

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 43 (1987)

Artikel: La peinture murale sous les Sévères
Autor: Fuchs, Michel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835440>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La peinture murale sous les Sévères

Michel FUCHS

Vorwiegend Beispiele aus schweizerischen Ausgrabungen, aber auch solche aus Rom und Ostia gestatten es, die Charakteristiken severischer Wandmalerei herauszuarbeiten. Ohne stratigraphische Beweise erlauben jedoch Netzwerk und Marmorimitationen allein keine sichere Datierung, dies trotz ihres häufigen Vorkommens am Ende des 2. und zu Beginn des 3. Jh. Zusätzlich muss die chronologische Einordnung von Scheinarchitektur, Wandaufteilung und gewissen Stilelementen anhand von Beispielen wie dem Severusbogen in Rom und Maleiren in Ostia überprüft werden.

Die kürzlich entdeckten Megalographien von Ephesos, Famars und Narbonne geben Gelegenheit, den aus dem Kreis der Julia Domna bekannten Sophisten Philostratos zu rehabilitieren; dessen Imagines auf persönlicher Anschauung von Wandmalereien in Neapel beruhen.

Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν.
Qui ne chérit la peinture, porte préjudice à la vérité.

Voilà comment Philostrate ouvre ses *Eikones*, deux livres réunissant des entretiens sur différents tableaux qu'il aurait vus dans une riche villa de Naples. Sophiste venu d'Athènes où il enseignait l'art oratoire, Philostrate s'est établi à Rome et fait partie du cercle de Julia Domna, la femme de l'empereur Septime Sévère.

Un tour complet de la peinture murale sévérienne ne peut être envisagé pour l'instant. Le matériel est abondant, dispersé et souvent publié sous forme de fragments ou d'ensembles dont, faute de données de fouille précises, on discute l'appartenance ou non à la période sévérienne. Seuls quelques traits caractéristiques seront évoqués ici, essentiellement à partir d'exemples suisses. Walter Drack, dans le catalogue de l'exposition sur la peinture murale romaine de Suisse inaugurée à l'occasion du Colloque, recense neuf sites à avoir fourni des décors qu'il place entre 190 et 250 ap. J.-C., dont trois seulement sont datés archéologiquement¹. Le premier d'entre eux provient d'une grande maison du quartier 7 de l'ancien Avenches: les nombreux fragments qui en ont été trouvés, ont permis de dire que le haut des parois et les plafonds de deux étages de corridor étaient couverts d'un même système à réseau de cercles et de fleurons sur fond blanc; la peinture était mêlée à un matériel céramique de la deuxième moitié du II^e ou de la première moitié du III^e siècle; elle était liée au dernier état du bâtiment daté de la fin du II^e au début du III^e siècle, période pendant laquelle on assiste à un nouvel embellissement d'Aventicum².

Systemes à réseau, faux-marbres peints et architectures fictives

Le décor d'Avenches s'inscrit dans une série aujourd'hui bien connue, usant d'un schéma qu'on retrouve du I^{er} au III^e siècle, pour l'exécution aisée et rapide des plafonds en particulier. De la forme la plus schématique qu'arborent les exemples de Coire, où s'alignent des cercles verts, jaunes et rouges, d'Amiens ou d'Orléans, où s'ajoutent des taches de couleurs et des fleurons simplifiés à l'extrême, à la forme la plus élaborée des peintures d'Andilly, où des bandes intermédiaires forment des octogones entre les cercles, des peintures de Leicester ou de Silchester encore, et leurs jeux de guirlandes, le système à réseau laisse place à de nombreuses adaptations³. A Avenches, le parallèle direct du motif a été trouvé dans le même quartier, avec toutefois changement de couleurs et de dimensions. La peinture de Grancy-En Allaz (pl. XII, 1), avec sa fleur centrale peu stylisée, mais ses touches et petits trèfles intermédiaires si proches de ceux d'Avenches, fait pencher pour l'existence d'un même atelier à l'origine des trois décors. La similitude de ce genre de schéma avec les plafonds stuqués est grande, comme le montre la voûte d'un tombeau de la via Appia sous l'église Saint-Sébastien à Rome, daté des environs de 200 ap. J.-C. par l'analyse de l'épaisseur des briques de la maçonnerie⁴. Provenant d'une salle chauffée par hypocauste qui n'a pu être construite avant le dernier quart du II^e siècle, un décor de plafond de Martigny offre une dernière variante du système. Il s'appa-

¹ Drack 1986, 53-64, pl. 12-15; les peintures romaines de Suisse citées *infra* sont toutes décrites, illustrées ou mentionnées dans le catalogue.

² Fuchs 1983, 41-64; Bögli 1984, 6-7.

³ Allag 1983, 191-200; Barbet 1984, 317; Ling 1984, 280-297.

⁴ Wirth 1968, 119, pl. 28b; critique des résultats de l'analyse des briques chez Mielsch 1981, 221.

rente à un jeu de draperies plutôt qu'à l'imitation d'une architecture : des fils rehaussés de nœuds de rubans sont tendus entre des petits cercles et autour de plus grands cercles qui renferment des octogones à côtés concaves sommés de points ; ils font penser à des tissus dont se dessineraient les incurvations entre des clous de fixation⁵ ; leurs centres sont marqués de fleurons. L'étude de ce genre de système à réseau, tellement banal, ne permet finalement pas de faire ressortir des caractéristiques propres à l'art sévérien. Tout au plus peut-on cerner des habitudes d'atelier à une période donnée, sévérienne en l'occurrence pour Avenches et Grancy-En Allaz.

La pièce de Martigny citée ci-dessus recelait encore, pour la même période, les fragments de la zone inférieure du décor des parois. Au-dessus d'une plinthe où les mouchetures se mêlent aux touffes de feuillages, de grands disques de faux-marbres peints sont appliqués sur un fond veiné de vert. Bien datée, il s'agit là d'une des nombreuses formules d'imitation de placages de marbre adoptée pour la décoration des bas de parois à toute époque. Il semble toutefois qu'on assiste à une recrudescence de ce genre de décor dès la deuxième moitié du II^e siècle, mode qui ira en s'amplifiant au cours du III^e siècle. Son usage était essentiellement réservé aux pièces d'un certain appareil. C'est le cas du vestibule des thermes dits du *temenos* du temple indigène de Martigny (pl. XII, 2), où se succèdent des plaques de faux-marbres peints, disques marron rouge sur losanges jaunes et marron jaune. Parmi les nombreux exemples placés stylistiquement à la fin du II^e ou au début du III^e siècle, s'en rapprochent les incrustations de marbre des thermes de Lisieux et du sanctuaire de Genainville⁶. En Suisse, il faut citer, outre le placage de l'*insula* 28 d'Augst en cours de restauration, les faux-marbres des bains des villas de Hölstein et de Münsingen. A Hölstein, selon la restitution de Kapossy, figuraient en partie haute des cercles sécants parés de fleurons en leur centre et formant des quatre-feuilles bordés de guirlandes ; cette autre vision du système à réseau suit un schéma qui a eu grand succès dans la mosaïque de la fin du II^e et du début du III^e siècle. On la retrouve dans la peinture de plafond du cryptoportique de Bössingen, très proche de Hölstein par l'usage de guirlandes et de disques bleus aux points de jonction des quatre-feuilles. La construction du cryptoportique s'est faite dans le courant du II^e siècle, sans plus de précision. A Avenches, le jeu des cercles sécants formant quatre-feuilles se retrouve dans une formule architecturale, une succession complexe de couleurs chaudes et pastel, d'ombre et de lumière, de bandes d'oves et de rais-de-cœur, de listels et de rosettes. Trouvé dans un *praefurnium* de l'*insula* 7 (pl. XII, 3), le décor devait garnir le plafond de l'étage

