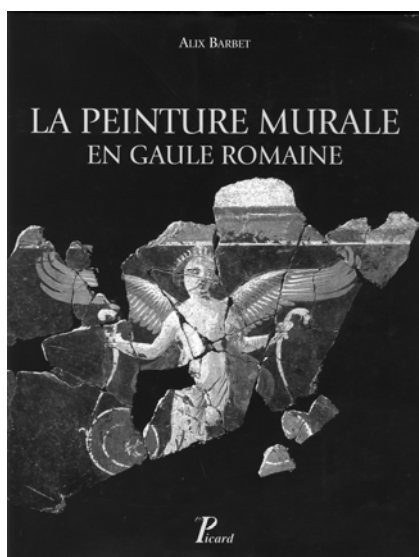


Alix BARBET, *La peinture murale en Gaule romaine*, Ed. Picard, Paris, 2008, 391 pag., 565 photos couleur + carte.



L'ouvrage sur lequel nous allons nous arrêter en ce qui suit couronne pour son auteur plusieurs décennies d'activité prestigieuse mise au service d'une discipline relativement récente, quoique le sujet de cette discipline remonte bien loin dans le passé, aux débuts de l'antiquité même. Il faudrait préciser premièrement que la peinture murale antique, dont les plus anciens exemples connus remontent au milieu du II^e millénaire av. J.-C., c'est-à-dire depuis quand datent les fragments du décor du palais détruit d'Akrotiri, sur l'île de Thera, ou Santorin d'aujourd'hui, a fait l'objet d'une approche scientifique systématique seulement au XIX^e s., lorsque les vestiges de Pompéi venaient d'être mis au jour. Mais la peinture murale romaine, dont le centre initial d'intérêt a été localisé dans la ville ensevelie par la lave du Vésuve, n'est pas liée uniquement à la péninsule italique.

Dans les provinces de l'empire, dont la Gaule fut l'une des plus fleurissantes, ce chapitre de l'histoire de l'art antique a connu des aspects particulièrement originaux et spectaculaires, quoiqu'ils viennent d'être mis en évidence seulement aux années 70 du XX^e s., grâce justement aux efforts soutenus de l'auteur de ce livre. Car du nom d'Alix Barbet se lie non seulement un impressionnant volume d'ouvrages et études scientifiques, qui dépassent déjà 200 titres, mais aussi toute une série d'activités concrètes, au sein du Conseil de l'Europe ou d'autres organismes internationaux, pour le sauvetage et la mise en valeur de plusieurs ensembles de peinture murale, au point d'être perdus à jamais pour les chercheurs et le grand public. De son nom se lie davantage la création du Centre d'Etudes des Peintures Murales Romaines de Soissons (CEPMR) le premier de ce type de la France et l'un des premiers au monde, aussi bien que la formation de plusieurs séries de chercheurs et de restaurateurs qui allaient partager la passion pour la mise en valeur des peintures murales.

Ayant en vue tout cela, on peut dire que l'ouvrage que nous allons présenter est l'un des plus beaux accomplissements d'une véritable profession de foi, dirigée constamment vers un aspect partiellement ignoré par beaucoup à cause de la fragilité de toute découverte de fragments de décor mural peint.

Dans une brève *introduction* nous est présentée une évaluation globale du volume des ouvrages déjà existants sur les peintures murales de la Gaule, accompagnée par l'observation constante qu'il n'existe pas encore pour la plupart

des provinces de l'empire romain un répertoire complet sur les découvertes de ce type. Dès le début le lecteur est introduit dans la problématique de la terminologie, c'est à dire si l'on peut parler d'une peinture exclusivement autonome, spécifique uniquement à la Gaule romaine, ou au contraire, la peinture de cette province suivait, d'une manière plus ou moins fidèle, les modèles venus d'Italie. Dans la même logique de la démarche peuvent se préciser les problèmes dans les autres provinces, où la découverte des ensembles des peintures murales devient de plus en plus actuelle.

L'auteur assume directement l'initiative d'aborder la substance de son ouvrage, l'analyse des dates, des styles, des tendances originelles provinciales, etc..., dans une manière semblable à celle de bâtir une maison. En premier lieu, ont été établies des fondations solides, c'est-à-dire qu'en accord avec les informations stratigraphiques accessibles, les analogies connues dans le milieu hellénistique et romain, ont été interprétés les plus anciens ensembles picturaux. Ensuite, gardant toujours la métaphore du début, ont été érigés les échafaudages de la construction, c'est-à-dire qu'ont été élaborées des hypothèses capables d'assurer la cohésion des dates et des constatations, apparemment isolées, afin de les comparer et de les analyser ensembles. Enfin, les lecteurs pourraient avoir à la fin la perspective d'un édifice solide, en train de s'articuler devant leurs propres yeux, car « *le chantier reste ouvert, de toute façon, à chacun d'y ajouter sa pierre... et non pas de la jeter* », comme l'indique l'auteur même, consciente du risque de son entreprise, essayant d'aborder une synthèse trop fragile par son ampleur.

