



HAL
open science

Peintures murales de Mercin-et-Vaux (Aisne) : étude comparée (première partie)

Alix Barbet

► **To cite this version:**

Alix Barbet. Peintures murales de Mercin-et-Vaux (Aisne) : étude comparée (première partie). Gallia - Fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine, 1974, 32 (1), pp.107-135. 10.3406/galia.1974.2655 . hal-01934651

HAL Id: hal-01934651

<https://hal.science/hal-01934651>

Submitted on 25 Feb 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

PEINTURES MURALES DE MERCIN-ET-VAUX (Aisne) : ÉTUDE COMPARÉE

*Première Partie**

par Alix BARBET

Nous allons envisager une catégorie de peintures murales, assez nombreuse et répandue, que l'on parvient à dater avec une certaine précision et qui mérite d'être individualisée. C'est à l'occasion du remontage des peintures murales recueillies dans le bassin en forme de T de Mercin-et-Vaux, près de Soissons, que notre attention a été attirée par le caractère bien typé du groupe auxquelles certaines d'entre elles appartiennent. Ce groupe fait partie de la famille -- plus vaste -- des peintures à panneaux plats séparés par des candélabres, qui semble avoir eu une très grande vogue, aussi bien en Campanie -- nous ferons référence à Pompéi -- que dans les provinces de l'Empire où il en existe de nombreux débris. Chaque peinture, de la série restreinte que nous nous proposons d'étudier, montre des variantes, mais aucune d'elle ne présente autant d'intérêt que celles de Mercin-et-Vaux, par lesquelles il est donc juste de commencer.

I. LES PEINTURES DE MERCIN-ET-VAUX (AISNE)

Nous avons déjà signalé, à plusieurs reprises, les circonstances de cette fouille et de ces trouvailles¹, rappelons seulement que les fragments de peinture ont été ramassés en deux temps : d'abord dans des sondages en 1962, que nous n'avons pas contrôlés et selon des

* Nous voulons remercier tous ceux qui nous ont accueillis généreusement sur les sites dont nous publions les peintures : MM. W. Reusch et R. Wihr au Musée provincial de Trèves, la conservation du Musée municipal de Limoges et M. Cl. Bassier ; à Marlizay M. J.-L. Soubrier et M^{me} Blanchet ; aux Mesnuls MM. Le Bourdellès et Zuber. De même nous sommes redevable à D. Mercier et P. VouÛte-Donceel de l'aide précieuse apportée pour plusieurs traductions. Enfin ces travaux, suivis attentivement par M. H. Stern, doivent beaucoup à ses encouragements et à ceux de M. E. Will qui nous avait confié, dès 1966, l'étude du site et des peintures de Mercin-et-Vaux. En dernier lieu nous sommes reconnaissant à toute l'équipe des stagiaires de Mercin-et-Vaux qui, depuis plusieurs années, contribuent aux recollages des milliers de fragments, sous notre direction et celle de C. Allag.

¹ Voir la bibliographie sur Mercin-et-Vaux, dans A. BARBET, *Mercin-et-Vaux (Aisne), Un établissement gallo-romain à bassin en forme de T*, dans *Revue du Nord*, LIII, n° 211, 1971, p. 664.

méthodes qui n'ont pas permis un remontage complet des décors ; ensuite au cours de fouilles régulières, que nous menons depuis 1967, qui ont fourni les restes d'un matériel pictural très abondant.

A l'aide des décors exhumés en 1962, le long des murs du bassin, auquel nous croyions alors qu'ils appartenaient, nous avons tenté de restituer une ordonnance générale² ; nous avons commis de nombreuses erreurs, faute de posséder certains éléments-clefs. En revanche, le remontage proposé, au moyen des plaques recueillies, depuis 1967, — encore en cours mais près de son terme — corrige considérablement la première restitution graphique, sans modifier fondamentalement les données les plus importantes. Nous exposerons donc, successivement, la restitution fautive et la reconstitution exacte, en les confrontant, afin de fournir une vue d'ensemble de ces très intéressants décors.

1. — *La restitution graphique des éléments de 1962* (7,125 m × 3,25 m, fig. 1).

On observe les zones suivantes : une plinthe mouchetée, une frise à fond noir ornée, des panneaux rouge ocre entourés de bordures et de colonnettes, séparés les uns des autres par des compartiments étroits à candélabres sur fond noir (sauf au centre et aux extrémités), des frontons courbes ou triangulaires. Les fragments existants sont entourés d'un trait : on jugera donc, du premier coup d'œil, l'importance des lacunes, selon les zones.

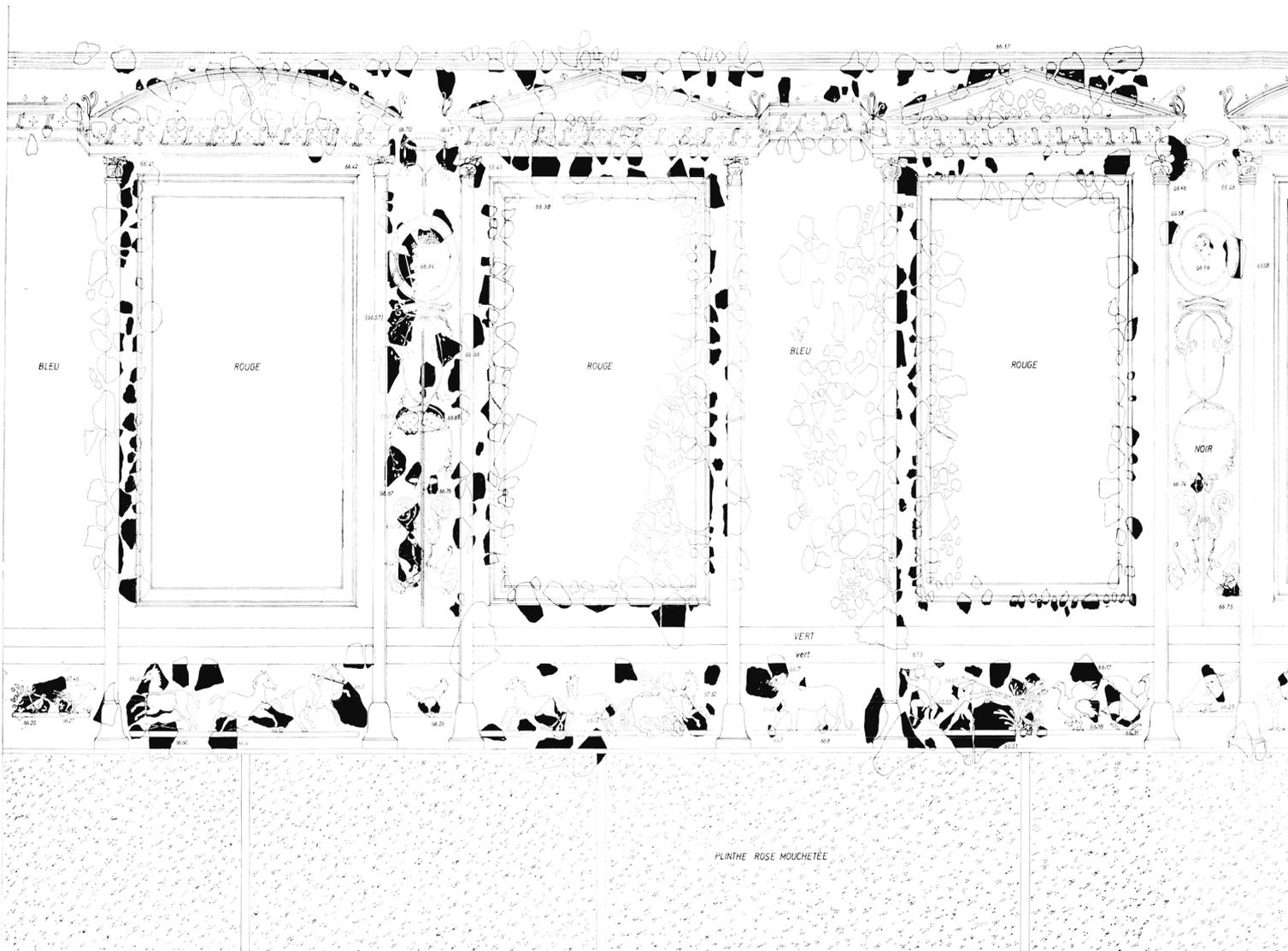
a) *La plinthe mouchetée* : ici les fragments étaient trop nombreux, aussi avons-nous pris le parti de n'en faire figurer aucun³. La hauteur donnée est arbitraire (70 cm) et avait été prévue pour utiliser tous les fragments, elle s'est révélée excessive (cf. § 2, a). A fond rose, elle est parsemée de taches de peinture blanche, noire, verte. Elle est séparée de la frise par un filet blanc, attesté à plusieurs reprises (inv. 66.60, 66.4, 66.51).

b) *La frise noire animée* : elle est fragmentée par l'existence des bases de colonnettes, dont le profil avait été restitué approximativement à l'aide d'éléments très incomplets (elles étaient différentes car vues en perspective et de ce fait plus épaisses, cf. § 2, b). Les compartiments ainsi créés — longs sous les panneaux et courts sous les candélabres — imposaient des compositions diverses : scènes pour les uns, motifs isolés pour les autres ; partant de ce principe nous avons agencé au mieux les éléments disparates à notre disposition, en remarquant qu'il existait deux types de scènes : des scènes de chasses à cheval et des scènes nilotiques avec pygmées et oiseaux aquatiques. On remarquera que l'absence de fragments qui se recollent entre eux rend aléatoire cet agencement.

Il est difficile de restituer une suite logique avec les restes des sept chevaux, dont le nombre minimum nous est attesté par les pattes avant ou arrière conservées (fig. 1 et 2). On pourrait imaginer que le fauve, dont seule la gueule ouverte (inv. 66.7) et les griffes sont conservées (inv. 66.3, 66.8), faisait partie intégrante de ces scènes actives, évoquant l'atmosphère des chasses (fig. 1 et 2). A côté de ces fragments, parfois assez bien peints, avec des effets de volumes, obtenus par des touches vigoureuses de marron et d'ocre, une autre série comprend une douzaine d'oiseaux divers et deux

² Par la suite nous avons jugé plus prudent d'exécuter un remontage sur un nouveau support moderne, pour sauver ces fragments qui se désagrégeaient.

³ On aperçoit leur extrême fragmentation dans A. BARBET, *La restauration des peintures murales d'époque romaine*, dans *Gallia*, XXVII, 1969, p. 84, fig. 6.



pygmées. En nous aidant des figurations connues de thèmes semblables, nous avons tenté des groupements également sujets à révision.

On remarquera qu'il y a deux types de volatiles : les uns au repos, les autres en mouvement. Les uns peuvent être passants, les autres doivent être inclus dans des scènes violentes de combat (fig. 3 et 5) ; cette déduction, logique à première vue, ne se vérifie pas dans tous les cas ; nous verrons que des échassiers aux prises avec un serpent et un batracien et issus des fouilles régulières, sont statiques (cf. § 2, b, fig. 5).

La hauteur donnée à cette frise (30 cm) a été calculée en tenant compte de la taille des sujets pour lesquels sont conservés parfois le raccord avec la plinthe, parfois la limite supérieure composée d'une double bande verte (claire et plus soutenue), c'est un minimum et, en réalité, il y avait quelques centimètres de plus (cf. § 2, b).

c) *Les panneaux rouge uni* (fig. 1) : (hauteur et largeur, 1,65 m × 1,10 m), quatre panneaux ont été combinés de façon à loger tous les éléments sous les quatre frontons reconnus, dont la largeur réelle était donnée approximativement par les angles d'ouverture conservés⁴. La hauteur fut calculée en fonction des lois de proportions souvent observées dans la peinture pompéienne et chiffrée en pieds romains⁵. Il se trouve que cette approximation était bonne, à quelques centimètres près (cf. § 2, c).