supérieur ; la proximité de traitement du support entre cette peinture et celle du réseau de cercles sur fond blanc décrit plus haut est telle qu'on doit admettre leur exécution par le même atelier. A Ostie, un décor de haut de paroi de l'*Insula* de l'Aigle présente quelques similitudes avec les exemples suisses : système à réseau oui, mais là, le motif du cercle a pris le pas sur celui du quatre-feuilles, de petits disques écartant les cercles plutôt que de recouvrir leurs points d'intersection. La décoration, de la première moitié du III^e siècle⁷, surmonte un haut placage de faux-marbres peints. Un même revêtement a été porté au bas de la paroi de la pièce adjacente (fig. 1). Au-dessus, un champ brun est limité par une colonne devant laquelle s'est posé un oiseau en dehors de tout encadrement ou ligne de sol factice. La paroi était donc agrémentée d'une architecture fictive.

Les recherches récentes de M. de Vos à Rome et de V.M. Strocka à Ephèse en particulier⁸, ont montré que les imitations d'architectures qu'on rencontre régulièrement au I^{er} siècle ap. J.-C. sont loin d'être abandonnées au II^e siècle. Une continuité s'observe, avec un traitement différent des motifs architecturaux suivant les époques, de la Villa d'Hadrien à la Villa Negroni à Rome, au décor daté de 134 ap. J.-C. par l'analyse des briques⁹, jusqu'à la période antonine, puis sévérienne. Comme à Ostie, les faux-marbres des thermes du *temenos* de Martigny ont pu servir de base à une imitation d'architectures ; ils étaient en tout cas limités par un entablement simplifié, une bande rouge coupée de filets marron rouge. A un même emplacement sur la paroi, le vestibule de Hölstein donne la vision d'un entablement enrichi de denticules en perspective sous des moulures aux tons nuancés. La villa d'Oberweningen offre un nouvel entablement en perspective, daté stylistiquement de période tardo-antonine comme la mosaïque qu'il dominait, ponctué de disques sur sa partie saillante, surmonté d'une coupe en verre à son extrémité et d'un oiseau ou d'un sphinx dans l'encoignure ; l'ensemble est fermé par une succession de bandes d'oves, de faux-marbres et de rais-de-cœur. Dans l'*insula* 28 d'Augst, maison à péristyle d'un haut personnage, une pièce avec hypocauste et pavement de mosaïque était elle aussi agrandie par des architectures fictives (pl. XII, 4 et 5) ; le contexte de fouille n'a pas livré d'indications chronologiques précises. A côté des fragments colorés d'un piédestal, filets et bandes donnant l'illusion d'un pilastre dans un angle du mur, carreaux et boutisses, denticules, colonnes, imitations de marbres, les éléments enfin d'une corniche à modillons en S qui, sous une forme plus riche, rappelle celle d'une paroi de l'*insula* 21 de Verulamium datée aux environs de 180 ap. J.-C.¹⁰

⁵ Cf. Allag/Barbet 1982, 98 où l'hypothèse est avancée pour l'encadrement des Saisons de la voûte peinte des Mesnuls.

⁶ Lisieux : Allag/Batrel 1985, 29, 31 ; Genainville : Berthier 1979, 128-130.

⁷ Bianchi Bandinelli 1970, 88, fig. 79 ; Joyce 1981, 45, fig. 41 ; de Vos 1984, 24.

⁸ de Vos 1968, 149-172 ; Strocka 1977, 49-52.

⁹ Borda 1958, 99 ; cf. Krieger 1919, 24-35, pl. I-III.

¹⁰ Davey/Ling 1982, 180-181, fig. 44.

