



HAL
open science

La diffusion du III^e style pompéien en Gaule (première partie)

Alix Barbet

► **To cite this version:**

Alix Barbet. La diffusion du III^e style pompéien en Gaule (première partie). *Gallia - Fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine*, 1982, 40 (1), pp.53-82. 10.3406/galia.1982.1853 . hal-01940244

HAL Id: hal-01940244

<https://hal.science/hal-01940244>

Submitted on 27 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

LA DIFFUSION DU III^e STYLE POMPÉIEN EN GAULE

Première Partie

par Alix BARBET

La peinture romaine des premiers siècles av. et ap. J.-C. a été classée par A. Mau en 1882 en quatre styles¹. Cette chronologie a été souvent remaniée et les critères stylistiques contestés. Peu à peu on a pu affiner à la fois les datations et les définitions, notamment pour le II^e style². Le III^e style, qui était le moins bien défini, vient de faire l'objet d'une mise au point utile par F.-L. Bastet et M. de Vos³.

En effet, la notion de style ne se justifie que si on est en mesure de la fonder sur un vocabulaire ornemental précis, appliqué à des séries, dont les jalons chronologiques sont à peu près sûrs. D'après les récentes études des chercheurs néerlandais, on peut fixer l'apparition du III^e style en Italie au début du règne d'Auguste et son déclin vers les années 40-45 ap. J.-C. Abandonnant des critères purement esthétiques ou stylistiques, en partie subjectifs, qui faussaient les perspectives, on ne dira pas du III^e style qu'il est une négation des architectures illusionnistes du système précédent et qu'on y trouve uniquement une ornementation plate.

Une certaine forme d'architecture subsiste tout au long de cette période, très ornementée, certes, très légère et peu réaliste en général. On y voit une profusion de candélabres, de colonnettes grêles enrubannées, qui se végétalisent parfois en troncs de palmier. Les édicules portent en leur centre de grandes compositions mythologiques. Au bas des parois l'imitation des marbres a disparu, au profit de divisions en figures géométriques, comme carrés, losanges, hexagones, reliés au bord des compartiments par de minces traits colorés doubles ; parfois ce sont des touffes de feuillages, des échassiers qui animent ces plinthes.

1 A. MAU, *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin, 1882.

2 H. G. BEYEN, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweitem bis zum vierten Stil*, La Haye 1939 et 1960, 2 tomes.

3 F. L. BASTET et M. DE VOS, *Proposte per una classificazione del terzo stile pompeiano*, dans *Archeologische Studien van het Nederlands Historische Instituut te Rome*, IV, Rome, 1979. Abrégé par la suite en BASTET-DE VOS, *Terzo stile*.

L'amour des oiseaux se manifeste encore sur des prédelles ou des frises situées au-dessus des panneaux médians.

Ce qui caractérise aussi le III^e style, c'est l'abondance et la variété des ornements sur des galons, où le lotus revient constamment, ainsi qu'un motif en forme de V ou de cœur. L'échelle des motifs ornementaux est toujours très petite et l'on verra certains de ces thèmes, qui subsisteront au IV^e style, prendre une taille plus considérable. Les auteurs de l'étude récente, déjà mentionnée, ont cru utile de découper cette période en phases stylistiques nombreuses, sur le modèle de ce que H. G. Beyen avait proposé pour le II^e style⁴. Ces phases sont souvent trop rapprochées dans le temps pour se succéder ; elles se chevauchent parfois et certaines tendances pouvaient être contemporaines. Nous les citerons au cours de cette étude, sans en tirer d'arguments chronologiques stricts. Il nous suffira d'observer qu'il y a trois temps : une phase d'invention jusqu'au début de l'ère chrétienne, une phase de plein épanouissement, durant le premier quart du I^{er} s., puis une phase d'incertitude où le III^e style en déclin va donner naissance au IV^e style. Ce rythme ternaire est assez habituel pour chacun des styles pompéiens et, nous pourrions ajouter naturel, avec même parfois des œuvres de transition qui créent des liens évidents d'un style à l'autre⁵. Cette mise en évidence d'un des styles majeurs de la peinture romaine nous a permis d'individualiser plus facilement des décors exécutés en Gaule, dont les données chronologiques ne sont pas toujours très claires.

En ce qui concerne la Gaule, l'introduction de la peinture murale est bien le fait des Romains, dès le I^{er} s. av. J.-C., comme les exemples déjà étudiés l'attestent : ainsi on trouve à *Glanum* des peintures du II^e style, datées des années 40 av. J.-C., grâce à des *graffiti* tracés sur un mur de la maison de Sulla en 32 av. J.-C.⁶. On constate, dès l'abord, qu'il n'y a pas un décalage chronologique évident et inévitable entre la production en Italie (la villa des Mystères est datée des années 50 av. J.-C.) et celle de la Narbonnaise. Le cas de la Narbonnaise est, bien entendu, particulier, car sa romanisation précoce lui a permis de bénéficier de cette mode, absente ailleurs dans la Gaule Chevelue.

La diffusion des autres styles pompéiens a affecté toute la Gaule, de même que d'autres provinces de l'Empire ; en on ignore les modalités exactes et l'extension réelle. Tout au plus s'aperçoit-on que le IV^e style existe à l'époque de Vespasien sur plusieurs sites de Germanie et qu'il est donc contemporain, à quelques années près, de sa création en Italie. Le cas des Thermes impériaux de Trèves est éloquent, avec sa stratigraphie bien close et bien datée⁷.

4 Cf. compte rendu dans *Revue archéologique*, 1981, 2, p. 366-367.

5 Ces styles de transition, que nous avons analysés (cf. le second style schématique et une recherche récente à paraître sur la peinture romaine) n'a pas échappé aux auteurs d'un catalogue de documentation sur Pompéi : cf. I. BRAGANTINI, *Tra il III e il IV stile: Ipotesi per l'identificazione di una fase della pittura pompeiana*, dans *Pompei 1748-1980, I tempi della documentazione*, catal. de l'exposition à la Curie de Rome, 1981, p. 106-114.

6 Le graffiti de *Teucer* a été tracé sous le consulat de *Cneus Domitius* et de *Caius Sossius*, en 32, cf. A. BARBET, *Recueil général des peintures murales de la Gaule, Narbonnaise*, I, *Glanum*, fasc. 1, XXVII^e suppl. à *Gallia*, Paris, 1974, p. 83.

7 Cf. W. REUSCH, *Wandmalereien und Mosaikboden eines Peristilhauses im Bereich der Trierer Kaiserthermen*, dans *Trierer Zeitschrift*, 29, 1966, profils VII'-VII' et VII-VII, p. 209 et 215, cité par A. BARBET, *Peintures murales de Mercin et Vaux...*, dans *Gallia*, 32, 1974, p. 129-131 et notes.

Pour la diffusion du III^e style, nous utiliserons les mêmes méthodes d'investigation. Les données de la fouille seront exposées pour chaque ensemble décrit, dont la restitution graphique sera discutée si nécessaire⁸. Enfin, les comparaisons avec d'autres œuvres, de métropole ou de province, seront recherchées pour tenter une approche de la série considérée. Il est licite de mêler des œuvres d'origine géographique différente, des œuvres datées et d'autres qui ne le sont pas. Notre démarche est claire : nous distinguons soigneusement une datation fournie par des critères extérieurs - elle existe pour certains ensembles mais les cas sont rares - d'une hypothèse de datation suggérée par des comparaisons stylistiques.

Les documents, datés de façon fiable, sont des jalons, trop peu nombreux, mais parfois suffisants pour regrouper tout autour d'autres peintures présentant les mêmes caractéristiques. Comparer peinture romaine en Italie et peinture romaine en province est une nécessité, qui se justifie par des ressemblances et une quasi-contemporanéité des œuvres, déjà prouvées pour les II^e et IV^e styles.

Il est logique de penser que le III^e style s'est diffusé à partir du foyer de romanisation le plus intense, soit la Narbonnaise et à partir des villes importantes créées dès l'époque augustéenne, celles notamment de la vallée du Rhône. Vienne et Lyon, nous ont justement conservé des témoins importants de la décoration à la mode sous Auguste et sous Tibère.

VIENNE (ISÈRE)

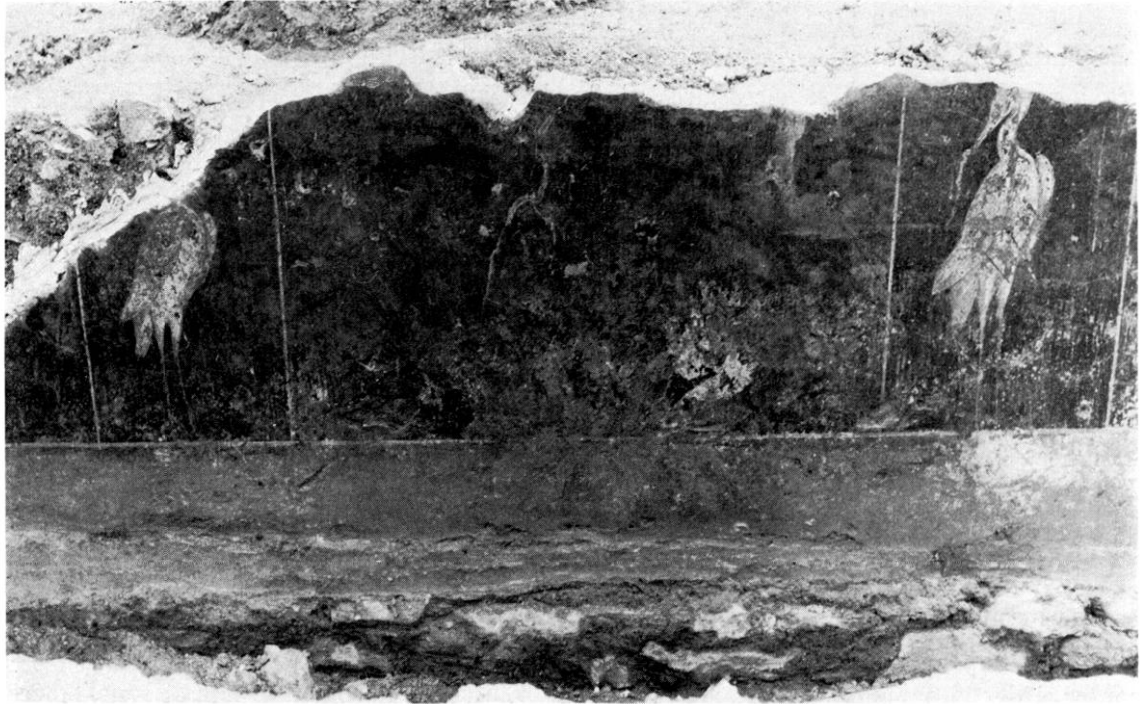
Les fouilles de ces dernières années ont apporté une masse de documents particulièrement intéressants car il s'agit, pour la plupart, de peintures en place, qui nous livrent des thèmes variés.

A. *Le chantier des Nymphéas.*

La fouille de sauvetage en 1977, près du quai Riondet, sur l'emplacement d'une future résidence dénommée « Les Nymphéas », a révélé le plan de deux maisons, avec leurs pavements et leurs peintures⁹. Plusieurs états ont été reconnus : au plus ancien se rattachent deux décors en place. Dans la galerie sud du péristyle était conservée une plinthe noire, portant des échassiers dans des compartiments étroits, en alternance avec des compartiments larges ornés de touffes de feuillages (fig. 1). Une sous-plinthe uniforme beige jaune fait la transition avec le sol. La plinthe est limitée par une bande verte et blanche, à filets et traits marron simulant le profil d'une corniche en stuc. Au-dessus, dans le prolongement de la tête des échassiers, sur un fond noir uniforme, on note le départ de bases de candélabres.

⁸ Nous remercions tous ceux qui nous ont donné l'autorisation de publier ces peintures inédites. Pour les peintures de Vienne, nous sommes redevable à MM. Boucher et Tourrenc de leur accueil ; pour Périgueux, la compréhension de M. M. Gauthier et celle de M. C. Barrière ont permis que l'étude soit menée rapidement, grâce aussi aux facilités de travail offertes par M. Soubeyran, conservateur du musée. A Auch, M. Péré nous a ouvert ses archives, de même à Champlicu, M. G.-P. Woimant.

⁹ Cf. A. BARBET, J. CANAL, J. LANCHIA et A. PELLETIER, *Découvertes archéologiques récentes à Vienne*, dans *Monuments et Mémoires, Fondation E. Piot*, 1981, 64, 3^e partie sur les peintures murales, p. 48-83 et particulièrement p. 27, 39. Les peintures, toujours encollées, sont entreposées à Saint-Romain-en-Gal.



1 Vienne, site des Nymphéas, détail de la peinture du portique, un échassier.

Les fragments recueillis ont pu être partiellement recomposés. La restitution graphique qui en a été faite montre des candélabres à fûts et ombelles gris, nervurés, très finement décorés, de volutes, d'*oscilla*, d'oiseaux, de rinceaux, et couronnés d'une figure féminine ailée et diadémée, de bonne facture (fig. 2).

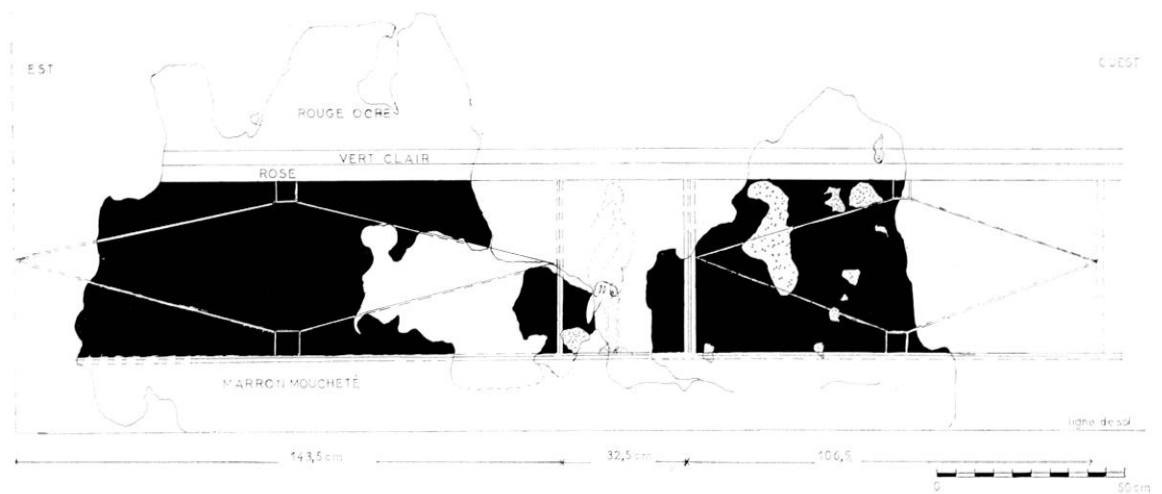
Un peu plus loin, sur le mur d'une pièce, en prolongement de la galerie, le décor, beaucoup plus modeste, nous intéresse cependant (fig. 3) : au-dessus d'une sous-plinthe marron moucheté, de larges compartiments noirs sont découpés par un losange, aux deux côtés obtus abattus, cantonnés de petits carrés. Dans le compartiment étroit qui sépare les losanges la queue d'un échassier et les plumes de sa poitrine sont encore visibles.

Éléments de datation.

Nous avons exposé, ailleurs et longuement, les comparaisons que l'on peut faire avec le III^e style en Italie, où le candélabre, les échassiers et les figures volantes apparaissent tôt : à la villa de Boscotrecase, à la pyramide de *Caius Cestius* à Rome, dans les maisons d'*Epidius Sabinus* et d'*Orphée* à Pompéi (cf. note 9). Ici nous mettrons à nouveau l'accent sur les éléments fournis par la fouille. Deux monnaies ont été trouvées : l'une, gauloise, sous le pavement de la galerie sud du péristyle, au pied du décor des échassiers, est un petit bronze attribué aux Arvernes, à la légende CALIYDV (type BN 3931). Elle a pu circuler en Gaule au plus tard jusqu'au début du règne de Tibère. Le pavement, en *opus terrazzo-signinum*, lié à l'architecture et au décor, est à dater donc au plus tard du deuxième quart du 1^{er} s., si on admet une circulation tardive de cette monnaie gauloise. La deuxième



2 - Vienne, les Nymphéas, détail d'un candélabre ; peinture fragmentaire provenant du portique.



