

étaient alors copiés, soit d'après des modèles pris dans la même pièce, soit dans une pièce voisine, ailleurs dans la maison, ou dans une autre maison. Le plus important, selon W. Ehrhardt, tenait à la compatibilité des motifs. Enfin, le cinquième chapitre, également long (p. 144-206), concerne le maintien, dans les salles d'apparat, de décors anciens intacts, à l'occasion d'une nouvelle décoration en style contemporain. L'examen, fondé sur des dizaines d'exemples, débouche sur quelques conclusions importantes, qui seront d'ailleurs reprises et développées dans le dernier chapitre : l'auteur est convaincu de ce que le conservatisme du propriétaire n'a rien d'affectif ; il ne s'agit aucunement d'une nostalgie romantique à l'égard du passé mais plutôt d'un pragmatisme certain qui le pousse à conserver ce qui peut l'être, en prenant la décision non en fonction d'une idéologie mais sur des aspects concrets, et chaque fois au cas par cas. Il n'y avait pas de conscience de l'excellence d'un « style », au sens moderne du terme. Le chapitre 6 synthétise cette position : il y est question des « stratégies » développées par le propriétaire à l'égard des décors anciens encore présents. Selon W. Ehrhardt, une règle fondamentale régit la décoration d'une salle d'apparat : elle est relative à la correspondance en miroir (« spiegelbildliche Entsprechung ») des murs placés face à face et à la composition unitaire, symétrique, du décor d'une surface murale. Si cette règle n'est pas respectée, la salle n'est pas décorée « comme il faut ». Les exemples, cependant, abondent où le décor n'est pas adéquat : l'auteur introduit alors la notion de « situation provisoire » ; il cite plusieurs cas où il est clair que la solution ne dépend aucunement de la mode en vogue à ce moment. Le seul objectif poursuivi est le respect de la règle, à laquelle s'ajoute la condition essentielle de la compatibilité des motifs. Le prestige social est lié non au respect de la mode mais à une restauration de l'ancien qui vise à un résultat final harmonieux, parce que conforme aux règles. Ce que souhaitait finalement démontrer W. Ehrhardt, c'est la totale indifférence aux styles manifestée par les propriétaires, qui les utilisent quand le besoin s'en fait sentir, mais indépendamment du moment où ils représentent « la mode ». Reste la question posée en conclusion : pourquoi ces modes nouvelles ? D'où viennent-elles ? L'auteur n'y répond pas, parce que l'examen de ce problème – qui n'est pas concret – n'était pas son objectif. Fondé sur une connaissance encyclopédique des parois campaniennes et sur un regard très exercé, le livre fait assurément réfléchir ; il convaincrat sans doute davantage encore si les conclusions en étaient plus nuancées. Les règles sans exception sont rares, en effet, dans le domaine de la psychologie humaine, même s'il s'agit de propriétaires campaniens d'il y a environ deux mille ans. Les illustrations qui accompagnent le texte sont toutes en couleurs et d'excellente qualité.

Janine BALTU

Paul G.P. MEYBOOM & Eric M. MOORMANN, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*. Louvain, Peeters, 2013. 2 vol. 21 x 27,5 cm. Partie 1 : Testo VIII-287 p. ; Partie 2 : Illustrazioni 190 p., 142 fig. (BABESCH. SUPPL., 20). Prix : 105 €. ISBN 978-90-429-2545-8.

Le projet qui débouche aujourd'hui sur ce livre érudit remonte aux années 1970, quand W. J. Th. Peters, dans la lignée des travaux sur la peinture romaine de son maître H. G. Beyen et en accord avec son collègue F. L. Bastet, autre élève de Beyen,

