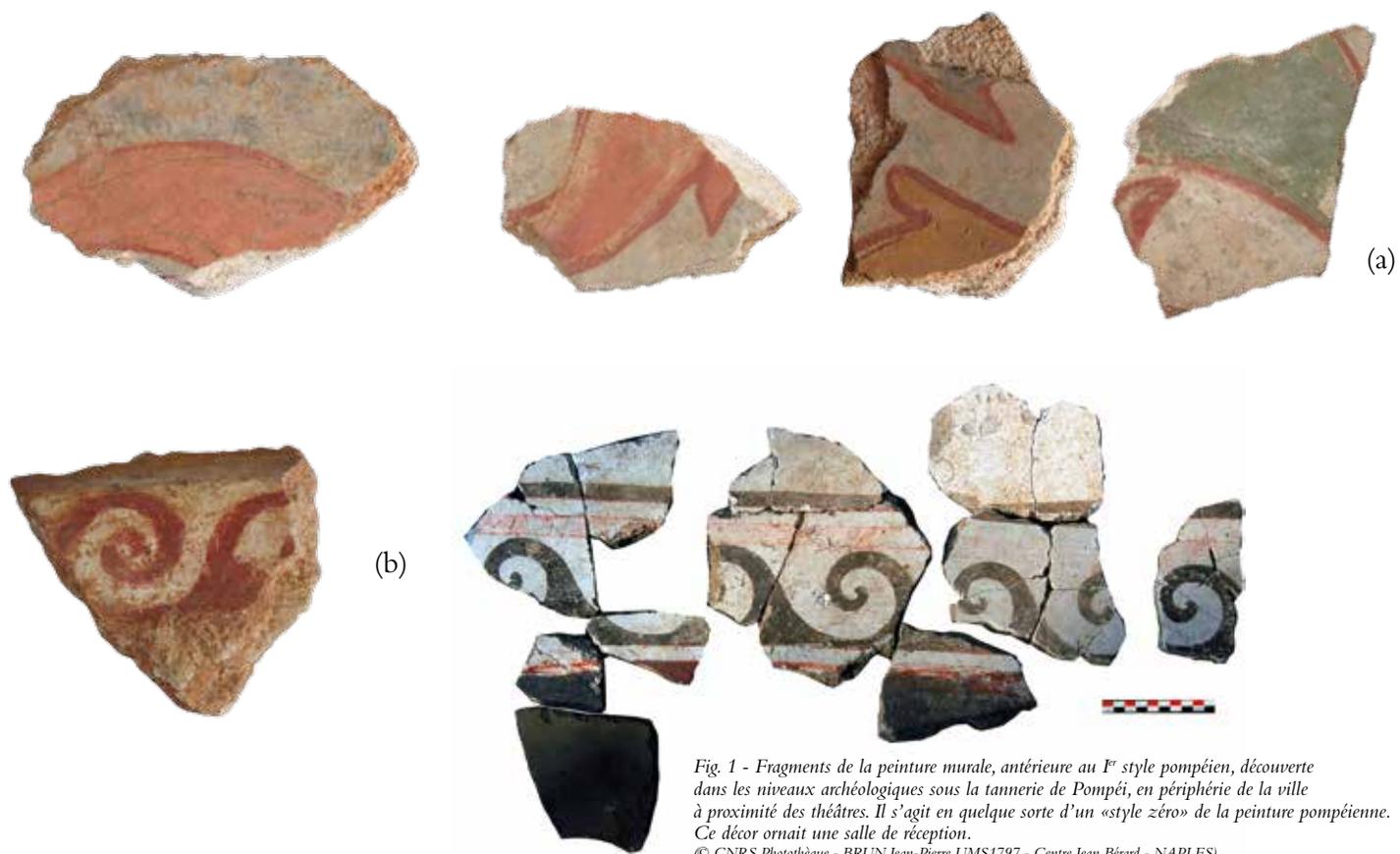


Fig. 1 - Fragments de la peinture murale, antérieure au I^{er} style pompéien, découverte dans les niveaux archéologiques sous la tannerie de Pompéi, en périphérie de la ville à proximité des théâtres. Il s'agit en quelque sorte d'un « style zéro » de la peinture pompéienne.
 © CNRS Photothèque - BRUN Jean-Pierre UMS1797 - Centre Jean Bérard - NAPLES



[(a), (b), (c), (d bas), (e) et (f) musée de la Caserte/C. Roustan-Delatour. (d haut), P. Capus]

L'évolution du décor de la paroi

2. TROMPE-L'ŒIL ARCHITECTURAL

Glanum, maison de Sulla, salle D, triclinium*.

Site archéologique de *Glanum*, Centre des Monument nationaux, inv. 2510.

50-30 avant J.-C.

H. 167; l. 103.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 1974; BARBET, 2008, p. 40-43; BARBET, 1990.

Les peintures murales de *Glanum* sont parmi les plus anciens décors de II^e style mis au jour en Gaule. Conformément aux modèles italiens, il s'agit de trompe-l'œil architecturaux reprenant l'agencement d'un mur monumental en grand appareil. Le décor de la pièce D de la maison de Sulla a fait l'objet d'une restauration au tout début des années 1960. Les panneaux ont été composés en associant des fragments sans étude préalable. De ce fait, certaines erreurs de composition sont à déplorer.

Le décor de cette pièce laissait apparaître une rupture dans l'organisation de part et d'autre d'un large pilastre (fig.2), délimitant ainsi deux espaces, selon une typologie antichambre/chambre avec des proportions deux tiers/un tiers. La partie supérieure de la paroi est la mieux conservée. On ignore tout de la zone inférieure. Elle était surmontée d'une rangée d'orthostates, conformément aux canons du II^e style pompéien. Ces orthostates étaient peints à imitation de marbre (albâtre, marbre rouge, marbre jaune). Ils étaient couronnés d'une corniche fictive d'oves dans la zone de circulation (« l'antichambre ») et de rais-de-cœurs dans la partie postérieure de la pièce dévolue aux repas. Pour la zone supérieure, il faut restituer une triple assise de blocs isodomes disposés en quinconce, alors que le restaurateur n'en a restitué que deux. Là encore, ces blocs imitent des marbres précieux. Dans la partie postérieure de la pièce, à gauche donc du large pilastre qui délimite l'espace, les assises de blocs sont composées de carreaux allongés ou dressés alternant avec des boutisses. Ce type de schéma se retrouve très couramment dans la peinture italienne. L'ensemble était couronné d'une superbe corniche à consoles anthropomorphes dans la partie antérieure et à consoles en esse dans la partie postérieure.

A.D.



(A. Barbet)

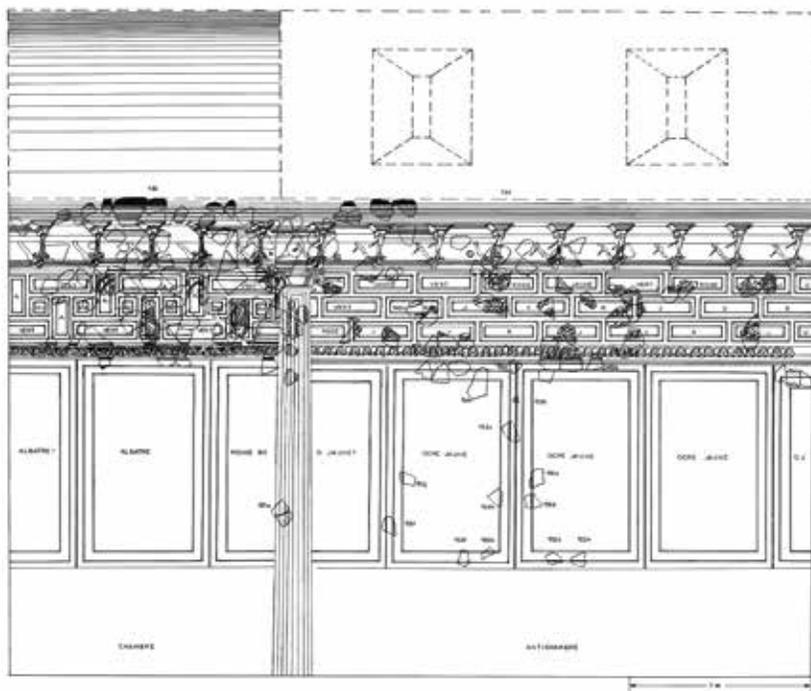


Fig. 2

(A. Barbet)

3. DÉCOR ARCHITECTURAL

Boscoreale (près de Pompéi), villa de P. Fannius Synistor.

Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, P 102 (MND 616).

60-40 avant J.-C.

H. 201 ; l. 190.

BIBLIOGRAPHIE : BARNABEI, 1901, p. 21-22 ; TRAN TAM TINH, 1974, p. 49, fig. 29 ; DUBOIS-PÉLERIN, 2013, p. 22-24.

La villa de Fannius Synistor fut découverte entre 1899 et 1902 par Vincenzo de Prisco, haut fonctionnaire du ministère des Finances et député du parlement italien, quelques années après qu'il eût mis au jour la villa de la Pisanella et découvert, puis vendu, le trésor d'argenterie qu'elle recelait (aujourd'hui au Musée du Louvre)¹.

Autrefois située à la campagne, dans le *Pagus Felix Suburbanus*, entre le Vésuve et Pompéi, la villa se présente, dans l'état actuel de nos connaissances, comme un complexe rectangulaire orienté vers le nord, long de 57 m et large de 38 m. La demeure fut attribuée à un certain P. Fannius Synistor sur la foi d'un vase de bronze portant ce nom incisé sur le bord. Bien qu'une activité agricole, mal documentée par les fouilles, s'y soit développée, la partie résidentielle, construite vers le milieu du I^{er} siècle avant J.-C., apparaît vaste et ne semble pas avoir été « colonisée » par les activités de production du vin ou de l'huile, comme on le voit dans d'autres villas de ce secteur.



Fig. 3 - Boscoreale, proposition de restitution virtuelle de la villa vue depuis le sud-ouest. (Infographie J. Stanton-Abbott)

La villa était centrée sur un péristyle de vingt colonnes, équipé d'une exèdre dans la tradition hellénistique. Au sud et à l'est, se trouvent les pièces à fonction agricole ou domestique. C'est toutefois par le sud que l'on arrivait dans la résidence, après avoir traversé une esplanade puis une cour d'entrée ornée de quelques colonnes. On pouvait alors pénétrer dans un long vestibule qui s'ouvrait directement sur le péristyle. Deux fois plus longue que large, agrémentée d'une petite loge de portier sur la gauche du palier d'accès, cette pièce s'apparente aux entrées bien connues dans les *domus* urbaines, les *fauces*, espaces publics qui servaient de sas et de salle d'attente avant l'accès aux pièces de la demeure où le maître de maison recevait (fig. 3).

¹ Sur les conditions de la découverte, voir STEFANI, 2013.



Comme c'est très souvent le cas en milieu urbain, où une peinture du I^{er} style est parfois même conservée dans les *fauces*, cet espace de la *villa* de Fannius Synistor est pourvu d'un décor à la fresque, fermé, n'offrant aucune ouverture en trompe-l'œil sur l'extérieur. Il s'agit néanmoins d'un décor du II^e style, proche des exemples les plus anciens, puisque de part et d'autre du panneau conservé sont peintes deux colonnes cannelées, dont les bases et les chapiteaux sont malheureusement perdus. Elles reposent sur un soubassement dont subsiste un fragment du champ gris-vert. Cinq colonnes, dont deux en angle, se répartissent sur les longs murs. Derrière les colonnes, le mur est recouvert de plaques se détachant sur un fond rouge, les orthostates, alternativement jaunes et bordeaux. Deux minces filets blancs du côté de la lumière (à gauche), deux autres sombres à droite, donnent l'illusion d'un bossage. Les orthostates sont séparés par des plaques vertes, en panneresse dressée.

Au-dessus, sur quatre à l'origine, sont conservés trois rangs de carreaux superposés, rouges, puis verts et bordeaux, puis jaunes. Le premier rang se détache sur un fond vert et est séparé des autres par une frise de rosaces et



une corniche peinte en blanc crème et montrant une moulure d'oves et rais de cœur. De rapides coups de pinceau en hachures et le pigment plus ou moins dilué donnent l'impression que la corniche accroche une lumière venue de la droite, de même que les bossages des carreaux.

Ce décor, qui paraît simple à l'œil, suffit à apprécier le degré de compétence atteint par les peintres de l'atelier qui l'a conçu. L'absence de scène figurée laisse penser que c'est un *pictor parietarius*, spécialisé dans les fonds et les à-plats, qui était à l'œuvre. Mais la rigueur de l'exécution, les alternances complexes des quatre couleurs, qui passent des fonds aux orthostates, qui parfois alternent, parfois non, ainsi que la rapidité du coup de pinceau montrent que le savoir-faire du *parietarius* n'était pas inférieur à celui du *pictor imaginarius*, spécialisé dans les scènes figurées.

D.R.

Fig. 4 - Boscoreale, proposition de restitution virtuelle des *fauces* (salle C). (Infographie J. Stanton-Abbott)



© RMN - Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Leuandowski

4. ET 5. DÉCOR AVEC GUIRLANDE, TAMBOURIN ET TÊTE DE TAUREAU

Boscovale (près de Pompéi), villa de P. Fannius Synistor.

Amiens, musée de Picardie, inv. MP 3060-801; inv. MP 3060-802.

60-40 avant J.-C.

H. 244; l. 146,4 - H. 244,5; l. 122,7.

BIBLIOGRAPHIE : BARNABEI 1901, p. 42-43; DUBOIS-PÉLERIN 2013, p. 71-72.

Lors de leur découverte entre 1899 et 1902, par Vincenzo de Prisco (**cat.3**), ces panneaux décoraient le mur est de l'exèdre L de la villa de P. Fannius Synistor. Le reste du décor se répartit entre les fragments du mur nord, qui se trouvent au musée Royal de Mariemont (Belgique), et ceux du mur ouest, conservés au Metropolitan Museum of Art (New York).

Les panneaux d'Amiens correspondent au haut des orthostates et à la corniche qui faisaient partie du décor mural à la fresque. Les orthostates, imitant un marbre à bossage grâce à de minces filets blancs du côté de la lumière (à gauche), sont rouge vermillon, séparés les uns des autres par des plaques jaunes, en panneresse dressée, le tout sur un fond bordeaux. Au-dessus, une frise est décorée de rais-de-cœur, imitant un marbre blanc. Elle est surmontée d'un rang de carreaux alternativement jaunes et verts. La corniche qui surmonte le tout est composée de fascies* d'où s'élèvent des consoles à têtes de chèvre, en esse, aux pieds bifides accrochés aux pieds des consoles contiguës. Un champ plat bordeaux se détache derrière les consoles. Chacune est coiffée d'un modillon faisant partie d'une frise ornée d'oves et de lancettes.

Sur chaque mur, en haut de l'orthostate central, une tête de taureau est peinte, comme clouée au mur, les cornes parées d'*infulae*, sortes de bandelettes torsadées utilisées lors des sacrifices. Sur l'un des panneaux d'Amiens, la tête est tournée vers la gauche, soit vers le fond de l'exèdre. Du clou de fixation, pendent de lourdes guirlandes végétales, composées de pommes, de raisins, de pommes de pin, de grenades, de coings, de pavots... Elles sont tenues par des lemnisques, bandelettes blanches dont les bords sont ornés de galons bordeaux.

De ces guirlandes pendent divers objets liés au monde dionysiaque. Sur le second panneau, un tambourin (tympanon) cerné de grelots pend d'une cordelette rouge. Plus à gauche, c'est une cymbale qui se détache au centre de l'orthostate. Sur les panneaux des autres musées, on trouve une ciste (corbeille) d'où sort le serpent, animal qui intervient dans les mystères de Dionysos et de Déméter; ailleurs figure un masque de Silène barbu à côté d'un masque de jeune Silène; on voit également la dépouille d'un animal offert en sacrifice.

La pièce L (fig. 6), de plan carré, aux murs longs d'environ quatre mètres, s'ouvrait au sud sur le grand péristyle de la villa. À la suite de Vitruve (*De Arch.*, V, 11, 2), on appelle exèdre ce type de salle s'ouvrant largement sur un péristyle (fig. 5). On en connaît des exemples à Pompéi, comme dans la maison du Faune, où l'exèdre était magnifiquement décorée de la mosaïque d'Alexandre (Naples, MAN). C'est l'espace où, dans la tradition grecque, les philosophes, les rhéteurs et tous ceux qui aiment les lettres peuvent discourir face à la palestine. Dans le monde romain, cette pièce revêt un rôle social particulier. Là, le maître de maison peut s'entretenir avec ses *amici*, ses pairs, de sujets élevés, de philosophie, de politique, de littérature¹.

Face à l'exèdre, de l'autre côté du péristyle, jouxtant les *fauces* au décor architectural (**cat.3**), se trouvait la «salle aux instruments de musique», dont un panneau est conservé (musée du Louvre, P 100) : des cymbales, une double flûte, un *tympanon* sont suspendus à des guirlandes de branches de pin accrochées à des pilastres. Le lien entre cet espace et l'exèdre est renforcé par un jeu de couleurs : aux orthostates rouges, séparés les uns des autres par des plaques jaunes dans l'exèdre, répondent, dans la «salle aux instruments de musique», des orthostates jaunes cantonnés de panneresses dressées rouges.

Cette pièce pourrait correspondre à une entrée «noble» où le maître des lieux accueillait ses invités. Le chemin vers l'exèdre, où l'on s'installait, était tout entier tendu de guirlandes peintes en haut des murs (fig. 5) : de la «salle aux instruments de musique», en passant par le péristyle, jusqu'à l'exèdre, le visiteur voyait se dérouler un décor évoquant la profusion de la nature. Dans la villa de Fannius Synistor, le décor a donc vraisemblablement été conçu pour signaler les circulations possibles suivant le rang des personnes qui y sont accueillies. Tout en étant l'expression de choix esthétiques et un manifeste d'appartenance à une culture méditerranéenne profondément renouvelée à l'époque où il est exécuté, ce décor est aussi l'émanation d'une société dont les modes de fonctionnement conditionnent la manière dont il s'organise.

D.R.



¹ DICKMANN, 1999, p. 145-146.



(© Musée de Picardie / Irwin Leullier)



Fig. 5 - Boscoreale, proposition de restitution virtuelle du péristyle en direction du nord. (Infographie J. Stanton-Abbott)



Fig. 6 - Boscoreale, proposition de restitution virtuelle de l'exèdre L (au centre), depuis le portique nord du péristyle. Les fresques conservées à Amiens appartenaient au mur est de cette salle (à droite). (Infographie J. Stanton-Abbott)

6. GÉNIE AILÉ

Boscoreale (près de Pompéi), villa de P. Fannius Synistor.

Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, P 23 (MND 613).

60-40 avant J.-C.

H. 126; l. 76.

BIBLIOGRAPHIE : BARNABEI, 1901, p. 30, fig. 6 ; TRAN TAM TINH, 1974, p. 45-46, fig. 24 ; SAURON, 1999 ; LA ROCCA *et al.*, 2009, p. 267-268 ; DUBOIS-PÉLERIN, 2013, p. 31-32.

Cette fresque a été découverte par Vincenzo de Prisco, dans les mêmes circonstances que le panneau des *fauces* (**cat.3**). Ces dernières constituaient un vestibule qui s'ouvrait sur le péristyle de la *villa* et guidait le regard du visiteur sur le Génie ailé, situé exactement dans l'axe du regard, sur le mur opposé du péristyle (**cat.3**, fig. 4). Comme le veut la tradition, le génie ailé prodiguait une sorte de viatique, de protection à celui qui entrait dans la *villa*. Point focal du décor mural offert au visiteur empruntant l'entrée centrale, le génie est une des peintures essentielles de la résidence de Fannius Synistor. Pour autant, il n'est pas le seul génie des lieux. Avec son pendant, un génie aujourd'hui conservé à l'Allard Pierson Museum d'Amsterdam (APM01402)¹, il encadrait l'entrée du grand *oecus* de la *villa*, décoré de somptueuses mégalographies au contenu à la fois philosophique, historique et religieux, et où trônait, au milieu de la paroi centrale, la représentation de Vénus. F. Barnabei dénombre trois autres génies dans le péristyle – aujourd'hui perdus –, tous près des portes.

La partie inférieure des corps des génies du Louvre et d'Amsterdam est très endommagée. La reconstitution de la paroi, permise par la description de Barnabei, rend difficile, pour des questions de proportions du corps et de dimension du champ pictural, de les imaginer campés sur leurs deux jambes. Ce qui reste du bassin de ces génies, un contour



Fig. 7 - Boscoreale, proposition de restitution virtuelle, depuis le portique nord du péristyle, de l'oecus H. On reconnaît, à gauche de l'entrée, le génie ailé conservé au musée du Louvre. (Infographie J. Stanton-Abbott)

¹ BEEK, 2013.

très rectiligne, laisse plutôt supposer qu'ils s'élevaient, tel des hermès, sur une colonne de section carrée. Mais, par rapport aux exemples que l'on connaît, quelques années plus tard, à Pompéi (*oecus* de la maison du Cryptoportique)², il est remarquable de constater que les génies de Boscoreale paraissent affranchis de toute contrainte architecturale : il ne s'agit pas de caryatides, contrairement au fragment du décor du II^e style conservé dans la maison de M. Fabius Rufus (réserves de Pompéi, SAP 41653)³, ni même d'un élément inséré dans l'architecture à la façon de la prêtresse isiaque de la maison de Livie à Rome (MANN, 9303)⁴. Les génies de Boscoreale assurent donc une transition entre les objets inertes que sont les instruments de la palestra, les symboles agonistiques peints sur le fond noir des murs du péristyle – dont fait partie un hermès barbu sur le côté ouest – et les figures « libres » de la grande mégalographie sur fond rouge de l'*oecus* (p. 57, fig. 2).

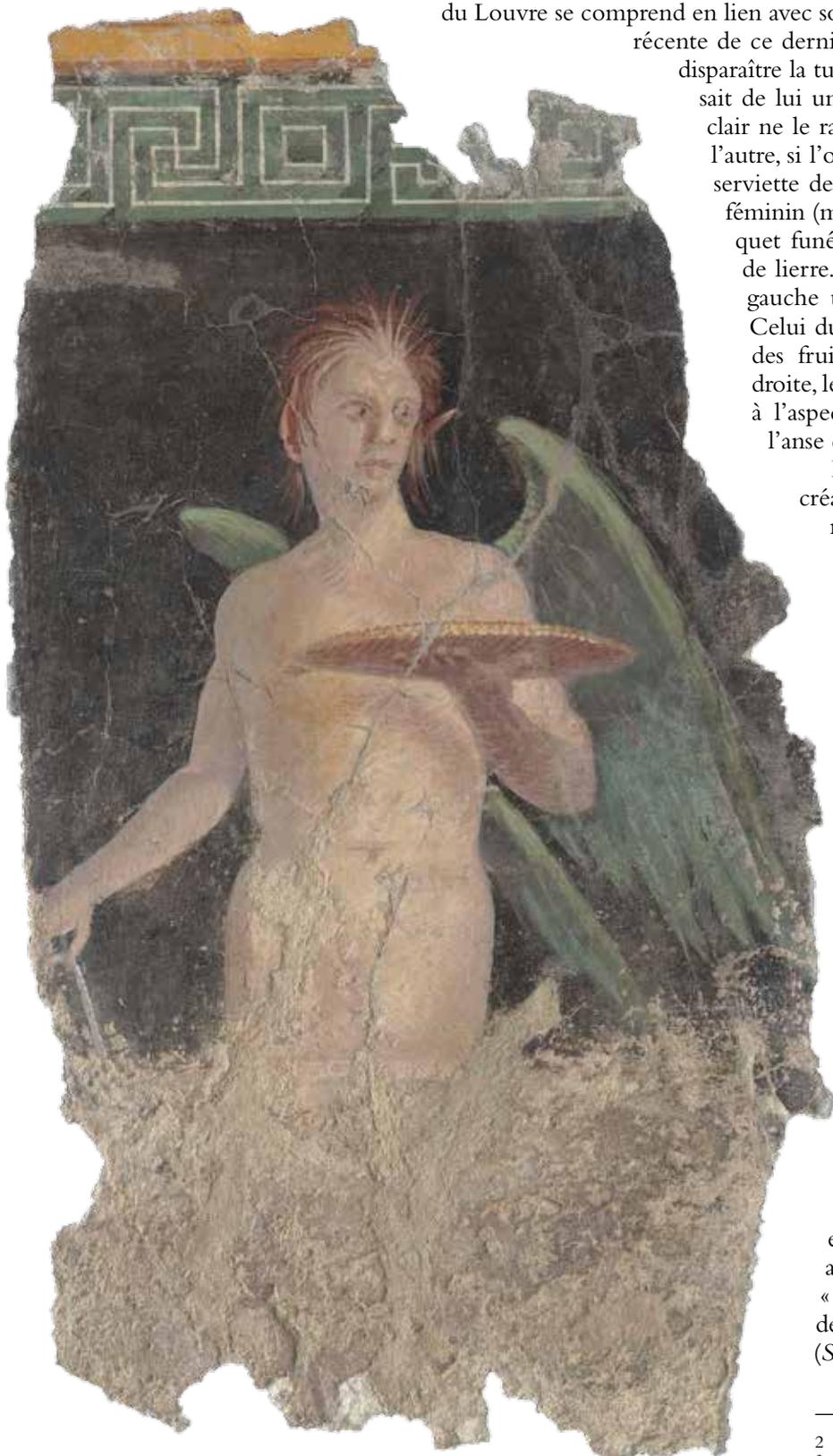
Outre son rôle d'appel à destination du visiteur qui franchit les *fauces*, le génie du Louvre se comprend en lien avec son pendant d'Amsterdam. La restauration récente de ce dernier et la suppression des repeints ont fait disparaître la tunique dont on le pensait vêtu et qui faisait de lui un personnage féminin. Nul attribut bien clair ne le range aujourd'hui dans un genre ou dans l'autre, si l'on excepte, dans sa main droite, la *mappa*, serviette de table traditionnellement liée au monde féminin (mais aussi, à cette époque, allusion au banquet funéraire). On voit, à sa taille, une ceinture de lierre. Les deux génies brandissent de la main gauche un plateau métallique aux reflets dorés. Celui du génie du Louvre est vide, l'autre porte des fruits difficiles à identifier. Dans sa main droite, le génie du Louvre tient une sorte de tige à l'aspect métallique. Il s'agit certainement de l'anse d'une cruche, un *praefericulum*.

Le trait le plus surprenant de ces deux créatures, c'est qu'elles allient les caractéristiques attendues des génies qui président aux passages – le plateau, les ailes – à celles des faunes du monde dionysiaque : cheveux hirsutes, longues oreilles pointues et arquées. Gilles Sauron a souligné l'association contre nature de traits animaux – la pilosité, les oreilles – et de traits semi-divins – les ailes, la fonction prophylactique. Ce mélange est-il révélateur de l'appartenance du propriétaire de la *villa*, lors de sa construction, à une culture héritière d'une riche tradition démonologique, en l'occurrence la culture étrusque, ou est-elle une expression de la fantaisie de l'artiste, ou plutôt de son client ? S'il est vrai que le II^e style de la peinture campanienne se signale par une volonté d'expérimentation et par un fort courant créateur de formes et de représentations, qui expliquent que les décors les plus précoces peuvent être les plus inventifs, il ne faut pas non plus oublier que la mode est aux images hermétiques, aux énigmes, aux sens cachés, tels que Trimalcion, qui « ne fai[t] rien sans raisonnement », quelques décennies plus tard, se vante de les cultiver (*Satyricon*, XXXIX, 14).

D.R.

2 BALDASSARE *et al.*, 2003, p. 108-110.3 *Id.*, p. 112.

4 PARIS, 2014, p. 145



7. MAQUETTE DE LA VILLA DE PUBLIUS FANNIUS SYNISTOR À BOSCOREALE

Musée Royal de Mariemont.

Conçue par le trio de l'ENS, Alix Barbet, Éva Dubois-Pelerin et François Ory et réalisée techniquement par l'équipe du musée de Mariemont, MM. Raymond François, Lorenzo Arias-Alvarez et Geoffrey Druine.

2010, doc. 0032.

Échelle 1/20^e; L. 250; l. 150; H. max. 40.

BIBLIOGRAPHIE : A. BARBET, A. VERBANCK, 2013.

La restitution patiente des décors de la *villa*, pièce par pièce, paroi par paroi, a été menée par l'équipe mentionnée ci-dessus. Éva Dubois-Pelerin a étudié de façon critique la documentation ancienne, les relevés déjà existants et les photos des différents panneaux conservés. Les parties manquantes ont été restituées grâce aux descriptions de F. Barnabei et celles des journaux de fouilles, Alix Barbet apportant sa connaissance et ses documents des schémas du II^e style pompéien de la même période; François Ory a réalisé les dessins et a proposé des modifications. Il s'agit donc d'un travail collégial. Annie Verbanck a validé l'idée d'appliquer sur une maquette à l'échelle 1/20^e le résultat de ces travaux.

Nous avons choisi de nous en tenir aux parois connues, sans chercher à restituer des plafonds ou des voûtes, du fait qu'on ne connaît pas la hauteur d'origine des pièces.

Les peintures extraites ou décrites par les fouilleurs de l'époque concernent une dizaine de pièces d'inégale importance et dont le décor signale justement le rôle. Elles appartiennent toutes au II^e style pompéien du milieu du I^{er} siècle avant J.-C. Les pièces de passage sont peintes d'un schéma à simples orthostates et colonnes ou pilastres avec blocs d'appareil en plusieurs rangs, couronné par une corniche à caissons. C'est le cas pour le vestibule ou *fauces* (cat.3), et la pièce voisine nommée « des instruments de musique » en raison des objets qui pendent à de grosses guirlandes de branches de pin: double flûte, crotales, tambourins et même une flûte de Pan. C'est aussi le cas pour les petites chambres à coucher, ou *cubicula*, l'une dans l'aile est, l'autre dans l'aile nord (p.30, fig.7), derrière une pièce carrée ouvrant sur le péristyle et considérée comme une exèdre (cat.4

et 5). Le *cubiculum** de l'aile est était aménagé pour deux lits, grâce à un placard d'angle créant ainsi deux alcôves. Le décor des orthostates et des assises d'appareil fictifs était structuré par des colonnes cannelées et des pilastres, avec différents niveaux entre la partie de circulation et la partie réservée aux lits. L'exèdre, située à peu près au milieu de l'aile nord, présente elle aussi un schéma fermé d'orthostates mais relevé de lourdes et riches guirlandes enrubannées d'où pendent un masque de silène, un autre de satyre, un tambourin, etc. (voir, p. 132).

Le péristyle était entièrement décoré d'une colonnade fictive qui répondait aux véritables colonnes (p. 134, fig. 5). De lourdes guirlandes de fruits et de fleurs étaient accrochées derrière les chapiteaux. Dessous, une cloison fictive, noire à mi-hauteur, était couronnée d'une corniche à corbeaux et de consoles animées par des centaures. Devant, reposant sur un podium, toute une série d'objets, accompagnés de palmes, évidents présents pour les athlètes vainqueurs. Une seule exception, devant le grand salon au milieu de l'aile nord, deux génies ailés sont postés, chargés d'un plat, de part et d'autre de la porte (cat.6, fig. 7).



(J.-F. Peiré)

Les autres salles, de plus grande ampleur et destinées à la représentation, offrent des schémas plus complexes avec ouverture sur le ciel et des architectures monumentales simulées. Dans la salle à manger, ou *triclinium*, situé dans l'angle nord-est, un mur-cloison s'ouvre par des portails à fronton sur des colonnades dans le lointain et, pour une des parois, sur un temple rond. Le *cubiculum*, situé près de l'angle nord-ouest, a été entièrement préservé et offre une fabuleuse série de bâtiments superposés, dans des entrecolonnements fictifs à colonnes et pilastres, avec des portails richement ornés ouvrant sur des temples au milieu de péristyles fuyant dans le lointain. Dans l'alcôve, c'est une grotte et de fins paysages qui sont préservés (p.30, fig.7).

Enfin, la pièce la plus célèbre, un salon de réception, ou *oecus*, est quasiment au milieu de l'aile nord et nous offre une série de personnages grandeur nature, évoluant sur un podium, devant un mur-cloison surmonté d'une colonnade (p.57, fig.2). Leur identification est l'objet d'interprétations diverses : sujets mythologiques comme la présence de Vénus sortant d'un temple, ou personnages armés inspirés de l'épopée. Il s'agit là de ce qu'on appelle une mégalographie, rare dans la peinture de cette époque, et dont un autre exemple célèbre provient de la *villa* des Mystères, mystères comme la série de personnages qui eux aussi suscitent toujours des interprétations diverses.

A.B.

8. MAQUETTE DE LA MAISON AUX DEUX ALCÔVES DE *GLANUM*

Site archéologique de *Glanum*, Centre des Monument nationaux, inv. 9001.

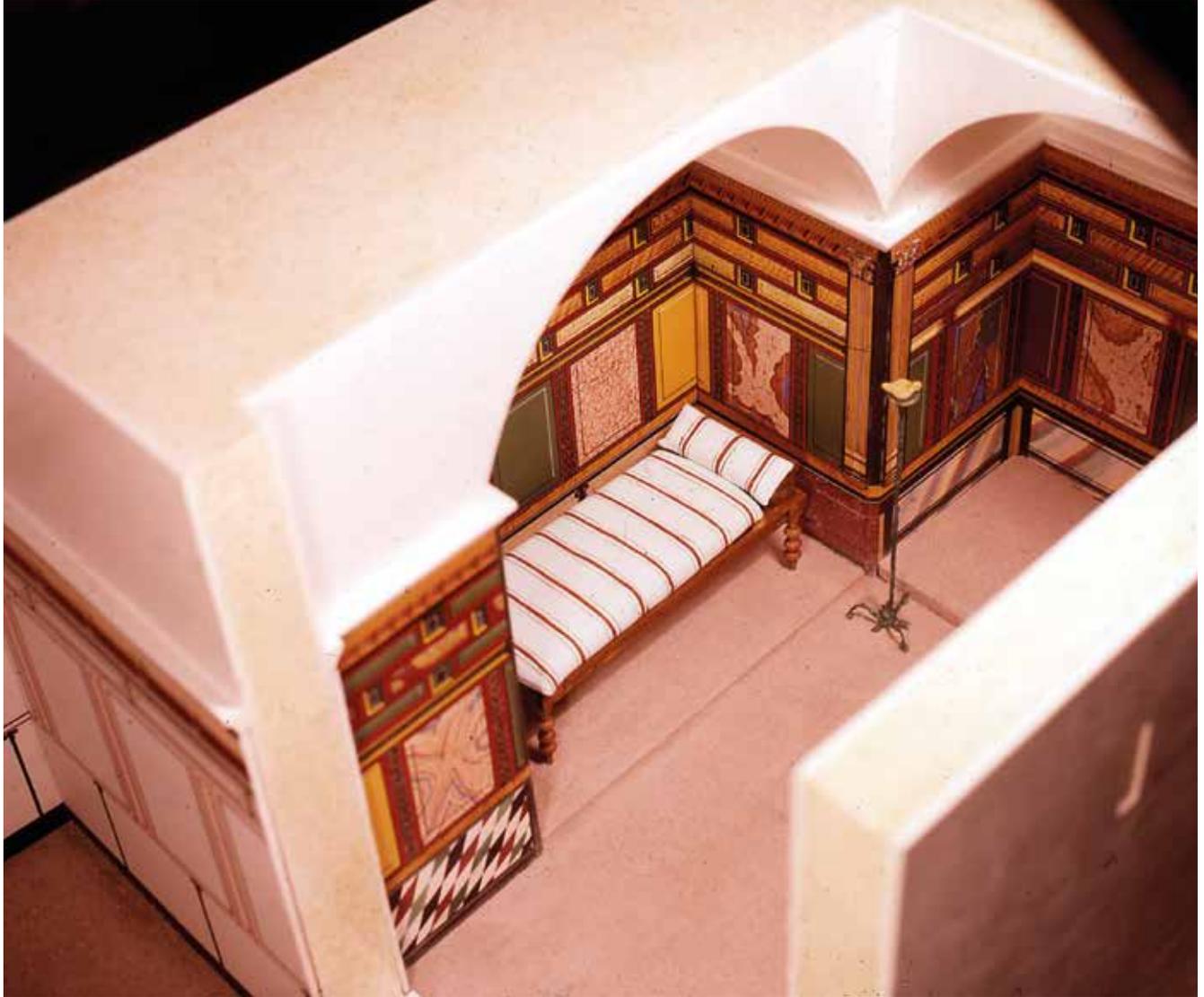
Réalisée à la gouache par R. Nunes Pedrosa au Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines du CNRS-ENS, Paris-Soissons. 1988.

L. 87, 5; l. 41; H. 62.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 1974; BARBET, 1990; BARBET, 2008, p. 42-43.



(A. Barbet)



(A. Barbet)

Chaque paroi reproduit la restitution du décor établie par Alix Barbet à partir de pans de peintures en place ou de plaques restituées. Au premier plan, la pièce entièrement à fond blanc porte un décor plus tardif à hampes à volutes en zone inférieure, surmontée de panneaux rectangulaires ou en losanges à filets d'encadrement simples blancs ou rouges. Au sommet, après un rang d'appareil fictif, un entablement à fausse corniche est soutenu par des corbeaux et des consoles.

Dans la pièce du fond, à deux alcôves, des colonnes cannelées fictives sont peintes aux angles saillants de trois parois, au-dessus d'une zone inférieure dont le décor varie : losanges vus en diagonale, appareil fictif rouge bordeaux à refends* de perles et pirouettes blanches, imitations de marbres par des bandes colorées en diagonale. En zone moyenne, limitée par une bande ocre jaune à veinures de faux-bois, les panneaux ou orthostates, sont séparés par des bandes rouge vermillon décorées de guirlandes de laurier. Ces orthostates à filets d'encadrement noirs ou blancs selon les côtés, pour figurer les bossages de pierres en relief, sont de couleur unie ou imitent des albâtres à riches découpures. Au-dessus, une fausse corniche est décorée d'une frise de rinceaux à volutes.

La zone supérieure se compose de trois rangs de blocs d'appareil à bossages fictifs à carreaux imitant des marbres variés, alternant avec des boutisses vertes, et d'une corniche à caissons vus en perspective. Des voûtes en plein cintre ont été restituées au-dessus des deux alcôves, sans indice concret mais par comparaison avec des pièces de ce type, notamment des *cubicula* de la *villa* des Mystères à Pompéi. Un lit et un candélabre ont été rajoutés, pour bien faire comprendre qu'il s'agit d'une chambre à coucher ainsi qu'une petite fenêtre haute dans la pièce d'entrée à fond blanc.

Ce décor est un parfait exemple de peinture en trompe-l'œil du II^e style pompéien du milieu du I^{er} siècle avant J.-C. et le décor à hampes et à volutes, appelé « second style schématique », est datable des années 30 avant J.-C.

A.B.

9. ARCHITECTURES AU FOND ROUGE VERMILLON (DÉCOR A)

Roquelaure, fouilles de La Sioutat (Gers).

Auch, musée des Jacobins, inv. 975.1528.2.

Vers 20 avant J.-C. (époque augustéenne).

H. 305; l. 153.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 89-90; BARBET, 1983; GARDES *et al.*, 2013.

Le site de La Sioutat est implanté à proximité du village de Roquelaure (Gers). Sur cet oppidum gaulois fut érigée, durant le dernier tiers du I^{er} siècle avant J.-C., une somptueuse *domus* dominant la vallée. Partiellement fouillé dans les années 1960, il fait aujourd'hui l'objet d'un programme de fouilles extensif mené sous la direction de Philippe Gardes (INRAP/CNRS). Les fouilles de 1962 ont livré un très bel ensemble d'enduits peints fragmentaires, découverts en remblais. Ils firent l'objet d'une restauration en plusieurs panneaux et sont, depuis lors, exposés au musée des Jacobins, d'Auch. Jusqu'ici deux principaux décors ont été reconnus qui n'intègrent pas toutes les données offertes par les fragments conservés. On considère généralement que le premier ornaît la pièce A (décor A) et le second ornaît la pièce B (décor B). Cependant, l'analyse révèle que les panneaux restaurés doivent être lus comme des reconstitutions muséographiques destinées à rendre lisibles ces décors pour le public, et non comme des restitutions archéologiques du décor de ces pièces.

Les nouvelles fouilles ont livré d'autres fragments d'enduits peints appartenant aux mêmes décors qui viennent donc enrichir et compléter notre connaissance sur ces riches peintures. Nous ignorons actuellement quelle était leur situation exacte dans la *domus*.

Le restaurateur du « décor A » a tenté de valoriser la dominante rouge vermillon, propre à frapper l'œil du spectateur. À cet effet, on suppose qu'il a rassemblé tous les fragments qui présentaient ce rouge caractéristique et en a réalisé une tentative de reconstitution, articulée autour des hautes colonnes dressées sur un podium en trompe-l'œil. L'étude d'Alix Barbet¹ a permis de mettre en évidence les nombreuses erreurs de reconstitution de cet assemblage vis-à-vis des poncifs de la peinture murale romaine. Ainsi qu'elle l'a montré, il s'agit ici d'une juxtaposition d'éléments qui ne se recollent pas réellement et qui pouvaient se trouver sur d'autres parois. L'observation et la démarche scientifique préliminaire d'A. Barbet nous invitent à reconsidérer totalement la composition des panneaux restaurés et à les regarder d'un œil très critique.

Rappelons en premier lieu quelques évidences : les fragments qui composent ce panneau (ainsi que le décor B) sont de provenance incertaine et appartenaient sans doute à plusieurs décors différents, soit qu'ils aient ornés différentes pièces, soit qu'ils soient chronologiquement espacés dans le temps (plusieurs états de décor d'une seule pièce, par exemple, ou pièces différentes décorées à plusieurs dizaines d'années d'intervalle). Autrement dit, on doit estimer que les fragments qui composent ce panneau n'ont été choisis pour réaliser cette reconstitution que parce qu'ils présentaient une dominante chromatique rouge, comme nous l'avons indiqué, alors qu'ils proviennent d'au moins deux ou trois ensembles différents. Par ailleurs, l'analyse stylistique des fragments révèle qu'ils ne sont pas tous contemporains.

Une observation scrupuleuse des panneaux exposés dans le musée révèle que la proposition de restitution d'Alix Barbet dans la revue *Gallia* en 1983 pour le décor A doit être exacte dans les grandes lignes. Il existait bien à Roquelaure un décor dont la composition et le répertoire ornemental appartenaient à la fin du II^e style pompéien et donc chronologiquement datable des années 20 avant J.-C. Les meilleures comparaisons pour ce type d'architecture en trompe-l'œil sont à rechercher dans les grandes demeures aristocratiques du début de l'époque augustéenne, les maisons d'Auguste (salle des Masques) et de Livie sur le Palatin, à Rome, qui présentent plusieurs décors de ce type², ou la *villa* de Portici en Italie³.

On peut toutefois se montrer sceptique quant à l'intégration, dans la restitution d'Alix Barbet, de certains fragments qui nous semblent devoir appartenir à un autre décor plus tardif, coïncidant avec la phase mûre du III^e style pompéien (et donc l'époque claudienne).

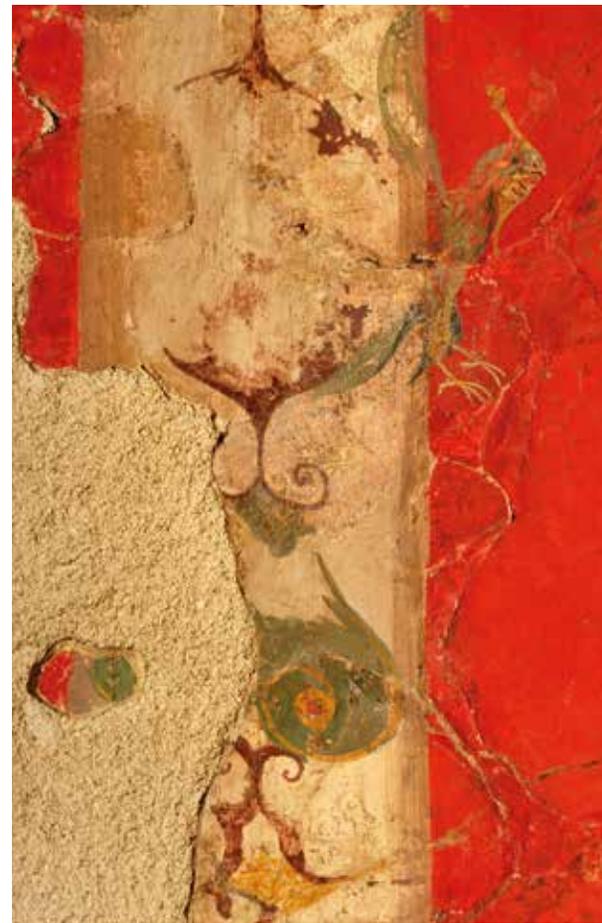
La structure générale du décor A devait être un décor de trompe-l'œil architectural caractéristique de la deuxième phase du II^e style pompéien. Alix Barbet⁴ a très bien restitué cette ordonnance de colonnade en trompe-l'œil dressée sur un podium à perspective fuyante. Le décor devait s'organiser selon une alternance d'édicules à fond rouge vermillon au premier plan, sans doute ornés de scènes figurées, et de panneaux monochromes rouge vermillon plus étroits couvrant le second plan, les deux plans étant liés par des panneaux de couleur bleu-violet représentés en perspective fuyante. La colonnade du premier plan était composée de colonnes à tenons dont la base est végétalisée (p.56, fig.1). Il s'agit d'un type de colonne caractéristique du II^e style pompéien dont on ne connaît pas d'attestation après le tournant de notre ère. À lui seul, cet élément ancre stylistiquement et chronologiquement notre décor dans la deuxième phase du II^e style pompéien. Caractéristiques de ce style sont également les guirlandes en feston qui étaient accrochées à cette colonnade. Sur la foi de certains éléments restitués dans ce décor et en particulier le fragment I-12 (avec détail de l'oiseau, ci-contre)⁵, Renate Thomas a voulu repousser la datation de ce décor jusqu'à l'époque claudienne. Il est vrai que ces représentations d'oiseaux vus de profil adossés à une colonnette ou à un candélabre sont caractéristiques du III^e style pompéien dans sa phase mûre (époque claudienne). On en connaît des exemples comparables en Gaule⁶ et en Italie. Mais compte tenu du caractère hétéroclite de la reconstitution, et dans la mesure où aucun collage n'est attesté entre ce fragment et le décor scénographique de II^e style, il nous paraît sage de supposer qu'il s'agit ici d'un fragment appartenant à un autre décor, plus tardif.

De la même manière, nous ne voyons aucune raison d'affirmer ou même de supposer que les fragments 11 et 11 bis sont cohérents avec les fûts de colonnes à tenons du décor d'architecture de II^e style. Il s'agit également d'éléments ayant pu appartenir à un autre décor. D'ailleurs, on observe généralement que ces colonnes présentent une ordonnance avec une succession d'au moins trois ou quatre bagues de tenons le long du fût, et non une seule bague de tenons dans la partie inférieure du fût, comme cela est proposé ici⁷.

A.D.



(J.-F. Peiré)



(J.-F. Peiré)

1 BARBET, 1983.
2 CROISILLE, 2005, p. 59-62.

3 BARBET, 2008 fig. 25
4 BARBET, 1983, fig. 8.

5 BARBET, 1983, fig. 8
6 BARBET, 2008, fig. 58.

7 Voir également l'article d'A. Barbet dans ce catalogue.

10. PANNEAU AU DIONYSOS (DÉCOR B)

Roquelaure, fouilles de La Sioutat (Gers).

Auch, musée des Jacobins, inv. 975.1528.1.

Vers 20 avant J.-C. (époque augustéenne).

H. 305; l. 153.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 89-90; BARBET, 1983; GARDES *et al.*, 2013.

Les problèmes posés par l'analyse iconographique et stylistique du « décor B » sont les mêmes que pour le décor précédent. Là encore, les fragments sont associés dans une reconstitution que l'on a voulu « didactique », mais qui n'est pas archéologique. Nombreux sont les faux collages et multiples les repeints qui trompent la lecture du décor. Ici encore, seul un démontage intégral du panneau pourrait peut-être autoriser une analyse scientifiquement fiable de la composition.

Les principaux éléments de ce panneau – dont on peut estimer qu'ils appartiennent bien à un même ensemble – permettent de restituer un décor à panneaux noirs ornés de guirlandes à feston. On peut imaginer que ceux-ci alternaient avec d'autres à fond rouge vermillon (de ce même rouge que l'on trouve dans les caissons du soubassement) à moins qu'il ne s'agisse ici d'un décor à fond entièrement noir, comme dans le *triclinium* de la *villa* sous la Farnésine, à Rome (sans doute contemporain). Plusieurs panneaux devaient être ornés de tableaux (sans doute au moins quatre, un par paroi) dont un seul subsiste en partie et qui figure – sans doute d'après le thyrses – un Dionysos. Contrairement à ce que le panneau restauré propose, le tableau figuré devait être bien plus large (environ 150 cm de largeur), tout comme les panneaux noirs ornés de guirlandes en feston.

On peut par ailleurs rattacher à ces tableaux figurés quelques fragments conservés dans les réserves, comme celui qui figure une main, représentée à la même échelle que le « Dionysos ».

Stylistiquement, ce décor B « au Dionysos » présente de nombreux éléments qui, comme le décor A, appartiennent au répertoire ornemental de la période de transition entre le II^e et le III^e style pompéien, soit les années 20 avant J.-C.

Citons par exemple la magnifique frise d'oves illusionniste qui sert de transition entre la zone inférieure et la zone médiane ou encore la lourde guirlande en feston dont on sait qu'après une période de persistance sous une forme très fine et grêle, pendant le style candélabre, elle disparaît quasi complètement du répertoire ornemental de la peinture romaine après les années 20 avant J.-C. (voir photo ci-contre). Ainsi que le remarquait déjà Alix Barbet, cette guirlande – dont les meilleurs parallèles pour le dessin et la qualité de l'exécution sont à rechercher dans la maison de Livie sur le Palatin – nous offre un élément de datation *ante quem* pour le décor avant les années 20 avant J.-C'.