3 Vienne, les Nymphéas, relevé de la peinture à plinthe géométrique (C), mur sud de la pièce 6.

monnaie, découverte dans une couche d'incendie surmontant le pavement de la salle 4, pourrait donner la date du premier remaniement de la maison, effectué dès le 1^{er} s.

Tous les éléments rassemblés, stratigraphie, peintures, y compris leurs comparaisons stylistiques, céramiques liées à l'occupation de la maison, donnent une fourchette chronologique étroite du règne d'Auguste au début du règne de Tibère ; le début du règne de Tibère constitue un *terminus ante quem* et l'auteur de la fouille pense qu'une implantation à l'époque d'Auguste est plus probable.

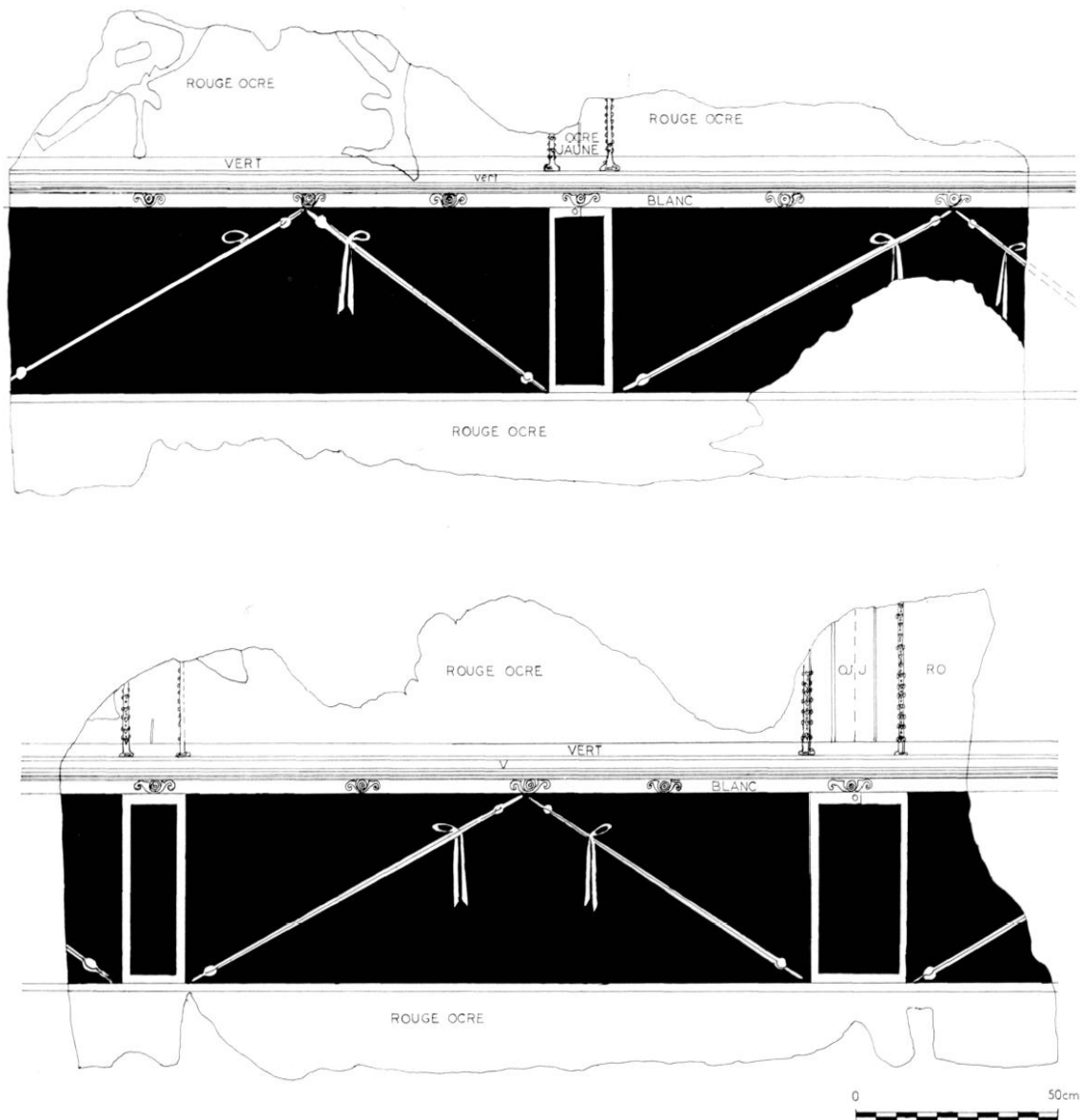
B. Les fouilles de la place Saint-Pierre.

Il s'agit là encore de fouilles de sauvetage, entreprises en 1966, à la suite de la découverte d'une mosaïque, et menée en très peu de temps. Maison privée ou édifice public, cet ensemble imposant a révélé quatre niveaux d'occupation¹⁰ (fig. 4 à 9 et 10 à 12).

Éléments de datation.

Le premier niveau, le plus profond, est d'époque celtique, daté notamment par un fragment de jarre portant la marque SESTIUS (vers 70 av. J.-C.). Le deuxième niveau est un habitat du 1^{er} s. de notre ère, avec pavements en *opus signinum* et peintures murales nombreuses en place. Les deux derniers états sont respectivement du II^e et du III^e s., le dernier d'entre eux gardait en place douze mosaïques. S. Tourenç pensait pouvoir attribuer le deuxième niveau et les peintures trouvées à l'époque de Vespasien, en raison de la présence d'un tesson de cette époque dans une conduite d'eau sous-jacente. Il nous semble, tout d'abord, qu'un tesson pris dans une conduite bouchée peut dater plutôt le moment où cette conduite s'est engorgée et non pas sa mise en activité. La désaffectation de la conduite

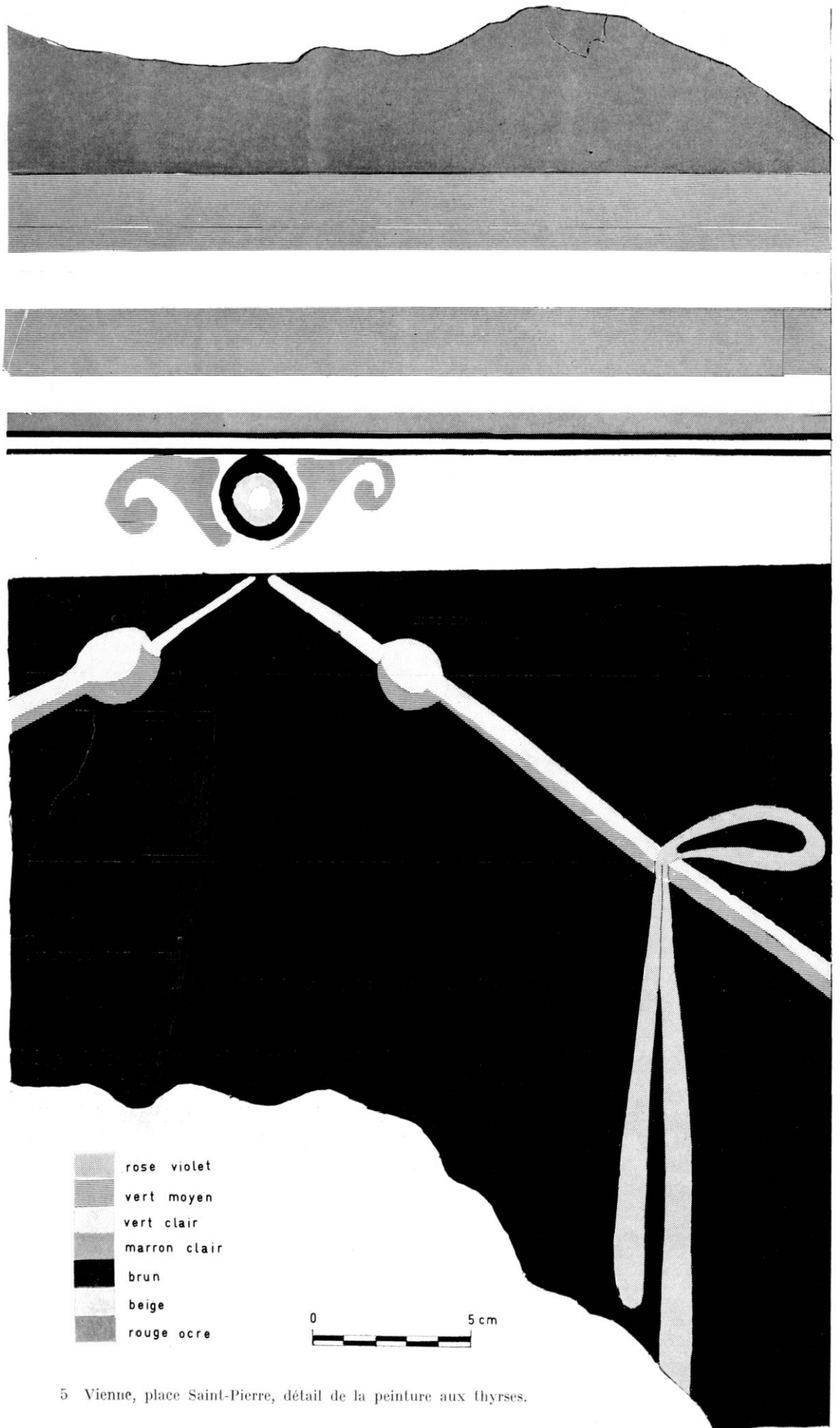
10 Cf. S. TOURENÇ, *La mosaïque des « athlètes vainqueurs »*, dans *La mosaïque gréco-romaine*, II^e colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Vienne, 1971 (Paris 1975), p. 135 et note 1. Les panneaux restaurés se trouvent au musée de Vienne où ils ne sont pas encore exposés au public.



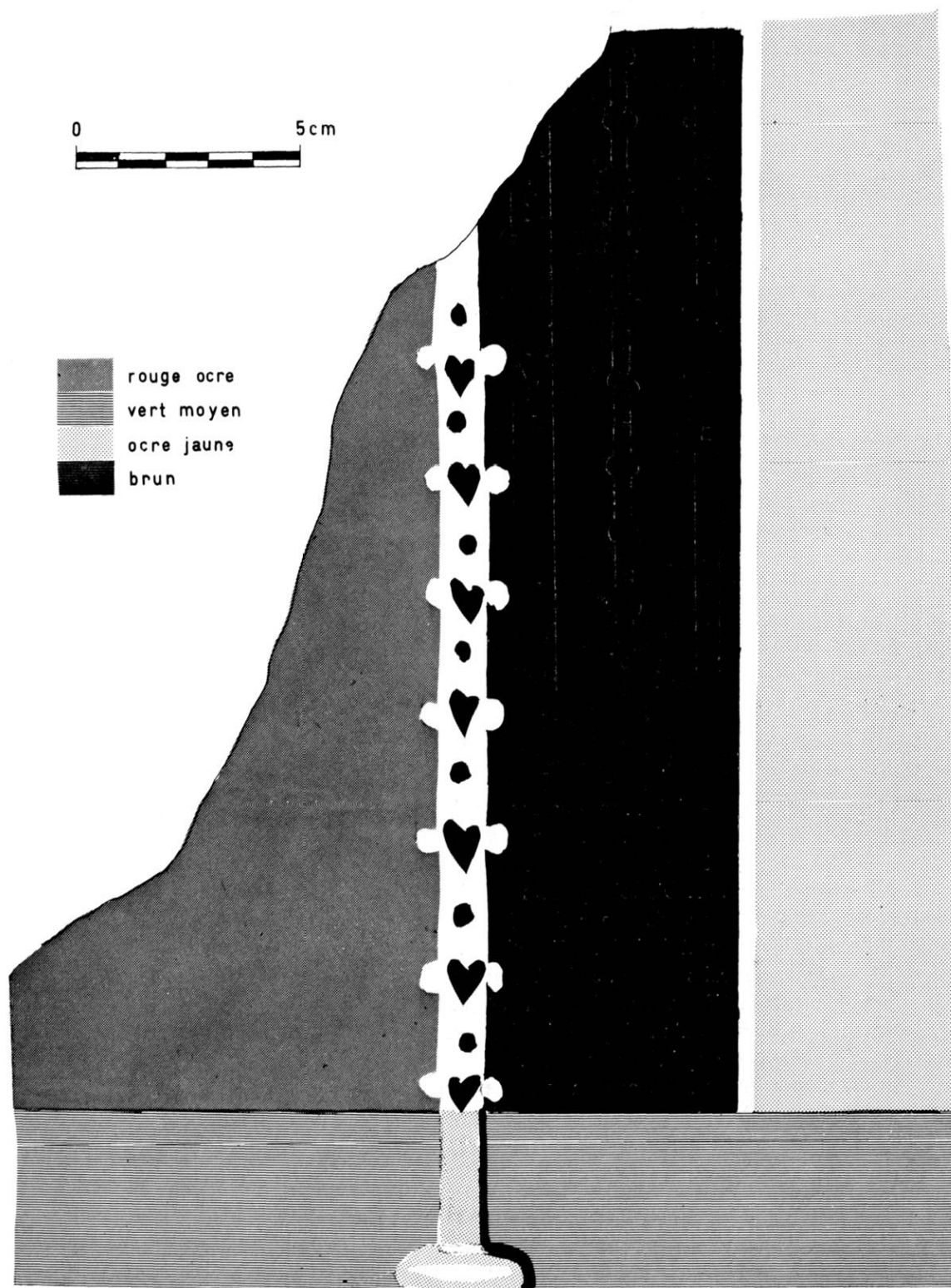
4 Vienne, place Saint-Pierre, décor aux thyrses, relevé d'ensemble.

est probable à l'époque de Vespasien et sans doute aussi celle de la pièce peinte qui la surmonte. On peut donc supposer que la peinture est antérieure à l'époque de Vespasien, ce qui établit une chaîne continue d'occupation du sol avec l'état antérieur et les états postérieurs. En effet, on ne comprendrait pas le hiatus entre l'occupation gauloise et cette occupation suivante à la deuxième moitié du 1^{er} s., alors que les deux états successifs 3 et 4 montrent une continuité de l'habitat. Toute l'argumentation reposant sur un unique tesson nous devons avoir recours à la stylistique, à la comparaison des thèmes traités.

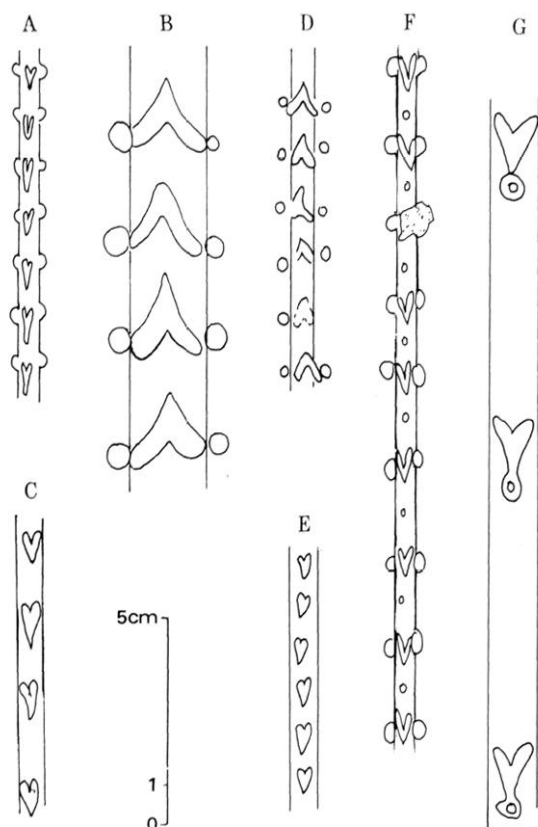
Les peintures, comme les mosaïques, ont été déposées par C. Bassier. Il n'a pas été possible, pour cette recherche, de consulter les rapports de fouille et les relevés d'architecture, ce qui est regrettable. Nous n'examinerons ici que trois d'entre elles, à titre de démonstration.