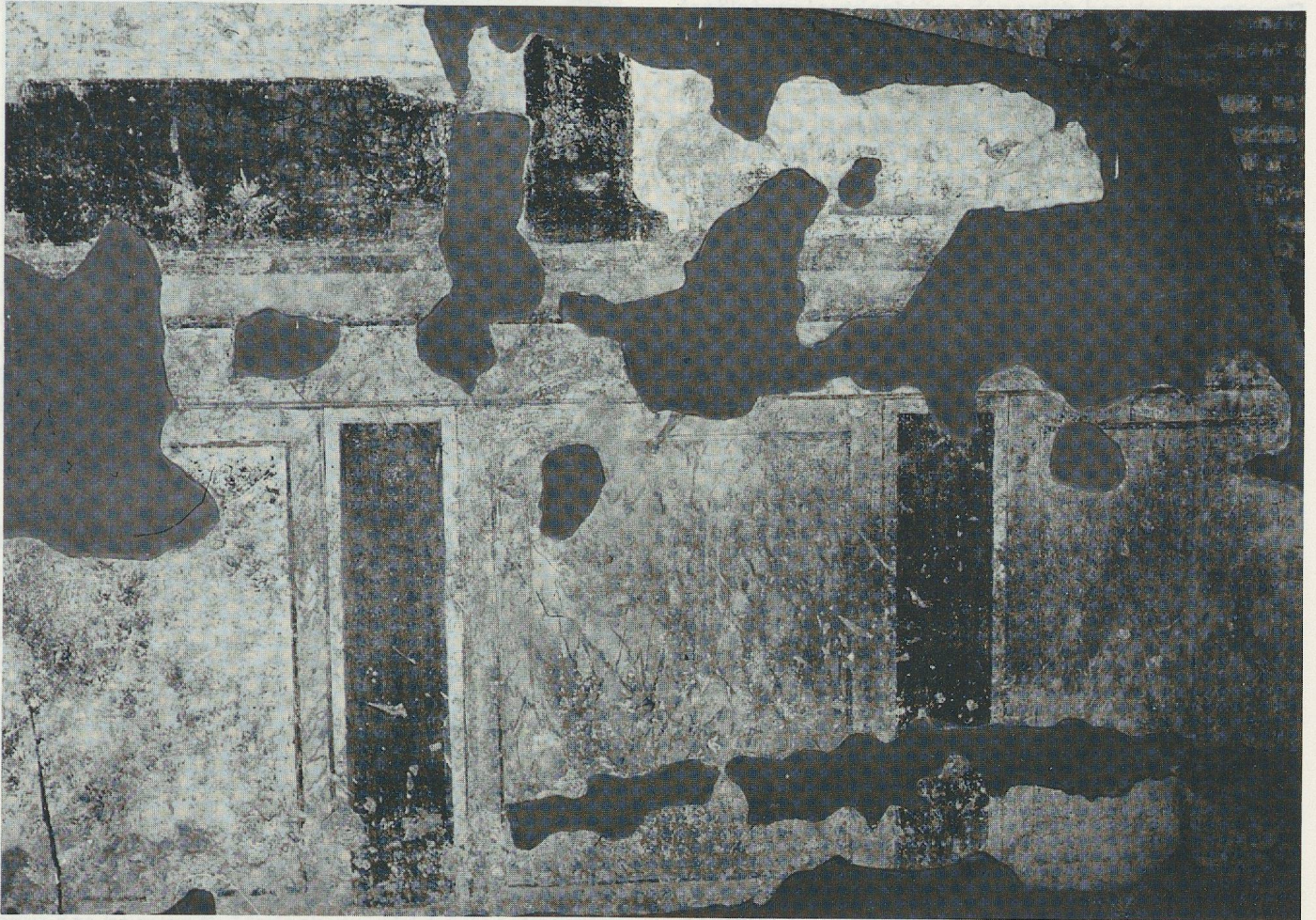


Fig. 1. Ostie, Insula de l'Aigle, pièce nord, paroi nord-ouest. Un oiseau est posé près de la base d'une colonne, directement au-dessus d'un placage de faux-marbres peints (photo M. Fuchs)

Rome et Ostie comme points de mire

Pour mieux comprendre l'organisation des architectures fictives et esquisser une chronologie, le passage par Rome et par Ostie est obligatoire. M. de Vos a étudié deux exemples significatifs trouvés à Rome, l'un à la via Merulana, l'autre près de l'église Saint-Chrysogone. Le premier ensemble correspond au bas du décor d'un mur daté vers 110 ap. J.-C. par les estampilles de briques incluses dans sa maçonnerie ; la peinture a toutefois suivi une réfection placée entre 130 et 150 ap. J.-C. : compartiments et panneaux sont bien délimités par des encadrements, les éléments figurés y sont centrés, les scènes de genre sur des lignes de sol factices, les colonnes se détachent du fond tout en y étant étroitement reliées par des montants dont les bases moulurées sont clairement marquées.

A Douvres, en Angleterre, trois pièces ont conservé la partie basse d'un même décor de panneaux séparés par des colonnes où sont accolés des montants, posées sur des socles compartimentés verts, ou rouges dans un des cas. Les trois salles ont été probablement édifiées vers le milieu du II^e siècle ; elles sont en

tout cas détruites vers 270 ap. J.-C.¹¹. Si le traitement des socles et de la base des colonnes et de leurs montants rapproche les peintures de Douvres de celles de la via Merulana, les piédestaux en avancée, les panneaux à fond blanc, les torches, rubans, rameaux et plantes vrillées posés devant les panneaux, hors de tout cadre, ressortent d'une mode plus tardive, sévérienne. N. Davey et R. Ling, comme H. Mielsch, font le rapprochement avec le décor du *Paedagogium* sur le Palatin où des esclaves impériaux évoluent devant des colonnes en avancée ; F. Wirth en propose une datation aux alentours de 200 ap. J.-C.¹², alors que Mielsch penche pour le milieu du III^e siècle. Très proche de Douvres par le traitement des piédestaux en avancée, mais de faible hauteur, le décor du *tablinum* de l'Auberge du Paon à Ostie¹³ offre une succession de panneaux et d'inter-panneaux peuplés de personnages, de centaures imberbes et de masques comme pouvait en comporter la décoration de Douvres. La succession des phases de construction de l'Auberge parle en faveur d'une datation du décor du *tablinum* dans la deuxième moitié du II^e ou la première moitié du III^e siècle. A la suite de son étude stylistique, C. Gasparri date la peinture des vingt premières années du III^e siècle.

¹¹ Davey/Ling 1982, 111-113, fig. 23 ; cf. *ibid.*, 79.

¹² Wirth 1968, 125-129, pl. 29, 30a, 31 ; cf. Mielsch 1981, 228.

¹³ Gasparri 1970, 18-22, 31-32, pl. III-VI.

Par ses ouvertures de panneaux blancs séparés par des colonnes, la peinture découverte près de Saint-Chrysogone (fig. 2) doit être elle aussi rapprochée des décors de Douvres. La fouille a livré des estampilles de briques, dont trois sont datées de l'époque d'Hadrien et une de l'époque sévérienne. M. de Vos propose une datation de la décoration à la fin du II^e siècle après comparaisons stylistiques. Une différence essentielle par rapport aux décors cités ci-dessus apparaît dans la facture des piédestaux. Ils sont nettement marqués et s'avancent dans la zone de socle; ils sont surmontés de deux colonnes distinctes sans montant intermédiaire. Cet agencement particulier a été adopté pour l'arc de triomphe de Septime Sévère inauguré sur le forum romain en 203 ap. J.-C.¹⁴: aux colonnes détachées du fond pour créer un fort clair-obscur s'ajoutent les piédestaux et les riches chapiteaux ioniques composites qu'on retrouve d'ailleurs à Saint-Chrysogone. C'est cette forme de piédestal qui apparaît sur la décoration du *Paedagogium*. Ne pourrait-on pas dès lors admettre que la peinture de Saint-Chrysogone a été exécutée après la construction de l'Arc de Septime Sévère, répondant à une mode qu'il aurait mise en vogue? Un autre monument a pu exercer son influence: le célèbre *Septizodium* dédié en 203 lui aussi, que Septime Sévère a fait construire face à la via Appia, en guise de façade monumentale à son palais du Palatin¹⁵; avec ses trois étages de colonnes séparés par de larges entablements, il suscite le rapprochement avec la zone supérieure des parois de Saint-Chrysogone, où une nouvelle rangée de colonnes plus petites sépare d'autres panneaux à fond blanc. A côté de leur important cadre architectural, les panneaux de la zone médiane sont agrémentés d'architectures latérales bien plus grêles, qui accentuent l'illusionnisme créé par les deux niveaux de lecture des motifs figurés – au premier plan et en bas, taureau, cheval et vase; au second plan et plus haut, figures volantes de Diane, de Jupiter, de Mercure ou de la panthère de Dionysos –; les deux séries de motifs sont juxtaposées sur un même fond blanc, sans qu'un nouveau filet d'encadrement ne sépare les deux plans comme c'est le cas à la via Merulana. A cet agencement qu'il faut vraisemblablement considérer comme sévérien, doivent être ajoutés d'autres éléments, véritables poncifs, repris aussi bien sur les peintures contemporaines que sur les peintures plus tardives: en premier lieu le vase chargé de fruits, présenté seul comme un ornement et une offrande; il a son parallèle, placé au bas et au centre d'un panneau, mais sans fruits et muni d'anses différentes, dans une peinture du portique de la Maison sous les thermes de Caracalla à Rome, que H. Mielsch date de période antonine¹⁶; on le retrouve, rempli de fruits, dans un compartiment de lunette de voûte de la pièce IV de la Maison aux Voûtes Peintes à Ostie, dans un décor daté de période sévérienne¹⁷; il figure dans un panneau cen-