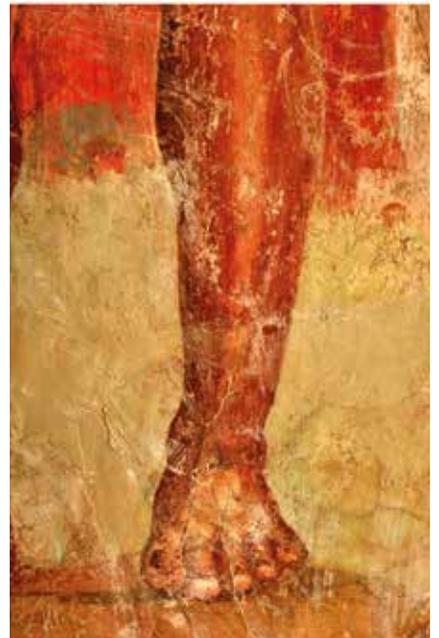
Le tableau représente un jeune homme debout, en nudité héroïque. Seule une chlamyde rouge tombe dans son dos, retenue par ses bras, tissu dont les plis sont finement rendus par des dégradés de tons allant du rouge au rosé. Un cordon torsadé, de couleur rose pâle, barre sa poitrine. Il est figuré de trois-quarts face, le visage tourné vers la droite, appuyé sur la jambe droite, la jambe gauche légèrement fléchie. Ses pieds sont nus. Sur son visage est imprimée une expression noble, paisible et lointaine. On reconnaît dans les proportions de son corps le plus pur canon de la statuaire grecque d'époque classique (**cat. 11**) ; ses muscles bien dessinés et sa peau foncée, sont caractéristiques des personnages masculins. La main gauche est nonchalamment appuyée sur le thyrses qui repose sur son épaule, attribut facilement reconnaissable à son sommet fait d'une pomme de pin. Cet objet permet d'identifier Dionysos-Bacchus. C'est à la fois son sceptre et l'arme avec laquelle il combat. La plupart des personnages de son thiasse le portent également, mais pas de manière systématique. S'il s'agit bien de Bacchus, cette représentation n'est pas celle la plus fréquemment utilisée pour représenter le dieu. En effet, il est ici apparemment isolé, sans autre attribut que son thyrses, alors qu'on le trouve en général accompagné d'au moins un personnage de son thiasse, ou accomplissant une action : versant du vin à terre ou abreuvant un animal. Mais le tableau étant incomplet, il n'est pas totalement exclu qu'y figuraient d'autres éléments permettant l'identification, d'autant plus que le personnage regarde vers la droite, donc dans la direction de la partie perdue du tableau...

L'analyse révèle que les peintures murales de Roquelaure offrent un ensemble exceptionnel, sans équivalent en Gaule à cette date, pour la qualité d'exécution et la richesse du répertoire iconographique et stylistique mis en œuvre. D'un point de vue technique, ces peintures rivalisent avec certains ensembles mis au jour dans les demeures aristocratiques les plus riches de la Rome augustéenne. C'est ainsi que les meilleurs parallèles sont à chercher dans la demeure d'Auguste sur le Palatin ou à la *villa* sous la Farnésine qui lui est contemporaine. Ces décors révèlent, comme à Roquelaure, un goût pour les décors scénographiques du II^e style finissant, dont la vogue n'est attestée que dans les demeures des membres de l'élite romaine de la fin de l'époque républicaine². Nul doute que le commanditaire du programme ornemental de la *domus* de Roquelaure côtoyait de près la *nobilitas* romaine. On s'interrogera de même sur l'origine du peintre (ou des peintres). Peut-être s'agissait-il d'un atelier originaire de Narbonnaise ou encore d'Italie même ?

A.D.



(J.-F. Peiré)



1 BARBET, 1983, p. 123.
2 SAURON, 2007.

11. FIGURE MASCULINE DE COURONNEMENT

Herculanium.

Musée Archéologique National de Naples, inv. 8904.

50-79 après J.-C. IV^e style pompéien.

H. 102; l. 44,5.

BIBLIOGRAPHIE : MANN, 1989, I, 1, n° 116 p. 140; RICHARDSON, 2000, p. 165; *PdE*, vol. IV, n° 10 p. 49.

Ce panneau, détaché d'une paroi d'Herculanium, présente une figure masculine debout, le corps de face et la tête de trois-quarts droite. En nudité héroïque, sa chlamyde verte reposant au creux du bras gauche est simplement rejetée dans son dos. Il tient une longue hampe, surmontée de deux petites ombelles, dans la main gauche et sa main droite repose sur sa cuisse. Le regard est tourné vers la gauche. Ses longs cheveux bouclés, retombant sur ses épaules, sont partiellement ramenés en arrière.

D'après Richardson¹, il s'agirait d'un lampadophore (porteur de lampe), alors que l'hypothèse d'une représentation de Bacchus est proposée par Helbig². En réalité, le jeune homme ne porte pas d'attribut spécifique permettant de l'identifier; de Bacchus, par exemple, il n'a ni les pampres de vigne sur la tête, ni même le thyrses. Et la hampe qu'il tient au creux du bras gauche n'a pas de fonction spécifique. Il appartient donc à cette catégorie de personnages génériques destinés à agrémenter de figures humaines les couronnements d'architecture (p.37 et 99). Ici, il se dresse sur un *clipeus* (bouclier rond) de couleur rouge (25 cm), orné d'une tête de lion accroché à un entablement dont on distingue le soffite*, à l'arrière-plan. Ce fragment se situait donc en zone haute de paroi, ce qui explique en partie le traitement peu soigné et rapide de l'architecture.

Iconographiquement, cette figure masculine reprend un type très anciennement attesté dans le monde gréco-romain pour représenter les personnages héroïques ou divins (fig. 8).



A.D.

Fig. 8 - Réplique romaine du Doryphore (« Porte-Lance ») de Polyclète (vers 440 avant J.-C.), découvert dans la Palestre Samnite de Pompéi (MANN).

1 RICHARDSON, 2000.

2 HELBIG, 1868.

12. FEMME ASSISE SUR FOND NOIR

Roquelaure, fouilles de La Sioutat (Gers).

Auch, musée des Jacobins, inv. 975.1528.3.

Vers 20 avant J.-C. (époque augustéenne).

H. 100 (env. 25 pour la figure) ; l. 200.

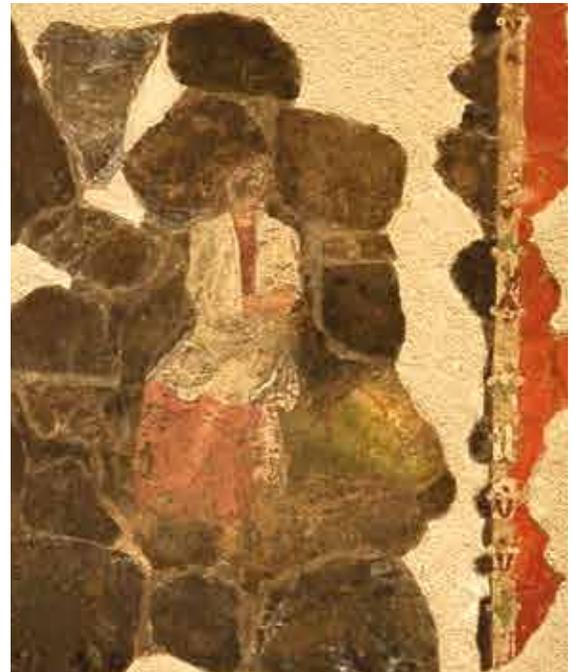
BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 91 ; pour la *villa* sous la Farnésine : MOLS, MOORMANN, 2008.



Aujourd'hui isolé, ce panneau pouvait peut-être compléter le décor B ou appartenir à un tout autre ensemble. À l'instar des autres panneaux recomposés dans les années 1960, celui-ci ne reflète pas les dimensions et la disposition originelles de la scène. La composition initiale ne présentait pas la figure féminine ainsi isolée. Sur fond noir, on distingue une femme assise à l'extrémité d'une banquette. Elle est étroitement drapée dans une tunique rose et un manteau blanc. De telles scènes d'intimité ne sont pas rares dans l'art romain. Parfois, la figure est accompagnée, comme sur la fameuse frise dite des Noces Aldobrandines (Vatican)¹, où une autre femme, assise accompagne la première. Quand la seconde figure est un homme, on pense à une scène de mariage ou une scène érotique. Cette dernière hypothèse est toutefois exclue ici car la femme est sagement assise et vêtue. Des tableaux entrant dans cette catégorie thématique sont attestés dans le *cubiculum* D de la *villa* sous la Farnésine, à Rome, datable vers 20 avant J.-C., tout comme les peintures de Roquelaure².

Ici, la jeune femme adopte une posture pudique, les bras serrés contre le corps. Elle s'inscrit donc plutôt dans le champ des scènes matrimoniales ou de gynécée.

Le panneau noir jouxtait un ou deux panneaux rouges dont il était séparé par des bordures polychromes. L'une, restituée à gauche, présente un galon brodé de triangles superposés ; à droite, est restituée une fine colonnette ornées de délicats motifs verts, blancs et rouge bordeaux. Ces bordures appartiennent au répertoire ornemental du III^e style pompéien.



(J.-E. Peiré)

A.D.

¹ CROISILLE, 2005, fig. 403.

² MOLS, MOORMANN, 2008, p. 34.



(A. Barbet)

13. FIGURE NUE DRESSÉE

Roquelaure, fouilles de La Sioutat (Gers).

Auch, musée des Jacobins, inv. 975.1528.4.

Vers 20 avant J.-C., époque augustéenne.

H. 40; l. 25.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 89-90; BARBET, 1983; GARDES *et al.*, 2013.

Ce fragment de personnage est un témoignage de l'existence d'autres tableaux figurés dans le programme ornemental de la *domus* de Roquelaure. La scène est très lacunaire, il est donc difficile de l'identifier avec certitude, mais quelques éléments peuvent malgré tout être relevés. La figure doit être debout, jambes croisées au niveau des mollets, dans une position très hanchée. Le genou gauche plié (celui de la jambe libre) est en effet situé plus bas que le genou droit (celui de la jambe d'appui). Si le personnage avait été allongé, la perspective aurait occasionné un rendu inverse, avec le genou gauche (le plus en arrière) plus haut que le genou droit (le plus proche du spectateur). À titre de comparaison, la position de la figure de Roquelaure devait être très semblable à celle de l'Hermaphrodite d'un tableau pompéien, dans la maison d'Adonis blessé (fig. 9).

Il pourrait s'agir ici d'une figure masculine, comme le laissent supposer deux indices : la carnation foncée de la peau et la présence probable d'un sexe masculin dans l'entrejambe. Derrière elle se déploient peut-être des tentures devant un fond traité dans des tons vert amande et violine, évoquant ainsi une scène d'intimité. Cette gamme chromatique est caractéristique de l'esthétique en vogue à l'époque augustéenne. Le modelé du corps est rendu par la juxtaposition d'une multitude de hachures en rehauts formant un réseau très dense. Plus qu'un style

d'époque, on a là le témoignage de la façon, de la main d'un peintre. Il a appliqué des hachures blanches sur les zones à éclairer et des hachures rouge ocre sur les parties du corps à ombrer, afin de mieux souligner le volume de la silhouette.

À l'extrémité gauche du panneau conservé, on distingue nettement une partie de la bande d'encadrement du tableau figuré. Il s'agit d'une bande ocre rouge large d'au moins 3 cm, doublée à l'intérieur d'une bande plus sombre d'environ 1 cm de large. Le dispositif d'encadrement est donc différent de celui du tableau au Dionysos, mais l'état de conservation en est également plus médiocre. Quoiqu'il en soit, il est délicat d'associer ces deux tableaux à un même décor.

A.D.



Fig. 9 - Hermaphrodite, appuyé contre un pilier, se dévoile. Tableau de la « maison d'Adonis blessé » à Pompéi, aujourd'hui effacé et connu par un dessin publié dans le RPGR de S. Reinach 1922 (p.99,fig.1).

14. FRAGMENTS D'UN DÉCOR SUR FOND ROUGE

Vieille-Toulouse.

Service régional de l'Archéologie Midi-Pyrénées.

Fin du I^{er} siècle avant J.-C.

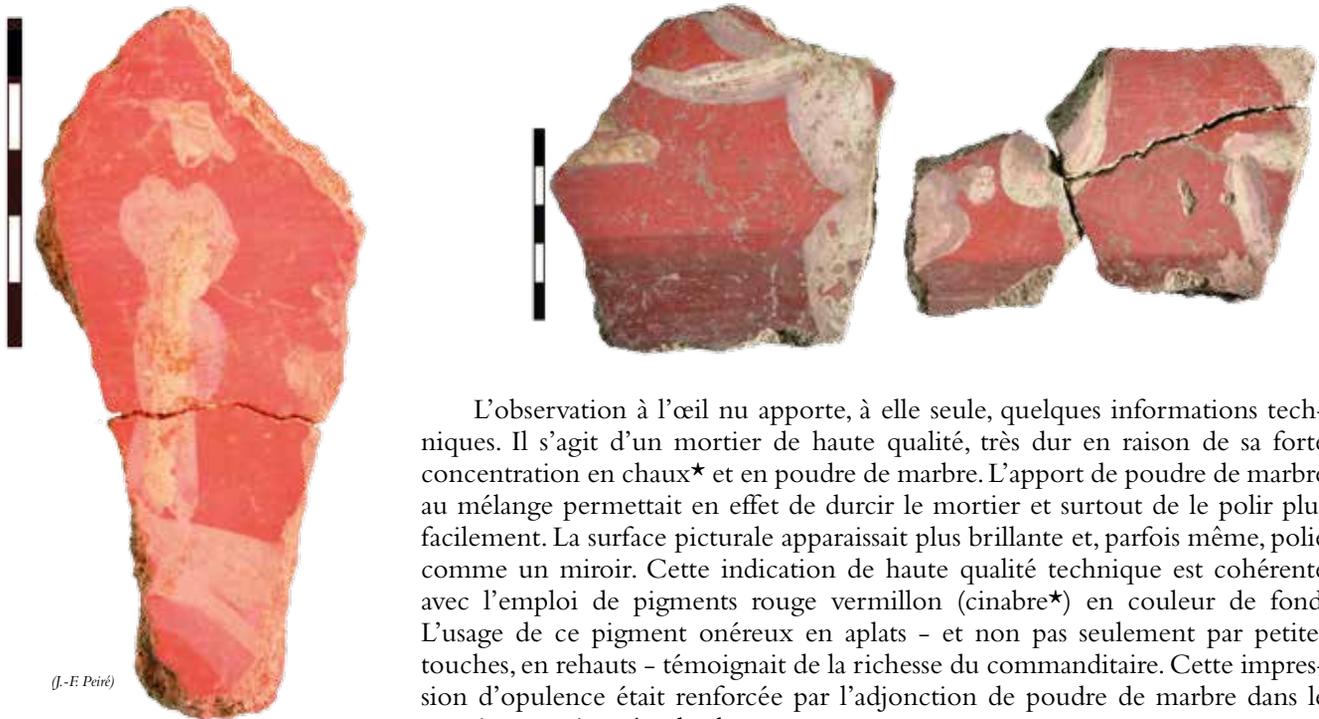
Divers fragments.

BIBLIOGRAPHIE : inédit.

Parmi les découvertes d'enduits peints réalisées sur le site de Vieille-Toulouse lors des fouilles INRAP, un ensemble d'une exceptionnelle qualité est attesté par quelques fragments, seuls témoignages d'un décor qui dut être particulièrement luxueux.

Sur un fond rouge vermillon se déroule une frise figurée animée de petits personnages, en silhouette, traités en camaïeu de blanc et de rose. Le peintre a subtilement procédé par touches contiguës et superposées de blanc, rose et violet.

- Une première figure semble coiffée d'un chapeau (type *kausia*) ; elle est debout sur un pont et accompagnée d'un personnage (?) plus petit, à sa droite.
- Une autre figure est partiellement visible. Sa posture est acrobatique, la jambe gauche pliée à l'équerre et les bras levés ; elle est tournée vers la gauche, sur une ligne de sol dégradé rouge bordeaux.
- Un troisième personnage est vu de profil, tourné vers la gauche. Il tient dans la main gauche, ses bras levés devant lui, un objet dont on ne voit que l'extrémité. Il pourrait s'agir du pied d'un vase, peut-être un large canthare, traité dans les tons ocre jaune à rehaut rouge au niveau du pied.



(J.-F. Peiré)

L'observation à l'œil nu apporte, à elle seule, quelques informations techniques. Il s'agit d'un mortier de haute qualité, très dur en raison de sa forte concentration en chaux* et en poudre de marbre. L'apport de poudre de marbre au mélange permettait en effet de durcir le mortier et surtout de le polir plus facilement. La surface picturale apparaissait plus brillante et, parfois même, polie comme un miroir. Cette indication de haute qualité technique est cohérente avec l'emploi de pigments rouge vermillon (cinabre*) en couleur de fond. L'usage de ce pigment onéreux en aplats - et non pas seulement par petites touches, en rehauts - témoignait de la richesse du commanditaire. Cette impression d'opulence était renforcée par l'adjonction de poudre de marbre dans le mortier mentionnée plus haut.

Stylistiquement, ce mode de représentation spécifiquement romain diffère très fortement des canons de figuration naturalistes de l'art grec. Ces scènes stylisées, où les figures ne sont qu'esquissées et les détails des visages et des membres fondus dans la silhouette, sont attestées dès la toute fin de l'époque républicaine, dans les années 40 avant J.-C. pour les exemples les plus précoces. Citons le cas des peintures du *cubiculum* de la *villa* de Fannius Synistor à Boscoreale (Campanie) datables de 40 avant J.-C. et aujourd'hui conservées au Metropolitan Museum de New York (p.30, fig.7). On y note la présence d'un décor de paysage traité en camaïeu sur fond jaune. Ce même type de frise figurée est attesté dans le décor d'une pièce de la maison de Livie sur le Palatin, en zone haute, datable vers 30 avant J.-C. Ces scènes, quand elles sont disposées en frise, se déploient généralement sur fond rouge ou jaune, dans la partie supérieure de la zone médiane, en transition avec la zone supérieure de la paroi. On peut supposer que la frise figurée sur fond rouge de Vieille-Toulouse se trouvait elle aussi en couronnement de la zone médiane. C'est ce que laisse envisager, non seulement la cohérence formelle, mais aussi l'état de surface des enduits qui ne présente aucune des altérations (traces de frottement, coups et chocs) que l'on trouve parfois sur les parties inférieures des parois.

Les personnages de ce décor présentent le traitement caractéristique, en touches lumineuses ton sur ton, donnant un grand dynamisme aux sujets peints, en dépit d'une stylisation extrême. Des ensembles d'une telle qualité technique, à une date aussi haute, sont très rares en Gaule. Les exemples que nous avons proposés en comparaison jusqu'ici, appartiennent soit à des demeures impériales, soit à de très riches *villae* aristocratiques de la campagne pompéienne.

En Gaule, les exemples de panneaux à fond rouge vermillon sont très sporadiques, l'exemple le plus marquant et le plus caractéristique étant sans doute celui des peintures de la *domus* de La Sioutat à Roquelaure (Gers), aujourd'hui conservées au musée d'Auch (cat. 9, 12). La cohérence formelle et stylistique entre les peintures de Vieille-Toulouse et celles de Roquelaure est très nette. Comme ces dernières, les fresques de Vieille-Toulouse appartiennent à la deuxième phase (dite « ornementale ») du II^e style pompéien.

La confrontation avec les modèles italiens permet de proposer, pour les peintures de Vieille Toulouse, une datation dans le dernier tiers du I^{er} siècle avant J.-C. avec une probabilité forte autour des années 40-20 avant J.-C. À cette date, en Aquitaine, la mode des décors pariétaux romains n'en était qu'à l'aube de sa pénétration et seuls quelques riches commanditaires pouvaient les financer et faire venir des ateliers compétents. Il s'agit alors d'un signe extérieur de richesse éclatant et d'un indice fort d'aspiration au confort et au luxe romain.

Les rares exemples de décor de II^e style connus à l'époque républicaine concernent essentiellement la Narbonnaise et exceptionnellement la Lyonnaise et l'Aquitaine (Roquelaure). Ce n'est, en effet, qu'à l'époque augustéenne, avec la vogue du III^e style pompéien, que le décor pariétal se diffusera de manière significative dans les provinces des Gaules.

A.D.

15. 16. TRIPODES SUR FOND NOIR DE BOSCOTRECASE

Boscotrecase (Campanie), villa dite « d'Agrippa Postumus », salle noire (15).

Musée Archéologique National de Naples, inv. 138994 et 138995.

Vers 10 avant J.-C. III^e style pompéien.

H. 135 ; l. 47 - H. 105 ; l. 49.

BIBLIOGRAPHIE : VON BLANCKENHAGEN, 1962, p. 4-7, tav. 2.2, 3.2, 14.1, 14.2 ; MANN, 2013, p. 222-223, n° 82a, n° 82b ; DELLA CORTE, 1922.

La *villa* de Boscotrecase comptait au nombre de ces splendides demeures édifiées dans la baie de Naples, lieu de villégiature très prisé de l'aristocratie romaine à la fin de l'époque républicaine et durant l'époque impériale. Quelques inscriptions découvertes sur les lieux laissent supposer que cette splendide demeure pourrait avoir été construite pour Agrippa, gendre du *Princeps* Auguste, et léguée à sa mort, en 12 avant J.-C., à son fils Agrippa Postumus. La « pièce noire » (15) était un *cubiculum* (un espace de repos) ouvrant sur une galerie ou promenade avec vue sur la mer.

Presque tous les éléments du décor de cette pièce furent vendus au Metropolitan Museum de New York par Ernesto Santini, propriétaire du terrain sous lequel gisait la *villa*, partiellement fouillée entre 1903 et 1905. La vente fut interrompue en 1920 par l'État italien qui acquit les panneaux restants, dont ces deux tripodes sur fond noir, pour le musée Archéologique de Naples.

Ces éléments de décor qui scandaient une composition très sobre s'offrent comme caractéristiques du III^e style naissant. L'époque augustéenne a vu le déclin des grandioses compositions architecturales du II^e style, qui laissent place, sans doute sous l'influence de la politique de réduction du faste du *Princeps* Auguste, à des décors plus simples, plus dépouillés, où la disparition du trompe-l'œil, le choix de fonds monochromes et l'amour du vide s'imposent comme les nouveaux canons esthétiques. Au cœur de ce langage pictural renouvelé, se trouvent les candélabres ou les très fines hampes et colonnettes qui vont progressivement remplacer les colonnes massives du II^e style. Comme les autres propriétés de la famille du *Princeps* (la *villa* sous la Farnésine, le palais d'Auguste sur le Palatin), cette *villa* campanienne où pourrait avoir vécu un de ses petit-fils, aurait été un des lieux d'élaboration de ce style nouveau. Le maître qui

a exécuté les délicats paysages idyllico-sacrés qui ornaient, en vignettes, le centre de chaque paroi de la pièce 15 devait être un des grands artistes de son temps, mettant son talent au service du Prince et de ses proches.

Dans la pièce noire, les parois sont donc structurées non plus par des colonnes, mais par de délicates hampes d'inspiration métallique et végétale. Le mur nord, reconstitué au Metropolitan Museum, présente au-dessus d'un soubassement rouge sombre, une composition à fond noir assez simple, organisée autour d'un édicule central abritant un paysage en vignette (fig.10). Les murs est et ouest, qui se répondaient en miroir, offraient une plus grande largeur



Fig. 10 - Reconstitution de la salle noire de la villa « d'Agrippa Postumus » (New York, Metropolitan Museum)

disponible au peintre et une ornementation légèrement plus chargée. Les structures sur tripodes appartenaient respectivement au mur ouest (inv. 138995) et est (inv. 138994) et se plaçaient en position latérale, au milieu d'une série de candélabres métalliques, de part et d'autre d'un édicule central. Les massifs subtilement ombrés afin de suggérer une très légère saillie supportent de délicats motifs superposés. Des volutes et spirales polychromes soutiennent de minuscules cratères d'où jaillissent des thyrses végétaux.

Dans cette pièce, le vocabulaire ornemental décline sous une forme miniaturiste des thèmes clés de l'imagerie augustéenne: la végétation luxuriante, les motifs égyptisants qui rappellent la victoire d'*Actium* et l'égyptomanie du début du Principat ou encore les cygnes – que l'on retrouve aussi sur l'*ara Pacis* par exemple, oiseaux liés à Apollon, la divinité tutélaire d'Auguste. L'ensemble offre un véritable chef-d'œuvre, et sans doute un des plus beaux exemples, du III^e style pompéien.

A.D.



(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)

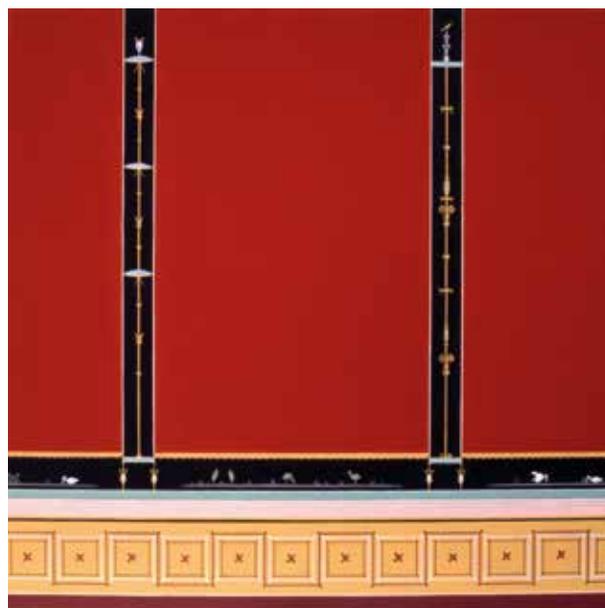
17. RESTITUTION DE LA PAROI D'UNE DOMUS D'AIX-EN-PROVENCE DU MILIEU DU 1^{ER} SIÈCLE APRÈS J.-C.

Peinture à l'acrylique par R. Nunes Pedroso et A.-S. Leclerc.
Fonds direction de l'Archéologie de la Ville d'Aix-en-Provence,
inv. 1300 2005 n°2.
H. 49; l. 119.

BIBLIOGRAPHIE: BARBET, 2008, p. 105-106, fig. 134-135; BARBET, 1986, p. 31 et 33; BARBET *et al.*, 1989; SABRIÉ, 1995b, p. 86 fig. 43c.

La maison dite de l'Aire du Chapitre appartenait à une zone résidentielle située non loin de l'enceinte antique d'Aix-en-Provence. Elle fut construite au milieu du I^{er} siècle après J.-C. dans un quartier nouvellement urbanisé. Il s'agissait d'une grande *domus* dont la pièce 5 était un bel espace ouvrant sur un portique.

Cette restitution de la paroi a été réalisée à partir des fragments conservés du décor. La composition repose sur une plinthe rouge supportant un soubassement à fond jaune sur lequel sont peints des compartiments quadrangulaires à double filet d'encadrement, rouge bordeaux et blanc. Le filet rouge qui serpente entre les compartiments donne l'illusion d'une structure à redents. Au-dessus, une prédelle à fond noir sépare la zone inférieure de la zone médiane. Cette prédelle



(A. Barbet)

présente une frise animée de figures animalières et d'Amours chasseurs. Des panneaux à fond rouge ocre séparés les uns des autres par des inter-panneaux à fond noir ornés de fins candélabres à volutes et ombelles supportant de petits vases occupent la zone médiane. Cette paroi constitue un exemple caractéristique de la diffusion du III^e style pompéien en Narbonnaise.

A.D.

18. CANDÉLABRE SUR FOND BLEU ET BORDURES AJOURÉES

Aix-en-Provence, *domus de l'Aire du Chapitre, Parking Pasteur, pièce 2.*

Fonds direction de l'Archéologie de la Ville d'Aix-en-Provence, inv. 13001 2005.

Milieu du I^{er} siècle / 50-70 (Barbet, 2008).

H. 108; l. 69.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 107 ; BARBET, 1990b ; BARBET *et al.*, 1989, p. 35-59 ; BARBET, 1986, p. 24-31 ; BOIRON *et al.*, 1986 ; NIN, 1986, p. 16-23 ; BARBET, 1989 ; SABRIÉ, DEMORE, 1991, p. 84-85.

Ce panneau provient de la même maison de l'Aire du Chapitre que le panneau précédent (**cat. 17**). La salle 2 était une vaste pièce de réception ouvrant, elle aussi, sur un portique. La richesse des pigments employés dans les peintures murales – du bleu égyptien et du rouge cinabre – nous renseigne sur le haut standing de cette pièce.

Le panneau conservé provient de la zone médiane de la paroi, où des panneaux rouge vermillon, très lumineux, étaient scandés par des inter-panneaux à fond bleu. Il s'agit d'un indice de la qualité du décor et de la richesse du commanditaire : à l'échelle de la pièce toute entière (on peut restituer environ six panneaux rouges et cinq inter-panneaux par paroi), cela représentait en effet une grande quantité d'un pigment très onéreux que l'on trouve plutôt en fines touches et en rehaut. Sur le fond bleu s'élève une fine hampe de candélabre métallique, ponctuée d'ombelles et de fleurons. Un masque de théâtre repose sur une des ombelles venant ainsi animer une composition verticale assez hétéroclite. Avec sa bouche s'ouvrant en un grand arrondi, ce masque évoque les modèles grecs du théâtre tragique. Il s'agit d'un poncif du décor pariétal romain, un élément d'ornement privilégié des compositions venant rehausser architectures, guirlandes, panneaux, candélabres, etc. De part et d'autre du candélabre, une superbe bordure ajourée sépare l'inter-panneau des panneaux rouge vermillon. Les bordures ajourées apparaissent en Italie durant le III^e style mais connaissent leur période faste au IV^e style durant lequel elles se multiplient et viennent enrichir de nombreuses compositions, le plus souvent en bande d'encadrement de panneaux ou en séparation¹. Celle de la pièce 2 de l'Aire du Chapitre est peinte sur fond noir et s'articule à partir d'une frise géométrique composée de demi-cercles adjacents, concentriques, ornés de fins motifs végétaux.

A.D.



(A. Barbet)

1 BARBET, 1981.

19. PANNEAU À GUIRLANDES DE PERLES

Domus de Vésone, Périgueux, rue des Bouquets.

Périgueux, *Vesunna*, musée gallo-romain, inv. 2014.0.1.1.

Époque augustéenne. III^e style pompéien.

H. 225 ; l. 150.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET *et al.*, 2008.

En zone inférieure, sur une hauteur d'environ 50 cm, se développe un soubassement à décor de mouchetis jaune, bleu, rose et vert, sur fond noir. Il est couronné d'un podium fictif ou bandeau mouluré, composé d'une succession de bandes et de filets, sur lequel reposent les panneaux. En zone médiane, des panneaux rouge ocre sont ornés de fines guirlandes à effet de perlage suspendues en feston au-dessus de tableaux à fond blanc. Situés à hauteur d'œil, ces tableaux portaient des scènes figurées aujourd'hui effacées, peut-être des natures mortes, mais sans certitude. Les guirlandes sont fixées aux angles de l'encadrement intérieur de chaque panneau par un lacet blanc. Elles sont constituées de petites perles blanches rehaussées de bleu ou de jaune, ponctuées de petits cabochons jaunes perlés et de feuilles bleues que l'on retrouve également aux deux extrémités de la guirlande. On distingue çà et là, le tracé préparatoire incisé qui a permis leur mise en place. Chaque panneau est cerné d'un quintuple filet d'encadrement intérieur, deux blancs encadrant deux bleus avec un filet noir central qui court sur trois côtés et se termine contre la corniche fictive servant de transition avec la zone inférieure. Les panneaux sont scandés par des inter-panneaux noirs ornés de candélabres grêles à roulettes, qui, typologiquement, appartient au vocabulaire du tout début du III^e style pompéien, soit l'époque augustéenne. On en connaît plusieurs exemples contemporains en Italie (à Pompéi, I, 8, 8), comme ailleurs en Narbonnaise, surtout dans la vallée du Rhône (à Saint-Romain-en-Gal et Vienne par exemple)¹. Les candélabres, surmontés d'une petite ombelle, soutiennent le bandeau de couronnement du décor. Comme souvent dans les peintures murales mises au jour en Gaule romaine, il n'y a pas de zone supérieure. Ainsi composé, ce décor particulièrement soigné devait orner une pièce d'environ 2,40 m de hauteur sous plafond.

A.D.



1 BARBET, 2008, fig. 57.

20. SCÈNE DE BANQUET

Pompéi.

Musée Archéologique National de Naples, inv. 9015.

30 avant J.-C.-54 après J.-C. , III^e style pompéien.

H. 59; l. 62.

BIBLIOGRAPHIE : DUNBABIN, 2003 ; VARONE, 1997 ; CLARKE, 2010 (pl. XXI, 1).

Ce tableau décorait probablement le *triclinium* d'une maison pompéienne dont pourrait provenir également une autre scène de banquet, moins bien conservée et se tenant dans l'intimité d'un gynécée (MANN, inv 9016). Le champ jaune à l'extérieur du filet d'encadrement blanc nous indique que le tableau a été prélevé d'une paroi à panneaux jaunes, lors de fouilles antérieures à 1819, qui demeure pour l'heure non identifiée précisément.

Cette scène de banquet semble se dérouler en plein air, ainsi que le suggèrent la présence d'un bosquet d'arbres à gauche et la draperie suspendue comme un dais qui traverse toute la partie supérieure du tableau. Elle abrite des couples enlacés, allongés sur des banquettes pour partager un repas. Selon les codes de la peinture antique, les chairs des hommes sont très foncées et celles des femmes très claires. Au centre, une femme au buste partiellement dénudé embrasse son compagnon. À leur droite, un homme tient contre lui une femme à la poitrine dénudée et tout aussi richement parée que la première. Il semble interpeller quelqu'un à gauche, peut-être pour se faire servir. Les boissons versées dans de l'argenterie sont disposées sur un riche mobilier de bronze dont une table tripode et un bassin à pieds zoomorphes servant de rafraîchissoire. À l'abri du bosquet d'arbres, deux courtisanes ou musiciennes s'abreuvent tout en conversant. Les convives sont plongés dans une atmosphère de luxe et de plaisirs.

Le décor est raffiné, les poses des personnages variées. Un soin particulier a été apporté à la gamme chromatique des vêtements, rendus dans des tons pastel savamment combinés et ombrés, caractéristiques de l'esthétique du III^e style. Le souci du détail apparaît également dans le traitement du mobilier et des bijoux (bracelets, colliers, boucles d'oreille). L'atmosphère paraît également animée grâce à un rendu sophistiqué des contrastes entre obscurité et lumière illuminés par de fines touches de rehauts blancs.

Chose rare, il existe un exemplaire absolument similaire de ce tableau, mis au jour en 1986 à Pompéi, dans le *triclinium* de la maison des Chastes Amants (IX 12, 6-7). John Clarke a montré que les dessins des deux tableaux étaient remarquablement superposables, même si exécutés à des échelles différentes, ce qui pourrait suggérer, dans ce cas, l'utilisation d'un poncif ou modèle unique.

A.D.





(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)

21. PAYSAGE AVEC STATUES

Stabies, villa San Marco, pièce 52, mur sud-est (gauche).

Musée Archéologique National de Naples, inv. 9414.

45-79 après J.-C.

H.39; l. 39.

BIBLIOGRAPHIE : CROISILLE, 2010 ; BARBET, MINIERO, 1999, p. 159-163 ; RICHARDSON, 2000, p. 43-44 ; THAGAARD LOFT, 2004.

Ce tableau fut prélevé en 1752 dans une pièce, ouvrant sur l'atrium 44, qui pouvait servir de *cubiculum* (chambre), ainsi que le suggère, notamment, l'absence d'ouverture susceptible d'apporter un éclairage naturel, à l'exception de la porte ouvrant sur l'atrium. Les prélèvements ont été nombreux dans cette salle et ont affecté la quasi-totalité des sujets figurés qui ornaient la zone médiane et la zone supérieure. Le tableau représentant un paysage à architectures animé de personnages trouvait place en milieu de l'édicule central de la composition de zone médiane. Dans les panneaux latéraux, des vignettes figuraient des vases (hydries, cratères, coupes) accompagnés de couronnes, feuillages et palmes qui évoquent ainsi des prix agonistiques.

Ce paysage est composé sur trois plans. Au premier, on reconnaît, à gauche, un petit temple en bord de mer, associé à un groupe de statues dorées sous un arbre. On distingue trois grandes statues – celle de gauche pouvant être une représentation d'Hécate – et une plus petite, sur une base légèrement en retrait. Dans la partie droite du tableau s'élève un haut tripode doré. Derrière le temple, au centre du tableau, une *villa* à portiques surplombe le bord de mer, ou la lagune.

Ce paysage est animé de personnages, selon la tradition picturale des scènes « sacro-idylliques », où les figures humaines sont traitées comme de simples silhouettes sombres, telles des ombres. Au premier plan, une femme et un enfant semblent s'éloigner du sanctuaire. Entre le temple et le tripode, au centre, un homme tient une longue hampe flexible. Il s'agit peut-être d'un pêcheur.

A.D.



(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)



(© RMN - Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Levandowski)

22. PAYSAGE MARITIME

Boscoreale (près de Pompéi), villa de la « Contrada Giuliana » (fonds Zurlo).

Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, P 24 (MND 313).

Entre 20 avant J.-C. et 50 après J.-C.

H. 45 ; l. 77.

BIBLIOGRAPHIE : TRAN TAM TINH, 1974, p. 49-51, fig. 30.

Très peu de temps après la découverte de la *villa* de la Pisanella et de son trésor d'argenterie, Vincenzo de Prisco entreprit de fouiller d'autres résidences de Boscoreale, à la recherche d'antiquités qu'il puisse mettre en vente. Cette activité allait le conduire à la découverte des peintures de la *villa* de Fannius Synistor (**cat. 3, 4, 5 et 6**). Mais en 1895, il commença par mettre au jour une exploitation agricole assez modeste, sur les terres d'Ippolito Zurlo. Le décor peint, assez détérioré, se limitait à une peinture de lairac avec Bacchus soutenu par un silène (British Museum, 1899, 0215.1), à une petite pièce décorée de fresques montrant des oiseaux (British Museum, 1899, 0215.4 et 5) et, dans une grande salle de réception, donnant sur un pseudo-péristyle, à de petits panneaux se détachant sur un fond ocre jaune. Deux d'entre eux ont été vendus au British Museum par les marchands napolitains Canessa (1899, 0215.2 et 3), deux autres sont parvenus au Louvre (P 24 et P 25).

Les quatre petits tableaux se trouvaient sans doute au centre des parois. Ils illustrent tous le thème du paysage maritime, où des architectures se dressent sur un front de mer qui, le plus souvent, affecte la forme d'une baie. Ce choix, logique et courant dans les *villae* de plaisance de bord de mer, comme à Stabies (**cat. 21**), étonne ici, dans un milieu autrefois rural, au cœur des vignes. Ces paysages semblent vus du ciel et sont composés à l'aide d'une palette restreinte, avec des ombres très allongées, comme si la lumière, qui vient de la gauche, était celle du soleil couchant. De petites constructions sur le côté gauche font contrepoint aux navires ou bateaux de pêche qui s'approchent ou s'éloignent du rivage sur la droite du champ.

Sur le tableautin, trois petits personnages, faits de quelques coups de pinceau et de pigments sombres, hantent ce paysage, tandis que, sur la mer, quatre silhouettes sur une longue embarcation ont tendu une ligne à l'avant du bateau. La peinture a hérité du paysage pastoral « sacro-idyllique » puisque toute une végétation de cyprès, platanes et palmiers est enfermée derrière un mur à la manière d'un *hortus conclusus*, un jardin clos, qui s'étend sur le côté d'un petit édifice de plan carré à fronton, doté d'un auvent, sorte de petit temple ou tombeau. Les architectures figurées sur ces compositions ne sont pas vraiment fantastiques, mais le peintre a laissé aller son imagination, en introduisant une pyramide élancée qui renforce l'atmosphère funéraire et sacrée.

Sur un autre panneau du Louvre, le même petit temple à fronton est surmonté d'un édicule qui en fait une sorte de tour à étages. Ici, c'est à l'arrière du petit édifice que semble se dresser une tour. Une large ouverture en hauteur est tournée vers la terre ferme : il ne s'agit donc pas d'un phare. Sur d'autres petits paysages (sur une frise de la maison de Livie à Rome ; dans la salle noire de la *villa* d'Agrippa Postumus de Boscotrecase, au Metropolitan Museum of Art de New York ; sur un panneau de stuc de la *villa* de la Farnésine...), on a identifié ces tours comme des tours des vents, dispositifs de ventilation connus en Orient et particulièrement en Égypte¹. L'inspiration de ces petits panneaux serait donc venue d'Alexandrie, avec la mode égyptisante qui précède de peu la conquête de l'Égypte par Auguste et domine les créations du III^e style de la peinture campanienne. Après les tumultes des guerres civiles qui ont déchiré Rome, les peintres romains, dont Studius, au dire de Pline, serait le chef de file², mettent en scène ces vues calmes et presque oniriques, qui trahissent l'aspiration à la paix et à la douceur de vivre que ressentent les riches habitants de l'Italie.

D. R.

¹ KNAUER, 1990.

² H.N., 116-117.

23. TABLEAUTIN À SCÈNE IDYLLICO-SACRÉE

Bordeaux, allées de Tourny, fosse 24 (remblai).

Bordeaux, musée d'Aquitaine, inv. 83.4.2.

Vers 1-25 après J.-C.

H. 58,5; l. 114,5.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 85, fig. 104 ; BARBET, 1985, p. 89-112 ; BARBET, 1983, p. 134-139 ; BARBET, SAVARIT, 1983 ; pour les paysages de la Farnésine : MOOLS, MOORMANN, 2008, fig. 53-61.



(Musée d'Aquitaine)

Les fragments de ce décor très partiellement conservé montrent une série de tableautins de belle facture. Leur composition est très allongée, à la manière des petits tableaux ornant la zone supérieure du couloir F de la *villa* sous la Farnésine à Rome (aujourd'hui au musée national Romain), dont ils partagent également le style et les thèmes figurés, sans en égaler toutefois exactement la finesse. Le remontage des fragments conservés a permis de mettre en évidence trois tableautins, seuls vestiges récupérés du décor d'une salle. Le premier pourrait présenter une scène de culte sur fond de paysage et donc appartenir à la catégorie des scènes dites « idyllico-sacrées ». Ce type de représentation né en contexte romain à la fin de l'époque augustéenne fut particulièrement en vogue durant le III^e style, mais connu des réminiscences même au-delà du I^{er} siècle de notre ère, laissant une empreinte durable dans la peinture de paysage romaine. Dans le tableautin de Bordeaux, seuls subsistent une statue de Priape, le dieu ityphallique, et deux personnages s'approchant d'un lieu de culte, peut-être pour accomplir un sacrifice. Sans doute faut-il restituer dans la partie manquante un temple, et éventuellement un ou deux autres personnages – un berger par exemple, avec quelques animaux – ainsi que d'autres éléments de végétation. Le répertoire de ces scènes idyllico-sacrées est, en effet, très codifié et répétitif, qu'elles soient sur fond de paysage marin, comme dans le tableautin de Stabies (**cat.21**) ou de paysage urbain, comme dans celui de Boscoreale (p.99, fig.10). Stylistiquement, elles présentent toutes des figures humaines rendues comme des silhouettes sombres, traitées en quelques coups de pinceau rapides, et sans détails. Certains pensent que l'inventeur de ce style de tableau fut un nommé Studius, célèbre peintre du règne d'Auguste dont Pline évoque la technique picturale qui avait fait son succès¹. C'est à ce fameux Studius qu'on attribue parfois les superbes tableaux de la *villa* sous la Farnésine évoqués plus haut.

Le tableautin à scène idyllico-sacrée de Bordeaux était encadré de figurines dressées au sommet de candélabres à ombelles. Ces précieux détails de la composition nous indiquent que la frise de tableautins était située au-dessus de la zone médiane de la paroi. On observe donc un schéma de décor assez comparable à celui du couloir F de la *villa* sous la Farnésine où les tableautins de la zone supérieure, séparés les uns des autres par des candélabres, font alterner des scènes de paysages avec des compositions de type natures mortes. À Bordeaux, les deux autres tableautins partiellement conservés montrent en effet des représentations de vases précieux. On retrouve cette association entre paysage idyllico-sacré et représentation de vases et coupes précieuses figurée dans le décor de la pièce 52 de la *villa* San Marco de Stabies (**cat.21**).

¹ H.N., 16.

24. CAISSON DE PLAFOND AVEC PAYSAGE

Clos de la Lombarde, maison au Grand Triclinium, pièce A, angle nord de la voûte, Narbonne.

Narbonne, Musée archéologique, inv. 4IN0605343.

Fin du II^e siècle après J.-C. IV^e style pompéien.

H. 51 ; l. 96.

BIBLIOGRAPHIE : SABRIÉ, 1994, p. 191-242 ; SABRIÉ, p. 205-218 ; SABRIÉ, DEMORE, 1991, p. 111, fig. 63e ; SABRIÉ, 1993, p. 18 et p. 54 fig. 59b ; SABRIÉ, 1995b, p. 82, fig. 55i.



(Musée archéologique, Narbonne/A. Paitrauli)

Grâce à la découverte d'enduits de forme courbe, il a été déduit que cette salle était couverte d'une voûte. Cependant, l'état fragmentaire des peintures ne nous permet pas de reconstituer l'ensemble du décor. Des caissons en forme de losange entourés de stuc ornaient les angles de la voûte. Le mieux conservé représente à droite une tour, sorte de pigeonnier, au centre un bâtiment qui pourrait être apparenté à un sanctuaire de Diane, à gauche un portique et un mur symbolisant la clôture de l'espace sacré sur lequel sont appuyées des hastes. Une ou deux figures humaines devaient se tenir à droite (peut-être une statue sur un socle) ainsi qu'un arbre presque effacé (p.83, fig.9). Le paysage est traité avec une grande finesse. En effet, il a été adapté à la forme du caisson de telle sorte que, placée à plus de 4 m au dessus du sol, la scène ne soit pas déformée par la perspective. Ce procédé n'est pas un cas isolé, il apparaît par exemple au tombeau des *Panocratii* à Rome ou encore sur le pavement de mosaïque «Villas au bord de la mer», présenté au musée du Bardo à Tunis (fig. 11).

La figure du losange est intégrée dans les voûtes stuquées à partir du II^e style pompéien ; cependant, la présence d'un paysage à l'intérieur de celle-ci n'est pas fréquente. La maison aux Parois jaunes à Ostie, datée de l'époque de Commode, en fournit un exemple. La représentation de la tour haute avec une porte étroite existe également depuis le II^e style pompéien. Le bâtiment surmonté de bois de cerf, élément novateur, est, quant à lui, assez rare dans la peinture romaine. Ce décor a les caractéristiques du paysage « idyllique et sacré » qui se développe en Italie et en Gaule du



Fig. 11 - Mosaïque des « Villas au bord de la mer » (Tunis, musée du Bardo).
(D'après R. Bianchi Bandinelli, Rome, la fin de l'Art Antique, Paris, 1970, fig. 206)

I^{er} siècle avant J.-C. au II^e siècle après J.-C. Le style de cette peinture est à rattacher à une longue tradition picturale, celle que l'on nomme « impressionniste ». Parallèlement à cette tendance, on remarque un certain attachement à des détails réalistes qui se retrouvent tout au long du II^e siècle après J.-C. La peinture de paysage en Gaule reste alors très attachée au modèle italien.

R.S.

25. MÉLÉAGRE ET ATALANTE

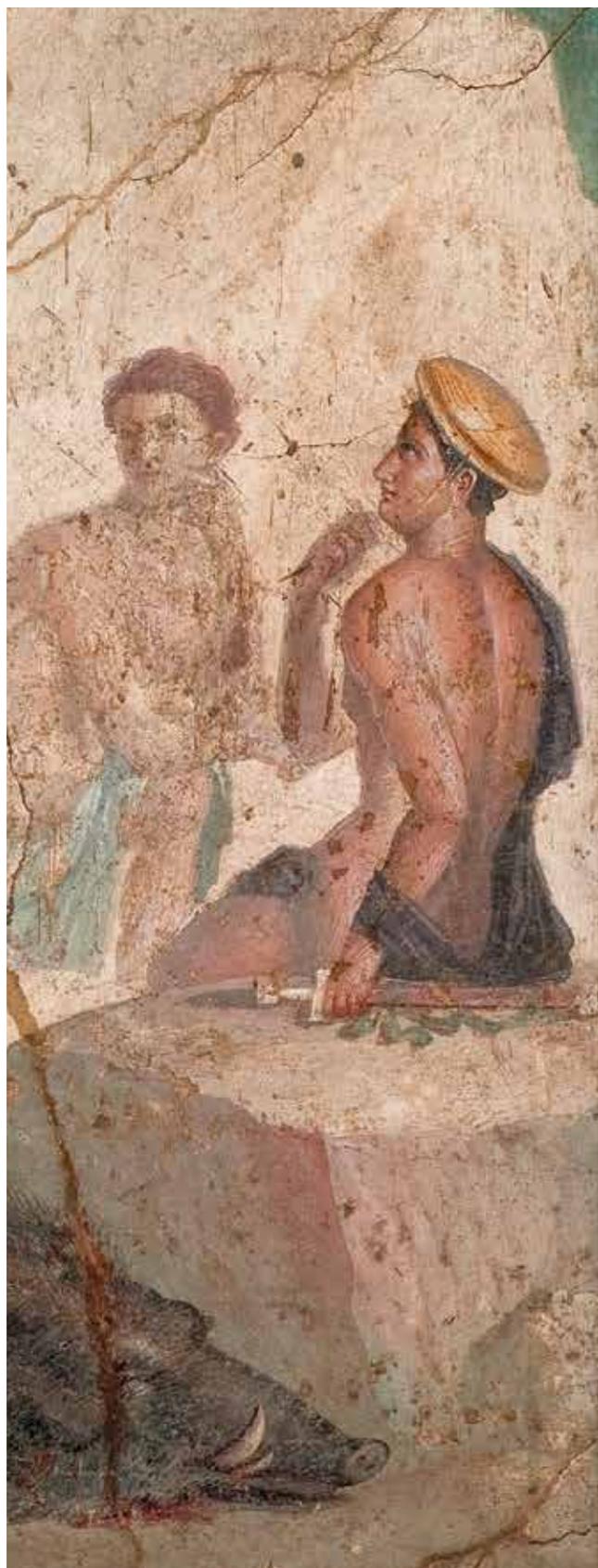
Pompéi, maison du Centaure (VI, 9, 3), tablinum 26.

Musée Archéologique National de Naples, inv.8980.

Fin du I^{er} siècle avant J.-C.-début du I^{er} siècle après J.-C., III^e style pompéien.