5 Vienne, place Saint-Pierre, détail de la peinture aux thyrses.



6. Vième, place Saint-Pierre, décor aux thyrses, détail du galon à cours et points.



7 Tableau comparatif des galons à cœurs et points dans la peinture romaine de Campanie. A : Villa de *Varano* à Stabies ; B : Pompéi (III, 4, 2), maison du *Moraliste*, *triclinium* d'été ; C : Pompéi (VI, 14, 20), maison d'*Orphée*, pièce R ; D : Pompéi (III, 2, 1), maison de *Trebius Valens*, *tablinum* ; E : Herculanium, maison à la Colonnade tuscanienne ; F : Pompéi (I, 7, 1) maison de *Paquius Proculus*, pièce f ; G : Pompéi, villa des *Mystères*, pièce a.

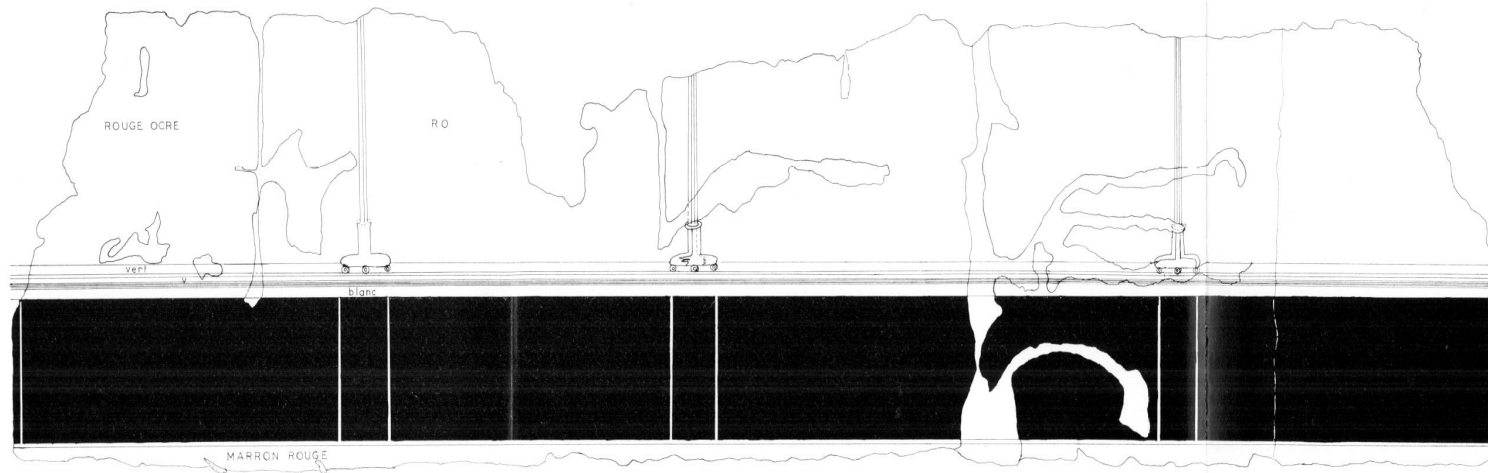
La peinture aux thyrses (fig. 4).

Au-dessus d'une sous-plinthe rouge ocre se développe une plinthe à fond noir, avec deux thyrses verts, posés en oblique, et garnis de rubans rose violet, à une seule boucle et deux pans retombants. Le volume des thyrses est modelé au moyen d'un effet de lumière vert clair en haut, contrastant avec le ton vert d'ensemble. D'étroits panneaux noirs, encadrés d'une bordure ocre jaune sur leurs quatre côtés, séparent les grands compartiments à thyrses (fig. 5). Une fausse moulure peinte, agrémentée d'un motif ornamental, limite cette plinthe. La moulure est verte, éclairée par deux filets blancs et soulignée de traits marron clair et bruns pour simuler un profil en doucine ; au-dessous, sur le fond blanc, le motif ornamental se situe dans le prolongement des pointes des thyrses qui se rencontrent ; il se compose d'un disque beige à œil central blanc et pourtour noir et il est encadré par deux ailettes vertes terminées en volutes.

Au-dessus des thyrses, des panneaux rouge ocre s'amorcent, tandis que des compartiments étroits, dans la suite de ceux de la plinthe, ocre jaune, sont bordés de deux étroites colonnettes (?) à pied arrondi, dont le fût reprend une décoration typique des galons brodés. En effet, sur le fond blanc, se développe un motif de cœurs et de points (fig. 6) ; des boules blanches font saillie sur le fût.

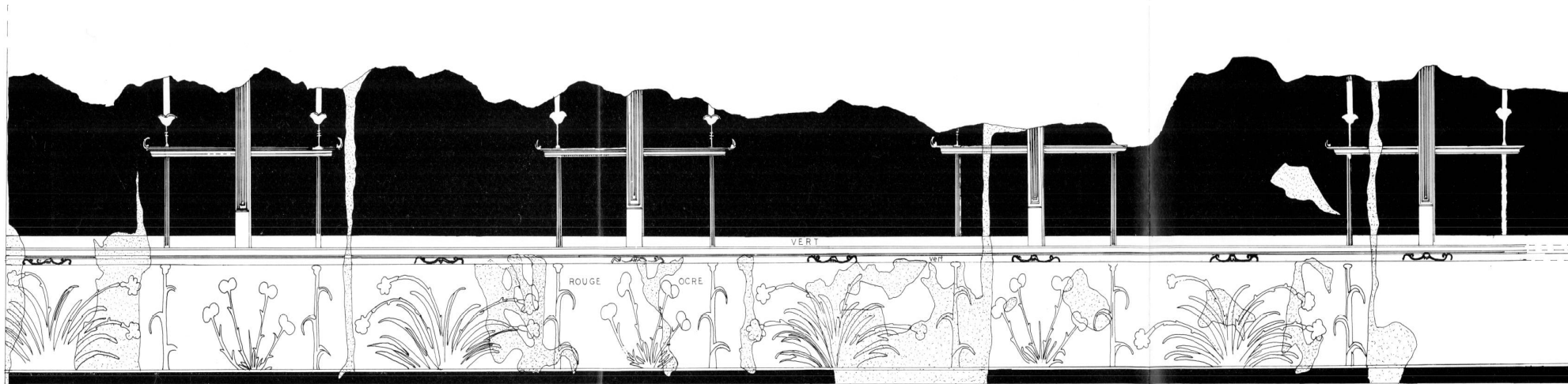
Les galons brodés de cœurs et points. C'est là un élément du répertoire ornemental bien connu du III^e style en Italie, où les colonnettes aux fûts chargés sont fréquentes. Ainsi à *Boscotrecase*, dans la chambre rouge de la villa d'Agrippa Postume, les fûts sont transformés en galons brodés et on y reconnaît tout juste les chapiteaux et les bases¹¹. Quant au motif lui-même, à triangles cordiformes, parfois si exigu qu'il est appelé « motif en V », on le trouve dans beaucoup de maisons, dans celle

11 Cf. BASTET-DE VOS, *Terzo stile*, fig. 6, pl. XXV, 47 ; XXVI, 48.



8 Vienne, place Saint-Pierre, décor aux candélabres, relevé d'ensemble.

0 50cm



9 Vienne, place Saint-Pierre, décor aux pilastres, relevé d'ensemble.

0 50cm

de *Salpicius Rufus* (Pompéi IX, 9, 18)¹², dans le *cubiculum* jaune et dans le *triclinium* de la maison d'Orphée (VI, 14, 20, r et l), dans le *triclinium* du *Thermopolium* (I, 8, 8, (12)), dans la pièce f de la maison de *Paquius Proculus* (I, 7, 1), dans l'*atrium* de la maison dite des *Calari* ou de *Casca Longus* (I, 6, 11), dans le *triclinium* d'été de la maison du Moraliste (III, 4, 2-3) (ou de *Caius Arrius Crescens*), dans le *tablinum* de la maison de *Trebius Valens* (III, 2, 1) ; à Herculaneum (maison à la Colonnade tuscanienne), à Stabies (villa de *Varano*).

Il y a deux types, celui très étroit et lisse en V, ou en cœurs, et celui à boules latérales et cœurs et points. L'exemple de la villa des Mystères, du secteur des pièces remaniées dans le goût du III^e style, diffère, mais suit un même esprit décoratif. Seul l'exemple de la maison du Moraliste est d'une échelle supérieure à celle des exemplaires de la Gaule, qui avoisinent un centimètre, tandis qu'en Campanie le module est moitié moins grand (fig. 7).

Dans la plupart des cas les galons blancs, portant ces motifs bruns, en cœurs, en triangles, ou en V, encadrent une bande sombre portant un candélabre qui sépare deux panneaux médians. Toutes les peintures italiennes sont assignées à une phase assez tardive du III^e style, appelée phase IIB, datée entre 35 et 45 ap. J.-C.¹³. L'exemple de Vienne est de même importance que ceux qui proviennent de Périgueux et de Roquelaure et que nous examinerons ci-dessous.

La moulure ornementale. La fausse moulure entre la plinthe et les panneaux médians fait partie d'une série bien connue où les lotus sont prépondérants au III^e style. Cette bande claire, avec des motifs voisins mais plus sommaires garde une certaine faveur au IV^e style. L'exemple de Vienne se compose d'un disque à deux ou trois ronds concentriques et de deux ailettes en volutes. A Pompéi, le noyau central garde la forme ovale d'un calice floral, mais plusieurs types présentent des volutes assez proches de celles de Vienne. En l'absence d'un répertoire graphique précis du III^e style, on se contentera de renvoyer aux planches du livre de Bastet et de Vos et aux peintures, nombreuses à partir de la phase appelée Ic, qui utilisent constamment ces dessins (à partir de 25-35 ap. J.-C.)¹⁴.

Les thyrses croisés ou inclinés en plinthe. Le thème du thyrses, posé en oblique, enrubanné, et disposé en plinthe, est également bien connu en Campanie, où sa carrière, commencée au III^e style, se poursuivra au IV^e style. Pour la première période, les différents exemples ont été répertoriés dans le tableau synoptique des motifs de M. de Vos, sous la rubrique « tirsi in diagonali » qui apparaissent dès la phase dite Ib (10 à 1 av. J.-C.)¹⁵.

L'un des prototypes peut être cherché dans la maison de *L. Caecilius Jucundus* (Pompéi, V, 1, 23-26), sur la plinthe du *tablinum*. Les thyrses sont croisés et les rubans manquent, mais la forme des boules des extrémités est semblable¹⁶. Le thyrses n'est pas un motif directeur suffisamment précis pour dater un style, puisqu'il s'est poursuivi au IV^e style, où on le trouve dans les provinces, comme à Trèves, dans la maison sous les Thermes impériaux¹⁷, déjà nommée.

Le galon ornemental horizontal, par sa finesse et son rendu minutieux, appartient encore au répertoire du III^e style. Pour le motif à cœurs et points, à boules latérales, apparu, semble-t-il, à la fin de l'évolution du III^e style, il subsiste jusqu'au milieu du I^{er} s. (avant 62 ap. J.-C.), à en juger par les œuvres de transition de la maison du Miroir (IX, 7, 20) mises en évidence par I. Bragantini¹⁸. En l'absence d'une chronologie plus serrée, donnée par les fouilles, les comparaisons stylistiques nous orienteraient au début du règne de Tibère.

12 E. LA ROCCA, M. et A. DE VOS, *Guida archeologica di Pompei*, Rome, 1976, fig. en couleur p. 219.

13 Cf. BASTET-DE VOS, *Terzo stile*, table des matières, p. v.

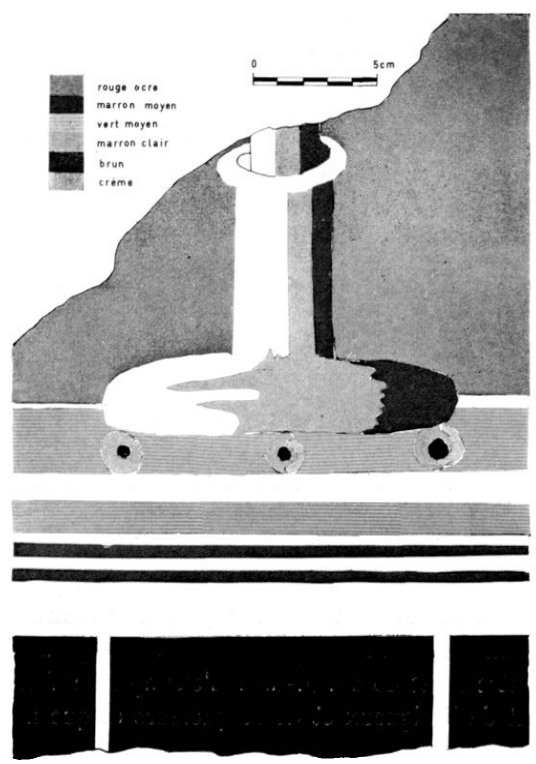
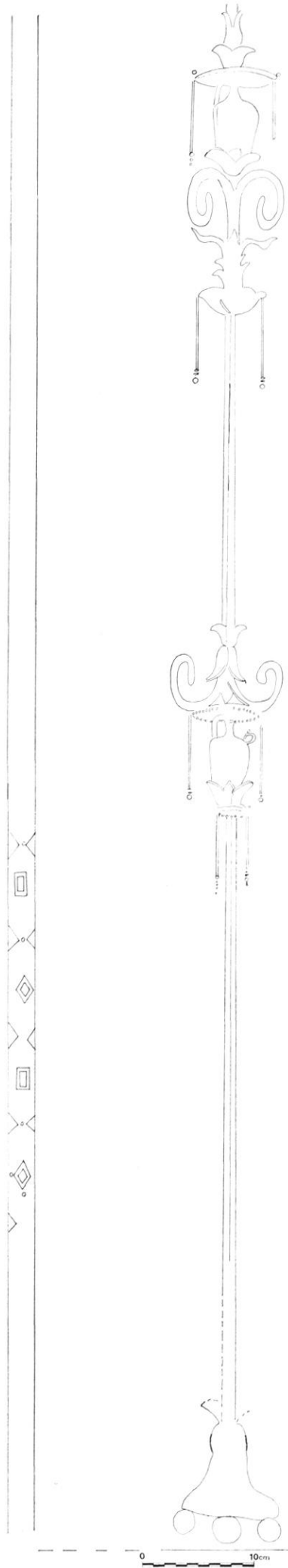
14 *Ibid.*, les moulures accompagnées de motifs ornementaux sont appelées « motivi floreali stilizzati » sur la table synoptique, p. 135, qui les recensent.

15 *Ibid.*, p. 122-123, avec l'évolution du thyrses en plinthe, de la position verticale ou horizontale à la position diagonale.

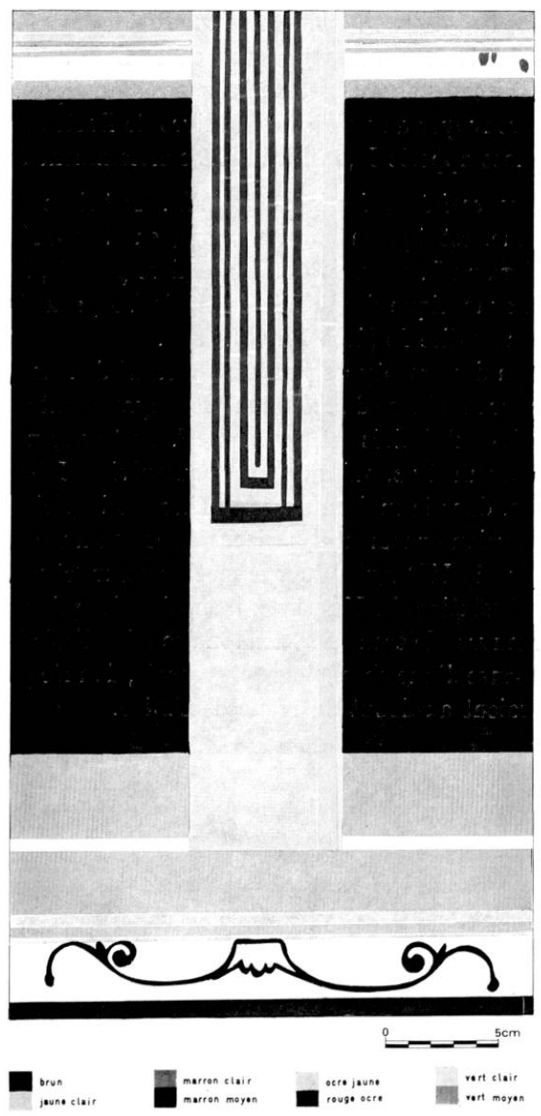
16 *Ibid.*, pl. XL, 72.

