

MSR

MUSÉE SAINT-RAYMOND,
MUSÉE DES ANTIQUES DE TOULOUSE

L'EMPIRE DE LA COULEUR

Dossier documentaire
à l'usage du professeur



SERVICE ÉDUCATIF DU
MUSÉE SAINT-RAYMOND,
MUSÉE DES ANTIQUES DE TOULOUSE

Anne Dattler, professeur chargé de
mission EAC.

MAIRIE DE  **TOULOUSE**

WWW.TOULOUSE.FR

QUESTIONS TECHNIQUES

Les décors peints sont un élément clé de l'environnement quotidien des Romains : ils ornent les murs des grands édifices publics tels les thermes ou les temples ainsi que les parois des monuments funéraires. Mais la peinture romaine murale occupe une place plus déterminante encore dans le programme de décoration intérieure des maisons. Elle prend place sur les murs comme sur les plafonds et les voûtes, faisant écho aux décors du sol

Contrairement à la peinture de chevalet, la peinture murale concerne le domaine proprement architectural : le décor peint est donc indissociable du cadre qui l'accueille. Le choix du motif et des couleurs est adapté à la nature (dimension et importance) du lieu et aux usages qu'en font les occupants.

L'usage d'orner les murs d'enduits peints s'est développé dans le monde grec dès le V^e ou le IV^e siècle avant notre ère. À l'origine, seuls les monuments publics ou religieux, les palais des souverains et les maisons aristocratiques étaient ainsi décorés.

Dans les demeures des notables, le décor pictural venait rehausser l'ornementation des salles de réception, comme les salles à manger. On trouvait au sol des mosaïques tandis que les murs se revêtaient de compositions architecturales. L'utilisation de stuc coloré permettait d'imiter l'ordonnance de murs en grand appareil ou le décor de placage de marbre. Ce modèle, qui s'imposa durant toute la période hellénistique, est appelé « style de grand appareil ».

QUELLE EST L'ORIGINE DE LA PEINTURE MURALE ?



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

QUAND LE DÉCOR PARIÉTAL GREC S'EST-IL DIFFUSÉ EN ITALIE ?

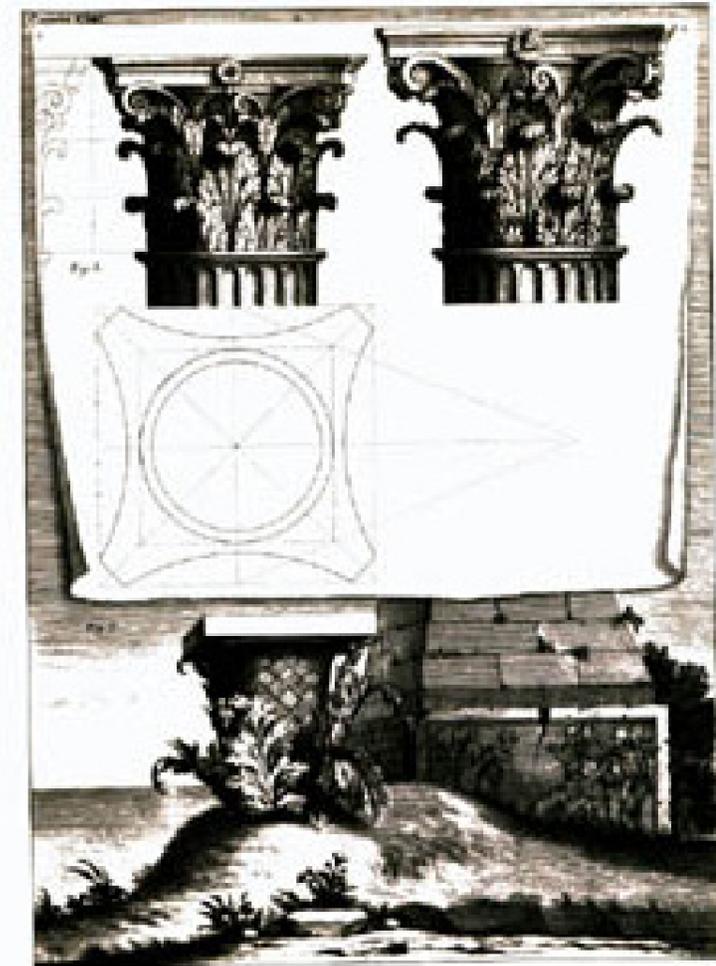
Cette mode est reprise en Italie au II^e siècle avant notre ère, au moment où Rome conquiert les royaumes hellénistiques et découvre les modes d'ornementation des intérieurs grecs. Les classes sociales les plus aisées goûtent alors au confort des maisons grecques et adoptent leur style décoratif. La maison italique se transforme peu à peu en demeure « à la grecque » plus tournée vers l'otium (le loisir). Ainsi les plus riches Pompéiens font ajouter à la maison à atrium un péristyle sur lequel s'ouvrent une ou plusieurs salles à manger (*triclinium*). Ils font réaliser des pavements de mosaïques sur les sols et des décors de stuc peint sur les murs.

Nos deux principales sources anciennes sont l'architecte Vitruve qui vécut dans la deuxième moitié du I^{er} siècle avant notre ère et le naturaliste Pline l'Ancien mort en 79, au moment de l'éruption du Vésuve : il consacra notamment le Livre XXXVI de son *Histoire naturelle* à cette question.

L'œuvre de Vitruve constitue un témoignage exceptionnel sur l'évolution de la peinture murale romaine. Le livre VII du *De Architectura* aborde la question des revêtements :

- les chapitres 2 à 4 traitent des questions techniques rattachées à l'art pariétal comme l'application des enduits ou les différentes techniques employées selon le type de lieu.
- le chapitre 5 esquisse une histoire critique de la peinture murale : Vitruve y livre ses considérations sur l'art de son époque, fustigeant notamment le mauvais goût de ses contemporains et déplorant l'utilisation abusive de couleurs éclatantes tout comme l'absence de conformité à la réalité.
- les chapitres 6 à 14 sont consacrés à la question des matériaux (comme la poudre de marbre) et des couleurs, qu'elles soient naturelles ou bien obtenues par divers procédés.

VITRUVÉ



QUELLES SONT LES DEUX PRINCIPALES SOURCES ANTIQUES ?

QUELLES SONT LES DEUX TECHNIQUES EMPLOYÉES ?

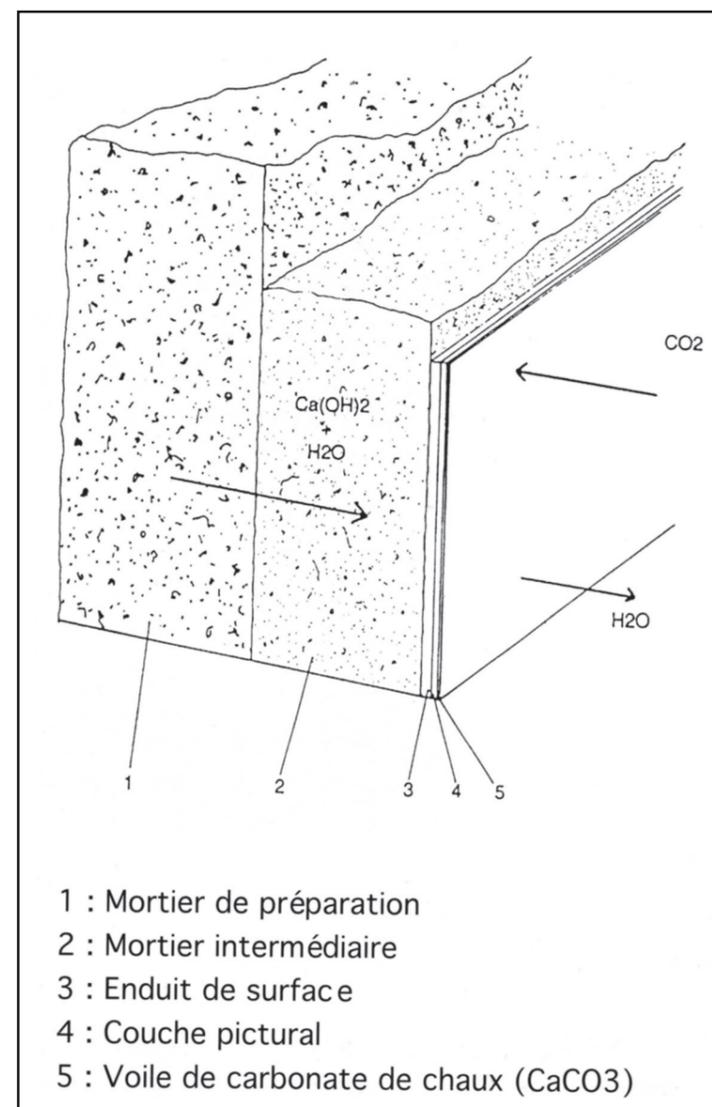
On distingue deux techniques majeures :

> la technique *a secco*, c'est-à-dire à sec, attestée dès l'Égypte ancienne : elle consiste à appliquer sur un enduit sec (plâtre ou chaux) des pigments associés à un liant (œuf, colle...) qui permet de fixer ces derniers sur le support.