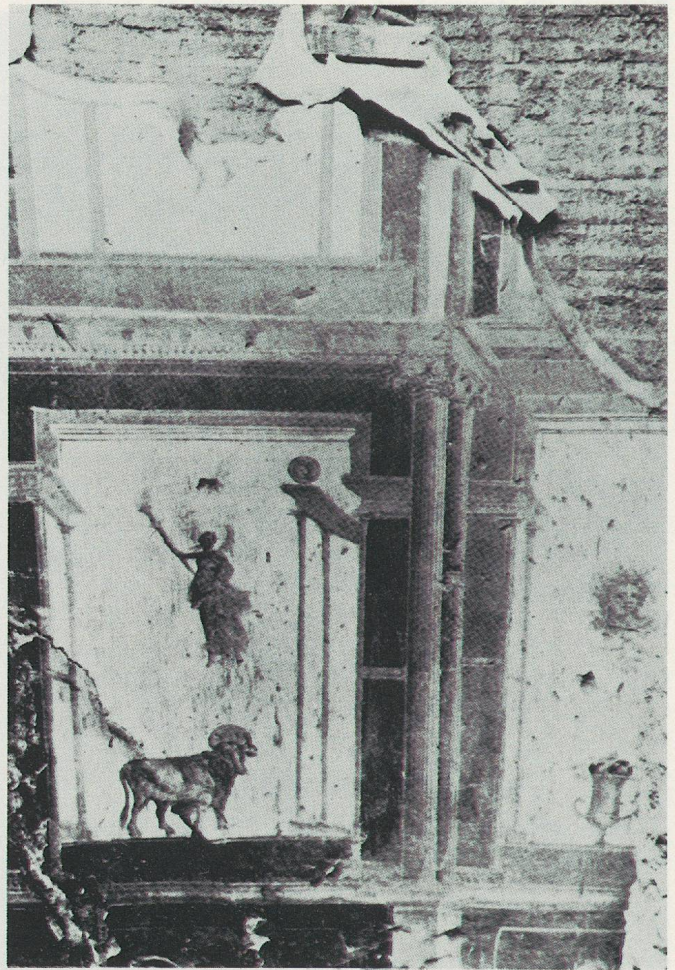


Fig. 2. Rome, Maison près de l'église Saint-Chrysogone, pièce pavée d'une mosaïque à écailles blanches et noires, paroi nord. Peinture en place lors de sa découverte en 1943 (d'après de Vos 1968, pl. LXVII, 2)

tral de la pièce 16 de la Maison aux Salles Souterraines de Bolsena, sur une peinture qu'A. Barbet date de la fin du II^e siècle¹⁸; au III^e et au IV^e siècle, on le rencontre à de nombreux exemplaires, mais facilement sans pied, dans la décoration de la villa sous l'église Saint-Sébastien comme sur plusieurs peintures catacombales¹⁹. Le deuxième motif caractéristique de l'art sévérien apparaissant sur la peinture de Saint-Chrysogone est celui de la tête d'Amour ou de Saison émergeant de feuilles en corolle, présent non seulement dans la pièce IX de l'Auberge du Paon à Ostie, dont le décor est contemporain de celui du *tablinum*, mais aussi dans la pièce IV de la Maison aux Voûtes Peintes²⁰, sur le fond blanc entre les architectures fictives du *Paedagogium*, ou encore au centre des panneaux blancs de la villa sous Saint-Sébastien, sans oublier les peintures de voûtes de catacombes²¹. Un dernier élément de la décoration de Saint-Chrysogone n'est pas à proprement parler un poncif, mais peut être considéré comme un

¹⁴. Nash 1968, vol. 1, 126-130.

¹⁵. Nash 1968, vol. 2, 302-305.

¹⁶. Mielsch 1975, 120-122, pl. 18.

¹⁷. Felletti Maj 1961, 36-37, fig. 7.

¹⁸. Barbet 1985, 24, 37-38, pl. V-VII.

¹⁹. Bianchi Bandinelli 1970, fig. 77-78; de Vos 1984, 25; cf. Nestori 1975, 217-218 (s. v. Vaso).

²⁰. Felletti Maj 1961, 12, pl. III.

²¹. Cf. *infra* fig. 3 (Voûte de la Chapelle grecque de la Catacombe de Priscilla); Borda 1958, 124 (Voûte de la crypte de Lucina); cf. Nestori 1975, 215 (s. v. Stagioni).

schéma décoratif caractéristique de cette époque : l'entablement s'avancant en saillie surmonté d'un objet, vase ou *imago clipeata*. Ce sont des vases sur deux mosaïques d'Antioche datées du début du III^e siècle, celle du Concours de buveurs entre Dionysos et Héraclès et celle de Dionysos et Ariane²², et sur la peinture d'Oberweningen mentionnée plus haut. Le parti du bouclier orné d'un buste, fortement mis en relief au-dessus de l'entablement, est adopté sur une peinture de Winchester en Angleterre²³, dans une présentation proche de celle de Saint-Chrysogone, avec une datation de la fin du II^e ou du début du III^e siècle, sur le décor de Famars, à la datation incertaine, dans une formule plus riche²⁴, et à Narbonne enfin, salle K du Clos de la Lombarde²⁵.