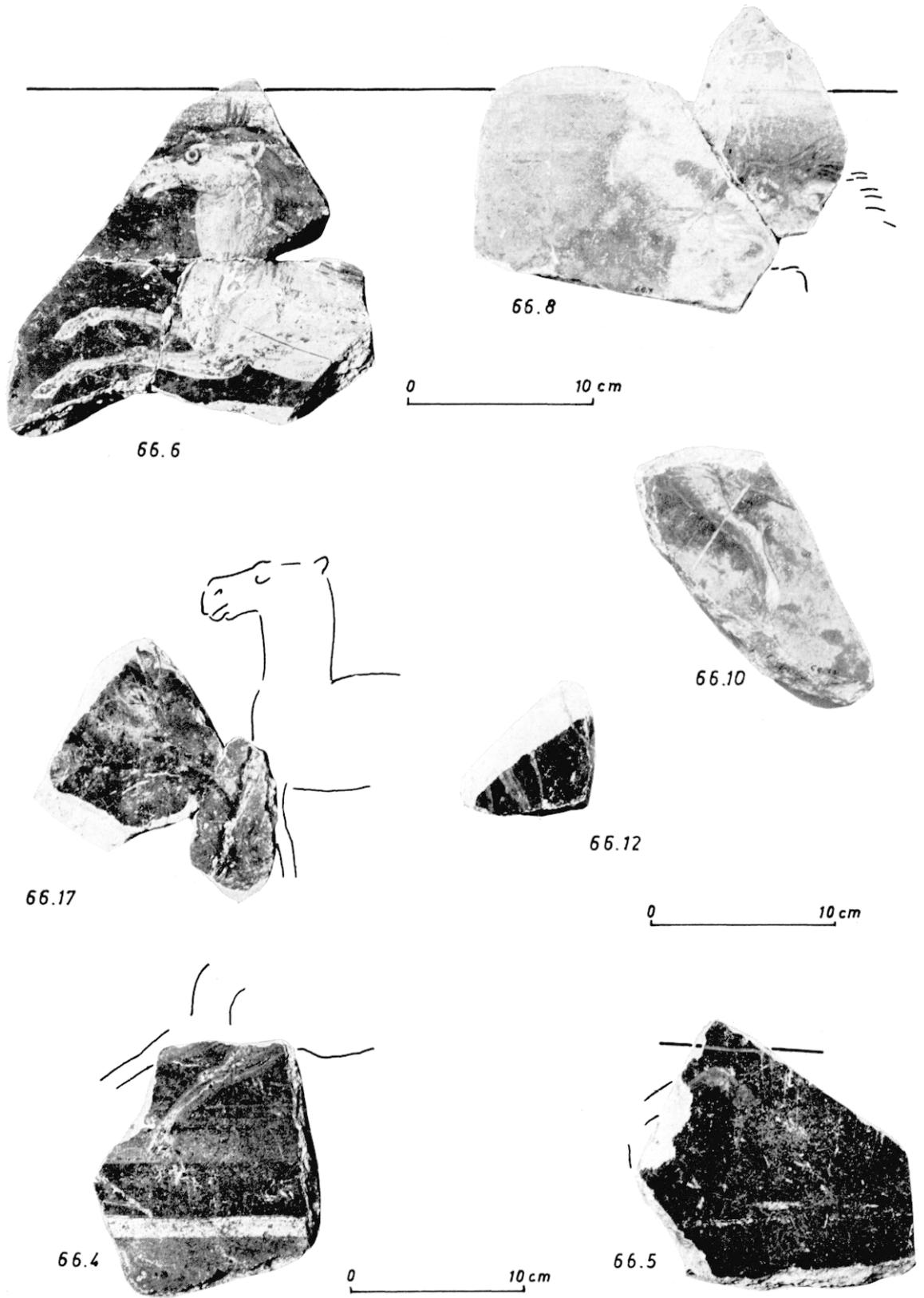
Chaque panneau est limité par une étroite bordure verte à traits blancs ; à 4 cm en moyenne des bords, court un trait d'encadrement intérieur de couleur grise ou jaune. Tout autour des panneaux, les séparant des colonnettes, une large bande noire de 8,5 cm. Chaque panneau devait être séparé de son voisin par deux colonnettes avec, entre elles, un espace bleu. Une telle reconstitution était impossible au début, avec les fragments alors à notre disposition, et nous avons fait figurer, de façon fautive, des colonnettes uniques et rejeté ces champs bleus aux deux extrémités du mur et au centre ; il faut donc en faire abstraction. En revanche, les candélabres à ombelles et les médaillons prenaient bien place entre deux panneaux rouges.

d) *Champs étroits à médaillons, candélabres à ombelles sur fond noir* : si la hauteur de ces champs dépend de celle qui a été attribuée aux panneaux rouges et qui s'est trouvée exacte, la largeur nous a été donnée d'emblée par le médaillon le mieux conservé (inv. 66.57) avec, à gauche, le fût d'une colonnette ; en restituant le diamètre et un autre fût de colonnette, à droite, nous obtenons 32,5 cm pour le champ noir, soit un pied romain inhabituel, mais que l'on trouve constamment employé à Mercin⁶. L'existence de deux médaillons (inv. 66.34 et 66.58, 59) et de trois chapiteaux de colonnettes avec entablement interrompu (inv. 66.42, 66.47, 66.46) dont deux avec des traces de rinceaux à baies et de

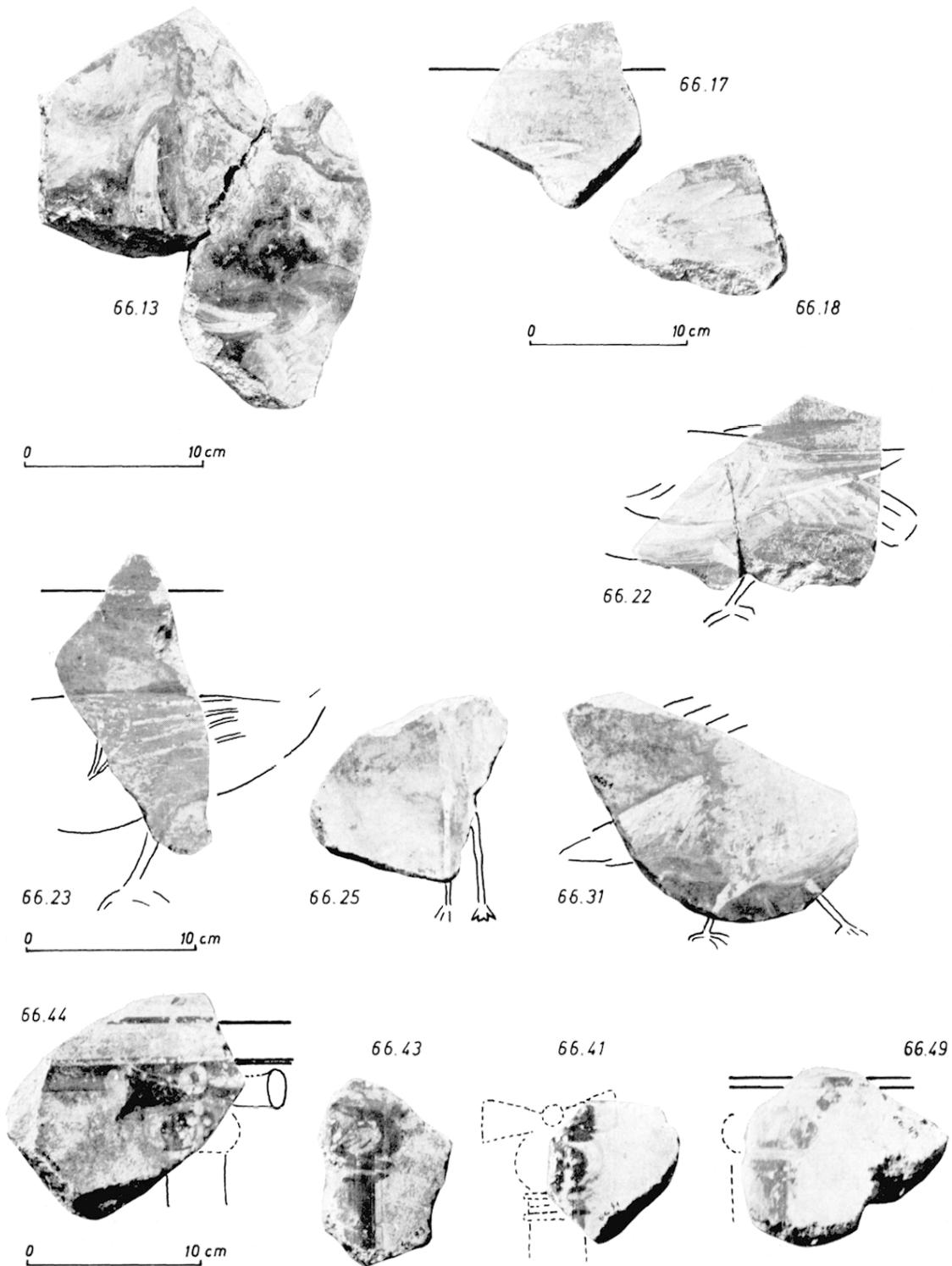
4 La quantité de fragments unis était telle que nous nous sommes contentée d'en faire figurer une partie, surtout près des bordures, afin de donner une idée du morcellement infini de ces débris. On aura également une bonne idée de ces panneaux rouges en regardant la fig. 7, p. 84, A. BARBET, *loc. cit.*, dans *Gallia*, XXVII, 1969, et fig. 22, p. 654, A. BARBET, *loc. cit.*, dans *Revue du Nord*, LIII, n° 211.

5 A. BARBET, *Remontage des peintures murales romaines*, dans *Recherches d'archéologie cellique et gallo-romaine*, Paris, 1973, tableau des proportions p. 48.

6 Cf. A. BARBET, *loc. cit.*, dans *Revue du Nord*, LIII, n° 211, tableau métrique p. 663.



2 Détails des six chevaux et du félin, éléments anciens de Mercin-et-Vaux.



3 Mercin-et-Vaux, ancienne fouille, détails de cinq oiseaux, d'un cerf, de chapiteaux à cornets.

rubans s'échappant d'ombelles, nous ont fait supposer, à juste titre, qu'il y avait au moins deux candélabres (fig. 1 et 4).

L'agencement intérieur de ces candélabres, s'il se fonde sur les nécessités de la symétrie bilatérale, ne présente pas une succession verticale de motifs obligatoires : il a donc pu être différent. Par exemple, si l'ombelle supérieure est à la place qui lui revient (inv. 66.47, 66.46) on ne sait ce qui se développait au-dessus, dans l'espace étroit qui reste : peut-être un couronnement, comme dans les éléments nouveaux (fig. 5). Si on peut être assuré que le médaillon couronnait une large ombelle très décorée, d'où retombaient des rinceaux grêles à baies vertes, ce que prouve le grand collage des n^{os} d'inv. 66.34, 66.57, il pouvait se situer plus haut ou plus bas.

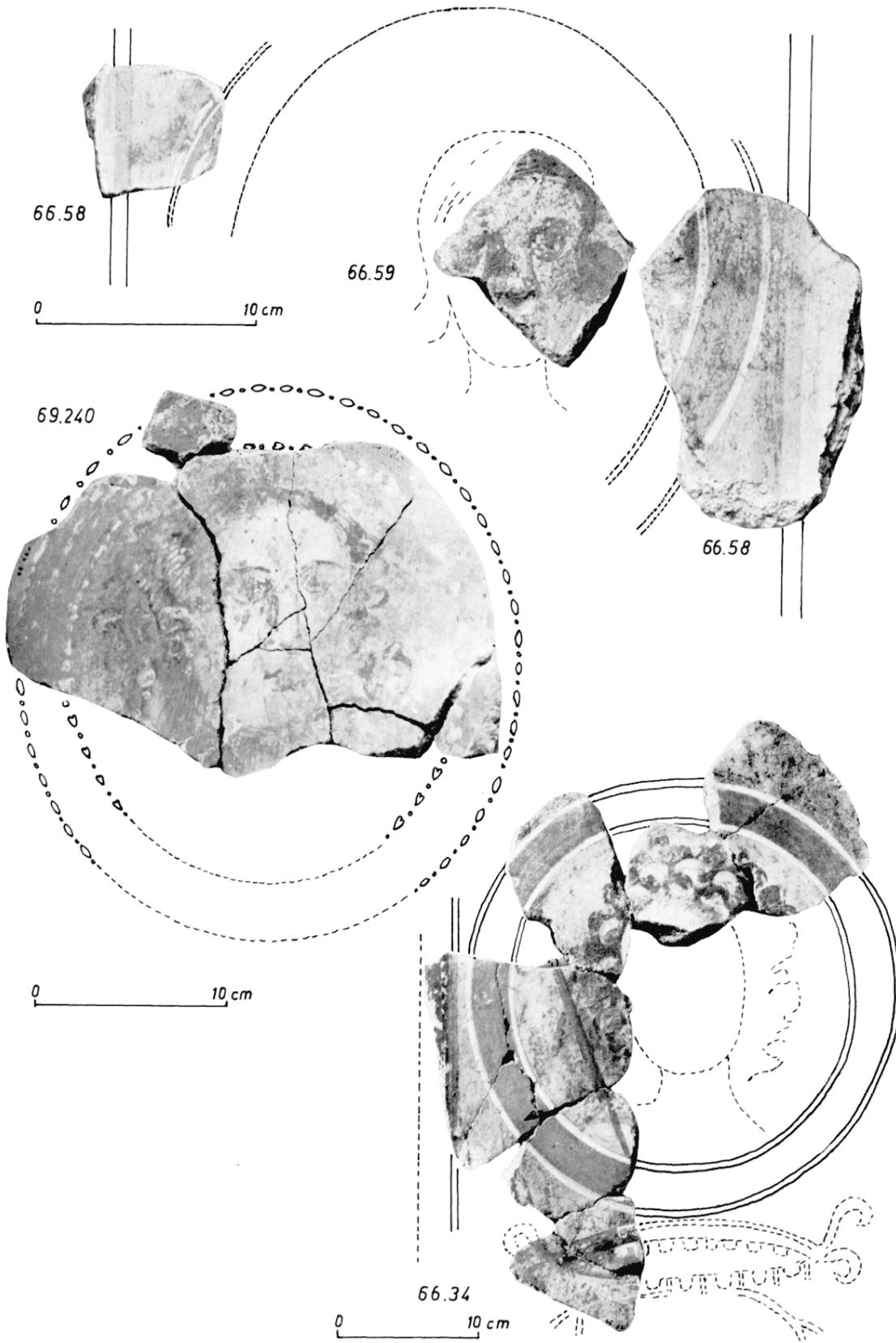
Les autres éléments : oiseaux fantastiques, couronnés d'aigrettes, terminées en volutes (inv. 66.41, 66.75) et d'ailes en coquille, éléments de rinceaux grêles, sortes de petits champignons à ombelles soulignées de festons (inv. 66.75) etc., peuvent avoir pris place du haut au bas du champ ; tels qu'ils sont placés ils donnent néanmoins une bonne idée de l'ensemble (fig. 1).