> la technique *a fresco*, appelée aussi fresque. Cette technique repose sur un principe fondamental : l'enduit de chaux et de sable doit être encore frais (c'est-à-dire humide) lors de l'application des pigments pour que le processus de carbonatation puisse les fixer.

L'évaporation de l'eau du mélange fait migrer l'hydroxyde de calcium $[Ca(OH)_2]$ contenu dans la chaux vers la surface, en traversant la couche picturale. Au contact du gaz carbonique $[CO_2]$, il réagit en formant du carbonate de calcium $[CaCO_3]$ qui fixe, en séchant, les pigments colorés au support.

L'utilisation d'un liant n'est donc plus nécessaire, ce qui explique l'excellente stabilité du décor ainsi peint. Le plus souvent en effet, les liants, préparés à partir de substances périssables, ne résistent pas aux agressions du temps.



D'après A. Barbet, La peinture romaine.
Du peintre au restaurateur.

QUELLE EST L'IMPORTANCE DE L'ENDUIT ?

Une peinture romaine est avant tout une succession de couches d'enduit sur laquelle on pose des pigments colorés.

L'enduit est souvent préparé avec les matériaux qui sont à disposition dans l'environnement plus ou moins immédiat du chantier.

Le principal composant reste la chaux dans laquelle un ouvrier va intégrer différents matériaux. Cette chaux est le résultat de la calcination à haute température ($> 900^{\circ}\text{C}$) d'un calcaire (CaCO_3) puis de l'extinction de cette matière obtenue, la chaux vive (CaO), en l'aspergeant d'eau : l'on obtient ainsi une pâte de chaux éteinte (Ca(OH)_2) qui va pouvoir réagir avec le dioxyde de carbone (CO_2) de l'air.

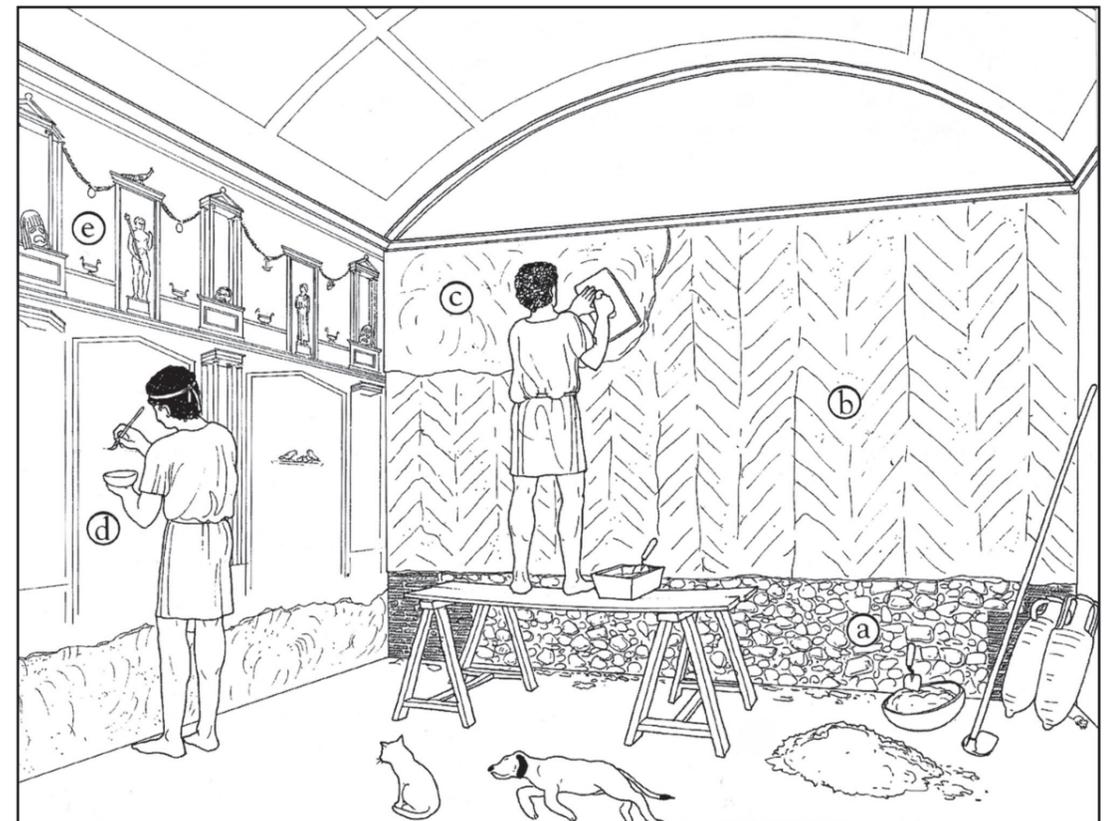
Les éléments incorporés à cette pâte varient : ce peut être du sable, du tuileau, de la poudre de marbre, de la paille, du charbon de bois, de la pouzzolane (pour alléger le mortier), voire des gravats d'enduits peints recyclés. Le choix de tel ou tel élément dépend de l'utilisation que l'on va faire de l'enduit ainsi obtenu :

- > Le tuileau, incorporé aux premières couches d'enduit plus grossières, permet une meilleure étanchéité : c'est pourquoi il est largement utilisé pour les constructions balnéaires et à la base des murs afin d'éviter les remontées d'humidité, ce qui favorise dans le même temps la conservation des peintures murales.
- > la poudre de marbre intervient, quant à elle, dans la dernière couche de mortier fin pour faciliter le polissage.

La qualité et la pérennité de l'ouvrage dépend essentiellement de l'enduit. Vitruve, dans son traité *De Architectura*, précise :

« Ainsi, lorsque les murs auront été renforcés par trois couches de mortier de sable et autant de mortier de marbre, ils ne pourront ni se fissurer, ni subir aucun autre dommage. [...] En revanche, quand on aura étendu une seule couche de mortier de sable et une seule de mortier de marbre en poudre, l'enduit trop mince et moins résistant éclate facilement et, en raison de sa trop faible épaisseur, n'acquerra pas au polissage l'éclat durable qui lui convient. »

Néanmoins, si les artisans romains peuvent jouer sur la durée de la réaction de carbonatation en fonction de l'épaisseur de l'enduit, la réalisation d'une fresque reste un exercice de rapidité qui s'exécute en équipe.



Ce schéma montre les différents états de la paroi au fur et à mesure des travaux.
a : paroi brute - b : enduit de préparation
c : enduit de transition - d : enduit de finition avec esquisse du décor tracé à l'ocre rouge - e : peinture achevée.
D'après A. Barbet, La peinture romaine. Du peintre au restaurateur.
Dessin J.-P. Adam

COMMENT SE COMPOSE UNE ÉQUIPE DE PEINTRES ?

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 « collègues ». À Pompéi, aucune corporation ne les représente dans les programmes électoraux et les stèles funéraires ne les montrent que rarement au travail. L'une d'elles pourtant nous indique quelle devait être l'organisation d'un chantier de peinture : cette stèle, dont l'interprétation graphique est reproduite ci-contre, est conservée au musée municipal de Sens (Yonne).

À gauche, assis sur un escalier, le chef des travaux (*redemptor* en latin) consulte le projet de décor. En bas à droite, un jeune manœuvre (*tector*) est occupé à délayer la chaux éteinte et le sable avec de l'eau pour former un enduit que son compagnon, à droite sur l'échafaudage, étale à la taloche sur le mur à peindre. À sa gauche, le peintre (*pictor*) commence à poser ses couleurs.