H. 164; l.124,5.

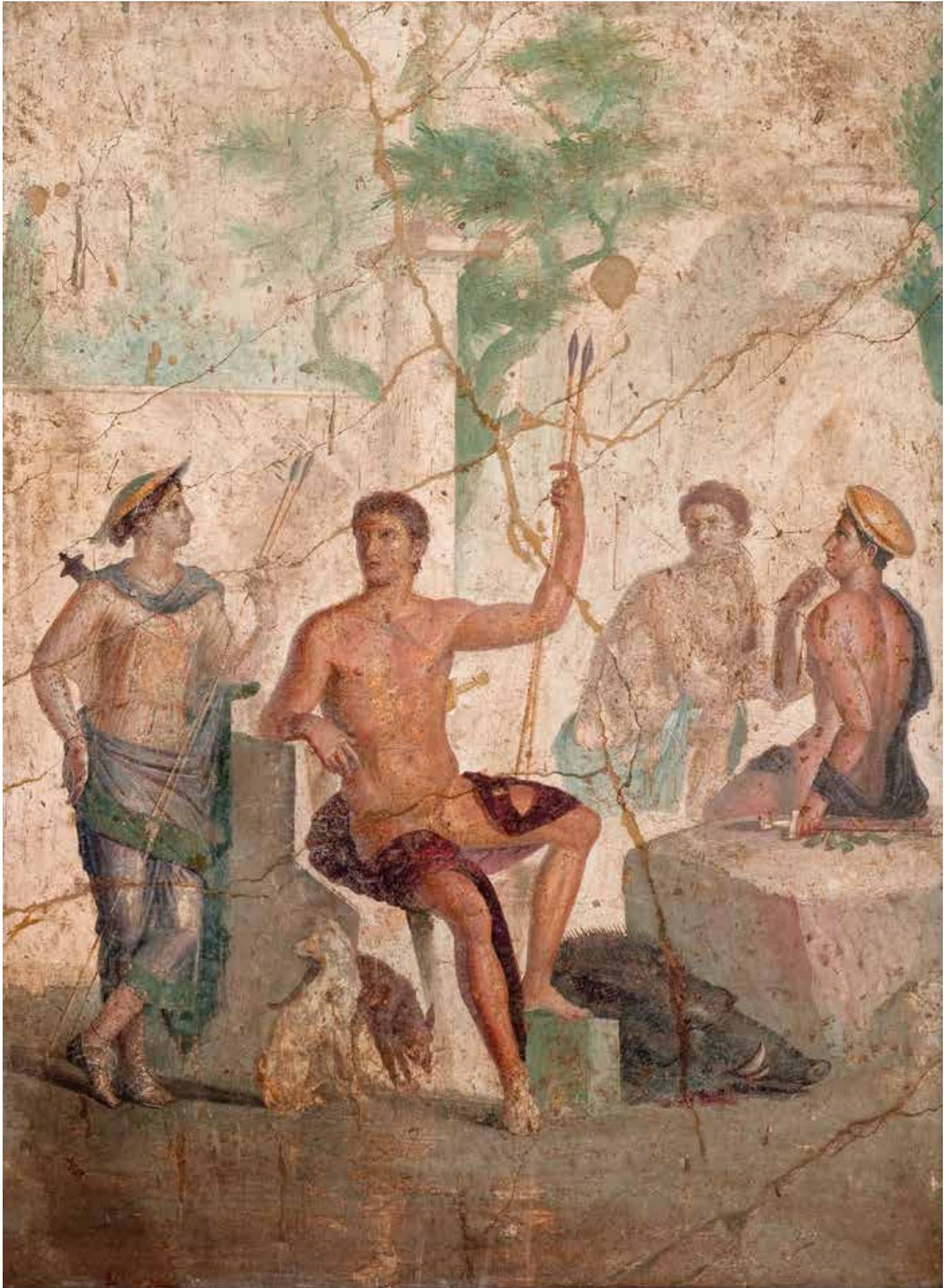
BIBLIOGRAPHIE : MANN, 2013, p. 226, n° 85 ; PPM, IV, p. 852-853, fig. 66 ; BASTET, DE VOS, 1979, p. 58 ; PETERS, 1963, fig. 102.



Ce tableau est centré sur la figure du héros Méleagre, fils du roi Céné de Calydon et d'Althée, son épouse. Il s'est illustré lors de la chasse au sanglier qui ravageait les terres de son père. Artémis avait envoyé le suidé pour se venger d'une offense commise envers elle par Céné. Méleagre invite plusieurs valeureux compagnons, parmi lesquels Jason, Thésée et Nestor, mais aussi la jeune Atalante, dont il s'éprend. Cette dernière donnera la première blessure au sanglier. Pour la remercier, Méleagre lui offrira la peau de l'animal. Mais les oncles de Méleagre, frères de sa mère Althée, s'offusquent que le trophée revienne à une femme. Une dispute survient alors, à l'issue de laquelle Méleagre tue ses oncles. Sa mère Althée ne lui pardonnera pas et provoquera la mort du héros.

Dans le tableau de la maison du Centaure, Méleagre trône au centre de la scène, assis sur de massifs blocs architecturaux disposés en gradin. Il s'appuie de sa main gauche sur deux lances. Il est représenté à la manière des héros dans l'iconographie classique, nu, à l'exception d'un manteau pourpre drapé autour de ses hanches, le pied gauche surélevé sur un bloc de pierre. À ses pieds, gît le sanglier de Calydon, mort grâce à son initiative. Méleagre tourne la tête vers la jeune femme qui se dresse dans la partie gauche du tableau, nonchalamment appuyée près de lui. Les personnages à droite doivent être d'autres chasseurs, peut-être les oncles de Méleagre. Cette scène pourrait donc représenter le moment où se noue le drame, selon un goût propre aux compositions des peintres hellénistiques. En effet, à l'instar de nombre de tableaux ornant les parois peintes des cités vésuviennes, cette œuvre pourrait être inspirée par une célèbre œuvre de la peinture de chevalet grecque et peut-être même la copier. L'ensemble de la scène se déroule dans un cadre paysager, mêlant architecture et végétation, caractéristique des canons esthétiques du III^e style pompéien.

A.D.



(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)

26. DÉCOR AVEC FRISE DE *GRYLLOI* (OU NAINS) ET TABLEAU HÉROÏQUE

Nîmes, Villa Roma, maison 10, pièce 2.

Nîmes, Musée archéologique, inv. 993.1/M.

Première moitié du I^{er} siècle-milieu du I^{er} siècle après J.-C. d'après A. Barbet; 35-45 d'après M. et R. Sabrié.

H. 350; l. 112 (H. 85; l. 76 pour le tableau mythologique).

BIBLIOGRAPHIE : SABRIÉ, 1998 ; BARBET, 2008, p. 109-110 ; DARDENAY, 2011.

La paroi présentée provient de la pièce 2 de la maison 10 : une *domus* avec une cour à portiques, construite à la fin de l'époque républicaine. Dans cette pièce, les peintures furent découvertes en place sur une hauteur de 102 cm et une longueur de 220 cm, sur le mur 8, face à la porte d'entrée, et le mur 1, qui lui est contigu. Les enduits du mur est, face au mur 1, étaient effondrés en connexion, formant sur le sol une gigantesque plaque de 340 cm sur 267 cm. Ils ont été restaurés sur deux panneaux.

L'ensemble forme une paroi à fond presque uniformément rouge, si ce n'est une prédelle à fond noir qui se détache entre la zone inférieure et la zone médiane et était animée d'une frise de nains. Au-dessus d'une plinthe ocre jaune, la zone inférieure est composée de panneaux rouge bordeaux et de compartiments étroits de couleur jaune, ornés d'un motif floral stylisé. Cette zone inférieure est couronnée d'une fausse moulure, décorée de motifs dits « en M renversés ». En zone médiane, les panneaux sont séparés les uns des autres par de très fins candélabres, ponctués de minuscules feuilles. Le panneau central recevait un tableau mythologique et les panneaux latéraux portaient dans leur champ des petites vignettes. La seule conservée, à droite du panneau central (non présenté dans l'exposition), figure deux pommes. L'ordonnance générale de la paroi, la présence de la prédelle, la sobriété de la scansion obtenue par les candélabres, s'inscrit pleinement dans l'esthétique du III^e style pompéien.



(A. Barbet)

Le tableau mythologique

Un jeune homme en nudité héroïque, tenant une lance, est assis dans un décor d'architecture. Cette mise en scène, jointe à un encadrement noir, fait se détacher nettement le tableau de la paroi rouge et donne un tel relief à l'ensemble que celui-ci paraît sortir de la paroi comme s'il y avait été suspendu. La composition, très classique, place le personnage au centre du tableau entre deux pans d'architecture dont les limites supérieures sont des lignes fuyantes créant une impression de profondeur. Accentuant cette perspective, le personnage se détache nettement au premier plan sur un fond de ciel. Le tableau a été peint dans une gamme de couleurs allant du rosé à l'ocre rouge, avec un fond de ciel bleu très pâle et des blancs qui ne sont plus très francs aujourd'hui.

Le décor d'architecture est sobre : à gauche, se détache l'angle d'un édifice surmonté d'une corniche dont seule une extrémité semble avoir été représentée, ou peut-être est-ce la perspective qui donne cette impression. On ne distingue pas d'ouverture. À droite du jeune homme, le décor est plus facilement identifiable et ressemble à la façade d'un temple avec sa colonnade et sa corniche.

La figure masculine occupe la plus grande partie du tableau. Il se présente à nous de trois quarts face, assis sur un rocher si l'on en croit les irrégularités du contour. Ce dernier est recouvert d'un épais manteau dont un pan retombe sur le genou droit du jeune homme. Sa carnation foncée est conventionnelle pour un homme. Ses cheveux bouclés sont coupés sous les oreilles, une mèche tombe sur son front. Il tourne la tête vers la gauche comme pour regarder en direction de la porte d'entrée de la pièce ou d'un autre tableau qui aurait existé autrefois ; mais peut-être exprime-t-il simplement un sentiment de détachement. Sur son visage et dans son attitude, une expression de noblesse sereine et digne imprègne ce tableau d'une atmosphère de calme.

Ce jeune homme est d'une beauté idéalisée. Il est entièrement nu, si ce n'est le manteau qui recouvre pudiquement sa jambe et les légères chausses, lacées autour de la cheville, qui laissent apparent le bout des pieds. Le pied droit est surélevé, posé sur un objet indéterminé, posture caractéristique des figures héroïques. Dans sa main droite posée sur sa cuisse, une lance, surmontée d'une petite boule, pointe sur le sol, tandis que sa main gauche s'appuie sur un pan du manteau recouvrant le rocher. Ce vêtement mérite qu'on s'y attarde puisque sa représentation est assez curieuse : sous la main du jeune homme tout d'abord, il forme un rond assez régulier au centre duquel on croirait voir un *umbo*. On pourrait ainsi confondre ce manteau avec un bouclier. De plus, il retombe en une pointe s'incurvant au sol. Une grande attention a été donnée aux effets d'ombre et de lumière, au moyen de dégradés de tons ocre rouge, afin de donner un volume plein au corps et d'insister sur la musculature du personnage. Les pigments étaient de bonne qualité et gardent encore beaucoup d'éclat aujourd'hui.

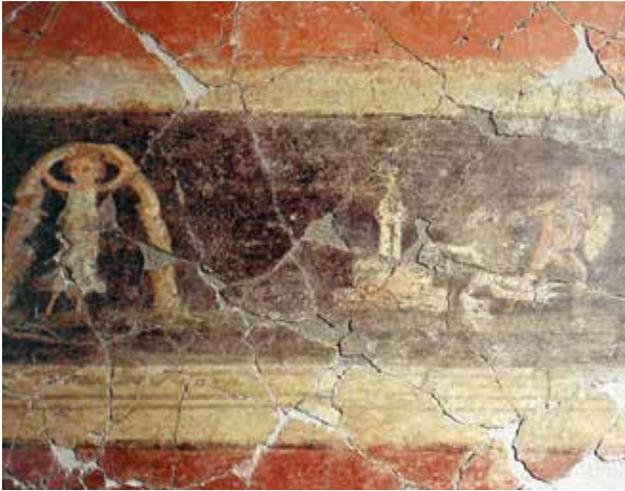
Les seuls éléments nous permettant l'identification de ce personnage, et peut-être le mythe qui l'entoure, sont ses chausses, la lance pointée vers le sol et le décor d'architecture. Cette identification n'est pas facilitée par la popularité de cette représentation chez les jeunes héros ou dieux. En effet, l'étude de ce schéma iconographique dans le seul ouvrage de Reinach nous a permis d'en recenser au moins six exemples différents¹. Mais tous sont sur un fond de nature ou avec un attribut qui permet de les reconnaître. Ce n'est pas le cas ici, aucun attribut particulier ne nous est parvenu pour nous aider à l'identifier. Dans le recensement réalisé, le seul à être représenté devant une architecture, avec une coiffure identique et une lance surmontée d'une petite boule, les fines chausses lacées au niveau de la che-



¹ Voir les références dans le *RPGR* de REINACH où le lecteur pourra retrouver ces différents exemples. Nous ne livrons ici que le tableau qui nous paraît le plus proche. Endymion, p. 54, n° 2; Pâris, p. 165, n° 7; Méléagre, p. 178, n° 7 et p. 179, n° 5; Cypris, p. 182, n° 4; Narcisse, p. 196-197; Jupiter, p. 10, n° 7.

ville, est Jupiter jeune dans le mythe de ses amours avec Danaé. Dans ce cas, cette dernière aurait pu être représentée sur un autre tableau.

La composition tripartite, les architectures simples, la profondeur peu marquée sont celles des tableaux mythologiques du III^e style à Pompéi. On citera par exemple « Pan et les Nymphes », dans la maison de Jason (IX, 5, 18) et « Ulysse et Pénélope », dans la maison VI, 10, 2².



(A. Barbet)

La frise de grylloi (ou nains) en prédelle

Sur une ligne de sol matérialisée par une bande verte, évoluent des *grylloi* (ou nains), répartis en cinq petites saynètes, qui seules subsistent, dans la moitié droite de la paroi. Celles-ci représentent des personnages qui, par leur traitement caricatural, donnent une veine comique à l'ensemble. Le fond est noir, uni, sans évocation d'un quelconque paysage ou cadre architectural, hormis les arbres stylisés qui prennent place aux extrémités et quelques touffes de feuillage au centre. Ces maigres indices suggèrent que ces scènes se déroulent en plein air. Leur répartition devait être symétrique : on distingue d'abord une représentation à deux personnages en position frontale, à droite, deux scènes à trois personnages tournés vers la gauche, c'est-à-dire le centre de la paroi. On peut imaginer que dans la partie gauche de la paroi se trouvaient des images réparties de façon symétrique avec des personnages tournés vers la droite.

L'état de conservation des pigments est inégal, certaines silhouettes sont très effacées, d'autres suffisamment lisibles. On distingue parmi les personnages, deux types de représentations : les hommes nus, en particulier, sont traités dans des tons orangés, sans individualisation, ni même physiognomie. L'autre groupe est réalisé dans des tons de couleur marron clair, avec notation de détails distinctifs par des traits de visage marqués, caricaturés, des corps déformés.

La scène sous le tableau représente une jeune femme en position frontale que l'on reconnaît comme Andromède, attachée, les bras en croix devant l'ancre du monstre dont subsiste la queue, atrophiée, semblable à celle d'un rat. Le traitement pictural de la jeune fille est le même que celui des hommes nus des autres scènes, d'une carnation orangée et sans physiognomie particulière. Son visage est réduit : un nez et une bouche très schématiques et deux grands yeux remplis d'effroi dirigés vers le monstre. La jeune fille est vêtue d'une longue tunique sans manches laissant voir les liens qui enserrant ses poignets. Détails caricaturaux, la belle Andromède a ici le front large et les joues creuses.

La scène suivante, endommagée, est cependant très connue, ce qui permet de l'identifier sans mal. Il s'agit d'Ajax entraînant Cassandre par les cheveux. Le guerrier muni d'un petit bouclier rond est dans une attitude dynamique, puisqu'il marche vers la droite, tout en regardant à sa gauche la jeune femme à terre qu'il tire par les cheveux. Cette dernière, agenouillée, tend les bras vers le *Palladion*, posé sur un piédestal en gradin. La statue de la déesse Athéna porte une robe étroite et un manteau s'arrêtant au niveau des hanches. Les personnages sont malheureusement trop abîmés pour qu'on puisse distinguer leurs visages et leurs vêtements.

La troisième scène représente un couple dans une position érotique : l'homme debout, nu, tient de la main droite sa partenaire dont les jambes entourent sa taille. Le bras gauche projeté en arrière – les doigts écartés – pose problème quant à l'interprétation du geste. M. et R. Sabrié y ont vu un geste de surprise à la manière des témoins d'un événement extraordinaire³. Mais on peut y voir aussi une affirmation de la virilité d'un homme qui ne tient sa partenaire que d'une main. L'homme, sans équivoque, et peut-être la femme, sont couronnés de feuillages. Cette dernière s'appuie des deux mains sur un petit promontoire dont la base est hémisphérique et surmontée de deux autres structures de même forme mais de taille décroissante. Elle jette derrière elle un regard traduisant la pudeur ou la résignation. Le ton, censé être comique à l'époque, est renforcé par un troisième personnage, placé derrière l'homme et muni d'une longue baguette qu'il pointe entre les deux amants. Il figure une sorte d'arbitre aux oreilles pointues, au nez proéminent et au menton prognathe. Son vêtement blanc couvre l'épaule et le bras gauche. La présence de cet acteur fait de la scène une sorte de joute érotique.

La dernière scène, placée à l'extrémité droite de la paroi, est, elle aussi, une parodie de scène érotique. La femme, nue, a une carnation très pâle, tandis que son partenaire, nu lui aussi, est rendu dans des tons marron clair. Cette femme est assise sur une banquette à même le sol et s'appuie en arrière de ses deux mains. Les personnages ne semblent pas avoir de couronne et on ne distingue plus rien qui permette de les identifier. Là aussi, on note l'intervention d'un troisième nain qui, outre le traitement caricatural des corps, donne sa dimension burlesque à la scène. Il s'agit d'une sorte de héraut, debout, les jambes écartées, vêtu d'une chlamyde, qui souffle dans une longue trompette, peut-être le début ou la fin de la joute, et tient dans la main droite la palme qu'il décernera au vainqueur.

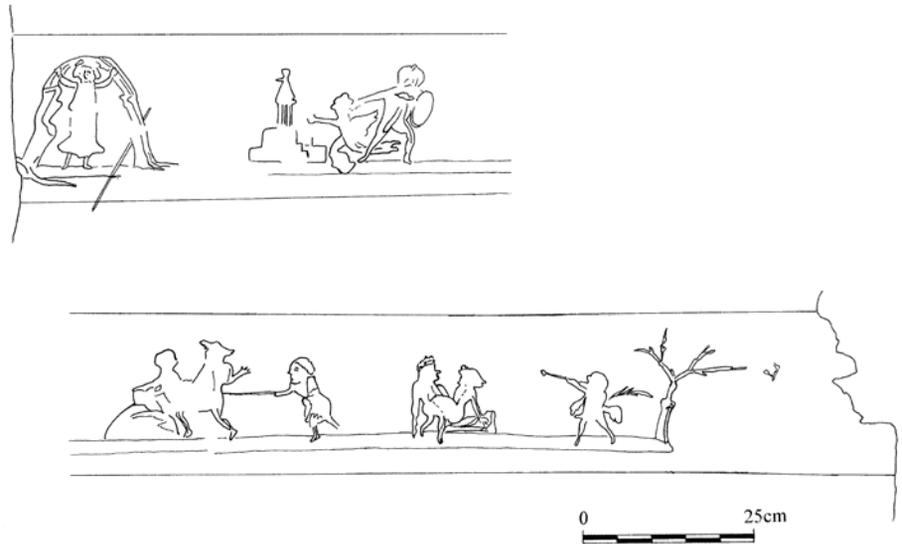


Fig. 12 - Restitution graphique de la frise de Grylloi (de gauche à droite et de haut en bas : Andromède (?), Ajax et Cassandre, scènes érotiques parodiques).
(A. Barbet)

Détail pittoresque, ces scènes étaient accompagnées de graffitis, aujourd'hui indéchiffrables, mis à part quelques mots épars, qui apportaient probablement des commentaires. Nous retranscrivons ici les restitutions proposées par M. et R. Sabrié⁴ :

- n° 1, panneau rouge de droite : *TIIMPIRANT* ;
- n° 2, panneau rouge de droite : *TIMP [IIRANT]* ;
- n° 3, dernière scène : *VIS TUBAM ITM (?) ALT [A] [PAL] MA TRADIT LTX (?) ACCLAMABIT* ;
- n° 4, troisième scène : illisible ;
- n° 5, Ajax et Cassandre : *MADIT ARAM (?)* ;
- n° 6, Andromède : *A [NDROM] IIDAM RAPTAM (?)* ;
- n° 7, fragment isolé : illisible.

La frise est peinte d'un coup de pinceau rapide, les corps modelés grâce à des dégradés de couleur. L'exécution est soignée, parfois même les visages sont individualisés, une coiffure, une tenue vestimentaire bien particulière... Les visages les mieux conservés laissent voir des traits finement rendus, jusqu'au détail de l'iris et du sourcil. On remarque cependant qu'une série de personnages, celle des figures masculines marron clair, ne reflètent pas un tel souci du détail, comme si seul comptait leur attitude générale et leur position. Le contexte iconographique, attributs et paysage, est minimaliste, réduit aux seuls éléments indispensables pour interpréter la scène. On retrouve bien là les caractéristiques de la caricature, genre qui joue sur l'exagération de certains détails pour un effet comique. Les personnages de cette prédelle ne sont pas ici représentés comme des pygmées au teint basané et évoluant dans un paysage nilotique. Ils sont plutôt figurés comme des nains, à la manière des *grylloi* grecs. Les deux groupes sont très tôt assimilés dans les représentations romaines, il est donc souvent difficile de les différencier. La confusion n'est pas possible dans la prédelle de Nîmes, ce qui en fait un document à caractère exceptionnel.

L'intention parodique est très claire ici. La mode des représentations de nains et pygmées, qui trouve son origine dans l'art hellénistique, connaîtra une forte popularité dans l'Italie antique, et ce décor est un exemple de sa diffusion en Gaule. Ces êtres disproportionnés sont mis en scène de façon à caricaturer à la fois les élégantes scènes érotiques, telles qu'on en connaît plusieurs exemples à Pompéi, et à tourner en dérision les péripéties amoureuses des dieux et des héros. À titre de comparaison, le péristyle de la maison du Médecin à Pompéi (VIII, 5, 24) est orné de tableaux mettant en scène des pygmées⁵ (cat. 27). À côté d'une parodie du jugement de Salomon, se trouve une scène nilotique : des pygmées chassant le crocodile. Dans un troisième tableau, ils sont représentés festoyant à un banquet, avec au premier plan un couple se livrant à des jeux érotiques au son de la double flûte. On trouve donc, dans cette dernière scène, deux des éléments de la frise de Nîmes : le couple et le musicien qui les accompagne. Les pygmées ne sont pas ici des caricatures de personnages mythologiques. Cependant, on retrouve cette intention dans le tableau qui lui est associé, figurant une parodie du Jugement de Salomon.

A.D.

2 SABRIÉ, 1998, p. 45-46.

3 SABRIÉ, 1998, p. 49, note 77.

4 SABRIÉ, 1998, p. 51-52.

5 PPM, VIII, 5, 24.



27. LE JUGEMENT DE SALOMON

Pompéi, maison du Médecin (VIII, 5, 24).

Musée Archéologique National de Naples, inv. 113197.

55-79 après J.-C.

H. 95,5; l. 162.

BIBLIOGRAPHIE : MANN, 2013, p. 417, n° 215 ; *PPM*, VIII, p. 605, n.3 fig. a p. 606.

Cette scène fait partie d'un long cycle iconographique peint, animé de nains et de pygmées, qui ornait sous forme de frise les murs d'un portique bordant le jardin de la maison du Médecin. Ce genre était extrêmement populaire et se rencontre fréquemment, aussi bien en contexte domestique que funéraire, dans le monde hellénistique et romain. Le plus souvent l'intention parodique est claire : ces petits êtres singent les activités des hommes ou des thèmes bien connus de la littérature, du théâtre ou de la mythologie. Ici, le thème parodié est le jugement de Salomon, célèbre récit tiré de l'Ancien Testament.

Dans la partie gauche du tableau, un soldat s'apprête à exécuter la sentence du souverain ; près d'une femme qui se prétend la mère du bébé, il va couper l'enfant en deux. Dans le même temps, la véritable mère supplie le roi Salomon, qui trône sur un haut podium avec des conseillers et des soldats, d'épargner la vie de l'enfant et de le confier à l'autre femme. Le drame se déroule sous l'œil de soldats et de spectateurs attentifs, tous figurés sous la forme de nains. La note humoristique était dès lors évidente pour l'époque, de telles images étant destinées à faire rire, tout en désacralisant d'illustres récits.

A.D.



(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)



28. 29. ARCHITECTURES EN TROMPE-L'ŒIL

Ruscino (Château-Roussillon, Pyrénées-Orientales).Perpignan, *Oppidum* de Ruscino, inv. Rus 1982.J21.769 et Rus 1982.J21.770.Vers 35-45 après J.-C. III^e style pompéien.Colonne en trompe-l'œil, H. 36 ; l. 60. Panneau de l'*omphalos*, H. 90 ; l. 125.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET 2008, p. 71-72 ; SABRIÉ, 1993, p. 44-45.

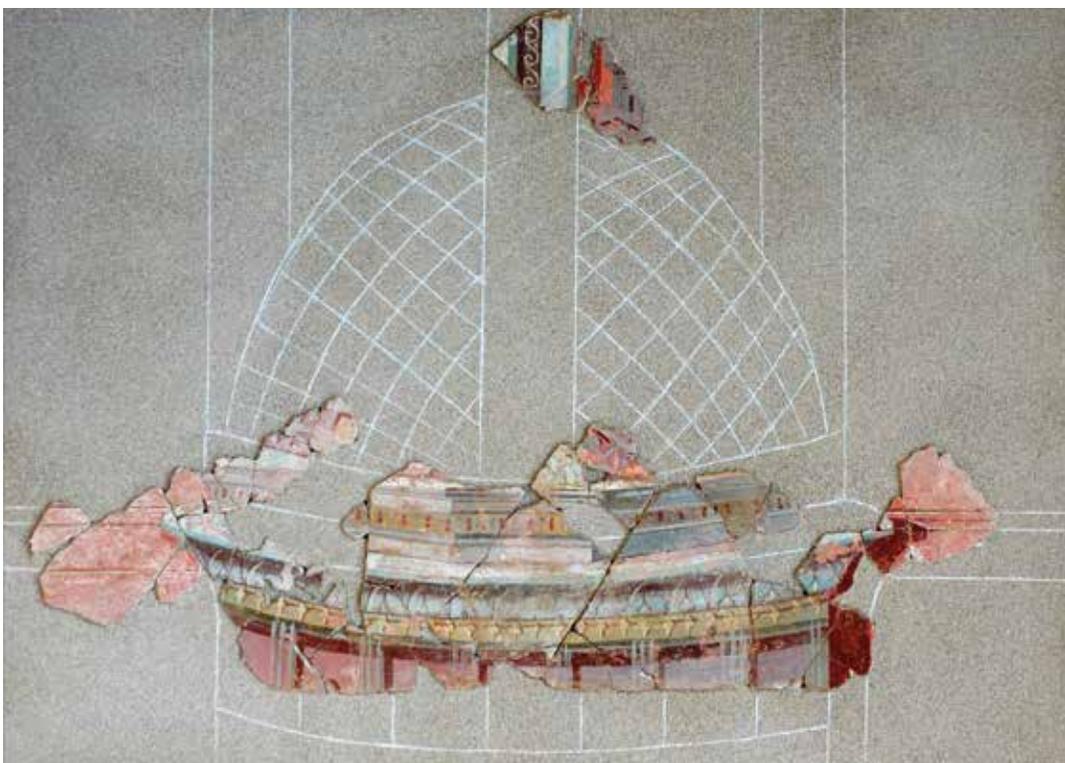
Plusieurs panneaux conservés témoignent de l'existence d'une composition à architectures en trompe-l'œil. La zone médiane de la paroi était rythmée par des colonnes et pilastres placés en perspective, sur au moins deux plans. Un panneau révèle ainsi une base de colonne cannelée à double tore, reposant sur un podium dont l'effet de profondeur était soutenu par le traitement en dégradé de la surface verte, plus claire à l'avant, plus sombre au fond. La colonne et le podium se détachent devant un arrière-plan de mur-cloison traité dans des teintes mauves. Le rendu pictural de la colonne est de très grande qualité, avec une superbe finesse d'exécution pour la base, comme pour le fût lui-même et les guirlandes de feuillage vert et fleurs rouges qui s'enroulaient autour. Le caractère massif et illusionniste des architectures évoque encore le II^e style pompéien, mais les galons, les frises décoratives, la guirlande enroulée autour d'un fût et la gamme chromatique appartiennent pleinement au III^e style.

Un élément particulièrement spectaculaire de ce décor est le trépied supportant un *omphalos*, symbole d'Apollon, dont on reconnaît le réseau de bandellettes bleues sur fond rose. Ce trépied se dressait en zone médiane sur une hauteur qui pouvait atteindre 180 cm. Un soin tout particulier a été apporté au traitement de la frise ornementale de métopes et triglyphes qui couronne le support de l'*omphalos*. Le fond rouge sur lequel se détachait ce trépied était encadré de filets multiples et polychromes, caractéristiques d'un III^e style déjà mûr. L'ensemble formait un décor d'une grande richesse et qualité, marquant une transition très claire entre les anciens décors massifs de II^e style et la mode augustéenne du III^e style pompéien.



A.D.

(I. Rébé)



(I. Rébé)

30. DÉCOR À CANDÉLABRE ET SPHINX

**Ruscino (Château-Roussillon,
Pyrénées-Orientales).**

Perpignan, *Oppidum* de Ruscino,
inv. Rus 1981.H20B.762.
Vers 50-100 après J.-C.
H. 196; l. 142.

BIBLIOGRAPHIE : SABRIÉ, 1989b,
p. 37, 34, fig. 8-10. SABRIÉ,
DEMORE, 1991, p. 81-82; BARBET,
2008, p. 121-122, fig. 161.

Entre deux panneaux à fond rouge, un inter-panneau* noir sert de fond à un solide candélabre. Le traitement des ombelles, d'aspect métallique, tout comme la hampe, renforce le caractère réaliste de ce candélabre. Sur ces ombelles se dressent des palmettes vertes, vues de profil en acrotère. En bordure, entre le champ noir et les panneaux rouges, sont peints de fins « galons brodés », petites bandes ornementales à juxtaposition de cœurs et points. Ce type de petite frise décorative, apparu au cours du III^e style, se diffuse pleinement pendant le IV^e style. La partie supérieure des panneaux rouges était surmontée d'un champ noir, qui prolongeait celui des inter-panneaux, selon une ordonnance très courante dans la peinture romaine de la seconde moitié du I^{er} siècle en Gaule. Sur

l'entablement du panneau de gauche était posé un sphinx, tourné vers la droite. Nul doute qu'il était affronté à un second sphinx, représenté en pendant, tourné vers la gauche, sur l'entablement du panneau situé de l'autre côté du candélabre. Le sphinx est un motif très ancien de la peinture et des arts décoratifs hellénistiques et romains. Il devient particulièrement à la mode durant la phase d'égyptomanie du III^e style d'époque augustéenne en Italie et se maintient dans le répertoire du IV^e style. Ce panneau de *Ruscino* témoigne donc d'un décor stylistiquement hybride, encore ancré dans le III^e style par la massivité du candélabre mais déjà dans l'orbite du IV^e style dans le choix des motifs ornementaux.



A.D.



(© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Christian Larrieu)

31. CANDÉLABRE

Découvert près de Naples.

Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Ma 500 (MR 976).

I^{er} siècle avant J.-C.

H. 315.

BIBLIOGRAPHIE : CAIN, 1985, p. 79, n° 374 ; MARTINEZ, 2004, p. 584, n° 1171.

Découvert en 1777 en Campanie, passé dans les collections vaticanes sous Pie VI, ce candélabre fut saisi par les troupes napoléoniennes en application du traité de Tolentino (1797) et exposé dans le musée Napoléon au Louvre. À la chute de l'Empire, il fit partie des œuvres qui restèrent à Paris grâce aux négociations diplomatiques menées autour des restitutions aux Musées du Vatican.

Après sa découverte, ce candélabre a été restauré. La base, ornée aux angles de pattes de lion, a été en grande partie refaite. Toute la partie haute du fût manque : sans doute brisée, elle a été remplacée par une coupelle à godrons posée sur des feuilles d'acanthé recourbées. La flamme posée dans la coupelle est également moderne, mais il n'est pas certain, de toute façon, que les candélabres de marbre aient réellement servi à l'éclairage. S'il n'est pas exclu qu'on ait posé, dans l'Antiquité, des lampes de bronze ou de terre cuite sur la coupelle dont ils étaient munis, la plupart des candélabres en marbre, très hauts et peu mobiles, servaient avant tout à la décoration, comme le laisse entendre Cicéron dans l'affaire du candélabre offert par Antiochus à Jupiter (*In Verrem*, II, 4, 28). Les véritables luminaires étaient en bronze, faciles à déplacer et équipés de lampes à huile amovibles.

Les candélabres en marbre adoptent le plus souvent un décor végétal : le fût de celui du vatican est une tige sortant d'un bulbe semblable à un culot d'acanthé. Mais, par une sorte de mélange des espèces végétales qui s'épanouit dans les décors de la fin du I^{er} siècle avant J.-C., c'est une tige couverte de lierre qui s'élève, et sur chaque feuille se déploie un petit corymbe. Au-dessus, encadré de frises de perles et de pirouettes, le champ est sculpté d'un bas-relief figurant quatre ménades dansantes. Trois d'entre elles, échevelées, portent la tête renversée vers le ciel, signe de leur extase bachique. Plus maîtresse d'elle-même, les cheveux retenus en un chignon, la quatrième ménade regarde devant elle, porte un plateau couvert de fruits d'une main et, de l'autre, tient un pan de son manteau. Une panthère, l'animal de Dionysos, la suit, accompagnée d'une ménade qui, cambrée en arrière, brandit un *tympanon*, tandis qu'un serpent s'enroule sur son autre bras. Son manteau ouvert laisse voir son corps nu. Au sol, derrière elle, on voit un cratère renversé, vers lequel marche une troisième femme. Le tissu du manteau de cette dernière est animé par un souffle qui gonfle aussi un voile derrière sa tête. Enfin, une bacchante tient de son bras tendu un thyrsus sur son épaule. Au-dessus de ce relief, des cannelures donnent au fût l'allure d'une colonne, que ne démentent pas, plus haut, les écailles qui l'habillent, semblables à celles d'une pomme de pin.

Le thème de la danse bachique est très apprécié au I^{er} siècle avant J.-C., pour orner des objets de formes cylindriques à vocation décorative, notamment dans les jardins. Cette inspiration, dite néo-attique, se déploie ainsi sur des margelles de puits, des vases de marbres ou même des autels. Elle juxtapose des figures stéréotypées tirées d'un corpus assez restreint. Ainsi, la ménade dénudée se retrouve-t-elle sur d'autres supports, tels les décors architecturaux de terre cuite, dits plaques Campana (comme celle du Louvre Cp 4292) ; au contraire, celle qui porte un plateau est présente également dans une autre thématique, dite « des saisons », par exemple, au Louvre, sur la plaque Campana S 745 (voir également, **cat. 58**, la ménade d'un plafond peint, plus tardif, de Narbonne).

D. R.

32. CANDÉLABRE ET CYGNE

Orange, quartier Saint-Florent, maison des Cygnes dorés, *cubiculum* D4, pièce CG (mur ouest).

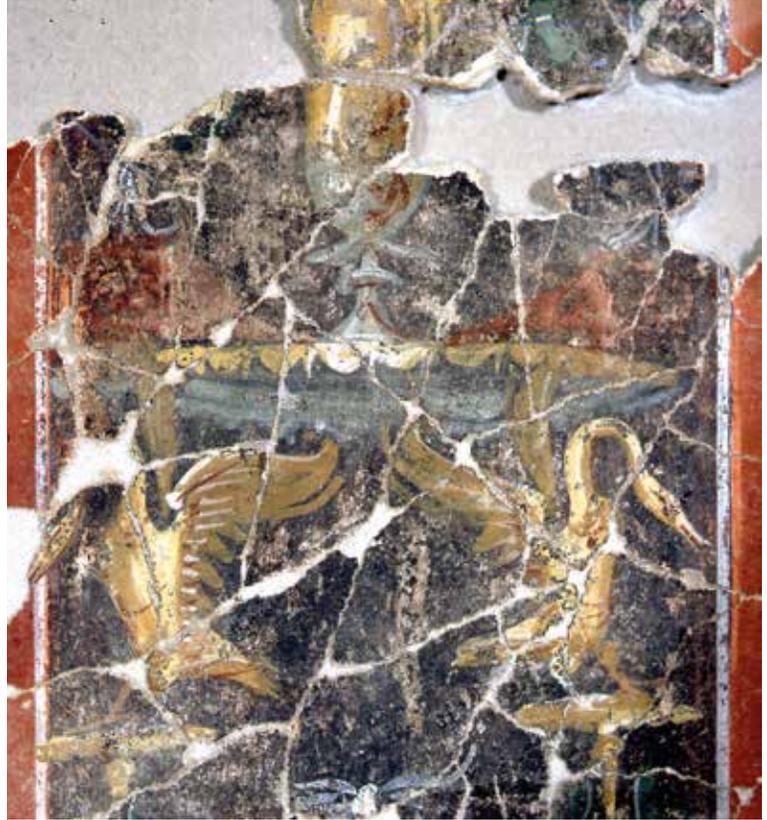
Orange, musée d'Art et d'Histoire.

Deuxième moitié du I^{er} siècle après J.-C.

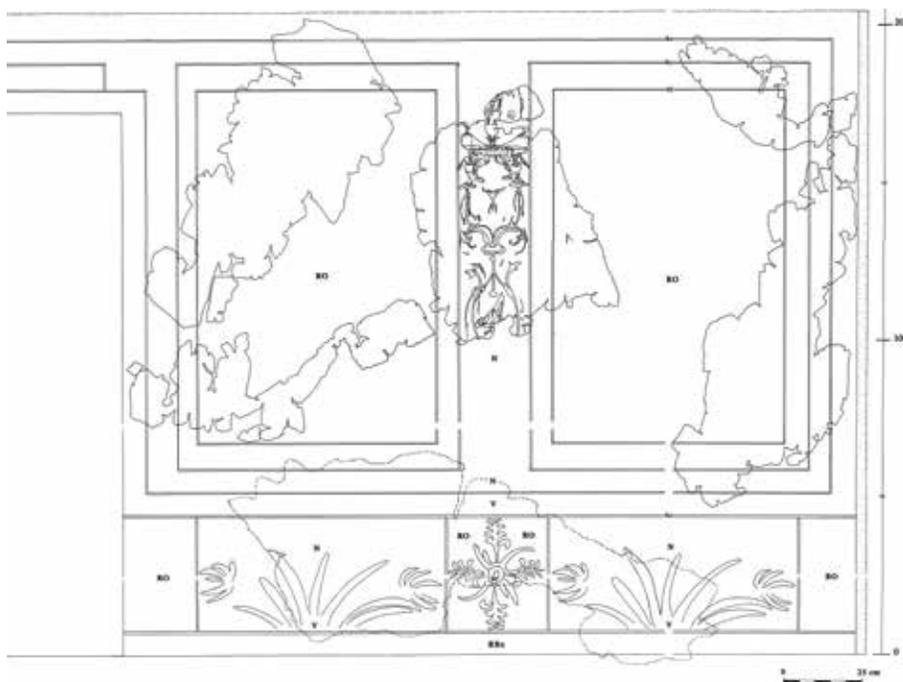
H. 224; l. 239.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 114; SABRIÉ, 1993, p. 47.

Ce panneau provient de la fouille d'une maison située au cœur de la ville antique, à proximité immédiate du théâtre. La composition générale de la paroi présente, en zone médiane, une alternance de panneaux et inter-panneaux à candélabres. Elle repose sur un soubassement scandé de compartiments alternativement à fond noir et à fond rouge. Les compartiments longs sont ornés de touffes de feuillages et alternent avec des compartiments courts portant une unique et large palmette cruciforme. Au-dessus, les panneaux de zone médiane pouvaient être uniformément rouges et dépourvus de motifs figurés. La charge iconographique du décor était portée sur les magnifiques inter-panneaux à fond noir, rythmés de riches candélabres. La destruction de cet élément est annoncée par la disparition du fût central, qui laisse place à des tiges à volutes s'épanouissant symétriquement de part et d'autre d'un axe central quasiment invisible. Au centre de l'inter-panneau, les tiges abritent en leur sein un oiseau bleu. Cette composition est surmontée d'une ombelle centrale, d'où partent de nouvelles tiges symétriques supportant chacune une petite ombelle servant de support à deux cygnes dorés aux ailes déployées, représentés dos à dos. Eux-mêmes supportent de leurs ailes et de leur cou ployé une large ombelle sommitale, sur laquelle se dresse une *ænochoé* dorée. Le style et le choix des motifs sont très proches de ce que l'on observe sur la paroi du Globe à Vienne (p.97, fig.8 et **cat.33**). Ce décor d'Orange s'inscrit dans la permanence des schémas de III^e style pompéien en Gaule, dont le motif du candélabre d'inter-panneau connaîtra une extraordinaire popularité et longévité suivant une longue évolution, avec des styles et motifs sans cesse renouvelés.



(A. Barbet)



A.D.

Fig. 13 - Restitution graphique de la paroi de la pièce CG, *cubiculum* D4, Maison des Cygnes dorés.
(A. Barbet)



© Musée de Saint-Romain-en-Gal/B. Vésseyre)

33. GRAND CANDÉLABRE

Vienne (Isère), rue de l'Embarcadère.

Saint-Romain-en-Gal, Musée gallo-romain, inv. DV1994.7.0016.

Deuxième moitié du I^{er} siècle après J.-C.

H. 358; l. 109.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 122-126; LEBLANC, 2013, p. 388, fig. 3.

Ce décor est une découverte du XIX^e siècle et donc anciennement documentée. Les fouilleurs n'ont prélevé que les parties richement figurées, la paroi est donc incomplète mais les éléments suffisants pour proposer une restitution d'ensemble (p.97, fig.8). Il s'agissait d'un décor d'une exceptionnelle qualité. En zone médiane étaient peints de larges panneaux à fond vert céladon, sans doute monochromes. Il s'agissait d'un choix esthétique valorisant les surfaces lustrées et lumineuses de ces grands panneaux peints d'un pigment assez onéreux et sobrement cernés d'une bande rouge. Cette monochromie permettait également de mettre en évidence les somptueux candélabres qui s'élevaient en inter-panneaux sur fond noir. Ces derniers portaient donc l'essentiel de la charge iconographique du décor. D'après les éléments conservés, chacun d'entre eux est une composition originale, et différenciée des autres. Cependant, ils ont tous en commun une nature hybride, mi-végétale, mi-métallique. Le candélabre exposé est celui conservé sur sa plus grande hauteur. Le panneau prélevé et restauré présente, par ailleurs, une section du soubassement du décor et, de part et d'autre, l'amorce de deux panneaux de zone médiane, à fond vert et bordés de rouge.

Le candélabre est constitué, dans sa partie inférieure, d'une pyramide végétale ponctuée de fleurs blanches et rouges, émergeant d'une vasque à anses delphiniformes. La composition à triple guirlande végétale du premier segment – resserrée en son milieu par un culot d'acanthe – est couronnée d'une ombelle sur laquelle se dressent deux cygnes adossés, ailes déployées vers le haut. De l'ombelle jaillit un candélabre métallique qui sert, dès lors, d'axe et de support à la composition. D'une *anchoé* renversée, un culot donne naissance à de courtes guirlandes latérales et à une composition à volutes, ogives vertes et ombelles métalliques organisées symétriquement le long du fût central. Au sommet, un plateau bordé de festons et orné de rubans suspendus soutient un personnage masculin debout, qui esquisse un pas léger. Il est nu, à l'exception d'un manteau (ou peau de bête) flottant dans son dos, et offre un mouvement gracieux, comme surpris, la tête détournée, le bras gauche relevé et la main ouverte, le bras droit levé au-dessus de la tête, tenant un vase (peut-être un canthare, destiné à la boisson).





À ses pieds, se dressent deux beaux vases carénés, d'aspect métallique. En l'absence d'attribut clairement reconnaissable, il est difficile d'identifier précisément ce personnage. Certains commentateurs y ont reconnu un membre du thiasse dionysiaque portant une nébride sur le dos et un canthare au-dessus de la tête¹.

Le fond noir des candélabres se prolongeait par une bande horizontale noire au sommet des panneaux, formant un raccord avec le plafond. C'est également la couleur noire qui a été choisie pour le fond de la zone inférieure. Sous une corniche en trompe-l'œil qui servait de transition, des médaillons cerclés de rouge étaient peints à l'aplomb des candélabres. Ils étaient ornés de motifs figurés, un cygne notamment, reconnaissable sous le candélabre décrit précédemment. Les médaillons de la zone inférieure étaient liés entre eux par des hampes végétales horizontales.

La composition générale suit les poncifs de la peinture gallo-romaine de la seconde moitié du I^{er} siècle, avec sa structure à panneaux et candélabres composites, et son absence de zone supérieure. L'exécution, en revanche, est particulièrement riche, comme le signale la qualité picturale (par exemple celle de la transparence de la sphère du candélabre situé près de la porte), le soin apporté au détail, la richesse des panneaux vert céladon.

A.D.

¹ Notamment M. BOUSSIGUE. Sur l'historique de la découverte et des interprétations voir LEBLANC, 2013, p. 389-390.



34. 35. DÉCOR ARCHITECTURAL

Herculanium.

Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, P26 (MR 68). 45-79 après J.-C.
H. 119; l. 60 cm.

BIBLIOGRAPHIE : TRAN TAM TINH, 1974, p. 60-61, n° 37, fig. 44; ROGER, GIROIRE, 2008, p. 172-173.

Musée Archéologique National de Naples, inv. 8865.
H. 90; l. 180.

BIBLIOGRAPHIE : BAIARDI, 1755, CCCXCIX; Reale Accademia Ercolanese, 1757, IV, pl. 58; MANN, 2009, p. 126, n° 17; GUIDOBALDI *et al.*, 2012, p. 229, 234-235.

Ces deux fragments d'enduit provenant d'Herculanium et dont la localisation exacte ne nous est pas connue appartiennent vraisemblablement au décor d'une même pièce. Ils ont été retrouvés le 16 décembre 1747 et rapidement détachés des murs pour entrer dans la collection royale. Le fragment aujourd'hui conservé au Louvre a été donné en 1825 au roi de France par François 1^{er}, roi de Naples.

Ces deux fragments correspondent au bas de la zone médiane d'une composition architecturale du IV^e style et dont la structure générale peut être restituée, même si de nombreux détails manquent. Il s'agit de deux parties du décor de deux parois d'une même pièce. Le centre de chacun des murs était traité sous la forme d'un édicule porté par deux colonnes torses reposant sur des piédestaux quadrangulaires dorés, richement moulurés, et ornés de bas-reliefs représentant une victoire. Le fragment du Louvre correspondait à la partie droite de la composition de l'un des murs de la pièce, peut-être celui situé sur la droite lorsqu'on entrait dans la pièce, car l'ombre portée de la colonne et de son piédestal, sur leur gauche, est très fortement marquée. Le fragment de Naples correspond à la partie centrale de la composition d'un autre mur, sans doute celui situé en face d'une large ouverture, vue la faible ombre portée de la colonne. À l'intérieur de l'édicule, la zone centrale, en grande partie perdue, prend sur le fragment de Naples une forme architecturale très affirmée : sous la moulure qui réunit les piédestaux, une prédelle à fond noir représente un thiasse marin composé d'un triton, d'une néréide chevauchant un taureau marin et d'un Amour accompagné de deux dauphins. Aucune scène n'est visible dans la prédelle située sur le



(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)

fragment du Louvre, car il a été coupé à cet endroit. Au-dessus, le champ noir est encadré d'une large bande rouge cinabre; la bordure intérieure était constituée, horizontalement, d'une bordure en filigrane associant des griffons affrontés, au corps terminé en rinceaux d'acanthé, en alternance avec des masques; verticalement, des candélabres dorés dont seule la base est conservée, servaient d'axe à une double tige végétale encore visible sur le fragment du Louvre. L'ensemble de cette bordure repose sur les fines volutes portées par des chevaux ailés (pégases). Il ne subsiste des panneaux latéraux que la partie basse peinte en rouge cinabre, aujourd'hui noirci, couronnée par une moulure architecturale au-dessus de laquelle se distingue une barrière à croisillons; par analogie avec d'autres systèmes décoratifs similaires, elle est à interpréter comme une échappée architecturale qui apparaissait à l'arrière-plan.

L'emploi de cinabre pour peindre de grandes surfaces, comme c'est le cas ici, témoigne de la richesse de ce décor, impression renforcée par l'imitation de matériaux luxueux et la multiplication d'éléments métalliques: les colonnes et leurs bases ainsi que la frise d'arabesques et les candélabres semblent être constitués de métal doré. Plusieurs décors d'Herculaneum sont construits sur des motifs et des teintes similaires, notamment l'*œcus* noir de la maison des Cerfs.

Le traitement tridimensionnel des piédestaux et l'ombre portée qu'ils projettent sur la zone de la prédelle contrastent avec la légèreté graphique de la bordure à griffons. L'ensemble est réalisé avec une grande habileté et une grande maîtrise technique, comme en témoigne la facture des rinceaux d'acanthé esquissés au préalable par une incision d'un geste rapide et sûr dans l'enduit frais. L'ensemble a été peint à fresque sur une couche préparatoire de couleur rosée à base de chaux et poudre de marbre dont la teinte transparait dans la composition et contribue à lui conférer ses tons chauds.

D.B.



36. MASQUE ET TYMPANON

Narbonne, Clos de la Lombarde, maison au Grand Triclinium, pièce Q.

Narbonne, Musée archéologique, inv. 4 IN07000390.

II^e siècle après J.-C.

H. 98 ; l. 156.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 326-328, fig. 497 ; SABRIÉ, 2011 ; SABRIÉ, 2000, fig. 27 ; SABRIÉ, 1993, p. 18 et p. 54 fig. 59b ; SABRIÉ, 1995b, p. 55, n°45b.

L'espace Q a une forme allongée et mesure 3,50 m de largeur pour une longueur de 7,75 m. Il a servi de couloir d'entrée à la maison au Grand Triclinium et tenu lieu de *vestibulum*. Le décor peint conserve un retour de 0,30 cm. Un panneau rouge vif est encadré de bordures végétales stylisées et de guirlandes formant des festons dans la partie haute. Les panneaux sont limités verticalement par des champs noirs. Cette zone moyenne est couronnée par une bande noire qui devait être surmontée d'une corniche en stuc. La guirlande, qui forme deux festons, est fixée à un rectangle vert. Au-dessous, est suspendu un *tympanon* et une tête de ménade reconnaissable à l'*infula* qui est placée comme un diadème au-dessus de son front, des pans en forme de tresse retombant de chaque côté. La guirlande appartient à un type courant qui n'est pas sans rappeler par sa finesse le III^e style. Elle est représentée à Pompéi dans la maison de la Petite Fontaine *ala* 7 par exemple¹. La bordure à décor végétal orne plusieurs autres pièces de la maison au Grand Triclinium comme les salles D ou C (p.84). On notera la présence d'un motif typiquement narbonnais : une croix à traits multiples entourée d'un feston est incluse dans la bordure. L'originalité de cette peinture réside dans l'association du masque et d'un attribut dionysiaque².

R.S.