17 Cf. W. REUSCH, *op. cit.*, pl. 22.

18 Cf. I. BRAGANTINI, *op. cit.*, note 5, p. 106, 108, fig. 3.



10 Vienne, place Saint-Pierre, détail de la base d'un candélabre.



11 Pompéi, *thermopolium* [I, 8, 8], détail d'un candélabre.

12 Vienne, place Saint-Pierre, détail d'un pilastre.

La peinture aux candélabres (fig. 8).

L'ordonnance est très simple : au-dessus d'une sous-plinthe marron rouge et d'une plinthe noire uniforme, sans motif, la zone médiane est découpée en panneaux unis rouge ocre, au moyen de candélabres au fût lisse blanc et crème, ombrés de marron. Le pied du candélabre nous intéresse particulièrement car il montre, sous sa base à un tore, trois petites boules couleur crème, ombrées de brun. Elles figurent une base travaillée (fig. 10), comme il en existe très peu d'exemplaires. Le modèle le plus proche est celui de Lyon, de la rue des Farges, examiné ci-après, qui est beaucoup plus ouvragé et qui évoque mieux un prototype métallique réel.

Il existe beaucoup de bases de candélabres à pieds, évoquant des griffes de fauves¹⁹ ; ceux qui sont terminés par des boules sont plus rares : on citera la base de candélabre en stuc sur la voûte des bains de la maison du Labyrinthe à Pompéi (VI, 11, 10), l'exemple, malheureusement disparu, encore à Pompéi (V, 1, 14)²⁰, et celui un peu effacé dans le *thermopolium* (I, 8, 8) (fig. 11). D'après la chronologie Bastet-de Vos l'un est placé à la phase IIa, l'autre à la phase IIb, soit durant le premier tiers du 1^{er} s.

La peinture aux touffes de feuillages et aux pilastres (fig. 9).

Au-dessus d'une sous-plinthe noire très réduite, la plinthe rouge ocre montre une alternance de touffes de feuillages verts volumineuses avec fleurs grises et de bouquets de quatre fleurs à touffes de feuillages très petites. Les uns et les autres sont séparés par des tiges végétales rigides vertes et grises qui rejoignent la bande de séparation horizontale entre plinthe et panneaux médians, verte à traits marron au-dessus d'un motif ornemental de lotus renversé à volutes. Au-dessus de chaque bouquet de fleurs un pilastre à fond jaune clair s'élève (fig. 12), à rainures d'encadrement rendues en crème ou en vert avec un léger effet de relief donné par un filet blanc et un filet ocre jaune latéraux. De part et d'autre du pilastre, et passant derrière lui, une sorte de construction légère et basse se compose d'une corniche faite d'une bande jaune clair aux moulurations fictives rendues par des traits marron. Aux angles, une sorte d'antéfixe schématisé subsiste. Au-dessus, un pied étroit, à excroissances latérales sur la tige, porte un calice couleur crème d'où sort une bande, ou une hampe de même couleur (candélabre ?). Les supports de cette sorte d'édicule, dans l'exact prolongement des aîges végétales rigides de la plinthe, sont des fûts étroits jaune clair à cannelures (?) et ombre marron.

Certains de ces éléments nous sont déjà connus, comme les touffes de feuillages à tiges de fleurs, à Vienne même, aux Nymphéas, où, cependant, couleurs et exécution semblent plus riches. Le motif ornemental assez fin appartient à la même série que nous avons énumérée à propos de la peinture aux thyrses. Les pilastres à rainures, déjà bien connus au II^e style, où ils sont plus volumineux et plus illusionnistes, se maintiennent en usage au III^e style ; ils assument toujours un rôle utile dans la partition des parois.

Ici à Vienne, les pilastres sont multipliés et semblent jouer un rôle ornemental évident, avec des édicules schématisés qui se profilent derrière. Il est dommage qu'aucun fragment des décorations supérieures ne nous ait été conservé, qui nous aurait peut-être éclairé sur la composition d'ensemble. Il nous est très difficile, du fait de cette lacune, de comparer cette ordonnance à d'autres compositions. Certes, on trouve ces édicules légers en Campanie, mais surtout dans les zones supérieures, comme sur le portique est de la villa Impériale à Pompéi, dans la maison des Bronzes (VII, 4, 59), et parfois en zone moyenne comme dans le *cubiculum* jaune de la maison d'Orphée (VI, 14, 20)²¹. Quant au

19 Exemples, hypogée de la Porte Majeure à Rome, en stuc, cf. BASTET-DE VOS, *op. cit.*, fig. 7 ; Villa Impériale à Pompéi, pl. VIII, 14 ; maison de *Marcus Lucretius Fronto*, pl. XXX, 56 et XXXI, 57 ; *thermopolium*, pl. XII, 73. A. Roquelaure, à la base du candélabre doré de gauche, qui borde le tableau avec Dionysos, cf. *La diffusion du III^e style pompéien en Gaule*, 2^e partie dans *Gallia*, à paraître.

20 BASTET-DE VOS, *op. cit.*, pl. IV, 6.

21 *Ibid.*, portique de la Villa Impériale, mur est, pl. XI ; maison des Bronzes, pl. XVII, 31.

thème de la bande issue d'une coupelle en calice, portée par un pied léger, il s'en trouve des exemples proches dans la maison du *Garum* (I, 12, 8), dans le *cubiculum*²².

Malgré ces points de comparaisons, la composition de Vienne n'est pas directement comparable à un dispositif d'ensemble identique. On pourrait, à la rigueur, le rapprocher d'un décor trouvé il y a un siècle, dans la même ville. Une colonnette décorée de rubans en spirales et d'anneaux, passe derrière un petit édifice surmonté de base de candélabres à touffes de feuillages retombant²³.

Au vu des éléments comparatifs rassemblés, il semble que nous soyons en présence d'œuvres de qualité moyenne, typiques d'un III^e style évolué, qu'on pourrait assigner au règne de Tibère, dans l'état actuel des informations rassemblées. A Lyon, au contraire, aussi bien les décors que le contexte des fouilles, menées avec beaucoup de rigueur, nous apportent des données plus riches, nous assurant que la diffusion de ces thèmes s'est bien faite au début de l'époque augustéenne.

LYON

De nombreuses fouilles ont permis de sauver des sites intéressants, avec des peintures en place, bien datées grâce à l'attention portée aux éléments recueillis en stratigraphie.

Peintures de la rue des Farges (B2 bis).

Au premier séminaire sur la peinture murale en Gaule, Benoît Helly a fait un tour d'horizon des peintures exhumées et analysé plus particulièrement celles d'une maison trouvée rue des Farges, à une centaine de mètres des théâtres romains. En place, sur les murs, on note une plinthe imitant des marbres au moyen de mouchetures, puis, au-dessus d'une fausse moulure, de grands panneaux rouges ou verts, à bordures à trois traits qui se croisent dans les angles, sont séparés les uns des autres par des candélabres ouvragés²⁴ (fig. 13). Le pied montre des boules sous le disque de la base, une gaine de feuilles en forme de bulbe entoure le bas de la hampe. Les très nombreux fragments de la zone supérieure du décor permettent de restituer la hauteur totale du candélabre qui se termine par une corbeille campaniforme à deux pendentifs. Au centre d'un des panneaux se place une figure féminine drapée tenant un plectre.

Dans l'analyse stylistique B. Helly a justement rapproché la base des candélabres de ceux de Vienne, place Saint-Pierre, et de la base en stuc des bains de la maison du Labyrinthe à Pompéi. Le système à bordure de trois traits accolés est courant au III^e style. Beaucoup d'exemples qu'on pourrait citer sont encore inédits, ils appartiennent à des fouilles récentes effectuées à Périgueux, à Vaison-la-Romaine, à l'île Sainte-Marguerite et à Bolsena entre autres. L'exemple le plus proche est à chercher à Vaison (fouilles de la cathédrale) avec la même particularité des extrémités qui se croisent avec formation de boules²⁵. Quant à la figure drapée elle ressemble étonnamment à celle d'Iphigénie trouvée à Magdalensberg et publiée par H. Kenner²⁶. Le rapprochement évident avec Magdalensberg, dont les décors sont datés de façon précoce, est particulièrement intéressant à mettre en parallèle avec les éléments précoces, fournis également par la fouille de la rue des Farges.

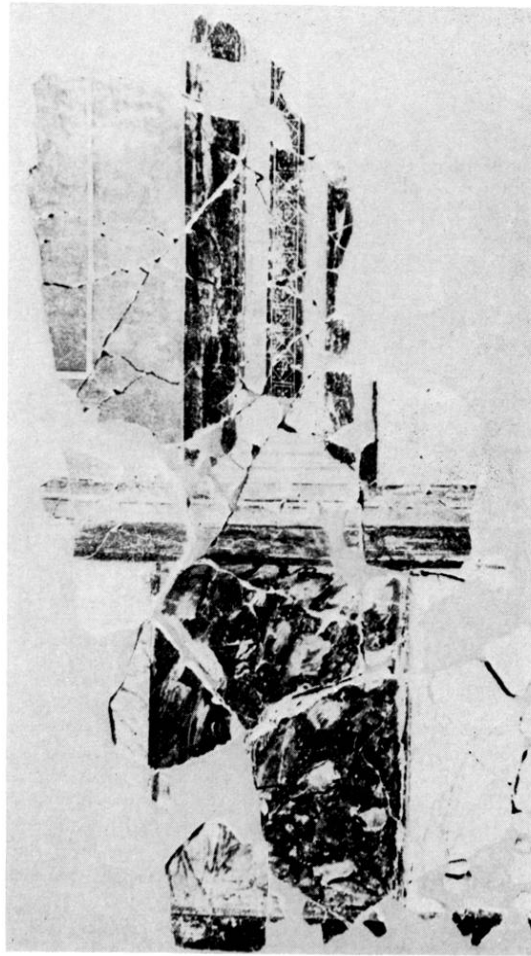
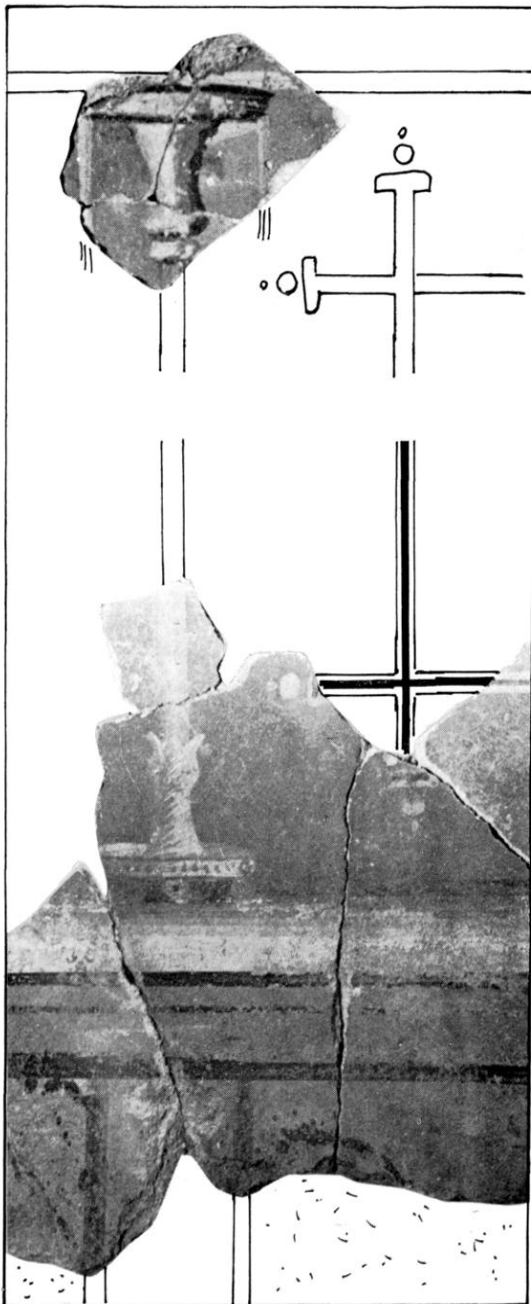
22 Cf. Coupelle d'où sort une bande, portée par un pied léger ; *ibid.*, maison du *Garum*, *cubiculum*, mur nord, pl. XIV.

23 Pour un dispositif à support encadré par un édifice, voir le *cubiculum* jaune de la maison d'Orphée, *ibid.*, pl. XXVI, 48. A Vienne, cf. *Fouilles de Vienne, 1881-1882*, dans *Bull. épigraphique de Gaule*, 1882, pl. V ; cette indication m'a été aimablement signalée par A. Pelletier.

24 A. DESBATS, B. HELLY, D. TAVERNIER, *Lyon retrouve ses origines*, dans *Archeologia*, n° 92, 1976, p. 15, fig. 5. Cf. aussi B. HELLY, *Étude préliminaire sur les peintures murales gallo-romaines de Lyon*, dans *Peinture murale en Gaule*, Actes des séminaires 1979, Dijon, 1980, p. 13. Les peintures sont en cours de restauration.

25 Cf. F. SALVIAT, *Informations archéologiques*, dans *Gallia*, 35, 1977, p. 536, fig. 35. M^{me} F. Galliou prépare un mémoire de maîtrise sur ces peintures dont le remontage n'est pas effectué.

26 H. KENNER, *Wandmalereien aus AA/15f*, dans *Magdalensberg-Grabungsbericht*, 13, 1973, p. 209-281, fig. 22.



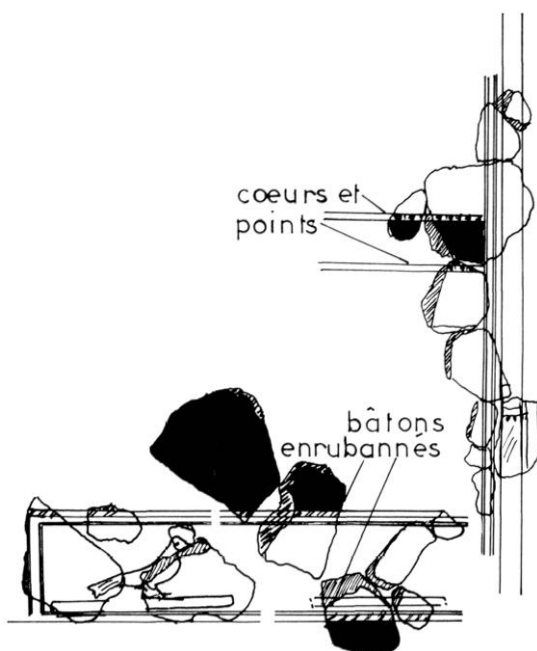
14 Magdalensberg, secteur AA/15f, détail d'un pilastre et de la plinthe à imitation de marbre.

13 Lyon, rue des Farges, B2 bis, détails de la base et du sommet des candélabres.

Les éléments de datation.