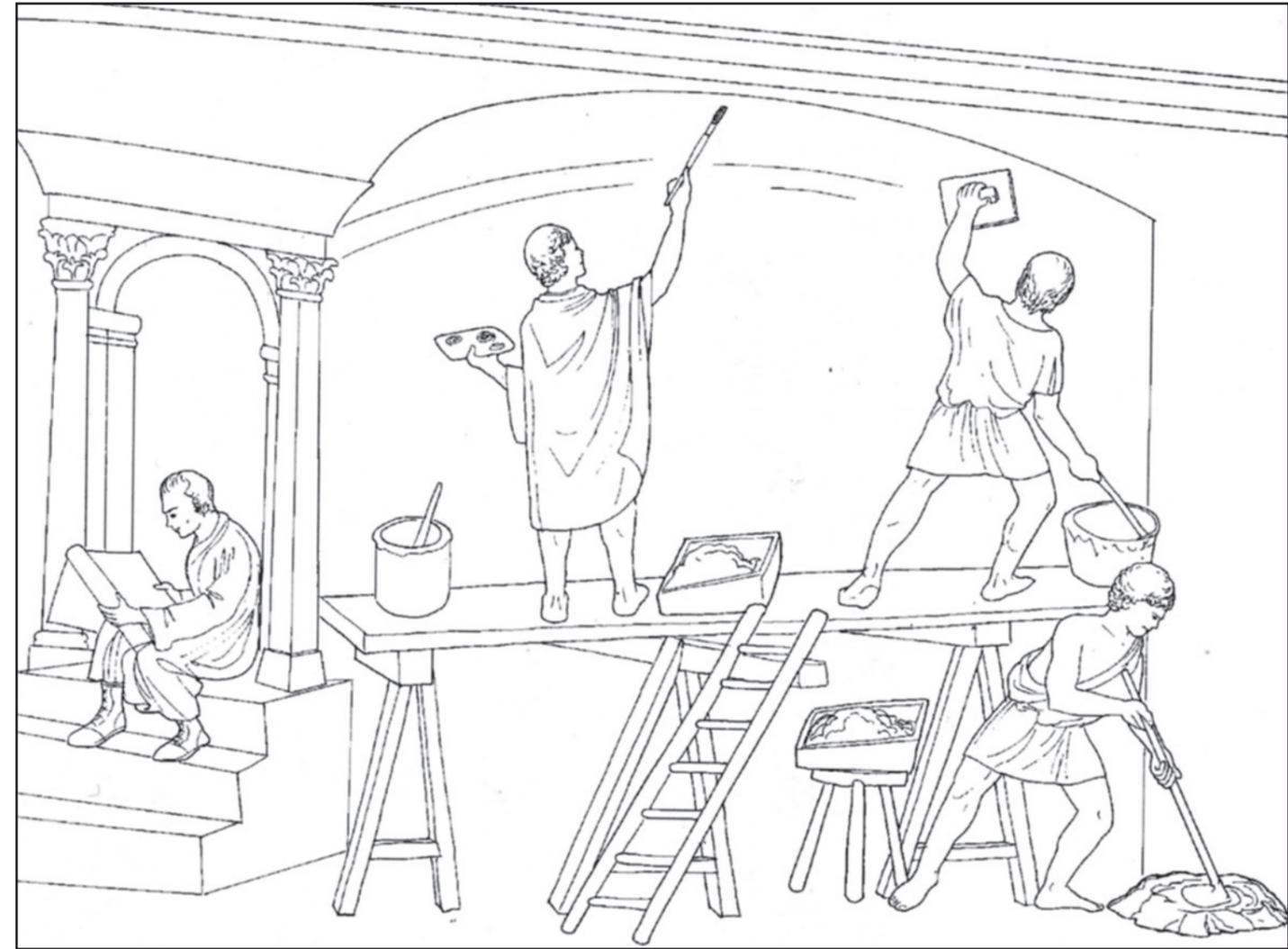
On connaît par un édit datant de 294 après J.-C deux catégories de peintres :

> les *pictores parietarii*, littéralement « peintres de parois » : ils sont chargés de l'organisation générale du décor, du tracé des lignes directrices et des surfaces de fond sur le mortier encore frais. Ils touchent 75 deniers par jour.

> les *pictores imaginarii*, littéralement « peintres d'images » spécialisés dans la réalisation de scènes figurées. Ils reçoivent le double de la solde des précédents. Ils sont donc mieux rémunérés que les autres artisans d'un chantier qui ne touchent pas plus de 50 deniers.

On ignore cependant comment se répartissaient exactement les tâches. Les *pictores imaginarii* étaient-ils uniquement des peintres de chevalet ou bien intervenaient-ils sur les chantiers ?

Ces questions continuent à susciter des débats car les sources littéraires ou épigraphiques manquent des précisions que l'on attendrait.



Stèle de Sens (Yonne), II^e siècle après J.-C. Interprétation graphique. D'après A. Barbet, La peinture romaine. Du peintre au restaurateur. Dessin J.-P. Adam

EXISTE-IL DIFFÉRENTES CATÉGORIES DE PEINTRES ?

COMMENT S'ORGANISE LE TRAVAIL D'UNE ÉQUIPE DE PEINTRES ?

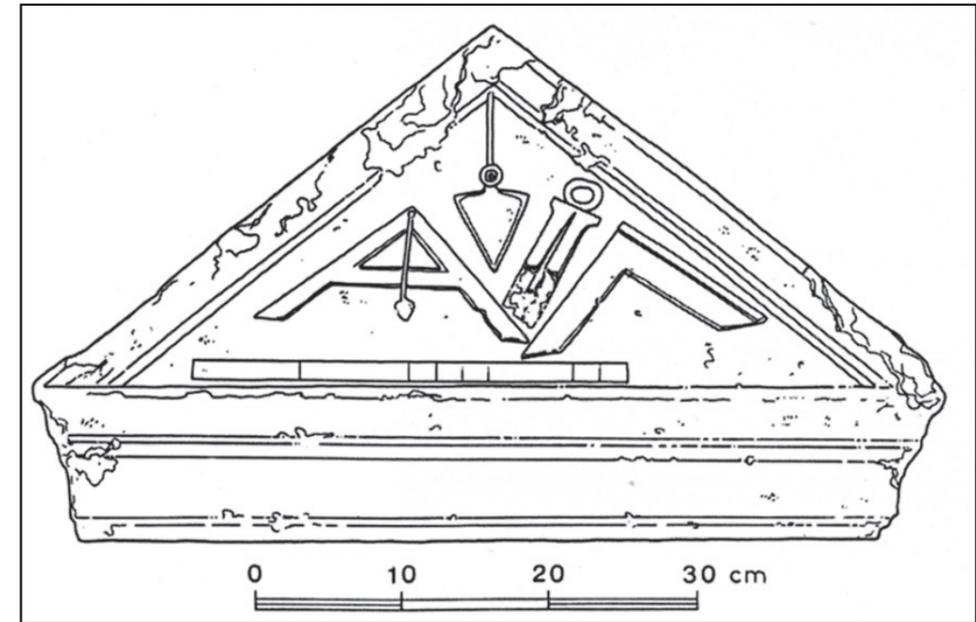
La nécessaire rapidité d'exécution de la peinture à la fresque a des conséquences dans l'organisation du chantier dès les toutes premières phases, à savoir ce qui relève du *tector*. L'enduit est ainsi appliqué en plusieurs couches successives :

- > la première, l'*arricio*, épaisse et composée d'éléments assez grossiers, sert à rattraper les irrégularités du mur ;
- > la deuxième couche d'épaisseur plus restreinte et faite de mortier plus fin, l'*intonaco*, est ensuite superposée à la précédente.

Ces deux premières couches ne sont pas étalées sur toute la surface en une seule fois, mais seulement progressivement de haut en bas, horizontalement. Ces bandes de mortier correspondent à ce que la hauteur de l'échafaudage permet d'étaler : on les appelle *pontate*.

À cette étape du chantier, le *pictor parietus* trace ses repères pour la composition prochaine : il peut se servir de cordelettes tendues dont on a pu retrouver la trace sur certaines parois, de traits faits au compas pour les dessins géométriques, voire de véritables esquisses : les *sinopiae*, qui peuvent parfois être visibles quand le chantier n'a pu être terminé ou lorsque la dernière couche qui supporte la peinture s'écaille.

Ces tracés préparatoires sont recouverts par la dernière couche d'enduit, la plus fine, réalisée au lait de chaux et correctement lissée pour recevoir les pigments : l'*intonacchino*. Cette couche qui fait l'objet d'une attention toute particulière n'est pas non plus appliquée en une fois : bien au contraire, l'on veille à ne l'étaler que sur la surface qui pourra être peinte dans la journée. Cette surface est appelée *giornata*.



Les instruments ci-contre figuraient sur la tombe d'un affranchi conservée aux Musées Capitolins de Rome : on peut y voir les instruments d'un maçon, une équerre à niveau, un fil à plomb, une fausse équerre articulée, une équerre à épaulement ainsi qu'une règle graduée d'un pied (29,8 cm).
D'après A. Barbet, La peinture romaine. Du peintre au restaurateur.
Dessin J.-P. Adam

DE QUELS INSTRUMENTS SE SERVENT LES PEINTRES ?

L'analyse combinée du mobilier archéologique et des sources textuelles donne une idée précise du matériel utilisé : la truelle (*trulla* en latin) sert à étaler la couche de mortier sur la paroi tandis que la taloche (*liaculum*) est utilisée pour aplanir l'ensemble.

Pour ce qui est des instruments propres aux peintres, il est possible de s'en faire une idée non seulement à partir des découvertes archéologiques, mais aussi grâce à un tableau (conservé dans les réserves du Musée archéologique National de Naples) qui représente une femme en train de peindre : on peut y voir sa boîte à couleurs, apparemment en bois, avec un couvercle à charnière. Dans sa main gauche, elle tient un objet qu'A. Barbet interprète comme étant une coupelle plutôt qu'une palette qui devait sans doute servir de récipient pour peindre de petites surfaces, peut-être un tableau central. Pour le stockage et la préparation des pigments ou la réalisation de panneaux entiers, on préfère employer des terrines, des pots ou des jattes. Les instruments varient donc du *pictor parietarius* au *pictor imaginarius*. L'application des couleurs se fait au moyen d'éponges et de pinceaux à manche de bois ou d'os et poils d'animaux.



Fabrication de pinceaux à fresque. (© Benjamin Coulon)



Application à la taloche de la troisième couche d'enduit de chaux et de poudre de marbre. (© Benjamin Coulon)

DE QUELS PIGMENTS LES PEINTRES DISPOSENT-ILS ?

Les différentes pièces d'une *domus* romaine sont généralement assez sombres du fait de la faible qualité des éclairages ; le mobilier y est plutôt restreint. Les peintures constituent donc le véritable ornement des pièces, ce qui peut expliquer l'extrême vivacité des couleurs utilisées.