(Musée archéologique, Narbonne/A. Paitraut)

1 FRÖHLICH, 1996, *Casa della Fontana piccola* VI, 8, 23-24.
2 ALLROGGEN-BEDEL, 1974, 23 p., 477, fig. 141.

37. DÉCOR DU IV^e STYLE**Pompéi ou Herculanium**

Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, P3 (MR 67).

62-79 après J.-C.

H. 68 ; l. 120.

BIBLIOGRAPHIE : TRAN TAM TINH, 1974, p. 44-45, n° 21, fig. 23.



(C2RmF / Anne Chauvet)

Détails de l'œuvre avant restauration.
(© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) /
Gérard Blot/Christian Jean)

Ce fragment provient d'un décor du IV^e style. La composition symétrique à fond noir se présente comme une baie, couverte d'un plafond à caissons supporté par quatre colonnes dont seules les paires de colonnes en perspective sont reliées par un muret bas, l'ensemble donnant l'impression d'une architecture largement ouverte. Sa représentation en perspective frontale contraste avec les motifs qui l'ornent : au centre, un fuseau donne naissance à deux fines volutes végétalisées se terminant en culot d'acanthe d'où sortent deux tiges florales qui portent une coquille bleutée ; un masque de théâtre y est suspendu par un ruban. De part et d'autre, deux oiseaux, ressemblant à des colombes, marchent l'un vers l'autre sur des bordures ajourées à festons dont le filet inférieur se retourne à angle droit, ponctué de deux petits fleurons.

La fausse moulure architecturale, qui couronne l'ensemble du fragment et se prolonge au-delà des limites de la baie, ainsi que le répertoire décoratif font penser qu'il s'agit d'un décor de bas de paroi qui se trouvait au-dessous des panneaux de la zone médiane. Lors de la dépose, le fragment a été découpé de façon à nous priver des motifs qui auraient permis de comprendre le décor de la paroi dans son ensemble.

L'origine de ce fragment de grandes dimensions n'est pas connue. Il a été déposé au XVIII^e siècle et placé, comme les autres fragments de Pompéi et d'Herculanium, sur un support de plâtre et d'ardoise maintenu par un support de bois, correspondant ici à un épais châssis. Si la date précise de cette opération est ignorée, on peut toutefois vraisemblablement penser qu'elle a été réalisée dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, car l'enduit a été détaché en un seul fragment, ce qui n'a été rendu possible que grâce à l'amélioration de la technique de dépose.

Les motifs qui composent ce fragment ont été exécutés avec une peinture onctueuse qui contraste avec l'aspect lisse du fond noir sur lequel ils sont posés, donnant un effet de relief qui les met en valeur. Un défaut de mise en œuvre du fond noir localisé dans la zone de l'oiseau à gauche a provoqué des lacunes qui laissent apparaître l'enduit blanc.

Ce décor peut être rapproché d'exemples pompéiens : en bas de paroi, celui de la maison de la Chasse (VII, 4, 48, pièce 4) présente un dispositif voisin, de même que, à Stabies, dans la *villa* San Marco, les zones basses des pièces 18 et 21. Cependant, il faut noter que ce même répertoire existe aussi en zone supérieure des parois de IV^e style : à Herculanium, la zone supérieure à fond blanc des pièces 28 et 34 de la maison des Cerfs s'organise autour de grandes volutes végétalisées symétriques. À Pompéi, dans le *triclinium* 8 de la maison du Centenaire (IX, 8, 3), le décor à fond noir comporte, dans la zone supérieure de son mur est, un édicule surmonté d'une coquille à laquelle est accrochée une *aenochoé*. Au-dessus de cette coquille est peinte une palmette entourée de rinceaux puis une frise de fleurs de lys stylisées et inversées. La facture du décor est également très similaire à celle de la peinture du Louvre, dont le masque a un style semblable à celui du visage de la figure volante peinte sur la paroi nord du *triclinium*. Ces deux décors ont probablement été réalisés par un même atelier, qui avait à sa disposition un répertoire de motifs (coquille avec éléments en pendentifs, fleurs de lys inversées, palmettes et rinceaux) décliné à l'infini pour former autant de compositions différentes. Le décor du *triclinium* de la maison du Centenaire ayant été réalisé après le tremblement de terre de 62 après J.-C., nous avons donné la même datation à la peinture du Louvre.

D.B.

38. FÉLIN AU BORD D'UNE CORNICHE

Nîmes, fontaine des Bénédictins, rue Pasteur, pièce 4.

Nîmes, Musée archéologique, inv.985.1.3.

Première moitié du II^e siècle après J.-C.

H. 27 ; l. 38.

BIBLIOGRAPHIE : SABRIÉ, 1985, p. 56 ; *Archéologie à Nîmes*, p. 118-121.

Ce fragment appartenait à la partie supérieure d'une paroi à fond blanc ; on distingue en effet nettement la corniche de couronnement d'un édicule ainsi que l'angle supérieur de la bordure d'encadrement d'un panneau. À l'extrémité de la corniche moulurée, rendue dans un dégradé de verts, se dresse un félin, de profil à droite, la patte antérieure gauche dressée devant lui. Sa queue se prolonge en un rinceau enroulé en volute. Dans son dos, une palmette posée sur la corniche fait office d'antéfixe ; elle est peinte en marron, tout comme le félin qui se trouve, lui, en position d'acrotère. Ce dernier est tourné en direction du panneau dont il subsiste l'angle de la bordure ajourée d'encadrement. Cette bordure, réalisée en marron et rehaussée de vert au centre d'un des cabochons notamment, appartient au répertoire ornemental du II^e siècle après J.-C.

A.D.



(A. Barbet)



(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)

39. PORTRAITS EN MÉDAILLONS

Herculaneum, maison de l'Atrium à mosaïque (IV, 1-2), exèdre 9.

Musée Archéologique National de Naples, inv. 9129.

IV^e style pompéien, 50-79 après J.-C.

H. 34 ; l. 90.

BIBLIOGRAPHIE : DARDENAY, 2013 ; GUIDOBALDI *et al.*, 2012, p. 293-301 ; NITTI, 2011, n° 76 p. 119 ; MANNI, 1990, n. 46 p. 132 ; RICHARDSON, 2000, p. 165 ; CERULLI IRELLI, 1971 ; HELBIG, 1868, n° 414.

Trois des médaillons prélevés des parois de l'exèdre 9 ouvrant sur le péristyle de la maison de l'Atrium à mosaïque ont été juxtaposés de manière artificielle dans un même cadre, au XVIII^e siècle. Cette maison était, au moment de l'éruption, l'une des plus grandes connues de la zone fouillée d'Herculaneum ; elle occupait à elle seule environ un quart de l'*insula* IV, avec une emprise au sol d'environ 1 000 m², tout comme sa voisine, la maison des Cerfs. Le décor entièrement à fond bleu de cette vaste pièce de réception ou de repos renforce l'impression de richesse qui se dégage de cet important ensemble architectural. Lors des explorations menées par les Bourbons au XVIII^e siècle, les fouilleurs n'ont prélevé qu'une partie des décors figurés de cette pièce, laissant le reste du décor *in situ*, où l'on peut l'admirer encore aujourd'hui. D'autres médaillons appartenant à cette même série sont donc toujours en place, en zone médiane de la paroi, au milieu des panneaux, où ils figuraient en alternance avec des tableaux mythologiques (fig. 14).

Les médaillons sont cerclés d'une bordure brune à perles et pirouettes blanches sur leur pourtour, se détachant nettement sur le fond bleu clair de la paroi. Les trois figures sur fond blanc représentées en buste portent des attributs dionysiaques. Leur regard est levé vers le ciel. Le jeune homme de gauche est couronné de pampres à la manière d'un satyre. Il présente une coupelle de terre cuite dans la main droite. Le deuxième médaillon représente une jeune fille sous l'apparence d'une ménade, ainsi que le suggèrent son épaule dénudée et le *tympanon* sur lequel elle frappe de la main droite. Le troisième médaillon figure un vieil homme en silène avec son crâne couronné de vigne, ses oreilles pointues et le canthare qu'il tient dans la main droite.

Ces visages, en particulier ceux des deux jeunes gens, pourraient apparaître comme des portraits, par leur notable caractérisation. Les traits semblent individualisés, même si certains détails, comme les petites bouches entrouvertes aux lèvres pulpeuses et ourlées, peuvent être considérés comme appartenant au style du peintre qui les a exécutés.



Fig. 14 - Maison de l'Atrium à mosaïque, exèdre 9.
(A. Dardenay)

Les décors à fond bleu étaient rares, car plus coûteux à réaliser. Ils apparaissent comme une spécificité d'Herculaneum (même si on en trouve sur d'autres sites, et notamment à Pompéi, bien entendu). Ailleurs dans la cité, d'autres décors assez comparables ont été mis au jour, notamment la *diaeta* 6 de la maison du Grand Portail et l'*oecus* 16 de la maison des Cerfs. Certains chercheurs, à l'instar de G. Cerulli Irelli et D. Esposito, y voient ainsi le travail d'un même atelier. On reconnaît dans cet usage des fonds bleus à Herculaneum un goût des commanditaires locaux pour les enduits peints monochromes et pour les décors discrets, mais extrêmement sophistiqués. Ainsi, contrairement aux peintures de Pompéi, qui affectionnent particulièrement les grands tableaux mythologiques, ceux d'Herculaneum leur préférèrent fréquemment de subtiles compositions symboliques.

A.D.

40. MÉDAILLONS FIGURÉS ET AMOUR CONDUISANT DEUX DAUPHINS

Villa de Plassac (Gironde).

Amis du Vieux Plassac, inv. PC91.100.93, PE41.42. et PQ59.

Vers 40-60 après J.-C. d'après A. Barbet; fin du I^{er} siècle après J.-C. (époque flavienne), d'après H. Éristov.

Médaille à tête d'Océan: H. 42,5; l. 53,5 - Méduse H. 40; l. 44 - Amour: H. 45; l. 35.

BIBLIOGRAPHIE: BARBET, 2008, p. 142-143, fig. 202 et p. 360, fig. 561; SAVARIT, 1988, p. 21-30; SAVARIT, 1985, p. 113-135; BARBET - SAVARIT, 1983, p. 31-32, et p. 34; ERISTOV, 1987a.



(A. Barbet)

Ces éléments figurés appartiennent à un décor à fond noir, datable du milieu du I^{er} siècle après J.-C., découvert dans les vestiges d'une villa mise au jour à Plassac, appartenant au premier état de construction.

La paroi restituée montre des éléments stylistiques empruntant aussi bien au III^e style final, que des motifs puisés dans le répertoire du IV^e style pompéien (p.61, fig.9). Dans la partie inférieure de la paroi, des compartiments à imitations de marbres colorés – veinés ou mouchetés – imitent un décor d'*opus sectile**. Ce soubassement est surmonté d'un décor entièrement à fond noir.

En zone médiane, des panneaux

noirs portant des vignettes représentant des Amours, alternent avec des inter-panneaux à fond noir ornés de fins candélabres. Deux des vignettes sont conservées: l'une représente un Amour conduisant deux dauphins, l'autre un Amour monté sur un cygne. Ce genre de vignette sera très en vogue en Italie au cours du IV^e style pompéien. De manière générale, l'image d'Éros/Cupidon/Amour est un des thèmes les plus populaires de la peinture romaine et apparaît très souvent en ornementation des panneaux de zone médiane, sous forme de vignettes, de frise ou de tableautins, comme le montre notamment le décor des portiques de la maison des Cerfs à Herculaneum (**cat.n° 71 et 72**).

Les inter-panneaux ne témoignent pas d'une recherche de profondeur que l'on trouvera dans le IV^e style italien. Ici, la seule concession à un effet de perspective est un léger décrochage dans la partie inférieure des inter-panneaux qui pourrait donner une modeste impression d'enfoncement de l'espace, mais celui-ci est volontairement contrarié par le choix de fonds uniformément noirs. Il s'agit de procédés caractéristiques du III^e style pompéien, dont ce décor porte encore l'empreinte, à travers, également, le traitement des candélabres d'inter-panneaux. D'inspiration métallique par leur couleur et leur finesse, ils sont toutefois rendus dans un style très végétalisé, avec ces tigelles naissant du fût à intervalles réguliers qui ondulent et servent de support à de petits animaux (biches, capridés ou oiseaux). Les candélabres semblent soutenir une corniche au-dessus de laquelle se déploie une zone supérieure de hauteur non négligeable, ce qui n'est pas si courant en Gaule. Cette zone supérieure, entièrement à fond noir, est compartimentée en correspondance avec la zone médiane. À l'aplomb des panneaux, les responsables de l'étude du décor restituent tantôt un tableautin allongé – celui qui est partiellement conservé était orné de canards – tantôt une composition géométrique centrée sur une lyre dont la caisse est formée par une tête lunaire (p.64, fig.12). Alix Barbet compare ces lyres à celles qui ornent le *tablinum* de la maison de Lucretius Fronto à Pompéi, dans un décor datable du III^e style final (p. 64, fig.13). Les médaillons figurés sont placés, quant à eux, à l'aplomb des inter-panneaux. Deux médaillons sont partiellement conservés, l'un représentant un vieillard barbu en qui l'on peut identifier Océan ou Neptune,



(A. Barbet)

l'autre figurant la gorgone Méduse, reconnaissable aux serpents mêlés à sa chevelure. Les visages, modelés de fines hachures ainsi que le pratiquaient les peintres d'époque flavienne, sont entourés d'une bande verte circulaire bordée de perles blanches.

Ce traitement particulier pourrait s'inspirer de manière assez lointaine du traitement des *imagines clipeatae*, c'est-à-dire les portraits figurés sur un bouclier métallique, qui étaient particulièrement à la mode à l'époque républicaine. L'image de la gorgone Méduse faisait d'ailleurs partie des thèmes les plus souvent représentés sur un bouclier dans l'iconographie grecque, puis romaine.

En dépit de la date (40-60 après J.-C. pour Alix Barbet, époque flavienne pour Hélène Eristov), ce décor conserve une empreinte très forte du III^e style final. Il s'agit d'une constatation fréquente dans les décors des Gaules romaines, dont les compositions ont été très fortement marquées par les thèmes picturaux en vogue au début du Principat. Le décor de Plassac appartient donc à cette époque charnière de la peinture en Gaule où les ateliers se détachent progressivement des tendances à la mode à Rome. Mais les peintres restent informés des évolutions italiennes et n'hésitent pas à emprunter des motifs dans le répertoire du IV^e style et à se les approprier.

A.D.



(A. Barbet)

41. MÉDAILLON À TÊTE DE MÉDUSE

Bordeaux, allées de Tourny, pièce à double mosaïque.

Bordeaux, musée d'Aquitaine.

II^e siècle après J.-C.

H. 40 ; l. 47,3.

BIBLIOGRAPHIE : COUPRY, 1973 ; BARBET, SAVARIT 1983, p. 21, fig. 10 ; BARBET, 2008, p. 230-231, fig. 562.



(Musée d'Aquitaine)

Ce fragment de médaillon a été mis au jour parmi des remblais lors de fouilles de sauvetage. Il s'agit de l'un des seuls vestiges conservés d'un décor à fond blanc datable stylistiquement du II^e siècle après J.-C. Le médaillon est cerclé d'une sobre bande rouge bordée de deux filets de la même couleur. Le modelé des chairs est assez naturaliste, traité, ainsi que la chevelure en camaïeu de rose et d'ocre et animé de légers rehauts blancs qui lui donnent du volume. Le visage est figuré de trois quarts, les yeux pensivement baissés vers le bas. La tête est couronnée de petites ailes que l'on trouve, dans l'iconographie gréco-romaine, aussi bien sur la tête de la Gorgone Méduse que sur celle d'Hermès/Mercure.

Si le thème figuré est le même que celui du médaillon de Plassac (**cat.40**) qui lui est antérieur d'environ un siècle, le rendu est, lui, très différent. En effet, la Méduse de Plassac est traitée en fines hachures juxtaposées, à la manière des peintres du IV^e style, alors que celle de Bordeaux offre un traitement tout en subtils dégradés ton sur ton.

42. TROIS OISEAUX MORTS ACCROCHÉS À UN CLOU

Pompéi.

Musée Archéologique National de Naples, inv. 8733.

Deuxième moitié du I^{er} siècle après J.-C. (époque flavienne), IV^e style pompéien.

H. 80; l. 73.

BIBLIOGRAPHIE : DE CARO, 2001, p. 52, n° 18.

Les trois oiseaux, trois perdrix ou cailles d'après le plumage brun-gris, sont suspendus par le bec à un gros clou planté dans une paroi blanche. Sur le sol, on distingue trois plumes détachées. La recherche de trompe-l'œil est perceptible dans le traitement des ombres sur le fond blanc : celle du clou, des plumes tombées à terre et du corps des oiseaux. Ce genre de nature morte, représentant des animaux suspendus, s'inscrit dans une tradition iconographique de représentation d'offrandes attestée dans la peinture romaine depuis le II^e style pompéien (soit le I^{er} siècle avant J.-C.). On en trouve ainsi des exemples anciens, datables de l'époque républicaine, dans la *villa* des *Papyri* d'Herculanum (MANN, 8759). Ce genre d'image était encore très en vogue au IV^e style, à l'époque flavienne.



(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)



(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)

43. STATUE DE DIONYSOS, TÊTE DE CHÈVRE ET FRUITS

Herculanum, maison des Cerfs (IV, 21).

Musée Archéologique National de Naples, inv. 8615.

62-79 après J.-C., IV^e style pompéien.

H. 61,5 ; l. 62.

BIBLIOGRAPHIE : DE CARO, 2001, p. 75, n° 55 ; ALLROGGEN-BEDEL, 1975, p. 99-103 ; CROISILLE, 1965, p. 31, n° 15, pl. CI, 191-192.

Ce tableau revisite de manière originale le thème, très apprécié dans la peinture romaine, de la nature morte en un vrai petit paysage sacré. Dans la partie gauche de la scène, une statuette de Dionysos se dresse sur une base en plein air, près d'un arbre. La divinité a l'aspect du Dionysos archaïque avec sa barbe, sa longue tunique et sa couronne de pampres de vigne. Il s'appuie de la main gauche sur un thyrses et fait le geste, de son bras droit tendu, de l'épanchement du liquide sur le sol à partir d'un vase. Tous les aliments et objets qui sont disposés près de lui sont des offrandes. La nature morte s'invite donc ici dans une scène d'offrande à une divinité.

Contre la base de la statuette est appuyé un rameau d'olivier ; tout près, un canthare d'argent finement ouvragé et encore partiellement rempli de vin est renversé sur le sol. À sa droite gît une tête de chèvre décapitée, appuyée contre une *œnochoé* de bronze (vase à vin). À l'arrière-plan, posé en hauteur, un plateau de bronze à anses mobiles porte une pigne dressée et, dans une assiette, des figues et des dattes. Il s'agit donc d'offrandes variées, composées de riche vaisselle, dépouille animale, nourriture crue, vin. S. de Caro souligne l'analogie entre la tête de chèvre et le thème récurrent du sacrifice de la chèvre qui avait dévoré de jeunes vignes, dans l'*Anthologie Palatine* (X, 75 et 79) ou encore dans les *Épigrammes* de Martial (XIII, 39).

A.D.

44. CANDÉLABRE VÉGÉTAL PEUPLÉ D'OISEAUX

Région vésuvienne (?).

Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, P45.

I^{er} siècle après J.-C.

H. 184; l. 54.

BIBLIOGRAPHIE : NEWTON, BIRCH, 1856, p. 131 ; CAMPANA, 1858, VI, p. 6, n° 27 ; TRAN TAM TINH, 1974, p. 65, n° 42, fig. 49 ; BURLOT, 2013.

Le fragment d'enduit peint présente dans sa partie inférieure une bande jaune surmontée d'une bande rouge, sur laquelle est posé un grand candélabre végétal dont la base est constituée d'une sphinge accroupie. Sur les rameaux, qui se déploient symétriquement de part et d'autre du candélabre, se tiennent des oiseaux de plusieurs espèces différentes. Deux d'entre eux, au centre, ont l'aspect de phénix. La partie supérieure du candélabre n'est pas visible car elle a été coupée lors de la dépose.

Ce fragment se trouvait dans la collection Campana au XIX^e siècle et il était souvent présenté en pendant avec les pampres peuplés d'Amours, appartenant à la même collection (**cat. 50**). On attribuait alors la même provenance aux deux peintures. Or, de nombreux indices laissent penser qu'elles sont de sites et d'époques différents. Leur facture et leur enduit ne sont pas semblables et le support de dépose du candélabre végétal, constitué de plâtre et d'une plaque d'ardoise, témoigne en faveur d'une dépose réalisée au XVIII^e siècle : il s'agit du type de support utilisé par les restaurateurs napolitains pour les peintures d'Herculanum et de Pompéi. Il est donc possible que l'œuvre provienne des régions vésuviennes et non des environs de Rome comme cela était noté dans les catalogues de la collection Campana. Le marquis l'a probablement achetée à un marchand romain dans la première moitié du XIX^e siècle.

Des parallèles iconographiques peuvent d'ailleurs être établis entre cette peinture et différents décors de Pompéi. Ainsi, dans le *triclinium* 7 de la maison du Centenaire (Pompéi, IX, 8, 6), des motifs de candélabres végétaux et d'animaux posés sur des rinceaux, très similaires à ceux de la peinture du Louvre, sont représentés. D'autres parallèles existent dans la *villa* d'Ariane à Stabies ou dans la maison des Peintres au travail (« casa dei pittori al lavoro », Pompéi, IX, 12, 9).

D.B.



© C2RmF / Anne Maigret



45. HAMPE À FLEURS ET VASE EN VERRE

Gémenos, Saint-Jean-de-Garguier (Bouches-du-Rhône).

Ville de Gémenos.
II^e siècle après J.-C.
H. 209; l. 108.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 259-260, fig. 408.

Ce décor témoigne d'une formule très en vogue au II^e siècle en Gaule : des décors entièrement à fond blanc, à composition très plate, sobre et linéaire. Des peintures murales de ce type ont été mises au jour en plusieurs régions des Gaules romaines, reflet de leur popularité et de leur rayonnement (Genainville, Villards-d'Héria, Narbonne, villa de Sainte-Radegonde...)¹. Dans le décor de Saint-Jean-de-Garguier, la paroi était uniformément peinte en blanc, les panneaux simplement encadrés de bordures marron (ou rouge ocre) et scandés par des inter-panneaux sur lesquels se déployaient des tiges rigides végétalisées. Sur le panneau conservé, on observe une de ces tiges émergeant d'un vase imitant sans doute le verre. Cette hampe est ponctuée de bulbes marron clair d'où sort un bouquet de feuilles vertes inscrit dans une collerette, de laquelle retombent de fines tiges terminées par une croix.

1 BARBET, 2008, p. 250-260.

A.D.



(A. Barbet)

46. INTER-PANNEAU VÉGÉTALISÉ

Aix-en-Provence, Villa Grassi, pièce 1.

Fonds Direction Archéologique de la Ville d'Aix-en-Provence, inv. 13001034.
II^e siècle après J.-C.
H. 58; l. 39.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 193-194; BENOIT, 1947; BENOIT, 1958.



(Yves Rigoir)

Ce panneau provient des fouilles d'une *domus*, réalisées au début des années 1940. Il s'agit d'un pan de peinture mis au jour dans un espace situé dans la zone est (pièce 1) des bâtiments dégagés. Il témoigne d'un décor à fond blanc, scandé par des panneaux alternativement larges ou étroits, aussi bien en zone inférieure qu'en zone médiane. Les encadrements sont très sobres : de simples bandes rouge bordeaux accompagnées de filets noirs. Dans les compartiments étroits de la zone médiane se déploie une hampe végétalisée traitée dans une gamme chromatique très simple, faite de couleurs ocre rouge, ocre jaune, marron et noir. De fines feuilles marron s'épanouissent symétriquement de part et d'autre de la tige, surmontées de fleurs aux pétales présentant une alternance de gris (?), marron, rouge, ocre jaune, puis gris (il n'est pas certain qu'il s'agisse d'une corolle de fleur). L'ensemble des motifs végétaux est rendu de manière très schématique et les pigments choisis étaient des plus économiques. Cette sobriété pouvait être volontaire, tout comme elle pourrait témoigner du manque de moyens du commanditaire. Quoi qu'il en soit, ce décor s'inscrit parfaitement dans un courant stylistique du II^e siècle dont témoignent de nombreux décors de Gaule romaine, parmi lesquels, ceux de Saint-Jean-de-Garguier pour la Narbonnaise et de Bon-Encontre pour l'Aquitaine (cat. 47). Il s'agit de compositions très sobres à fond blanc dont la zone médiane est scandée par des tiges végétales se substituant aux candélabres de la période précédente.

A.D.

47. DÉCOR À FOND BLANC

**Villa de Sainte-Radegonde,
Bon-Encontre
(Lot-et-Garonne), pièce 5.**

Mairie de Bon-Encontre.

II^e siècle après J.-C.

H. 60 ; l. 96.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008,
p. 235, fig. 367 ; DARDENAY, 2011.

La fouille de sauvetage, en 1997, sur le site de Sainte-Radegonde, à Bon-Encontre, à quelques kilomètres d'Agen, a livré une partie des structures d'une villa, édifée à la fin du I^{er} siècle ou au début du II^e et abandonnée au III^e siècle. Dans la grande pièce 5, des enduits peints fragmentaires sont les seuls vestiges du décor à fond blanc qui ornait cet espace.

L'étude et la restauration du CEPMR ont permis de restituer une composition à larges panneaux blancs ornés d'un tableau en leur centre (fig. 15). Les scènes figurées sont trop fragmentaires pour envisager une interprétation. Sur l'un, on distingue une jambe de cheval et un personnage tourné vers la gauche, vêtu d'un manteau. Le rendu des traits du visage pourrait apparaître assez maladroit, avec des contours épais. De nombreux fragments de fonds verts et bleus évoquent peut-être des scènes situées en extérieur. Les panneaux de la zone médiane reposent, aux angles, sur de fines consoles en esse entre lesquelles se déploient des rubans. Entre chaque panneau s'élève une fine tige végétalisée à petites feuilles et volutes, tels qu'il en existe de nombreux exemples dans la production picturale de Gaule romaine au II^e siècle. La zone inférieure, très étroite, était ornée de touffes de feuillage et d'autres rubans suspendus. Comme souvent en Gaule, il n'y a pas véritablement de zone supérieure. Les panneaux sont cependant surmontés d'entablements en épis vus en perspective qui apparaissent comme une réminiscence des compositions architecturales en trompe-l'œil du siècle précédent. La gamme chromatique est assez commune, avec des pigments minéraux peu onéreux (blanc, ocre jaune, ocre rouge et vert). La composition pourrait, elle aussi, paraître sans imagination, avec ses fonds blancs et ses panneaux scandés par des tiges végétalisées, s'il n'y avait quelques éléments originaux, comme la présence de ces tableaux figurés, très présents dans la peinture italienne, mais beaucoup plus rares en Gaule. Les entablements en épis représentés en perspective et disposés symétriquement en haut des panneaux sont eux aussi très originaux, même confrontés aux modèles italiens.



(CEPMR)

A.D.

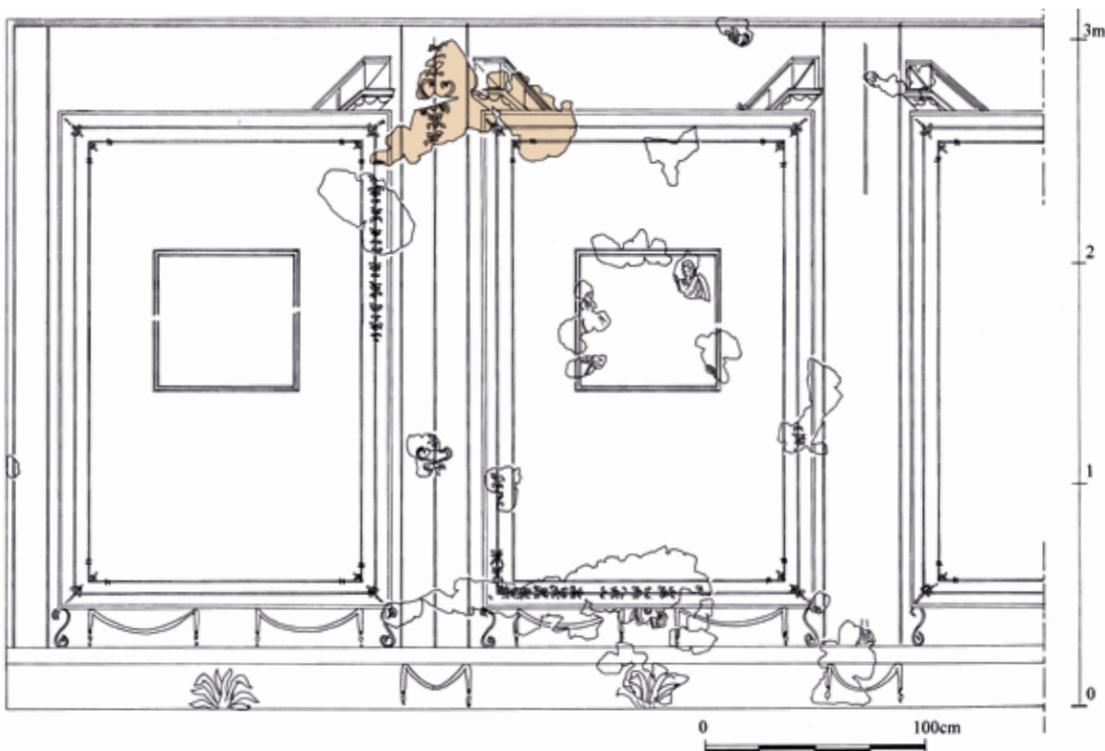


Fig. 15 - Restitution
de la paroi, pièce 5.
(CEPMR)

48. PAROI D'UNE MAISON DE *TOLOSA***Toulouse, fouille de l'extension de la Préfecture.**

Musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse.

Début du II^e siècle après J.-C.

À ce jour, peu de vestiges, témoin de la décoration des maisons de la Toulouse antique, ont été découverts. Toutefois, lors des fouilles menées en 1997 par S. Poignant (Afan) dans le cadre de l'extension de la Préfecture (rue Saint-Jacques), une petite quantité d'enduits peints fragmentaires a été mise au jour dans le comblement de deux fosses. Leur provenance exacte demeure donc inconnue¹.

Bien que les fragments soient peu nombreux, ils renferment suffisamment d'indices pour comprendre la composition générale des décors. Leur observation a permis de distinguer trois décors et deux types de corniche en stuc.

Décor 1 à panneaux jaunes (a), (b) et (c)

Ce décor débute en bas par une zone inférieure divisée en compartiments alternativement noirs et rouges. Cette division correspond en zone médiane à une organisation en panneaux et inter-panneaux. Les compartiments noirs sont bordés de deux filets jaunes, ornés de points en diagonale dans les angles. On distingue également dans l'angle le départ d'un filet oblique qui peut indiquer la présence de thyrses croisés. Un simple filet blanc les sépare des compartiments rouges.

Au-dessus, la zone médiane se développe; y alternent des panneaux jaunes et des inter-panneaux noirs, séparés par un filet vertical blanc. Les panneaux sont encadrés d'une fine bande rouge et agrémentés de bordures ajourées dont deux types sont attestés :

– Le type 1 est constitué de deux motifs en alternance : un demi-fleuron assez élaboré, composé d'un demi-cercle vert garni de triangles en « dents de loup », et un bifol vert dont l'axe est schématisé par quatre points. Cette bordure connaît une variante à bifols blancs.

– Le type 2 devait également être constitué de motifs en alternance, comme c'est souvent le cas; malheureusement, seule est conservée une fleur de lotus schématisée, présentant un cœur allongé rouge et deux fins pétales latéraux verts.

Deux fragments nous indiquent qu'un oiseau était placé vraisemblablement au centre d'un des panneaux, dans une position dite « en vignette ». En effet, on y distingue une patte rouge posée sur une tablette verte représentée en perspective sur le fond jaune. Les proportions de la patte laissent entrevoir la taille assez grande de l'animal peint.

Les inter-panneaux renfermaient des candélabres végétalisés. Sur quelques fragments, on perçoit l'élégance des motifs : bouquets de feuilles jaunes et tigelles puis, plus haut, chapelet de perles.

Ce décor dont la composition est banale en Gaule, est enrichi de motifs soigneusement élaborés : candélabres végétalisés, bordures ajourées et oiseaux qui se détachent sur le fond coloré. Il se distingue cependant par des bordures ajourées plutôt atypiques. En Gaule, et plus particulièrement en Narbonnaise, les bordures ajourées ont connu un grand engouement au cours de la seconde moitié du I^{er} siècle et elles perdureront jusqu'à la fin du II^e siècle. On notera également une mise en œuvre soignée avec des fonds parfaitement lissés. Tant d'éléments qui indiquent une appartenance aux salles privés d'une belle *domus*.

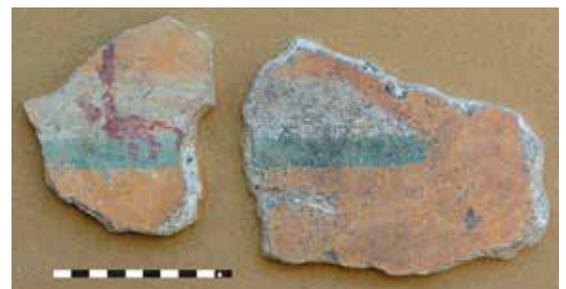


(a)

(a) Présentation des fragments permettant de comprendre le décor de la zone inférieure et de la zone médiane avec la transition entre les panneaux jaunes et les inter-panneaux à candélabre végétal.



(b) Présentation des fragments à bordures ajourées appartenant à l'angle supérieur droit d'un panneau situé en angle de pièce.



(c)

(c) Fragments montrant une patte d'oiseau posée sur une tablette, ornant probablement le centre d'un panneau jaune.

1 SABRIÉ, 2003, p. 249-258.

Décor 2 à panneaux rouges (d) et (e)

On retrouve encore ici cette organisation habituelle en Gaule, à savoir une zone inférieure compartimentée à laquelle correspond une zone médiane rythmée par des panneaux et des inter-panneaux.

Au-dessus de la plinthe rouge bordeaux, de larges compartiments noirs alternent avec des inter-compartiments rouges. Les compartiments sont bordés d'un filet intérieur jaune et les inter-compartiments d'une fine bande d'ombrage noirâtre. Sur une plaque, on distingue l'embouchure d'un vase, vu en contre-plongée. La forme est très incomplète. Elle fait penser à une corne à boire, mais celle-ci est d'ordinaire représentée suspendue par un ruban avec l'ouverture placée latéralement. Ici, le motif semble dressé. Ce que l'on remarque, c'est la position désaxée de l'embouchure qui implique une forme asymétrique ou un récipient associé à un autre motif.



(d)

La zone inférieure est couronnée par une bande verte. Au-dessus, la zone médiane est rythmée par des panneaux rouges et des inter-panneaux noirs séparés par de simples filets blancs. À 3 cm des bords, les inter-panneaux sont bordés de filets verticaux jaunes coiffés au sommet d'une sorte de chapiteau, schématisé par deux petits traits. Ils étaient également ornés d'un candélabre grêle végétalisant : la base est figurée par un simple petit plateau. Le candélabre semble y prendre la forme d'une fine guirlande bicolore.



(e)

Les panneaux, quant à eux, sont agrémentés de bordures ajourées ocre jaune à rehaut vert, doublées de deux filets blanc et vert.

Deux types de bordures ajourées sont attestés :

Le type 1 est composé d'une ligne de demi-cercles sécants et tangents délimitant des ogives contenant un bouton floral fermé et des écailles à petit bifol vert.

Le type 2, plus aéré, fait alterner deux sortes de fleurs de lotus. La première présente des tiges en volutes symétriques, ornées au centre d'un bouton floral épanoui. La seconde est composée d'une tige arquée et d'un bouton floral central fermé.

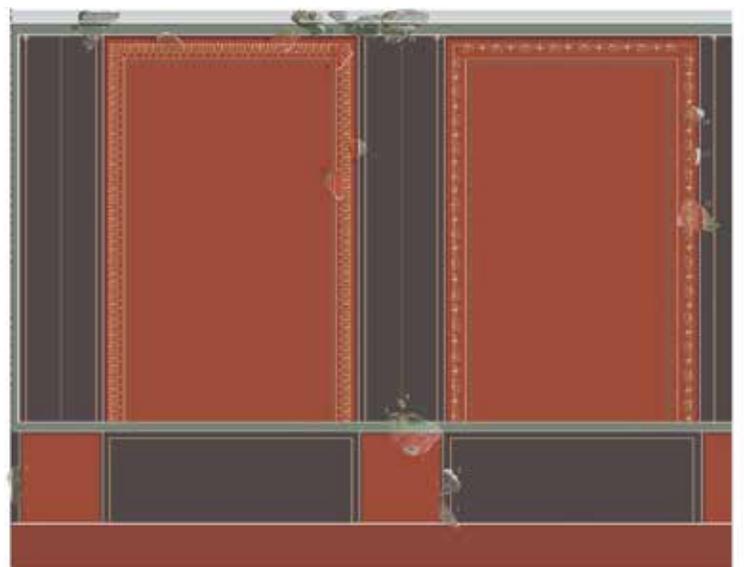
Ces motifs sont bicolores : vert et jaune ou bleu et jaune.

La zone médiane est couronnée par une bande verte, surmontée d'une corniche en stuc qui assurait le raccord avec le plafond. Cette corniche est de type simple et peu saillante.

Rares vestiges des fresques toulousaines, ces décors correspondent aux créations provinciales qui maintiennent le schéma anti-illusionniste de la première moitié du I^{er} siècle sans évoluer vers la mode des architectures en trompe-l'œil du IV^e style. En revanche, la bordure ajourée est un motif qui appartient à la nouvelle mode qui naît à l'époque flavienne. Bien que représentatif de la tendance de la seconde moitié du I^{er} siècle, le décor à panneaux jaunes semble plutôt refléter la mode du début du II^e siècle, caractérisée par un agrandissement du motif des bordures ajourées. La grande similitude des mortiers des divers décors (cinq en tout) permet de penser qu'ils ont été réalisés lors d'une même campagne ornementale.

Les différentes corniches en stuc sont simples mais de belle facture. Tout comme les décors, elles reflètent le savoir-faire d'artisans locaux et le statut privilégié de la maison qu'elles décoraient.

S.G.



(f)

(d) Présentation des fragments montrant l'embouchure d'un vase ornant un compartiment rouge et, au-dessus, la base du candélabre se développant dans l'inter-panneau noir, flanqué de panneaux rouges à bordures ajourées de différents types.

(e) Présentation des fragments révélant le haut du décor couronné par une corniche en stuc.

(f) Ensemble 2, proposition de restitution de la paroi.

(Photographies CEPMR)

49. DÉCOR MURAL AUX FAUX-MARBRES ET À RÉSEAU

Clos de la Lombarde, maison au Grand *Triclinium*, pièce B, paroi nord-est, Narbonne.

Narbonne, musée archéologique, inv. 4 IN0605373.

Fin du II^e siècle après J.-C.

H. 243; l. 97.

BIBLIOGRAPHIE : SABRIÉ, 1994, p. 216-220; SABRIÉ, DEMORE, 1991, p. 108, fig. 62; SABRIÉ, 1993, p.61, fig. 68; SABRIÉ, 1995b, p. 84-85, fig. 55c.

La maison au Grand *Triclinium*, au sud-est de la maison à Portiques, couvre une surface de 705 m² (fig. 16). Elle est disposée suivant un plan à la mode au II^e siècle, mais avec une adaptation à l'espace qui lui était réservé. Le *vestibulum* est absent et le portique autour du jardin, sur lequel s'ouvrent les principales pièces, est incomplet. Dans l'axe sud-nord, au-delà du jardin, se situe une très grande salle de 87 m², dimension exceptionnelle compte tenu de la surface de la maison. Ce devait être un *triclinium*, salle de banquet, comme le laissent supposer ses dimensions et la disposition du pavement en *opus sectile* adapté aux diverses fonctions de la salle : espace d'accueil, espace réservé aux lits, espace de réception. Cette pièce d'apparat n'a livré aucun enduit peint, contrairement aux autres espaces de la maison. De nombreuses peintures murales viennent de la quasi-totalité des autres salles de la *domus* et appartiennent pour la plupart au dernier état (fin II^e-début III^e siècle après J.-C.). À l'angle ouest, la salle A, qui devait servir à la réception des invités, a une forme presque carrée de 5 m de côté. Elle est dallée d'un sol en *opus sectile*. Une grande quantité d'enduits peints provenant des murs et de la voûte ont été recueillis. Ils ont permis de retrouver la hauteur des parois qui est voisine de 4,30 m (quinze pieds). Provenant du mur nord-est, des personnages grandeur nature sont campés dans les panneaux de la zone médiane.

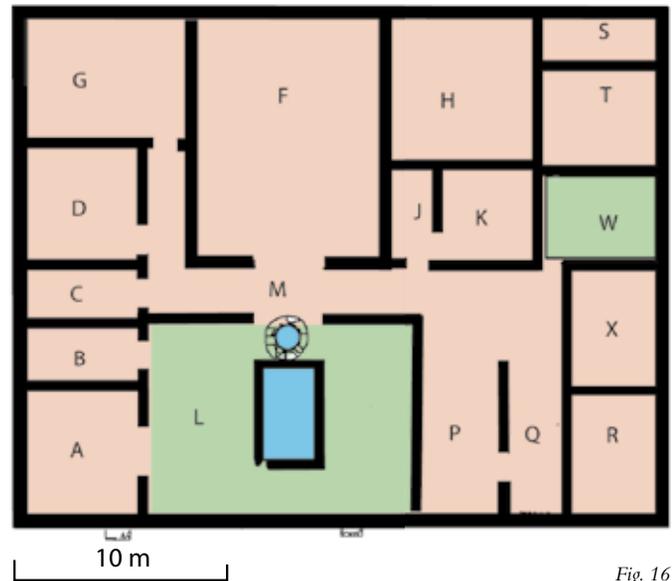


Fig. 16
(R. Sabrié)

À l'angle ouest, la salle A, qui devait servir à la réception des invités, a une forme presque carrée de 5 m de côté. Elle est dallée d'un sol en *opus sectile*. Une grande quantité d'enduits peints provenant des murs et de la voûte ont été recueillis. Ils ont permis de retrouver la hauteur des parois qui est voisine de 4,30 m (quinze pieds). Provenant du mur nord-est, des personnages grandeur nature sont campés dans les panneaux de la zone médiane. Dans la zone



Fig. 17 - Restitution de la paroi.
(R. Sabrié)



(Musée archéologique, Narbonne/A. Patrault)

supérieure, des architectures grêles se détachent sur un fond vert. Divers objets comme un loutrophore destiné à contenir les eaux lustrales, sont présentés dans des compartiments. Au centre, est suspendu un brûle-parfum orné de phénix (p.79, fig.9; p.83, fig.8).

La pièce B se situe dans l'aile ouest de la maison entre les salles A et C. Elle forme un rectangle allongé de 5,10 m x 2,39 m (12,38 m²) et s'ouvre directement sur le jardin dans la direction du sud-est. Le tapis de la mosaïque montre une composition orthogonale de cases carrées noires faisant apparaître des croix blanches.

Le faux-marbre de la zone médiane (244,5 cm x 97,5 cm) occupe deux niveaux. De grands panneaux à fond ocre, bordés d'un filet blanc, reproduisent le marbre de Chemtou. Ils sont ornés à l'intérieur d'une triple ligne noire imitant des moulurations qui rappellent les peintures de Vendeuil-Caply (Oise)¹ ou de Genainville (Val-d'Oise)². La bande rouge bordeaux tachetée de points roses qui borde les panneaux à l'extérieur évoque le porphyre. Les panneaux intermédiaires à fond vert sombre moucheté de vert clair imitent la serpentine. Ils sont ornés intérieurement d'un filet blanc. Cette composition est à rapprocher d'une peinture d'Aix-en-Provence, datée de la première moitié du II^e siècle, où les inter-panneaux sont remplacés par de larges pilastres³.

Le registre supérieur des faux-marbres est composé de panneaux rectangulaires disposés horizontalement. Ceux des extrémités se poursuivent sur les parois contiguës. Ils sont séparés par une bande imitant le marbre vert fortement veiné qui rappelle le cipolin de Karystos⁴.

Cette disposition des panneaux de faux-marbres en deux registres, celui du haut étant représenté par une bande horizontale, se retrouve dans la maison aux Voûtes peintes d'Ostie, exécutée entre 161 et 192⁵. Cette peinture peut être sensiblement contemporaine. La mode s'en répand aussi en Gaule à la fin du II^e ou au début du III^e siècle. Elle concerne des bâtiments publics, comme le temple de Genainville⁶.

Le décor à réseau de la zone supérieure (123 cm x 244,5 cm) est formé d'un double quadrillage, composé, pour le droit, de bandes vertes avec cercles aux intersections et, pour l'oblique, de bandes plus étroites de couleur jaune ; leur intersection étant marquée par des pétales de même couleur (fig. 17). On connaît de nombreux exemples de décors à réseau ou de compositions de surfaces isotopes⁷.

Le décor à réseau est plus utilisé, semble-t-il, dans les peintures de plafond ou de voûte que dans celles des parois et offre une très grande variété de formes. Bien représenté en Italie au I^{er} siècle, le motif à réseau connaît un large succès dans les peintures provinciales au II^e siècle.

La décoration de cette petite pièce montre une composition de deux types de motifs peu habituelle. Les faux-marbres imitant l'*opus sectile* sont souvent utilisés pour donner une certaine splendeur aux pièces d'apparat. Ces motifs contrastent avec le thème décoratif de la zone supérieure, qui est très simple. Les exemples les plus ordinaires comme le nôtre servent à décorer des pièces secondaires ou à couvrir les voûtes des tombeaux.

L'association du faux-marbre et du système à réseau, bien que peu fréquente, existe cependant à Pompéi comme dans le *cubiculum* I de la maison des Amours dorés (p.77, fig.7)⁸. Dans cet exemple, le décor à réseau, plus chargé que celui de Narbonne, couvre la zone médiane au-dessus d'une partie basse de faux-marbre peu développée. On la trouve aussi en Hongrie, au III^e siècle, dans le Palais du Légat⁹.

R.S.

1 SESTIER, 1990, p. 75-81.

2 MONNIER, 1980, p. 135-140, fig. 4 et fig. 7.

3 BARBET, 1990b, p. 24-25.

4 ERISTOV 1979, 2, 693-771.

5 FELLETTI MAJ, 1961, pl. I et II.

6 BARBET, 2008, p. 204-205, fig. 305.

7 BARBET *et al.*, 1997.

8 SELER, 1992, p. 149, fig. 319-322.

9 FRIZOT, 1984, p. 41-42.

50. RINCEAUX PEUPLÉS D'AMOURS

Rome, catacombes (?).

Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, P71.

III^e ou IV^e siècle après J.-C.

H. 254; l. 74.

BIBLIOGRAPHIE : NEWTON – BIRCH, 1856, p. 131 ; CAMPANA, 1858, VI, p. 6, n° 18 ; TRAN TAM TINH, 1974, p. 65, n° 41, fig. 48 ; BURLOT, 2013.

L'œuvre provient probablement du décor d'une catacombe romaine dont elle ornait un pilastre en ante ou le piédroit d'un *arcosolium*. En effet, le fragment coupé dans sa hauteur lors de la dépose, a néanmoins conservé toute sa largeur. Ses bords en biseau soulignés d'une bande verticale rouge correspondent à la largeur originale du mur.

Sur ce mur sont représentés six Amours vendangeurs évoluant dans les rinceaux d'une vigne qui court sur toute la hauteur du fragment. Ils s'accrochent aux entrelacs de la vigne, essayant de cueillir des grappes de raisins ou de retenir leur corbeille d'osier dans laquelle se trouve leur récolte. Le thème des Amours vendangeurs est fréquemment représenté dans les catacombes romaines. Des représentations similaires existent dans les catacombes de la via Ardeatina ou celles de Prétextat. Le thème, lié à Bacchus, se développe à partir de la seconde moitié du III^e siècle sur les sarcophages et il va être rapidement adopté dans la décoration des sarcophages chrétiens. Le thème de la vigne est par ailleurs fréquemment rencontré dans le décor des catacombes romaines.

Nous avons peu d'indications sur la véritable provenance de ce fragment. En effet, le catalogue de la collection Campana indique qu'il fut trouvé dans les environs des thermes de Caracalla, tandis que les observations publiées, suite à leur visite de la collection, par les conservateurs du British Museum, Newton et Birch, quelques années auparavant, mentionnent un *columbarium* près de la Porta Latina. Or, ces deux localisations sont assez proches et elles ont fait l'objet de fouilles par le marquis à partir de 1831. Il est donc possible qu'il ait exhumé l'œuvre à ce moment-là, mais il a pu également en faire l'acquisition auprès d'un marchand romain. Le support qui se trouvait au revers de l'œuvre, constitué d'une toile tendue sur un châssis, correspond au type de support employé dans la première moitié du XIX^e siècle pour la dépose des peintures murales ce qui confirme l'hypothèse d'une découverte de la peinture et de sa dépose à cette période.

D.B.



© C2RmF / Anne Chauvet

51. PEINTURE À IMITATION DE MOSAÏQUE

Saint-Romain-en-Gal (Rhône), Thermes du nord, VI-4, *caldarium*.

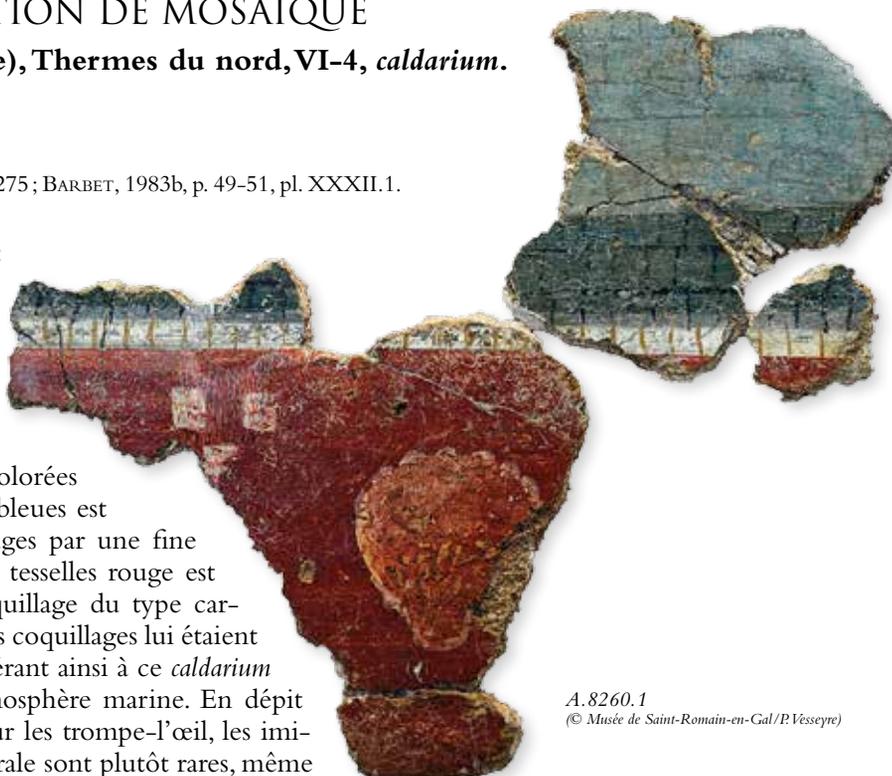
Saint-Romain-en-Gal, musée gallo-romain.