La peinture analysée provient d'une pièce remaniée au début de l'époque augustéenne, qui a été ensuite partiellement détruite lors de l'aménagement d'une grande *domus* à péristyle en 20 ap. J.-C. Il y a donc trois états. La peinture, appartenant à un *tablinum*, est du deuxième état, puisqu'elle a été exécutée après qu'une cloison ait été abattue. Un témoin du décor du premier état subsiste lié à un sol. D'après le matériel céramique recueilli, cette transformation peut être datée entre 15 av. et 10 ap. J.-C.²⁷. C'est là une fourchette chronologique très étroite qui corrobore les

27 Cf. B. HELLY, *loc. cit.*, p. 7.



15 Magdalensberg, détail d'un décor fragmentaire du secteur T/H.

datations fournies par Vienne (les Nymphéas), cité dans l'orbite de Lyon. La diffusion du III^e style, né en Italie entre 20 et 10 av. J.-C., s'est produite en Lyonnaise dès le début de notre ère. Il est indispensable de confronter cette chronologie aux datations précoces de Magdalensberg, qui apportent les mêmes conclusions.

MAGDALENSBERG (Autriche)

Deux ensembles de Magdalensberg nous intéressent, celui du secteur AA/15f et celui du secteur T/H. Le décor de AA/15f dérive du II^e style tardif, avec sa plinthe à imitation de marbre, mais la présence des figures isolées sur de grands panneaux rouge vermillon, des tableaux mythologiques, nous conduisent aux débuts du III^e style (fig. 14). Notamment, la présence d'un motif géométrique de cases carrées sur un pilastre évoque bien l'atmosphère des ateliers campaniens, où le motif se trouve aussi bien dans la grande Palestre sur une frise de fronton, que plus tard au IV^e style²⁸. Dans notre typologie des bordures ajourées nous avons attribué à ce type à quadrilatères les n^{os} 50 et 51²⁹.

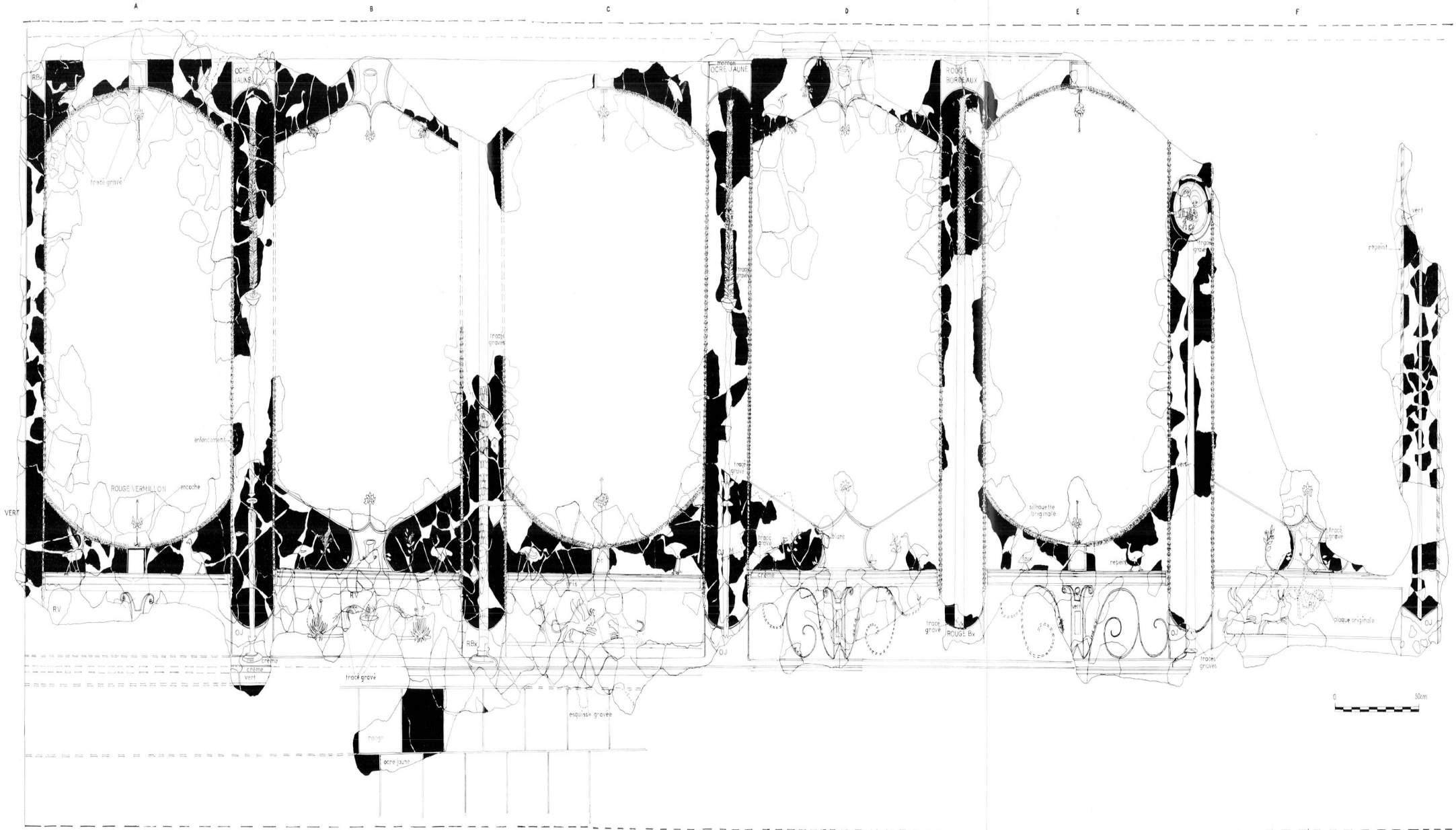
Le décor du secteur T/H, près du temple, est d'un III^e style plus facile à reconnaître car il abonde en petits motifs ornementaux typiques. Il nous a été présenté en avant-première par M^{me} Kenner à la séance de travail, organisée au Congrès International de Londres, et publié depuis³⁰ (fig. 15).

On reconnaît une colonnette à bagues décoratives, près de panneaux rouge et noir, limités par des galons blancs à cœurs et points marron, et voisins d'un compartiment rectangulaire rouge,

²⁸ Cf. H. KENNER, *loc. cit.*, fig. 5 et 6 à comparer avec *Notizia degli scavi di antichità*, XV, 1939, p. 185, fig. 11 et K. SCHEFOLD, *Vergessenes Pompeji*, Berne-Munich, 1962, pl. couleur 7, 2, même utilisation sur un pilastre.

²⁹ Cf. A. BARBET, *Les bordures ajourées dans le IV^e style de Pompéi, essai de typologie*, à paraître dans *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 1982.

³⁰ Cf. H. KENNER, *Wandmalereien aus T/H, Magdalensberg-Grabungsbericht*, 14, 1973-1974, Klagenfurt, 1980, p. 143-180. Cf. également fig. 13 à 17, 19, 22.



16 Périgieux, peintures trouvées dans la cave de M. Pinel, relevé d'ensemble.

cerné de filets et de bâtons enrubannés, occupé par un oiseau sur une ligne de sol. Pilastres et colonnes, coeurs et points, galons brodés, motifs issus de lotus abondent dans d'autres ensembles du même site.

Les éléments de datation.

Les peintures en fragments ont été recueillies dans une couche d'incendie datée de l'époque de Tibère en raison des céramiques qui y étaient mêlées. H. Kenner précise que la démolition de cette salle est intervenue en même temps que celle de AA/15f, car un fragment du décor d'Iphigénie a été trouvé dans les décombres de T/H. Là aussi une datation à l'époque augustéenne est suggérée par les circonstances de l'enfouissement. Les renseignements recueillis, tant à Vienne, qu'à Lyon et à Magdalensberg, nous conduisent à proposer de situer une diffusion des nouvelles modes décoratives, dans le monde romain, aux débuts de l'ère chrétienne.

Ces précisions chronologiques sont précieuses pour éclairer deux autres ensembles de peintures qui ne bénéficient pas d'un contexte archéologique aussi évident. Il s'agit des peintures trouvées dans le sud-ouest de la France à Périgueux et à Roqueleure.

PÉRIGUEUX

La ville romaine de Périgueux est également très riche en peintures murales trouvées en place ou en fragments épars, et leur préservation ainsi que leur dépose doivent beaucoup à l'activité de C. Bassier. Parmi les ensembles préservés, il convient de citer l'un des plus anciens, trouvé en 1925, qui nous concerne car il se rattache à notre série du III^e style. Il provient de fouilles exécutées dans la cave de P. Pinel, rue M. Féaux. Ces peintures, étudiées et assemblées en un premier temps par M. Sarradet, puis restaurées par C. Bassier, ont été données par M. Pinel à C. Barrière, lequel nous en a confié la publication.

Peintures de la cave Pinel.

Il s'agit de fragments recomposés et remontés, selon un schéma de restitution plausible dans l'ensemble et parfois contestable dans les détails (fig. 16)³¹.

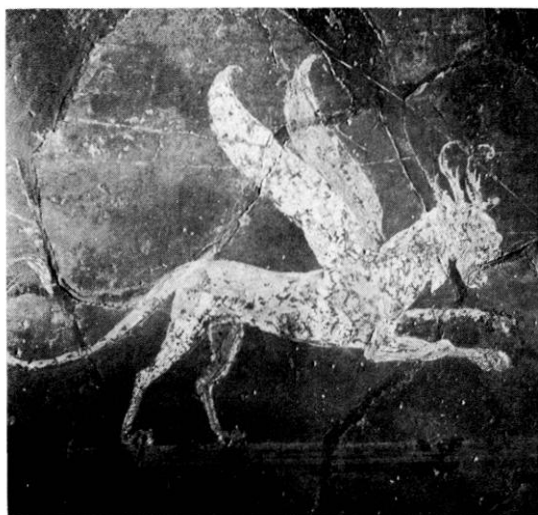
La plinthe. Au-dessus d'une plinthe à compartiments carrés, rouges, noirs ou ocre jaune, restitués sur deux rangées (sous le panneau B) à filet blanc de bordure, qui évoquent un système d'appareil, une fausse moulure verte et crème sépare la zone basse d'une prédelle rouge vermillon, sur laquelle évoluent des animaux réels ou chimériques.

La prédelle. De gauche à droite on trouve, un motif géométrique vert à volutes (il est plus complet sous les panneaux D et E), puis sous le panneau suivant B, un vase posé sur une ligne de sol, garnie aux extrémités de petites touffes de feuillages (fig. 17). Du vase ocre jaune sort un jet d'eau, rendu en blanc, et des sortes de palmes se croisent au-dessus. L'intérieur du vase est bleu gris. Sous le panneau suivant, la ligne de sol, limitée à gauche par un tronc d'arbre nu, porte un combat d'animaux qui met aux prises un griffon (fig. 18) à gauche et un félin à droite. Pour le félin, seuls l'avant-train et l'extrémité de la queue nous ont été conservés. Sous les panneaux D et E, déjà mentionnés, se succèdent deux motifs géométriques : un petit rectangle dressé et entouré d'une autre figure dont les angles supérieurs s'enroulent en volutes. Deux grands rinceaux partent de la base du motif évidé en triangle. Enfin, sous le dernier panneau (F) un autre griffon poursuit un cerf (fig. 19).

31 — Un aperçu sur ces peintures a été donné dans le catalogue de l'exposition consacrée à Périgueux antique : C. BASSIER et M. SARRADET, *La « fresque Pinel »*, dans *Vésone cité bimillénaire*, Bordeaux, 1979, p. 68-70 ; presque tous les panneaux restaurés viennent d'être installés définitivement au musée du Périgord à Périgueux.



17 Périgueux, peinture de la cave Pinel, détail du vase, panneau B.



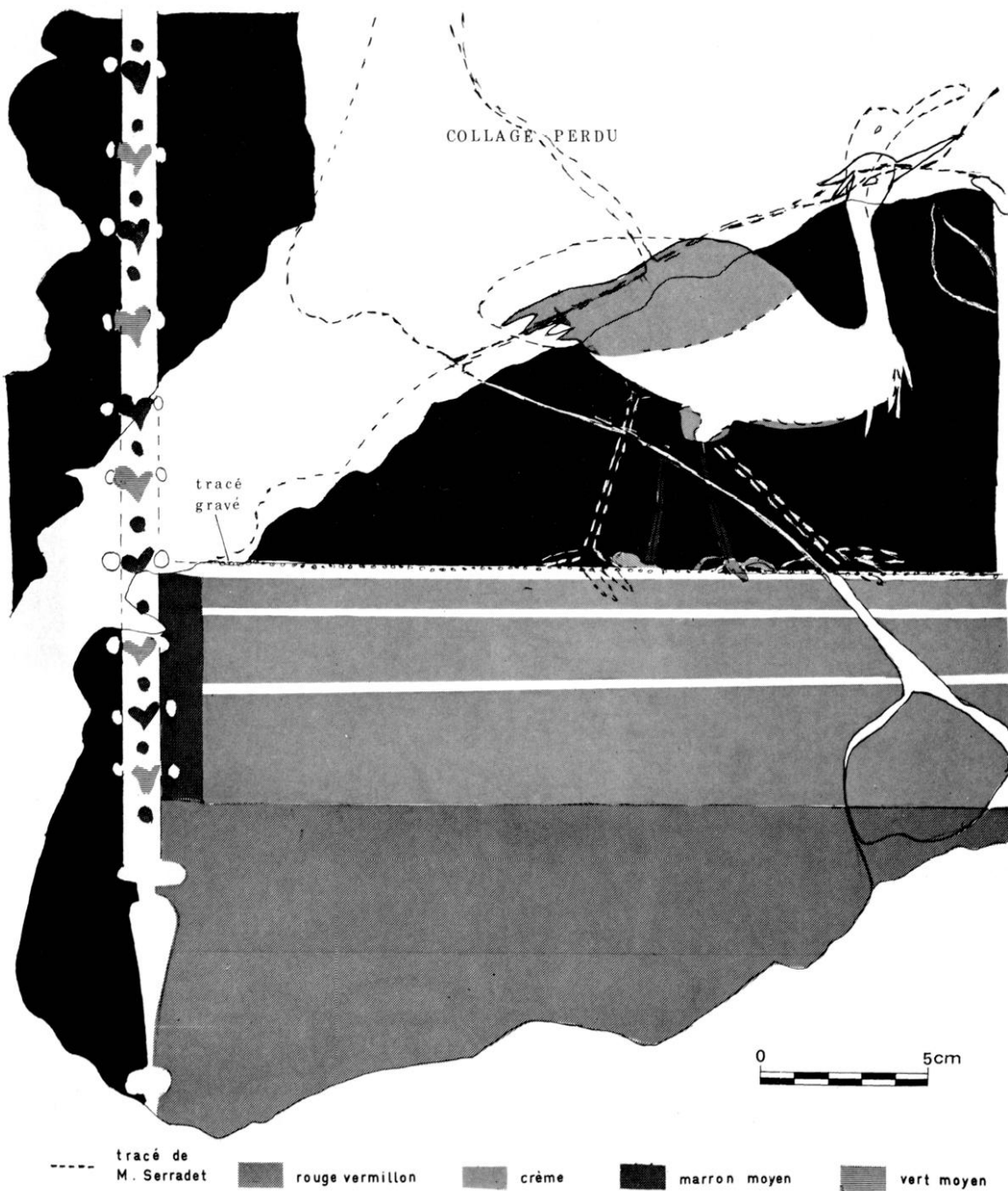
19 Périgueux, cave Pinel, poursuite d'un cerf par un griffon, panneau F.

18 Périgueux, cave Pinel, détail du griffon, panneau C.

Les panneaux. Une deuxième moulure fictive couronne la prédelle et la sépare de panneaux unis rouges, dont les côtés supérieurs et inférieurs ont des découpes arrondies ou obliques (fig. 16). La moulure est mi-partie crème, en haut, mi-partie grise, en bas, avec des traits marron ; une ombre fictive verticale marron est située à droite des galons brodés de coeurs et points, dont l'extrémité se termine en fuseau.