Les décors linéaires

La peinture de Saint-Chrysogone offre une dernière ouverture sur l'art sévérien : la zone supérieure de la paroi, en dehors des colonnettes, est traitée avec de simples bandes d'encadrement. Il en va de même sur le haut des parois d'une pièce de la Maison de Diane à Ostie où, sur fond blanc, des entablements en saillie sont surmontés de petits cadres verts et reliés entre eux par une bande rouge. Selon Wirth, l'ensemble de la décoration de la maison doit dater des alentours de 195 ap. J.-C., d'après l'analyse de l'épaisseur des briques²⁶; Mielsch quant à lui penche pour une datation postantoninienne²⁷. D'accord avec lui, nous opterions pour les vingt premières années du III^e siècle, après la construction de l'Arc de Septime Sévère. L'alliance de bandes rouges et vertes correspond à un système décoratif en usage dans la villa sous Saint-Sébastien comme dans diverses catacombes du début du III^e au IV^e siècle; elle s'inscrit plus généralement dans la tradition du décor linéaire, qui évolue parallèlement aux décors architecturaux, mais qui, en période sévérienne, semble peu à peu ne plus se limiter aux pièces secondaires. La pièce E de l'Insula de l'Aigle à Ostie en donne un exemple frappant avec une peinture à fond blanc de style linéaire tardif contrastant avec la peinture antérieure à faux-marbres peints et réseau de cercles à carrés concaves. Ce système est appliqué sur les peintures en place de troisième état des pièces 16 b et 18 de la Maison aux Salles Souterraines de Bolsena, datées archéologiquement du III^e siècle, stylistiquement et de façon convaincante entre 220 et 240 ap. J.-C.²⁸. Dans cette série doit être inclus le troisième ensemble suisse daté par la fouille de période sévérienne, provenant de l'insula 7 de Martigny : des touffes de

feuillages sont inscrites dans des bandes rouges et noires, dont une largement incurvée; elles décoraient le bas de paroi d'une pièce construite aux environs de 230 ap. J.-C. Se rattache encore au style linéaire une peinture inédite mise au jour en 1982 à Annecy-le-Vieux dans une salle thermale construite dans la deuxième moitié du II^e siècle et décorée à l'extrême fin du II^e ou au tout début du III^e siècle²⁹. Un des murs présente sur fond blanc, insérés dans des bandes rouges soulignées de filets noirs, deux panneaux ornés de rubans, de guirlandes en feston et de motifs végétaux à volutes; ils sont séparés par un inter-panneau central plus étroit agrémenté d'une ombelle de candélabre, d'où pendent deux paniers, d'une tête au centre d'un médaillon rouge supporté par une guirlande verticale partant d'un cadre vert. Si le schéma de composition de la paroi et les bandes rouges peuvent faire pencher pour une date sévérienne, les autres motifs se rapprochent d'une série de peintures encore peu représentée à ce jour pour cette période, directement issue de la tradition des peintures en panneaux des périodes flaviennes et trajanes.

La tradition des peintures en panneaux

Le premier exemple, le plus varié et le plus délicat dans sa facture, est celui de la décoration d'un péristyle de l'insula 16 de Leicester, datée du milieu du II^e siècle³⁰; le traitement latéral et supérieur des panneaux médians larges, les motifs à volutes de la frise sont très proches de ce qu'on peut voir à Annecy-le-Vieux. Datée de période antonine, la décoration des pièces V et VI de la Maison aux Parois Jaunes d'Ostie est parée du même genre de motifs dans ses panneaux médians³¹. Tout aussi proche d'Annecy, le décor d'un corridor de Verulamium, insula XXI, bâtiment 2, daté des environs de 180 ap. J.-C.³². Il faut aussi signaler la peinture en place de deuxième état de la pièce 16 de la Maison aux Salles Souterraines de Bolsena, datée stylistiquement de la fin du II^e siècle; on y retrouve, comme à Leicester mais plus simplement traités, des oiseaux posés sur des arcs, des motifs végétaux à volutes; le schéma de composition de la paroi – son compartimentage, le décalage de la symétrie entre haut et bas – incite à faire référence aux décors-charnière du *tablinum* et du corridor de la Maison de Jupiter et de Ganymède à Ostie, datés entre 182 et 192 ap. J.-C. grâce à un graffito nommant les calendes de Commode³³. La référé-

²² Bianchi Bandinelli 1970, fig. 314-315; cf. Belot 1985, 54.

²³ Davey/Ling 1982, 196, pl. CXVIII.

²⁴ Belot 1985, 23, fig. 1.

²⁵ Cf. *infra* art. de M. et R. Sabrié.

²⁶ Wirth 1968, 121, fig. 58.

²⁷ Mielsch 1981, 225.

²⁸ Barbet 1985, 39-44, 47-51, 53, pl. II-IV, IX-X.

²⁹ Serralongue/Haldimann 1982, Le bâtiment thermal, salle 3, pl. 28; les fragments d'un bol Drag. 37 daté entre 160 et 195 ap. J.-C. ont été trouvés dans une couche précédant les premiers niveaux contemporains des thermes.

³⁰ Davey/Ling 1982, 123-131, fig. 25-27, pl. XXII, XLIX-LI, CXXI.

³¹ Felletti Maj 1961, 44-45, 50-52, pl. IX-X.

³² Davey/Ling 1982, 171-175, fig. 41-42, pl. LXXXII, LXXXV-LXXXVI.

³³ Borda 1958, 105-109; Wirth 1968, 109-110, 112-114, fig. 52, pl. 25.

rence à ces décors est nécessaire pour situer une peinture trouvée en 1937 dans un *frigidarium* à Augsburg³⁴ : sous une bande d'oves continue se distribuent, sur fond blanc, des panneaux bordés de colonnes schématiques rouges et couronnés de *clipei* et de guirlandes, et des panneaux un peu plus étroits avec nouvel encadrement architectural jaune autour d'un motif végétal sommé d'oiseaux affrontés. Parlasca date la peinture du début du II^e siècle. Le rapprochement avec les soffites de l'*insula* 16 de Leicester, avec le *clipeus* et les oiseaux affrontés posés sur un motif végétal similaire de la zone supérieure des parois du *tablinum* de la Maison de Gany-mède, place cette peinture plutôt dans la deuxième moitié du II^e siècle. La juxtaposition des tons jaunes et rouges fournit aussi une indication : elle est caractéristique des productions antonines voire sévériennes d'Ostie³⁵. Le traitement des oves, proches de celles de Carhaix³⁶, fait pencher pour la deuxième moitié du II^e siècle. La liaison étroite entre colonnes rouges traitées comme des bandes d'encadrement et architectures fictives grossièrement faites, l'utilisation d'un fond blanc et le marquage net des zones d'ombre nous poussent à proposer une date du décor d'Augsbourg au tournant des II^e et III^e siècles.