Fin II^e - début III^e siècle après J.-C.

H. 20 max. ; l. 20 max.

BIBLIOGRAPHIE : LEBLANC *et al.*, 1997, p. 261-275 ; BARBET, 1983b, p. 49-51, pl. XXXII.1.

Particulièrement original et inventif est ce décor peint, imitant la facture d'une mosaïque. Très peu de fragments en sont conservés, mais certains en montrent des parties significatives. Un trompe-l'œil imitant des tesselles de mosaïque s'organise en plusieurs bandes colorées juxtaposées. Un champ de tesselles bleues est séparé d'une bande de tesselles rouges par une fine rangée de tesselles blanches. Sur les tesselles rouges est représenté, en trompe-l'œil, un coquillage du type *cardium*. Il est fort probable que d'autres coquillages lui étaient associés pour former une frise, conférant ainsi à ce *caldarium* (salle chaude des thermes) une atmosphère marine. En dépit du goût de la peinture romaine pour les trompe-l'œil, les imitations de mosaïque en peinture murale sont plutôt rares, même en Italie.



A.8260.1

© Musée de Saint-Romain-en-Gal/P.Vésseyre

A.D.

Peintures de type populaire

52. GLADIATEURS

Périgueux, terrain de Lestrade.Périgueux, *Vesunna*, musée gallo-romain, inv. A.8360.1.II^e siècle après J.-C. (terminus *post quem* I^{ère} moitié du II^e siècle, date de construction de cette partie du forum).

H. 53 ; l. 45.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET *et al.*, 1999 ; BARBET, 2008, p. 227-228 ; DARDENAY 2011.

Ce fragment est un vestige d'une scène figurée d'assez grande ampleur, sans doute, qui recouvrait les murs d'une salle ouvrant sur le portique sud de la partie ouest du forum de *Vesunna*. Le personnage conservé mesurait environ 36 cm de hauteur et participait à une composition figurée s'étageant sur plusieurs plans qui représentait un *munus gladiatorium* (combats de gladiateurs dans l'amphithéâtre). Peut-être s'agissait-il de la commémoration d'un spectacle financé par un riche citoyen de *Vesunna*, mais rien ne l'indique de manière formelle. Au total, trois plaques subsistent du décor d'origine.

La première, présentée dans l'exposition toulousaine, reproduit un rétiaire, vu de dos, effectuant une torsion vers la gauche, armé d'un trident, le bras gauche protégé par une *manica*. Son corps est traité dans des tons ocre et sa musculature modelée par des dégradés de brun. Il est figuré en plein combat avec un *secutor*, dont il ne reste que l'avant du corps, de profil, reconnaissable à sa tête casquée et à son épée. Le trident du rétiaire est pointé vers sa gorge. À l'arrière-plan, on distingue les jambes et le bas de la tunique blanche à bandes marron du *summa rudis* (l'arbitre). L'équipement du rétiaire est rendu avec beaucoup de soin et de souci du détail. La *manica* est un épais tissu blanc enroulé autour de son bras et serré grâce à des lanières de cuir. Elle est surmontée d'un élément d'armure en bronze qui protège l'épaule, dont la partie supérieure, recourbée en corolle, ornée de perles de bronze sur sa bordure, sert de bouclier. Le biceps droit est ceint d'une *fascia*, fine lanière de cuir. Le gladiateur est torse nu et porte un pagne marron, le *subligaculum*, en peau ou en cuir, doublé de fourrure semble-t-il, duquel pendent des franges blanches. Ce pagne tient grâce à une large ceinture en bronze, un *balteus*. Ses pieds sont chaussés de *caligae*, sandales hautes tenant bien la cheville et ornées d'une étoile au-dessus du talon. Une inscription est tracée au-dessus de la tête du rétiaire. On lit les lettres MAS..., puis d'autres lettres, malheureusement trop effacées. Il s'agit certainement du nom du gladiateur, comme l'usage en est attesté dans les peintures de *munera*.

Sur la seconde plaque, on distingue le buste d'un homme portant lui aussi la *manica* avec épaulière, comme le rétiaire. Il est torse nu et porte également le *subligaculum* et le *balteus*. Il est difficile de donner sa position exacte. Son bras gauche est fortement replié en arrière et le poing serré. On pourrait croire que le personnage était étendu sur le dos, tentant de se redresser en s'appuyant sur son coude, mais cela irait à l'encontre du sens de lecture des stries du pinceau. Il était donc certainement debout. On déplore que le fragment ne nous ait pas conservé l'objet que le gladiateur tenait dans sa main fermée, mais s'agissant d'un rétiaire, on peut imaginer un filet, une épée ou un poignard.

Le dernier fragment est une tête d'homme à la chevelure ondulée, le buste recouvert d'un *peplum* attaché sur l'épaule: un spectateur ou l'*editor* (celui qui a offert les jeux) peut-être. La représentation des jeux de l'amphithéâtre est un thème que l'on retrouve de manière répétée dans le décor romain, que ce soit sur des peintures, des mosaïques, ou encore des reliefs sculptés. Les exemples étant fort nombreux, signalons simplement, à titre de comparaison, l'existence d'un autre décor peint de *munus gladiatorium* à Périgueux, sur le site tout proche de la *domus* de Vésone, rue des Bouquets¹.

Du point de vue stylistique, on relève sur le décor du terrain de Lestrade un réel souci du détail, un coup de pinceau fin et minutieux. Le peintre a également pris soin de faire figurer les ombres portées des personnages sur le sol, simulant une source de lumière sur la gauche. L'effet renforce l'aspect réaliste de la scène que suggère déjà la souplesse des corps en mouvement. La palette de couleurs est très diverse et chatoyante, avec un soin tout particulier à varier les couleurs en fonction des matériaux peints.

Une des principales particularités de la scène est son fond vert, les scènes de *munus* étant, en effet, le plus souvent, figurées sur fond noir, voire blanc.

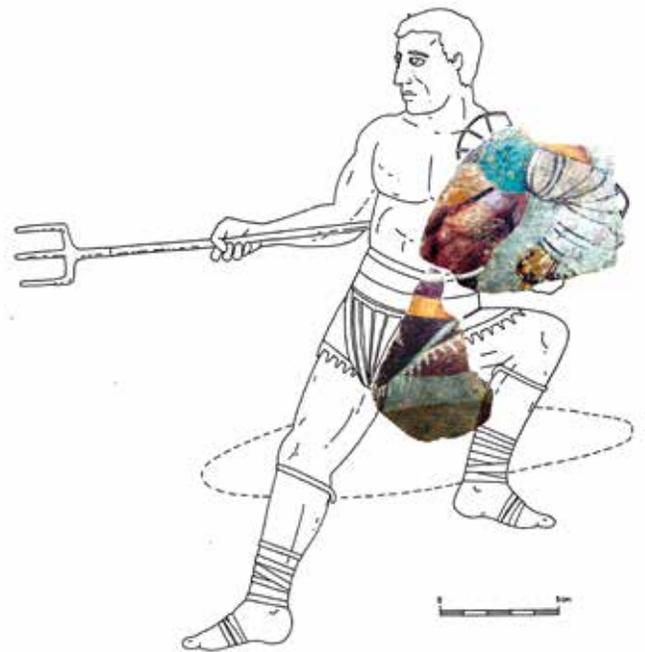


Fig. 18 - Gladiateur, domus de Vésone, rue des Bouquets.
(A. Barbet et F. Ory)

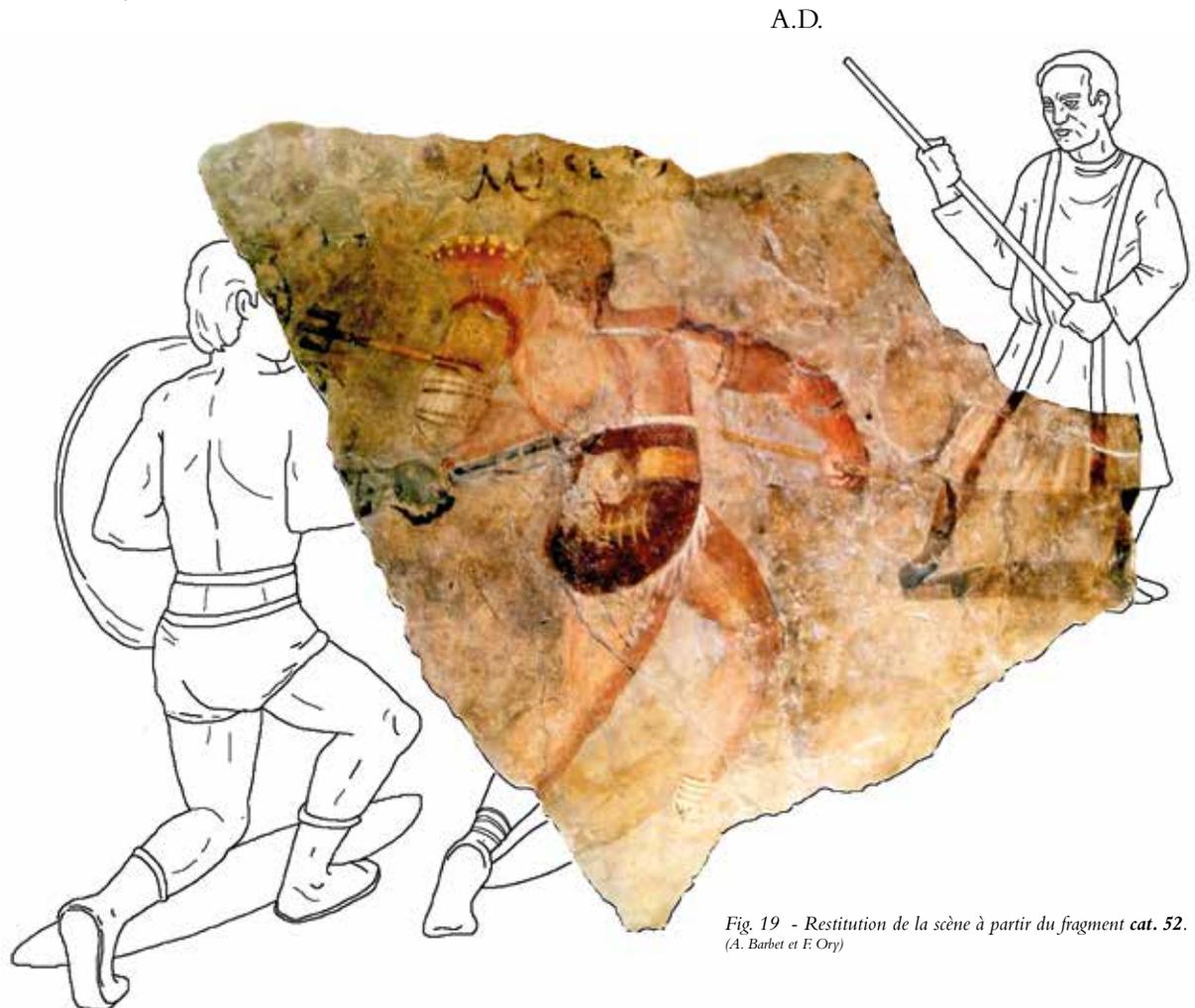


Fig. 19 - Restitution de la scène à partir du fragment cat. 52.
(A. Barbet et F. Ory)

¹ BARBET *et al.*, 1999 et BARBET, 2008, p. 228, fig.355.

53. FOULONS

Castres (Tarn), site de la Gourjade, resp. op. Jean-Marc Séguier.

Castres, Centre d'Etudes et de Recherches Archéologiques du Castrais (CERAC), inv. n° iso. 403 à 411.

II^e siècle après J.-C.

BIBLIOGRAPHIE : DARDENAY, 2014.

Le site archéologique de la Gourjade est connu depuis le XVII^e siècle au moins et interprété depuis les travaux d'Alexandre Du Mège au XIX^e siècle comme l'emplacement d'une *villa* d'époque romaine. Le site a fait l'objet de plusieurs campagnes de fouilles à l'initiative du CERAC, au cours des années 1980, et l'interprétation de ses structures est aujourd'hui réévaluée. Plutôt qu'une *villa*, le site de la Gourjade pourrait présenter les vestiges d'une agglomération secondaire. Lors des opérations menées entre 1981 et 1985, dans une zone interprétée alors comme correspondant à des latrines, ont été mis au jour des fragments d'enduits peints. Ceux-ci se trouvaient en remblai, dans un espace identifié comme une canalisation ; l'analyse des vestiges contenus dans cette couche stratigraphique a permis de situer le comblement de cet espace dans les années 180-220 après J.-C.¹ Ces éléments nous donnent un *terminus ante quem* pour la datation de ces enduits peints qui auraient été réalisés dans le courant du II^e siècle après J.-C., au plus tôt à la fin du I^{er} siècle. Il s'agit d'un petit ensemble dont seuls quelques fragments ont pu faire l'objet de remontages partiels. L'étude des vestiges révèle que les « fragments clés » sont assez nombreux pour proposer une restitution globale du décor mis au jour (fig. 20). Nous observons, en premier lieu, que le personnage fragmentaire, identifié depuis les années 1980 et surnommé « le vendangeur », n'était pas isolé mais trouvait place au sein d'une scène figurée sur fond blanc. Ainsi, deux fragments de chevelures distinctes sont attestés, dont l'échelle n'est pas compatible avec le premier personnage. Ces seuls éléments suggèrent donc la présence d'au moins trois figures. D'autre part, un fragment particulièrement significatif peut être identifié comme un morceau de bras nu, légèrement plié vers l'arrière, émergeant d'une tunique bleue. L'échelle de ce bras n'est pas non plus compatible avec celle du « vendangeur », mais l'est cependant avec les deux fragments de chevelure. Nous avons donc, jusqu'ici, trois personnages et deux échelles différentes. Le « vendangeur », dont l'échelle est plus petite que les autres, devait mesurer à l'origine environ 25 cm



Fig. 20 - Restitution de la paroi superposée à la peinture de la « Fullonica de L. Veranius Hypsaeus » (Pompéi).
Infographie M.-L. Maraval

de hauteur. Quant aux deux autres personnages attestés par deux fragments de chevelures distinctes et fragment de bras, leur hauteur d'origine devait avoisiner les 50 cm, soit le double du précédent. Enfin, l'inventaire des personnages de cette scène ne serait pas complet sans la mention d'un fragment de corps montrant le bras droit, l'épaule et le menton d'une quatrième figure, elle aussi vêtue d'une tunique bleue, mais présentant des dimensions supérieures aux trois autres puisqu'elle mesurait environ 65 cm. Malgré le caractère sporadique des vestiges de ce décor, l'analyse des fragments figurés nous permet déjà d'envisager une scène réunissant quatre personnages. Les différences d'échelles entre eux ne sont nullement incompatibles au sein d'une même image et ne doivent pas nous surprendre puisqu'elles répondent parfaitement aux canons de la perspective hiérarchique, chère à l'art populaire romain, comme l'analyse iconographique qui va suivre permettra de le montrer. La figure la plus complète est celle dite « du vendangeur ». Cet ensemble de cinq fragments rassemblés montre, sur fond blanc, la partie inférieure d'un corps masculin, les parties génitales apparentes et les jambes nues. La chair est traitée dans un camaïeu d'ocre rouge, de subtiles taches de blanc apportant de la lumière et du volume à ce fragment d'anatomie. Les jambes sont manifestement en mouvement, saisies dans une séquence de piétinement. Elles s'agitent dans une bassine circulaire, traitée dans les mêmes tons ocre rouge.

L'instant choisi fixe l'alternance entre la jambe droite relevée et la jambe gauche s'appêtant à prendre le relais. Dans la partie supérieure gauche du fragment, on distingue deux détails nous apportant d'autres informations sur le schéma iconographique : une toute petite partie du bras droit, positionné à hauteur de la hanche et la partie inférieure de la tunique du personnage, relevée au dessus de son sexe. En réalité, ce personnage n'est pas un vendangeur, mais un foulon, comme en témoigne la comparaison avec d'autres scènes figurées, en particulier une peinture provenant d'une foulonnerie de Pompéi, la « *Fullonica* de L. Veranius Hypsaeus » (p.103, fig.11). Dans ces établissements, les étoffes et vêtements étaient nettoyés, foulés aux pieds, rincés, séchés puis rendus à leurs propriétaires.

Plusieurs aspects iconographiques de cette scène du pilier de la « *Fullonica* de L. Veranius Hypsaeus » méritent d'être mis en parallèle avec les fragments du décor pictural de la Gourjade. En premier lieu, nous retrouvons de toute évidence le principe de la « perspective hiérarchique » avec la mise en valeur d'échelles de représentation différentes pour les quatre personnages attestés.

Le personnage dont l'identification est la plus évidente est le plus petit des quatre. Pour les fragments conservés, on reconnaît le schéma iconographique du « foulon de Pompéi » : le bas du corps dénudé, le sexe représenté, les jambes d'un ton cuivré effectuant le mouvement de piétinement caractéristique. La similitude dans la typologie de la bassine est particulièrement évidente et fondamentale pour l'identification de la scène. D'autre part, un autre « fragment clé » de la Gourjade doit retenir notre attention. Sur fond blanc il représente un bras coudé, émergeant d'une tunique bleue, dont nous avons dans un premier temps confondu la position avec le geste gracieux d'une danseuse. Or, la comparaison avec le schéma iconographique du foulon de la peinture pompéienne nous a permis de nous assurer qu'il s'agissait en réalité du même geste des bras de l'ouvrier appuyé sur la partie supérieure des stalles maçonnées. On reconnaît tout à fait la pliure du coude, légèrement projeté en arrière, et le bras sortant d'une tunique bleue. La restitution proposée pour cet ensemble de peintures de la Gourjade met en relation, en respectant les proportions, ce fragment de bras avec un autre représentant la partie supérieure d'une tête penchée en avant et un morceau de vêtement bleu. Par ailleurs, divers fragments peuvent correspondre à des morceaux de pilastres, caractéristiques des stalles dans lesquelles sont installés les ouvriers. La proposition de restitution ci-contre associe donc deux foulons, dont l'un mesure le double de la hauteur du second. On retrouve, par conséquent, à la Gourjade, exactement le même rapport de proportion que sur la peinture pompéienne. Il était d'usage, dans le monde romain, de signaler les échoppes et ateliers d'artisans par des décors peints sur la façade de l'édifice qui les abritait, pour informer les passants sur les activités du lieu, un peu à la manière des enseignes. S'agissait-il ici d'un décor de façade ? S'il est impossible de trancher dans l'état, signalons que ce type de décor, représentant des activités artisanales, est toujours associé à la présence de locaux professionnels correspondants.

A.D.

1 Le rapport de fouille signale, notamment, la présence de sigillée claire B.

54. DÉCOR DE THERMES

Villa de Brachaud (Limoges), secteur thermal, laconicum (S1).

Limoges, musée de l'Evêché.

II^e siècle après J.-C.

H. 150; l. 100.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 234-235 ; LOUSTAUD, 1982 ; DARDENAY, 2011.

Cette *villa*, située à quelques kilomètres au nord de Limoges, n'a fait l'objet que de fouilles partielles. Celle du secteur thermal a permis de mettre au jour un ensemble de décors, dont les mieux conservés étaient ceux d'un *laconicum* circulaire, en relation avec l'état datable des années 120-130 après J.-C. Ils ont fait l'objet, dans les années 1980, d'une mise sur panneaux sans qu'une étude scientifique préalable n'ait pu en restituer la composition originelle.

Il fut, en réalité, distingué plusieurs groupes qui, agencés correctement, permettent de reconstituer un décor à fond blanc constitué de panneaux ornés de tableautins et de tableaux figurés. Un premier ensemble permet de restituer des panneaux à fond blanc, encadrés d'une bordure à thyrses, doublée d'une frise de palmettes affrontées stylisées (fig. 21). Ces panneaux devaient scander la paroi et permettent de comprendre la composition générale de la zone médiane de ce *laconicum* ; il s'agissait d'un décor à fond blanc, typique de l'esthétique du II^e siècle. Sa simplicité était rompue par une série de tableaux qui devaient en orner les panneaux de zone médiane. Les deux autres ensembles conservés témoignent de ces scènes figurées.



(MBA Limoges)

Une série de fragment appartient à des tableautins sur fond bleu vert, animés de personnages d'une taille d'environ 35 cm et encadrés d'une bande noire. Peu de vestiges en sont conservés ; on signalera un fragment montrant les pieds chaussés de sandales lacées de deux personnages vêtus de longues tuniques. Le mieux conservé de ces vêtements est de couleur rouge. Sous la bande noire d'encadrement on distingue nettement le champ blanc du panneau sur lequel était peint ce tableautin.

Une autre série de fragments témoigne de la présence d'autres tableaux de plus grandes dimensions. Eux aussi sont peints sur un fond bleu vert et présentent une bande d'encadrement noire qui les détache du fond blanc du panneau sur lequel ils sont peints. Sur un fragment, figure un visage peint selon un modelé très réaliste, avec des traits tout à fait éloignés des canons idéalisés de l'art grec. Le nez est fort, épais et busqué, le crâne dégarni, les yeux fermés ou baissés, la bouche boudeuse. Ce tableau reflète plutôt les canons de la peinture populaire, dont on connaît de nombreux exemples dans l'art romain, que ce soit à Rome, en Campanie, ou dans les provinces. Ce choix stylistique indique qu'il s'agissait ici non d'une scène mythologique, mais plutôt d'une scène de genre, de la vie quotidienne ou de la commémoration d'un événement. D'après les dimensions du visage, le personnage devait mesurer entre 60 et 80 cm de haut. Un autre fragment représente le dos nu et le visage de profil d'un personnage masculin. Peut-être s'agit-il d'un satyre, comme le suggère Alix Barbet, mais cette identification est assez fragile compte tenu de l'état très altéré de la couche picturale au niveau de l'oreille. L'expression du visage est très sévère, avec sa bouche aux coins tombants et ses sourcils arqués. Sur son crâne, sa chevelure est faite de boucles noires désordonnées. S'il est peint sur fond bleu vert, ce qui témoigne d'une unité dans le programme ornemental de scènes figurées, il est de dimensions légèrement inférieures au personnage « réaliste » puisqu'il pouvait mesurer environ 60 cm. Rien ne permet de dire s'il appartenait à la



(A. Barbet)

même scène figurée. Ces deux visages peuvent aussi bien être des vestiges de deux tableaux différents. En revanche, on est sûr qu'ils n'ont rien à voir avec les pieds chaussés de sandales du tableautin mentionné plus haut, les échelles des personnages étant tout à fait différentes.

En dépit du caractère sporadique des vestiges, la cohérence est évidente et nous disposons de suffisamment de fragments clés pour en imaginer l'ordonnance. Pour la restitution générale du décor de cette pièce, on peut envisager que, sur chaque paroi, le tableau de grandes dimensions (personnages de 60 à 80 cm) ornait le panneau central, tandis que les tableautins (personnages de 35 cm) ornaient les panneaux latéraux.

A.D.

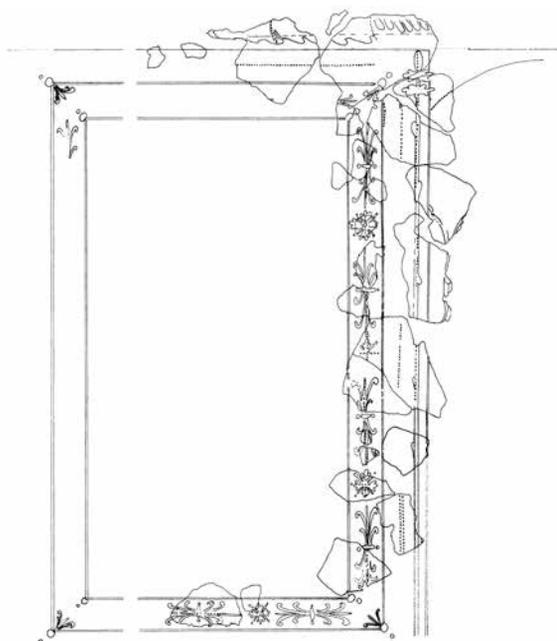


Fig. 21
(Infographie A. Barbet)

0 50 cm



55. MUSICIENNES

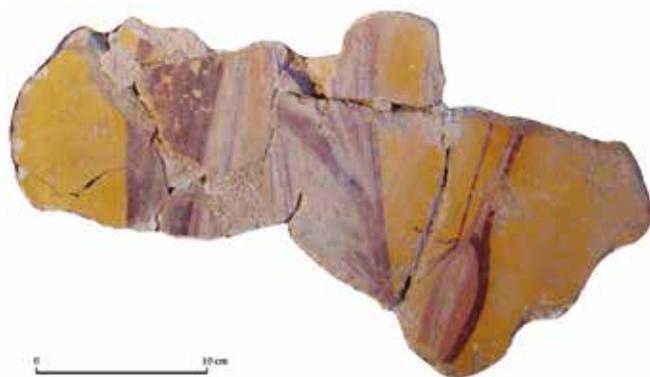
Loubers (Tarn), *Fanum* de Camp-Ferrus*.

Cordes-sur-Ciel, musée Charles-Portal, inv. 1980.7.1 et 1980.7.2.

Première moitié du I^{er} siècle après J.-C. (datation archéologique).

Deux panneaux: H. 34,7; l. 45,7 et H. 21,3; l. 18,3.

BIBLIOGRAPHIE: BARBET, 2008, p. 95; BARBET, BECQ, 1994, p. 104-109; BESSOU, 1978, p. 187-212.



(A. Barbet)

dans chaque main. Ces disques sont pleins, présentant sur la face intérieure un petit renflement circulaire dans l'axe du bouton de préhension. Un certain relief en bordure est suggéré par un cercle blanc à peu de distance du bord de l'objet. Il s'agit sans doute de cymbales.

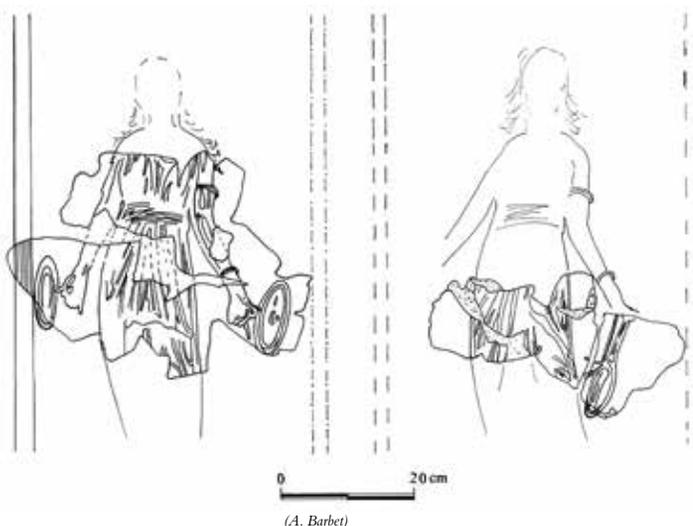
L'autre personnage est probablement également une femme, notamment en raison de la longueur de sa tunique. L'objet qu'elle tient doit être un luth, il s'agit donc d'une autre musicienne. Les murs de cette *cella*, si c'est bien cet espace que couvraient les peintures, étaient alors ornés d'une haute frise figurée, lumineuse et colorée avec son fond jaune et ses figures traitées dans un camaïeu de marron-rosé. Les musiciennes qui l'animaient reflétaient bien l'atmosphère des cérémonies religieuses antiques qui se déroulaient d'un bout à l'autre au rythme de la musique.

A.D.

Le sanctuaire de Loubers, composé de trois bâtiments enclos par un mur, fut fouillé de 1968 à 1975 par l'abbé Marius Bessou. Des peintures furent découvertes dans la galerie couverte à l'est du complexe, ainsi que dans la *cella* du grand temple, mais les scènes figurées proviennent du vieux sanctuaire, le plus à l'est, démoli au milieu du I^{er} siècle et dont les matériaux furent en partie réutilisés pour construire le nouveau temple, plus vaste, et son annexe. Les peintures, découvertes effondrées sur le sol, pouvaient provenir probablement du mur du fond de la *cella*.

Lors de la mise au jour des fragments, la présence de trois ou quatre personnages fut mentionnée, mais seuls deux d'entre eux sont aujourd'hui partiellement conservés. Il s'agit de deux figures féminines, d'après la carnation, peintes sur fond jaune, mesurant à l'origine environ 60 cm de haut.

Une première figure féminine, à laquelle il manque la tête et les pieds, représentée de face, est vêtue d'une longue tunique sans manches, serrée à la taille par une ceinture en tissu. Les lourds plis, sous la ceinture, se répartissent de part et d'autre d'une large pliure en V inversé. La silhouette est fine et élancée, légèrement déhanchée vers la droite. Ses minces bras sont rendus dans des tons clairs, le gauche éclairé par une source lumineuse située à sa gauche, qui laisse la partie droite du corps dans l'ombre. La jeune femme présente ses bras sur leur face intérieure, décollés du corps. Au bras gauche, elle porte de fins bracelets unis au-dessus du coude, ainsi qu'au poignet. Son bras droit figuré dans l'ombre, ne paraît pas porter de bijoux. Elle tient, du bout des doigts, d'un geste très délicat, deux disques, un



(A. Barbet)

Fig. 22

56. PEINTURES DE *FANUM*

Saint-Germain-d'Esteuil (Gironde), *Fanum* de Brion, décor de la *cella*.

Saint-Germain-d'Esteuil, maison du Patrimoine.

Fin I^{er} siècle ou début II^e siècle après J.-C. (datation stylistique).

Pour les tableaux, il s'agissait soit de carrés, H. 80; l. 80, soit de rectangles, H. 80; l. 110.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 225-226 ; BARBET, BECQ, 1994 ; DARDENAY, 2011.

Saint-Germain-d'Esteuil se trouvait sur l'ancien territoire de la tribu des *Medulli*, cliente des *Bituriges Vivisques*. Parmi les vestiges dégagés se trouvent un théâtre et un temple s'ouvrant à l'est. Celui-ci est de plan carré avec *cella* de 1,18 m de côté et galerie périphérique. La *cella* et une partie du péribole ont été fouillées en 1988 et 1991. Les décors évoqués ici proviennent du quart sud-ouest de la *cella*. La plaque 90-1 fut trouvée près de l'angle des murs 3 et 4, sans qu'on puisse dire auquel elle appartenait. Les plaques 90-2 et 90-21, furent prélevées très près du mur 3, sensiblement superposées. Ces deux plaques ne paraissent pas avoir été déplacées, il y a donc de fortes chances pour qu'elles appartiennent au même tableau.

Seront décrits ici les trois plaques principales et deux autres fragments. Ils ont en commun leur encadrement formé d'un filet blanc à l'intérieur duquel figure une bordure noire ou blanchâtre. Des légendes peintes en blanc accompagnaient ces scènes figurées, mais elles sont malheureusement presque toutes effacées. Elles étaient parfois étagées sur plusieurs lignes, et apparaissaient donc, au moins pour certaines, comme de véritables commentaires des images, voire des citations de textes.



(A. Barbet)

Plaque 90-1: angle de tableau supérieur gauche

Deux personnages apparaissent au premier plan. De l'un il reste le visage, jeune, d'une beauté idéalisée. Ce visage, penché sur l'épaule gauche, est empreint d'une expression de plénitude, sa bouche amorçant même un demi sourire. Sa chevelure courte est de couleur sombre, noire et marron. De sa tenue nous ne connaissons que la partie supérieure puisque le fragment s'arrête juste en dessous du cou. On perçoit malgré tout un vêtement marron clair à col bleu clair. Son regard est fixé sur quelque chose qui devait se trouver vers le bas, plus au centre du tableau.

À sa gauche, il ne subsiste d'un autre personnage situé sur le même plan que la chevelure marron-rouge.

Derrière eux, d'autres personnages : au second plan, contre le bord gauche du tableau, on distingue un autre visage à moitié dans l'ombre et peut-être voilé, comme le suggère une légère touche de rose. Enfin, à l'arrière plan, on devine deux autres silhouettes, trop effacées pour pouvoir être détaillées.

Plaque 90-2: côté gauche d'un tableau

Il figure un personnage au premier plan, dont on ne distingue plus les traits du visage. Il se présente à nous debout, de trois-quarts face, légèrement tourné vers la droite. Le bras droit est tendu, un peu fléchi, et sa main vide, à demi fermée. Il est vêtu d'un long vêtement vert clair aux plis soulignés de brun. Peut-être est-ce un manteau représenté sur son épaule droite. Derrière lui, on devine un effet de foule, réalisé à l'aide de plusieurs silhouettes très effacées.

Fragment 91-7: bas de tableau sans angle

Personnage assis.

Fragment 91-1: angle inférieur gauche

Poupe de navire. On reconnaît la rame-gouvernail à épaulements caractéristiques et les flots rendus en bleu et blanc.

Plaque 90-21: angle inférieur droit d'un tableau

Cette plaque est sans doute la plus importante car y est peint le dernier mot d'une inscription. L'angle de ce tableau a pour seule figure un personnage vu de profil à gauche, genou gauche au sol, tandis qu'il se maintient en équilibre grâce à sa jambe droite fléchie à angle droit. Quant à ses bras, situés de part et d'autre de la jambe gauche, ils sont tendus vers le bas. Les mains, aujourd'hui incomplètes, sont refermées sur un objet qui pourrait être un couteau selon Alix Barbet¹. Son teint est sombre, sa chevelure bouclée.

Dans le fond, derrière lui, un effet de texture ocre jaune est souligné par de fortes ombres générées par un éclairage venant de la gauche. Peut-être cette « texture » suggère-t-elle des draperies? À l'extrémité gauche du fragment, entre le cadre et le pied gauche, le dernier terme d'une inscription blanche en lettres capitales: (...) APOVNV.



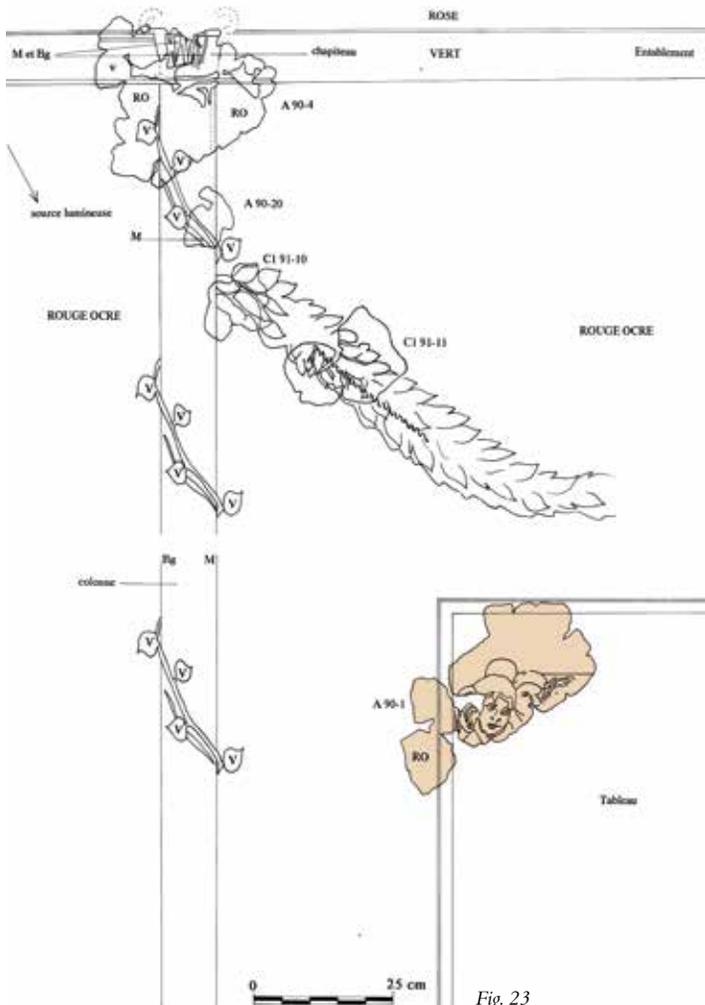
(A. Barbet)

Les personnages au premier plan des plaques 90-1 et 90-2 mesuraient environ 60 cm. Le personnage agenouillé de la plaque 90-21, plus petit, devait mesurer debout 45 cm. Le caractère fort lacunaire des vestiges se prête mal à l'identification iconographique des scènes représentées. Il semblerait que l'on soit en présence de scènes mythologiques; l'inscription mentionnant APOVNV, c'est à dire Apollon, semble aller dans ce sens. Il existe, dans le répertoire classique, un thème iconographique mettant en présence Apollon et un homme agenouillé: celui où le jeune Olympos vient implorer auprès du dieu la grâce de son maître Marsyas. Le scythe qui s'apprête à écorcher Marsyas est lui aussi agenouillé.

Quant à la poupe de navire, elle fait partie de l'environnement iconographique de diverses scènes. On pourra citer par exemple l'abandon d'Ariane par Thésée ou des épisodes de l'*Odyssée* comme l'abordage sur l'île du Cyclope ou Ulysse attaché au mât de son navire pour résister au chant des sirènes. La question qui restera en suspens est de savoir si ces scènes avaient un rapport avec le ou les dieux à qui ce *fanum* était voué.

Le schéma général du décor, tel que l'a restitué G. Becq était certainement le même sur les quatre parois. Près du sol, une plinthe en place rose mouchetée est surmontée d'un soubassement mauve à motifs décoratifs végétaux et animaux. Au-dessus, en zone médiane, se trouvait une succession de cinq panneaux ocre rouge, parfois encadrés de demi-panneaux roses, comportant chacun un tableau. Les panneaux étaient séparés par quatre colonnes végétalisées soutenant une corniche verte. Il est possible que le panneau du milieu ait été plus large que les autres, et éventuellement encadré d'un édifice à fronton. La palette de couleurs est assez restreinte, surtout des ocres jaunes et des terres vertes, peu de bleu et de rouge. Mais le peintre a très bien su en jouer pour modeler les personnages. De nombreux tracés préparatoires sont visibles, peints ou incisés, en particulier pour l'ébauche des petits motifs.

A.D.



(A. Barbet)

Fig. 23

1 BARBET, 2008, p. 226.

Mythes et allégories dans l'espace privé et public

57. MAQUETTE DE LA MAISON À PORTIQUES DU CLOS-DE-LA-LOMBARDE

Narbonne, Musée archéologique. Dépôt du Groupe de Recherches Archéologiques du Narbonnais (GRAN).
1985.

Conçue par Raymond Sabrié et réalisée par Dominique Moulis et Viviane Barrau. Retouches et agrandissement par Isabelle Grasset.
H. 48 ; L. 151,2 ; l. 90.

BIBLIOGRAPHIE de la maison : GROS, 2001, p. 152 ; SABRIÉ, SOLIER, 1987 ; SABRIÉ, DEMORE, p. 93, n°51b ; SABRIÉ, 1993, p. 18 et p. 54 fig. 59b ; SABRIÉ, 1995b, p. 55, n°45b.

Cette *domus*, d'une superficie de 975 m², située dans l'îlot I, développe un plan de type campanien avec deux corps de bâtiments : l'*atrium* et le péristyle. Construite à la fin de la République, elle a subi d'importants remaniements au II^e siècle avec l'abandon du péristyle et la rénovation du secteur de l'*atrium* déserté à son tour au début du III^e siècle. C'est dans les pièces de l'aile nord que de très nombreux enduits peints correspondant à la dernière occupation de chacun de ces corps de bâtiment ont été prélevés. Une bonne partie de la décoration de ces espaces a été retrouvée : salles d'apparat luxueusement décorées, modestes *cubicula*, simples couloirs. La décoration la plus remarquable du secteur de l'*atrium* (au premier plan sur la photographie, à gauche) concerne les mégalographies du *triclinium* avec la représentation d'un *Genius* et d'une *Victoria* ailée grandeur nature, manifestation du culte impérial (p.85, fig. 12). Le *tablinum* où le maître de maison recevait sa clientèle, a conservé de nombreux décors mais plus fragmentaires.

Le péristyle (à droite), qui se situe habituellement dans l'axe déterminé par le couloir, l'*atrium* et le *tablinum*, se développe ici de façon perpendiculaire, à l'ouest. C'est la partie intime de la maison, réservée à la famille et aux amis. Le jardin intérieur est orné d'un puits, de deux bassins pavés d'un *opus spicatum*, l'un circulaire, l'autre carré. Le puits à la margelle monolithe alimentait la maison en eau, du moins dans les premiers temps, avant que, vers le milieu du I^{er} siècle, l'eau courante ne soit amenée grâce à une canalisation en plomb. Quatre portiques d'inégale largeur entouraient cet espace ouvert. Leur pavement mosaïqué, daté du milieu du I^{er} siècle comprend un champ noir agrémenté de cabochons blancs et bordé de bandes de même couleur.

L'aile nord abrite les pièces les plus soignées dont la décoration murale du dernier état, datée de la fin du I^{er} siècle, a été en partie retrouvée effondrée sur le sol. Les enduits prélevés avec soin ont donné lieu à des restaurations partielles. La salle principale, l'*oecus* D (au premier plan, 8^e espace depuis la gauche), a une zone basse divisée en panneaux rouges et jaunes. La zone médiane comprend trois panneaux blancs ornés de bordures ajourées et d'une scène figurée placée au centre ; ils sont séparés par des panneaux intermédiaires plus richement décorés avec ouvertures superposées s'ouvrant sur un jardin (p.81, fig.5). Ce décor à fond blanc contraste agréablement avec la mosaïque dont le champ noir est agrémenté d'incrustations de fragments de marbres polychromes et l'*emblema* orné d'un bouclier de triangles. Une basilique paléochrétienne viendra s'implanter un siècle et demi plus tard sur une partie de l'espace occupé par cette *domus*.



(R. Sabrié)

La maquette a été adaptée pour représenter deux états de la maison à Portiques, le plan d'ensemble n'ayant pas sensiblement changé. Les peintures des deux corps de bâtiments reproduits ne sont pas contemporaines. Le secteur du péristyle correspond à l'état du début du II^e siècle. Le secteur de l'*atrium*, qui a conservé pour l'essentiel le plan de l'état antérieur, est représenté dans l'état de la fin du II^e siècle avec les modifications que la rénovation a entraînées. Celles-ci ont affecté en particulier la salle K (au 1^{er} plan, 5^e espace à partir de la gauche) et son couloir d'accès L. L'espace a été diminué sur les côtés sud-ouest et sud-est et agrandi au nord-est au détriment de la salle H (au premier plan, 6^e espace à partir de la gauche) qui était déjà détruite. Elles ont concerné aussi, dans ce corps de bâtiment, le décor mural dont les vestiges nous sont en partie parvenus. Le plan d'ensemble de la maison n'a pas été sensiblement modifié, mais, en choisissant cette option, il nous a été possible de reproduire la décoration de la maison dans son ensemble bien qu'appartenant à deux états différents : celui de la fin du I^{er} siècle, pour le péristyle et celui du début du III^e siècle, pour l'*atrium*. Cet état a été privilégié car il correspond à la conservation du décor mural récent qui a aussi affecté tout ce secteur de l'*atrium*. La hauteur des pièces, d'environ 4,30 m, a pu être établie à partir des peintures murales du dernier état des bâtiments. La restitution de l'étage est basée sur les vestiges d'un départ d'escalier et sur les comparaisons fournies par les constructions campaniennes.

R.S.

58. DÉCOR DE PLAFOND

Narbonne, Clos de la Lombarde, maison à Portiques, pièce H, centre du plafond.

Narbonne, musée Archéologique, inv. IN0605319. Restauration M. et R. Sabrié 1985.

Fin du 1^{er}-début II^e siècle après J.-C.; IV^e style post-pompéien.

H. 244; l. 123.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, pp. 326-328, fig. 497 ; SABRIÉ, SOLIER, 1987 ; SABRIÉ, DEMORE, 1991, p. 93, n°51b ; SABRIÉ, 1993, p. 18 et p. 54 fig. 59b ; SABRIÉ, 1995b, p. 55, n°45b.

Webographie : www.amiscloslombarde.fr

Cette peinture ornait le plafond de la salle H située dans la partie nord de la maison à Portiques (sur la maquette, au 1^{er} plan, 6^e espace à partir de la gauche) . La pièce mesure 5,80 m sur 5,40 m et s'ouvre sur le péristyle. La décoration du plafond est connue sur une large bande d'environ 4 m sur 1,20 m, ce qui, par symétrie, permet d'en restituer sa plus grande partie. Elle s'organise selon un système à compartiments imbriqués : trois carrés concentriques comportant au centre, un octogone de 35 cm de côté. Ce dernier est composé de trois motifs : de l'intérieur à l'extérieur, un filet, une bordure ajourée de perles et de festons, une bande unie. Au centre, une ménade est représentée, saisie dans la frénésie de la danse. À demi-nue, les jambes drapées dans un manteau jaune aux ombres marron, elle est chaussée

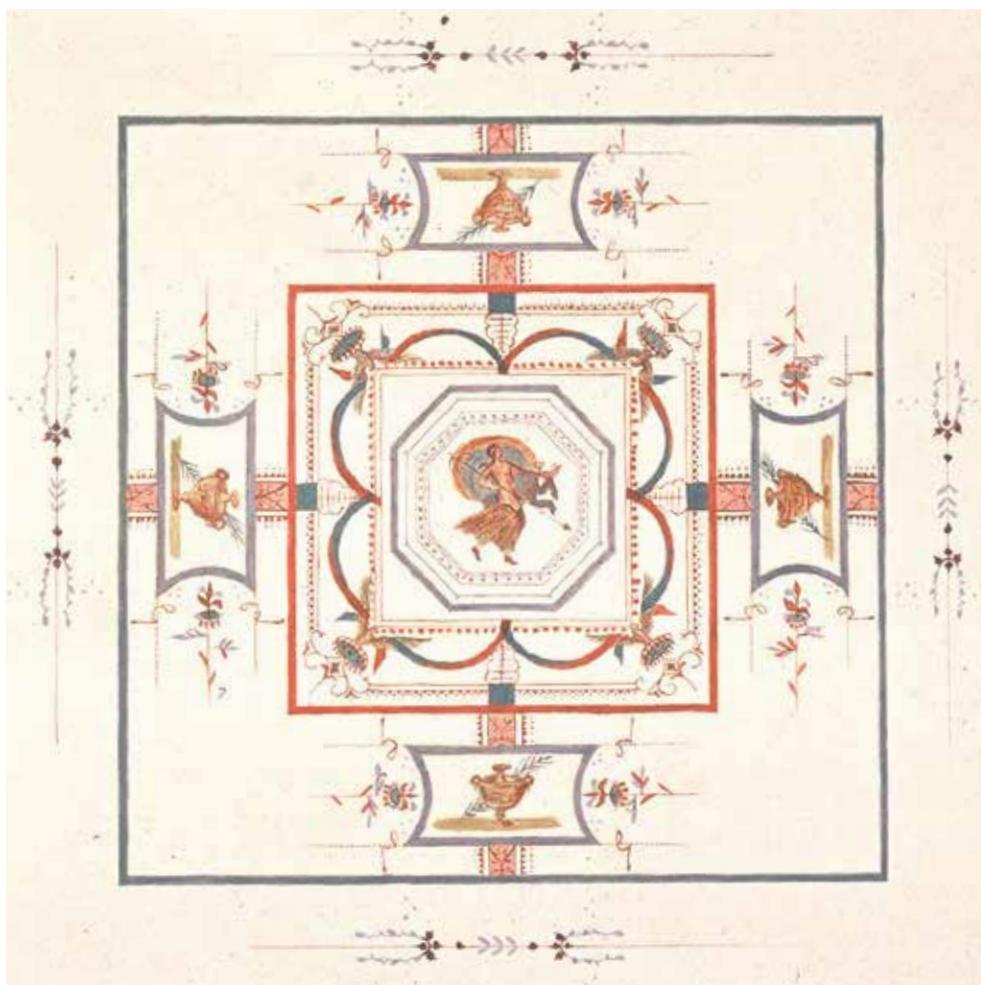


Fig. 24

(R. Sabrié)

de bottines rouges. Elle tient dans sa main droite un thyrs orné, à une extrémité, de rubans rouges, à l'autre extrémité, de ce qui apparaît comme un fer de lance. À la main gauche elle porte un objet qui pourrait être un *tympanon* ou une corbeille. Sa tête est couronnée de feuillage, des boucles d'oreille et un bracelet complètent sa parure. Au-dessus, un voile bleu et jaune est gonflé par la brise. L'octogone est inscrit dans un carré formé d'une bordure à points d'où pendent des rubans bicolores festonnés supportés aux angles par les ailes d'un oiseau. Au-delà, entre deux carrés concentriques, sont représentés quatre rectangles à côté concave ornés d'une hydrie, d'une palme et, de part et d'autre, d'une tige florale. Un motif original réunit les deux premiers carrés : une sorte de palmette rouge, formée d'une tige coupée par six branches qui vont en diminuant, est entourée d'une ligne festonnée. Ce motif représenté sur plusieurs décors du Clos de la Lombarde n'est connu, jusqu'à présent, qu'à Narbonne. Une tige à décor floral très incomplète ornaît l'espace entre les deux carrés concentriques extérieurs. La décoration des angles du plafond n'est pas connue.

La tête de la ménade est disposée dans la direction de la porte d'entrée de telle façon que le spectateur en entrant dans la pièce en ait une vue « debout ». Dans les décorations pompéiennes, l'octogone central abrite souvent une ou deux figures volantes : un amour dans la *Taberna Attiorum*, Mars et Venus dans la maison des Amants.

Le thème de la ménade a été utilisé fréquemment dans la décoration centrale de panneaux muraux comme dans la maison des *Vettii* VI.15.1 ou la maison de la Petite Fontaine VI.8.23-24. Il décore souvent les caissons de plafonds stuqués : thermes de Stabies, Pouzzole, tombeau de *Vestorius Priscus*¹.

Le thyrs est un attribut de la ménade, comme le *tympanon*. Les chaussures rouges pourraient rappeler les bottines en peau de faon que portent quelquefois Bacchus et ses suivantes. Le voile gonflé signale que la ménade est possédée par l'esprit divin dans son ivresse dionysiaque. Le vase avec la palme était décerné comme prix au vainqueur des jeux.

Ce plafond est à classer dans le type de plafond à « bandes et bordures concentriques prédominantes » fréquent au IV^e style².

Les exemples abondent : Herculanium, maison des Cerfs, *oecus* a ; *Oplontis*, villa de Poppée, couloir 41 ; maison des Amants, pièce 8 et 12 ; maison de *Fabius Rufus*, salle K ...

R.S.



(Musée archéologique, Narbonne/A. Paitraut)

1 MIELSCH, 1975, pl. 45, 51, 52, 58, 63.

2 BARBET, 1985, p. 225 et suivantes.

59. PHAÉTON

Narbonne, Clos de la Lombarde, maison IV, pièce A.