s'attachait à une étude de la genèse du IV^e style pompéien, à l'intérieur d'une chronologie large. Le point de départ idéal de l'examen était évidemment la *Domus Aurea* de Néron (construite entre 64 et 68), la collaboration des autorités archéologiques italiennes (en particulier L. Fabbrini) étant acquise. Cependant, une étude approfondie immédiate de l'édifice s'avéra impossible, en raison d'un manque de documentation graphique et photographique suffisante ; c'est finalement la réunion de cette documentation qui constitua la première étape de l'entreprise, dans les années 1980. Mais le temps avait passé et les fouilles du pavillon sur l'Oppius avançaient lentement ; aussi Peters, désormais à la retraite, fut-il amené à confier à son disciple E. M. Moormann sa part du travail (la peinture pariétale), tandis que P. G. P. Meyboom, élève de Bastet et déjà associé aux premières investigations, était chargé de l'étude des voûtes et plafonds. Ils présentent donc ensemble les résultats de cette très longue enquête qui avait impliqué, en plus d'eux-mêmes, deux générations antérieures de chercheurs néerlandais sur la peinture romaine. Il valait bien de le rappeler. Le livre présenté ici va bien au-delà du projet initial : il comporte huit chapitres dont il est intéressant d'examiner, avec quelque détail, la répartition et le contenu. Les deux premiers (rédigés par Moormann) concernent exclusivement le pavillon sur l'Oppius (le plus souvent désigné comme *Domus Aurea*, alors que ce nom devait s'appliquer, semble-t-il, à un ensemble beaucoup plus vaste) : l'histoire de la découverte et des fouilles opérées au cours des siècles d'abord, l'état de la question aujourd'hui ensuite, avec un éclairage plus particulier sur ce qu'ont pensé les différents chercheurs de la chronologie et de la fonction de l'édifice (publique ou privée ?). Le problème de la chronologie est repris au chapitre 3 (Moormann, Meyboom), où les auteurs exposent, à la manière d'un raisonnement logique, leurs propres conclusions sur les différentes phases constructives du bâtiment : alors que toutes les théories antérieures faisaient de la partie occidentale, classique et traditionnelle (série de salles carrées ou rectangulaires autour d'une cour à péristyle), le point de départ de la construction après l'incendie de 64, Moormann et Meyboom pensent que c'est l'aile orientale, au plan plus complexe, avec la salle octogonale et ses annexes rayonnantes, qui marque le début des travaux ; les murs des *horrea* pré-néroniens auraient joué, selon eux, un rôle déterminant dans l'élaboration du plan directeur. La construction se serait donc déroulée d'est en ouest, en une seule période continue, de 64 à 68, la décoration suivant immédiatement le gros-œuvre et trois ateliers travaillant simultanément pendant les quatre années. La décoration n'était pas achevée à la mort de Néron et le pavillon ne fut sans doute jamais utilisé. Moormann et Meyboom discutent en appendice la chronologie de L. F. Ball (2003) fondée sur une étude de la technique de construction des murs, chronologie complètement différente de celle qu'ils proposent et souvent illogique à leurs yeux. Le quatrième chapitre, le premier qui soit relatif au décor peint, est également dû à la collaboration des deux auteurs. La présentation est claire et didactique : trois groupes de décorateurs, au style bien reconnaissable, œuvrant au même moment en différents points de l'édifice, sont considérés comme trois ateliers distincts, appelés A, B, C. Ceux-ci appartiennent au IV^e style pompéien, l'atelier A caractérisé par des architectures monumentales sur fond blanc, B privilégiant la polychromie et C repérable à son style miniaturiste (version avancée du IV^e style). La production de ces ateliers est ensuite étudiée en détail dans chacun des endroits de l'édifice où elle apparaît (décoration pariétale et voûtes séparément). Les

panneaux figurés (scènes mythologiques ou paysages), peu nombreux, étaient confiés à des artistes indépendants qui collaboraient avec les différents ateliers, soit qu'ils leur aient été attachés en permanence, soit plutôt qu'ils aient été appelés d'ailleurs. Un développement particulier est consacré au témoignage de Pline (*NH* 35, 120) sur la participation à la décoration de la *Domus Aurea* du peintre Famulus, dont nos auteurs reconnaissent la manière uniquement dans la frise mégalographique de la Voûte Dorée. Le problème de la répartition des ateliers à travers l'édifice conduit à l'étude des rapports entre le décor et la fonction des salles (chapitre 5, Meyboom). L'habituelle distinction *negotium / otium* (public / privé) n'ayant aucun sens dans le cas de la *Domus Aurea*, c'est d'après l'emplacement de la salle dans l'ensemble du plan et d'après ses dimensions que son importance sera déterminée ; aux salles les plus vastes et les plus festives seront réservés les décors les plus luxueux : quatre classes hiérarchisées sont distinguées dans la qualité de la décoration peinte mais la priorité revient au marbre, à partir de Néron, point sur lequel les auteurs insistent beaucoup. Indépendamment du chapitre 8, qui constitue le catalogue descriptif et récapitulatif de toutes les salles de la *Domus* et de leur décor (pavements, parois, lunettes, absides, voûtes ou plafonds) et qui est donc le plus long (p. 145-250), les chapitres 6 (Moormann, peinture pariétale, p. 84-99) et 7 (Meyboom, peinture des voûtes, p. 100-144) sont les plus denses et concernent exclusivement le décor du IV^e style (peinture et marbre). Chacun des auteurs a donné à sa recherche une orientation personnelle : Moormann a centré l'étude sur le rapport entre les créations impériales et la production attestée dans les riches demeures campaniennes contemporaines (Herculaneum surtout), pour conclure que les peintres de la *Domus* « ne se sont pas fatigués à inventer une iconographie spécifique » mais ont eu recours à des modèles déjà en usage ; contrairement à cette optique très ciblée, Meyboom a conçu son chapitre comme une histoire plus générale de la décoration des voûtes et plafonds ; il s'agit d'une sorte de « manuel » en la matière, partant du monde gréco-italique d'époque archaïque et classique, passant ensuite à la Méditerranée orientale d'époque hellénistique (Alexandrie, Délos), à l'Italie de la période hellénistique, puis augustéenne (Maison d'Auguste, Aula Isiaca, villa romaine sous la Farnésine), avec les compositions du III^e style, pour en arriver aux décors du IV^e style de la *Domus Transitoria* et de la *Domus Aurea* et à la conclusion qu'à la différence de la décoration pariétale, victime d'une certaine standardisation due sans doute au succès des incrustations de marbres, les décors de voûtes et plafonds ont atteint à l'époque du IV^e style le sommet de leur développement et de leur originalité. On soulignera que le texte des différents chapitres a été « allégé » d'informations multiples rejetées dans plus de 700 notes, d'une écriture dense, qui témoignent d'un rare souci de la précision et d'une connaissance bibliographique sans faille. On regrettera seulement à cet égard que l'extraordinaire découverte, au cours des campagnes de 2009-2010, dans le secteur de la Vigna Barberini (Fr. Villedieu, *CRAI*, 2010, p. 1089-1114), d'une « construction néronienne » peut-être identifiable à la *cenatio rotunda* (Suétone, *Nero*, XXXI, 3) n'ait pu être prise en compte par Meyboom et Moormann, en raison de la date de rentrée de leur manuscrit. Ils avaient d'ailleurs écarté prudemment l'hypothèse d'une identification de la salle octogonale de la *Domus Aurea* avec la *cenatio rotunda* (p. 22 et n. 96 p. 31), alors que cette identification avait été souvent acceptée par d'autres. Un excellent livre donc, très complet – parfois même un peu répétitif sans doute, mais comment l'éviter dans