Les médaillons sont plus intéressants du point de vue iconographique : à fond noir, entourés d'une bordure verte à traits blancs, identique à celle qui entoure les panneaux rouges, mais un peu plus large. Celui de gauche (inv. 66.34, 66.57) a son pourtour gauche assez complet et nous restitue une chevelure bouclée brune et une haste, restes d'un buste de divinité, peut-être masculine, portant un attribut indéfinissable (fig. 4). Celui de droite (inv. 66.58, 66.59) ne nous donne, outre des fragments de bordure, que la partie centrale d'un visage qui paraît bien féminin (fig. 4). La coiffure brune, lisse, se termine en un large mouvement de boucle, le nez est court, les yeux assez ronds, regardent fixement vers la droite. L'état du médaillon est resté trop fragmentaire pour que l'on puisse analyser le style et identifier le personnage.

e) *Frontons et colonnettes.*

Les colonnettes à chapiteaux en cornels (fig. 1 et 3) : très minces (larg. inf. à 6 cm), jaune soutenu, sont éclairées par un trait de lumière blanche placé au centre ou légèrement déporté d'un côté ; le côté opposé à la lumière a reçu un modelé brun, plus sombre que l'autre ; les huit chapiteaux utilisés, sur les onze conservés alors, présentent des caractères communs : ils se composent tous, en effet, de deux cornets latéraux, souvenir sans doute d'un modèle architectural (volute ioniques vues de face?). Au-dessous, la corbeille est faite d'une sorte de gros bulbe, dont le volume est suggéré par de nombreux effets d'ombres et de lumières ; elle est soulignée par *une* astragale (inv. 66.45) ou par *deux* (inv. 66.43, 66.41) voire *trois* (inv. 66.49).

Les frontons (1,385 m × 0,37 m) : nous avons déjà signalé que la longueur était approximativement exacte ; la hauteur nous est fournie par les plus grands collages. On remarque une frise mauve, avec des consoles en eses, vues de profil et surchargées à la base d'une volute symétrique du bas de l'esse. Toutes les consoles ont d'abord été orientées à droite pour les deux frontons de gauche, et inversement pour les deux autres. En réalité, le changement d'inclinaison des consoles se faisait au centre de chaque fronton et les consoles n'existaient que pour les frontons verts courbes (cf. § 2, e et fig. 5). Les frontons jaunes triangulaires avaient des frises à métopes et triglyphes. D'autres détails sont inexacts,



4 Les médaillons avec têtes de divinités, de Mercin-et-Vaux.

comme la comparaison avec la reconstitution des nouveaux éléments exhumés le montre (fig. 8). Néanmoins, là aussi, on peut avoir une idée de cette architecture fictive, légère, dont toutes les moulurations étaient rendues par un fond jaune et des traits marron plus ou moins dégradés. L'ensemble était couronné par une bande continue blanche à traits vert clair délicats. La couche d'enduit, légèrement en biseau nous indique que la composition prenait fin à cet endroit.

2. - *Le remontage effectif des éléments nouveaux (1967-1969)* (fig. 5).

Les mêmes zones se reconnaissent avec des compléments très appréciables et des collages énormes.

a) *La plinthe mouchetée*: la hauteur n'est que de 16 cm (soit un demi-pied romain soissonnais), les mouchetures sont très fines sur un fond rose assez clair. Son extrémité gauche montre des aspérités, ce qui indique qu'elle se trouvait dans un angle rentrant du mur : il ne faut donc pas chercher un développement du décor sur la gauche.

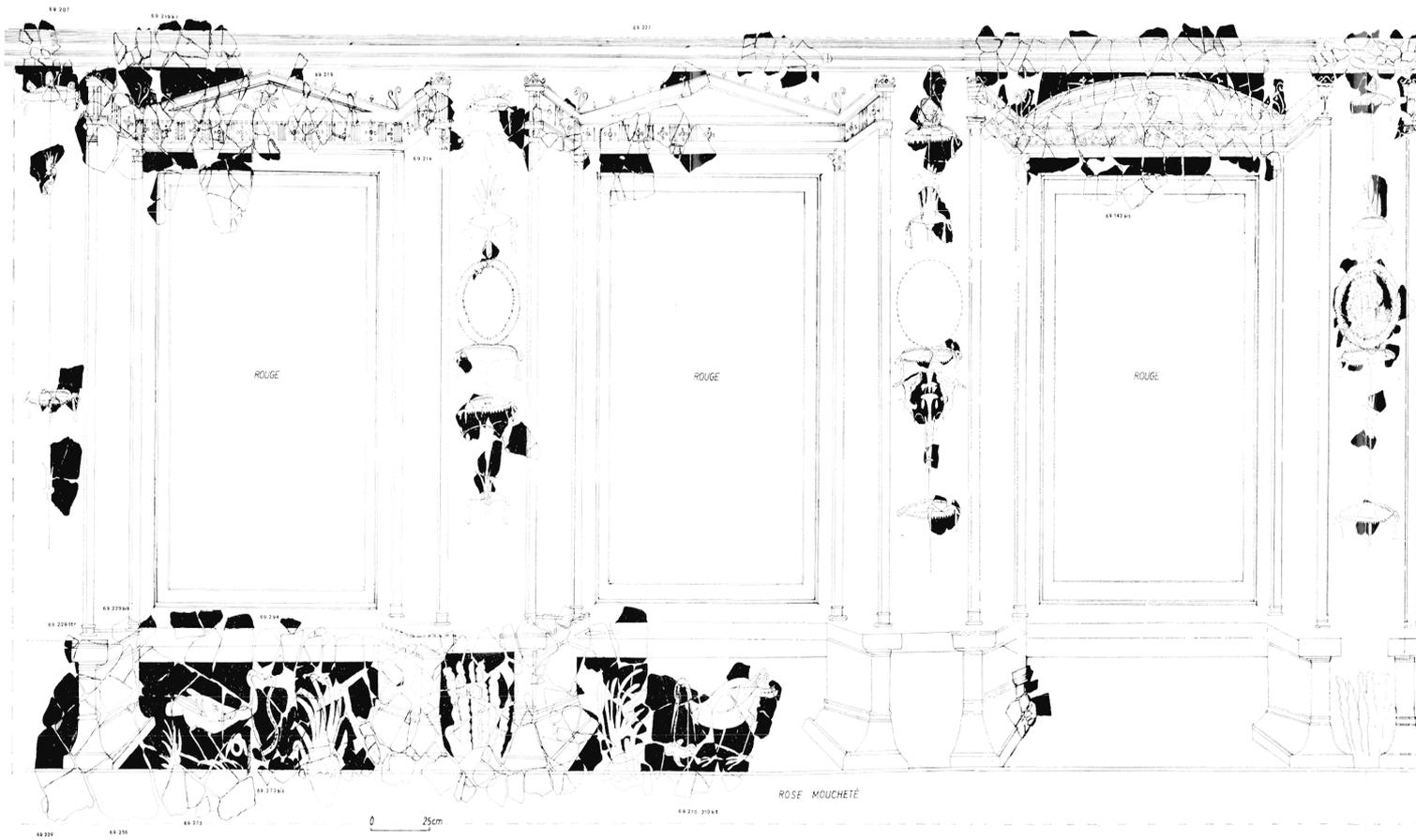
b) *La frise noire animée*: nous avons pu reconstituer deux grandes séquences : deux échassiers aux prises, l'un avec un serpent, l'autre avec une grenouille (long. : 324 cm) ; deux pygmées affrontés à deux échassiers (long. : 133 cm). La première séquence, très complète, permet de corriger bien des erreurs de détails importantes et nous révèle l'existence de segments de frise dépourvus de la ligne de sol verte, si générale dans les éléments de 1962. La taille des volatiles est donc supérieure, pour meubler l'espace de 34 cm de haut (fig. 5). Chaque scène occupe toute la place sous les panneaux rouges, une touffe volumineuse de feuilles ondulantes s'étale sous le panneau étroit à candélabre (31,5 cm). La longueur disponible, sous les grands panneaux, est très réduite (109 cm) par la présence des supports des colonnettes jumelées, vus en perspective, et dont la face latérale fuyante est épaisse. Sur le dessus des supports le départ d'un fût rose est visible. Les lignes de fuite ne sont pas rigoureusement semblables, les tonalités, du vert au jaune, non plus.

L'échassier de gauche: presque complet (inv. 69.273), il se tourne vers la droite où se dresse un serpent dont il bloque la queue sous une de ses pattes⁷. L'attitude du serpent, son traitement, sont semblables à ceux du serpent combattant un aigle, appartenant à la même frise⁸. La palette est moins riche, le peintre s'est contenté d'un vert clair pour les plumes et d'un vert soutenu pour le reste du corps, tandis que le serpent est annelé de blanc.

L'échassier de droite (inv. 69.210) : il ornait en symétrie le dessous d'un autre panneau, il se tourne vers la gauche, le bec pointé à terre, contre une grenouille. Ici aussi la gamme est réduite aux verts. Il y a différentes touffes de feuilles : raides à bouts retournés (roseaux?), longues et flexibles (devant la grenouille), larges et ondulées, et pour clore la scène, de petites touffes d'herbes, courtes, derrière chaque échassier. Nous verrons que tous ces feuillages sont des stéréotypes que l'on retrouve ailleurs.

⁷ Cf. clichés en couleur A. BARBET, *Le Centre d'Étude des peintures murales romaines à Soissons*, dans *Archeologia*, n° 71, 1974, p. 45, 49 et couverture.

⁸ Cf. *Gallia*, XXVII, 1969, fig. 30, p. 237.



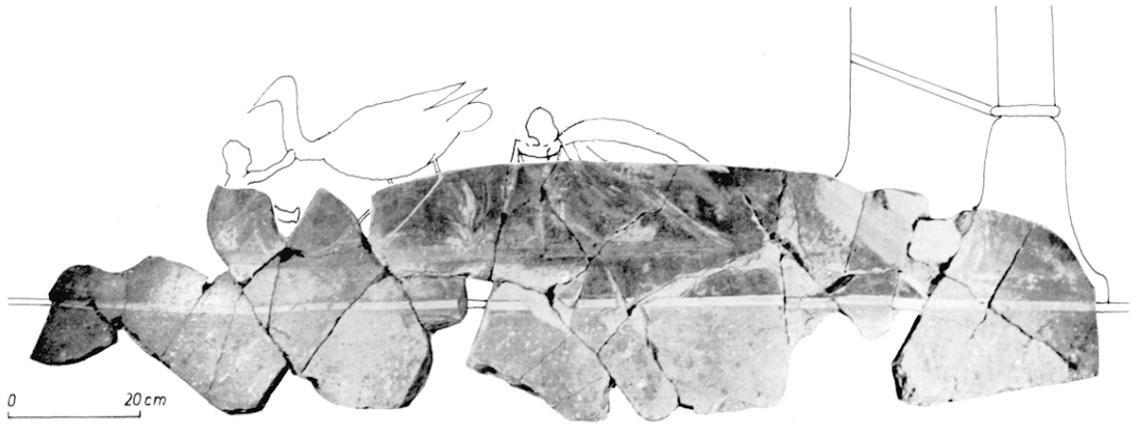
5 Reconstitution d'une peinture de Mercin-et-Vaux, éléments des nouvelles fouilles (1967-1969).

La deuxième scène, moins longue, est cependant très suggestive (fig. 5 et 6). Elle se déroule sur une ligne de sol verte qui s'interrompt à droite, à quelques centimètres du support des colonnettes (dont on a une partie de la ligne de fuite). On y voit, à gauche, assis par terre, se tournant de profil vers la droite, un petit homme (inv. 69.98), jambes basanées pliées, contrastant avec son pagne très blanc ; les épaules, les bras et la tête manquent, mais on peut restituer son attitude : bras et tête levés, contre l'assaillant, sur la droite, dont les longues pattes, d'une taille supérieure au petit homme, sont bien reconnaissables. Une touffe d'herbes sépare cette scène de celle de droite où l'on voit un autre pygmée (inv. 69.158, 69.247), également très bronzé, aux membres épais et déformés, nu, marchant vers la gauche et ployant sous le poids d'un échassier mort ; les longues pattes du volatile traînent par derrière, sa tête, son cou blancs pendent par devant, sur l'épaule droite du personnage. La même exécution picturale se retrouve ici : négligée pour les oiseaux (teintes vertes), avec un modelé soigneux pour les pygmées.

Les scènes animées de cet ensemble de Mercin-et-Vaux ne se limitaient pas aux sujets présentés sur la restitution graphique et sur ce remontage effectif (fig. 1 et 5), il en existait d'autres, en cours d'étude et malheureusement fragmentaires : nous avons déjà cité le combat d'un aigle contre un serpent (inv. 69.28), il faut aussi mentionner un félin courant à droite (inv. 69.226, 69.322), une perdrix tenant dans son bec un épi de blé (inv. 69.225), un très grand cerf (inv. 66.13), un arrière-train de cervidé (inv. 69.173) un petit personnage, torse nu, de profil (perdu par le premier inventeur?), un cheval en tons verdâtres (69.154) et d'autres fragments informes de pattes de volatiles.

c) *Les panneaux rouges* : les douze angles de panneaux, avec leur bordure caractéristique d'une bande verte entre deux traits blancs, qui ont été dénombrés, permettent de proposer quatre panneaux susceptibles d'être recomposés. La hauteur devait être semblable à celle d'un panneau rouge d'un autre ensemble de Mercin, assez voisin de style et qui, lui, est complet (145 cm), soit 160 cm y compris les bordures (5 pieds). La largeur des panneaux est désormais connue par celle des scènes animées complètes et des frontons qui donnent des dimensions concordantes (92 cm, soit 104 cm y compris les bordures noires des panneaux).