La majeure partie des pigments est d'origine minérale mais il en existe aussi d'origine végétale ; un petit nombre d'entre eux est fabriqué artificiellement.

Parmi les pigments les plus répandus, l'on compte

- > pour les blancs :
 - la craie, qui est autant appliquée comme pigment à part entière qu'employée pour diluer certains autres pigments
 - la chaux qui constituait le fond blanc de certains panneaux
- > pour les noirs :
 - la suie
 - le charbon de bois
- > pour les rouges ocres :
 - le cicerulum qui est employé pour les panneaux
 - certaines terres qui sont parfois chauffées pour obtenir des teintes différentes.

Les pigments les plus onéreux sont l'aragonite (un blanc obtenu par concassage de petits coraux ou de fossiles marins), le vermillon ou cinabre dont la couleur rouge vif devient de plus en plus noire avec le temps, un violet qui vient d'un coquillage, le murex, ou encore un vert obtenu à partir de la malachite.

La couleur constitue un marqueur social déterminant : le choix d'une gamme chromatique riche est l'indice d'un statut social élevé tandis qu'une palette restreinte, plus commune (une gamme d'ocres par exemple) signale un statut inférieur.



© Benjamin Coulon

COMMENT SE RÉPARTISSENT LES IMAGES SUR LA PAROI PEINTE ?

Traditionnellement, les historiens de l'art découpent visuellement la paroi en zones horizontales et verticales qui correspondent à la propre scansion des peintres antiques et à leur organisation du chantier en journées de travail.

> **Verticalement**, la paroi s'organise en plusieurs parties qui peuvent aller de trois à cinq selon la longueur du mur. Leur nombre reste cependant toujours 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 (nommé *édicule*) soit en y peignant les plus belles scènes figurées.

> **Horizontalement**, on distingue trois zones :

- *la zone inférieure* : les peintres y privilégient l'organisation de scènes figurées en frise. Les sujets peuvent être disposés soit en frise continue (caractéristique du I^{er} siècle) soit à l'intérieur de compartiments. Il s'agit généralement de frises sur fond noir, animées de petits personnages (nains ou Amours) imitant les activités humaines.

- *la zone supérieure* n'a servi que très rarement de cadre à des scènes figurées. Lorsque c'est le cas, l'artiste peint une frise, reproduisant ainsi le mode de mise en scène de la zone inférieure.

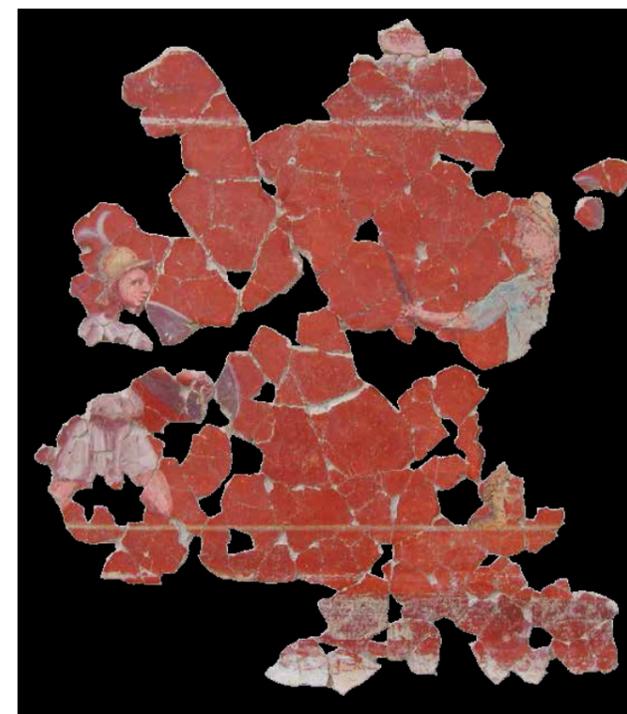
La frise de gladiateurs sur fond noir découvert à Aix-En-Provence en donne un exemple.

On peut également y trouver des médaillons comme ceux attestés dans le décor de Plassac en Gironde. Mais très souvent, en Gaule, la zone supérieure a été purement et simplement escamotée, ce qui explique la rareté des motifs à cet emplacement.

- *la zone médiane*, située à hauteur d'œil, est l'emplacement privilégié pour développer un riche répertoire iconographique ou pour donner plus d'ampleur aux scènes figurées.



Détail d'un décor avec frise de grylloi (ou nains) et tableau héroïque. Nîmes, Villa Roma, maison 10, pièce 2. Nîmes, musée Archéologique.



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



Médaille figuré. Villa de Plassac (Gironde).

COMMENT S'ORGANISE LA ZONE MÉDIANE DE LA PEINTURE ?

La décoration des panneaux

> La présence de tableaux ou tableautins dans cette zone particulière est une spécificité stylistique du I^{er} siècle de notre ère qui voit s'épanouir le III^e et le IV^e styles pompéiens. Dans ces compositions alternant panneaux et inter-panneaux, les tableaux sont généralement figurés comme suspendus au centre des panneaux afin de donner l'illusion de peintures de chevalet accrochées sur les murs.

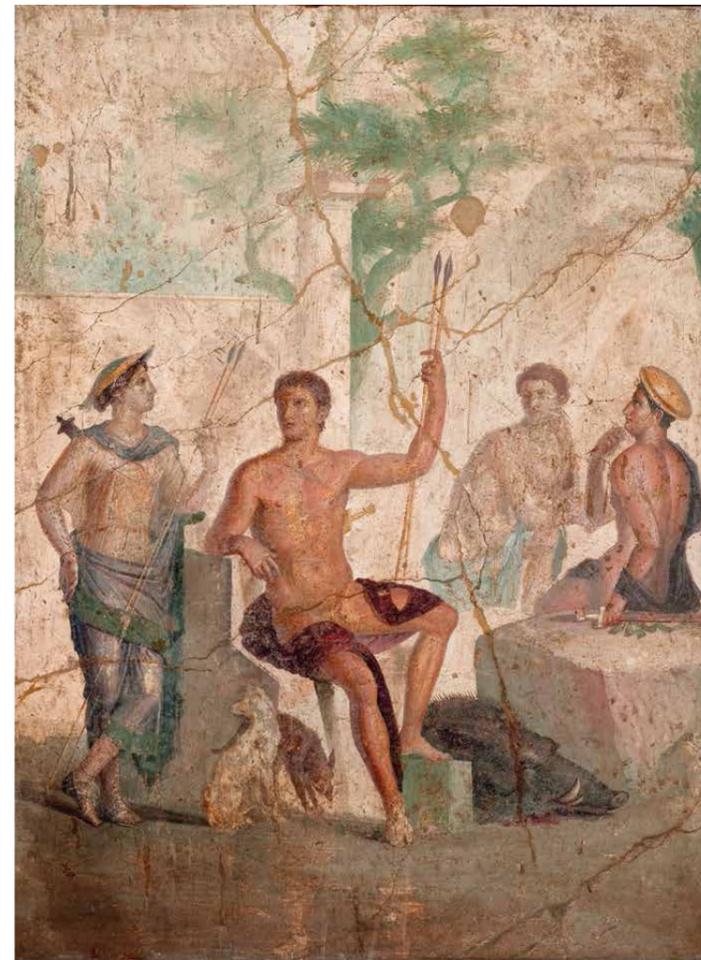
Mythes et épopées servent de répertoire d'inspiration à des tableaux mythologiques. Très souvent, la figure du jeune héros assis sur un bloc ou des rochers est utilisée pour représenter un grand nombre de personnages mythologiques différents, que ce soit Méléagre, Endymion ou Polyphème. Tous ces jeunes hommes au physique idéalisé et aux attributs de chasseur ou de guerrier se ressemblant énormément, seuls les personnages secondaires, les animaux ou les éléments du paysage nous permettent de les identifier.

Au II^e siècle de notre ère où les scènes figurées - et en particulier mythologiques - tombent en désuétude, les figures, quand elles subsistent encore, sont reléguées dans des positions secondaires.

> Les tableaux présentant des sujets encadrés disparaissent de la paroi vers 150 après J.-C. On continue à peindre des figures humaines, des animaux et des objets mais toujours dépourvus d'encadrement et souvent comme suspendus dans un champ. Lorsque le peintre souhaite donner à sa scène figurée une place importante, il n'hésite pas à en couvrir la totalité de la paroi, voire même de la pièce entière.

> Le décor figuré peut également prendre une forme plus mineure que celle de tableaux peints au centre des panneaux. Des motifs figurés de plus petite dimension, souvent sous forme de figures isolées, trouvent également leur place aux centres des panneaux, notamment latéraux, quand le panneau central est orné d'un tableau. La *domus* de Julia Felix à Pompéi en donne l'exemple : sur les panneaux jaunes se déploie tout autour de la pièce une série de vignettes représentant Apollon et les neuf Muses, symboles de la culture et de l'ouverture intellectuelle aux arts et à la littérature du maître de maison.

> Dans le même esprit, le peintre peut également faire le choix de médaillons dans lesquels sont peints bustes de divinités ou portraits des membres de la famille, représentés sous l'aspect de figures mythologiques.