un travail aussi ample ? – qui ne manquera pas de susciter l'intérêt et peut-être aussi la controverse (quant à l'hypothèse sur la chronologie, par exemple). La documentation fournie invite d'ailleurs à la discussion. Cette remarque m'amène à souligner aussi la qualité du tome II regroupant une très riche illustration (plans, dessins, gravures, photographies de toutes provenances) qui permet de suivre aisément le fil du texte. On trouvera, en outre, une bien utile concordance de numérotation des différentes salles de la *Domus*, un long résumé anglais et plusieurs index. Janine BALTY

Michel E. FUCHS et Florence MONIER (Éd.), *Les enduits peints en Gaule romaine : approches croisées*. Actes du 23^e séminaire de l'Association Française pour la Peinture murale antique. Paris, ENS (13-14 novembre 2009). Dijon, RAE, 2012. 1 vol. 21 x 28,5 cm, 294 p., nombr. ill. (SUPPLÉMENT À LA REVUE ARCHÉOLOGIQUE DE L'EST, 31). Prix : 28 €. ISBN 978-2-915544-21-3.

Julien BOISLÈVE, Alexandra DARDENAY et Florence MONIER (Éd.), *Peintures murales et stucs d'époque romaine. De la fouille au musée*. Actes des 24^e et 25^e colloques de l'AFPMA, Narbonne, 12 et 13 novembre 2010 et Paris, 25 et 26 novembre 2011. Bordeaux, Ausonius, 2013. 1 vol. 21 x 29,5 cm, 493 p., nombr. ill. (PICTOR, 1). Prix : 45 €. ISBN 978-2-35613-089-1.

Les enduits peints connaissent depuis quelques temps déjà un regain d'intérêt. Technologies de fouilles, de levés, de conservation *in situ*, de dépose, de caractérisation et de restauration ont fait de tels progrès que quelques fragments repérés sur le terrain permettent des constatations tout à fait originales sur l'organisation et le contenu des panneaux. Il y a peu de temps encore, ces fragments même identifiés ne faisaient l'objet que d'une très brève mention dans le rapport de fouilles et finissaient dans une petite caisse sur une étagère d'entrepôt sans autre forme de ménagement. Mais même dans ce cas, leur réhabilitation n'est pas exclue, ce que montrent plusieurs contributions dans les Actes de l'importante rencontre de l'ENS en 2009 qui réunissait de très nombreux picturalistes de France et de Suisse. Suscitées par l'AFPMA (Association française pour la peinture murale antique), les discussions et échanges furent d'une telle richesse qu'un beau volume de près de trois cents pages en est issu. Et de fil en aiguille, les réunions suivantes ont pris une telle ampleur et le besoin d'en rendre compte s'est fait tellement pressant que les rencontres et journées d'études, qui existent depuis 1979, seront désormais accueillies dans une toute nouvelle collection, *Pictor*. *Pictor* I, 2013, recouvre les colloques de l'AFPMA, à Narbonne, 2010 et à Paris, 2011. – Comme le souligne Michel Fuchs dans un avant-propos, il ne faut pas nécessairement un décor élaboré pour comprendre le rôle d'un panneau et surtout son insertion dans un espace bi- et tridimensionnel. La peinture pariétale accompagne un fonctionnement domestique, ou public, ou culturel, et sa nature même, sa composition ou son iconographie peuvent révéler la destination du local ou du passage dont elle est issue. La reconnaissance d'un programme édilitaire passe désormais aussi par la définition de la culture pariétale. Malgré les trente ans d'activité incessante et reconnue de l'AFPMA et de ses laboratoires associés, je pense que beaucoup d'archéologues seront surpris par la richesse des contributions présentées, par la précision des