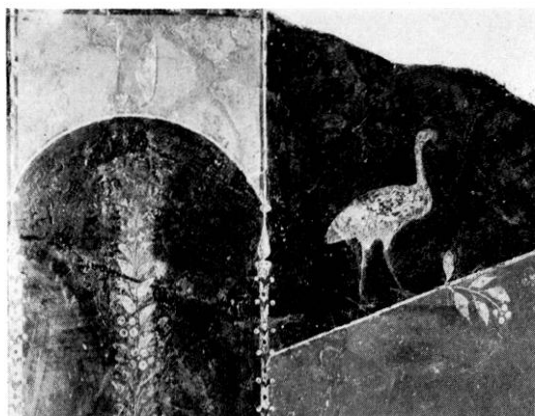
Dans les espaces résiduels noirs, créés par la découpe des panneaux, des petits échassiers gris (fig. 20), à rehauts blancs et pattes rouges (hérons cendrés?), sont campés de profil. Les pattes sont posées sur le rebord de la moulure ; les positions sont les suivantes : tête et bec pointés vers le bas (côté gauche du panneau C), pointés vers le ciel (côté droit du panneau B), statique ; dans un seul cas l'oiseau bat des ailes (côté gauche du panneau A). Des oiseaux semblables sont disposés au sommet des mêmes panneaux, ainsi celui du côté droit supérieur A répond à celui du côté inférieur gauche du même panneau, dont on distingue nettement les ailes éployées. Dans deux cas les volatiles sont différemment rendus, l'un ressemblerait à un marabout, au corps oblong, l'autre a un bec recourbé comme celui d'un perroquet (fig. 21).

Entre les panneaux rouges, limités par les galons, se dressent des colonnettes de fantaisie sur fond noir. Les panneaux rouges à découpes arrondies sont bordés de petites feuilles vertes serrées,



20 Périgueux, cave Pinel, détail d'un des échassiers.

très caractéristiques. Sur le fond des feuilles rendues par un petit trait vert, sont posées en touches légères des feuilles d'un vert plus clair, qui créent un effet de volume. A la rencontre des deux courbes garnies de ces feuilles, au milieu, est disposé un carré clair à traits de bordure, surmonté d'un motif ornemental d'origine végétale : c'est une tige rigide couronnée d'une sorte de pistil ocre jaune entouré d'une collerette de pétales bleus et gris. Les découpes linéaires obliques sont réalisées par un trait blanc. Au point de rencontre des deux obliques une figure géométrique pentagone irrégulière



21 Périgueux, cave Pinel, détail de la partie gauche du panneau B.



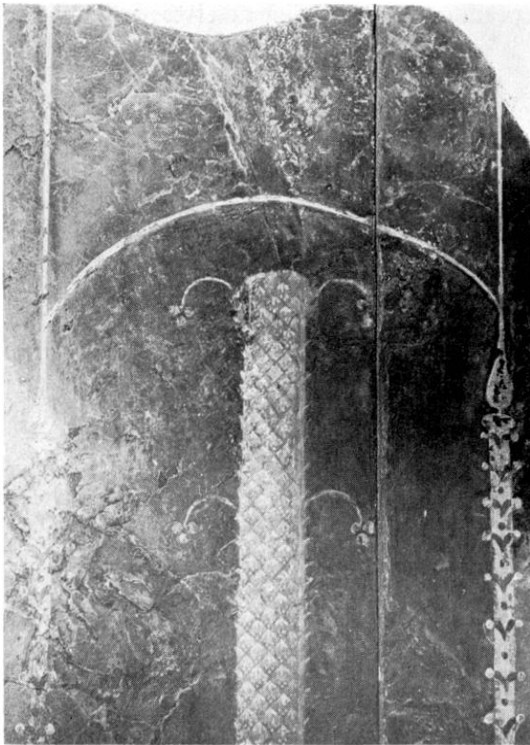
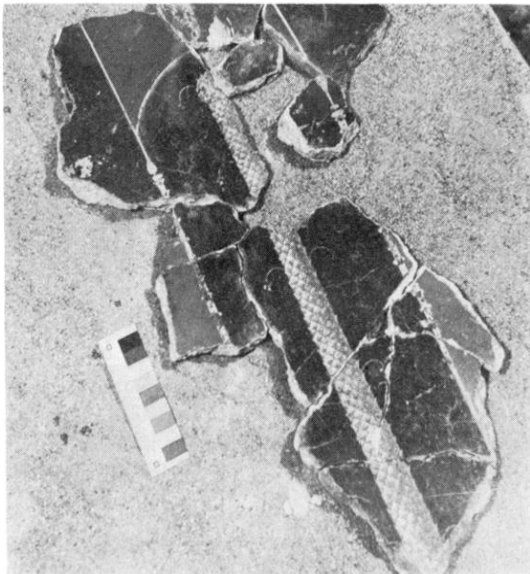
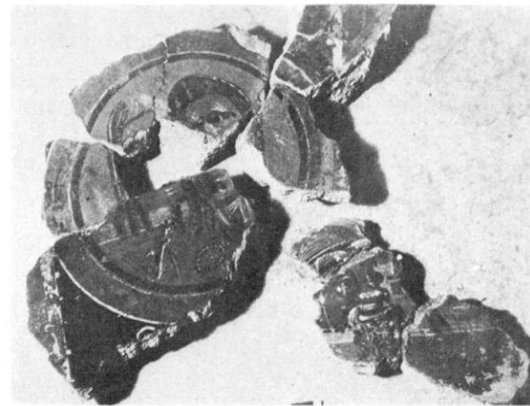
22 Périgueux, cave Pinel, détail du tronc d'écaille en ogive, entre les panneaux B et C.

gulier à quatre côtés concaves — à fond blanc, porte un canthare pour les découpes du bas, et un bol cylindrique à base en pointe pour les découpes du haut. Les vases sont exécutés à l'aide d'un pinceau d'une grande finesse, par touches de brun. La tige rigide oblique bordant les panneaux épouse l'arrondi du côté extérieur des pentagones et se termine en volute végétale à petites feuilles et baies que les échassiers qui lui font face semblent parfois becqueter (fig. 22).

Les bandes de séparation. Les galons brodés de cœurs et points se présentent tout à fait comme ceux de la place Saint-Pierre à Vienne (fig. 5 et 20), excepté leur base, fusiforme. On y trouve les mêmes boules blanches latérales en excroissance, les mêmes cœurs, ici alternativement verts ou marron, séparés par des points, et surtout une échelle rigoureusement semblable.

Les colonnettes qui prennent place entre des galons brodés et qui se détachent sur fond noir, sont de trois types. Le premier est composé de trois parties : une base en balustre, couronnée d'une ombelle surmontée d'une gaine de feuilles, une partie médiane à renflements, comme s'il s'agissait d'une colonne torsadée ou plutôt d'une tresse à deux brins, terminée par une coupelle d'où sort la partie supérieure, faite en pyramide de feuilles lancéolées serrées, parsemées de baies disposées en boules symétriques par quatre, blanches ou ocre jaune. Des effets de volume sont transcrits sur le fût de la balustre par un ton jaune qui devient progressivement ocre jaune et est flanqué de marron clair sur le côté droit, tandis que des rehauts blancs éclairent à gauche la gaine de feuillages. Il y a deux exemplaires de ce type (entre A-D et C-D).

Le deuxième type semble avoir été uniforme du haut en bas : il imite un tronc d'écailles (fig. 22), arrondies en ogive, réalisées avec minutie sur des tracés préparatoires gravés en demi-cercles. L'écaille cernée de blanc est comme recourbée au sommet en forme de pointe triangulaire blanche, chaque écaille est mi-partie verte à gauche et vert clair à droite.

*a**a**b**b*

24 a et b Périgueux, cave Pinel, détails des médaillons avec masques : a, après restauration, b : avant restauration.

23 a et b Périgueux, cave Pinel, tronc d'écailles en losanges, a : après restauration, b : avant restauration.

Enfin, le troisième type présente un réseau oblique marron, créant une résille de petits losanges ornés de trois feuilles, ou d'écailles minuscules, peintes en blanc et retombant du haut, avec trois points blancs en dessous. Sur le côté droit du fût une ombre est suggérée en violet clair et les écailles sont peintes en jaune clair. Le tout est censé évoquer un tronc de palmier (fig. 23 a et b). A intervalles réguliers deux petites tiges retombent en courbes ; elles sont ornées à leur extrémité de trois baies

minuscules jaune clair. La base de chacune de ces colonnettes montre deux tores, le deuxième, inférieur, très débordant. La base se détache sur le fond ocre jaune ou rouge bordeaux d'un compartiment à l'extrémité supérieure arrondie.

En haut, le compartiment, aussi à échancrure, est alternativement ocre jaune ou rouge bordeaux ; l'arrondi est situé à la partie inférieure, donnant l'impression d'une arcature. Sur le fond du compartiment, des ornements ovales étaient peints, dont l'interprétation exacte reste difficile. Il est bordé d'un double trait blanc et marron.

A l'extrême droite le décor est un peu différent et appartenait peut-être à un autre mur (fig. 16). Sur la bande de séparation étroite, noire, limitée par les galons brodés de cœurs et points, un médaillon, portant deux masques de théâtre (fig. 24), est disposé. Le pourtour du médaillon est vert, à traits blancs, doublé vers l'intérieur d'un filet brun. Le fond est violet clair en haut et beige en bas. Les deux masques sont vus de face, posés sur une base jaune clair. Celui de droite, mieux conservé, est tragique, avec des yeux charbonneux aux coins retombants, la bouche est ouverte, le teint est beige. La coiffure montre des boucles à l'anglaise. Du masque de gauche il ne reste plus que le sommet de la coiffure blonde et les boucles sur les côtés. Deux objets sont posés devant, un anneau ou une couronne et un instrument de musique ? ou poignard ?, à barres latérales et lacet de suspension³². Ces objets sont marron à rehauts blancs. On ne sait pas si le médaillon était accroché à un fût de colonnette, comme il est suggéré sur le panneau restauré, bien qu'il n'y ait aucun fragment original pour le prouver. D'après les photographies prises avant restauration, l'état des masques était meilleur, surtout pour le haut ; il existe un autre groupe de masques, dont un silène bien reconnaissable de profil à gauche et deux autres peu distincts, qui n'a pas été remonté.

Enfin, tout à droite, la dernière bande de séparation à fond noir n'est plus limitée par un galon brodé, mais par des hampes enrubannées. Autour de la tige blanche s'enroule un ruban ocre jaune bordé de deux traits marron qui alterne avec un ruban vert à même bordure. Entre ces deux hampes enrubannées une tige, verte à droite et vert clair à gauche, se dresse, sans aucun ornement sur les morceaux conservés. A la base elle semble passer devant un compartiment ocre jaune, à découpe oblique en M ; la base d'aucun des motifs n'est conservée.

Tout au sommet, une dernière moulure limite la composition. Celle-ci, nous l'avons dit, est une restitution partielle, dont il faut souligner les parties authentiques et les parties restituées, avec plus ou moins de certitude (fig. 16). On aura remarqué, sur notre dessin, les indications constantes de tracés gravés préparatoires. Ils sont visibles pour quelques grandes partitions : en sommet de prédelle (panneau D) et en base (panneau F) pour limiter les colonnettes (entre B-C et C-D), pour les découpes des bandes de séparation (entre D-E et E-F). Des encoches ont été gravées pour situer la place des petits ornements exécutés à main levée, comme les canthares en bas de panneau (panneau F), les récipients et les motifs végétaux à pistil et collerette de pétales en haut (panneau A). Bien entendu le cercle du médaillon est tracé au préalable au compas et tous les motifs de réalisation complexe et délicate à la pointe fixe. Nous avons déjà mentionné le tracé très élaboré du tronc de palmier à écailles en ogive, avec ses demi-cercles gravés, il y a aussi la base à jet d'eau dont tous les accessoires sont également gravés à la pointe, ce qui a permis d'en garder le souvenir, alors que les couleurs se sont écaillées. Tous les animaux courants de la prédelle ont été également esquissés à la pointe avant d'avoir été peints. L'extrémité d'un bois d'échafaudage a cogné la paroi, sur le côté inférieur droit du panneau A, ce qui indique, comme pour les traces relevées déjà à Famechon, un enduit encore frais au mortier plastique, lors de l'exécution³³.

³² Cf. note de M. Sarradet.

³³ Cf. A. BARBET, D. VERMEERSCH, *Peintures murales romaines de Famechon (Somme)*, dans *Gallia*, 38, 1980, p. 119.

Discussion pour une restitution générale.

La restitution proposée est harmonieuse de proportions. La hauteur de la plinthe était au minimum de 65 cm, avec deux rangs d'appareil et sans sous-plinthe, qui devait pourtant exister sur quelques centimètres. Avec la prédelle, connue dans sa hauteur grâce aux collages, la dimension actuelle proposée est de 100 cm. En égard aux habitudes picturales romaines de l'époque, on pourrait proposer un peu plus pour retrouver, par exemple, une mesure en pieds (soit $29,6 \text{ cm} \times 4 = 118,4 \text{ cm}$). Si la largeur des panneaux (variable de 112,5 à 124,5 cm) est donnée par des collages continus, la hauteur est hypothétique, la suite des fragments sur la bordure gauche du panneau A étant un assemblage réalisé par commodité de présentation.

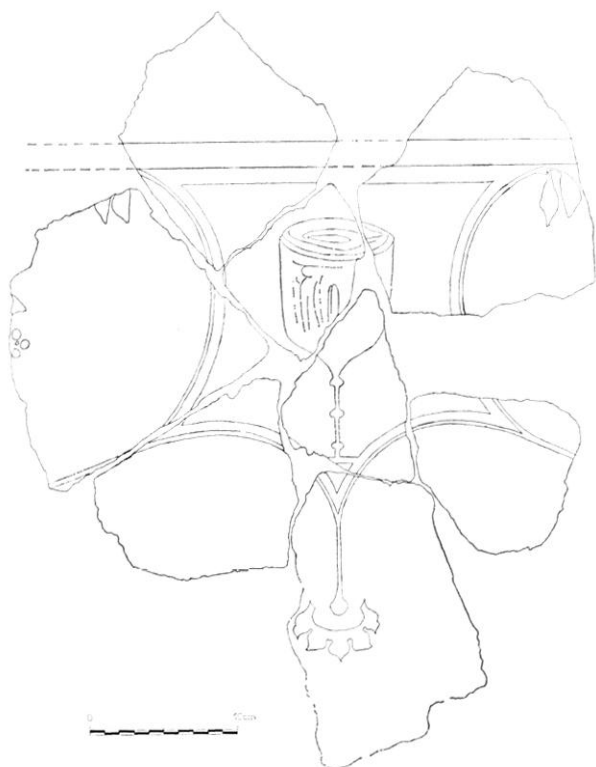
On proposera de faire correspondre la largeur (en moyenne 118,4 cm, soit quatre pieds) avec une hauteur à fixer au double (236,8 cm) pour obtenir une proportion d'un tiers pour deux tiers. Ainsi, au lieu des 3,10 m restitués effectivement, on peut imaginer une paroi d'origine de 3,60 m environ ($236,8 + 118,4 \text{ cm} = 355,2 \text{ cm}$). D'après la nature des collages vrais, on constate que l'alternance entre panneaux à découpes obliques et à découpes arrondies correspond à la réalité. En revanche, la continuité des collages est moins importante pour les parties hautes, dont la position semble cependant plausible. Nous avons déjà fait des réserves pour le panneau d'extrême droite avec ses deux bandes de séparation dissymétriques qui appellent une disposition différente.

En effet, le restaurateur nous propose une composition paratactique, donc régulière ; or les éléments de la partie d'extrême droite tendent à prouver l'existence d'un système symétrique, avec variantes, selon qu'il s'agit de panneaux latéraux ou d'un panneau central, dont la plupart des éléments nous manque. Bien entendu le dispositif choisi se justifie pleinement dans une optique muséographique. On regrettera cependant certaines erreurs de détail et la dissociation de certains collages. Ainsi sur le côté latéral gauche du panneau E on voit encore la silhouette d'origine d'un échassier, repeint plus loin (fig. 16) ; le complément des volutes issues du motif géométrique de plinthe, sous le panneau E, ne tient pas compte des vestiges authentiques du même motif sous le panneau D qui suggèrent un enroulement plus petit et plus conforme à ce que l'on observe d'habitude, détail important pour l'établissement de comparaisons stylistiques. Le bol cylindrique à pointe devait être une coupe à pied avec trois renflements, selon le dessin de M. Sarradet, établi avant restauration (panneau D, fig. 25)³⁴. La collerette de pétales est toujours dirigée vers le bas, si l'on se réfère aux morceaux originaux, et quelle que soit sa position en haut ou en bas de panneau ; il faut donc inverser la position des pendentifs A, C, E en haut, celles de B, D et F en bas (fig. 16).