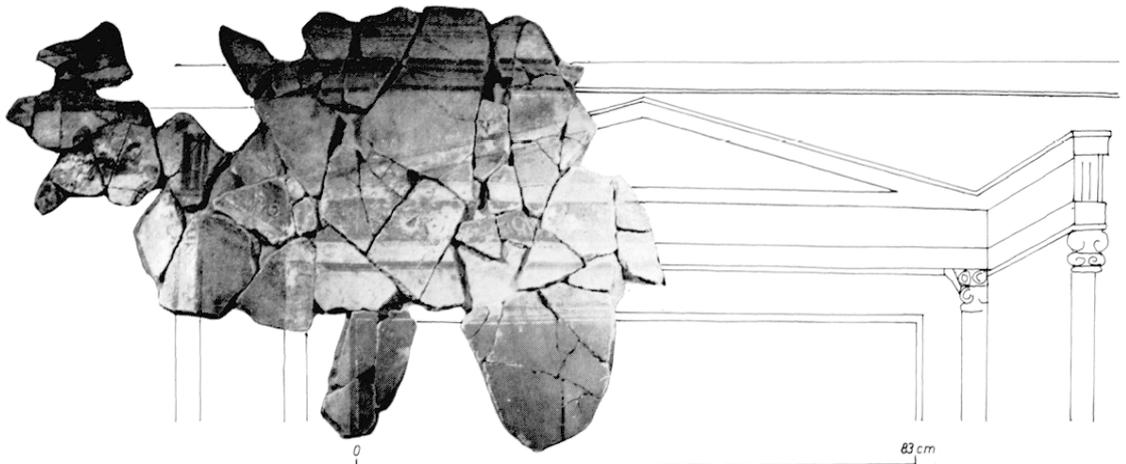
d) *Champs étroits à médaillons, candélabres à ombelles sur fond noir* : ces éléments décoratifs ont beaucoup souffert, car, en raison de sa nature, sans doute organique, le noir a viré au gris et les décors se sont en partie écaillés et oblitérés. Néanmoins il en reste assez pour se faire une idée du schéma général. Nous avons trois sommets de candélabres, arrivant presque à la corniche moulurée jaune ; le motif varie chaque fois : cœur avec volutes, volutes sur disque, sorte d'acrotère sur disque. La palette est réduite au vert vif, souligné de blanc et de jaune pour les liserés des bordures et les volutes. Au-dessous, une hampe centrale associe, de distance en distance, de petites feuilles (souvenir de tiges d'acanthé?), à des ombelles de candélabres, très simplifiées : l'ombelle se compose d'un disque vert et de festons (16 cm de largeur, soit un demi-pied), un nœud de ruban à coque et à bouts pendants l'orne de chaque côté. Les candélabres sont censés être vus par dessous, on voit l'attache de l'ombelle avec un disque modelé en vert clair et en vert foncé. Un gros fragment montre deux oiseaux dos à dos, ailes de profil, fermées et courbes, posés sur une ombelle (fig. 5).



↑
6 Pygmées contre des échassiers. Mercin-et-Vaux, nouvelles fouilles.

← 7 Vénus du Musée national de Naples.

8 Fronton triangulaire, Mercin-et-Vaux, nouvelles fouilles.



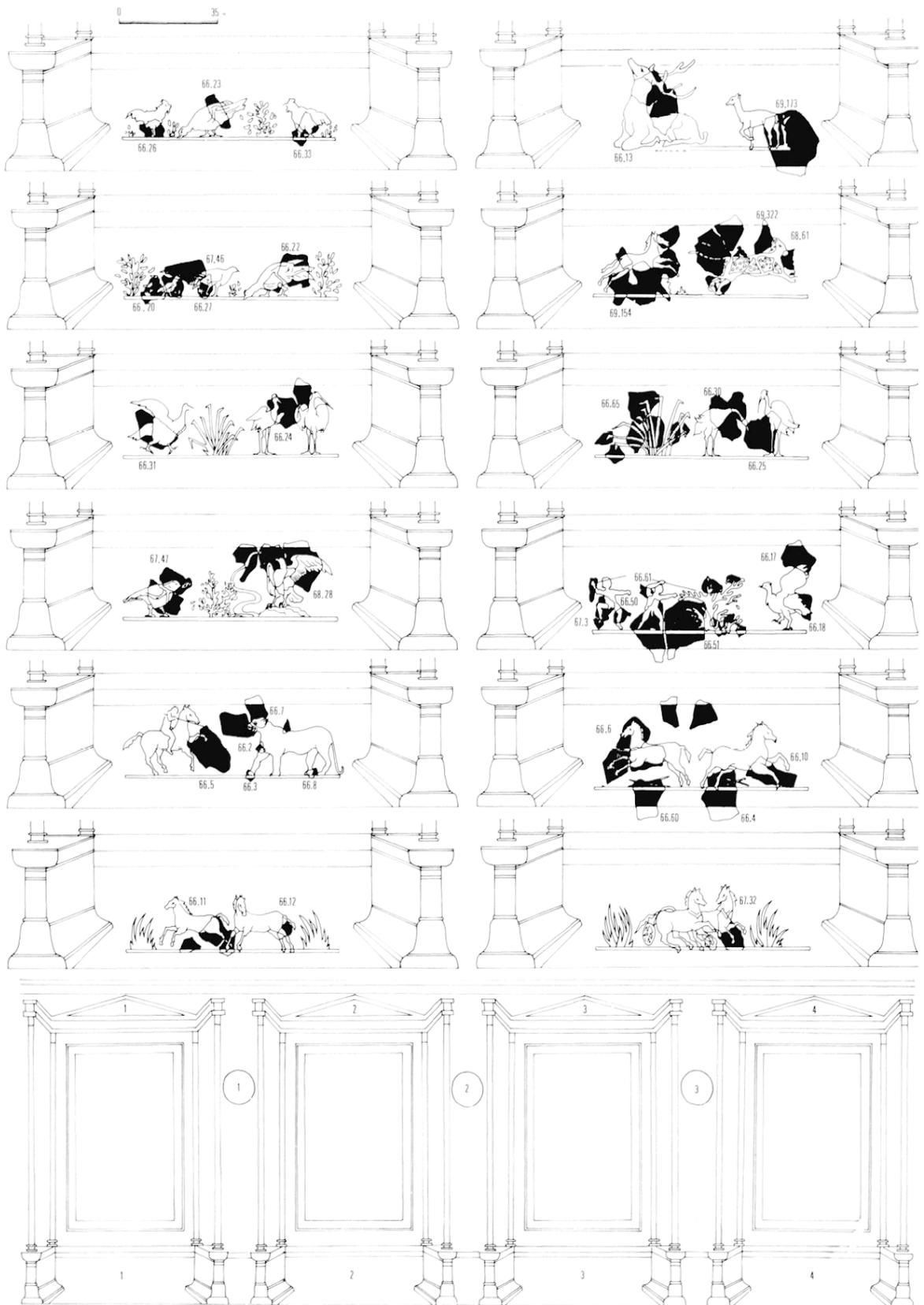
A certains endroits il y avait ces grains de raisin, si caractéristiques, au bout de tiges jaunes très minces, qui ondulent et se croisent. Les restes de deux médaillons nous sont parvenus. L'un très fragmentaire, montre l'arrondi de sa partie inférieure, avec une draperie violette pendante. L'autre, mieux conservé, nous présente une Vénus diadémée, portant sur son épaule gauche un Éros (inv. 69.240, fig. 4). La bordure diffère : le cercle intérieur porte un perlé alternant avec des cœurs blancs, tandis que le cercle extérieur montre des perles et pirouettes. Le médaillon reposait sur une ombelle de candélabre jaune, comme le médaillon d'une divinité à chevelure abondante (fig. 4, inv. 66.34).

La représentation incontestable de Vénus sur cette figure, est très importante, car elle nous permet de supposer que d'autres dieux étaient figurés dans les médaillons, comme ces douze dieux de l'Olympe à Pompéi (Musée national de Naples, fig. 7)⁹. Le personnage à chevelure bouclée, portant une haste (inv. 66.34), peut faire songer à Dionysos-Bacchus, la femme (inv. 66.58, 66.59), pourrait être Minerve, bien qu'il n'y ait pas d'attributs. Les restes d'un bord de médaillon, déjà mentionné, porte à quatre leur nombre. Il manquerait huit autres effigies à Mercin et ce nombre de douze concorderait très bien avec celui des entrecolonnements reconstituables sur trois murs d'une pièce, orné chacun de cinq panneaux, avec quatre médaillons par mur (fig. 9).

c) *Frontons et colonnettes* (fig. 5 et 8) : nous avons déjà reconnu les deux types, sans noter leurs différences de détails, qui affectent la fleur du tympan (dont les pétales sont en lobes ou en fuseau) les antéfixes et les acrotères sur les rempants, en jaune pâle ou en vert, la frise mauve avec consoles en esse, ou avec métopes et triglyphes, selon qu'on a affaire aux frontons courbes verts ou aux frontons jaunes triangulaires. Les moulures sont jaunes et brunes. A chaque extrémité, les lignes de fuite de l'entablement, soutenu par deux colonnettes, répondent aux mêmes lignes fuyantes du socle. Le peintre a voulu donner l'illusion de colonnettes situées l'une derrière l'autre, supportant un entablement à saillie de chaque côté du fronton. Les colonnettes sont jaunes pour les frontons courbes et roses pour les frontons triangulaires.

Point commun entre les deux types de frontons : l'éclairage est censé venir uniformément de la droite. Grâce au départ des fûts roses conservés — l'un à côté de l'échassier opposé au serpent, l'autre à gauche de la grenouille — on peut assurer que deux frontons triangulaires successifs, à colonnettes roses, venaient au-dessus de deux panneaux à frise d'échassiers, *sans ligne de sol verte*. Est-ce à dire que les frontons courbes étaient réservés aux panneaux avec frise comprenant une ligne de sol? C'est une hypothèse logique, la plus simple. On pourrait en formuler d'autres mais notre propos n'est pas de les développer ici.

9 Il existe plusieurs séries de médaillons avec les douze dieux de l'Olympe, par exemple au Musée national de Naples : inv. n° 9519 et une autre série, n° inv. 9520. Voir également les illustrations provenant de la maison des Épigrammes à Pompéi (V, 1, 18) pièce b, de médaillons, dans K. SCHEFOLD, *Vergessenes Pompeji*, Munich, 1962, fig. 179 [par la suite la référence à cet ouvrage, qui contient une mine de renseignements, est abrégée en *V. P.*]. Il y a de très nombreux exemples de médaillons dans S. REINACH, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, Paris, 1922, dont certains portent des divinités olympiennes ; p. 334 on voit que presque toutes les divinités masculines ont un attribut dont le haut de la hampe seul varie (malheureusement disparu sur le médaillon de Mercin, inv. 66.34).



9 Schéma de restitution idéale des peintures de Mercin-et-Vaux, éléments anciens revus et modifiés.

3. - - *Restitution d'ensemble* (matériel de l'ancienne et de la nouvelle fouille).

A l'aide des deux reconstitutions, exposées ci-dessus (fig. 1 et 5), et des restes de décor, notamment de la frise, on peut se faire une idée de l'ampleur de ces peintures, qui devaient décorer une très grande pièce. Pour la première restitution fautive, il faut dédoubler les sujets, qui occupent le dessous des panneaux, et créer encore de nouveaux panneaux, pour loger les animaux que nous avons isolés dans les entrecolonnements (en réalité occupés par de grosses touffes de feuilles). De plus, l'espace sous les panneaux doit être rétréci, sur notre première restitution (fig. 1), à cause de l'épaisseur des socles de colonnettes, vus en perspective. En utilisant également les animaux, non placés jusqu'ici, nous arrivons à supposer l'existence de douze panneaux, ce qui porte le chiffre réel à 15, avec le remontage des trois frises, sous panneaux, actuelles (fig. 9)¹⁰.

D'autre part, nous avons supposé, avec vraisemblance, qu'il y avait peut-être la représentation des douze dieux de l'Olympe dans les médaillons et nous en tirons la conclusion qu'il avait trois ou quatre parois, décorées chacune de trois ou quatre médaillons (il y a d'autres possibilités : pièce rectangulaire, etc.). Le total des panneaux, décompté grâce au recensement des sujets de la frise, confirme cette hypothèse. Ajoutons que nous possédons trois échantillons de plinthe rose, avec aspérités, montrant un arrachement à un angle rentrant.