II^e siècle après J.-C.

Narbonne, musée Archéologique, inv. 4 IN07000388. Le panneau a été restauré par le Groupe de Recherches Archéologiques du narbonnais (GRAN).

H. 185 ; l. 148.

BIBLIOGRAPHIE : BARBET, 2008, p. 199, fig. 296 ; SABRIÉ, 2004 ; SABRIÉ, 1993, p. 18 et p. 54 fig. 59b.

Webographie : www.amiscloslombarde.fr

La maison IV se situe dans l'îlot III au nord-est de l'*insula* I. Avant sa construction, la zone est occupée vers la fin du I^{er} siècle avant J.-C. par des artisans, avant de devenir un lieu de décharge. C'est au début du I^{er} siècle de notre ère, qu'une maison commence à être édifiée. Au cours du II^e siècle, la maison s'agrandit et est dotée de cours et de porches ; les décors des salles A, B et C sont également renouvelés. Cette période marque l'apogée de cette *domus*, avant qu'elle ne soit totalement abandonnée au début du III^e siècle.

La pièce A, d'où provient cette peinture, est une salle d'apparat pavée d'un *opus sectile* de marbres polychromes et ornée de peintures murales. La composition du décor de la zone médiane de la paroi reste classique avec sa division en panneaux et inter panneaux à échappées architecturales (p.82, fig.7). La bordure des panneaux est composée d'un ensemble de motifs complexes (volutes, ombelles et sphinx stylisés) et trouve sa source dans de belles demeures du I^{er} siècle. Peu fréquent, ce type à « filigrane » est connu en Italie comme dans la *villa* d'Ariane, à Stabies, au I^{er} siècle¹ ou dans les compartiments de la voûte de la *domus Transitoria* de l'époque néronienne à Rome².

Des scènes mythologiques ornent le centre des panneaux. Celle qui nous est partiellement parvenue a été réalisée



(Musée archéologique, Narbonne / A. Paitraut)

par le maître décorateur dans un espace réservé qui a reçu une dernière couche de mortier avant l'exécution du tableau. Cette intervention a laissé une petite épaisseur cachée sur le bord par une bande noire. Un jeune homme nu, vu de dos, est représenté tenant par la bride quatre chevaux. Plusieurs personnages, qui sont très lacunaires, occupent la partie centrale du tableau. Un *velum* circulaire, attaché à l'entablement d'un édifice, se détache sur le bleu du ciel. Malgré son état fragmentaire, il semble que la scène représentée ait pour thème Phaéton demandant à Hélios la permission de conduire le char du Soleil. Le personnage de droite, qui tient des chevaux par la bride, est représenté de trois-quarts dos. Il est nu et porte un manteau sur le bras gauche. Sur sa chevelure est fixée une aile de couleur bleue mal conservée. Parmi les personnages attroupés à gauche, l'un d'entre eux, à la peau claire, est nu. Il pourrait représenter le jeune fils d'Hélios. La scène mythologique se situe au moment où un Vent assemble les chevaux du quadriga qui vont être confiés au jeune Phaéton. Cette scène est rarement figurée. L'instant qui représente la chute du char d'Hélios foudroyé par Zeus est plus connu. Sur un sarcophage trouvé à Rome (conservé à la Glyptothèque Ny-Carlsberg de Copenhague), quatre moments de la légende mythologique sont représentés : la demande de conduire le char du Soleil, la conduite du char dans l'empire céleste, la chute de l'attelage symbolisant la fin de la vie, la cérémonie funèbre³.

R.S.

1 LING, 1991, 245 p., pl.VIII.A.

2 *Ibid.* fig. 92.

3 CUMONT, 1966, pl. II, 1.

60. ADMÈTE ET ALCESTE, HERCULANUM

Herculanum, *Augusteum* (temple du culte impérial), anciennement dit « Basilique ».

Musée Archéologique National de Naples, inv. 9027.

IV^e style, 50-79 après J.-C.

H. 155; l. 133.

BIBLIOGRAPHIE : RICHARDSON, 2000, p. 90 ; BORRIELO *et al.*, 2008 ; GUIDOBALDI *et al.*, 2012, p. 336-345.

Ce tableau d'imposantes dimensions appartenait au programme iconographique de l'un des grands monuments publics d'Herculanum. Anciennement considéré comme la Basilique - édifice à fonction commerciale et judiciaire - de la cité, il est plutôt interprété aujourd'hui comme un portique ou un temple lié au culte impérial, du type *Augusteum*.

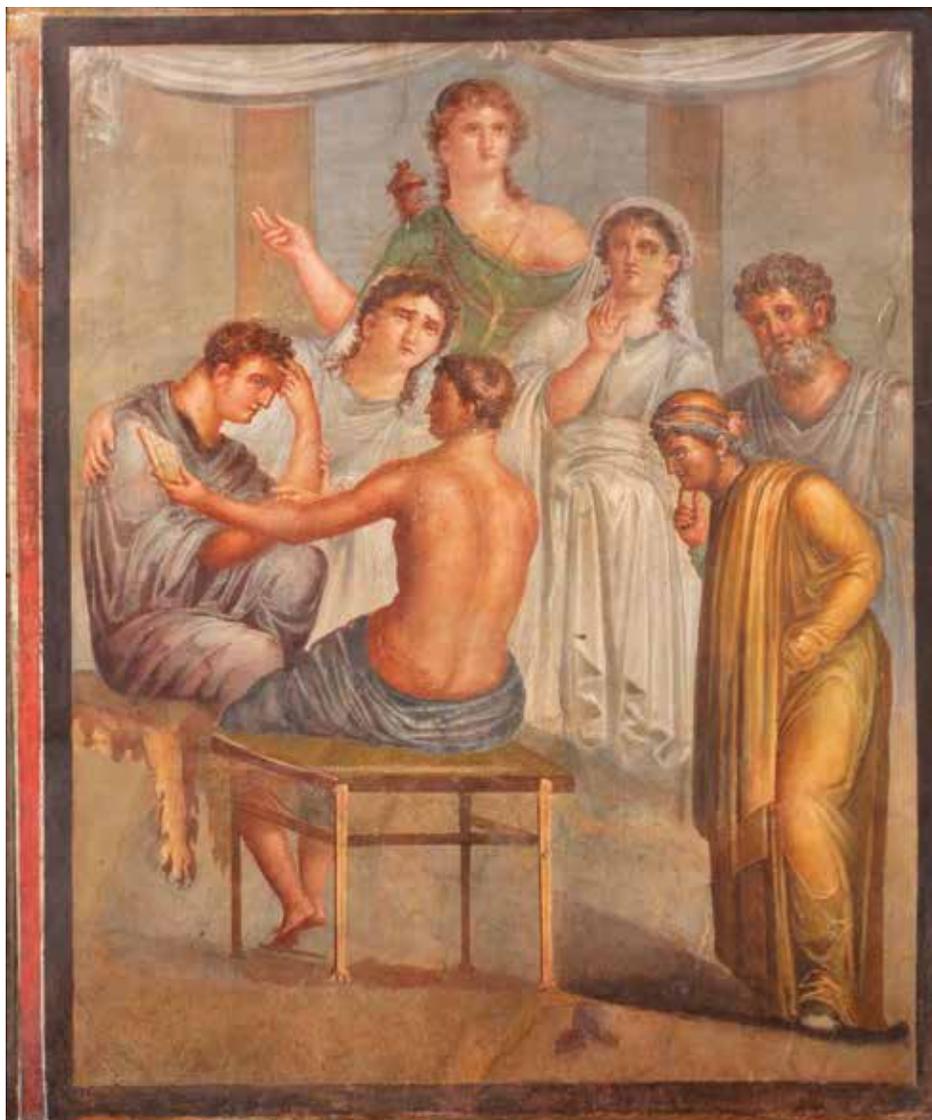
Dans cette scène, un oracle apprend à Admète qu'il doit mourir car il n'a pas invité Diane à ses noces. Mais il lui est possible de sauver sa vie si quelqu'un accepte de mourir à sa place. Admète essaye alors de convaincre ses parents de prendre sa place. Devant leur refus, son épouse, Alceste, accepte de se sacrifier. Ce thème avait fait l'objet de plusieurs tragédies dans l'antiquité, dont une d'Euripide.

Admète est le jeune homme glabre assis à gauche de profil, tourné vers la droite, sur un tabouret recouvert d'une peau de lion. Sa tête inclinée et posée sur sa main gauche indique son désespoir, mais aussi les réflexions qui l'agitent : il cherche une solution pour échapper à son sort. L'oracle, torse nu, est assis sur un tabouret, dos au spectateur, de trois-quarts vers la gauche. Il lit à Admète la prophétie, inscrite sur la tablette qu'il tient de la main gauche. À droite d'Admète, derrière lui, son épouse Alceste le tient dans ses bras.

Son visage est éploré à l'audition de l'oracle. Son bras droit passe derrière le dos de son mari et sa main gauche est posée sur l'avant-bras gauche du jeune homme. Sa tête est voilée, des mèches de cheveux longs frisés sortent du voile. La figure centrale, debout, au fond, qui domine toutes les autres de sa haute taille, est celle d'Apollon, reconnaissable au carquois qui dépasse de son dos et à sa longue chevelure bouclée. Dans certaines versions du mythe, il passait plusieurs années au service d'Admète, soit volontairement, soit à la suite d'une punition de Zeus ; il aurait alors été celui qui ramenait Alceste des Enfers. Près du dieu, la figure féminine voilée qui lève la main droite en signe de surprise doit être une servante ou une proche de la famille. Enfin, à droite, se dressent les parents d'Admète, qui refusent de se soumettre à la substitution proposée par leur fils.

Au fond de la scène est peint un décor architectural sommaire. Un dais blanc est suspendu. Une autre version de ce tableau, sans doute inspiré d'un original de la peinture de chevalet grecque, est conservée à Naples (MANN 9026) provenant de la maison du Poète tragique à Pompéi (VI, 8, 3).

À gauche, en bordure du cadre, on distingue la composition architecturale de la paroi dans laquelle s'inscrivait le tableau : il était séparé d'une échappée architecturale sur fond blanc par une bande rouge vermillon.



(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)

61. POLYPHÈME ET GALATÉE

Herculanum.

Musée Archéologique National de Naples, inv. 8984.

IV^e style, entre 50 et 79 après J.-C.

H. 68; l. 66,8.

BIBLIOGRAPHIE : HELBIG, 1868, n° 1048, p. 210; RICHARDSON, 2000, p. 164;

LIMC, V, addenda n° 46 p. 1004.

La scène illustrée est inspirée du mythe de l'amour du cyclope Polyphème pour la nymphe Galatée. Dans la partie droite du tableau, Polyphème est assis à l'abri d'un amas rocheux en bord de mer. Nu, à l'exception d'une nébride drapée autour de ses jambes, il tient une cithare au creux de son bras gauche. Son bras droit est tendu en direction d'Éros qui lui apporte un message de Galatée. Éros – reconnaissable à son aspect d'enfant potelé et aux petites ailes dans son dos – arrive de la mer, chevauchant un dauphin. Il est seulement ceint d'une draperie et tend le message de Galatée à Polyphème de la main droite; de sa main gauche, il tient les rênes servant à guider le dauphin, un double cordon blanc passant dans la gueule du mammifère marin. L'œuvre est encadrée d'un épais filet noir. On distingue également un fragment du fond jaune de la paroi sur laquelle était peint ce tableau, mais sans pouvoir le rattacher formellement à un emplacement ou même à une maison d'Herculanum en particulier. Les scènes figurées évoquant les amours des dieux et des héros de la mythologie grecque faisaient partie des thèmes privilégiés dans le décor domestique romain, surtout après la publication des *Métamorphoses* d'Ovide à l'époque augustéenne. Le poète fait ainsi le récit, au livre XIII (vers 789-869), de la transformation physique de Polyphème, qui brusquement prend soin de son apparence pour plaire à Galatée. Il compose pour séduire la nymphe, un chant vantant la beauté de la jeune femme et célébrant également ses propres atouts physiques, à lui, sa virilité, sa pilosité ainsi que sa richesse. Dans le tableau d'Herculanum, la cithare fait probablement allusion à cet épisode. Le message porté par Éros pourrait être une mauvaise nouvelle pour Polyphème... Il est sans doute destiné à lui annoncer que Galatée ne cède pas aux avances du cyclope et qu'elle reste éprise de son amant Acis, que Polyphème, fou de jalousie, finira par occire.

A.D.





62. ENDYMION ET SÉLÉNÉ

Herculanum.

Musée Archéologique National de Naples, inv. 9245.

IV^e style, 50-79 après J.-C.

H. 71 ; l. 71 cm.

BIBLIOGRAPHIE : HELBIG, 1868, n° 955 p. 188 ; RICHARDSON, 2000, p. 164 ; *LIMC*, I, n°54a, p. 541. Pour le thème iconographique d'Endymion et Séléné : HODSKE, 2007, p. 210-213.

Dans l'angle inférieur gauche, Endymion est assis sur des blocs quadrangulaires. À gauche, un arbre le surplombe de son feuillage. Le berger est endormi, tenant une double lance dans la main droite ; sa main gauche repose, sur sa cuisse ; il est nu, son manteau, retombant derrière son dos ne dissimulant pas grand-chose de son anatomie. Les pieds du jeune homme sont chaussés de sandales vertes. Au centre, un Amour guide Séléné vers le jeune homme en tenant sa main droite. La déesse de la lune, nimbée, s'avance rapidement depuis la droite du tableau, ses pieds touchant presque le sol ; elle n'est pas représentée en vol, comme dans certaines versions du tableau. Elle est nue, à l'exception d'un drapé gonflé dans son dos ; vert à l'extérieur et violet à l'intérieur, il dissimule le bas de son corps ; ses pieds sont chaussés de délicates sandales à cabochon.



(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)

Les ombres et les reliefs des figures sont rendus par empâtements, les détails en touches rapides. Le peintre a traité son sujet par superposition de couleurs, des plus sombres aux plus claires, en terminant par de fines hachures blanches en rehauts pour modeler l'ensemble. L'effet final donne plus une impression de flou que de réel naturalisme, mais il s'agissait sans doute d'un effet volontaire, recherché, évoquant peut-être le clair de lune, ou bien relevant du style du peintre.

Le tableau est encadré d'une bande brune doublée d'un filet blanc et a été prélevé au XVIII^e siècle d'une paroi à fond rouge ocre que l'on distingue nettement à l'extérieur du cadre.

Le thème d'Endymion et Séléné était assez répandu dans la peinture murale du IV^e style pompéien comme l'atteste la découverte d'au moins quinze tableaux figurant ce mythe dans la partie dégagée de Pompéi. Le schéma iconographique est assez comparable d'une version à l'autre, avec une composition en diagonale, Séléné volant d'un coin supérieur du tableau vers Endymion endormi dans un angle inférieur... Toutefois, les exemplaires ne sont jamais totalement identiques, chaque tableau présentant une variante originale qui concerne soit le fond, le contexte, les attributs, les personnages secondaires, etc. L'exemplaire le plus proche du tableau d'Herculanum semble être une œuvre mise au jour à Pompéi, dans la « casa del Forno a riverbero » (VII, 4, 29), aujourd'hui détruite, mais bien documentée. La principale différence, outre l'inversion du schéma iconographique (Séléné arrive de l'angle supérieur gauche du tableau), réside dans la composition du fond paysager du tableau et la présence d'un chien.

A.D.

63. 64. 65. APOLLON, MELPOMÈNE ET URANIE

Pompéi, *praedia* de Julia Felix.

Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, P 9 (ED 2756), P 8 (ED 2755), P 12 (ED 2759).

62-79 après J.-C.

H. 51 ; l. 41,3.

BIBLIOGRAPHIE : TRAN TAM TINH, 1974, p. 25-27, fig. 1 ; p. 31-32, fig. 6 ; p. 34, fig. 9 ; BURLLOT, ROGER, 2012.

Après la découverte fortuite, en 1709, du théâtre d'Herculanum, immédiatement identifié comme tel grâce à une inscription dédicatoire, la première des cités ensevelies du Vésuve est explorée pour le compte du roi de Naples à partir de 1738. En 1748, les fouilleurs du roi s'intéressent au lieu-dit Cività, où ils ne reconnaîtront Pompéi qu'en 1763, et où l'exploration débute par le dégagement de l'amphithéâtre. Du 2 avril 1755 au 30 avril 1757, les premières fouilles d'un site d'habitation prennent place sur un quartier situé juste au nord de l'amphithéâtre et de la grande palestre, le long de la rue de l'Abondance. L'ingénieur suisse Karl Weber (1712-1764), qui dirige les fouilles, dresse des plans et les annotes. On sait ainsi qu'il découvre, le 20 juillet 1755, les neuf fresques des Muses, les fait détacher des murs de la pièce, qu'il nomme dans ses écrits « *cubiculum* 97 », puis transporter dans le Musée du palais royal tout proche d'Herculanum, à Portici.

Après les travaux, le site est remblayé et rendu à la culture, comme c'était l'usage. En 1951-1952, Amadeo Maiuri (1886-1963) met au jour l'intégralité des *Praedia* et des travaux de consolidation suivent immédiatement¹. Le mot *praedia*, qui désigne un domaine foncier, est donné au site sur la foi d'une inscription peinte sur la façade, qui explique que Julia Felix offre à louer des thermes « pour personnes convenables », des boutiques avec une habitation à l'étage et des appartements à l'étage supérieur.

Les « *praedia* » consistent en un vaste complexe immobilier s'étendant sur quelque 5 800 m² (fig. 26). Celui-ci résultait de la fusion de deux îlots, originellement séparés par une rue, et revêtait l'aspect d'une somptueuse demeure. Dans la partie sud des *praedia*, plus de la moitié de la surface est occupée par un vaste jardin (*hortus*). Au nord, au centre de la façade ouvrant sur la rue de l'Abondance, un petit péristyle permet l'accès à un ensemble thermal. À l'est du péristyle, ouvert sur la rue, un ensemble de trois salles, dont un *triclinium*, forme une taverne (*caupona*). Au sud des bains, mordant sur le jardin, se déploie le *viridarium* (jardin d'agrément). À l'est et au sud, il est bordé par une pergola ; sur le côté sud, un petit sanctuaire (*sacrarium*) est dédié à Isis. Au centre, trois ponceaux enjambent un bassin rectangulaire (*euripus*) très allongé (21,60 x 2,5 m). Sur son côté ouest, le *viridarium* est flanqué d'un portique que soutiennent 16 colonnes de marbre cannelé et de section rectangulaire. Depuis la rue, le visiteur accède à ce portique par un vestibule, qui dessert aussi un couloir de service. Cinq salles de réception s'ouvrent sous le portique, face au *viridarium*. Celle du centre est un vaste et somptueux *triclinium*, décoré de marbre et de peintures à sujet marin, et dont la paroi du fond est ornée d'une fontaine en cascade. Enfin, tout au fond du portique, au sud, se trouve une habitation (*domus*).

L'emplacement de cette maison au sein de l'îlot est surprenant : elle n'est pas au centre de la demeure et ne s'ouvre pas sur la rue principale, ce qui est très inhabituel. Il ne s'agit donc pas de la résidence du propriétaire du domaine. Cette *domus* est construite selon un plan traditionnel, centré sur un *atrium* toscan (sans colonne). Elle rassemble sur un même axe l'entrée (*fauces*), l'*atrium* et le *tablinum*, vaste pièce de réception du maître des lieux, adossée au jardin. C'est dans la pièce qui se trouve à droite du *tablinum* que les Muses ont été découvertes.

¹ PARSLow, 1988.

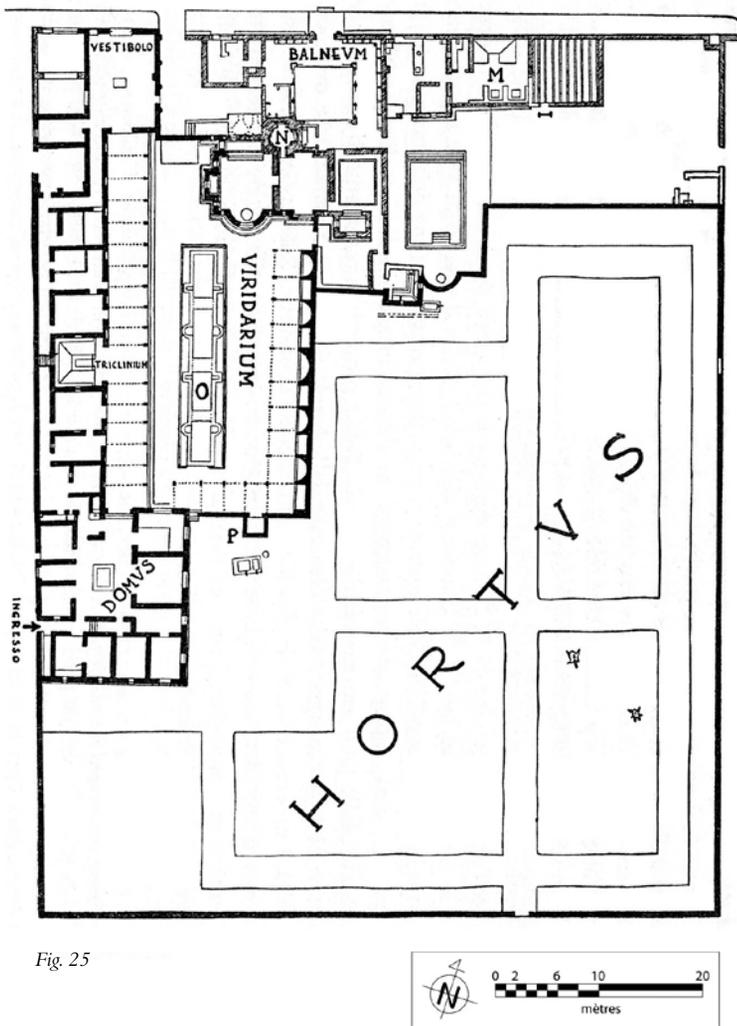


Fig. 25

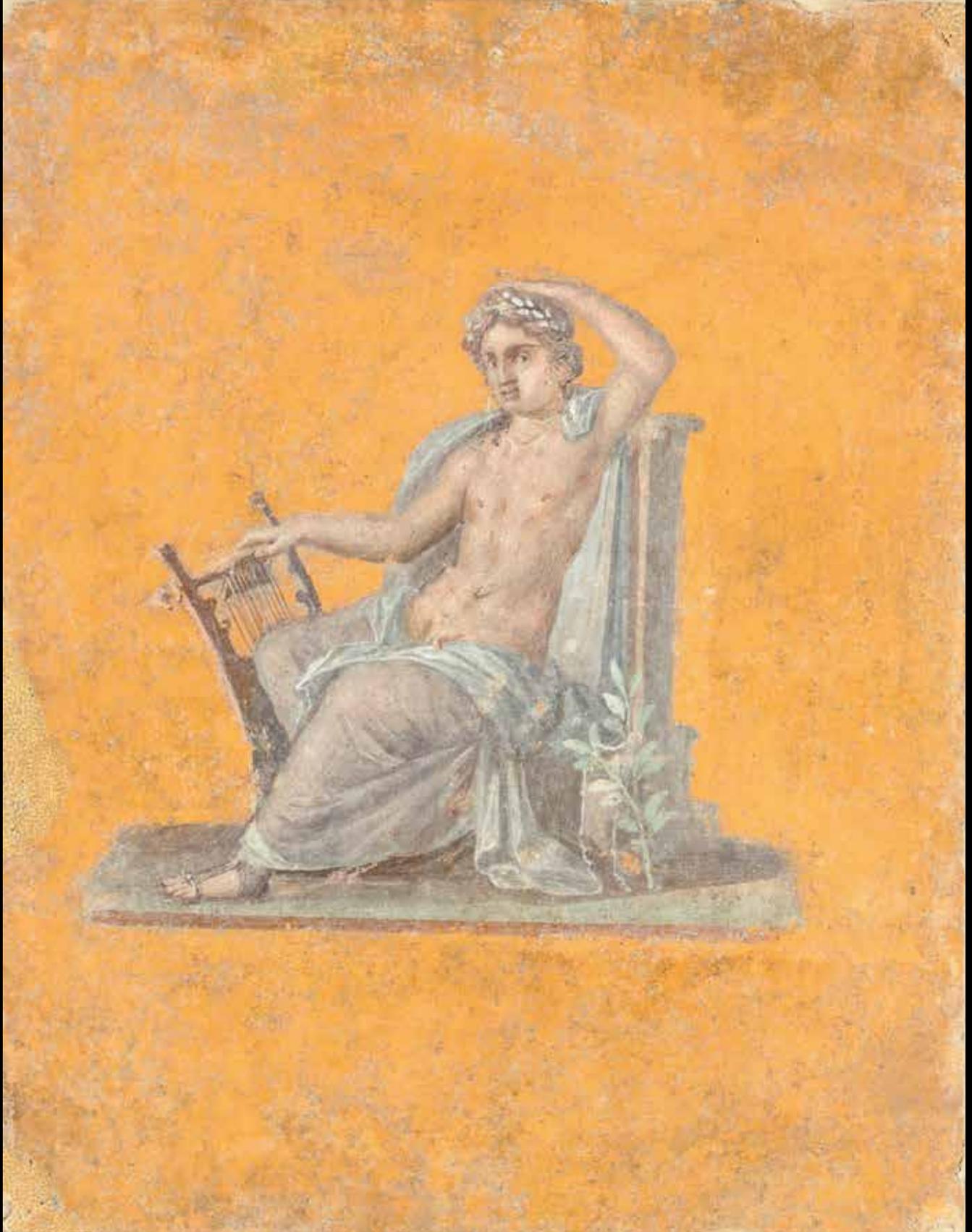
à contre-jour, devaient apparaître des figures sur consoles opposées, n'ayant que très peu ou pas d'ombre portée. Il doit s'agir à droite de Terpsichore et à gauche d'Érato. Sur le mur nord, à sa gauche, le visiteur pouvait voir Clio près de l'entrée, Thalie, Euterpe et Melpomène, fortement éclairée près de la fenêtre. À droite, dans la lumière venant du jardin, se trouvait sans doute Polymnie, puis, de l'autre côté de la porte, Uranie et enfin Calliope. Cet ordre est précisément celui dans lequel, dès le VIII^e siècle avant J.-C., le poète grec Hésiode énumère les Muses (*Théogonie*, 77-79) en leur donnant le nom qu'elles garderont. De part et d'autre de la fenêtre, le peintre a cependant interverti Érato et Terpsichore. Sur le mur faisant face à la fenêtre devait trôner, seul, Apollon.

Le fait que le peintre des Muses cite Hésiode montre que le décor obéit à un projet précis. Celui-ci se comprend à la lumière des natures mortes peintes en haut des murs du *tablinum*, la grande pièce de réception qui jouxte le *cubiculum* 97. L'architecte romain Vitruve (I^{er} siècle avant J.-C.) explique que ces natures mortes, les *xenia*, sont les offrandes de bienvenue faites aux étrangers en visite dans la maison (*De Arch.*, VI, 7, 4). Dès lors, les Muses, dans la pièce d'à côté, ne répondent-elles pas à la même préoccupation? Si, dans le *tablinum*, on s'occupe de la nourriture du corps, des biens matériels, ici l'on invoque l'inspiration, les richesses intellectuelles et spirituelles. À l'hôte, on souhaite que soient donnés l'illumination, l'enthousiasme. La *domus* des *praedia* de Julia Felix est donc une demeure d'invité, elle sert d'autres buts que la *domus* traditionnelle, dont l'organisation est dictée par les rapports sociaux qui lient le *patronus*, maître des lieux, son *cliens*, qui vient le visiter chaque jour. Et de fait, l'entrée ne se fait pas par la petite antichambre (*fauces*) qui ouvre sur la ruelle, et qui sera murée, peut-être après 62 après J.-C., mais par la grande ouverture sur le prestigieux portique de marbre. Il s'agit peut-être d'un hébergement de courte durée pour les hôtes des réceptions somptueuses qui devaient avoir lieu autour du portique, quand s'y tenaient des réunions, des banquets. C'est peut-être aussi, à l'étage, le lieu de résidence du personnel servile.

Apollon est assis sur un trône et tient sa main gauche sur sa tête, un geste inspiré par la statue d'Apollon Lycien, dont le prototype, du IV^e siècle avant J.-C., est attribué aux sculpteurs grecs Praxitèle ou Euphranor (**cat. 67**, fig. 26). Apollon porte une couronne de laurier et un rameau du même arbre repose à terre contre son siège. Selon Ovide, le laurier serait devenu l'arbre d'Apollon après que la nymphe Daphné, dont il était amoureux, se fut transformée en cet arbre pour lui échapper (*Métamorphoses*, I, 452-567). Il tient une cithare pourvue de deux fois deux rangs de neuf cordes, un chiffre voulu, en l'honneur des Muses, par Orphée, le poète et musicien qui, dans la mythologie, charme les êtres les plus féroces.

Il s'agit d'un petit espace de 5 m de profondeur sur 2,5 m de large. Comme le reste de la *domus*, il est décoré dans le dernier style pompéien (62-79 après J.-C.), où l'on trouve des compositions plates et sobres, généralement considérées comme tardives. Aujourd'hui, le revêtement des murs est très délabré. Un mur, entre le *tablinum* et le *cubiculum*, a même été abattu. Ce « *cubiculum* 97 », était en fait une sorte d'antichambre qui donnait sur une pièce à l'écart de la maison. Apollon et les Muses se trouvaient régulièrement répartis sur les parois, isolés, au centre de grands panneaux jaunes. Sans doute pour des raisons de mauvaise conservation, Euterpe n'a pas été détachée du mur par les fouilleurs du roi de Naples.

Exposées au Musée du palais royal de Portici, près d'Herculanum, puis données à Napoléon I^{er}, présentées par Joséphine à la Malmaison, les Muses entrèrent au Louvre en 1825, lors de l'achat de la collection du chevalier Durand. Leur contexte archéologique était alors complètement oublié. Il est pourtant essentiel de tenter de le reconstituer pour comprendre la conception décorative du *cubiculum* et imaginer le sens que ce décor pouvait revêtir pour la riche propriétaire des *praedia*. Pour retrouver la position précise des figures des Muses sur les murs du *cubiculum*, on peut observer que le peintre a tenu compte de la source lumineuse, la fenêtre, qui éclaire la pièce. Il a en effet représenté les ombres portées, plus ou moins appuyées, à gauche ou à droite des Muses. L'orientation des consoles qui soutiennent les figures debout est également un indice. De part et d'autre de la fenêtre,



(© RMN - Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski)

Apollon est drapé dans un manteau qui couvre ses jambes et remonte dans son dos, laissant le torse nu. Ce manteau est violet sur l'extérieur, tirant sur le brun ; l'intérieur est plus clair, d'un blanc légèrement bleuté. Sa jambe gauche est délimitée par une incision jusqu'au pied, ainsi que la moitié de la ligne de sol. L'avant-bras d'Apollon est souligné par deux entailles, ainsi que le dessus de son bras droit, peint sous une longue incision. Ces traits servaient à centrer les personnages, à respecter des proportions et peut-être à replacer un dessin préexistant. Une trace de lissage est nettement visible immédiatement au-dessus de la tête d'Apollon.

L'attitude d'Apollon rappelle, à une échelle très réduite, la figure de Ménandre située dans l'exèdre du péristyle de la maison pompéienne du même nom. Sur un fond jaune, Ménandre se tient assis, le corps à demi drapé. Il porte la main droite à la tête. Toutefois, l'attitude est plus raide et moins naturelle que celle de l'Apollon de la maison de Julia Felix.

Melpomène est debout, sur une console à volute semblable à celles des autres Muses de même posture, sur les murs du *cubiculum*. Elle est désignée par l'inscription – Ω « Melpomène, tragédie », qu'on peut lire sur la console.

Melpomène est couronnée de feuillage, elle porte un filet sur ses cheveux (*reticulum* ou *kekryphalos*), une perle à l'oreille et un bracelet à la main droite. Sa main gauche tient devant elle le masque tragique. Dans son *Onomastikon*, Julius Pollux (II^e siècle après J.-C.) le décrit comme le type de « l'homme brun, [qui] a la peau foncée, la barbe et le cheveu crépus, le visage rude et un important onkos. » L'*onkos* désigne la masse des cheveux sur le sommet du masque. Melpomène maintient une grosse massue noueuse de la main droite. La Muse, équipée d'une massue, attribut classique d'Hercule, se rencontre aussi bien en peinture, en sculpture qu'en mosaïque. L'hypothèse la plus répandue est que, Hercule étant le protagoniste de beaucoup de tragédies, son attribut a pu devenir celui de ce genre théâtral.

Le *chiton* rose de Melpomène est bordé, au sol et sur le bord des manches, d'une large bande d'un vert clair, couleur qui est également celle de son manteau. Ce dernier passe sur son épaule gauche, dans son dos, en sautoir sur sa poitrine, puis s'enroule autour de sa taille.

Des incisions ont permis au peintre de disposer la massue, le côté droit du chiton, la tête, le masque et le bras droit.

Doter une jeune fille, fut-ce une Muse, des attributs d'Hercule revient à mettre en scène une contradiction que le peintre s'est plu à accentuer. L'aspect bosselé et brut de la massue contraste avec la douceur du bras de Melpomène et avec les plis droits et raffinés de son vêtement. Son index et son annulaire dressés animent la petite main qui tient cette massue d'un geste presque coquet. Le contraste s'exprime aussi dans le face à face de Melpomène avec le masque brun et renfrogné, qui projette une ombre sur la peau blanche de son bras. Avec sa tête légèrement en arrière et ses grands yeux, l'expression de la Muse est presque interrogative, peu éloignée d'un mouvement de rejet.





© RMN - Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

Le nom et les attributions d'Uranie ne sont précisés par aucune inscription. La Muse est assise sur un siège dont l'assise comporte un dossier courbe, de forme rectangulaire et des pieds en forme de virgule. Ce type de siège est propre aux poètes, comme le Ménandre de la maison du même nom à Pompéi, ou encore les statues de Posidippus et du pseudo-Ménandre, découvertes sur le Viminal (Musées du Vatican, inv. 588 et inv. 735). Elle se tient de face, les jambes tournée en un léger trois-quarts. Coiffée d'un chignon, les cheveux ornés d'un fin bandeau clair qui supporte un rameau de petites feuilles allongées, Uranie porte aux deux poignets des *armillae*, bracelets serpentiformes. Elle tient un globe céleste de la main gauche et un *radius* de la main droite, avec lequel elle indique une constellation sur le globe.

Le costume d'Uranie est le plus riche en couleurs parmi toutes les parures des Muses de Julia Felix. Vêtue d'un *chiton* vert, elle a passé une tunique mauve qui ne lui couvre pas les jambes. En revanche, un manteau jaune, presque doré et doublé de blanc, couvre l'épaule et le bras gauche, s'enroule autour de sa taille et remonte dans son dos pour retomber sur le bras gauche.

Le peintre a utilisé un compas pour réaliser des incisions dans l'enduit, sur lesquelles le dossier du siège d'Uranie aurait dû se caler. Finalement, il a beaucoup remonté le dossier, donnant à Uranie une assise plus haute. Les courbes qui composent ce dossier, celles des pieds du siège, le torse de la Muse, penché vers sa droite, la rotundité du globe et les enroulements du manteau suggèrent le mouvement, donnent un dynamisme et un allant tout à fait remarquables à ce petit tableau.

Savant coloriste, ne reculant pas devant les fantaisies vestimentaires, le peintre des Muses de Julia Felix explore aussi les rapports, éventuellement discordants, créés entre les différentes parties de la représentation, notamment entre les attributs des Muses et leurs position ou expression : ainsi la pose toute en courbes d'Uranie tenant sa sphère céleste ou l'air sceptique de Melpomène face aux symboles de la tragédie. Enfin, il se distingue par le raffinement de la mise en œuvre. Il a manifestement tenu à distraire le spectateur par des variations de couleurs, de textures, de drapés. Ainsi, les Muses sont-elles évidemment une leçon de culture classique, mais également une source de plaisir pour le spectateur. Elles sont à la fois proclamation et émotion. Le peintre transpose dans son art la double exigence que Cicéron assigne à la rhétorique : « *probare, docere* » et « *movere, delectare* », « apprendre, enseigner » et « émouvoir, charmer ».

D.B. – D.R.





66. L'ENFANCE DE BACCHUS

Herculenum, maison de l'Atrium corinthien (V, 30), oecus 2.

Musée Archéologique National de Naples, inv. 9270.

IV^e style, 50-79 après J.-C.

H. 77 ; l. 76.

BIBLIOGRAPHIE : MANN, 1989, I, 1, n° 169 p. 146 ; RICHARDSON, 2000, p. 121 ; LIMC, III, n° 157 p. 552, VI n° 317 p. 527 ; HELBIG, 1868, n° 376 p. 94-95 ; ALLROGGEN-BEDEL, 2009, p. 174, fig. 4.

Sous un arbre, Silène, assis dans la partie gauche du tableau, soulève dans ses bras le petit Bacchus dont il a la garde. Le bébé cherche à attraper derrière le vieil homme une grappe de raisin que lui tend une ménade appuyée contre Silène. Au centre, Pan, bras droit levé, désigne la scène à Mercure, assis stoïquement sur un tronçon de colonne renversé dans la partie droite du tableau. Il est identifiable à son pétase, ses bottes ailées et la lyre dont il était l'inventeur ; cette dernière avait été fabriquée à partir de la carapace d'une tortue qu'il avait tuée. Sa chair est traitée dans une tonalité particulièrement brune et tout à fait inhabituelle pour cette divinité. Des figures secondaires viennent compléter la scène : au premier plan, un âne couché à gauche, qui appartient à Silène, et à droite, deux attributs de Bacchus, une panthère mordant un *tympanon* tombé à terre. À l'arrière-plan, à gauche, derrière l'arbre, un jeune garçon dissimulé observe la scène.

Le traitement des figures est plutôt forcé et maladroit. Les masses musculaires, les proportions et les raccourcis sont mal maîtrisés ; ainsi, par exemple, pour le traitement du torse de Silène et de la partie droite de sa poitrine, dessinée comme une masse ovoïde au creux de son aisselle. Par ailleurs, on remarque que le torse de Mercure est disproportionné par rapport à ses jambes.

Cette maison avait été partiellement découverte lors des fouilles commandités par les Bourbons au milieu du XVIII^e siècle ; on procédait alors par tunnels. Une grande partie des décors figurés de cette pièce avait été alors prélevée pour intégrer les collections royales. On doit à la sagacité d'A. Allroggen-Bedel d'avoir réussi à identifier, grâce à l'étude des archives notamment, une partie des peintures découpées dans cette pièce et conservées aujourd'hui au Musée Archéologique National de Naples. Il faut noter la présence d'un autre tableau qui figure une autre scène appartenant au cycle de Dionysos-Bacchus : il s'agit de la découverte d'Ariane à Naxos (MANN inv. N° 9271). Son exécution est à attribuer, sans doute, au même peintre que le tableau de l'enfance de Bacchus. Le rendu des peintures de cette pièce, finalement assez médiocre, contraste nettement avec la haute qualité du grandiose décor pictural scénographique de IV^e style qui les encadrait (voir la restitution p.35, fig.12.).

Le thème de l'enfance de Dionysos-Bacchus a fait l'objet d'assez peu de tableaux pompéiens. J. Hodske en recense quatre à Pompéi, mais un seul qui présente un schéma iconographique comparable à celui du tableau de la maison de l'Atrium corinthien d'Herculenum : celui de la maison de Méléagre (VI, 9, 2.13). Ce dernier, de plus petites dimensions, présente une version raccourcie du schéma iconographique, centrée sur le groupe de Silène, Bacchus et la ménade qui lui tend du raisin, mais sans la partie droite figurant Mercure.

A.D.





(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)

67. BACCHUS SUR FOND BLEU

Herculanium, maison de l'Atrium à mosaïque (ou peut-être maison des Cerfs).

Musée Archéologique National de Naples, inv. 9277.

IV^e style, 50-79 après J.-C.

H. 75; l. 60.

BIBLIOGRAPHIE : MOORMANN, 1986 ; PASQUIER, MARTINEZ, 2007, p. 150-151.

Sur un fond bleu, se dresse Dionysos-Bacchus, jeune, seulement vêtu d'un drapé dans le dos, qui repose sur l'épaule gauche et sur ses jambes. Il est couronné de lierre, une bandelette dans les cheveux, et chaussé de sandales. Il élève de la main droite un canthare jusqu'au niveau de sa tête. Un long thyrses est placé dans le creux de son bras gauche, appuyé sur un pilier. La pose rappelle celle des satyres de Praxitèle avec son déhanché qui donne à la silhouette un contour sinueux. Mais le modèle statuaire le plus proche, avec ce geste très caractéristique du bras droit relevé au-dessus de la tête, est celui de l'Apollon Lycien. Il est fréquent que des types statuaires célèbres soient repris, adaptés et combinés les uns aux autres dans la peinture murale romaine¹ (voir aussi **cat.63**). Un bel exemplaire de ce type est conservé au Musée du Louvre (MR 79, Ma 928 ; fig. 26). Cette œuvre, connue par la description qu'en donne Lucien (*Anacharsis*, 7) au II^e siècle après J.-C., a été identifiée dans un type statuaire attesté par une trentaine de copies. L'original, exécuté probablement dans la seconde moitié du IV^e siècle avant J.-C., en est attribué par certains à Praxitèle et par d'autres à Euphranor. Les canons esthétiques de l'art romain valorisaient particulièrement les variations iconographiques autour d'une œuvre célèbre. Cette figure peinte de Dionysos-Bacchus, dont le type pastiche le modèle du fameux Apollon Lycien, est donc tout à fait conforme aux goûts des élites romaines.

Elle appartenait au programme ornemental d'une pièce peinte à fond bleu, tout comme l'exèdre 9 de la maison de l'Atrium à mosaïque dont proviennent les médaillons (**cat.39**). Il n'est d'ailleurs pas exclu que ce Bacchus, et d'autres figures du même type, telles la Vénus sur fond bleu (inv. 8947) qui appartenait peut-être au même ensemble, ait été prélevés de la même pièce que les médaillons. On les imagine très bien en zone haute, à l'aplomb du tableau central qui ornait le centre des parois, à l'endroit où l'on voit, d'ailleurs, que des figures ont été prélevées.

A.D.



Fig. 27 - Maison de l'Atrium à Mosaïque, exèdre 9.
(A. Dardenay)



Fig. 26 - Apollon Lycien, musée du Louvre, (MA928).
(© RMN - Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski)

1 MOORMANN, 1986.



(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)



68. 69. 70. PINAKES AVEC SCÈNES DIONYSIAQUES

Herculanium.

Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, P 27 (NIII 3073); P 28 (NIII 3074); P 117 (MNE 1321).

Vers 60-80 après J.-C.

H. 25; l. 57,6.

BIBLIOGRAPHIE: TRAN TAM TINH, 1974, p. 51-54; ROGER, 2011.

Ces peintures s'inscrivent dans un ensemble de dix panneaux, aujourd'hui dispersés entre Naples, Munich, Paris et Tokyo. Ils figurent parmi les premières antiquités à avoir été exhumées à Herculanium après l'éruption de 79 après J.-C. En 1738, le roi de Naples fait reprendre les fouilles autour du théâtre d'Herculanium, découvert fortuitement quelques décennies plus tôt. À quelque 20 mètres sous terre, l'exploration se fait par des galeries de mine. La localisation des trouvailles et la compréhension des lieux où elles sont faites nous manquent totalement. Le *Catalogo* de 1755 et les *Pitture antiche d'Ercolano* (un des panneaux figure dans le premier tome en 1757, les autres dans le deuxième en 1760) sont pratiquement dénués d'indication de provenance. Pour l'un d'entre eux, la gravure montre qu'il est en réalité composé de deux fragments de la même série, mais provenant de panneaux distincts. Le site a donc livré onze panneaux différents, entiers ou fragmentaires.

Le large filet plus clair animé d'une file continue de chevrons qui encadre chaque scène n'est pas un repeint moderne. Tous ces personnages ne constituent donc pas une frise, mais des saynètes indépendantes. Sur un fond noir, les *tabulae* mettent en scène trois à six personnages (cinq le plus souvent) juxtaposés sur une ligne de sol. La position des personnages obéit à une volonté de composition propre à chaque cadre. Au-delà du filet à chevrons, le champ semble avoir été rouge foncé, peut-être vermillon.

Ces petits tableaux indépendants pouvaient se situer en haut du mur, comme posés sur de fausses corniches (maison du Cryptoportique à Pompéi), mais il est plus probable qu'ils fussent inclus sur des fonds en trompe l'œil, comme de véritables petits tableaux accrochés à des candélabres (maison de Marcus Lucretius Fronto, Pompéi) ou juchés sur des chevalets ou des hermès (maison du Bracelet d'or, Pompéi), ou bien, moins probablement, au centre de vastes panneaux brun-rouge (maison de Diomède, Pompéi).

Ils mettent en scène une cinquantaine de personnages, réalistes ou mythologiques, régulièrement répartis sur une ligne de sol. Comme l'identité de ces individus, les relations qui les lient et le sens de leurs gestes nous échappent la plupart du temps, on a vu là un contenu religieux de nature initiatique, que justifient de nombreux éléments liés aux cultes. On a comparé ces tableaux aux mégalographies de la *villa* des Mystères de Pompéi : les personnages sont majoritairement féminins et, sur P 28, une femme porte un thyrsos au côté d'un Éros et d'une autre femme assise accompagnée d'une servante, comme dans la *villa*. Il y a des rapprochements possibles avec les *Noces Aldobrandines* (Musées du Vatican) découvertes sur l'Esquilin à Rome : sur P 117, deux personnages féminins assis, dont l'un doit être Vénus ; et sur P 27, une femme accoudée à une colonne. La posture de l'homme assis sur P 27 est exactement la même que celle du personnage masculin de la mégalographie de la *villa* de Fannius Synistor (mur ouest de l'*oecus*).

En fait, il y a deux types de représentation. Certains panneaux retracent clairement des épisodes mythologiques : Pâris et Hélène apparaissent sur P 117, et on voit ailleurs Iphigénie reconnaissant Oreste et Pylade devant son temple en Tauride ou le supplice de Marsyas ou une scène violente où un homme est à terre... Les autres panneaux, s'ils sont liés au culte de Dionysos, ne dépeignent pas d'événement précis, ni même différentes étapes d'une cérémonie. En fait, le souci de composition, d'équilibre et de symétrie, et non la volonté narrative, semble dominer la répartition et les attitudes des personnages. Sur le fond noir, les attitudes et les poses font penser à une suite d'études où la femme est majoritairement représentée et qui sont le reflet d'un répertoire mis au point au fil des siècles et pratiquement achevé à l'époque hellénistique, où les peintres, mais aussi les sculpteurs, les coroplathes, les orfèvres... puisent inlassablement.

D.R.



71. AMOURS À LA COURSE, AMOUR À LA CHASSE

Herculanum, maison des Cerfs, cryptoportique.

Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, P16 (MR 72).
H. 27,5 ; l. 82.

BIBLIOGRAPHIE : *Reale Accademia Ercolanese*, 1757, I, pl. XXXVII ; HELBIG, 1868, p. 786 et 812 ; TRAN TAM TINH, 1974, p. 54-56 , fig. 35-36 ; BORRIELLO *et al.*, 1986, p. 155, n° 228 ; TRAN TAM TINH, 1988, p. 52-66 ; BURLLOT, 2002.



(© Claude Vibert-Guigue)

72. AMOURS...

1. AMOURS ET CHAR TIRÉ PAR DES GRIFFONS
2. AMOURS DANSANT AVEC THYRSE ET FLAMBEAU
3. AMOUR DANS UN CHAR TIRÉ PAR DEUX AUTRES AMOURS
4. AMOURS JOUANT À CACHE-CACHE

Herculanum, maison des Cerfs, cryptoportique.

Musée Archéologique national de Naples, inv. 9178.
H. 24 ; l. 160.

BIBLIOGRAPHIE : *Reale Accademia Ercolanese*, 1757, I, pl. XXX, XXXIII et XXXVIII ; TRAN TAM TINH, 1988, p. 52-66 ; GUIDOBALDI *et al.*, 2012, p. 278-281.

Située à l'extrémité sud d'Herculanum, la maison des Cerfs est l'un des plus luxueux bâtiments de la ville, qui reflète la richesse de son propriétaire, Q. Granius Verus, haut fonctionnaire de l'armée romaine. Elle a été reconstruite en grande partie après le tremblement de terre de 62 après J.-C. et les peintures dont elle est ornée sont postérieures à cet événement. Elle est constituée, au nord, de quartiers privés s'ouvrant sur un jardin entouré d'une grande galerie couverte (ou cryptoportique) qui s'ouvre au sud sur un belvédère donnant sur la mer. Son décor, caractéristique du IV^e style pompéien, suit une division tripartite horizontale qui présentait des variantes de couleurs et de formes suivant l'orientation des galeries. Il était rythmé par une succession de tableautins placés dans la zone médiane, à hauteur d'œil, et séparés entre eux par des candélabres. Ils se déclinaient sur trois thèmes : dans les bras est et ouest étaient représentés des Amours dans diverses occupations, dans le bras nord se trouvaient des natures mortes et enfin des paysages marins dans le bras sud, qui s'ouvrait sur la mer. C'est précisément dans le bras ouest du cryptoportique qu'ont été retrouvés les tableautins présentés ici.



(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)



Le 6 août 1748, lors des fouilles commanditées par les Bourbons, les ouvriers entrèrent dans la maison en creusant une brèche dans la paroi extérieure du côté ouest du cryptoportique et découvrirent alors le tableautin représentant les Amours à la course. Trois jours plus tard, ils mirent au jour celui de l'Amour à la chasse. Ils poursuivirent leur exploration le long des murs du cryptoportique, déposant des fragments du décor et notamment les petits tableautins au fur et à mesure qu'ils cheminaient dans la maison. Au final, une vingtaine de tableautins ont été déposés, onze sont restés *in situ*, les autres ayant été détruits lors de l'éruption du Vésuve. Une fois les peintures déposées, les fragments de petit format étaient souvent rassemblés entre eux sur un même support : ce fut le cas pour les tableautins de la maison des Cerfs et c'est encore le cas pour les tableautins provenant de Naples, présentés ici, qui ont conservé leur montage du XVIII^e siècle.

Les tableautins du Louvre sont peints à fresque, sur une couche de préparation à base de chaux et de poudre de marbre rose. Sur cette couche a ensuite été appliquée la couleur de fond, bleu pour les Amours à la course et brun clair pour l'Amour à la chasse. La scène a été mise en place avec des lignes de peinture brune puis les figures ont été peintes, du sombre vers le clair. Les rehauts de lumière ont été posés en dernier, à l'aide de petites touches de peinture blanche additionnée d'un peu de bleu égyptien (dont les grains sont visibles à l'œil nu) afin de le rendre plus éclatant. Les nombreuses griffures profondes à la surface de l'Amour à la chasse et la tache sombre, visible dans sa partie inférieure (**cat. 71**), sont des altérations consécutives à l'éruption de 79 après J.-C. Elles résultent de l'effondrement de matériaux provenant du plafond du cryptoportique, et notamment d'une poutre incandescente dont la chaleur a provoqué la transformation des pigments ocre jaune du fond en ocre rouge. Cette tache se prolonge sur la partie d'enduit restée *in situ*, attestant l'emplacement du tableautin.