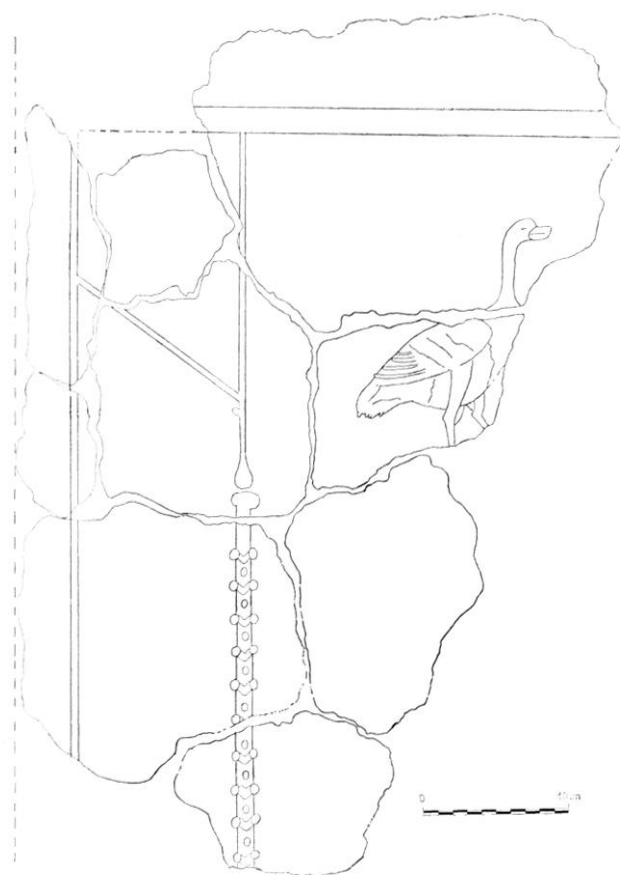
Des fragments pâlis ont été repeints et, lorsque la restauration n'est pas fidèle à l'original, cela est gênant : ainsi le bec effilé de l'échassier de gauche, en haut du panneau A est, en fait, le bec court et fort d'une oie (fig. 26), de même celui de gauche en bas du panneau C, brisé par une cassure, n'était pas pointu, car il y a l'amorce d'une bosse ; l'oiseau du bas du panneau D était plus volumineux (fig. 20), les pattes plus écartées (il manque des morceaux qui se collaient à l'origine). Tous ces détails peuvent être observés sur des photographies qui recourent les renseignements donnés par les dessins de M. Sarradet (fig. 23 a, b). Nous comparerons ainsi le sommet de la colonnette à écailles en losanges, arrondi comme un artichaut, sur la photographie prise en cours d'étude, et le même après restauration, où l'arrondi a quasiment disparu.

Dans deux cas une grande plaque, recollée au début des travaux, a été dissociée lors de la mise sur panneaux-sandwich. Nous l'avons signalé (par des pointillés) pour l'échassier en bas à gauche du panneau D, qui était complet (fig. 16, 20). Il y a plus ennuyeux : la découpe oblique avec pentagone irrégulier du panneau F n'est qu'une partie d'une grande plaque de fragments, qui se recollaient, et qui montrait le lien entre le pentagone et le motif géométrique de plinthe (fig. 27), alors qu'on a suggéré, sur la restitution, la présence d'une scène de chasse, entre un griffon et un cerf, qui devait se situer ailleurs.

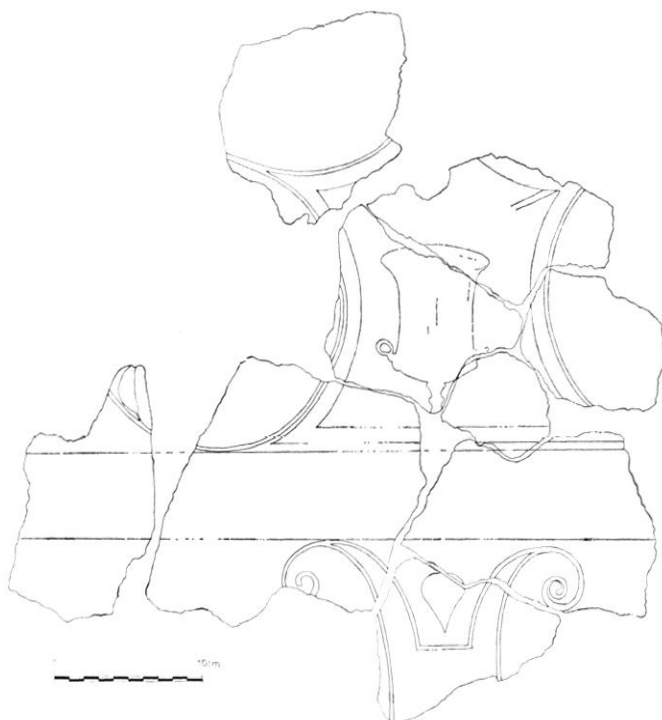
³⁴ Les photographies prises pendant les premiers assemblages permettent de comparer et d'apprécier l'exactitude des dessins de M. Sarradet.



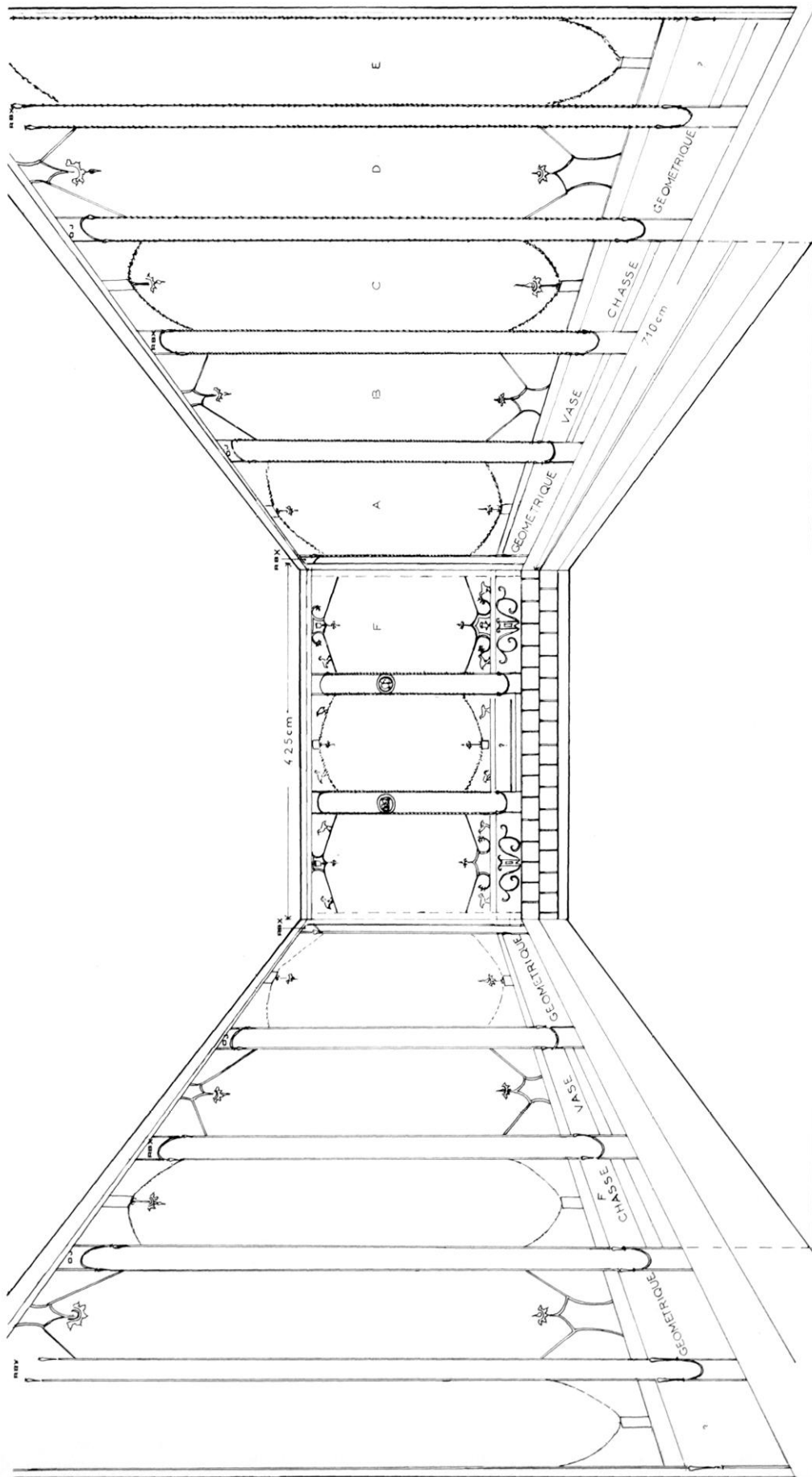
25 Périgueux, coupe située sur le panneau D, relevé avant restauration.



26 Périgueux, cave Pinel, détail de la partie gauche en haut du panneau A, avant restauration.



27 Périgueux, cave Pinel, détail du panneau F, relevé avant restauration.



28 Périgueux, cave Pinet, restitution générale du décor de la pièce d'origine.

Il peut arriver que de telles erreurs se produisent, d'où l'importance des dessins et des photos préliminaires à la restauration. Ici l'association entre pentagone et scène animalière n'est pas prouvée : sur le panneau B par exemple, où le collage est continu et incontestable, l'association du motif géométrique se fait avec le vase à jet d'eau. La séquence des quatre premiers panneaux, juste et sans interruption, propose un motif géométrique de chaque côté pour encadrer deux scènes, dont une avec nature-morte et l'autre avec des animaux. On est sûr que le motif géométrique est dans un angle de mur, car il est le seul à être bordé d'une bande verte continue aux aspérités d'angle rentrant caractéristiques. La composition se suffit à elle-même et convient parfaitement pour un mur latéral. On peut imaginer une paroi symétrique pour utiliser les éléments des panneaux E et F (fig. 28) : le motif géométrique de plinthe en E étant en face de A, pour une parfaite correspondance avec la découpe arrondie du panneau, et F étant en face de C pour la même raison.

Cependant il subsiste une difficulté pour la correspondance des couleurs des compartiments échancrés en haut des bandes séparatives : la bande conservée avec colonnette à réseau de losanges étant surmontée de rouge bordeaux à gauche, se trouverait en face d'un compartiment échancré ocre jaune (le collage est bon et montre l'enchaînement entre la découpe oblique à gauche et la découpe arrondie à droite). La difficulté serait levée si l'on imaginait une paroi à cinq panneaux, en laissant le haut du panneau E là où il est placé. Le chiffre impair de panneaux est la disposition la plus fréquente ; cet usage est transgressé lorsqu'il s'agit d'une pièce très étroite où deux panneaux seulement peuvent prendre place³⁵. Dans cette hypothèse la longueur de la salle atteindrait 7,10 m au minimum, au lieu de 5,70 m dans le cas de quatre panneaux, pour une largeur de 4,25 m, si l'on compte trois panneaux sur les côtés courts. Pour ces derniers seraient à utiliser les motifs plus rares, comme les deux médaillons et les hampes enrubannées. Cette pièce monumentale devait être assez haute de plafond et les 3,60 m de hauteur proposée sont donc un minimum. Sur notre restitution d'ensemble en perspective nous proposons de voir les médaillons sur le mur de fond, face à une entrée largement dégagée, où pouvaient prendre place, de part et d'autre, sur les murs l'encadrant, les hampes enrubannées (non figurées sur la restitution).

La datation.

Si l'on confronte cette restitution avec les vestiges de substructions retrouvées, lors des fouilles de 1925, on ne constate aucune correspondance possible. D'après le plan, un groupe de quatre pièces formait un rectangle de 7 m × 8 m, mais seul le mur a b c (long de 8 m) portait des peintures dont une section (b c, soit la moitié) montrait un simple mortier. Le texte reste obscur et on ne sait si les peintures de la section a b, qui correspondent à notre décor, étaient réellement situées sur le mur trop court pour le remontage effectif obtenu, qui dépasse 5 m de long (panneaux A à D)³⁶. Il est peu probable que la peinture provienne du mur, au pied duquel en furent trouvés les débris ; elle s'est peut-être effondrée dans cette pièce en sous-sol (il n'y a pas d'ouverture indiquée sur le plan).

On remarquera que les fouilles effectuées par la suite en 1963, dans le même secteur, n'ont pas éclairci ce point et il s'est agi surtout de récupérer les fragments de peinture, gisant sous un tas de charbon, selon les informations orales de M. Sarradet.

35 Exemples : couloir dans la maison des *Velli* à Pompéi (VI, 15, 1) et des petits *cubicula* ; cf. W. J. TH. PETERS, *La composizione delle pareti dipinte della Casa dei Velli a Pompei*, dans *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, XXXIX, 1977, pl. 79, 37, 38 ; pl. 89, 60, 61 ; 90, 65 ; 91, 66, 67.

36 ... « la partie a-b constituait une décoration très belle et très variée : jets d'eau, canards et plantes aquatiques, guirlandes de fleurs, bannières, victoire ? s'appuyant sur une épée, médaillon de 0,20 m contenant un buste d'homme et un de femme. Au moment de la découverte ces peintures étaient dans un remarquable état de fraîcheur mais très fragmentées » ; Cf. P. BARRIÈRE, *Vesunna Civitas Petrucoriorum*, Périgueux, 1930, p. 120-124.

Éléments fournis par la fouille.

La même incertitude se retrouve pour asseoir une datation. La fouille avait été conduite jusqu'au sol vierge et la peinture appartenait à un deuxième niveau, détruit et partiellement arasé par le troisième niveau. C. Bassier et M. Sarradet ont conclu à un ensemble de constructions de la seconde moitié du 1^{er} s. en raison de la trouvaille de tessons de céramique sigillée³⁷. M. Sarradet a bien voulu nous confier les dessins des tessons de céramique retrouvés qui ont été examinés par C. Bémont. Sans voir les tessons eux-mêmes, la couleur et la texture de la pâte, il se dégage tout de même les conclusions suivantes : il y a trois groupes principaux, un premier datable de la fin du 1^{er} s. av. J.-C. jusqu'au début du 1^{er} s. ap. (15 av. - 15-20 ap. J.-C.), un autre de l'époque flavienne et un troisième nettement du II^e siècle³⁸.

Ces trois groupes doivent correspondre aux trois niveaux observés, dont la datation reste approximative. On notera une première implantation à l'époque augustéenne, identique à celle qui a été trouvée sous la maison de la rue des Bouquets, à Périgueux même³⁹, elle aussi richement peinte, et un dernier état daté de 150 ap. J.-C.

La date précise d'établissement du deuxième niveau devrait être légèrement antérieure à l'époque flavienne, si l'on suppose que les tessons du deuxième groupe donne l'époque d'utilisation de l'habitat. Nous allons essayer de préciser cette période, vraisemblablement antérieure au milieu du 1^{er} s., à l'aide des éléments stylistiques.

Éléments fournis par les comparaisons stylistiques.