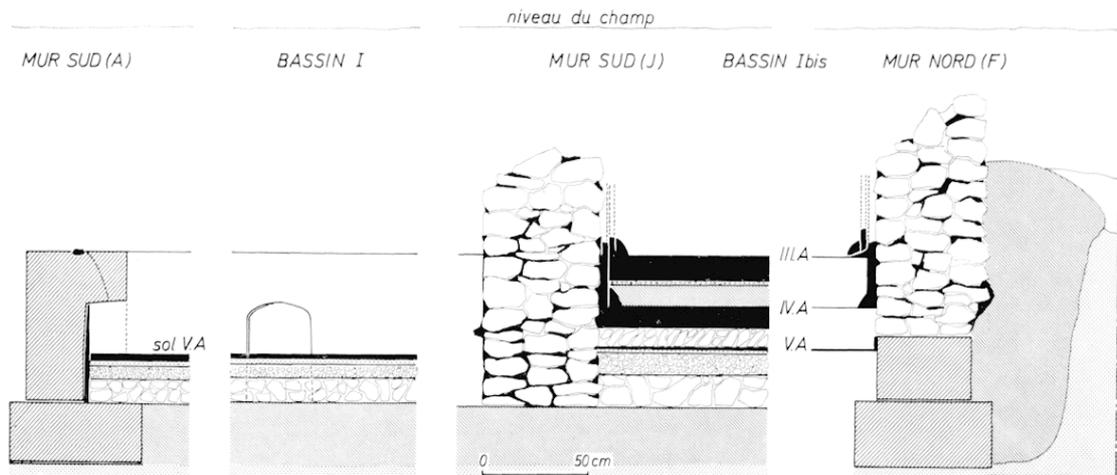
A quel type de pièce appartenaient ces décors, d'un développement de près de 28 m ? La première idée qui vient à l'esprit et qui nous a trompé longtemps, était de supposer que les débris venaient directement des murs du bassin qu'ils comblaient¹¹ : l'énorme quantité retrouvée, la reconstitution de grands pans de la peinture, nous l'avait fait croire, malgré l'interférence d'autres décors que nous supposons venir d'un étage ou d'un plafond. La datation du bassin nous assurait alors, celle, approximative, des peintures.

En réalité, l'exploitation méthodique des six cents cageots de débris de peinture, nous a révélé une dizaine de groupes de décors différents ; celui que nous venons d'étudier est l'un d'eux, le plus riche en sujets et en décors architecturaux, le plus grand aussi ; il n'y a pas de raison de penser que ce décor, plus qu'un autre groupe, ornait les parois du bassin et tous peuvent provenir des bâtiments qui l'entouraient. Des faits supplémentaires viennent, en effet, confirmer que le bassin n'était pas couvert et que ses murs étaient trop étroits (46 cm) — de même sa tranchée de fondation le prouve — l'espace trop grand à couvrir (8,15 m × 11,20 m) pour qu'ils se soient élevés à près de 4 m de haut, et aient supportés une charpente et un toit¹². Un détail importe, la base des murs du bassin était recouverte d'un parement de mortier rose *lissé et blanchi* (il n'a donc pas porté des plaques de revêtement), alors que les peintures sont appliquées sur un mortier blanc de chaux ; il faudrait imaginer un artifice pour situer les peintures qui se seraient placées à une certaine hauteur — le bas, en mortier rose étant laissé tel quel — hypothèse invérifiable, bien entendu.

10 Il y a toujours un nombre impair de panneaux, sur chaque mur, en principe (cf. A. BARRET, *Remontage des peintures...*, p. 74-75).

11 Cf. plan dans *Revue du Nord*, loc. cit., fig. 5.

12 Les débris de tuiles sont trop peu abondants pour fournir un quelconque témoignage sur cette couverture éventuelle.



10 Coupe longitudinale du bassin en T de Mercin-et-Vaux, nouvelles fouilles.

Nous avons donc acquis la conviction que le bassin devait être à ciel ouvert, avec un mur bas de 1,20 m de haut (hauteur de la tranchée de fondation).

4. — La datation des peintures par les données de la fouille.

D'après la stratigraphie, le comblement du bassin 1 s'est fait en deux temps. Dans un premier temps on y a jeté pêle-mêle des céramiques et des peintures qui forment parfois des petits tas homogènes caractéristiques¹³. On a l'impression que de grandes plaques de peinture, arrachées à des murs, ont été jetées à des endroits différents du bassin ; les plus volumineuses, appartenant au groupe étudié ici, débordaient sur l'assise conservée le long du mur est ; des zones tranchées, correspondant aux différents groupes peuvent se reconnaître sur l'aire de répartition relevée¹⁴. Le nivellement s'arrête approximativement à —60 de la surface actuelle. Ultérieurement il y eut comblement total et les débris sont essentiellement des tessons datables du IV^e s. en majorité.

Les éléments de datation directe de ces peintures existent mais restent approximatifs. Les débris du comblement inférieur du bassin 1, outre les peintures, sont des céramiques souvent datables, pour les plus tardives, du II^e siècle, pour les plus anciennes, sans doute du I^{er} siècle (il s'agit surtout de céramiques communes). L'enfouissement du bassin 1 est associé aux poteries les plus tardives, celles du II^e s., date acceptable aussi pour la réfection du bassin 1 bis (dont le mur de clôture J sert d'appui au comblement), et pour la construction du sol IV A (fig. 10). Les peintures sont donc antérieures à cette date.

Pour mieux dater ce sol IV A nous disposons de deux repères : un *terminus post quem* est donné par la fibule prise dans le mortier du sol inférieur V A, commun à tout le bassin d'origine (lorsque 1 et 1 bis n'étaient pas séparés par une cloison). Le type auquel elle

13 Cf. A. BARBET, *loc. cit.*, dans *Revue du Nord*, LIII, n° 211, 1971, fig. b de la pl. XIII.

14 Cf. A. BARBET, *loc. cit.*, dans *Revue du Nord*, LIII, n° 211, 1971, fig. 9 de la pl. VI et A. BARBET, *Remontage des peintures murales romaines*, fig. 1, p. 68, dans *Recherches celtiques et gallo-romaines*, Paris, 1973.

appartient débute au milieu du 1^{er} siècle¹⁵. Un *terminus ante quem* est constitué par le matériel trouvé au-dessus du dernier sol IIIA, qui s'échelonne du III^e au IV^e siècle. Le sol IVA, qui par ailleurs contient des débris de colonnes peintes, comme dans le comblement inférieur du bassin I, est à dater entre ces deux extrêmes.

Cette datation des peintures (fin 1^{er}, début II^e s.) est très approximative, fort heureusement des moyens de datation indirecte, par la comparaison avec des peintures campaniennes, viennent resserrer cette fourchette chronologique.

5. — *Style pompéien à candélabre, frise en prédelle animée, panneaux plats.*

Trouvons-nous à Pompéi le même schéma qu'à Mercin? c'est-à-dire : une plinthe basse mouchetée, avec frise noire ornée de touffes de plantes, d'animaux ou de pygmées, des panneaux plats avec candélabres sur des espaces intermédiaires étroits, couronnés de frontons, soutenus par des colonnettes jumelées à base en trompe-l'œil? Notons que la partition en panneaux larges plats et bandes étroites à candélabres, *commande une même partition* en plinthe avec de petits compartiments, recevant chacun des motifs différents, aptes à se loger dans l'espace libre.

On retrouve, à Pompéi, à partir du III^e style ce type de composition, dans ses éléments principaux tout au moins : une plinthe basse, avec touffes de feuilles sur fond noir, et des panneaux plats séparés les uns des autres par des colonnettes, des pilastres ou des candélabres, ornaient les parois de l'édifice d'Eumachie¹⁶ et bien d'autres monuments de même style¹⁷.

a) *Plinthe basse et frise à touffes de plantes avec animaux* : c'est au IV^e style que les exemples de cette disposition se rapproche encore plus des peintures de Mercin-et-Vaux. Sur le mur bas, qui clôt les entrecolonnements du péristyle de la maison du Ménandre (I, 10, 4), on retrouve une même cadence : une frise noire avec alternance de touffes sous les colonnes réelles et de scènes animalières au milieu d'une végétation de jardin : dans les entrecolonnements, hérons, parmi des buissons, daim poursuivi par un chien, lion couché, sanglier courant, etc.¹⁸ (fig. 11).

Sur les murs de *triclinium* (F) de la maison de l'*Ara Massima* (VI, 16, 15), on observe une base analogue : des plantes isolées sous les compartiments étroits, des oiseaux (hérons) au milieu de plantes sous les grands panneaux. Il y a la lutte d'un oiseau des marécages, battant des ailes, contre un serpent (fig. 12). Dans les compartiments étroits des vues en perspective, de colonnades superposées, sont peintes, tandis que les grands panneaux sont enrichis de médaillons avec natures mortes et

15 Cf. A. BARRET, *loc. cit.*, dans *Revue du Nord*, LIII, n° 211, 1971, p. 645 et pl. XI, XII. Ce type de fibule est bien connu, on le retrouve, par exemple, à la Saalburg, avec une datation claudio-flavienne mais il dure jusqu'au II^e s., cf. A. BÖHNE, *Die Fibeln der Kastele Saalburg und Zugmantel*, dans *Saalburg Jahrbuch*, XXIX, 1972, p. 12, fibules nos 35 et 36 ; cf. A. BARRET, *loc. cit.*, dans *Revue du Nord*, LIII, n° 211, 1971, datation du sol IIIA, p. 659 et p. 651, la marque de Paternus, datable du II^e s. se trouve sur une forme de sigillée, type Drag. 27, à dater du milieu du 1^{er} s., il ne s'agirait donc pas du même potier et le vase est à rajeunir d'un siècle.

16 P. GUSMAN, *La décoration murale à Pompéi*, Paris, 1924, p. VI.

17 Cf. ROUX et BARRÉ, *Herculanum et Pompéi*, Paris, 1840, t. I, pl. 76, où le candélabre est couronné à l'étage supérieur par un aigle, les panneaux plats portent des oiseaux becquetant des fruits ; cf. P. GUSMAN, *op. cit.*, pl. XIV, à deux colonnettes très ornementées : la base de la colonnette du premier plan vient interrompre la frise noire, décorée de petits sujets, qui surmonte une plinthe avec touffes de plantes et de fleurs.

18 A. MAURI, *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Rome, 1932, fig. 38 à 41.



11 Pompéi, maison du Ménandre, I, 10, 4, péristyle.



12 Pompéi, maison de l'Ara Massima, VI, 16, 15, pièce F, mur ouest.



13 Pompéi, Théophanie de Dionysos, maison du Navire, VI, 10, 11, actuellement au Musée national de Naples.



14 Pompéi, échassiers de la maison des Épigrammes, V, 1, 18, au Musée national de Naples.

d'une scène mythologique pour celui du centre. Plinthe et frise ont 50 cm de haut, exactement la dimension de celles de Mercin-et-Vaux. Dans le *cubiculum* (H), la composition est analogue, plinthe et frise à feuillages et oiseaux, panneaux plats rouges ou jaunes et, entre eux, des candélabres sur fond noir avec des oiseaux. Ces décors sont caractéristiques du IV^e style, plat, de l'époque de Vespasien¹⁹. Ils présentent, par ailleurs, une plus grande richesse iconographique que notre exemple provincial de Mercin, et surtout une zone supérieure, aérienne, avec édifices irréels, peuplés de masques, de guirlandes et d'animaux divers.

On ne pourrait citer tous les murs de Pompéi qui possèdent une plinthe de ce type (parfois confondue avec la frise) et qui sont ornés de plantes et d'oiseaux des marécages, tant ce schéma est devenu un poncif. Une différence cependant avec Mercin : il est rare que les bases de colonnes viennent découper cette bande et il n'y a pas de mouchetures. Un exemple montre cependant une scène de chasse sur ligne de sol verte, à fond noir, encadrée par les bases de colonnettes jumelées, il s'agit d'une paroi de la maison du Navire à Pompéi (VI, 10, 11, fig. 13), détachée et exposée au Musée national de Naples (inv. 9202). Les bases de ces colonnettes ont un profil analogue, une même ligne de fuite pour la face latérale ; la comparaison s'arrête là, car notre exemplaire provincial est très simplifié par rapport à cette œuvre pompéienne, alourdie d'une foule de détails très précieux et d'un grand tableau mythologique central. Le décor est d'époque néronienne²⁰.

Quant aux sujets mêmes de Mercin-et-Vaux, avec frise nilotique, pour une partie, elle est de tradition, depuis longtemps, dans la peinture pompéienne. Pour n'en citer que les exemples les plus proches, prenons ceux de la maison des Épigrammes (V, 1, 18) (pièce k), détachés et exposés au Musée national de Naples (salle 96, inv. 110876, 110877, fig. 14). D'un côté, on voit un serpent dressé contre un héron, de l'autre un lézard est la proie d'un autre échassier ; la gamme est plus nuancée qu'à Mercin et le peintre joue habilement des dégradés du vert et du jaune ; il y ajoute un noir profond. La scène est haute de 38 cm, elle entre bien dans la même catégorie, avec de longues feuilles lisses, comme à Mercin²¹.

D'autres exemples pompéiens toujours plus raffinés, mieux finis, se trouvent sur le parapet qui clôt les entrecolonnements du *viridarium* (n° 14) dans la maison dite d'Adonis blessé (VI, 7, 18) ; au-dessus d'herbes et de feuilles en guirlandes (comme dans la maison du Ménandre, mais sur fond rouge), un héron, blanc, marche sur la queue d'un serpent qui, dressé en esse, lui tient tête. L'ensemble est néronien²². Citons enfin ce décor sur fond blanc de la maison des Noces d'argent (V, 2, E), pour la présence, en prédelle, de trois pygmées contre un héron : l'un des combattants est tombé (fig. 15). Dans la même pièce (q) les bases des colonnettes, les candélabres, de facture différente, baignent cependant dans la même ambiance stylistique, qu'il faut attribuer au règne de Vespasien²³.