Imagines

Les découvertes récentes ont révélé plusieurs peintures avec architectures fictives, souvent encore à l'étude. Parmi elles, seul l'ensemble de Narbonne a, par son contexte de fouille, une datation autre que stylistique : il a été réalisé au plus tôt dans la deuxième moitié du II^e siècle. A la fin d'une étude stylistique poussée, E. Belot a daté les peintures de Famars de la fin du II^e ou du début du III^e siècle. Le décor de la pièce 6 de la maison 2 des Maisons en terrasses d'Ephèse est quant à lui daté au plus tôt dans le troisième quart et au plus tard dans le quatrième quart du II^e siècle par V.M. Strocka. Dans les trois sites, les architectures en trompe-l'œil servent de cadres magnifiques à des tableaux où des personnages souvent grande nature se présentent seuls ou en situation : hommes et femmes indéterminés s'alternent à Ephèse sous des tableaux mythologiques, dont vraisemblablement la scène de la lutte entre Héraclès et Achéloos ; à Narbonne, une Victoire côtoie un génie ; à Famars, c'est un citharède (Apollon ?) à côté d'une nymphe (Daphné ?) ; à Cologne, un homme est assailli par une panthère ; scène de chasse aussi sur un grand tableau de Nizy-le-Comte ; à Lisieux, plusieurs personnages appartiennent à une mégalographie, dont un Apollon ou un

Hermaphrodite (?) ; en Angleterre, deux nymphes occupent le fond blanc d'une niche à Lullingstone, à la fin du II^e siècle ; un cortège marin évolue dans le *frigidarium* de la villa de Southwell, daté de la fin du II^e ou du début du III^e siècle ; à Kingscote, à la fin du III^e ou au début du IV^e siècle selon R. Ling, Achille est représenté à la cour de Lycomède ou plutôt Vénus appuyée au bouclier de Mars ; à Tarrant Hinton enfin, dans un décor attribué au IV^e siècle, le jugement de Pâris ou Narcisse se mirant dans l'eau observé par un satyre (?)³⁷.

C'est ici que les Images de Philostrate prennent toute leur importance. Il s'y présente comme un maître à la manière d'Epictète, donnant des cours à des jeunes gens. Le sujet est fourni par les tableaux peints sur les parois de la villa d'un riche protecteur, à Naples. L'ouvrage a sans doute été écrit entre 200 et 210 ap. J.-C. De sa position de sophiste amoureux du discours d'apparat, recherchant l'art pour lui-même et visant à être l'homme parfait et le meilleur orateur, il est clair que s'en ressentent les entretiens de Philostrate autour des tableaux. C'est pourquoi, faute de documents iconographiques valables, on a mis en doute la bonne foi de ce critique d'art chéri de Goethe. En 1941, K. Lehmann-Hartleben montre, à partir des collections campaniennes, que les tableaux décrits par Philostrate correspondent à des œuvres qu'il aurait vues ; elles décoraient cinq pièces, chacune ayant un thème particulier, les fleuves, Dionysos, Aphrodite, le monde originel, Héraclès. Dans chaque pièce, chaque paroi est décrite l'une après l'autre, avec un grand tableau, un ou deux petits tableaux, des frises probablement, et un troisième ou quatrième tableau en zone supérieure. Cependant trop d'incohérences subsistaient face aux modèles choisis. Ni l'excellente édition de E. Kalinka et O. Schönberger en 1968, ni l'essai de B. Cämmerer en 1967 démontrant la réalité de modèles contemporains utilisés par Philostrate n'ont apporté à ce texte la renommée qu'il est en droit d'avoir³⁸.

En 1968 n'était connu aucun des exemples de peintures architecturales avec mégalographies décrits plus haut. Après avoir comparé les décors d'Ephèse, de Famars ou de Southwell avec les descriptions de Philostrate, le doute n'est plus permis : Philostrate a eu sous les yeux des peintures de son époque. L'une des incohérences dont on l'accusait était d'avoir superposé plusieurs plans dans une même description, d'avoir inséré deux éléments successifs dans un même lieu. En 1872, à Rome, San Martino ai Monti, on met au jour des mégalographies, dont il ne reste que de mauvaises photos³⁹. Sur l'une d'elles, le Cyclope Polyphème enlace Galatée et, au fond du

³⁴ Parlasca 1956, 8-12, fig. 1, pl. 2-5.

³⁵ Cf. les décors datés de 195 et de 207 ap. J.-C. de la Caserne des Vigiles, Wirth 1968, 123-125, fig. 60-61 ; cf. Mielsch 1981, 224-225.

³⁶ Campo 1985, 153-159, fig. 14.2-14.4 ; cf. la bande d'oves continue d'Oberweningen, Drack 1986, fig. 31-32.

³⁷ Dates et références des décors chez Belot 1985, 52-54, n. 141, 149-154, 158 ; cf. *ibid.*, 54, n. 155, 62 : d'accord avec V.M. Strocka, nous préférons placer les tableaux de Kingscote et de Tarrant Hinton à la fin du II^e ou au début du III^e siècle.

³⁸ Lehmann-Hartleben 1941, 16-44 ; Philostratos 1968 ; Cämmerer 1967 ; cf. Mielsch 1981, 237-238.

³⁹ Mielsch 1975, 125-126, pl. 22-23.1.



buste de Salomon inscrit sur un grand relief...
 lairement s'effe, comme
 d'Avanches...
 restée en v...

Fig. 3. Rome, Chapelle grecque de la Catacombe de Priscilla, paroi d'entrée. Au-dessus d'un placage de faux-marbres peints se distribuent, à droite, les trois jeunes gens dans la fournaise, coiffant la porte, une tête ornementale et plus haut le miracle du rocher, à gauche, un personnage montrant les trois jeunes gens, sur la voûte, un vase rempli de fruits et la tête de l'Été (photo Pontificia accademia di archeologia Pri C 47)

tableau, un personnage féminin apparaît sur un char tiré par des animaux marins. La scène se rapproche du tableau II, 18 des *Eikones* intitulé le Cyclope, où Philostrate décrit Polyphème chantant son amour pour Galatée, qui apparaît précisément sur un char tiré par des dauphins, entourée de ses suivantes Tritons.

Tous les auteurs décrivant les mégalographies récemment découvertes s'accordent à souligner l'expressivité des personnages, la diversité des couleurs choisies, la vivacité de leurs tons, leurs multiples nuances, le jeu des ombres et des lumières, au point qu'on a parlé de tachisme comme caractéristique de l'art sévérien. Philostrate en parle dans sa préface (§ 2): «La peinture montre la lumière et l'ombre; elle connaît le regard de celui qui souffre ou de celui qui est joyeux... l'œil clair ou sombre... les cheveux blonds... les couleurs des vêtements, des armes...» Au livre I, 3, 2, Philostrate dit des fables qu'elles viennent aux portes du sage; en pensant à l'ordonnance d'une pièce, comment ne pas mettre cette phrase en relation avec les frises qui animent les parties supérieures ou latérales des portes, comme dans la catacombe de Priscilla à Rome, dans la Chapelle grecque (fig. 3), datée de la fin du II^e ou du début du III^e siècle; il s'agit là de scènes bibliques, mais elles peuvent être rapprochées des fables du point de vue narratif. Ailleurs Philostrate décrit des