La représentation d'Amours dans diverses occupations est un thème récurrent de la peinture romaine antique, dont l'exemple le plus célèbre est sans doute celui de la maison des Vettii, à Pompéi. Ce thème d'origine hellénistique était très populaire à l'époque romaine. Ici, les peintres les ont représentés jouant, chevauchant des chars, occupés à des activités artisanales (menuisier, cordonnier) ou bien présentant les attributs de divinités (Mars, Vénus et Minerve). Ces scènes, traitées sur le mode attendrissant ou humoristique, étaient destinées à l'agrément du visiteur lors de sa promenade dans le cryptoportique, comme dans une galerie de peinture.

D.B.



73. 74. AMOURS AILÉS

Vaison-la-Romaine, édifice au nord de la cathédrale.

Vaison-la-Romaine, Musée archéologique Théodésplans, inv. 987.03.007 et 987.03.002.
30-40 après J.-C. (III^e style pompéien).
H. 65; l. 50 – H. 48,2; l. 57,7.

BIBLIOGRAPHIE : ALLAG *et al.*, 1987; SABRIÉ, 1993, p. 45-46; BARBET, 2008, p. 67-68.

Ces deux figures ailées sont des éléments qui ornaient les panneaux latéraux d'une paroi de grande ampleur. Le décor provient d'une large pièce (78 m² sur 4,30 m de hauteur), espace de réception au sein d'une vaste demeure construite à l'époque augustéenne. Sur un soubassement à écailles bleu-vert se détachent les bases de deux pilastres cannelés qui divisent la paroi en trois parties d'inégale importance. La zone centrale était en effet plus large que les deux panneaux latéraux, comme cela est courant dans la peinture romaine. La majeure partie du large panneau blanc de zone médiane est perdue. Peut-être celui-ci portait-il une scène figurée au centre, vignette ou tableau. Il surmonte une prédelle à fond noir ornée de la représentation d'un jardin enclos, dit *hortus conclusus*, un thème en vogue dans la peinture romaine du III^e style pompéien (Pompéi, maison de M. Lucretius Fronto). Vu en perspective aérienne, cerné d'une barrière d'osier ou de fin lattis de bois, il abrite une large vasque. De part et d'autre du panneau

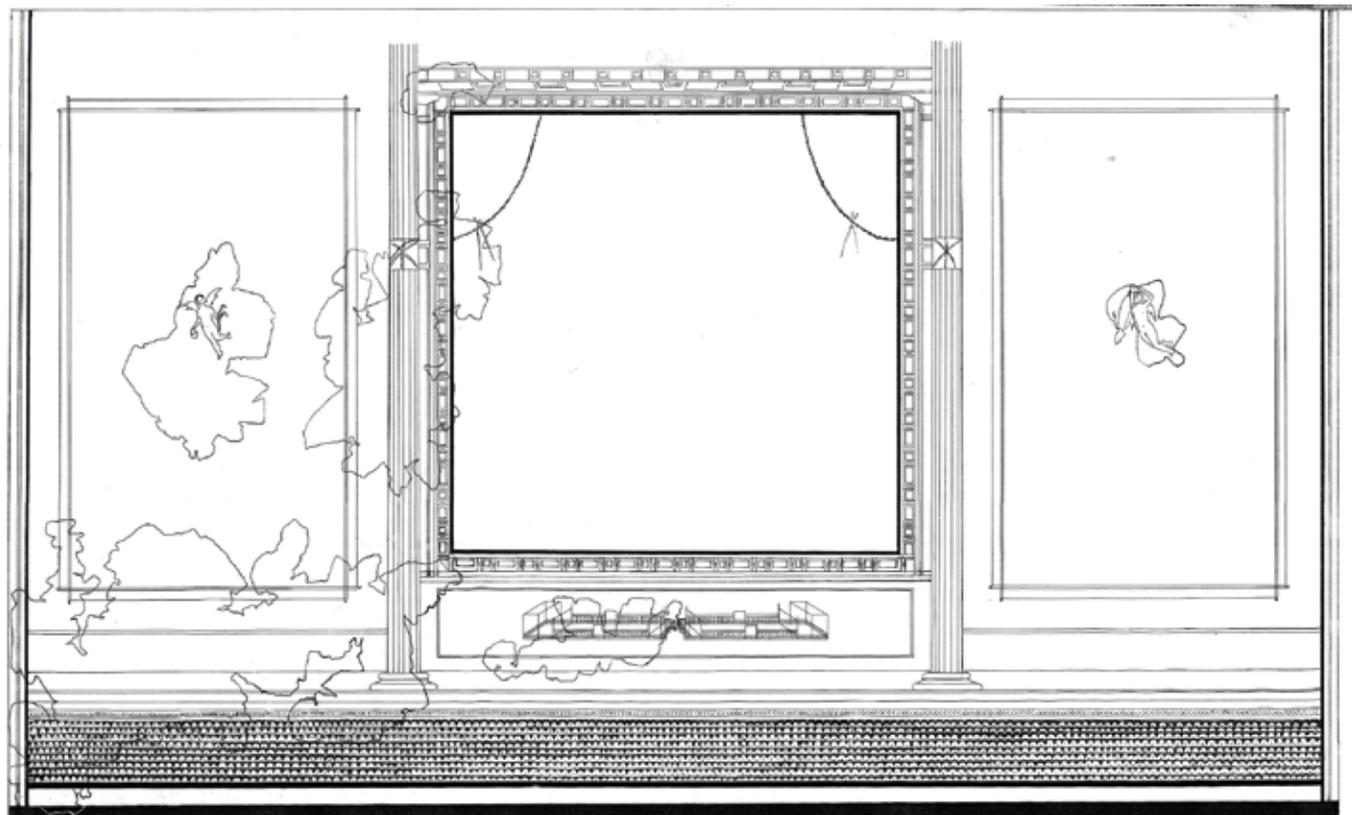
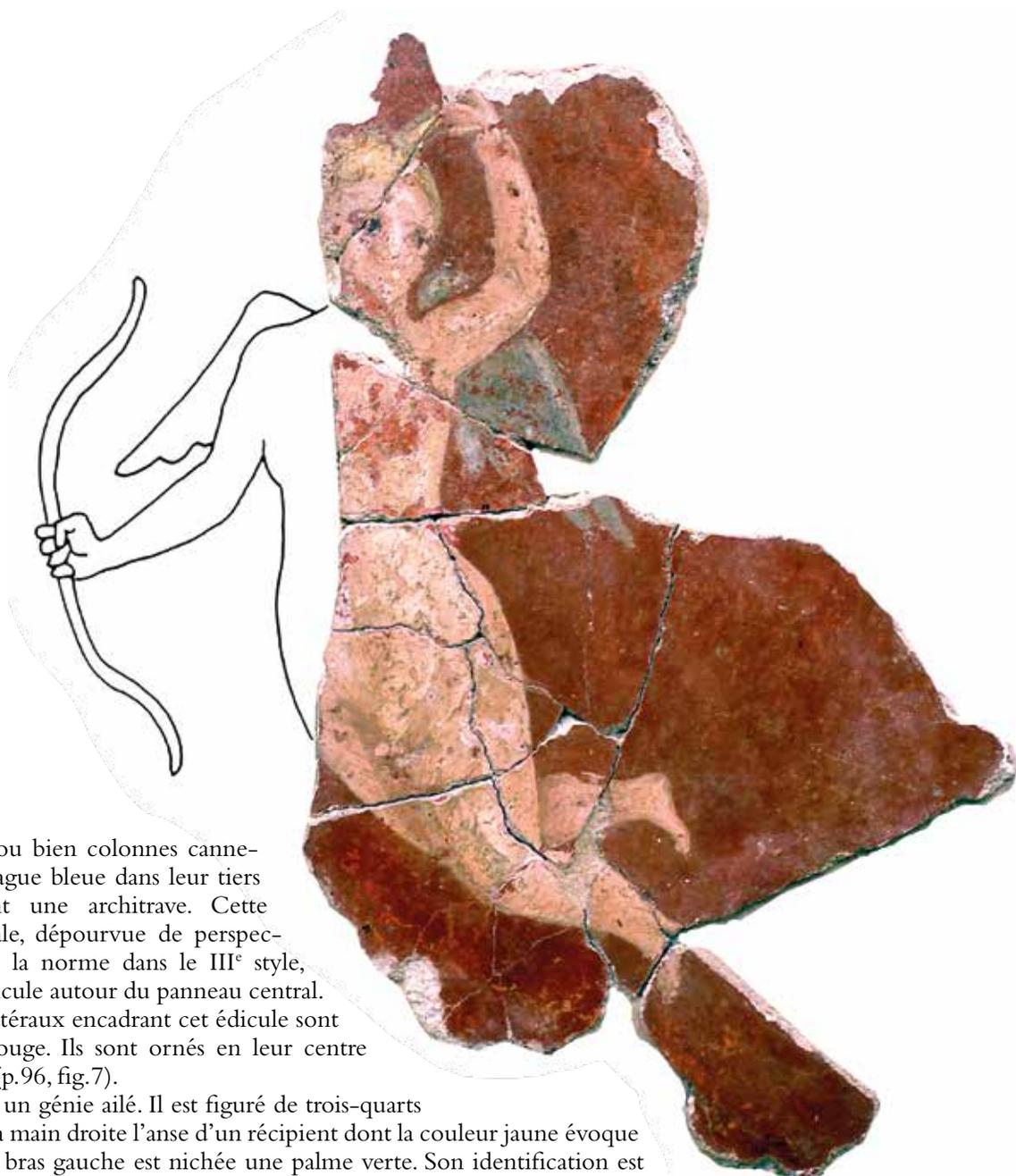


Fig. 28 - Restitution du décor de Vaison.
(A. Barbet)



central, les pilastres (ou bien colonnes cannelées), cintrés d'une bague bleue dans leur tiers supérieur, supportent une architrave. Cette structure architecturale, dépourvue de perspective, comme cela est la norme dans le III^e style, forme une sorte d'édicule autour du panneau central. Les deux panneaux latéraux encadrant cet édicule sont peints à fond ocre rouge. Ils sont ornés en leur centre d'une figure volante (p.96, fig.7).

L'une représente un génie ailé. Il est figuré de trois-quarts gauche et tient dans sa main droite l'anse d'un récipient dont la couleur jaune évoque l'or. Au creux de son bras gauche est nichée une palme verte. Son identification est problématique, notamment en raison de l'état de conservation de la figure. Deux ailes bleutées sont perceptibles dans son dos, mais son sexe n'est pas distinct, et l'objet qu'il porte peu caractérisé. Toutefois, aussi bien sa morphologie générale que le réseau de hachures semblant souligner les pectoraux plaident pour un sujet masculin, d'où cette appellation générique de « génie ailé ». Mais il pourrait très bien s'agir tout simplement d'une représentation d'Éros.

En pendant, sur le panneau situé de l'autre côté de l'édicule central, était représentée une autre figure volante sur le fond rouge ocre du panneau, ailée elle aussi ; il pourrait s'agir cette fois d'une figure masculine. Elle aussi de trois-quarts droite, son bras gauche est délicatement relevé au-dessus de sa tête pour saisir une flèche qui se trouvait dans le carquois porté dans son dos mais effacé aujourd'hui. On distingue encore nettement la couleur blonde de ses cheveux et la pigmentation marron de ses yeux. S'agissait-il d'un Amour?

La mode des « figures volantes » en ornementation centrale de panneau est attestée à Rome dès le tout début du III^e style, dès 15 avant J.-C. Très populaire, ce type de motif reste en vogue durant tout le IV^e style. Les personnages ainsi représentés sont souvent Éros et Psyché, sa parèdre, mais aussi des Saisons ou toute sorte de divinités, dieux, déesses ou allégories, pour ne citer que les thèmes les plus courants. Par rapport à leurs pendants italiens qui sont quasi systématiquement drapés dans un voile ou un manteau (**cat.75**), les figures volantes de Vaison sont entièrement nues, ce qui est un trait particulièrement original.

75. MARS ET VÉNUS SUR FOND BLEU

Herculanum, localisation exacte indéterminée.

Musée Archéologique National de Naples, inv. 9251.

IV^e style, 50-79 après J.-C.

H. 58 ; l. 58.

BIBLIOGRAPHIE : RICHARDSON, 2000, p. 121 ; LIMC, II, n° 372 p. 546, III n° 134 p. 973 ; HELBIG, 1868, n° 328.

Le couple ornait le centre d'un panneau à fond bleu dans une composition de IV^e style. Mars casqué, vêtu d'une chlamyde rouge, enlace Vénus qui est parée de collier, bracelets aux bras et aux chevilles et pour Helbig (1868), d'une *stéphanè* (couronne).

Elle tient un *flabellum* (éventail) dans la main gauche et retient de la droite un pan du drapé qui recouvre sa tête, vêtement dont la couleur passe du jaune pâle au rouge pâle lui couvrant les jambes. De part et d'autre du couple sont deux Amours ailés, celui de gauche tient une épée, tandis que celui de droite porte un arc et une flèche dans la main gauche.

Les figures ailées, telles que les Amours, sont des sujets privilégiés au milieu des panneaux, comme suspendus dans les airs. Souvent isolés, comme à Vaison-la-Romaine (**cat. 73 et 74**), ils accompagnent aussi Mars et Vénus. Le couple divin est un thème très populaire parmi les représentations des amours divines. Tous deux illustres et, parmi les figures favorites du panthéon, dieu de la guerre et déesse de l'Amour, célèbres pour leurs amours secrètes, ces deux amants apparaissent fréquemment dans l'iconographie en tant que divinités tutélaires du peuple romain. Mars est, en effet, le père de Romulus, fondateur de Rome, et Vénus, mère d'Enée, l'ancêtre des Romains.

Ce panneau fut prélevé sur ordre des Bourbons dans les premières années des fouilles d'Herculanum (sans doute en 1745) et sa provenance originelle exacte sur le site n'a toujours pas été identifiée.

A.D.



(Archivio fotografica Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli)



(© RMN - Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot / Christian Jean)

76. LE FLEUVE SARNO

Pompéi, maison des Vestales (VI, 1, 7).

Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, P2 (MR 70).

50-79 après J.C.

H. 96,5; l. 183,5.

BIBLIOGRAPHIE : FIORELLI, 1860, I, 2, p. 25; RAGGHIANI, 1963, p. 62, pl. 33; CERULLI IRELLI *et al.*, 1973, n° 207; TRAN TAM TINH, 1974, p. 35-36, n° 10, fig. 11; PUGLIESE CARRATELLI *et al.*, 1990, IV, p. 24 fig. 37.

L'œuvre provient de l'un des murs du *caldarium* (pièce chaude) du complexe thermal privé de la maison des Vestales à Pompéi. La scène, peinte sur un mur légèrement convexe, s'accorde bien avec la fonction de la pièce dans laquelle elle se trouvait puisqu'elle représente la personnification d'un fleuve et de deux sources (ou fontaines). Les sources sont deux personnages féminins, vêtus d'un pagne violet noué à la ceinture et portant de grands bassins à anses d'où jaillit de l'eau. Elles se tiennent debout, de part et d'autre d'un dieu Fleuve allongé, accoudé sur son bras gauche sur une grande amphore versant de l'eau, une longue tige de roseau dans sa main droite. Il est représenté sous la forme d'un personnage barbu, couronné de roseaux et vêtu d'un manteau bleu-vert. La scène est peinte sur un fond blanc, le sol est représenté par une large bande jaune sur laquelle sont peintes les ombres portées des sources. Il pourrait s'agir de la représentation du Fleuve Sarno, fleuve de Pompéi et de ses sources, situées à Santa Maria della Foce. Elle correspond au type de représentation traditionnelle du dieu fleuve que l'on retrouve également en sculpture romaine, telle la personnification du Tibre (conservée au Musée du Louvre, Ma 593) ou du Nil (au Musée Pio-Clementino du Vatican).

Le journal de fouilles signale la découverte de cette peinture lors de l'exploration de la maison des Vestales, le 31 mars 1785. Les fouilleurs font mention de la nécessité de déblayer la terre qui ensevelissait la maison et qui devait recouvrir en grande partie la peinture, comme l'attestent les nombreux résidus terreux encore présents sur l'œuvre aujourd'hui. La dépose de ce fragment de grande dimension témoigne de l'évolution de la technique de dépose des ouvriers napolitains leur permettant, dans ce dernier quart du XVIII^e siècle, de détacher sans encombre des fragments de cette taille, opération qui, dans le cas qui nous occupe ici, était rendue plus difficile par la surface convexe du fragment. Pour ce faire, une contreforme en plâtre était réalisée sur la surface du mur, afin de protéger l'enduit tout au long de la dépose. Plusieurs résidus de colle et de plâtre ont pu être observés à la surface de l'œuvre lors de la dernière restauration, confirmant l'hypothèse de la réalisation d'une protection (indispensable) lors de la dépose. Or, il semblerait que la surface de l'enduit n'ait pas été nettoyée complètement avant l'application de la protection, ce qui a eu pour conséquence de fixer les résidus de terre. Enfin, l'aspect granuleux du fond blanc peut s'expliquer par la localisation de la peinture : située dans le *caldarium*, elle a été soumise à une température et une hygrométrie élevées ayant peut-être provoqué cette altération particulière de la surface.

Cette œuvre a été attribuée par Carlo Ludovico Ragghianti au « peintre épique », auquel il attribue également plusieurs autres peintures, notamment l'Achille à Skyros, conservé au Musée archéologique national de Naples, provenant de la maison des Dioscures.

La scène a été peinte avec une grande virtuosité, les touches, larges, mais précises, alternant les teintes claires et sombres de façon à construire les modelés. De simples rehauts clairs permettent de donner des effets de lumière. Le dessin préparatoire a été esquissé avec de grandes lignes ocre jaune, perceptibles en certains endroits comme dans la main de l'une des sources (détail ci-contre). Certains éléments ont été mis en place à l'aide d'incisions réalisées dans l'enduit frais, notamment pour la palme, que le peintre a légèrement décalée par rapport au dessin d'origine.

D.B.



77. 78. DEUX FRAGMENTS CAMPANIENS INÉDITS

Pompéi ?

Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse, inv. 25541 et 26754. Ancienne collection Antoine Bibent.

50-79 après J.-C. (IV^e style pompéien).

H. 13,5; l. 13 – H. 15,5; l. 17,3.

Parmi les membres de l'expédition d'Égypte franco-toscane, organisée par J.-F. Champollion en 1828 avec l'accord du roi Charles X, se trouvait l'architecte toulousain Antoine Bibent. Il quitta l'aventure rapidement et mourut trois ans plus tard, à l'âge de 38 ans. C'est par son travail sur les ruines de Pompéi qu'il bénéficia d'une renommée certaine et des félicitations des cercles académiques, à Paris comme à Toulouse. Bibent avait en effet dressé, deux ans avant le voyage oriental, un plan de la cité antique sur « seize feuilles de papier grand aigle qui, réunies, forment un parallélogramme de 4 mètres sur 2 1/2 »¹. Le jeune architecte, membre de l'École royale des Beaux-Arts de Paris, innove alors en tout point par ce plan dont les cuivres offrent la possibilité d'être enrichis au fur et à mesure des mises au jour spectaculaires de la cité campanienne. Plusieurs documents conservés à l'*Archivio di Stato di Napoli* témoignent du soutien financier dont a bénéficié le géomètre-topographe, en relation directe avec le duc de Blacas, ambassadeur de France au Royaume de Naples et des Deux-Siciles². Comme en témoigne ce plan, seuls sont découverts en 1826, à partir de la Porta Ercolano, la *Regio VI*, la partie orientale de la *Regio VII* (quartier du Forum), quelques habitations de la *Regio VIII* et les maisons bordant la rue de l'Abondance dans sa partie est, jusqu'au quartier des théâtres.



¹ *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 janvier 1826 (reprenant un procès-verbal de l'Académie des Beaux-Arts de 1825), p. 1-2.

² Je remercie bien vivement Livia Meneghetti pour m'avoir communiqué les photographies des documents manuscrits conservés à l'*Archivio di Stato di Napoli*, relatifs aux gratifications et encouragements à destination d'A. Bibent, entre le mois de février 1826 et le mois d'août 1827.

Les descendants d'Antoine Bibent ont fait don au musée de Toulouse de petits objets antiques manufacturés (céramiques, bronzes et bijoux en or) et de ces deux fragments peints, demeurés depuis dans les réserves. S'il est impossible d'affirmer que celui qui fut donc un collectionneur se soit procuré ces enduits peints précisément à « Pompeia » (nom « à la grecque » privilégié par l'architecte), l'activité acharnée dont il fit preuve au quotidien dans les rues et les bâtiments de la ville, progressivement ressuscités, autorise au moins une telle hypothèse.

La tête féminine, d'une belle qualité, rend compte d'une technique rapide, nerveuse et de nature presque « impressionniste », la *compendiaria via* évoquée par Pline au sujet du tableau laissé inachevé et qui pourtant forçait l'attention. Quelques ateliers de fresquistes se sont plu à composer de belles scènes mythologiques, entre autres genres, à l'aide de cette touche fluide et légère. S'il est difficile de reconnaître, à partir de ce seul détail, la scène dont dépendait cette jeune fille à l'apparence effrayée, le visage brusquement tourné vers sa gauche, on se plairait à croire à une Diane surprise au bain par Actéon ou à une quelconque héroïne de tragédie grecque, qu'elle soit Jocaste, Hélène ou Électre.

Sur le deuxième fragment, l'être hybride sur fond jaune est issu d'un répertoire fantastique, commun aux parties les plus hautes des parois des II^e et III^e styles. Quelques exemples peuvent être rapprochés de cette figure aux pattes d'insectes et aux ailes de Victoire ou de Furie (fig. 29 et 30).

P. C.



Fig. 29 - Caserne des Gladiateurs, triclinium, III^e style phase IA.

(d'après PPM I, 5, 3)

Fig. 30 - Maison de la Vénus en Bikini, cubiculum, IV^e style.

(d'après PPM I, 11, 6.7)

79. L'ERUPTION DU VÉSUVÉ ARRIVÉE LE 24 AOÛT DE L'AN 79 DE J.C. SOUS LE RÈGNE DE TITUS

Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819).

Toulouse, Musée des Augustins, inv. 78.1.1.

Huile sur toile.

Daté et signé en bas à droite, 1813.

H. 147,5; l. 195,5.

Comme nombre de ses contemporains, le grand peintre paysagiste d'origine toulousaine, Pierre-Henri de Valenciennes, entreprit, à l'âge de 27 ans, le voyage en Italie. L'émulation des intellectuels à l'égard des fouilles de Pompéi et d'Herculanum était alors très grande. L'artiste fut le témoin d'une éruption du Vésuve, en août 1779, qui resta gravée dans sa mémoire. Cette peinture, tout autant que ses écrits, prouvent sa fascination devant ce phénomène extraordinaire. Ainsi, par une association troublante, le tableau historique, empreint d'une emphase certaine, devient-il en même temps évocation d'un phénomène naturel vécu. Le corps de Pline s'effondrant, à l'image des bâtiments de Stabies au premier plan et la concordance déroutante entre la date de l'ensevelissement des cités campaniennes et le spectacle inquietant auquel Valenciennes a pu assister, fait de cette composition l'une des plus émouvantes et spectaculaires interprétations du thème. Car si l'iconographie des volcans n'appartient pas en propre à cet artiste, ce dernier n'en a créé pas moins une œuvre inédite par son hommage au naturaliste dont l'insatiable curiosité ne pouvait que mener à la mort. Pline le Jeune, neveu de la victime, sollicité par son ami Tacite, porta témoignage de l'épisode et de son contexte dans une lettre bien connue. Ce document relatait l'évolution de la catastrophe et ce qui lui avait été rapporté concernant la mort de son tuteur.

En observant la tragique accumulation de projections volcaniques qui entraînent l'effondrement des monuments, nous ne manquerons pas de songer à l'*Histoire naturelle* où Pline se fait justement l'écho de cette pouzzolane.¹ Le savant romain précise qu'elle représente un composant essentiel de la chaux au service du bâti. Le naturaliste ne s'attendait pas à ce que cette « espèce de cendres anciennement jeté par les volcans des environs de Pouzzoles et surtout par l'Etna » soit un jour rejeté par le Vésuve, ce volcan insoupçonné. Ce dernier sonna le glas de sa propre vie et figea pour des siècles les décors peints campaniens dont les beaux exemples qui concluent ici-même cette exposition.

P. C.



(© Daniel Martin)

1 H.N. XXXV, 13.





BIBLIOGRAPHIE
GLOSSAIRE - INDEX

ABRÉVIATIONS ET SOURCES

- AFPMA Association française pour la peinture murale antique
 AIPMA Association Internationale pour la Peinture Murale Antique
 BABESCH Bulletin Antieke Beschaving
 CAG *Carte Archéologique de la Gaule*
 CAR *Cahiers d'Archéologie Romande*
 CEPMR Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines
 CIL *Corpus Inscriptionum Latinarum*
 CJB Centre Jean Bérard (Naples)
 CRA Centre de Recherches Archéologiques
 dAF *documents d'Archéologie Française*
 DAGSO *Documents Archéologiques du Grand Sud-Ouest*
 DARA *Documents d'Archéologie en Rhône-Alpes et en Auvergne*
 De Arch. Vitruve, *De l'Architecture*, livre VII, trad. B. Liou, M. Zuinghedau, M.-T. Cam, Belles-Lettres, 1995.
 H.N., XXXV Pline, *Histoire naturelle*, trad. J.-M. Croisille, Belles-Lettres, 1985
 LIMC *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*
 MEFRA *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité*
 MMJ *Metropolitan Museum Journal*
 NDMF *Notes et documents des musées de France*
 NdS *Notizie degli Scavi di antichità*
 Images Philostrate, *La Galerie de Tableaux*, trad. A. Bougot, Belles-Lettres, 1991.
 PPM *Pompei. Pitture e mosaici*, Istituto della Enciclopedia italiana, 11 vol., I-XI, Rome, 1990-2003.
 R. A. Erc. Reale Accademia Ercolanese, *Le Antichità di Ercolano esposte*, Naples, 1757-1792.
 RACF *Revue Archéologique du centre de la France*
 RAE *Revue Archéologique de l'Est*
 RAIF *Revue Archéologique d'Île-de-France*
 RAP *Revue Archéologique de Picardie*
 RDN *Revue du Nord*
 RLMF *Revue du Louvre et des musées de France*
 RM *Römische Mitteilungen*
 RPGR S. Reinach, *Répertoire de peintures grecques et romaines*, Paris, 1922
 RSP *Rivista di Studi Pompeiani*
 SFECAG *Société Française d'Étude de la Céramique Antique en Gaule*
 TAL *Travaux d'Archéologie Limousine*

BIBLIOGRAPHIE

- ALABE, 2011 F. Alabe, « Vocabulaire et syntaxe de décors pariétaux hellénistiques », dans *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni* [actes de colloque, Messine, 2009], Rome, 2011, p. 39-48.
- ALLAG, 1990 C. Allag, « La peinture de Boulton-sur-Suippe (Marne) : présentation au musée Saint-Rémi de Reims », dans *RAP*, n° 1-2, 1990, p. 11-12.
- ALLAG, 1997 C. Allag, « Vendanges en Champagne », dans *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. A.C. - IV sec. D.C.)* [actes du VI^e Colloque international sur la peinture murale antique, Bologne, 1995, D. Corlaità Scagliarini dir.], Bologne, 1997, p. 13-18.
- ALLAG, 1999 C. Allag, « Le décor peint », dans *En visite chez Zosime, ou la mémoire d'un quartier du Gémenos antique - Trente ans d'archéologie à Saint-Jean-de-Garguier*, catalogue d'exposition, Gémenos, Marseille, 1999, p. 26-27.
- ALLAG, 2007 C. Allag, « Le décor peint dans les villes du Nord à l'époque romaine : deux exemples », dans *Les villes romaines du Nord de la Gaule. Vingt ans de recherches nouvelles* [actes du XXV^e colloque international, CNRS-UMR 8164], *RdN, Hors-série Art et Archéologie*, 10, Lille, 2007, p. 467-476.
- ALLAG, 2011 C. Allag, « Ouvertures, embrasures », dans *Décors et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge* [actes du colloque international, Université Toulouse II-Le Mirail, 2008, C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier (dir.)], *Aquitania*, suppl. 20, Bordeaux, 2011, p. 567-577.
- ALLAG, 2012 C. Allag, « Les enduits peints. Fragments du sondage 3 », dans *Un quartier de Bordeaux du I^{er} au VIII^e siècle. Les fouilles de la place Camille-Jullian, 1989-1990*, L. Maurin (éd.), *DAGSO - Ausonius*, 3, Bordeaux, 2012, p. 135-142.
- ALLAG, JOLY, 1995 C. Allag, D. Joly, « Les peintures murales romaines de Chartres (Eure-et-Loire). Étude de quelques ensembles homogènes », *RAP*, n° spécial 10, 1995, p. 169-187.
- ALLAG, LEFÈVRE, 2001 C. Allag, A. Lefèvre, « Les enduits peints », dans *Corseul (Côtes-d'Armor) - Un quartier de la ville antique. Les fouilles de Monterfil II*, H. Kerébel (dir.), *dAf*, 88, Paris, 2001, p. 53-54, 57-62, 67-68.
- ALLAG, LEFÈVRE, 2003 C. Allag, A. Lefèvre, Les peintures murales de Bon-Encontre, villa de Sainte-Radegonde, Rapport interne du CEPMR, inédit.
- ALLAG, NUNES PEDROSO, 2003 C. Allag, R. Nunes Pedroso, « Les peintures romaines de Vaulabelle à Auxerre et leur présentation au musée Saint-Germain », dans *Peinture antique en Bourgogne [actes du XVI^e Séminaire de l'AFPMA, Auxerre, 1997]*, *RAE*, 21^e suppl., Dijon, 2003, p. 17-30.
- ALLAG *et al.*, 1987 C. Allag, B. Bardoux, D. Chossenot, « Une scène mythologique à Boulton-sur-Suippe (Marne) », [actes du X^e séminaire de l'AFPMA, Vaison-la-Romaine, 1985], Paris – Vaison-la-Romaine, 1987, p. 147-159.
- ALLISON, 1995 P. Allison, « Painter-workshops or decorator's teams? », *Mededingen van het Nederlands Instituut te Rome, Antiquity*, 54, 1995, p. 98-108.
- ALLONSIUS *et al.*, 2013 C. Allonsius, D. Vermeersch, C. Vibert-Guigue, « La peinture de « voûte bleue étoilée » du bâtiment thermal du Thillay, au lieu-dit « La Vieille Baune » (Val-d'Oise) », dans *Pictor 1* [actes des 24^e et 25^e colloques de Narbonne-Paris de l'AFPMA, 2010-2011, Narbonne, 2010, J. Boislève, A. Dardenay, Fl. Monier (dir.)], Bordeaux, 2013, p. 327-342.
- ALLROGGEN-BEDEL, 1974 A. Allroggen-Bedel, *Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei*, Munich, 1974.
- ALLROGGEN-BEDEL, 1975 A. Allroggen-Bedel, « Der Hausherr der Casa dei Cervi in Herculaneum », in *Cronache Ercolanesi*, 1975, p. 99-103.
- ALLROGGEN-BEDEL, 2009 A. Allroggen-Bedel, « Ercolano. Dal sito agli archivi. Dal Museo al sito », dans Coralini A. (dir.), *Vesuviana. Archeologie a confronto*, Bologne, 2009, p. 167-179.
- AMADEI-KWIFATI, 2006 B. Amadei-Kwifati, « Restauration et présentation en musée des peintures murales et des stucs de la maison du « Bas de Vieux » (Calvados) », *Technè*, n° 23, 2006, p. 5-8.
- AMADEI-KWIFATI, 2012 B. Amadei-Kwifati, « La dé-restauration des peintures de Strasbourg : pour une nouvelle approche », dans *Un art de l'illusion, peintures murales romaines en Alsace*, catalogue d'exposition, musée archéologique de Strasbourg, Strasbourg, 2012, p. 73-75.
- AMADEI-KWIFATI, 2013 B. Amadei-Kwifati, « La restauration des deux panneaux de la villa de Boscoreale conservés au musée de Picardie à Amiens », dans *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques*, II [actes du colloque international, musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles et musée royal de Mariemont, 2010, A. Barbet, A. Verbanck-Piérard (dir.)], Arles, 2013, p. 239-245.
- AMADEI-KWIFATI, BUJARD, 2007 B. Amadei-Kwifati, S. Bujard, « Les peintures de la rue Saint-Patrice à Bayeux (Calvados) », dans *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua* [actes du IX^e Colloque de l'AIPMA, C. Guiral Pelegrín (dir.)], Saragosse – Calatayud, 2004], Gobierno de Aragón, 2007, p. 423-426.

- AMADEI-KWIFATI,
NUNES PEDROSO, 2013 B. Amadei-Kwifati, R. Nunes Pedroso, « Les méthodes mises au point au CEPMR en matière de restauration des enduits peints. Panorama des 10 dernières années », dans *Pictor 1* [actes des 24^e et 25^e colloques de Narbonne-Paris de l'AFPMA, 2010-2011, Narbonne, 2010, J. Boislève, A. Dardenay, Fl. Monier (dir.)], Bordeaux, 2013, p. 255-259.
- AMADEI-KWIFATI, TALON, 2013 B. Amadei-Kwifati et C. Talon, « Constat d'état des peintures de Boscoreale conservées au musée royal de Mariemont », dans *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques*, II [actes du colloque international, musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles et musée royal de Mariemont, 2010, A. Barbet, A. Verbanck-Piérard (dir.)], Arles, 2013, p. 265-271.
- ANDERSEN, 1977 F.G. Andersen, « Intorno alle origini del secondo stile », *Analecta Romana, Instituti Danici*, VIII, 1977, p. 71-78.
- Antiche stanze*, 1996 *Antiche stanze. Un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini*, M. Barbera, R. Paris (dir.), catalogue d'exposition, Museo nazionale romano, Terme di Diocleziano, Rome, 1996-1997, Milan, 1996.
- ARAAFU, 1995 Restauration, dé-restauration, re-restauration... [actes du 5^e colloque de l'Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire (ARAAFU), Paris, 1995, C. Reichenbach (dir.)], Paris, 1995.
- Archéologie à Nîmes* *Archéologie à Nîmes. Bilan de 40 années de recherches et découvertes 1950-1990* [catalogue d'exposition, Musée Archéologique, juin 1990], Nîmes, 1990.
- AUGUSTI, 1950 S. Augusti, « La tecnica dell'antica pittura parietale pompeiana », in *Pompeiana*, Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei, Naples, 1950, p. 313-354.
- AZIZA, 1992 C. Aziza, *Pompéi, le rêve sous les ruines*, textes choisis, présentés et commentés, Paris, 1992.
- BALDASSARRE *et al.*, 2003 I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *La peinture romaine de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive*, Arles, 2003, trad. française de l'édition italienne, Milan, 2002.
- BALDASSARRE *et al.*, 2006 I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *La peinture romaine*, nouvelle édition en livre de poche, Paris, 2006.
- BAIARDI, 1755 O.A. Baiardi, *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano*, Napoli, 1755.
- BALMELLE, 1990 A. Balmelle, « Enduits peints à Reims (Marne) : découvertes anciennes et récentes », dans *La peinture murale romaine dans les provinces du Nord* [actes du XI^e Séminaire de l'AFPMA, Reims, 1988], *RAP*, n° 1-2, 1990, p. 13-25.
- BALMELLE *et al.*, 2011 C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier, *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge* [actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2008], *Aquitania*, suppl. 20, Bordeaux, 2011.
- BARBET, 1968 A. Barbet, « Peintures de Second style schématique en Gaule et dans l'Empire romain », *Gallia*, 26-1, Paris, 1968, p. 145-176.
- BARBET, 1974 A. Barbet, *Recueil général des Peintures murales de la Gaule, t. 1, La Narbonnaise, fasc. 1, Glanum*, 27^e supplément à *Gallia*, Paris, 1974.
- BARBET, 1981 A. Barbet, « Les bordures ajoutées dans le IV^e style de Pompéi », *MEFRA*, 93, 2, p. 917-998.
- BARBET, 1982 A. Barbet, « La diffusion du III^e style pompéien en Gaule. Première partie », *Gallia*, 40-1, Paris, 1982, p. 53-82.
- BARBET, 1983a A. Barbet, « La diffusion du III^e style en Gaule (deuxième partie) », *Gallia*, 41-1, 1983, p. 111-130.
- BARBET, 1983b A. Barbet, « Quelques rapports entre peinture, stuc et mosaïque », dans *Mélanges H. Stern*, Paris, 1983, p. 43-53.
- BARBET, 1984 A. Barbet, « Peinture murale romaine à Bordeaux », dans *La peinture murale en Gaule*, [actes des séminaires AFPMA 1982-1983], 1984, p. 89-112.
- BARBET, 1985 A. Barbet, *La peinture murale romaine, les styles décoratifs pompéiens*, Paris, 1985.
- BARBET, 1986 A. Barbet dans, *Les fouilles de l'aire du Chapitre (actuel Parking Pasteur)*, [catalogue d'exposition, Aix-en-Provence, R. Boiron, C. Landure, N. Nin (dir.)], 1986, p. 30-35.
- BARBET, 1987 A. Barbet, « La diffusion des I^{er}, II^e et III^e styles pompéiens en Gaule », dans *Pictores Per Provincias* [actes du 3^e colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches, 1986], *CAR*, Avenches, 1987, p. 7-28.
- BARBET, 1989 A. Barbet, « Le goût du théâtre dans le décor peint en Italie et en Gaule », dans *Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine*, *Catalogue d'exposition*, Lattes, 1989, p. 109-119.
- BARBET, 1990a A. Barbet, « Les peintures de Glanum : une relecture », *Gallia*, 47, 1990, p. 103-134.
- BARBET, 1990b A. Barbet, « Les peintures murales de la *domus* I, pièce 1 », dans *Les fouilles de l'Enclos des Chartreux de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, *Documents d'Archéologie aixoise* 5, 1990, p. 24-27.
- BARBET, 2008 A. Barbet, *La peinture murale en Gaule romaine*, Paris, 2008.

- BARBET, 2009 A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris, 2009.
- BARBET, Bordeaux A. Barbet, « Peinture murale romaine à Bordeaux », dans *Peinture murale en Gaule* [actes des séminaires AFPMA, Lisieux-Bordeaux, 1982-1983], Oxford, 1985, p. 89-112.
- BARBET, Saint-Christoly A. Barbet, *Rapport de stage d'étude et de restauration des peintures murales de Saint-Christoly (Bordeaux)*, Direction des Antiquités Historiques d'Aquitaine, Bordeaux, 1984.
- BARBET, Sainte-Marguerite A. Barbet, F. Delamare, Fl. Monier, G. Vindry, M. Wallet, « Les peintures romaines de Lero au musée de la mer dans l'Île Sainte-Marguerite (Îles de Lérins) », *Revue du Louvre et des musées de France*, 3, 1999, p. 37-46.
- BARBET, ALLAG, 1972 A. Barbet et C. Allag, « Techniques de préparation des parois dans la peinture murale », *MEFRA*, 84-2, 1972, p. 935-1070.
- BARBET, ALLAG, 1994 A. Barbet, C. Allag, « Thermes et maisons de l'hôpital: les peintures murales », dans *Lisieux avant l'an mil, essai de reconstitution*, catalogue d'exposition, musées de la Ville de Lisieux, 1994, Lisieux, 1994, p. 32-35.
- BARBET, BECQ, 1994 A. Barbet, G. Becq, « La peinture à sujets figurés dans les temples de tradition indigène en Gaule », dans *Les sanctuaires de tradition indigène en Gaule romaine*, [actes du colloque d'Argentomagus, 8, 9, 10 oct. 1992, C. Goudineau, I. Fauduet et G. Coulon (dir.)], Clamecy, 1994, p. 104-114.
- BARBET, COUTELAS, 2002 A. Barbet et A. Coutelas, « Une fresque à la romaine », *Archéologia*, 392, sept. 2002, p. 24-41.
- BARBET *et al.*, 2008 A. Barbet, S. Bujard *et al.*, « Peintures de Périgueux. Édifice de la rue des Bouquets ou la Domus de Vésone, IV », *Aquitania*, XXIV, 2008, p. 41-76.
- BARBET, LEFÈVRE, 2007 A. Barbet, J.-F. Lefèvre, « Peinture d'une piscine froide de Rouen. Station Métrobus, palais de Justice », dans *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua* [actes du IX^e Congrès International de l'AIPMA, C. Guiral Pelegrín (dir.), Saragossa – Calatayud, 2004,], Gobierno de Aragón, 2007, p. 429-432.
- BARBET, MINIERO, 1999 A. Barbet, P. Miniero (dir.), *La villa San Marco a Stabia*, Naples, 1999.
- BARBET, SAVARIT, 1983 A. Barbet, M.-O. Savarit, *Peinture murale romaine en Gironde, Exposition du 20 mai au 30 décembre 1983*, Musée d'Aquitaine, Bordeaux, 1983.
- BARBET, VERBANCK-PIÉRARD, 2013 A. Barbet, A. Verbanck-Piérard (dir.), *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques*. Vol. II [actes du colloque international, musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles et musée royal de Mariemont, 2010], Arles, 2013.
- BARBET *et al.*, 1989 A. Barbet, C. Guiral, R. Nunes Pedroso, « Aix en Provence, les fouilles de l'Aire du Chapitre: les décors peints », dans *Actes AFPMA de Vaison-la-Romaine*, 1989, p. 35-60.
- BARBET *et al.*, 1997 A. Barbet, R. Douaud, V. Laniepce, F. Ory, *Imitations d'opus sectile et décors à réseau. Essai de terminologie*, Bulletin de liaison du CEPMR, n° 12, Paris, 1997.
- BARBET *et al.*, 1999 A. Barbet, J.-P. Bost, C. Girardy-Caillat, A. Lefèvre, B. Amadei, *La peinture romaine. Fresques de gladiateurs à Périgueux*, catalogue d'exposition, musée du Périgord, 1999, Périgueux, 1999.
- BARBET *et al.*, 2005 A. Barbet, S. Bujard, P. Dagand, J.-F. Lefèvre, I. Maleyre, collab. B. Amadei, L. Lemoigne, « Peintures de Périgueux. Édifice de la rue des Bouquets ou la domus de Vésone. III- Les peintures jadis en place et les peintures fragmentaires », *Aquitania*, 21, 2005, p. 189-239.
- BARNABEI, 1901 F. Barnabei, *La Villa pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale: relazione... con una memoria*, Rome, 1901.
- BASTET, DE VOS, 1979 F. Bastet, M. De Vos, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano*, Copenhague, 1979.
- BAUDOUX, CANTRELLE, 2006 J. Baudoux, S. Cantrelle, « Les habitats gallo-romains en terre et en bois de la rue de la Mésange à Strasbourg », *RAE*, 55, Dijon, 2006, p. 67-102.
- BÉARAT, 1997 H. Béarat, « Quelle est la gamme exacte des pigments romains? Confrontation des résultats d'analyse avec les textes de Vitruve et de Pline », dans H. Béarat *et al.* (éd.), *Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation*, Fribourg, 1997, p. 11-34.
- BÉARAT *et al.*, 1997 H. Béarat, M. Fuchs, M. Maggetti et D. Paunier, *Roman Wall Painting: Materials, Techniques, Analysis and Conservation: proceedings of the International workshop*, Fribourg, 7-9 March 1996, Fribourg, 1997.
- BÉARAT, FUCHS, 1997 H. Béarat, M. Fuchs, « Analyses physico-chimiques et peintures murales romaines à Avenches, Bosingen, Dietikon et Vallon », dans H. Béarat *et al.* (éd.), *Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation*, Fribourg, 1997, p. 181-191.
- BECCQ, 1991 G. Becq, *Rapport d'étude des peintures de la pièce U, rez-de-chaussée, place Formigé*, Rapport interne du CEPMR, inédit.
- BEEK, 2013 R. van Beek, « Un génie restauré à l'Allard Pierson Museum d'Amsterdam », dans *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques*. Vol. II [actes du colloque international, musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles et musée Royal de Mariemont, 2010], Arles, 2013.

- BENOIT, 1947 F. Benoit, « La maison à double péristyle du Jardin de Grassi à Aix-en-Provence », *Gallia*, 5-1, 1947, p. 98-122.
- BENOIT, 1958 F. Benoit, « Circonscription d'Aix-en-Provence (partie Sud) », *Gallia*, 16-2, 1958, p. 412-447.
- BESSOU, 1978 M. Bessou, « Le fanum du Camp Ferrus à Loubers (Tarn) », *Gallia*, 36-1, 1978, p. 187-212.
- BEYEN, 1928 H. Beyen, *Über Stilleben aus Pompeji und Herculaneum*, La Haye, 1928.
- BIANCHI BANDINELLI, 1969 R. Bianchi Bandinelli, *Rome, le centre du pouvoir*, Paris, 1969.
- BLANC, 1995 N. Blanc, « Hommes et chantiers : à la recherche des stucateurs romains », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome, Antiquity*, 54, 1995, p. 81-97.
- BOIRON *et al.*, 1986 R. Boiron, C. Landuré, N. Nin, « Les fouilles de l'Aire du Chapitre », *Documents d'Archéologie Aixoise*, 2, Aix-en-Provence, 1986.
- BOISLÈVE *et al.*, 2011 J. Boislève, J.-Y. Breuil, A. Coutelas, O. Vauxion, « Architecture et décor d'une *domus* dans le quartier sud-ouest de Nîmes durant le Haut-Empire. La fouille du parking Jean-Jaurès, îlot G », dans *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge* [actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2008, C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier (dir.)], *Aquitania*, suppl. 20, Bordeaux, 2011, p. 49-66.
- BOISLÈVE, CAYN, 2012 J. Boislève, P. Cayn, « Peintures et mosaïques d'époque romaine : les décors du quartier Clérisseau à Nîmes (Gard) », dans *Les enduits peints en Gaule romaine : approches croisées*, 31^e suppl. à la *RAE*, Dijon, 2012, p. 39-52.
- BOISLÈVE *et al.*, 2007 J. Boislève, S. Groetembril, C. Vibert-Guigue, « Les peintures de la *villa* de Mané-Véchen (France) », dans *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua* [actes du IX^e Congrès de l'AIPMA, C. Guiral Pelegrín (dir.), Saragosse – Calatayud, 2004], Gobierno de Aragón, 2007, p. 433-436.
- BOISLÈVE, 2011 J. Boislève, en hommage à P. Chardron-Picault, « Un important décor architectural à Autun », dans *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge* [actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2008, C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier (dir.)], *Aquitania*, suppl. 20, Bordeaux, 2011, p. 525-538.
- BORDA, 1958 M. Borda, *La pittura roman*, Milan, 1958.
- BORGARD *et al.*, 2003 P. Borgard *et al.*, « Le produzioni artigianali a Pompei. Ricerca condotta dal Centre Jean Bérard », *RSP*, 14, 2003, p. 9-30.
- BORHY, 2004 L. Borhy, « Hora, Andromeda und Pegasos: Die Kosmologie des Deckengemälde aus Brigetio (FO) : Komárom/Sziny-Vásártér », dans *Plafonds et voûtes à l'époque antique*. [actes du VIII^e Colloque international de l'AIPMA, 2001, Budapest-Veszprém, L. Bohry, S. Palágyi (dir.), M. Magyar. (coll.)], Budapest, 2004, p. 233-244.
- BORRIELO *et al.*, 2008 M. Borrielo, P. G. Guzzo, M. P. Guidobaldi, *Ercolano, tre secoli di scoperte*, Milan, 2008.
- BOUËTIEZ, ERISTOV, 2009 É. du Bouëtiez, H. Eristov, « Peintures murales gallo-romaines à Vanves (Hauts-de-Seine) », *RAIF*, 2, 2009, p. 107-146.
- BRAGANTINI DEVOS, 1982 I. Bragantini, M. De Vos (dir.), *Le decorazione della villa romana della Farnesina*, Rome, 1982.
- BRÉCOULAKI, 2006 H. Brécoulaki, « Considérations sur les peintres tétrachromatistes et les *colores austeri et floridi* », dans *Couleurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, A. Rouveret, S. Dubel et V. Naas (éd.), Paris, 2006.
- BRESSAND, 2014 V. Bressand, *Plafonds et voûtes en Gaule romaine. Décor et architecture*, Mémoire de Master 2, Université Paris-Sorbonne, Paris IV, 2014.
- BROILLET-RAMJOUÉ, BUJARD, 2011 É. Broillet-Ramjoué, S. Bujard, « Fenêtre ou la quatrième dimension de la paroi », dans *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge* [actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2008, C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier (dir.)], *Aquitania*, suppl. 20, Bordeaux, 2011, p. 579-593.
- BRUNET-GASTON, 2011 V. Brunet-Gaston, « Une pièce semi-enterrée à Eckbolsheim (Bas-Rhin) et sa décoration peinte », dans *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge* [actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2008, C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier (dir.)], *Aquitania*, suppl. 20, Bordeaux, 2011, p. 321-328.
- BURLLOT, 2002 D. Burlot, *L'engouement pour les peintures romaines antiques en Italie au XVIII^e siècle*, mémoire de l'INP - Département des restaurateurs, Paris, 2002.
- BURLLOT, 2011 D. Burlot, *Rapport de restauration, scène mystique (P1)*, Musée du Louvre, Département des AGER, novembre 2011.
- BURLLOT, 2013 D. Burlot, « Peintures romaines antiques, restaurations et falsifications. L'exemple de la collection Campana », *CérOArt* (en ligne), 2013, <http://ceroart.revues.org/2940>
- BURLLOT, ROGER, 2012 D. Burlot, D. Roger, *Les Muses des praedia de Julia Felix* (coll. Solo, 51), Paris, 2012.
- CAG, AIX Aix-en-Provence, *Pays d'Aix et val de Durance*, CAG, 13/4, Fl. Mocchi, N. Nin (dir.), Paris, 2006.