19 Cf. K. SCHEFOLD, *Die Wände Pompejis*, Berlin, 1957, p. 157-158 (le titre de cet autre ouvrage important sera abrégé en *W. P.* ; cf. aussi K. SCHEFOLD, *V. P.*, fig. 136-137.

20 K. SCHEFOLD, *W. P.*, pièce b, p. 124-125.

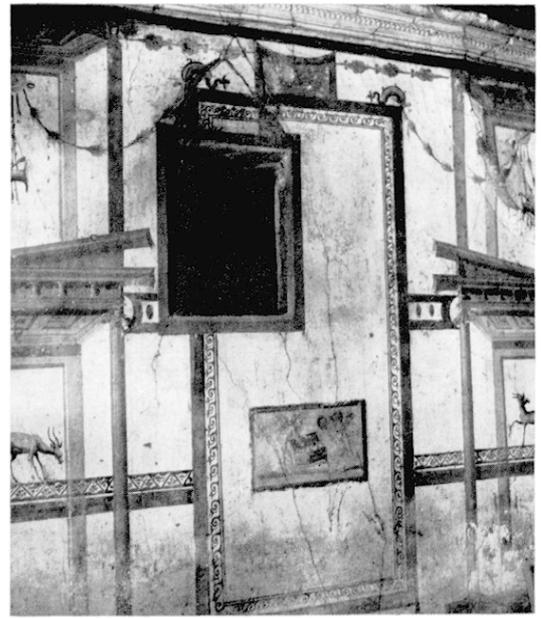
21 Voir une bonne photographie en couleur de l'échassier et du serpent dans A. STENICO, *La peinture étrusque, la peinture romaine*, Paris, 1962, p. 134.

22 K. SCHEFOLD, *W. P.*, p. 100-101. Voir une reproduction dans, A. BARRET, *loc. cit.*, *Archeologia*, n° 71, juin 1974, p. 51, fig. 16.

23 La pièce q appartient à une réfection de l'*ala* qui fut divisée alors en pièces p et q, cf. A. MAU, *Scavi di Pompei ins. V, 2*, dans *Roemische Mitteilungen*, par la suite abrégé en *R. M.*, 8, 1893, p. 29-30.



15 Pompéi, maison des Noces d'argent, pièce q,
mur de droite.



16 Pompéi, maison du Roi de Naples, salle n, à
gauche.



17 Maison de J. Jucundus, au Musée national de Naples.

Nous ne pouvons nous étendre longuement sur ces thèmes, bien connus, il suffit de feuilleter le répertoire de S. Reinach pour s'en convaincre : chevaux au galop, félins en course ou au repos, oiseaux ou volatiles des marécages, pygmées, sont des sujets de prédilection du IV^e style, pour peupler ce que certains appellent une prédelle : cet espace compris entre plinthe et panneaux supérieurs²⁴.

b) *Architectures et candélabres* : quant à l'architecture représentée, les parallèles proches sont plus difficiles à trouver, car il y a une simplification qui ne laisse subsister que des ressemblances évidentes, dues sans doute à l'imitation commune d'originaux monumentaux. Néanmoins, citons, pour les corniches moulurées jaunes, à traits marron des précédents dans le II^e style, dans la maison du Labyrinthe à Pompéi (*oecus corinthiacus*, VI, 11, 18) mais aussi pour le IV^e style, dans la maison du Roi de Naples (VI, 15, 7-8)²⁵ où des frontons triangulaires interrompus sont assez semblables (fig. 16). L'idée d'un entablement saillant reposant sur des colonnettes, existe aussi dès le II^e style (exemple dans la villa des Mystères, pièces 6 et 16, etc.) mais les colonnes sont plus robustes et réalistes ; avec le IV^e style, le même schéma est utilisé : on y voit des colonnettes cierge (à l'arrière il s'agit souvent d'un pilastre très étiré) par exemple dans la maison de l'*Ara Massima* (VI, 16, 15) pièce G²⁶.

Les consoles en forme d'esse, avec deux volutes opposées à la base, sont courantes et, là aussi, le II^e style sert de précédent : déjà dans la maison des Noces d'argent (V, 2, E), dans le *cubiculum* Z, les consoles se terminent en volutes ornementales complexes et s'étirent à l'extrême. Au IV^e style à Pompéi, la maison IX, 1, 7, pièce e, sur le mur nord, offre des consoles rigoureusement semblables à celles de Mercin²⁷. Pour les métopes et triglyphes, les exemples ne manquent pas, mais nous trouvons un parallèle très net avec un petit entablement, porté par des colonnettes graciles, dans la maison d'Orphée (VI, 14, 20) pièce r, sur les murs sud et est : le podium portant des colonnettes minces, reproduit dans Roux et Barré, montre une corniche avec consoles en esse au centre et métopes et triglyphes simplifiés²⁸ ; on y voit également des candélabres très effilés, avec galette portant deux volutes, un peu à la manière d'un haut de candélabre de Mercin.

La comparaison, pour les candélabres, nous entraînerait trop loin, d'autant plus que leur reconstitution, à Mercin, est très incomplète et que les formes pompéiennes sont beaucoup plus raffinées. Notons en tout cas leur usage identique, dans des panneaux très étroits, presque toujours à fond noir, entre les panneaux de la zone médiane (fig. 17). Par

24 S. REINACH, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, Paris, 1922. Pour les scènes avec animaux courant, cf. p. 305 et surtout les numéros 4 et 6 de Pompéi (Helbig 1522, 1589, c'est-à-dire, maison VI, 8, 22 et *Macellum* VII, 9, 4-12 ; cf. également p. 306, n° 1 (Helbig 1597, c'est-à-dire Pompéi, maison de l'Argenterie, VI, 7, 20 ; à la page 307, n° 1), il y a des traits communs entre les chevaux de Mercin et ceux de Pompéi (Helbig 1591, Pompéi, sans provenance). Pour les échassiers, cf. S. REINACH, *Répertoire...*, p. 365, n° 6 (Helbig, 1614, Pompéi, provenance inconnue). Pour les oiseaux, p. 368, n°s 3 et 4 (Herculaneum, Helbig 1624, et 1616-1618, provenance inconnue). Également des échassiers entre des touffes d'herbes sur une ligne de sol verte, cf. ROUX et BARRÉ, t. I, pl. 60, au Musée national de Naples. Pour les pygmées, voir surtout p. 376-377, mais seules certaines attitudes sont analogues, la composition d'ensemble diffère.

25 K. SCHEFOLD, *W. P.*, p. 151-152, tout serait de l'époque de Vespasien.

26 K. SCHEFOLD, *V. P.*, fig. 139 : socle de plantes et de hérons.

27 K. SCHEFOLD, *V. P.*, fig. 84, et datation de Vespasien avec souvenirs néroniens, cf. *W. P.*, p. 236.

28 K. SCHEFOLD, *V. P.*, fig. 143 ; l'auteur hésite à dater le décor du III^e ou du IV^e style, cf. *W. P.*, p. 133 et ROUX et BARRÉ, *op. cit.*, t. I, pl. 8.

exemple, dans une pièce de la maison des Amants (I, 10, 11), le panneau rouge plat porte un médaillon avec paysage, la bordure est verte à traits blancs, autour de candélabres simples, or sur fond noir. Dernier exemple, à Pompéi, dans la maison IX, 7, 20, pièce i, sur le mur ouest, un candélabre montre les mêmes petites feuilles aiguës entourant la hampe, comme une tige végétale. Au-dessus, une sorte de thyrses, s'incline vers l'édicule qui surmonte un des panneaux plats de la zone médiane, il s'agrément de vrilles de vigne, des feuilles et des raisins si caractéristiques²⁹.

De ce bref aperçu, on retiendra une plus grande simplicité du schéma de Mercin, sans tableau mythologique, utilisant de façon différente les médaillons — non pas isolés au milieu d'une paroi, mais dans des candélabres — et dépourvu de zone supérieure avec architectures gracieuses irréelles³⁰. On retiendra aussi qu'il a sa source dans le IV^e style de Pompéi ; avons-nous affaire à une technique provinciale ou à une imitation contemporaine ou tardive ? la décoration, en tout cas, se situe dans la tradition pompéienne et peut se dater dès le dernier tiers du 1^{er} siècle. Pour préciser cette datation à l'aide du style — lequel fournit surtout un *terminus post quem* à l'imitation dans les provinces — nous examinerons les peintures qui se rapprochent de façon frappante de notre ensemble de Mercin ; nous pourrions alors savoir si la facture provinciale seule est responsable de cette différence, par rapport à Pompéi, ou si une exécution plus tardive recopiant les mêmes modèles, est la cause de cette simplification.

II. LES PEINTURES DU TEMPLE II À ELST (HOLLANDE).

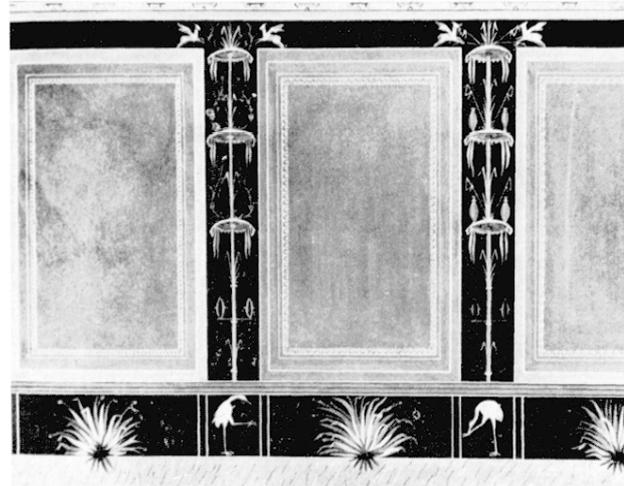
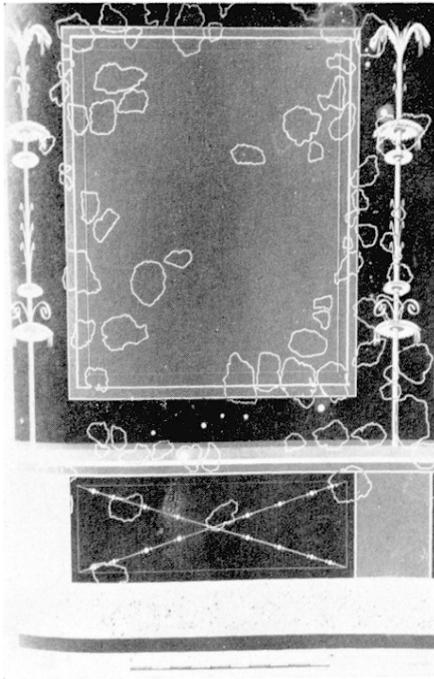
Comme premier exemple de la composition que nous venons d'examiner à Mercin, nous retiendrons les peintures murales du deuxième état du temple. C'est l'exemple le plus simple de notre série mais il a l'avantage d'être daté avec précision. On y voit une plinthe basse, une frise noire, rouge ou jaune, des panneaux plats séparés les uns des autres par d'étroits compartiments portant des candélabres (fig. 18).

a) *Plinthe et frise*: la plinthe est rose, mouchetée de taches de couleur, avec une étroite bande noire au contact du sol (quart de rond en relief). La frise est noire sous les grands panneaux et ne porte pas de sujets figurés mais seulement deux tiges disposées en croix de Saint-André, dans un cadre de traits. Sous les candélabres, elle est remplacée par des compartiments de couleur, rouge ou jaune³¹. Au-dessus une large bande verte

²⁹ K. SCHEFOLD, *V. P.*, fig. 141, considère ces pinceaux, avec beaucoup de candélabres et de festons, comme typiques de l'époque de Vespasien, cf. *W. P.*, p. 271.

³⁰ Un problème n'est pas résolu à Mercin : la décoration se termine-t-elle bien avec la corniche moulurée qui couronne les frontons ? Nous l'avons cru longtemps, car les frontons courbes montraient, à cet endroit, un biseau, peu accusé, il est vrai, mais qui conduisait à supposer la fin de l'enduit. Sur les nouveaux éléments, issus des fouilles régulières, la surface du mortier est parfaitement plane et, au-dessus d'une plage blanche à lignes vert clair, un champ noir s'amorce, l'avenir nous dira peut-être si une zone supérieure était peinte. L'équivalent du médaillon sur candélabre existe en peinture pompéienne. Dans la grande salle (q) de la maison des Vettii, le candélabre végétal sur fond noir qui sépare les panneaux rouges à figures volantes, est couronné par un aigle, au-dessus duquel se trouve un médaillon décoré d'un petit amour (cf. K. SCHEFOLD, *V. P.*, fig. 63).

³¹ J. E. A. TH. BOGAERS, *De gallo-romeinse Tempels te Elst in de Over-Betuwe*, Gravenhage, 1955, pl. 21 à 23 en couleurs.