scènes avec petits Amours; dans l'une d'elles, une phrase se détache du contexte où il parle d'Amours chassant des lièvres (I, 6, 5): «Le lièvre se tient sous les pommiers et goûte les pommes tombées à terre». Cette scène est illustrée dans un décor architectural attribuable, à notre avis, au début du III^e siècle, ce que ne contredit pas la présence d'un chapiteau ionique composite⁴⁰. Le commentaire que donne Philostrate sur Amphion et sa lyre (I, 10) est tout à fait celui qu'on pourrait faire à la vue du citharède de Famars. Les évocations de villes, d'îles, de scènes de chasse ou de paysages en général et nilotiques en particulier dans les livres I, 5 (Les pygmées), 12-13 (Le Bosphore), 25 (Les habitants d'Andros), 28 (Les chasseurs), II, 14 (La Thessalie) et 17 (Les îles), trouvent leurs proches parallèles picturaux dans les peintures africaines, à Zliten, dans la villa de Dar Buc Ammèra, et dans les thermes suburbains de Leptis Magna, qui n'ont pu être construits avant la fin du II^e siècle, selon les données de fouille⁴¹. Un thème en partie touché par Philostrate, en I, 8 (Amymone) et en I, 9 (Le marais), aura grand succès à période sévérienne pour la décoration luxueuse des bains, publics ou privés: celui des Amours, parfois des Néréides et des Tritons, évoluant au milieu de poissons, de coquillages et de crustacés, entourant Vénus le plus souvent. La vision la plus connue est celle du nymphée sous l'église des Saints Jean et Paul, mais il y a aussi celle des Thermes des Sept Sages ou celle des Ther-

⁴⁰ Abad Casal 1982, 161-162, fig. 255, 259-260; cf. Abad Casal 1984, 71-72.

⁴¹ Zliten: Aurigemma 1962, 41-77, pl. 29-32, 48-66; Leptis Magna: *ibid.*, 84-87, pl. 72-80.



Fig. 4. Ostie, Thermes du Phare, frigidarium, paroi nord-est. Vénus entourée d'une Néréide et d'un Triton (photo M. Fuchs)



Fig. 5. Augst, insula 28, pièce chauffée par hypocauste, pavée de mosaïque et décorée d'architectures fictives. Tête d'Amour (photo M. Fuchs)



Fig. 6. Augst, insula 28, même pièce. Tête féminine aux deux tiers de la grandeur naturelle (Vénus ?) (d'après Drack 1986, pl. 11 d)

mes du Phare à Ostie⁴² (fig. 4), l'exemple de Southwell et peut-être celui de Kingscote, puis ceux, plus modestes, de Hölstein et de Münsingen. La tête d'Amour (fig. 5) et la tête féminine (fig. 6) de l'*insula* 28 d'Augst, trouvées dans le même contexte que les architectures fictives, pourraient bien faire partie d'une nouvelle scène marine en présence de Vénus.

Philostrate termine ses entretiens par un chapitre sur les Saisons (ou les Grâces). Il commence sa description en disant que les portes du ciel sont gardées par elles. Comme dans le cas des fables, Philostrate fait allusion à l'emplacement des bustes des Saisons aux angles des voûtes ou des plafonds. Le sophiste dit d'ailleurs qu'elles « chantent et tourbillonnent en cercle sans nous tourner le dos, car elles s'avancent toutes de la même façon ... » (II, 34, 3). Il n'est qu'à considérer les peintures de voûtes de catacombes pour se convaincre de la réalité des vues de Philostrate. Le

buste de Saison inscrit sur un fond incurvé et volontairement strié, comme à Famars, de l'*insula* 10 d'Avenches (fig. 7) doit très vraisemblablement être restitué en voûte, à la fin du II^e ou au début du III^e siècle.

Ce n'est pas tant une volonté archaïsante qui régit les mégalographies et leur encadrement d'architectures fictives, que les canons d'une mode sans doute lancée par les ateliers impériaux sévériens, pour faire impression.

Χρῆ σὺν ὥρᾳ γράφειν, il faut peindre avec grâce, conclut Philostrate. Il fallait aussi, selon l'autre sens de *hora*, peindre avec son temps.



Fig. 7. Avenches, insula 10, pièce voûtée. Buste de l'Été avec encadrement sur fond blanc incurvé et profondément strié (photomontage M. Fuchs)

⁴² Dorigo 1966, pl. IV-V; cf. Mielsch 1981, 218, 223.

Liste des ouvrages cités

- Abad Casal, L., 1982 : *La pintura romana en España*, Alicante-Sevilla.
- Abad Casal, L., 1984 : L'Espagne. La peinture romaine, *Histoire et Archéologie. Les Dossiers* 89, 69-75.
- Allag, C., 1983 : Enduits peints d'Orléans, *Gallia* 41, 191-200.
- Allag, C./A. Barbet, 1982 : *La peinture murale romaine de la Picardie à la Normandie*, Dieppe.
- Allag, C./M. Batrel, 1985 : Les peintures murales romaines de Lisieux, *Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires AFPMA 1982-1983*, Oxford (BAR International Series 240), 29-38.
- Aurigemma, S., 1962 : *L'Italia in Africa. Tripolitania I, 2. Le pitture d'età romana*, Roma.
- Barbet, A., 1984 : Organisation de surface des peintures romaines aux II^e et III^e siècles après J.-C., *RA*, 313-324.
- Barbet, A., 1985 : *La Maison aux Salles Souterraines, 2. Décors picturaux*, Rome (Bolsena V).
- Belot, E., 1985 : Architectures fictives de Famars. Mise en évidence d'une vogue picturale archaïsante antonino-sévérienne, *Revue du Nord* 67, 21-62.
- Berthier, G., 1980 : Les peintures du temple de Genainville (Val d'Oise), *Peinture Murale en Gaule. Actes des séminaires 1979*, Dijon (Publication du Centre de Recherches sur les Techniques Gréco-Romaines 9), 127-134.
- Bianchi Bandinelli, R., 1970 : *Rome, la fin de l'art antique*, Paris (L'Univers des Formes).
- Bögli, H., 1984 : *Aventicum. La ville romaine et le musée*, Avenches (Guides archéologiques de la Suisse 19).
- Borda, M., 1958 : *La pittura romana*, Milano.
- Cämmerer, B., 1967 : *Beiträge zur Beurteilung der Glaubwürdigkeit der Gemäldebeschreibung des älteren Philostrat*, Freiburg i.Br.
- Campo, S., 1985 : Les peintures murales de Carhaix (Finistère), *Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires AFPMA 1982-1983*, Oxford (BAR International Series 240), 153-165.
- Davey, N./R. Ling, 1982 : *Wall-Painting in Roman Britain*, London (Britannia Monograph Series 3).
- Dorigo, W., 1966 : *Pittura tardoromana*, Milano.
- Drack, W., 1986 : *Römische Wandmalerei aus der Schweiz*, Feldmeilen.
- Felletti Maj, B.M., 1961 : *Le pitture delle Case delle Volte Dipinte e delle Pareti Gialle*, Roma (Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia III, Ostia I-II).
- Fuchs, M., 1983 : Peintures murales romaines d'Avenches. Le décor d'un corridor de l'insula 7, *La peinture murale romaine dans les provinces de l'Empire*, Oxford (BAR International Series 165), 27-75.
- Gasparri, C., 1970 : *Le pitture della Caupona del Pavone*, Roma (Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia III, Ostia IV).
- Joyce, H., 1981 : *The Decoration of Walls, Ceilings and Floors in Italy in the Second and Third Centuries A.D.*, Rome.
- Krieger, H., 1919 : Dekorative Wandgemälde aus dem II. Jahrhundert nach Christus, *MDAI(R)* 34, 24-52.
- Lehmann-Hartleben, K., 1941 : The Imagines of the Elder Philostratus, *ABull* 23, 16-44.
- Ling, R., 1984 : Two Silchester Wall-Decorations Recovered, *AntJ* 64, 280-297.
- Mielsch, H., 1975 : Verlorene römische Wandmalereien, *MDAI(R)* 82, 117-133, pl. 16-24.