Si le contexte archéologique donne une fourchette chronologique très large (d'un demi-siècle), la référence à la série étudiée ici nous oriente tout de suite vers une production du III^e style. Les nouveaux thèmes apparus dans ce décor de Périgueux nous conduisent à des comparaisons très proches avec d'autres documents issus d'Italie et même des provinces. Nous retiendrons essentiellement quatre thèmes principaux :

Les feuillages en limite de compartiments. Il consiste en un mince rameau recouvert de toutes petites feuilles qui séparent deux champs diversement colorés, ce qui crée un contraste très décoratif. C'est une façon nouvelle de séparer les champs qui supplante la vieille formule de la bordure géométrique plate à filets. A Périgueux, ces feuillages limitent les panneaux rouge vermillon et les séparent d'un fond noir. A Pompéi, on citera en exemple le *tablinum* h de la maison de *L. Lucretius Fronto* (V, 4, 11), dans les provinces, les décors fragmentaires de la villa de Commugny, près du

37 Cf. C. BASSIER et M. SARRADET, *loc. cit.*, p. 70.

38 Rapport de C. Bémont, octobre 1981, que je remercie pour cette analyse. Du premier groupe se détachent trois tessons avec marques d'Arezzo, de *L. Tellius*, correspondant à un type d'assiette Goudineau 12/14/15/19, apparu entre 20 et 15 av. J.-C. ; *Eros Avillius*, forme Goudineau 37, qui ne dépasse pas le règne de Tibère ; *Rusinius* entre 10 av. et 10-15 ap. J.-C. Du deuxième groupe, on note une forme Drag. 37 de transition du Sud de la Gaule, probablement de l'époque de Vespasien, une forme Drag. 30, de même époque, un plus imprécis, peut-être de la Graufesenque. Enfin de la troisième époque, un décor utilisé à l'époque de Trajan par les potiers du Centre [cf. Thézée] ; un tesson du type Rogers B 230 ou 233, au plus tôt de l'époque d'Hadrien, un décor typique de *Butrio* (120-150).

39 Cf. M. GAUTHIER, *La demeure augustéenne de la rue des Bouquets*, dans *Vésone cité bimillénaire*, catal. expo. 1979, p. 52-54.

lac de Genève, dont il sera question dans la seconde partie de cet article, et ceux de Magdalensberg, déjà mentionnés⁴⁰.

La rigidité des bords des panneaux cède également et les découpes arrondies sont fréquentes ; cependant la courbe est généralement dans l'autre sens, vers l'intérieur du panneau⁴¹. C'est ce que M. de Vos appelle des *vela*, par analogie avec les voiles suspendus et gonflés parfois reconnaissables sur les décors ; ils sont attestés à partir de la phase Ic, soit 25 ap. J.-C.

Le système à prédelle. Cette appellation vient du vocabulaire médiéval et de la peinture du *Trecento*. Elle convient bien à cet espace clos, enfermé sous les panneaux principaux, comme ces étroites frises décorées sous la partie médiane des retables. A Pompéi, les prédelles sont ornées surtout d'oiseaux becquetant des fruits, tandis qu'à la fin du III^e style et au IV^e style les animaux courants, les simulacres de chasse sont fréquents. Dans tous les cas la ligne de sol est présente, ainsi que les petites touffes de feuillages pour situer la scène. L'exemple le plus proche est celui de la prédelle du *triclinium* 8 dans la maison de *Siricus* (Pompéi, VIII, 25-47) où l'on reconnaît un chien poursuivant un cerf, et encore la même scène avec deux chiens, dont la ligne de sol est limitée par deux troncs d'arbres nus⁴². Des deux exemples les plus proches, l'un est considéré dans la phase Ib du III^e style et l'autre dans la transition entre III^e et IV^e style.

Quant à une recherche sur l'origine et l'évolution de l'emploi du vase à jet d'eau et palme et du griffon en chasse, elle n'a pas sa place ici. On se contentera de remarquer l'emploi du griffon en position dynamique et non pas statique, comme on le voit dans les compositions héraldiques, par exemple de part et d'autre d'une lyre ou d'un trépied, en tant qu'attribut d'Apollon⁴³. Le vase à jet d'eau est bien figuré en plinthe, dans le IV^e style, et ceux du péristyle de la maison des *Vellii* à Pompéi sont de beaux spécimens, plus grands et sans palme⁴⁴.

Les échassiers. Nous l'avons déjà signalé dans l'étude consacrée uniquement aux peintures du site des Nymphéas à Vienne, la taille et le traitement des oiseaux permet de distinguer la série appartenant au III^e style de celle qui revient au IV^e style.

Par leur petitesse et la minutie du traitement, l'emploi de tons nombreux, bleu et blanc pour le corps, marron, rouge, rose pour le bec et les pattes, les oiseaux de Périgueux s'inscrivent dans la tradition du III^e style, comme les références nombreuses, que l'on peut faire avec la production campanienne, nous y incitent. Nous signalerons ainsi les échassiers minuscules perchés sur les entablements d'édicules aériens, dans la villa de Boscotrecase et qui correspondent à ceux qui sont perchés sur la découpe arrondie des panneaux à Périgueux⁴⁵. Pour l'allure générale et les attitudes différentes, on se reportera à la succession de dessins d'échassiers donnés par M. de Vos dans son livre sur l'égyptomanie, dont ceux de la villa des Mystères, qui ne dépassent pas 10 cm de haut, alors que ceux de Périgueux sont hauts de 11 cm en moyenne⁴⁶.

40 Cf. BASTET-DE VOS, *op. cit.*, pl. XXXII ; 59, W. DRACK, *Römische Wandmalerei der Schweiz*, Bâle, 1950, pl. III ; complexe f, en forme de thyrsé : H. KENNER, dans *Wandmalerei aus T/II, Magdalensberg-Grabungsbericht*, 14 (1973-1974), Klagenfurt, 1980, fig. 13.

41 Pour les panneaux à côtés incurvés, voir dans BASTET-DE VOS, *op. cit.*, le *tablinum* i de la maison de *L. Caecilius Jucundus* (V, 1, 23-26), pl. XI, 72, le *thermopolium* I, 8, 8, pl. XII, 73, maison VI, 2, 16, *tablinum*, pl. LVII, 105 ; maison de *Siricus* (VII, 1, 25-47 *triclinium* 8, pl. LVIII, 106.

42 Cf. BASTET-DE VOS, *op. cit.*, p. 135, tableau synoptique, à « predella figurata » ; voir aussi les animaux courants dans la maison de *Marcus Lucretius Fronlo*, *tablinum* h, mur sud, pl. XXXI, 57 ; pl. LVIII, 106.

43 Cf. C. DELPLACE, *Le griffon, de l'archaïsme à l'époque impériale*, Bruxelles, Rome, 1980.

44 Pour un autre emploi en partie basse, voir également les modèles peints sur les murs de jardin ; cf. W. F. JASHEMSKI, *The gardens of Pompeii Herculaneum and the Villas destroyed by Vesuvius*, New York, 1979, fig. 98, 99, 102, 104 à 106, 113, 115, 130.

45 Cf. P. H. VON BLANGKREHNHAGEN, C. ALEXANDER, The Paintings from Boscotrecase, dans *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung*, Heidelberg, suppl. 6, 1962, pl. 11, 13, 15.

46 M. DE VOS, *L'egiptomania in pittura e mosaici romano-campani della prima età imperiale*, Leyde, 1980, fig. 38, 39, pl. VIII, IX.

En revanche les échassiers dans le IV^e style, occupent une grande partie de la hauteur de la plinthe : ils sont couramment hauts de plus de 30 cm et la facture en est simplifiée, surtout dans les provinces où différents tons de verts, et parfois un brun pour les ombres, un blanc pour les lumières, suffisent à définir l'animal. Quant au schéma avec découpes obliques ou courbes, avec carrés ou pentagones irréguliers, nous n'avons pas trouvé d'équivalent. Pour l'instant, en l'absence d'éléments de comparaison, du moins dans la documentation à notre disposition, nous pouvons tenir ce trait pour original.

Les colonnettes décorées. Les trois types de fantaisie qui nous ont été conservés existent tous à Pompéi. La colonnette à écailles en ogive, bichromes, figure déjà dans le répertoire de la peinture du II^e style, dans sa phase tardive, ainsi dans la maison des Épigrammes (V, 1, 18), dans l'*oecus* y, dans la maison d'*Obelius Firmus* (IX, 10, 1)⁴⁷. Elle se continue, sur des colonnes plus élirées dans le III^e style, ainsi dans la villa Impériale qui présente, sur le même mur, l'autre variante à losanges et écailles soulignées d'épines (?). La villa Impériale appartient à la phase Ib⁴⁸. Ce réseau, ou résille oblique, est visible aussi dans la maison de *L. Caecilius Jucundus* (*tablinum* i, Pompéi V, 1, 26), dans celle de *M. Spurius Mesor* (pièce m, VII, 3, 29).

Ce décor d'écailles est très populaire, également sur des colonnes réelles, peintes ou revêtues de mosaïques⁴⁹, à l'époque flavienne. Si l'on se reporte à la peinture provinciale, on retrouve ces types d'écailles en losanges à Commugny et à Champlicu, que nous analyserons dans la deuxième partie de ce travail. On peut même citer un petit décor de provenance inconnue de Glanum, assez soigné et que nous n'avons pas pu dater⁵⁰.

Les colonnes de feuillages sont également très appréciées et, comme pour le système à écailles, elles sont à décors multiples, avec des successions de parties de fût lisses et des parties décorées de façon différente. Les exemples les plus réussis sont à chercher dans la maison des Amours dorés à Pompéi (VI, 16, 7), à Boscotrecase dans la villa d'Agrippa Postume, ou encore à Pompéi dans la maison du Laocoon (VI, 14, 28-31). Tous ces exemples appartiennent à un III^e style mûr⁵¹.

Il y aurait d'autres thèmes à développer et nous mentionnerons brièvement les médaillons, dont la vogue apparaît avec le III^e style et se maintiendra au style suivant. On y trouve à l'intérieur des portraits ou des têtes lunaires, ou même des masques de méduse. À Périgueux on observe, en premier lieu, qu'ils sont posés sur un plan horizontal, sorte de gradin ou d'estrade, et enfermés dans un médaillon. L'association des deux est originale.

En effet, si l'on compare avec la production campanienne, où le masque apparaît dès le milieu du 1^{er} s. av. J.-C. (II^e style), la présentation en est différente : il est posé sur un mur-cloison bas. Plus tard, au début du 1^{er} s., avec le plein épanouissement du III^e style, on voit souvent des masques suspendus par un fil⁵². Lorsqu'ils sont disposés dans un mé-

47 Cf. H. G. BEYEN, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, La Haye, 1960, fig. 86 a, b, 88 a, b, 154, 218 a.

48 Cf. A. ALLROGGEN-BEDEL, *Zur Datierung der Wandmalereien in der Villa imperiale in Pompeji*, dans *Bulletin van de Vereniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving te s'Gravenhage*, Leyde, 50, 1975, fig. 7, p. 233 ; M. de Vos range les deux variantes dans sa table synoptique à « colonna di palma » présente à partir de la phase Ib, vers 14 ap. J.-C., cf. pl. XI, 72, pl. XLVII, 84. Autres exemples bien connus, ceux de la villa de Boscotrecase, cf. BLANCKENHAGEN-ALEXANDER, *op. cit.*, pl. 58 ; ceux de la villa des Mystères, M. de Vos, *L'Egitomania...*, pl. III.

49 Cf. W. F. JASHEMSKI, *op. cit.*, fig. 239. Voir aussi le collège des Augustales à Herculaneum, le petit portique de la villa de Poppée à Oplontis.

50 Cf. W. DRACK, *op. cit.*, pl. V et dépliant 1 ; A. BARRET, *Recueil général des peintures murales de la Gaule*, I, 1, Glanum, XXVII^e suppl. à *Gallia*, Paris, 1974, fig. 177, 179, 191.

51 Cf. BASTET-DE VOS, *Terzo Stile*, pl. VII, 12 ; XVI, 29 ; XXXVI, 65. Voir également F. et A. NICCOLINI, *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, Naples, 1854-1891, t. III, pl. LIII.

52 Cf. A. ALLROGGEN-BEDEL, *Maskendarstellungen in der römisch-Kampanischen Wandmalerei*, Munich, 1974,

daillon, ils « flottent » au milieu de la circonférence. On citera les *oscilla* de la villa à *Contrada Pisanella*, dans l'exèdre 11, dans la maison de *Casca Longus*, dite encore des *Calari* ou des « *Quadretti teatrali* » à Pompéi (I, 6, 11), dans les inter-panneaux très riches de l'*atrium*. D'après l'étude menée par M. de Vos dans son tableau synoptique le thème apparaît à la phase Ib⁵³. En revanche, après le milieu du même siècle (IV^e style), revient à la mode le masque posé, enfermé dans un petit tableau ou sur une corniche, en évidence sur une marche d'escalier⁵⁴. Il ne semble pas qu'il y ait d'exemple en Campanie d'un masque posé sur un gradin et enfermé dans un médaillon. Le médaillon contient d'autres sujets en général, portraits, figures volantes, fleurons, et certains types de masques très stéréotypés, comme des têtes lunaires ou des têtes de méduse.

L'exemple de Périgueux paraît donc original par rapport à la production italienne du 1^{er} s. En revanche, les types mêmes représentés, s'ils sont difficiles à identifier avec précision, dérivent des masques réels de personnages du théâtre antique. Ainsi la femme au teint blafard, conserve la coiffure à *onkos*, les boucles artificielles, la bouche ouverte fortement ourlée, l'œil et la paupière très soulignés. Le silène est reconnaissable à son nez à larges narines, épaté, au front bombé, aux lèvres lippues. Les types exacts correspondants aux personnages décrits sont délicats à identifier, étant donné l'aspect fragmentaire du décor.

Quant aux hampes enrubannées de filets de couleur en hélice, c'est un thème caractéristique, que nous avons eu l'occasion déjà de relever à propos de l'étude d'une peinture du musée du Louvre. M. de Vos les appelle « *bastoncini imbanditi* ». Il existe à Rome (réserves du musée du Louvre), à Pont d'Ancy (Aisne) disparu, à Magdalensberg, et en Campanie, notamment dans la maison de *Marcus Lucretius Fronto*, sur hampe verticale couronnée d'une boule au sommet⁵⁵.

Il résulte de l'analyse des peintures de Périgueux, que, à l'image de celles de Vienne (place Saint-Pierre), qui lui sont très proches, l'environnement stylistique est celui de la maturité du III^e style, et qu'elles sont vraisemblablement l'œuvre de décorateurs de la génération qui a suivi celle des auteurs des peintures de Lyon, de Magdalensberg et peut-être aussi celles de Vienne-les-Nymphéas nettement antérieures. Nous verrons dans la suite des décors de la même inspiration, qui nous permettrons de parfaire une chronologie approximative et de nous faire une meilleure idée de cette diffusion d'une mode qui a duré plus de soixante ans en Italie.

(à suivre)

Alix BARBET
(C.N.R.S.)

fig. 1 pour le type posé, du II^e style ; fig. 3 pour le type sur escalier ; sur les médaillons avec têtes, voir BASTET-DE VOS, *op. cit.*, pl. XV, 28 ; XXXIII, 60 ; XXXIV, 61 ; XLVI, 82.

53 Cf. BASTET-DE VOS, *op. cit.*, tableau après la p. 134.

54 Voir aussi réserves du musée de Naples, inv. 9806.

55 Cf. A. BARBET, *A propos de la collection de peintures romaines du Louvre*, II^e partie, dans *Revue archéologique*, 1978, fig. 20, p. 107 et étude p. 105, note 22 ; BASTET-DE VOS, *op. cit.*, pl. XXXII, 58.

N.B. — Toutes les photographies sont de l'auteur, sauf : fig. 13, rephotographiée et composée d'après B. Helly, Actes des Séminaires 1979, *Peinture murale en Gaule*, fig. 13 ; fig. 15, d'après H. Kenner, *Magdalensberg-Grabungsbericht*, 13, fig. 6 ; fig. 16, redessinée à partir de la fig. 16 dans H. Kenner, *Magdalensberg-Grabungsbericht*, 14 ; photos et dessins M. Sarradet : fig. 23 b, 24 b, 25, 26, 27. Les relevés graphiques ont été faits par A. Barbet, assistée par C. Meuleau pour les dessins de Vienne place Saint-Pierre, par l'équipe du Touring-Club de France de Lyon pour les peintures de Vienne-les-Nymphéas, par V. Barbet pour Périgueux, qui se souviendra longtemps des centaines de galons à cœurs et points. Nous les remercions tous pour leur aide précieuse et désintéressée.