19 Restitution graphique d'une peinture de la maison à péristyle sous les thermes impériaux à Trèves.

← 18 Elst, temple II.

horizontale unifie l'ensemble ; comme à Mercin, elle est plus claire ou plus foncée, selon la charge en couleur de la brosse.

b) *Panneaux plats et candélabres* : les panneaux sont rouge brique, avec le même trait d'encadrement intérieur jaune, et les petits points qui ponctuent les angles. La même bordure qu'à Mercin : une mince ligne verte encadrée de deux traits blancs. Pour séparer les différents champs, une large bande noire court sur les quatre côtés ; de chaque côté d'un panneau, sur une bande étroite, noire, un candélabre s'élève, avec ombelles aux bords festonnés et nœuds en coque, à un pan retombant ; on voit aussi des volutes au-dessus de la courbe des ombelles et de petites feuilles aiguës. Le couronnement se réduit à une bande jaune et à une moulure en relief, vestiges d'une corniche architecturale.

Les ressemblances avec Mercin sont indéniables, les proportions sont semblables, bien que certaines dimensions manquent, aux dires de l'auteur lui-même³². La plinthe est rigoureusement identique par ses couleurs et ses mouchetures, sa hauteur (24 cm, moins le quart de rond, donc une hauteur proche des 16 cm de Mercin). La frise diffère : ce sont de petits compartiments très sobres, plus hauts (48 cm au lieu de 34 cm). La double bande verte, claire et foncée, est semblable par sa fonction de séparation, son exécution et même ses dimensions (14 cm au lieu de 12 cm à Mercin). Quant aux panneaux plats rouges, la ressemblance est frappante. Les candélabres semblent avoir été plus simples, mais lorsqu'on regarde attentivement les reconstitutions à l'aquarelle, on s'aperçoit que

32 La répartition des fragments de peintures en trois planches, s'est faite d'après une observation attentive des caractéristiques techniques : épaisseur et constitution des couches, parenté du revers avec empreintes, coups de pinceau, dégradation de la surface - cf. J. E. A. Th. BOGAERS, *op. cit.*, p. 96 ; dimensions de la plinthe et description p. 126 et s.

très peu de morceaux ont été remis en place et que le décor d'origine devait être plus complexe³³. La largeur du compartiment est supérieure de 8 cm environ.

Nous sommes bien ici dans une même catégorie de peintures, avec les mêmes poncifs et une palette strictement semblable, mais les peintures de Mercin présentent une dimension architecturale et un répertoire figuré qui fait totalement défaut à Elst. Malgré ces profondes différences, dues à une certaine pauvreté des décors d'Elst, cet exemple est à prendre en compte dans notre série.

A propos de la datation de cet ensemble, Bogaers rappelle la riche série de peintures provinciales à candélabres³⁴. Il conclut que, du point de vue stylistique, les exemples du temple II relèvent d'un style plus ou moins parallèle au IV^e style pompéien (ou au style flavien de Wirth), que les exemples les plus proches sont ceux de Cologne-Müngersdorf et de Cologne-Neumarkt³⁵. La précocité et la simplicité, d'après l'auteur, les placent au tout début de l'époque flavienne. Pour appuyer cette chronologie, une datation extérieure est utilisée ; le premier temple fut construit après 50 et détruit probablement sous le règne de Claude, en 69-70 (révolte des Bataves). La reconstruction du temple, avec ces nouvelles peintures, date de l'époque de Vespasien³⁶.

III. PEINTURES MURALES DE TRÈVES.

Avec cette deuxième série d'exemples nous abordons un groupe très riche qui conserve la majeure partie des caractères énumérés ci-dessus : dans quatre cas sur cinq, la base des murs conservait intacte ses décors, ce qui permet une étude plus aisée et une reconstitution d'ensemble plus sûre.

1. — *Les peintures de la maison sous les thermes impériaux.*

Sous les thermes impériaux, de grands pans de peintures adhéraient encore aux murs d'un couloir et à celui d'une pièce appartenant à une maison à péristyle, plusieurs fois transformée avant d'être recouverte par les thermes eux-mêmes. A ces peintures de socle *in situ*, il faut ajouter de très nombreux fragments dont le remontage a permis une reconstitution d'ensemble³⁷.

a) *Peintures avec thyrses en diagonale*: un décor un peu à part, sur la face intérieure, sud, du mur 147, montre une plinthe grise mouchetée (35 cm de haut) des panneaux rouges avec des tiges ornées de vrilles de vigne, interprétées comme des thyrses, qui se rejoignent en diagonale autour d'un médaillon central. De part et d'autre sont peintes des colonnettes cannelées (8 cm de large)³⁸ ; le motif des tiges en diagonale, avec médaillon, ressemble de façon frappante au dispositif du temple II d'Elst.

33 Un détail nous paraît contestable, c'est une sorte de plumeau placé au sommet de la planche que nous reproduisons (fig. 18). Aucun morceau significatif ne permet de reconnaître ce détail ici ou sur les autres planches, par exemple les curieuses touffes roses, à la base du candélabre figurant sur la pl. 21 de l'étude de M. Bogaers ; nous y verrions plutôt les ailes d'un oiseau, comme il est fréquent d'en rencontrer.

34 J. E. A. Th. BOGAERS, *op. cit.*, p. 132, notes 1 à 15.

35 *Ibid.*, p. 133.

36 *Ibid.*, p. 240-241.

37 W. REUSCH, *Wandmalereien und Mosaikboden eines Peristilhauses im Bereich der Trierer Kaiserthermen*, dans *Trierer Zeitschrift* (par la suite abrégé en *Tr. Z.*), 29, 1966, p. 187 à 235.

38 W. REUSCH, *loc. cit.*, pl. 22.

b) *Peintures avec échassiers et touffes de feuillages*: on les trouve à deux endroits : sur la face nord du mur 147, qui donne sur le couloir en T et sur le mur qui lui fait face 151 (face sud) avec sa continuation à angle droit (mur 179). Une portion des murs du couloir (151 et 147) a été refaite avec des imitations de marbres³⁹. Les trois portions de murs conservent en place un socle constitué d'une plinthe rose avec mouchetures en diagonale à taches assez régulières (32 à 35 cm de haut, 23 cm seulement pour les murs 147 et 151), un filet blanc de 1,5 cm la sépare d'une frise noire de 42 cm de haut, rythmée par l'alternance des panneaux qui la surmontent — tantôt rouges et larges (144 cm), tantôt étroits, noirs et ornés de candélabres (42 cm de large). Sous les panneaux rouges on trouve des touffes de plantes vertes, sous les panneaux étroits, des échassiers isolés. La fragmentation de cette frise se fait au moyen de doubles filets blancs⁴⁰.

À l'aide des plaques de peintures écroulées sur le sol⁴¹ mais très volumineuses, la partie haute du décor peut se restituer ainsi : après une bande rouge qui couronne la frise, les panneaux ont la bordure caractéristique : verte à deux traits blancs (8 cm de large), mais les filets d'encadrement intérieur sont doubles, le deuxième porte un motif de broderie, typique du III^e style, et varie d'un panneau à l'autre (postes, demi-cercles, tangents ou sécants) (fig. 19). Les candélabres sont à ombelles avec bords festonnés, nœuds de rubans pendants, la tige porte des anneaux d'où émergent des petites feuilles aiguës ou des rameaux flexibles. Il est couronné de deux animaux ailés affrontés ; des sortes de couronnes lisses, sont dressées sur un mince plateau et pour le candélabre de droite, des petits vases ornaient les extrémités de deux ombelles (fig. 20)⁴². Enfin, une simple frise moulurée avec vestiges de rais de cœur clôt le décor (haut. totale : 3,45 m).

On est tout de suite frappé par la très grande similitude de ces peintures avec celles de Mercin, les dimensions montrent une taille légèrement supérieure mais des proportions semblables ; la palette est rigoureusement la même pour chacun des types figurés, avec cette plinthe au rose caractéristique, ce noir profond pour la frise, ces verts, clair et foncé, pour les échassiers, les touffes et les candélabres, ainsi que ce rouge brique, habituel, avec sa bordure contrastée verte à traits blancs⁴³. Cependant de profondes différences distinguent les deux compositions, il y a une inversion pour la frise : les touffes occupent le dessous des grands panneaux, les échassiers sont isolés sous les candélabres. On note donc l'absence des petites scènes, habituelles à Mercin ; enfin, le plus important, il n'y a pas de structure architecturale pour encadrer l'ensemble. Pour ces documents, la datation directe rejoint parfaitement la datation indirecte, stylistique et la confirme donc.

c) *La datation par la stratigraphie*:⁴⁴ le mur 147, qui porte sur ses deux faces des peintures (à thyrses et à candélabres) a détruit la couche 3, qui date de l'époque tibéro-claudienne. Il est lié à une couche (4 a) d'occupation, dont le matériel céramique est de l'époque flavienne tardive. Donc on pourrait penser que l'exécution de la peinture se place

39 *Ibid.*, pl. 23.

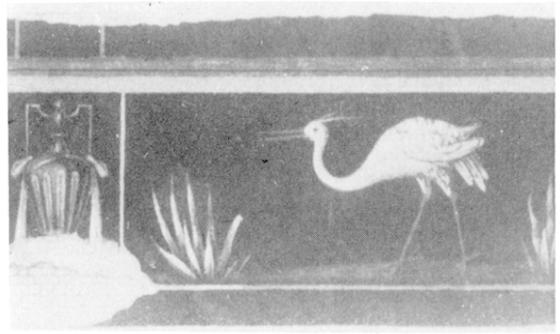
40 *Ibid.*, pl. 25, ibis (?) sur le mur 179 ; pl. 27, 28, deux échassiers du mur 151.

41 *Ibid.*, pl. 26.

42 Sur l'original (notre fig. 20), on voit une tige enrubannée (thyrses ?) appuyée sur le col du vase, qui est mal rendu sur la restitution graphique (notre fig. 19) où l'on croirait voir une tige sortant du candélabre.

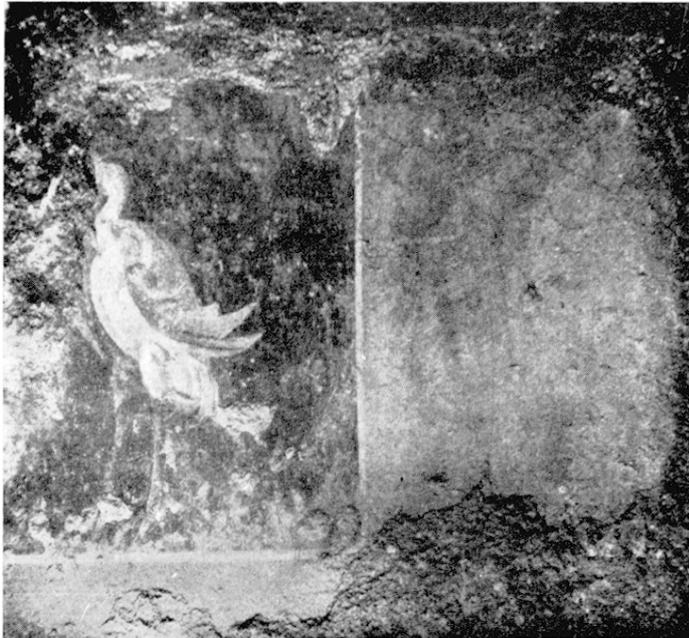
43 Voir l'excellente planche A, en couleur, dans W. REUSCH, *loc. cit.*

44 Se reporter aux profils VII-VII et VII-VII, dans W. REUSCH, *loc. cit.*, p. 209 et 215.



21 Trèves, peinture trouvée dans la *Sudallee*.

20 Détail du candélabre de la peinture sous les thermes impériaux.
←



23 Trèves, peinture trouvée dans la *Friedrich-Wilhelm-Strasse*.



22 Détail d'un candélabre, réserve du Musée national de Naples.

peu après le milieu du 1^{er} siècle. D'autres éléments interviennent qui apportent d'autres présomptions : la peinture a été cachée ensuite par la couche 5 b et un sol cimenté dans lequel se trouvaient des poteries du début du II^e s. Nous disposons donc d'un *terminus ante quem* : les peintures existaient avant le début du II^e s. et d'un *terminus post quem* : elles ont été réalisées après l'époque tibéro-claudienne. La durée d'existence des poteries permet d'allonger un peu les délais entre destruction et reconstruction.

Pour le couloir voisin, entre les murs 151 et 147, la stratigraphie est analogue, la couche 4 représente le niveau de la période « rouge » à laquelle appartiennent les peintures : la poterie qu'elle renferme est d'époque claudienne et vespasienne. Quant à la partie du couloir, formant la barre du T (entre les murs 154 et 157), dont l'autre bras (mur 179) portait en place des échassiers, sa stratigraphie donne encore des résultats qui concordent : les débris de peintures se trouvent recouverts par la couche a, qui correspond à la période « bleue » des reconstructions (laquelle se place après la période « rouge », celle des peintures). Cette période « bleue » est rapportée à l'époque flavienne tardive et au début de l'époque de Trajan.

d) *Rapprochements stylistiques* : tous les rapprochements déjà faits pour Mercin sont valables ici, pour les traits distinctifs de cette série très riche. Avec les éléments originaux, nouveaux, d'autres exemples pompéiens s'y ajoutent, notamment les « bordures-broderie » si typiques et si abondantes. Les postes avec fioritures dans l'enroulement, se retrouvent sur la bordure des panneaux blancs de la maison du Roi de Naples, salle n (fig. 16) ; les demi-cercles tangents ornés à l'intérieur et dans les intervalles, sont très nombreux à Pompéi, souvent plus compliqués, voir cependant dans la maison du Centenaire (IX, 8, 6) sur le socle de la pièce 42⁴⁵ ; quant à la moulure fine (appelée *Abschlussfries*), c'est une schématisation d'ornements de bandes, caractéristiques du III^e style, notamment dans la villa d'Agrippa Postume, à Boscotrecase⁴⁶ ; les thyrses inclinés sous un grand panneau sont déjà connus à Pompéi, mais ils se présentent en général seulement par deux⁴⁷ ; des petites feuilles retombant de la hampe du candélabre, vue comme une tige de végétal, plusieurs exemples pompéiens en montrent bien l'origine (fig. 22) ; l'ombelle à festons, déjà caractéristique des candélabres de Mercin et d'Elst, est cependant rare à Pompéi, où l'on préfère un disque orné de pointes sur le dessus, mais elle n'est pas complètement absente (cf. Boscotrecase et dans la maison des Vettii)⁴⁸.