Méléagre et Atalante
Pompéi, maison du Centaure (VI, 9, 3),
tablinum 26.
Musée Archéologique National de Naples.



Endymion et Séléné
Herculanum.
Musée Archéologique National de Naples.



Melpomène.
Pompéi, praedia de Julia Felix.
Musée du Louvre, département des
Antiquités grecques, étrusques et
romaines

La décoration des inter-panneaux

Pour structurer et découper la paroi en différents panneaux, les peintres aménagent des inter-panneaux, ornés très souvent d'un candélabre ou de son avatar végétalisé. Cet ornement d'inter-panneau est un des éléments les plus prisés des peintres en Gaule romaine depuis l'époque augustéenne jusqu'à 140 après J.-C. environ.

Les candélabres se peuplent progressivement d'un nombre croissant d'objets et de sujets figurés (notamment oiseaux et animaux) puis se déstructure, perdant souvent sa hampe centrale au profit d'un empilement d'objets variés (vases, oiseaux, etc...) On peut signaler ici le succès particulier du motif des cygnes adossés. Une grande figure couronne souvent l'assemblage, faisant perdre à l'ensemble, en toute logique, son appellation de candélabre.



*Candélabre et cygne.
Orange, quartier Saint-Florent,
maison des Cygnes dorés, cubi-
culum D4, pièce CG (mur ouest).
Orange, musée d'Art et d'His-
toire*



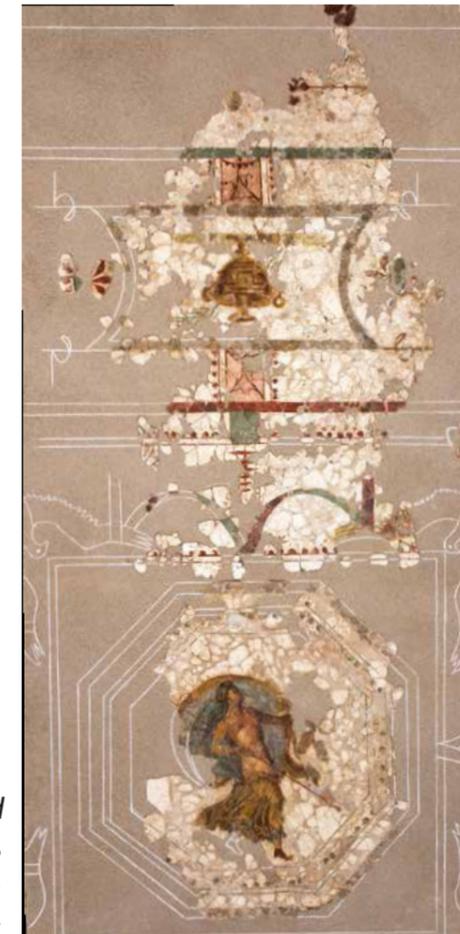
*Décor à candélabre et sphinx
Ruscino (Château-
Roussillon,
Pyrénées-Orientales).
Perpignan, Centre
archéologique
Rémy-Marichal, Château-
Roussillon.*

Mal connus car moins bien conservés, les plafonds peints ou stucqués sont pourtant un élément déterminant du décor d'une pièce car ils viennent parachever le programme ornemental.

Très souvent, les décors de plafond reprennent la trame décorative (géométrique ou à réseaux) des pavements de mosaïque, créant ainsi un « effet miroir » entre sol et plafond. Mais il arrive également qu'on y trouve des décors figurés. L'usage perdurant dans les décors luxueux est de représenter une grande figure que le peintre inscrit dans un médaillon de forme géométrique (hexagone par exemple) autour duquel s'organise toute la trame du décor. Le Clos de la Lombarde, à Narbonne, en offre un très bel exemple : en bordure et dans les tracés concentriques qui entourent le motif central (une Ménade). Des tableautins peuvent également trouver place, tel celui de la maison au Grand Triclinium de Narbonne qui représente un paysage inscrit dans un cadre en losange.



*Caisson de plafond avec paysage
Clos de la Lombarde, maison au Grand Triclinium, pièce A, angle
nord de la voûte, Narbonne.
Musée archéologique de Narbonne. Dépôt de fouilles du GRAN
(Groupe de Recherches Archéologiques du Narbonnais).*



*Décor de plafond
Narbonne, Clos de la Lombarde, maison à Portiques,
pièce H, centre du plafond.
Narbonne, musée Archéologique.*

**TROUVE-T-ON
DES DÉCORS DE
PLAFOND ?**

POURQUOI PARLE-T-ON DE STYLES POMPÉIENS ?

L'œuvre de Vitruve est à l'origine de la classification de la peinture pompéienne élaborée, au XIX^e siècle, par l'archéologue August Mat. Ce dernier établit, à partir de peintures murales découvertes dans la région du Vésuve, une classification des décors en quatre styles. Son corpus d'étude étant fondé sur les peintures de Pompéi, cette typologie prend le nom de styles pompéiens.

Les grands peintres et leurs ateliers travaillaient, certes, à Rome. Mais les notables romains possédant bien souvent une résidence secondaire dans la baie de Naples, les décors campaniens devaient sans aucun doute être très proches de ceux de la capitale. La peinture pompéienne est donc essentiellement une émanation locale du répertoire pictural de Rome.

La classification établie par August Mat a depuis été affinée mais elle constitue la référence aujourd'hui encore.

QUEL EST LE PREMIER STYLE DE PEINTURE QUE L'ON TROUVE CHEZ LES ROMAINS ?

Les premiers ateliers qui ornent les maisons romaines venaient sans doute de Grèce. C'est pourquoi les commanditaires, influencés par les modèles grecs, firent représenter le même style de décor dit « style de grand appareil ». On le désigne aujourd'hui sous le nom de 1^{er} style pompéien. On y retrouve l'utilisation de stucs polychromes en relief cherchant à donner l'illusion que le mur a été construit en marbre de couleurs variées.

La paroi était traditionnellement divisée en trois parties à l'image du décor retrouvé à Herculanium, dans la Maison Samnite (voir ci-contre).

> La partie inférieure présente un soubassement faisant office de socle. Elle est séparée de la partie médiane par un bandeau.

> La partie médiane est composée de grands panneaux en relief appelés orthostates. La rangée d'orthostates est surmontée d'un bandeau et d'une assise de carreaux et boutisses (alternance de blocs larges et de blocs étroits) puis d'une assise de carreaux isodomes (de même taille).

> La partie supérieure représente une architrave et une corniche en relief.

*Paroi en 1^{er} style pompéien, fauces de la maison Samnite d'Herculanium.
(Infographie M.-L. Maraval)*



TROUVE-T-ON DES DÉCORS PEINTS DU I^{ER} STYLE EN GAULE ?

Le I^{er} style pompéien imité de l'art pariétal grec, n'est que fort peu attesté en Gaule, et ce pour plusieurs raisons :

> Avant la conquête romaine, plusieurs colonies grecques, telles Marseille ou *Glanum*, s'étaient, certes, implantées en Gaule Transalpine. Mais les fouilles archéologiques menées dans ces cités ne nous ont livré que très peu de vestiges. En effet, seuls les plus riches citoyens avaient les moyens financiers de faire orner leurs demeures de décors « à la grecque ». Aussi les maisons ornées devaient-elles être très peu nombreuses, non seulement dans les colonies grecques mais même dans les premières colonies romaines comme Narbonne fondée en 118 avant notre ère.

> De plus, les habitants n'hésitaient pas à remplacer les enduits les plus anciens, défraîchis ou démodés, par de nouvelles peintures plus au goût du jour. Les décors peints du I^{er} style ont donc souvent disparu au profit de décors plus récents.

On a cependant trouvé quelques décors de ce premier style pompéien dans le Sud des Gaules : un très bel ensemble, quoique fragmentaire, a ainsi été mis au jour sur l'île Sainte-Marguerite. Les fragments conservés montrent un décor d'imitation de placages de pierre ou de marbre. L'effet tacheté multicolore n'est pas destiné à imiter un marbre en particulier mais à suggérer un décor plus précieux, tels ceux qui pouvaient être mis en œuvre dans les palais des souverains hellénistiques.

Au I^{er} siècle avant notre ère s'épanouit un deuxième style pictural : le décor pariétal n'est plus, comme précédemment, réalisé en stuc moulé et peint. Désormais le mur est plat, sans élément de relief. La peinture seule est utilisée pour restituer une architecture tridimensionnelle en trompe-l'œil. C'est désormais l'ornementation des murs qui permet de donner l'illusion de la profondeur : les peintres s'efforcent d'« ouvrir » la paroi vers un arrière-plan dans lequel se déploient des architectures en perspective, comme vus depuis une fenêtre. Toutes les ressources de la peinture scénique sont mises en œuvre dans ces décors illusionnistes : convergence des lignes vers un axe ou un point de fuite unique, utilisation du clair-obscur, atténuation de la couleur par la distance.

*Cannes, île Sainte-Marguerite (îles de Lérins), Fort Royal.
Musée de la mer.*



EN QUOI CONSISTE LE II^E STYLE POMPÉIEN ?