- CAIN, 1985
H.-U. Cain, *Römische Marmorkandelaber, Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur*, Vol. 7, K. Fittschen, P. Zanker (dir.), Mayence, 1985.
- CAMPANA, 1858
G. Campana, *Cataloghi del Museo Campana*, Rome, 1858.
- CAROLIS *et al.*, 2007a
E. de Carolis, F. Esposito, D. Ferrara, « Un contributo sulla tecnica di esecuzione degli affreschi della Villa dei Papiri di Ercolano », *Automata*, 2, 2007, p. 63-78.
- CAROLIS *et al.*, 2007b
E. de Carolis, F. Esposito, D. Ferrara, « *Domus Sirici* in Pompei (VII, 1,25-47) : appunti sulla tecnica di esecuzione degli apparati decorativi », *Ocnus*, 15, 2007, p. 117-141.
- CAYLUS, 1759
A. C. comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, III, Paris, 1759.
- CERULLI IRELLI, 1971
G. Cerulli Irelli, *Ercolano. Fasc. 1, Le pitture delle casa dell'Atrio a mosaico*, Rome, 1971.
- CERULLI IRELLI *et al.*, 1973
G. Cerulli Irelli, F. Abbate, J. Petit, *Pompéi. Petit Palais, janvier-mars 1973*, Paris, 1973.
- CLARKE, 2010
J. Clarke, « Model-Book, Outline-Book, Figure-Book: New Observations on the Creation of Near-Exact Copies in Romano-Campanian Painting », dans I. Bragantini (dir.) *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA. Napoli, 17-21 settembre 2007*, Naples, 2010, p. 203-214.
- COCHIN, BÉLLICARD, 1754
C. N. Cochin et J. C. Bellicard, *Observations sur les antiquités d'Herculanum*, Paris, 1754.
- CONSERVATION, 1990
M.-C. Berducou (coord.), *La conservation en archéologie*, Paris, 1990.
- COUPRY, 1973
J. Coupry, « Circonscription d'Aquitaine », *Gallia*, 31-2, 1973, p. 451-473.
- COUTELAS, 2009
A. Coutelas (dir.), *Le mortier de chaux*, Collection « Archéologiques », Paris, 2009.
- CROISILLE, 1965
J.-M. Croisille, *Les natures mortes campaniennes. Répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée National de Naples, de Pompéi, Herculanum, Stabies, Latomus*, LXXVI, Bruxelles, 1965.
- CROISILLE, 2005
J.-M. Croisille, *La peinture romaine*, Paris, 2005.
- CROISILLE, 2010
J.-M. Croisille, *Paysages dans la peinture romaine*, Paris, 2010.
- CURUNI SPIRIDIONE, SANTOPUOLI, 2007
A. Curuni Spiridione, N. Santopuoli, *Pompéi: Via dell'Abbondanza: ricerche, restauri e nuove tecnologie*, Milan, 2007.
- DARDENAY, 2010
A. Dardenay, *Les mythes fondateurs de Rome. Images et politique dans l'Occident romain*, Paris, 2010.
- DARDENAY, 2011
A. Dardenay, « Circulation des images: place, fonction et interprétation des thèmes iconographiques dans la peinture en Gaule romaine », dans *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge* [actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2008, C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier (dir.)], *Aquitania*, suppl. 20, Bordeaux, 2011, p. 345-357.
- DARDENAY, 2012
A. Dardenay, *Images des fondateurs. D'Énée à Romulus*, Bordeaux, 2012.
- DARDENAY, 2013
A. Dardenay, « Herculanum. Voisine oubliée de Pompéi », *Archéologia*, n° 508, 2013, p. 30-45.
- DARDENAY, 2014
A. Dardenay, « Un rare témoignage iconographique: les foulons de la Gourjade à Castres », dans E. Boube, A. Bouet, F. Colléoni (dir.), *De Rome à Lugdunum des Convènes. Hommages à Robert Sablayrolles*, *Aquitania*, Suppl. 31, Coll. Mémoires, Bordeaux, 2014, p. 383-394.
- DE CARO, 2001
S. De Caro, *La natura morta nelle pitture delle città vesuviane*, Milan, 2001.
- DELAMARE, 1982
F. Delamare, « L'étude colorimétrique et physico-chimique des couches picturales murales, Problèmes et méthodes », in *RArchéom*, VI, 1982, pp. 61-70
- DELAMARE, 1999
F. Delamare, dans A. Barbet *et al.*, « Les peintures romaines de Lero au musée de la mer dans l'île sainte-Marguerite (Iles de Lérins) », *RLMF*, 3, 1999, p. 37-46.
- DELAMARE *et al.*, 1990
F. Delamare, L. Delamare, B. Guineau, G.-S. Odin, « Couleur, nature et origine des pigments verts employés en peinture murale gallo-romaine », dans *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Haut Moyen-Age - Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques* [colloque international du CNRS], Paris, 1990, p. 103-116.
- DELAMARE, GUINEAU, 1999
F. Delamare et B. Guineau, *Les matériaux de la couleur*, Paris, 1999.
- DELLA CORTE, 1922
Della Corte, « La villa rustica Ti Claudi Eutychi Caesaris I (iberti), esplorata dal sig. cav. Ernesto Santini, nel fondo di sua proprietà alla contrada Rota (Comune di Boscotrecase), negli anni 1903-1905 », *NdS*, XIX, n.s. 5, 1922, p. 468-469.
- DELPLACE, VAN OSSEL
C. Delplace, P. van Ossel, « Les apports de l'étude des enduits peints à l'architecture du complexe thermal de la villa de Champion (Namur) en Belgique », *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*, 24, [actes du 4^e colloque de l'AIPMA, Cologne, 1989], Berlin, 1991, p. 261-268.
- DESCAMPS-LEQUIME, 2007
S. Descamps-Lequime (dir.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Milan, Paris, 2007.
- DE VOS, 1982
M. et A. De Vos, *Pompéi, Ercolano, Stabia*, Bari, 1982.
- DICKMANN, 1999
J.-A. Dickmann, *Domus frequentata: anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus*, 2 vol., Munich, 1999.

- DUBOIS *et al.* Y. Dubois, F. Hoek, V. Provenzale, « Der römische Gutshof in Wetzikon-Kempten und seine Wandmalerei », *Archäologie der Schweiz*, 24, 2003, p. 2-14.
- DUBOIS-PÉLERIN, 2013 É. Dubois-Pélerin, *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques*, Vol. I, Arles, 2013.
- DUMASY, 1991 F. Dumasy, *La villa du Liégeaud et ses peintures*, *La-Croisille-sur-Briance, dAf*, 31, Paris, 1991.
- DUMASY, 2011 F. Dumasy, « Décors de la scène et lieux du décor dans les édifices de spectacle de Gaule romaine », dans *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge* [actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2008, C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier (dir.)], *Aquitania*, suppl. 20, Bordeaux, 2011, p. 279-298.
- DUNBABIN, 2003 K. Dunbabin, *The Roman Banquet. Image of conviviality*, Cambridge, 2003.
- ERISTOV, 1979 H. Eristov, « Corpus des faux marbres peints à Pompéi », *MEFRA*, Antiquité, 91, 1979, 2, p. 693-771.
- ERISTOV, 1987a H. Eristov, « Les peintures murales provinciales d'époque flavienne », dans *Aventicum*, V, *Pictores per Provincias* [actes du 3^e colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches, 1986], 43, Avenches, 1987, p. 45-55.
- ERISTOV, 1987b H. Eristov, « Peinture romaine et textes antiques : informations et ambiguïtés. À propos du Recueil Milliet », *Revue archéologique*, 1, 1987, p. 113-123
- ERISTOV, 1999 H. Eristov, dans A. Barbet et P. Miniero (éd.), *La villa San Marco a Stabia*, Rome- Naples – Pompéi, 1999, p. 183-239.
- ERISTOV, 2005 H. Eristov, « Les pièges de la perspective - Illusion spatiale dans le 4^eme style pompéien », dans *Illusions d'antique, catalogue d'exposition, forum antique de Bavay*, 2005, p. 45-67.
- ERISTOV, ROBIN, 2011 H. Eristov, S. Robin, « Les décors peints d'un quartier de Lutèce : bilan des découvertes », dans *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, *Aquitania*, suppl. 20, C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier (dir.), Pessac, 2011, p. 131-149.
- ERISTOV, VAUGIRAUD, 1985 H. Eristov, S. de Vaugiraud, « Peintures murales de la rue Amyot à Paris », *Cahiers de la Rotonde*, 8, Paris, 1985.
- ERISTOV *et al.*, 2002 H. Eristov, C. Kohlmayer, D. Vermeersch, « Beaumont-sur-Oise (95) : l'habitat du III^e siècle et son décor peint. Au sud du cimetière, zone 18 », *RACF*, 41, 2002, p. 187-224.
- ESPOSITO, 2007a D. Esposito, « Pompei, Silla e la Villa dei Misteri », dans *Maisons, villas et sanctuaires tardo-républicains : découvertes récentes et relectures*, [actes du colloque international, Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi, 8-10 février 2007, dir. F. Zevi, J.-M. Moret, A. Pelletier, J. B. Perrier (éd.)], Rome, 2007, p. 441-465.
- ESPOSITO, 2007b D. Esposito, « I pittori dell'officina dei Vettii a Pompei. Meccanismi di produzione della pittura parietale romana », *BABesch* 82, 2007, p. 149-164.
- ESPOSITO, 2009 D. Esposito, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali*, Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei, 28, Rome, 2009.
- FALZONE, Ostia S. Falzone, *Scavi di Ostia*, XIV, *Le Pitture delle Insulae (180-250 circa d.C.)*, Rome, 2004.
- FELLETTI MAJ, 1961 B. M. Felletti Maj, *Le pitture delle case delle Volte Dipinte e delle Pareti Gialle, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, III, Ostia, fasc. 1/2, Rome, 1961.
- FELLETTI MAJ, MORENO, 1961 B. M. Felletti Maj, P. Moreno, *Le pitture delle case delle Muse, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, III, Ostia, fasc. 3, Rome, 1967.
- FIGLIARELLI, 1860 G. Fiorelli, *Pompeianorum Antiquitatum Historia*, Naples, 1860.
- FORMOSO, 2006 E. Formoso, « Les décors à réseau. Des peintures murales surprenantes et méconnues », dans *La peinture antique des Macédoniens aux Omeyyades, Dossiers d'Archéologie*, n° 318, 2006, p. 86-89.
- FÜNFSCILLING, 2006 S. Fünfschilling, *Das Quartier « Kurzenbetti » im Süden von Augusta Raurica, Forschungen in Augst* 35/1-2, Römermuseum Augst, 2007, 2 vol.
- FRÉSARD, 2006 N. Frésard, « Le danseur indien au carquois : relecture d'un décor peint du sanctuaire de Bois l'Abbé », *Histoire de l'Art*, 58, avril 2006, p. 13-23.
- FRIZOT, 1984 M. Frizot, *Peintures et stucs de Hongrie, Peinture murale en Gaule*, Actes des séminaires de Limoges (1980) et Sarrebourg (1981), Studia Gallica, Université de Nancy, 1984.
- GARDES *et al.*, 2013 Ph. Gardes, A. Coiquaud, A. Dardenay, A. Denysiak, A. Lemaire, « Les maisons romaines précoces de l'oppidum de Roquelaure-La Sioutat (Gers) », *Gallia*, 70-2, 2013, p. 25-57.
- GRIMALDI, 2013 M. Grimaldi, « La villa de Publius Fannius Synistor et le Pagus Felix Suburbanus », dans Barbet, Verbanck 2013, p. 65-77.
- GROETEMBRIL, MONIER, 1997 S. Groetembril, Fl. Monier, « Candélabres gallo-romains à figures en couronnement », dans *I temi figurativi nella pittura parietale antica*, D. Scagliarini Corlàita (dir.), Bologne, p. 253-255.
- GROS, 1976 P. Gros, Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve, *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 88, 1976, p. 669-704.
- GROS, 2001 P. Gros, *L'architecture romaine, 2, maisons, palais, villas, tombeaux*, Paris, 2001.

- GROS, 2008
 P. Gros, *La Gaule Narbonnaise. De la conquête romaine au III^e siècle ap. J.-C.*, Paris, 2008.
- GUICHARD, GUINEAU, 1990
 V. Guichard, B. Guineau, « Identification de colorants organiques naturels dans des fragments de peintures murales de l'Antiquité », dans *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Haut Moyen-Age - Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques* [colloque international du CNRS], Paris, 1990, p. 245-254.
- GUIDOBALDI *et al.*, 2012
 M. P. Guidobaldi, D. Esposito, L. Pedicini, *Ercolano, colori di una città sepolta*, Vérone, 2012.
- GUINEAU, 1995
 B. Guineau, « Couleurs et techniques », dans *Jeunesse de la beauté : la peinture romaine antique*, [catalogue d'exposition], Ars Latina, Paris, 1995, p. 208-239.
- GUINEAU, 2001
 B. Guineau « Couleurs et techniques », in H. Lavagne, *Jeunesse de la beauté : la peinture romaine antique*, Paris, 2001, p. 333-352.
- GUIRAL PELEGRÍN,
 MOSTALAC CARRILLO, 1987
 C. Guiral Pelegrín, A. Mostalac Carrillo, « Avance sobre la difusión de los cuatros estilos pompeyanos en Aragón », dans *Aventicum*, V, *Pictores per Provincias* [actes du 3^e colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches, 1986], Avenches, 1987, p. 233-241.
- HECKENBENNER *et al.*, 2011
 D. Heckenbenner, M. Mondy, M. Frenzel, K. Boulanger, « Enduits peints et espaces architecturaux en milieu urbain et rural chez les Médiomatriques », dans *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge* [actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2008, C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier (dir.)], *Aquitania*, suppl. 20, Bordeaux, 2011, p. 553-565.
- HELBIG, 1868
 W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, 1868.
- HÉNIQUE, 2011
 J. Hénique, « Aperçu sur un îlot antique de Bordeaux. Le décor d'une *domus* de la première moitié du I^{er} siècle après J.-C.: étude préliminaire », dans *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge* [actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2008, C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier (dir.)], *Aquitania*, suppl. 20, Bordeaux, 2011, p. 125-129.
- HODSKE, 2007
 J. Hodske, *Mythologische Bildthemen in die Häusern Pompejis*, Ruhpolding, 2007.
- HOEK *et al.*, 2001
 F. Hoek, V. Provenzale, Y. Dubois, « Der römische Gutshof in Wetzikon-Kempten und seine Wandmalerei », *Archäologie der Schweiz*, 24/3, 2001, p. 2-14.
- JARDEL, BOISLÈVE, 2010
 K. Jardel, J. Boislève, « Découverte de pots à pigments à Aregenua (Vieux, Calvados) » [Actes du colloque de la SFECAG], *Chelles*, 2010, p. 651-654.
- JOYCE, 1981
 H. Joyce, *The decoration of walls, ceilings and floors in Italy in the second and third centuries A. D.*, Rome, 1981.
- KEULS, 1978
 E. C. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leyde, 1978.
- KNAUER, 1990
 E. R. Knauer, « Wind Towers in Roman Wall Paintings? », *MMJ*, 25, New York, 1990, p. 5-20.
- KRISTENSEN, 2012
 T. M. Kristensen, « Ateliers and artisans in roman art and archaeology », dans T. M. Kristensen, et B. Poulsen (éd.), *Ateliers and Artisans in Roman Art and Archaeology*, *Journal of Roman Archaeology*. Supplementary Series 92, 2012, p. 6-12.
- LIDLAW, 1964
 A. Laidlaw, « The Tomb of Montefiore : A New Roman Tomb Painted in the Second Style », dans *Archaeology*, 17, 1964, p. 33-42.
- LA ROCCA *et al.*, 2009
 E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella (dir.), *Roma : la pittura di un impero*, catalogue d'exposition, Scuderie del Quirinale, Rome, 2009-2010, Milan, 2009.
- LA TORRE, 2011
 G. F. La Torre, « Origine e sviluppo dei sistemi di decorazione parietale nella Sicilia ellenistica », dans *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni*, [actes de colloque, Messina, 2009], *Archaeologica*, 163, Rome, 2011, p. 255-278.
- LEBLANC, 2013
 O. Leblanc, « La maison aux Peintures, Saint-Romain-en-Gal (Rhône) », dans *Pictor 1* [actes des 24^e et 25^e colloques de Narbonne-Paris de l'AFPMA, 2010-2011, Narbonne, 2010, J. Boislève, A. Dardenay, Fl. Monier (dir.)], Bordeaux, 2013, p. 207-213.
- LEBLANC *et al.*, 1997
 O. Leblanc, A. Le Bot-Helly, A. Belis, « Les décors peints des petits thermes nord à Saint-Romain-en-Gal (Rhône) », *Gallia*, 54, 1997, p. 261-275.
- LING, 1991
 R. J. Ling, *Roman painting*, Cambridge, 1991.
- LOUSTAUD, 1982
 J.-P. Loustaud, « Les thermes de la villa gallo-romaine de Brachaud. Synthèse d'une évolution », *TAL*, 3, Limoges 1982, p. 31-52.
- MAIGRET, 1990
 C. Maigret, « Le décor peint des pièces d'entrée des thermes sud », dans *Le site de Notre-Dame d'Avinionet à Mandelieu*, M. Fixot (dir.), *Monographie du CRA-CNRS*, 3, Paris, 1990, p. 104-141.
- MAIURI, 1938
 A. Maiuri, « Note su di un nuovo dipinto ercolanese », *Bollettino d'arte*, XI, 1938, p. 481-489.
- MALLET *et al.*, 2011
 F. Mallet, C. Besson, C. Allonsius *et al.*, « Les enduits peints de deux villas en Île-de-France », dans *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge* [actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2008, C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier (dir.)], *Aquitania*, suppl. 20, C., Bordeaux, 2011, p. 161-170.

- MANN, 1986 M. Borriello, M. Lista, U. Pappalardo, V. Sampaolo, C. Ziviello, *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli [1.]*, Rome, 1986.
- MANN, 1989 R. Cantilena, *Le Collezioni del Museo nazionale di Napoli [Texte imprimé]. La scultura greco-romana, le sculptures antiques della collezione Farnese, le collezioni monetali, le oreficerie, la collezione glittica*, Rome, 1989.
- MANN, 2009 I. Bragantini, V. Sampaolo, L. Spina, *La pittura pompeiana*, Naples, 2009.
- MANN, 2013 I. Bragantini, V. Sampaolo, *La Pittura Pompeiana, Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Milan, 2013.
- MANNI, 1990 M. Manni, « Per la storia della pittura ercolanese », *Cronache ercolanesi*, vol. 20, 1990, p. 129-143.
- MARTIN, SILHOUETTE, 1996 L. Martin, H. Silhouette, *UGC, rue Castelnau-d'Auros, Bordeaux (Gironde), construction d'un complexe cinématographique. Fanum suburbain du I^{er} siècle. Habitats antiques. Fosses du Haut Moyen Âge : Document Final de synthèse*, Association pour les Fouilles Archéologiques Nationales (AFAN), Pessac, 1996.
- MARTINEZ, 2004 J.-L. Martinez, *Les antiques du musée Napoléon : édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810*, NDMF, 39, Paris, 2004.
- MEYBOOM, MOORMANN, 2013 P. G. P. Meyboom, E. M. Moormann, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Louvain, 2013.
- MIELSCH, 1975 H. Mielsch, *Römische stuckreliefs*, 1975.
- MOOLS, MOORMANN, 2008 S. Mools et E. M. Moormann, *La villa della Farnesina. Le Pitture*, Rome, 2008.
- MOORMANN, 1986 E. M. Moormann, *La Pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*, Nimègue, 1986.
- MONIER, 1980 F. Monier, « Genainville, Peintures murales du bâtiment secondaire VI », dans *Peinture murale en Gaule*, [actes des séminaires, 1979], Publication du centre de recherches sur les techniques gréco-romaines, n° 9, Univ. de Dijon, 1980, p. 135-140.
- MORA, 1967 P. MORA, « Proposte sulla tecnica della pittura murale romana », in *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, Rome, 1967, p. 61-84.
- MORA, PHILIPPOT, 1977 P. et L. Mora et P. Philippot, *La conservation des peintures murales*, Bologne, 1977.
- MOREL, 1992 J.-P. Morel, « L'artisan », dans *L'Homme Romain*, A. Giardina (dir.), Paris, 1992.
- MORTREUIL *et al.*, 2013 V. Mortreuil, S. Groetembril, K. Robin, « Le décor stucqué de la villa gallo-romaine de Jonzac (Charente-Maritime) », dans *Pictor*, 1 [actes des 24^e et 25^e colloques de Narbonne-Paris de l'AFPMA, 2010-2011, Narbonne, 2010, J. Boislève, A. Dardenay, Fl. Monier (dir.)], Bordeaux, 2013, p. 77-91.
- MULLIEZ, *Matière et couleur* M. Mulliez, *Matière et couleur dans la peinture pariétale romaine de la fin de la République*, thèse de doctorat, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense - Università degli Studi di Napoli « L'Orientale », A. Rouveret, I. Bragantini (dir.), 2011 (4 vol.).
- MULLIEZ, 2015 M. Mulliez, *Le luxe de l'imitation*, Naples, CJB, à paraître en 2015.
- NEWTON, BIRCH, 1856 C. T. Newton, S. Birch, *Report on the Campana Collection*, London, 1856.
- NIN, 1986 N. Nin, « Découverte d'une maison romaine à Aix-en-Provence », *Archéologia*, n° 215, juillet-août 1986, p. 16-23.
- NITTI, 2011 P. Nitti (dir.), *Pompéi, un art de vivre. Exposition Musée Maillol, Paris, 21 septembre 2011-12 février 2012*, Paris, 2011.
- NOWICKA, 1984 M. Nowicka, « Theophilos peintre d'Alexandrie et son activité », dans *Studi in onore di A. Adriani*, Rome, 1984, p. 256-259.
- NUNES PEDROSO, 2012 R. Nunes Pedroso, « Bayeux, Saint-Patrice, Restaurer : il fallait le fer », dans *Les enduits peints en Gaule romaine : approches croisées* [actes du 23^e séminaire de l'AFPAM, Paris, 2009, M. E. Fuchs, Fl. Monier (dir.)], Dijon, 2012, p. 257-262.
- PAGANI *et al.*, 2005 J. Bishop, R. Bugini, M. T. Lachin, E. Mariani, F. Morandini, C. Pagani, S. Tonni, S. Toso, « Domus B », dans *Dalle domus alla corte regia. S. Giulia di Brescia. Gli scavi dal 1980 al 1992*, Florence, 2005.
- Paris, 2014 C. Giroire, D. Roger, E. La Rocca et al. (dir.), *Auguste* [catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais], Paris, 2014.
- PARSLOW, 1988 C. Parslow, « Documents illustrating the excavations of the Praedia of Julia Felix in Pompeii », *RSP*, II, 1988, p. 37-48.
- PASQUIER, MARTINEZ, 2007 A. Pasquier, J.-L. Martinez, *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre*, Paris, 2007.
- PdE Accademia Ercolanese, *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, Naples, 1757-1779.
- Peint. rom. Narbo.* *Peintures romaines en Narbonnaise*, catalogue d'exposition, musée du Luxembourg, 1993, Paris, 1993.

- PERRIN, 2004 Y. Perrin, « La peinture pariétale italienne de Claude à Titus : le temps des notables », dans *L'autocélébration des notables dans le monde romain, contextes, images, textes, II^e s. avant J.-C. - III^e s. après J.-C.* [actes de colloque, Clermont-Ferrand, 2003, M. Cébelle-Gervasoni, L. Lamoine, F. Trément (dir.)], Clermont-Ferrand, 2004, p. 363-378.
- PETERS, 1963 W. Peters, *Landscape in Romano-Campanian mural painting*, Assen, 1963.
- PETERS, 1993 W.J.Th. Peters, *La casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture*, Amsterdam, 1993.
- PLASSOT *et al.*, 1995 E. Plassot, A. Le Bot-Helly, M.-J. Bodolec, « Le quartier Saint-Pierre - La maison aux *xenia* », dans *Vaise, un quartier de Lyon antique*, DARA, E. Delaval, C. Bellon, J. Chastel, E. Plassot, L. Tranoy (dir.), Lyon, 1995, p. 73-129.
- Pompéi*, 1973 G. Cerulli Irelli, F. Abbate, J. Petit, *Pompéi*, catalogue d'exposition, Petit-Palais, 1973, Paris, 1973.
- PUGLIESE CARATELLI, 1990 G. Pugliese Caratelli, *Pompei : Pitture e Mosaici*, Rome, 1990.
- RAGGHIANI, 1963 C. L. Ragghianti, *Pittori di Pompei*, Milan, 1963.
- RÄSÄNEN, WASSHOLM, 2008 A. Räsänen, H. Wassholm, « Ricostruzione delle pitture parietali del triclinio », in p. Castrén (dir.), *Domus Pompeiana, mostra nel museo d'arte Amos Anderson, Helsinki, Finlandia, 29 fév. - 25 Mai 2008*, Helsinki, 2008, p. 199-204
- REYMOND, BROILLET-RAMJOUÉ, 2001 S. Reymond, É. Broillet-Ramjoué, *La villa romaine de Pully et ses peintures murales*, Guides archéologiques de la Suisse, 32, Pully, 2001.
- REINACH, (ROUVERET) 1985 A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Recueil Milliet, Introduction et notes par Agnès Rouveret, Paris, 1985.
- RICHARDSON, 2000 L. jr Richardson, *A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum and Stabiae*, Londres, 2000.
- ROGER, 2011 D. Roger, « D'un empire à l'autre, les tribulations des premières fresques exhumées d'Herculanum. Une récente acquisition du musée du Louvre », *LRMF*, 3, Paris, 2011, p. 20-31.
- ROGER, GIROIRE, 2008 D. Roger, C. Giroire, *De l'esclave à l'empereur, l'art romain dans les collections du musée du Louvre*, catalogue d'exposition, Paris, 2008.
- ROMIOPOULOU, BRECOULAKI, 2002 K. Romiopoulou, H. Brecolaki, « Style and painting techniques on the wall-paintings of the "Tomb of the Palmettes" at Lefkadia, in Tiverios (M.A.) », dans *Color in Ancient Greece. The role of color in ancient greek art and architecture 700-31 B.C.* [Actes du colloque, Thessalonique, 12-16 avril 2000], D. S. Tsiafraakis (éd.), Thessalonique, 2002, p. 107-115.
- ROTHÉ, HEIJMANS, 2008 M.-P. Rothé, M. Heijmans, *Arles, Crau, Camargue*, CAG, 13/5, Paris, 2008.
- ROUVERET, 2004 A. Rouveret, *Peintures grecques antiques. La collection hellénistique du musée du Louvre*, Paris, 2004.
- ROUVERET, 2007a A. Rouveret, « Ce que Pline l'Ancien dit de la peinture grecque : histoire de l'art ou éloge de Rome ? » dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 151^e année, N. 2, 2007, pp. 619-632.
- Rouveret, 2007b A. Rouveret, « La couleur retrouvée. Découvertes de Macédoine et textes antiques », dans *Peinture et couleur dans le monde grec antique* [actes de colloque, musée du Louvre, 2004, S. Descamps-Lequime (dir.)], Paris, 2007.
- SABRIÉ, 1985 M. et R. Sabrié, « Les peintures romaines de deux maisons du Clos de la Lombarde à Narbonne, Études languedociennes », Congrès national des Sociétés Savantes, Montpellier, 1985, p. 205-218.
- SABRIÉ, 1987 M. et R. Sabrié, « Style et datation des peintures de la maison à Portiques à Narbonne », dans *Pictores per Provincias* [actes du 3^e colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches, 1986], Avenches, 1987, p.161-166.
- SABRIÉ, 1989a M. et R. Sabrié, « Vestiges de deux maisons d'époque romaine à Narbonne », *RAN*, 22, 1989, p. 191-235.
- SABRIÉ, 1989b M. et R. Sabrié, « Ruscino (Château Roussillon, Pyrénées Orientales) : Étude préliminaire », dans *Peinture murale romaine* [actes du X^e séminaire de l'AFPMA, Vaison-la-Romaine, 1-3 mai 1987], 1989, p. 27-34.
- SABRIÉ, 1993 M. et R. Sabrié, *Peintures romaines en Narbonnaise*, Catalogue d'exposition, Paris Musée du Luxembourg, Paris, 1993.
- SABRIÉ, 1994 M. et R. Sabrié, « Le Clos de la Lombarde à Narbonne- Peintures murales de la maison III », *RAN*, 27-28, 1994-1995, p. 191-251.
- SABRIÉ, 1995 M. et R. Sabrié, « Les peintures murales de Narbonnaise, de l'époque préromaine au III^e siècle après J.-C. », *RAP*, n^o spécial 10, 1995, p. 47-57.
- SABRIÉ, 1995b M. et R. Sabrié, *Peintures romaines à Narbonne*, Catalogue d'exposition, Palais des Archevêques, Narbonne, 1995.

- SABRIÉ, 1998 M. et R. Sabrié, « Les peintures murales de la Villa Roma à Nîmes (Gard) », *RAN*, 31, 1998, p. 13-71.
- SABRIÉ, 2000 M. et R. Sabrié, *25 ans d'Archéologie à Narbonne* [catalogue d'exposition, Narbonne], C. Sanchez, M. Sirventon (coord.), Narbonne, 2000.
- SABRIÉ, 2002 M. et R. Sabrié, *Le Clos de la Lombarde. Un quartier de Narbonne dans l'Antiquité*, Narbonne, 2002.
- SABRIÉ, 2003 M. et R. Sabrié, « Les enduits peints de l'Extension de la Préfecture rue Saint-Jacques à Toulouse », *Pallas*, 63, p. 249-258.
- SABRIÉ, 2004 M. et R. Sabrié, *Le Clos de la Lombarde à Narbonne. Espaces publics et privés du secteur nord-est*, Montagnac, 2004.
- SABRIÉ, 2011a R. Sabrié, « Maisons du Clos de la Lombarde à Narbonne : architecture et décoration », dans *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge* [actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2008, C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier (dir.)], *Aquitania*, suppl. 20, Bordeaux, 2011, p. 81-92.
- SABRIÉ, 2011b M. et R. Sabrié, *La maison au Grand Triclinium du Clos de la Lombarde à Narbonne*, Montagnac, 2011.
- SABRIÉ, 2013 R. Sabrié, « Décors des II^e, III^e et IV^e styles de la rue D du Clos de la Lombarde à Narbonne », dans *Peintures murales et stucs d'époque romaine, de la fouille au musée, Pictor 1* [actes des 24^e et 25^e colloques de Narbonne-Paris de l'AFPMA, 2010-2011, Narbonne, 2010, J. Boislève, A. Dardenay, Fl. Monier (dir.)], Bordeaux, 2013, p. 27-45.
- SABRIÉ, DEMORE, 1991 M. Sabrié, M. Demore, *Peintures romaines à Narbonne – Décorations murales de l'antique province de Narbonne*, Catalogue de l'exposition, Palais des Archevêques, 29 juin-30 septembre 1991, Narbonne, 1991.
- SABRIÉ, PISKORZ, 1998 M. et R. Sabrié, M. Piskorz, « Les peintures de Villa Roma à Nîmes », *RAN*, 31, 1998, p. 13-71.
- SABRIÉ, SOLIER, 1987 M. et R. Sabrié, Y. Solier, *La maison à Portiques du Clos de la Lombarde à Narbonne et sa décoration murale*, *RAN*, Suppl. 16, 1987, Paris.
- SABRIÉ *et al.*, 1994 M. et R. Sabrié *et al.*, « Peintures murales romaines de Béziers (Hérault), place de la Madeleine », *RAN*, 27-28, Montpellier, 1994, p. 175-189.
- SAUTEL, 1942 J. Sautel, *Vaison dans l'Antiquité*, III, Avignon, 1942.
- SAURON, 1975 G. Sauron, « La peinture allégorique à Pompéi », dans *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten* [actes de colloque, Institut Allemand d'Archéologie, Essen, 1973, B. Andreae, H. Kyrieleis (dir.)], Recklinghausen, 1975, p. 101-106.
- SAURON, 1999 G. Sauron, « Le propriétaire de la villa dite « de P. Fannius Synistor » à Boscoreale vers 50 av. J.-C. : P. Annus C. f. ancien duovir de la colonie de Pompéi, ou son fils ? », [compte-rendu des actes de la *Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 71], Rome, 1998, p. 128.
- SAURON, 2007 G. Sauron, *La peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron*, Paris, 2007.
- SAURON, 2013 G. Sauron, *L'art romain des conquêtes aux guerres civiles*, Paris, 2013.
- SAVARIT, 1985 M.-O. Savarit, « Les peintures murales romaines de Plassac (Gironde) », dans *Peinture murale en Gaule*, [actes du séminaire AFPMA], BAR International Séries 240, 1985, p. 113-135.
- SAVARIT, 1988 M.-O. Savarit, « Les peintures murales de la villa gallo-romaine de Plassac », dans *Actes du XXXVI^e Congrès d'Études Régionales, Blaye les 6-7 octobre 1984*, Bordeaux, 1988, p. 21-30.
- SEILER, 1992 F. Seiler, *Casa degli Amorini dorati* (VI 16, 7.38), Häuser in Pompeji, Munich, 1992.
- SESTIER, 1990 P. Sestier, « Bêtes et marbres de Vendeuil-Caply », dans *La peinture murale dans les provinces du Nord*, [actes du XI^e séminaire de l'AFPMA], *RAP*, n° 1-2, 1990, p. 75-81.
- STEFANI, 2013 G. Stephani, « Per una storia degli scavi della villa di Publius Fannius Synistor di Boscoreale », dans *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques*, II [actes du colloque international, musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles et musée royal de Mariemont, 2010, A. Barbet, A. Verbanck-Piérard (dir.)], Arles, 2013, p. 46-63.
- STROCKA, 1975 V. M. Strocka, « Pompejanische Nebenzimmer », dans *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten* [actes de colloque, Institut Allemand d'Archéologie, Essen, 1973, B. Andreae, H. Kyrieleis (dir.)], Recklinghausen, 1975, p. 101-106.

- TESSARIOL, HÉNIQUE, 2013 M. Tessariol et J. Hénique, « Nouvelles approches de l'équipement décoratif de la *domus* de la rue du Hâ (Bordeaux, Aquitaine), de la première moitié du I^{er} siècle après J.-C. », dans *Pictor 1* [actes des 24^e et 25^e colloques de Narbonne-Paris de l'AFPMA, 2010-2011, Narbonne, 2010, J. Boislève, A. Dardenay, Fl. Monier (dir.)], Bordeaux, 2013, p. 93-104.
- THOMAS, 2009 R. Thomas, « Die Baubefunde der Ausgrabungen im Lager der römischen Flotte in Köln-Marienburg (Alteburg) in den Jahren 1983/1984, *Kölner Jahrbuch* », 42, 2009, p. 689-785.
- THAGAARD LOFT, 2004 G. Thagaard Loft, « Villa Landscapes in Pompeian Wall Painting », *Annalecta Romana*, XXIX, 2004, p. 7-28.
- TRAN TAM TINH, 1974 V. Tran Tam Tinh, *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du musée du Louvre*, Paris, 1974.
- TRAN TAM TINH, 1988 V. Tran Tam Tinh, *La Casa dei Cervi à Herculaneum*, Rome, 1988.
- TREILHOU, 2012 S. Treilhou, « Fresque et peinture murale : recherches sur la nature de la technique picturale romaine », in M. Fuchs et F. Monier (dir.), *Les enduits peints en Gaule romaine : approches croisées, actes du 23^e séminaire de l'AFPMA, RAE 31^e suppl.*, 2012, p. 251-255.
- VARONE, 1997 A. Varone, « Pompei. Il quadro Helbig 1445, « Kasperl im Kindertheater », una nuova replica e il problema delle copie e delle varianti », dans *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a. C. - IV sec. d. C.)*, [Atti del VI convegno internazionale sulla pittura parietale antica, D. Scagliarini Corlaita (dir.)], Bologna, 1997, p. 149-152.
- VARONE, BÉARAT, 1997 A. Varone et H. Béarat, « Pittori Romani al Lavoro. Materiali, Strumenti, Tecniche », in H. Béarat, M. Fuchs, M. Maggetti et D. Paunier (dir.), *Roman Wall Painting : Materials, Techniques, Analysis and Conservation*, Fribourg, 1997, p. 199-214.
- VIBERT-GUIGUE, 2011 C. Vibert-Guigue, « Cartographie de décors peints et stuqués découverts in situ sur du bâti antique en Gaule », dans *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge* [actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2008, C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier (dir.)], *Aquitania*, suppl. 20, Bordeaux, 2011, p. 199-211.
- VIPARD, 1998 P. Vipard, *La maison du « Bas de Vieux », une riche habitation romaine du quartier des thermes d'Areghena (Vieux, Calvados), Guide à l'usage du visiteur*, Caen, 1998.
- VON BLANCKENHAGEN, 1962 P.H. Von Blanckenhagen, « The paintings from Boscotrecase », *RM*, suppl. 6, 1962, p. 4-7.
- VON BLANCKENHAGEN, ALEXANDER, 1990 P.H. Von Blanckenhagen, C. Alexander, *The Augustan Villa at Boscotrecase, DAIRom*, Sonderschriften 8, Mayence, 1990.
- VUICHARD PIGUERON, 2006 N. Vuichard Pigueron, « La peinture murale », dans C. Martin Pruvot, *L'insula 19 à Avenches. De l'édifice tibérien aux thermes du II^e siècle*, *CAR*, 103, *Aventicum XIV*, Lausanne 2006, p. 155-205.
- WIRTH, 1934 F. Wirth, *Die Römische Wandmalerei*, Berlin, 1934.
- ZIELINSKI, 2013 C. Zielinski, « Les peintures murales romaines de la rue des Magnans à Aix-en-Provence », dans *Pictor 1* [actes des 24^e et 25^e colloques de Narbonne-Paris de l'AFPMA, 2010-2011, Narbonne, 2010, J. Boislève, A. Dardenay, Fl. Monier (dir.)], Bordeaux, 2013, p. 47-63.
- ZEVI, 2008 F. Zevi (dir.), *Museo archeologico de Campi Flegrei, Catalogo generale. 2. Pozzuoli*, Naples, 2008.

GLOSSAIRE

APPAREIL (ou <i>opus</i> en latin)	Façon dont les blocs (moellons, briques...) sont agencés dans la maçonnerie d'un mur.
ARRICCIO	Mortier de chaux et de sable appliqué sur un mur sans être lissé servant de couche de dressage qui assure la planéité du support.
ASSISE	Rangée de blocs.
BOUTISSE	Élément de maçonnerie dont la plus petite face forme parement.
CARBONATATION	Phénomène de « prise » de la chaux aérienne. L'hydroxyde de calcium contenu dans le mortier, au contact du gaz carbonique dissout dans l'eau, se transforme en carbonate de calcium insoluble alors que l'eau s'évapore. Par carbonatation, se reforme le calcaire, matériau d'origine de la chaux.
CARREAU	Élément de maçonnerie dont la plus longue face forme parement.
CHAUX	Matériau n'existant pas à l'état naturel, la chaux est obtenue par cuisson du calcaire puis extinction de la chaux vive ainsi produite. La chaux éteinte est un liant à bâtir (hydroxyde de calcium) qui porte, selon les coutumes, plusieurs appellations : chaux aérienne, chaux éteinte, fleur de chaux, chaux grasse, CAEB.
CINABRE	Sulfure de mercure naturel ; pigment permettant d'obtenir la couleur rouge vermillon.
CUBICULUM	Chambre.
DÉTREMPE (ou <i>TEMPERA</i>)	Peinture dont les pigments sont liés par émulsions naturelles (tels que le jaune d'œuf ou la caséine) ou artificielles (colle de peau...) ou par des gommés (gomme arabique...) en solutions aqueuses.
FANUM	Sanctuaire gallo-romain de tradition indigène.
FAUCES	Passage étroit ; en architecture, terme employé pour l'entrée de la maison ou, selon Vitruve, pièce étroite encadrant un autre espace.
GIORNATA	Surface à peindre que l'on peut réaliser en une journée de travail, temps correspondant approximativement à la formation du premier voile de carbonatation de la chaux qui fixe les pigments.
GOBETIS	Couche mortier de chaux (mais aussi de plâtre ou de ciment) appliquée sur un mur sans être lissé, dont le rôle est d'assurer l'accroche au support.
INTER-PANNEAU	Bande de séparation entre deux panneaux de zone médiane. Dit également « bande de séparation » ou « lésène ».
INTONACO	Mortier de chaux et de sable (ou de granulat plus fin) plus soigné, dit « de finition » et destiné à recevoir la peinture.
ISODOME	Appareil constitué d'assises régulières.
KOINÈ	Aire géographique soumise à la culture et au langage grec à l'époque hellénistique (et romaine).
PONTATA (E)	Dans le travail à fresque, joint de raccord entre deux « journées de travail » correspondant à une hauteur d'échafaudage.
OPUS SECTILE	Marqueterie de pierre.
ORTHOSTATE	Plaque de pierre dressée à la base des murs.
REFENDS	Incision entre des blocs d'appareil.
SOFFITE	Partie inférieure visible de la corniche.
QUINCONCE	Disposition répétitive d'éléments, ligne à ligne, où une ligne sur deux est en décalage de la moitié d'un élément par rapport à la ligne qui la précède ou qui la suit.
SINOPLA	Esquisse en taille réelle destinée à définir le schéma d'ensemble du décor et à fixer les espaces à enduire pour les peindre à fresque. Elle tire son nom de la ville turque d'où provient le pigment rouge utilisé à l'origine pour la tracer.
TECTORIUM	Ensemble des couches d'enduit appliquées sur un mur pour le protéger ; la dernière couche peut être colorée et/ou recevoir un décor peint.
TRICLINIUM	Salle à manger.

INDEX

- Aix-en-Provence : 72, 77, 113, 188.
 • *Aire du Chapitre* : 32, 33, 38, 60, 75, 92, 93, 100.
 • *Bd de la République* : 38, 75, 98, 110, 115, 149, 150.
 • *Villa Grassi* : 39, 183.
- Apelle : 11, 47, 51.
- Apollodoros : 11.
- Art, *artes* : 11, 13, 23, 26, 27, 31, 42, 43, 49, 50, 52, 75, 80, 101, 102, 212.
- Artisan, artisanat : 12, 19, 20, 23, 42, 47, 52, 53, 59, 80, 93, 101, 102, 105, 113, 117, PII, 126, 186, 193, 202, 221.
- Bon-Encontre, *villa* : 39, 40, 53, 65, 95, 97, 183, 184.
- Bordeaux : 65, 66-71.
 • *rue du Hâ* : 59, 67, 70, 105, 108, 118.
 • *Place Saint-Christoly* : 60, 69, 70.
 • *Auditorium* : 60, 70.
 • *Allées de Tourny* : 61, 70, 98, 100, 156, 179.
 • *Place Camille-Jullian* : 68.
- Boscoreale :
 • *Villa de Publius Fannius Synistor* : 14, 29, 30, 37, 47, 49, 53, 56, 57, 81, 87, 94, 99, 100, 101, 122, 129, 130, 132, 134, 135, 136, 137, 147, 156.
 • *Villa de la « Contrada Giuliana »* : 155.
- Brachaud (*villa*) : 40, 48, 65, 95, 102, 194.
- Castres : voir *La Gourjade*.
- Château-Roussillon (*oppidum de Ruscino*) : 37, 53, 60, 64, 75, 166-167.
- Chaux : 18, 19, 20, 21, 22, 46, 48, 49, 112, 114, 116, 147, 173, 221, 229.
- Cordes : voir *Loubers*.
- Gémenos : voir *Saint-Jean-de-Garguier*.
- Glanum* : 27, 28, 30, 31, 53, 72, 74, PII-III, 128, 138-139.
- Grec, Grèce : 11, 12, 26-28, 46, 47, 49, 56, 72, 73, 79, 90, 91, 99, 101, 102, 111, 116, 126, 132, 142, 144, 147, 150, 158, 163, 179, 194, 203, 204, 208, 228.
- Herculanum : 19, 33, 37, 42, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 59, 94, 99, 101, 144, 172, 173, 175, 182, 204, 206, 207, 218, 224, 229.
 • *Augusteum* : 51, 203.
 • *Insula V* : 46.
 • *Maison de l'Atrium à mosaïque* : 96, 177, 216.
 • *Maison de l'Atrium corinthien* : 37, 51, 70, 214.
 • *Maison des Cerfs* : 48, 46, 57, 64, 93, 100, 175, 178, 181, 201, 220.
 • *Maison Samnite* : 27.
 • théâtre : 207, 218.
 • *Villa des Papyrus* : 57, 180.
- La Gourjade : 102, 192.
- Lérins (Cannes) : voir *Sainte-Marguerite*.
- Limoges : voir *Brachaud*.
- Loubers (*fanum*) : 58, 102, 196.
- Mimesis* : 11.
- Mortier : 18, 20, 21, 23, 43, 46, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 122, 147, 186, 202.
- Mégalographie : 12, 40, 83, 84, 86, 123, 135, 136, 138, 199, 218.
- Narbonne : 12, 28, 72, 73, 76, 78, 80-87, 105, 106, 111, 183.
 • *av. Général de Gaulle* : 80.
 • *bd Frédéric Mistral* : 21.
 • *Clos de la Lombarde, Maison au Grand Triclinium* : 38, 82, 83, 84, 87, 101, 108, 157, 174, 187, 188.
 • *Clos de la Lombarde, Maison à Portiques* : 38, 40, 49, 76, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 98, 105, 111, 168, 199-201.
 • *Clos de la Lombarde, Maison IV* : 51, 102, 109, 201.
 • *Clos de la Lombarde, Maison III* : 76, 77, 78, 79, 98.
 • *rue Cuvier* : 110.
 • *rue Littré* : 80, 81.
- Nature morte : 12, 13, 32, 93, 151, 156, 180, 181, 208, 220.
- Orange : 37, 97, 115, 169.
- Nîmes : 50, 72, 92.
 • Clérisseau : 110.
 • « Fontaine des Bénédictins » : 38, 77, 176.
 • Parking Jean-Jaurès : 105, 106.
 • *Villa Roma* : 32, 79, 92, 93, 94, 102, 160-163
 • Parrhasios : 11.
- Paysage : 12, 13, 32, 41, 43, 45, 50, 70, 83, 87, 90, 94, 98, 99, 100, PV, 138, 147, 148, 154, 155, 156, 157, 158, 162, 163, 181, 207, 220.
- Périgueux : 32, 58, 60, 64, 69, 71, 93, 100, 102, 113, 151, 190-191.
- Perpignan : voir *Château-Roussillon (oppidum de Ruscino)*.
- Plassac, *villa* : 15, 60, 61, 64, 69, 70, 96, 98, 178, 179.
- Platon : 11, 12.
- Pline l'Ancien : 11, 19, 43, 46, 47, 49, 50, 52, 100, 118, 155, 156, 228, 229.
- Polygnote : 11.

Pompéi : 12, 19, 21, 26, 27, 28, 32, 36, 38, 42, 46, 60, 64, 65, 80, 81, 84, 85, 87, 93, 94, 102, 126, 144, 152, 163, 175, 177, 180, 182, 207, 214, 227, 229

- Caserne des gladiateurs : 58, 228.
- Fullonica de L. Veraius Hypsaeus : 103, 192, 193
- Îlot de la Tannerie : 126, 127.
- Maison I, 8, 8 : 151.
- Maison I, 9, 9 : 48.
- Maison VI, 10, 2 : 162.
- Maison de Caius Julius Polibius : 64.
- Maison de Casca Longus : 63.
- Maison de Diomède : 218.
- Maison de Fabius Rufus : 136.
- Maison de Jason : 162.
- Maison de l'Adonis blessé : 146.
- Maison de la Chasse ancienne : 86, 92, 175.
- Maison de la Petite Fontaine : 174.
- Maison de la Vénus en Bikini : 228.
- Maison de l'Éphèbe : 60.
- Maison « del Forno a Riverbero » : 207.
- Maison de Marcus Lucretius Fronto : 61, 64, 81, 178, 218, 222.
- Maison de Méléagre : 214.
- Maison des Amours Dorés : 59, 60, 77, 84, 188.
- Maison des Chastes Amants (dite aussi maison des Peintres au travail) : 43, 44, 70, 71, 152, 182.
- Maison des Noces d'Argent : 29, 31.
- Maison des Vestales : 225.
- Maison des Vettii : 33, 46, 60, 61, 63, 69, 221.
- Maison du bracelet d'Or : 218.
- Maison du Centaure : 51, 93, 94, 158.
- Maison du Centenaire : 32, 175, 182.
- Maison du Cryptoportique : 136, 218.
- Maison du Faune : 26, 132.
- Maison du Médecin : 33, 50, 93, 163, 164.
- Maison du Ménandre : 59, 212.
- Maison d'Orphée : 33, 75.
- Maison du Poète Tragique : 51, 203.
- Maison de Siricus : 46.
- Maison du Verger : 58, 59, 68.
- Praedia de Julia Felix : 96, 101, 207.
- Villa des Mystères : 57, 139, 218.
- Villa Impériale : 73.

Rome : 11, 12, 13, 26, 27, 29, 31, 36, 38, 41, 42, 43, 47, 58, 70, 72, 73, 74, 76, 79, 81, 82, 83, 86, 90, 94, 95, 105, PI, 126, 136, 140, 142, 145, 155, 156, 157, 179, 182, 189, 194, 202, 218, 223, 224.

Roquelaure, *domus* : 30, 31, 53, 56, 57, 59, 60, 72, 73, 81, 97, 99, 101, PV, 140, 142, 145, 146, 148.

Saint-Germain-d'Esteuil : 40, 48, 197.

Sainte-Marguerite : 21, 28, 48, 49, 72, 73, 104, 106, 126.

Saint-Jean-de-Garguier : 39, 40, 97, 105, 183.

Saint-Rémy-de-Provence : voir Glanum.

Saint-Romain-en-Gal : 21, 36, 41, 97, 107, 151, 170, 190.

Style : 26, 26, 29, 30, 36, 38, 66, 69, 71, 72, 73, 75, 76, 96, 102, 126, 139, 140, 142, 146, 148, 156, 157, 169, 175, 177, 207.

- Premier style pompéien : 27, 28, 29, 30, 40, 72, 73, 80, 126, 130.
- Deuxième style pompéien : 28, 29, 30, 31, 33, 40, 56, 72, 73, 74, 75, 80, 81, 84, 86, 87, 90, 92, 101, PI-IV, 128, 130, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 148, 157, 166, 180,
- Troisième style pompéien : 12, 27, 31-33, 37, 39, 58, 59, 60, 61, 68, 69, 70, 75, 76, 78, 81, 84, 85, 87, 90, 93, 105, 140, 142, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 158, 160, 162, 166, 167, 169, 174, 178, 179, 222, 223, 228.
- Quatrième style pompéien : 28, 32, 33, 36, 37, 38, 40, 60, 64, 69, 70, 76, 77, 81, 84, 86, 87, 93, 95, 101, 144, 150, 157, 167, 172, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 186, 200, 203, 204, 206, 207, 208, 214, 216, 220, 223, 224, 227.

Toulouse : 185, 186, 227, 228.

Vaison-la-Romaine : 33, 48, 58, 75, 92, 93, 96, 222-223, 224.

Vieille-Toulouse : 72, 74, 100, 147-148.

Vienne (Isère) : 21, 36, 81, 151, 169, 170.

Vitruve : 11, 19, 20, 21, 22, 23, 46, 52, 106, 111, 132, 208.

Xénophon : 11.



CONCEPTION GRAPHIQUE ET MISE EN PAGE

■ Studio Pastre, Toulouse

IMPRESSION

Imprimerie Ménard, Toulouse

© 2014, Musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse
1 ter, place Saint-Sernin - 31000 Toulouse

ISBN : 2-909454-38-2

Dépôt légal novembre 2014