Structurée en deux parties, la première intitulée *Etude chronologique*, la deuxième *Peinture de genre*, le livre comprend à la fin de chaque chapitre une série de conclusions, permettant ainsi une meilleure coordination du riche matériel documentaire.

Les premiers chapitres sont consacrés au *Cadre de l'étude et méthodes* (I) et à la *Réalisation technique des peintures* (II). En premier lieu sont présentées d'une manière synthétique les analyses les plus significatives concernant les découvertes de peintures murales, à partir de l'ouvrage d'Adrien Blanchet, « *Etude sur le décor des édifices de la Gaule romaine* », publié en 1913, qui avait le mérite d'établir un inventaire relativement complet des ensembles connus jusqu'à la date de la parution du livre. Ensuite sont discutées les diverses méthodes d'étude des fragments de peintures, surtout lorsqu'ils n'ont pas été récupérés d'une manière systématique. Il y a souvent des cas où les fragments de différentes séquences décoratives des peintures de la plinthe, c'est-à-dire la zone inférieure des parois, ne collent pas avec ceux de la zone moyenne et supérieure et en absence de ces morceaux clés, la restitution complète du décor d'une paroi et ensuite celui de l'édifice entier, reste impossible. Pour éviter ces situations désagréables et frustrantes, surtout lorsqu'il s'agit d'hypothèses de restitutions complètes, sont passés en revue les procédés techniques qui puissent aider considérablement la récupération des fragments découverts *in situ*. A ce point le relevé, exécuté à l'échelle 1/1 sur plastique transparent, ainsi que les détails des photos prises lors de la découverte, s'avèrent essentiels. Une fois parcourues ces opérations et les morceaux clés identifiés, les correspondances entre les zones décoratives des parois deviennent plus faciles à déterminer. Dans le deuxième

chapitre sont présentées d'une manière détaillée, la technique de la fresque, à partir des sources écrites, mais aussi par rapport aux réalités effectives enregistrées sur le terrain qui ne respectent que partiellement les sources classiques. Ensuite sont détaillées les techniques d'application du mortier, du support pictural les tracées préparatoires des schémas décoratives, lorsqu'ils sont visibles.

Le III^e chapitre, *Naissance de la peinture murale du Ve siècle au I^{er} siècle. av. J.-C.*, est consacré à la tradition préromaine du décor monumental peint en Gaule, avant la conquête. Une place à part dans l'analyse est occupée par l'ensemble monumental découvert à La Rocquepertuse, où un sanctuaire consacré à des dieux-héros gaulois avait partiellement un décor peint, exécuté directement sur pierre. Dans le même contexte sont analysés d'autres découvertes en provenance de Glanum, Nîmes et Saint Chapte. Ensuite est discuté *le premier style* de la peinture pompéienne et les découvertes par lesquelles il est illustré en Gaule, c'est-à-dire celles enregistrées sur l'île Sainte Marguerite et Lyon. Le deuxième style est discuté dans le contexte des découvertes de Glanum, Nîmes, Ensérune, etc..., c'est-à-dire la partie sud de la Gaule, située au voisinage des frontières d'Italie, d'où venaient la plupart des artisans itinérants.

Un rôle important dans l'ouvrage occupe le IV^e chapitre, *Naissance, diffusion et évolution du III^e style pompéien* car justement ce style a été considérablement enrichi par les apports extrêmement originaux des ateliers de la Gaule romaine. Sont passées en revue par ordre chronologique, sous la forme de fiches dossiers de chaque site, les découvertes de Lyon, Saint Romain en Gal, Orange, qui illustrent le « III^e style sévère », l'étape la plus ancienne en Gaule, pour passer ensuite aux autres sites localisés en Narbonnaise, Lyonnaise, Aquitaine et la Belgique, qui témoignent de l'éblouissement de la peinture murale dans toute cette zone de l'empire, due à l'influence constante exercée aussi par les ateliers provinciaux de Lyon.

Dans les chapitres V, VI et VII est analysée l'évolution de la peinture murale entre la dernière moitié du I^e s. apr. J.-C. et les III^e et IV^e s., période pendant laquelle se développe la tradition originelle d'une véritable école provinciale. L'auteur met en évidence qu'à partir même de la dynastie flavienne était en train de se produire une révolution stylistique remarquable au niveau d'un répertoire décoratif élaboré au début par les ateliers italiens mais richement transformé et adapté par les artisans et ateliers locaux, qui allaient s'affirmer pleinement partout. Il s'agit surtout du développement d'un motif décoratif très connu par ailleurs, la bordure ajourée, ainsi que la nouvelle distribution des motifs figuratifs à l'intérieur des compositions. D'autre part, une évolution extrêmement originelle allait connaître aussi le motif du « candélabre », avec plusieurs variantes typologiques propres aux provinces gauloises. La peinture murale tardive, du III^e et IV^e s., est interprétée par l'auteur sous le signe d'un maniérisme archaïsant, avec des personnages grandeur nature au milieu de vastes compositions figuratives, adoptées aussi par les mosaïques de l'époque, ce qui aurait pu suggérer des options stylistiques communes de la part des commanditaires. Ces options témoignent d'une préoccupation constante de leur part de se synchroniser avec les exigences artistiques venues de Rome, où toute une série de découvertes,

comme celles du *Pedagogium* ou de la Piazza Cinquecento, viennent d'offrir justement la clé de cette nouvelle tendance dans la peinture murale monumentale.