L'inventeur propose une date très sûre, mais semble hésiter sur l'attribution des décors au III^e ou au IV^e style ; ceci ne nous surprend pas, quand on connaît les controverses sur la simultanéité ou la succession de ces deux styles. D'après M. Borda, il y aurait eu un

45 K. SCHEFOLD, *V. P.*, fig. 125 et les exemples analysés par C. Allag : C. ALLAG et A. BARRET, *Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine*, dans *Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité (M.E.F.R.A.)*, 84, 1972, 2, p. 1008, fig. 33.

46 K. SCHEFOLD, *V. P.*, fig. 40.

47 Comme exemples typiques, citons seulement la décoration de l'*œcus* n° 19 de la maison du Ménandre à Pompéi (I, 10, 4) : les deux thyrses inclinés sous le grand panneau à tableau mythologique sont obliques, une guirlande en feston, sur laquelle un oiseau est posé, les relie. Sous les petits compartiments à vue architecturale, on retrouve les habituels buissons verdoyants : cf. A. MAIURI, *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Rome, 1932, fig. 83.

48 Cf. K. SCHEFOLD, *V. P.*, Boscotrecase, détail sur la fig. 42, en haut à droite et maison des Vettii, fig. 65 où la base du candélabre montre un disque auquel s'accrochent des fils savamment disposés en courbes et pendentifs.

amalgame des III^e et IV^e styles dans les provinces de l'Empire, au début du II^e siècle⁴⁹. Nous serions assez d'accord sur la simplification de ces deux styles, qui ne se distinguent pas nettement l'un de l'autre, nous réservons notre opinion quant à la date, souvent trop tardive, à notre avis. Ici nous sommes en présence d'un mur plat, sans aucun souvenir architectural (sauf les grêles colonnettes du mur 147, face sud), avec ces panneaux ornés de motifs de broderie si particuliers. On pourrait attribuer tout ceci à l'esthétique du III^e style ; la date fournie est importante, elle atteste que ce type de décor, quelle que soit la dénomination du style, existait dans la deuxième moitié du I^{er} siècle.

2. — Peintures de la « Sudallee ».

A Trèves également, W. Reusch nous rappelle la peinture trouvée au siècle dernier dans la « Sudallee » et étudiée par P. Steiner⁵⁰. On y voit un échassier sur une frise à fond noir, encadré par deux touffes de feuilles. A gauche, sous un compartiment étroit, le champ rouge porte un grand vase à deux anses, jaune, orné de bandes bleues (fig. 21). Comme référence stylistique évidente, on peut citer la plinthe du mur du grand péristyle de la maison des Vettii (VI, 15, 1) à Pompéi, où un vase avec jet d'eau orne un compartiment noir en alternance avec des touffes de plantes⁵¹. Ces vases, sous des petits compartiments, constituent un poncif qu'on verra repris sur la grande peinture, reconstituée à Limoges (rue Vigne-de-Fer) qui sera publiée dans la suite de cet article. Les auteurs qui ont décrit cette peinture de Trèves ne donnent malheureusement aucune indication chronologique. Il en va de même pour un document, également important, la peinture trouvée en place dans la « Friedrich-Wilhelm-Strasse » (hôpital du Sacré-Cœur), durant la dernière guerre⁵².

3. — Peintures de la Friedrich-Wilhelm-Strasse.

Le pan de mur peint, encore en place, montrait un socle rouge de 12 à 15 cm de haut (donc proche de notre rose moucheté habituel), puis huit compartiments de différentes tailles : sur les panneaux étroits (50 cm × 44 cm) des imitations de marbres, sur les panneaux larges (50 cm × 119 cm de long), à fond noir, des oiseaux et des touffes de roseaux, séparés par un filet blanc (1,5 cm). Au-dessus on trouvait les habituels grands panneaux rouges et des compartiments étroits, noirs, décorés, en alternance (fig. 23). Ces échassiers, exécutés à l'aide de touches roses, étaient peut-être des flamants roses. La technique apparente bien ce décor à la même série, l'ordonnance est semblable, à l'exception des petits compartiments où les imitations de marbres remplacent les touffes végétales, sous les panneaux étroits.

Trois phases de construction ont pu être reconnues ; cette décoration fait partie de la phase intermédiaire. L'édifice était luxueux, avec cour et fontaine ; une monnaie du type *Urbs Roma* a été retrouvée, mais sa liaison stratigraphique, avec l'une des périodes, n'est pas

49 M. BORDA, *La pittura romana*, Milan, 1958, p. 94.

50 W. REUSCH, *Ibid.*, dans *Tr. Z.*, 29, 1966, p. 213 et P. STEINER, *Römische Wandmalerei in Trier*, dans *Tr. Z.*, 2, 1927, p. 56, qui renvoie à *Jahresbericht der Gesellschaft für nützliche Forschungen*, 1865-1868, p. 56.

51 K. SCHEFOLD, *V. P.*, fig. 67.

52 Cf. *Jahresbericht 1941 bis 1944*, dans *Tr. Z.*, 18, 1949, p. 297-298.

précisée. Pour en finir avec les exemples trévires de frise noire à décor animalier, il convient de signaler une découverte toute récente, place Constantin.

4. — *Place Constantin* (pan de mur de 2,26 m de long, sur 1,40 m de haut).

Une plinthe rose, mouchetée, est séparée d'une frise noire par un filet blanc. Sur le champ noir un magnifique lion bondissant, de ton fauve, est peint d'une brosse large. À gauche du fauve, la frise s'interrompt pour donner place à un étroit compartiment rouge où pend, au bout d'un ruban, une corne à boire, dorée⁵³. Cette frise est séparée de grands panneaux rouges qui la surmontent par une large bande verte, comme dans beaucoup d'exemples déjà analysés (Mercin et Elst). Les panneaux sont ornés des habituels demi-cercles tangents, à motifs inspirés de la broderie, si chers aux derniers styles pompéiens et fréquents à Trèves (fig. 19 et 20). Enfin, chaque panneau rouge est séparé de son voisin par un étroit compartiment noir, flanqué, semble-t-il, de minces colonnettes, et placé au-dessus d'un rectangle, (avec corne à boire sur fond rouge par exemple). Le même rythme de partition est respecté en haut et en bas, avec inversion des couleurs. Le II^e siècle est la date provisoire proposée par le journal qui a annoncé la découverte, il faut attendre la publication définitive pour connaître les éléments rassemblés autour de cette nouvelle trouvaille.

Nous ferons appel encore à une peinture de Trèves, datée également du II^e siècle, sans argument irréfutable malheureusement : elle atteste dans le répertoire trévire, l'existence d'architectures à frontons et à colonnes semblables à celles de Mercin.

5. — *Peinture dite « le mur vert », trouvée Palastplatz.*

Il s'agit ici également d'une fouille exécutée durant la dernière guerre mondiale, où les trouvailles furent très importantes⁵⁴. Deux édicules à frontons courbes sont reconstitués et ils présentent des analogies avec ceux de Mercin (fig. 24). Si les socles diffèrent, la composition d'ensemble est la même. Les édicules avec frontons courbes, garnis d'acrotères et d'antéfixes, enferment un panneau plat portant au centre une scène mythologique (Jason et Médée) au-dessus court une moulure architecturale. La peinture trévire est plus riche, plus soignée que le document soissonnais : les chapiteaux à volutes sont reconnaissables, les acrotères et antéfixes sont des palmettes à la grecque et non des volutes schématisées à l'extrême ; les colonnettes cannelées ont des bases à deux tores bien dessinés. La frise de l'entablement, du même rose-violet qu'à Mercin, propose des petits vases à deux anses en guise de consoles, et non ces esses communes, utilisées à Mercin.

Enfin, différence de richesse du commanditaire sans doute⁵⁵, il y a des scènes mytholo-

53 Cf., les photographies accompagnant l'article paru dans *Trierischer Volksfreund*, 3 oct. 1967, n° 229, p. 10.

54 Cf. W. VON MASSOW, *Neue Wandmalereien der Römerzeit in Trier*, dans *Forschungen und Fortschritte*, t. 20, nos 19-21, juillet 1944, p. 145-147. La figure 2 propose un schéma de ces deux édicules à fond vert et un dessin du candélabre. La datation qui est proposée est reprise dans le rapport paru dans *Jahresbericht 1941 bis 1944*, dans *Tr. Z.*, 18, 1949, p. 313 à 319.

55 Dans les deux articles précités, *Forschungen und Fortschritte*, 1944, p. 147 et *Tr. Z.*, 18, 1949, n. 54, l'auteur propose d'identifier le monument à un collège de Sévirs Augustales, à cause des scènes de sacrifice peintes par deux fois, à un siècle d'intervalle.



24 Trèves, peinture dite *le mur vert*, trouvée *Palastplatz*.

giques et de sacrifice qui font totalement défaut à Mercin. Les compartiments intermédiaires comportaient une sorte de candélabre en forme de colonne, avec une figure dansante au sommet et une autre au-dessous d'une colonnade microscopique, arrondie, derrière le fût central. Une dernière observation, ces édifices faisaient partie d'une composition murale de 5 m de haut, dont seule la zone moyenne, avec ses frontons nous est conservée, ainsi qu'une scène de sacrifice située dans la zone supérieure. On ne sait donc pas quelle plinthe décorait la base ; W. von Massow suppose qu'elle était noire avec plantes vertes et fleurs rouges, sans doute en raison de certaines traces conservées qu'il ne livre pas au lecteur⁵⁶.

D'après les comptes rendus, cette peinture daterait du début du II^e siècle. Elle a été trouvée en même temps que d'autres enduits qui lui sont postérieurs, elle fait partie de la deuxième période de construction d'un édifice romain à hypocauste. Son classicisme est attribué à l'époque de Trajan. La chronologie des trois phases de construction repose sur la datation du matériel céramique, semble-t-il, mais sans démonstration. La construction primitive du I^{er} siècle est remplacée par celle du début du II^e avec des modifications ultérieures qui ont précédé la catastrophe de 275.

⁵⁶ W. von Massow, *loc. cit.*, p. 146.

A propos de l'apport considérable fourni par Trèves à la série étudiée, on observe que les seules peintures datées avec précision, celles qu'on a retrouvées sous les thermes impériaux, sont attribuées au dernier tiers du 1^{er} siècle, alors que, pour les autres trouvailles, c'est le début du 11^e qu'on propose en général. Dans deux cas (*Friedrich-Wilhelm-Strasse* et *Palastplatz*) les peintures appartiennent à une phase intermédiaire de construction, tout comme dans la maison sous les thermes impériaux ; rien n'empêche évidemment de remonter leur chronologie, qui n'est pas fondée sur des données précises et directes. Outre cette indication de date pour la série, qui nous est précieuse, on notera que la plupart des thèmes analysés à Mercin s'y retrouvent : que ce soit la plinthe rose mouchetée, les échassiers - - même le lion — que ce soit les candélabres à ombelles, les panneaux rouges plats à bordure caractéristique, ou même les édifices à fronton courbe et colonnettes étirées. Les très nombreux exemples conservés, leurs variantes, montrent à quel point ce type de décor était connu à la fin du 1^{er} siècle. Le seul élément qui reste original, ce sont les médaillons à bustes mythologiques, dont on ne trouve aucune trace à Trèves.

D'autres documents importants et inédits appartiennent à cette série et y apportent quelques nouveautés intéressantes, des variantes qu'on pourrait qualifier de méridionales, il s'agit de peintures trouvées à Limoges et à Martizay ; nous les traiterons dans un prochain article ainsi que d'autres documents incomplets mais qui se rattachent sans conteste à ce groupe.

(à suivre)

Alix BARBET.

N.B. Fig. 8, A. Barbet et G. Quiyron ; fig. 10, R. Prudhomme ; fig. 11, extraite de A. MAIURI, *La casa del Menandro...*, Rome, 1932, fig. 39 ; fig. 18, extraite de J. E. A. TH. BOGAERS, *De Gallo-romeinse Tempels te Elst in de Over-Belue*, Gravenhage, 1955, pl. 22 ; fig. 19, extraite de W. REUSCH, dans *Tr. Z.*, 29, 1966, pl. 30 ; fig. 21, extraite de P. STEINER, *Römische Wandmalerei in Trier*, dans *Tr. Z.*, 2, 1927, fig. 3 ; fig. 22, H. Eristov ; fig. 23, extraite de *Jahresbericht 1941 bis 1944*, dans *Tr. Z.*, 18, 1949, fig. 16. Toutes les autres figures sont dues à l'auteur.