QUELLE FUT L'ÉVOLUTION DE CE III^E STYLE ?

Ce deuxième style se décline en plusieurs phases successives et en plusieurs «versions», des plus modestes aux plus sophistiquées :

> À Rome, la « maison des Griffons » en offre l'exemple le plus ancien. On y retrouve plusieurs éléments du premier style : dans la zone médiane, une rangée d'orthostates reposant sur un socle (partie inférieure) et surmontée, dans sa partie supérieure, d'assises de blocs isodomes. Mais une nouveauté caractéristique du deuxième style apparaît avec la colonnade qui se déploie au premier plan de manière quasi systématique.

> Au cours du I^{er} siècle, l'ouverture de la paroi vers un arrière-plan dans lequel se déploient des architectures en perspective s'accroît encore : elle se fait, dans un premier temps, dans la zone supérieure 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. Ils apparaissent aussi bien dans les pièces de réception ou les *triclinia* (salles à manger) que décorent souvent des parois ornées de guirlandes que dans de petits *cubicula* (chambres).

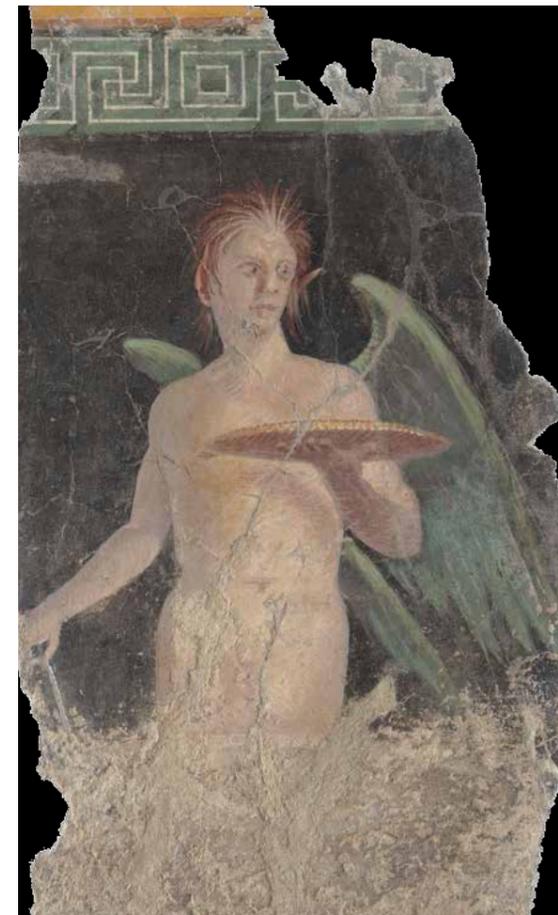
> Progressivement, le faste des scénographies théâtrales est remplacé par des figures grandeur nature, telles celles des « Génies ailés » de la villa de Boscoreale, datables des années 50-25 avant notre ère : ces deux figures se dressaient de part et d'autre d'une porte ouvrant du péristyle vers un oecus et accueillaient ainsi le visiteur des lieux.



Maison des Griffons (Rome).
(A. Dardenay).



Décor avec guirlande,
tambourin et tête de taureau
Boscoreale (près de Pompéi),
villa de P. Fannius Synistor.
Amiens, musée de Picardie



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 (ci-contre). (Infographie J. Stanton-Abbott)

QUELS EXEMPLES DU II^E STYLE POMPÉIEN TROUVE-T-ON EN GAULE ?

Là encore, le II^e style ne s'est introduit en Gaule que chez des notables, des Romains installés là à titre ponctuel ou définitivement, ou 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, on trouve ceux de la maison de Sulla à *Glanum*, dont les peintures murales ont été réalisées entre 50 et 30 avant notre ère.

> Les peintures murales mises à jour à Roquelaure, dans la province romaine d'Aquitaine, figurent, quant à elles, parmi les plus anciens décors de cette qualité découverts 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 1960 : les panneaux sont en effet des reconstitutions muséographiques destinées à les rendre lisibles pour le public, non des restitutions archéologiques du décor des pièces.



*Trompe-l'oeil architectural
Glanum, maison de Sulla, salle
D, triclinium.
Saint-Rémy-de-Provence,
Hôtel de Sade.
Photo A. Barbet.*

QUAND APPARAÎT LE III^E STYLE POMPÉIEN ?

L'avènement d'Auguste inaugure une nouvelle esthétique qui triomphe au tournant de notre ère : un nouveau type de parois apparaît dans l'entourage de l'empereur dès les années 20 avant J.-C. puis se diffuse, à Rome et au-delà, dans les années suivantes. Ce style est introduit précocement en Gaule, sans doute à l'occasion de séjours d'Auguste à *Lugdunum* entre 16 et 13 avant notre ère.



*Architectures au fond
rouge vermillon (décor A)
Roquelaure, fouilles de
La Siutat (Gers).
Auch, musée des
Jacobins.
Photo J.-F. Peiré.*

QUELLES SONT LES PRINCIPALES CARACTÉRISTIQUES DU III^E STYLE POMPÉIEN ?

Abandon des effets de profondeur et de perspective
Les architectures massives du II^e style laissent la place à des compositions planes, sans perspective ni effet de profondeur. Les décors sobres, épurés, souvent monochromes, tendent vers l'abstraction.

Apparition des parois à candélabres
Les éléments architecturaux disparaissent et les larges colonnes, caractéristiques du II^e style, sont remplacées par des colonnettes très grêles ou des candélabres (porte-lampes métalliques).

La villa campanienne dite « d'Agrippa Postumus » où pourrait avoir vécu ce petit-fils d'Auguste a sans doute été un des lieux d'élaboration de ce style nouveau. Dans la pièce noire par exemple (salle 15), les parois sont structurées non plus par des colonnes, mais par de délicates hampes d'inspiration métallique et végétale.

Ce type de « parois à candélabres » était extrêmement apprécié des élites en Gaule romaine comme l'attestent certains décors retrouvés à Aix-en-Provence (*domus* de l'Aire du Chapitre) ou à Périgueux (*domus* de Vésone).

Goût pour les tableaux centraux
Dans le courant du III^e style se développe le goût pour des tableaux ou tableautins peints au centre des panneaux de zone médiane, occupant au début le seul panneau central puis se multipliant sur les panneaux latéraux, allant jusqu'à composer de véritables « pinacothèques » dont la mode culminera au IV^e style. Les scènes empruntées au répertoire mythologique côtoient paysages et natures mortes, entremêlant parfois les genres lorsque les peintres romains réalisent des paysages idyllico-sacrés.

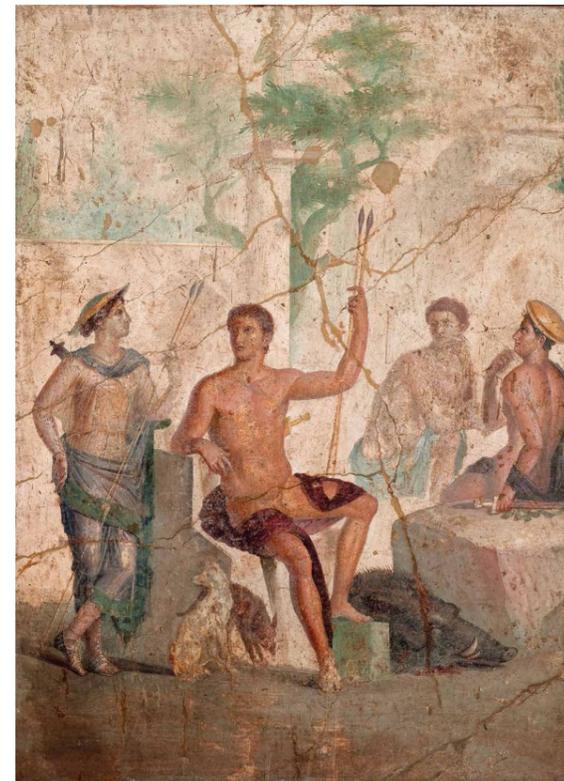
Sont ainsi exposées plusieurs œuvres italiennes (Mélégre et Atalante ; Endymion et Séléné), caractéristiques de ce goût nouveau, et dont on peut rapprocher le décor de la villa Roma, à Nîmes.



*Reconstitution de la salle noire de la villa « d'Agrippa Postumus »
(New York, Metropolitan Museum)*



*Tripodes sur fond noir de Boscotrecase
Boscotrecase (Campanie),
villa dite « d'Agrippa Postumus », salle noire (15).
Musée Archéologique National de Naples.*



*Mélégre et Atalante
Pompéi, maison du Centaure (VI, 9, 3),
tablinum 26.
Musée Archéologique National de Naples*



*Tableau héroïque
Nîmes,
Villa Roma, mai-
son 10, pièce 2.
Nîmes, musée
Archéologique*

POURQUOI LE III^E STYLE FINISSANT S'EST-IL PEU DIFFUSÉ EN GAULE ?

En Italie, la fin du III^e style, dans les années 20-30 de notre ère, se caractérise par un retour progressif des architectures et d'un certain illusionnisme hérité du II^e style.