- Mielsch, H., 1981: Funde und Forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatszeit von 1945 bis 1975, mit einem Nachtrag 1980, *ANRW* II.12.2, 157-264.
- Nash, E., 1968: *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, 2 vol., London.
- Nestori, A., 1975: *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Roma (Roma Sotteranea Cristiana V).
- Parlasca, K., 1956: *Römische Wandmalereien in Augsburg*, Kallmünz (Materialhefte zur bayerischen Vorgeschichte 7).
- Philostratos 1968: *Die Bilder*, Griechisch-deutsch, nach Vorarbeiten von E. Kalinka, herausgegeben, übersetzt und erläutert von O. Schönberger, München.
- Serralongue, J. et H./M.-A. Haldimann, 1982: Rapport de la 4^e campagne de fouilles, juillet-octobre 1982, Ancecy-le-Vieux, Haute-Savoie, lieu-dit: Les Ilettes, Bâtiments gallo-romains périurbains, *Circonscription des Antiquités Historiques de la Région Rhône-Alpes* (rapport dactylographié).
- Strocka, V.M., 1977: *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, Wien (Forschungen in Ephesos VIII/1).
- de Vos, M., 1968: Due monumenti di pittura postpompeiana a Roma, *BCAR* 81, 149-172.
- de Vos, M., 1984: La peinture italienne du II^e au IV^e s., *Histoire et Archéologie. Les Dossiers* 89, 18-28.
- Wirth, F., 1968: *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, 2. Aufl., Darmstadt.

schon Kunst... gemeint ist also die Periode vom 3. bis ins 4. nachchristliche Jahrhundert. Im Vordergrund stehen Malereien aus Churrätien und Oberitalien. Ein Hauptwerk der Malerei dieser Zeit ausserhalb dieser Region, die konstantinischen Deckenmalerei in Trier¹, werden dabei mit einem Hauptwerk der mittelalterlichen Deckenmalerei, mit der Bilderdecke von St. Martin in Zillis im Schamsental (Graubünden) aus der Zeit um 1200² in Verbindung gebracht – auf den ersten Anblick ein kühnes Unterfangen, zwei herausragende, allein stehende Werke in grosser zeitlicher und geographischer Distanz zusammenzubringen! Doch der bisher nicht durchgeführte Vergleich drängt sich geradezu auf, da die Künstler an beiden Orten die gleiche Aufgabe zu bewältigen hatten. War die Ausmalung einer Decke in römischer Zeit nichts Ungewöhnliches, wie verschiedene Referate des Kolloquiums gezeigt haben, so erstaunlich ist es, eine mit figurlichen Szenen bevölkerte gemalte Kassettendecke im Trier des 4. Jahrhunderts vorzufinden! Und auch in romanischer Zeit stellt eine bemalte Decke eines Kirchenschiffes kein Novum oder gar ein Unikum dar. Überraschend ist es aber zu sehen, wie die Maler von Zillis die neuteamentlichen Szenen und den einrahmenden Wasserfries mit den Mischwesen aufteilen auf 153 Bildfelder!

Die bruchstückhafte Erhaltung der einschlägigen Denkmäler – die Deckenmalereien waren aus statischen Gründen besonders gefährdet – zwingt uns leider dazu, einige spekulative Überlegungen einzuflechten. Auch ein streng wissenschaftlicher Ansatz darf dieses Vorgehen nicht ausschliessen, da wir sonst die Zusammenhänge nicht zu erfassen vermögen.

Adresse de l'auteur :

Michel Fuchs, Rue Centrale 60, CH 1580 Avenches.

Darauf hinweisen, dass sich die Maler qualitativ vollen späteren Vorlagen bedienen konnten. Allein schon diese Feststellung lässt aufhorchen: wie kommt es, dass Maler in einem abgelegenen Alpenort zu derartigen Material Zugang erlangen konnten? Die Verkehrsgeschichte lehrt uns, dass das Schams seit vorgeschichtlicher Zeit als Zugangsweg zum Splügenpass als einem bedeutenden Alpenübergang gedient hatte. Schon zur Zeit der Entstehung der Zilliser Bilderdecke wurde die Schlucht als *viamaia* bezeichnet. *Viamaia* nennen wir noch heute den engen Einstieg ins Schamsental³. Somit dürfen wir sowohl Oberitalien wie das Bodenseegebiet als Lieferanten des Vorlagematerials ansehen. In der Tat sind es das Inselkloster Reichenau im Bodensee wie auch Mailand, Verona, Ravenna und Rom, wo der Ursprung dieses Materials zu suchen ist. Aber auch die Maler waren mobil entlang diesen Verkehrsachsen; wir müssen mit Wanderkünstlern rechnen, da wir in Zillis kein Atelier annehmen können.

In besonders frappanter Weise lässt sich das Vorlagematerial bei der Gegenüberstellung der Zilliser Verkündigung an die Hirten (Abb. 1) mit dem bukolischen Motiv des Grazien-Sarkophages im Thermenmuseum in Rom fassen (Abb. 2)⁴. Dass die antike Bukolik ihre Nachwirkungen in Dichtung und bildender Kunst hatte, ist keine neue Einsicht; man könnte einwenden, dass derartige Übereinstimmungen zu banal seien, um wirklich als stichhaltige Beweise zu gelten. Allerdings werden wir hier mit einem Grad von Übereinstimmung konfrontiert, den wir nicht mehr als allgemeinen Reflex der reichen antiken bukolischen Tradition im Mittelalter erklären können – der Maler von Zillis gibt hier ganz eindeutig ein Zitat wieder! Dass dem so ist, belegen die dabei aufgetretenen Missverständnisse deutlich.

¹ Poeschel 1943, 177-179.

² Reins 1966, 526.