La deuxième partie de l'ouvrage, *La peinture de genre*, comprend un répertoire exhaustif des thèmes iconographiques examinés par rapport aux divers emplacements décoratifs. L'auteur fournit de riches dossiers descriptifs pour chaque site analysé ce qui permet au lecteur d'avoir un tableau complet des découvertes et de les comparer d'une manière cohérente.

Le VIII^e chapitre, *Décors en plein air*, passe en revue plusieurs types de jardins ou d'espaces ouverts qui comprennent aussi des paysages aquatiques, en tant que sujets pour le décor peint. Sont analysés les jardins comme motifs décoratifs intervenant dans les compositions intérieures, *hortus conclusus*, ainsi que le décor peint des jardins réels, *viridarii*, développés souvent autour d'un portique monumental. Une sorte de catégorie de motifs à part est constitué par les peintures à sujets aquatiques, présentes surtout sur les parois des bassins ou des espaces organisés autour des bassins.

Le chapitre IX est consacré aux peintures de plafonds et des voûtes, analysées par rapport aux types de compositions décoratives. L'auteur discute plusieurs catégories d'entre elles dont les compositions linéaires les compositions isotropes ou en réseaux (avec différentes variantes typologiques), les compositions centrées, les compositions centrées à diagonales et médianes affirmées, les compositions centrées à cases écartées et symétriques, les compositions rayonnantes, les compositions libres et les compositions indéterminées. Parmi les conclusions de ce chapitre, l'auteur met en évidence une importante diffusion, surtout à partir du II^e s. apr. J.-C., des compositions en réseaux, développées selon des formules originelles locales, indépendamment des modèles italiens. Une seule exception à cette tendance pourrait être enregistrée toutefois en Narbonnaise où les compositions centrées semblent s'organiser par rapport à de trames venues de la peinture campanienne.

Dans le X^e chapitre, *Transformations des thèmes au fil des siècles*, sont analysés les thèmes iconographiques proprement dites et les modifications qui leurs ont été apportées au cours du temps, en accord avec de différentes exigences artistiques locales. Dans ce contexte sont passées en revues les palettes chromatiques, et les genres picturaux, dont les dauphins sur candélabres, le trompe l'œil, les paysages idyllico-sacrés, les scènes aquatiques, les natures mortes (fruits et vases) les oiseaux, les portraits (*imagines clipeatae*, masques, têtes joufflues, têtes de Méduse) et les scènes figurées (frises et prédelles, tableaux, scènes de grand format, scènes de culte, scènes mythologiques, scènes de spectacle).

L'ouvrage comprend, en dehors des conclusions finales, un glossaire élaboré de termes, un index de noms et de lieux, avec des renvois précis au glossaire où cela est nécessaire.

Ceea ce se desprinde din parcurgerea acestei cărți, ea însăși un monument impresionant de erudiție și de limpezime logică, este o extraordinară actualitate a picturii murale romane. În fond, așa cum remarca pe bună dreptate autoarea, pictura romană nu poate fi interpretată prin ea însăși, izolată de contextul mult mai larg al artei și al mentalităților. În acest sens, se poate spune că există o punte

deschisă peste timp între pictura murală romană provincială din Galia și pictura de șevalet a unor artiști de talia lui Cézanne sau Puvis de Chavannes, în direcția unor preocupări constante în abordarea naturilor statice sau a temelor clasicizante, de pildă. Este de descifrat și în acest din urmă caz evocat de autoare, o neobosită căutare de repere valorice clare aflate de fapt la temelia oricărei arte

Ce qui reste à la fin de la lecture de cet ouvrage, un véritable monument d'érudition et logique impeccable, c'est l'actualité extraordinaire de la peinture murale romaine. En effet, elle ne pourrait pas être interprétée par elle-même, d'une manière isolée, « *elle n'existe pas en soi* » comme l'auteur nous le dit, mais elle s'inscrit dans un contexte beaucoup plus large des réalités artistiques et des mentalités qui traversent les époques. En ce sens, comme l'auteur le suggère déjà, il existe un lien évident entre l'héritage de la peinture de la Gaule romaine et les préoccupations artistiques d'un Cézanne, dans les natures mortes ou d'un Puvis de Chavannes, dans les portraits, par exemple. Il y a ici, comme dans beaucoup d'autres cas d'ailleurs, l'expression d'une formidable unité des valeurs solides de l'art qui essayent de se retrouver à travers le temps. Ce livre vient de le démontrer pleinement.

Radu CIOBANU