Mais cette nouvelle vague que l'on pourrait qualifier de « rétro » n'a pas été suivie en Gaule. En effet il est fort probable que, lorsque la demande s'est faite de plus en plus forte chez les élites gauloises pour les 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. Les nouvelles générations de peintres, moins liés durant leur formation et leur vie professionnelle avec les ateliers italiens, se sont naturellement affranchis des modèles de la métropole et ont pu ainsi développer des compositions nouvelles et originales.

Cependant ils resteront encore longtemps influencés par les compositions de III^e style. De là s'expliquent sans doute la permanence du « style candélabre » et ses déclinaisons nouvelles qu'attestent les décors retrouvés à Vienne ou à Orange.

QUELLES SONT LES CARACTÉRISTIQUES DU IV^E STYLE ?

Né au cours du règne de Néron qui fit décorer sa somptueuse *Domus Aurea* selon cette nouvelle mode, le IV^e style poursuit la dissimulation des parois à l'aide de panneaux imitant des tapisseries cernées de bordures ajourées. L'illusionnisme s'impose : les peintres usent systématiquement d'une architecture irréaliste qui abolit les règles de stabilité et de pesanteur. De grands tableaux mythologiques et de multiples tableautins transforment la domus en véritable pinacothèque.



Grand candélabre
Vienne (Isère), rue de
l'Embarcadère.
Musée archéologique de
Saint-Romain-en-Gal.

RETROUVE-T-ON LE IV^E STYLE POMPÉIEN EN GAULE ?

Le IV^e style tel qu'on l'observe à Pompéi et ailleurs en Italie n'a pas été repris en Gaule, hormis en Narbonnaise qui, en raison de sa proximité avec les Alpes et de l'ancienneté de l'implantation de communautés italiennes dans la région, semble avoir été la province gauloise la plus perméable aux modèles italiens.

Cette relative autonomie du décor pariétal provincial par rapport au modèle pompéien a conduit les spécialistes de la peinture romaine à délaisser l'appellation « quatrième style » et à désigner sous le terme de « peinture flavienne » ou « peinture de la deuxième moitié du I^{er} siècle » les réalisations picturales retrouvées en Gaule.

QU'APPELLE-T-ON LE « STYLE CANDÉLABRE » PROVINCIAL ?

Une des originalités fondamentales de la peinture provinciale tient à la différente répartition des motifs sur la paroi : l'essentiel des images se porte non sur les panneaux de zone médiane mais sur le soubassement (sur le modèle de la frise en prédelle représentant des nains que l'on a retrouvée dans la villa Roma de Nîmes) et les inter-panneaux. Le site de Vienne offre un bel exemple de ce style candélabre provincial dans le décor connu sous le nom de « paroi du Globe ».

On peut y voir un soubassement orné de médaillons et encadrant des cygnes ou des masques et des inter-panneaux à fond noir séparant, dans la zone médiane, de grands panneaux verts, très rares en Gaule. Une hampe d'aspect métallique semble émerger de guirlandes végétales dressées dans un canthare. Il s'agit là d'une imitation de candélabre dont les plateaux circulaires sont couverts d'ornements (vases, oiseaux, guirlandes et masques). Sur l'ombelle supérieure est posée une sphère armillaire sur 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. La peinture italienne les représente plutôt dressés sur des éléments d'architecture (colonne, corniche ou entablement). Ils sont alors libres et isolés ou servent de support d'une zone architecturale supérieure, comme des cariatides.



Détails du grand candélabre de Vienne (Isère), rue de l'Embarcadère.
Musée archéologique de Saint-Romain-en-Gal.



LA PEINTURE ITALIENNE EST-ELLE UN MODÈLE POUR LA GAULE À LA FIN DU I^{ER} SIÈCLE ?

En dépit d'un certain affranchissement, un certain nombre de motifs, en vogue en Italie, se retrouvent dans la peinture provinciale. Les artistes viennent en effet piocher ponctuellement dans le répertoire italien, choisissant des motifs à leur goût afin de renouveler leurs compositions et leur conserver un « air romain » ou une « touche métropolitaine ». On retrouve ainsi dans la peinture provinciale les fameuses bordures ajourées typiques des parois du IV^e style.

QUELLE MODE PICTURALE EN GAULE DU SUD AU II^E SIÈCLE ?

Dans la première moitié du siècle, les peintures du Sud de la Gaule ne montrent aucune rupture avec les modes décoratives antérieures : le candélabre reste un élément clé de la structuration de la paroi.

Puis ce motif est remplacé par un avatar végétal qui ne présente plus ni objets ni ombelles : des tiges végétales prennent désormais place au centre des inter-panneaux comme l'attestent par exemple les décors retrouvés à Saint-Jean de Garguier dans les Bouches-du-Rhône, dans la villa Grassi d'Aix-en-Provence ou bien encore dans la villa de Sainte-Radegonde dans le Lot-et-Garonne. Ces différents décors témoignent également de la faveur des décors à fond blanc.

L'abandon de ces hampes végétalisées ouvre la porte à de nouvelles compositions dans la seconde moitié du II^e siècle de notre ère. Cette période marque le grand retour des imitations de marbre dans la partie inférieure de la paroi et des grandes architectures en trompe-l'œil, associées, cette fois, à des scènes figurées de grande ampleur qui se déploient parfois librement, sans cadre, sur toute une partie de la paroi.



*Candélabre sur fond bleu et bordures ajourées
Aix-en-Provence, domus de l'Aire du Chapitre, Parking Pasteur, pièce 2.
Aix-en-Provence, musée Granet.*



*Hampe à fleurs et vase en verre Gémenos,
Saint-Jean-de-Garguier (Bouches-du-Rhône).
Gémenos, mairie.*



*Inter-panneau végétalisé
Aix-en-Provence, Villa Grassi, pièce 1.
Collection particulière*



*Décor à fond blanc
Villa de Sainte-Radegonde, Bon-Encontre (Lot-et-Garonne), pièce 5.
Mairie de Bon-Encontre.*

QUELS TYPES DE DÉCORS APPRÉCIAIT-ON AU III^E SIÈCLE ?

Le III^e siècle de notre ère est marqué par un goût très prononcé pour les scènes mythologiques grandioses : les personnages se déploient dans des compositions magistrales, atteignant bien souvent la grandeur nature. On a retrouvé des exemples de cette nouvelle vogue au Nord de la Loire, en Belgique et en Lyonnaise mais, même si aucun décor comparable n'a été retrouvé dans le Sud de la Gaule, il ne faut pourtant pas exclure les provinces de Narbonnaise et d'Aquitaine de cette nouvelle mode picturale, d'autant que de telles compositions figurées à personnages grandeur nature sont attestées en Italie au III^e siècle de notre ère.

QUELLES IMAGES TROUVE-T-ON DANS LE SUD DE LA GAULE ?

Les sujets représentés constituent un répertoire assez varié qui reprend les thèmes phares de la peinture italienne. Ces images apparaissent sous différentes formes sur la paroi peinte :

> sous forme de **scènes figurées** : on entend par scène figurée une image combinant au moins deux des éléments suivants : un ou plusieurs personnages / une action / un paysage.

> soit sous formes de **motifs isolés de tout contexte narratif** ; on peut alors trouver :

- des figures volantes le plus souvent isolées au centre d'un tableau
- des figures de candélabres ou d'autres objets (masques par exemple) utilisés comme ornement d'un inter-panneau ou associés à un élément architectural : ils sont alors posés sur un entablement, une corniche ou bien encore au sommet d'une colonne.

Les images du répertoire gréco-romain se diffusent en Gaule par de multiples vecteurs.

Parmi les plus efficaces et les plus anciennement impliqués, figure le petit mobilier : les vases, les lampes en terre cuite et les intailles (pierres gravées) sont des objets dont le commerce s'exerce à l'échelle méditerranéenne et dont la petite taille et la valeur marchande plus ou moins onéreuse facilitent la diffusion.

Les ateliers de peinture jouent également leur rôle : lors de leurs premiers séjours en Gaule à la fin de l'époque républicaine (quand ils viennent d'Italie orner les maisons des élites locales) puis lors de l'installation de certains d'entre eux à *Lugdunum* ou en Narbonnaise à l'époque augustéenne (quand la demande de la part des provinciaux est devenue de plus en plus forte), ils importent non seulement les modes picturales mais aussi tout un répertoire d'images.

Dans l'état actuel des découvertes archéologiques, 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. La difficulté d'interprétation de certains décors s'explique plutôt par le caractère fragmentaire du décor mis au jour.

LES IMAGES PROVINCIALES SONT-ELLES IDENTIQUES AUX ITALIENNES ?

EXISTE-T-IL DES IMAGES INÉDITES PROPRES AU SEUL RÉPERTOIRE GAULOIS ?

QUELS SONT LES THÈMES FAVORIS DE LA PEINTURE DE LA GAULE DU SUD ?

Les sujets mythologiques

Les peintres puisent dans le vaste répertoire de la mythologie et de la culture gréco-romaine. Les scènes représentées sont facilement identifiables pour autant que le décor est suffisamment conservé.

Certains thèmes sont particulièrement appréciés comme les Amours (Éros/Cupidon) ou les personnages de la sphère dionysiaque (Dionysos/Bacchus, ménades, satires) : l'univers de ce dieu, évoquant le vin, la fête, les spectacles et les plaisirs, trouve particulièrement sa place dans le décor des *triclinia* (salle à manger) qui, en tant que principal espace de réception de la maison, reçoivent un décor particulièrement riche et soigné dans lequel le peintre multiplie les thèmes figurés.

Les paysages

Le paysage trouve son origine dans la peinture grecque où il sert de toile de fond aux scènes mythologiques. Ce sont les peintres romains qui en font un genre à part entière en lui donnant le premier plan.

A la fin de l'époque républicaine, l'invention des paysages monochromes a un succès retentissant aux accents prolongés.

Les paysages traités en camaïeu de jaune de la villa de Publius Fannius Synistor à Boscoreale ont certainement inspiré des compositions telles que celle mise au jour à Vieille-Toulouse.

Les sujets dits « idyllico-sacrés » tiennent une place toute particulière en raison de l'engouement qu'ils ont suscité. Ce sont des paysages 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.

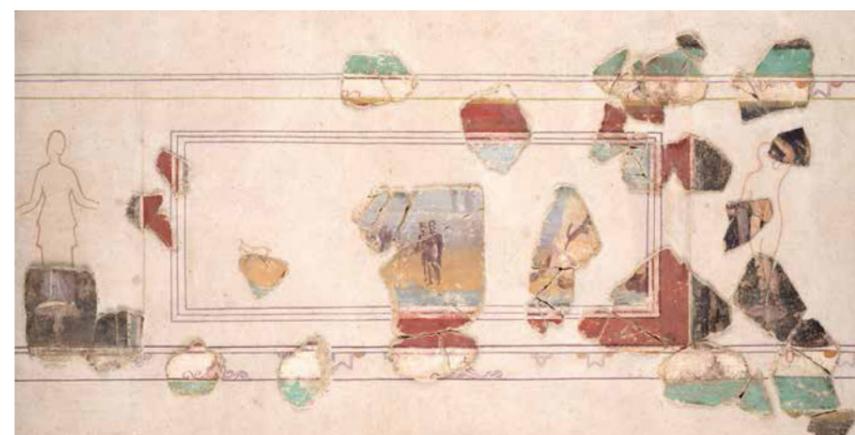
Les historiens de l'art les qualifient d'idyllico-sacrés en raison de l'omniprésence des sanctuaires et des divinités qu'on y trouve.



Boscoreale, villa de P. Fannius Synistor, salle N, mur nord. Paysage sur fond rouge. (Musée Royal de Mariemont / M. Lechien)



Fragments d'un décor sur fond rouge Vieille-Toulouse.
INRAP, Centre de recherches archéologiques Saint-Orens-de-Gameville.



Tableautin à scène idyllico-sacrée Bordeaux, allées de Tourny, fosse 24 (remblai).
Musée d'Aquitaine, Bordeaux.

QUELS SONT LES THÈMES FAVORIS DE LA PEINTURE DE LA GAULE DU SUD ?

Les scènes de chasse et de jeux

Comparativement à la popularité de ces scènes sur d'autres supports (mosaïques, reliefs ou lampes de terre cuite par exemple), le nombre de représentations en peinture murale qui est parvenu est assez restreint. Quand les décors pariétaux offrent ce type de scène, c'est souvent sous forme de frises peintes au-dessous (en prédelle) ou au-dessus des panneaux de zone médiane.

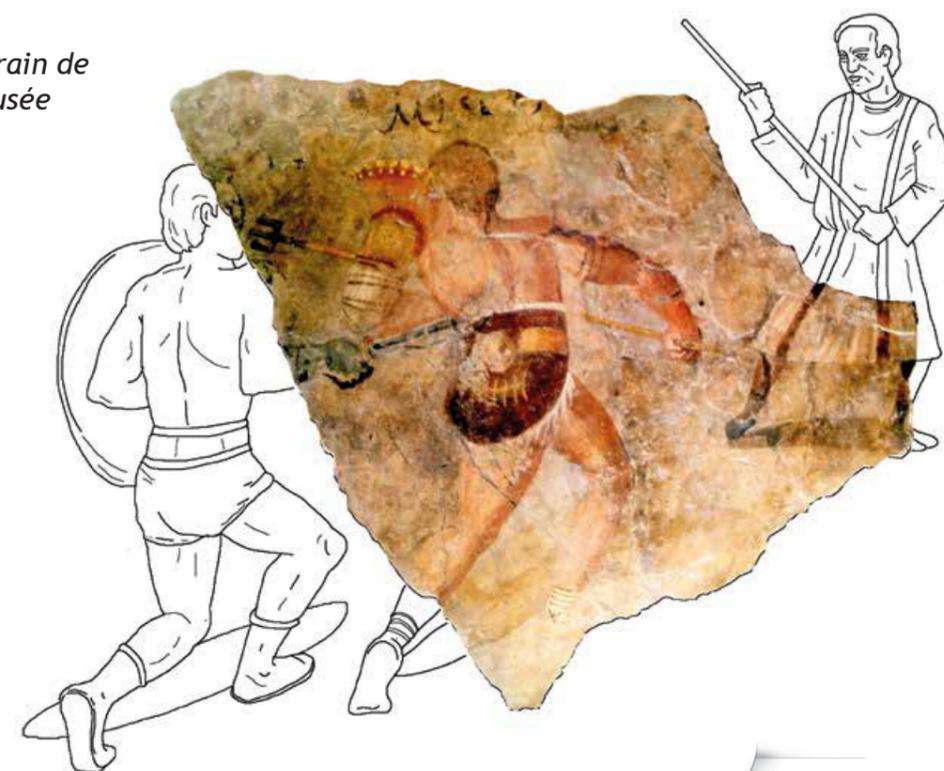
Les scènes de chasse sont souvent représentées sous une forme non réaliste mais mythologique, mettant en scène des Amours comme l'attestent les œuvres retrouvées à Herculanum ou à Aix-en-Provence.

Les combats de gladiateurs ou les scènes de chasse adoptent au contraire une forme réaliste : le peintre prend soin, par exemple, de représenter les détails de l'équipement des combattants. Dans un tel contexte, les deux peintures de Périgueux se distinguent par l'ampleur et la place en zone médiane qu'elles occupaient sur la paroi. Un tel traitement pourrait s'expliquer par l'intention qui a sans doute guidé la réalisation de telles peintures : l'évergétisme était une obligation pour les riches citoyens qui aspiraient à de hautes fonctions au sein de l'administration ou du gouvernement de leur cité. Ils offraient à leurs concitoyens toutes sortes de divertissements afin de se gagner leurs faveurs. De tels décors étaient destinés à commémorer avec emphase la générosité du commanditaire des jeux.



*Amours à la course, Herculanum, maison des Cerfs, cryptoportique.
Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines.*

Gladiateur. Périgueux, terrain de Lestrade. Vesunna, site-musée gallo-romain de Périgueux



QUELS SONT LES THÈMES FAVORIS DE LA PEINTURE DE LA GAULE DU SUD ?

Le monde du théâtre

Dans les scénographies du II^e style et les compositions architecturales du IV^e, les peintres s'inspirent en partie de l'architecture des fronts de scène des théâtres grecs et romains.

Ils évoquent également cet univers du spectacle à travers les masques tragiques ou comiques qui figurent 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 certains décors peints retrouvés à Pompéi ou à Narbonne.

Tout comme le masque, le tympanon (sorte de tambourin) est également associé à la sphère théâtrale et évoque les chants et mélodies qui accompagnent tous les spectacles.

Ce type de décor est souvent choisi pour orner le *triclinium*. Cette pièce est en effet le principal espace de réception de la *domus* romaine : c'est donc un lieu privilégié pour impressionner les visiteurs par l'étendue de sa richesse et de sa culture. Cet espace est donc parmi les plus soignés, les plus délicatement ornés et meublés. Les riches commanditaires ornent les murs de leurs espaces de réception de tableaux ayant pour thème 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.

Les scènes inspirées de la vie quotidienne

De telles scènes appartiennent au registre de la peinture « plébéienne » : cet art populaire suit des modes de représentations volontairement plus réalistes que ceux utilisés dans la représentation de scènes mythologiques. C'est à ce registre qu'appartient le décor retrouvé à Castres qui évoque l'activité professionnelle des foulons chargés de fouler aux pieds, de rincer et de sécher les étoffes sales que les clients leur donnent à nettoyer. La forme stylistique adoptée par le peintre est la même que celle que l'on observe pour les peintures des façades de Pompéi qui signalent les activités qui se déroulent à l'intérieur des locaux professionnels, à la manière d'enseignes.



Décor du IV^e style
Pompéi ou Herculanum
Musée du Louvre,
département des
Antiquités grecques,
étrusques et romaines.



Masque et tympanon.
Narbonne, Clos de la
Lombarde, maison au
Grand Triclinium, pièce
Q.
Narbonne, musée
archéologique. Dépôt
de fouilles du GRAN
(Groupe de Recherches
Archéologiques du
Narbonnais).



Les fragments découverts à Castres (Tarn), site de la Gourjade, superposés à la peinture de la « Fullonica de L. Veranius Hypsaeus » (Pompéi).
Infographie M.-L. Maraval