

Chapitre I

Introduction

“La salle à manger des Rorschash, à droite du grand vestibule. Elle est vide. C’est une pièce rectangulaire, longue d’environ cinq mètres, large de quatre. Au sol, une épaisse moquette gris cendre.

Sur le mur de gauche, peint en vert mat, est accroché un écrin de verre cerclé d’acier contenant 54 pièces anciennes portant toutes l’effigie de Sergius Sulpicius Galba, ce prêteur qui fit assassiner en un seul jour trente mille Lusitaniens et qui sauva sa tête en montrant pathétiquement ses enfants au tribunal.

Sur le mur du fond, laqué de blanc comme le vestibule, au-dessus d’une desserte basse, une grande aquarelle, intitulée *Rake’s Progress* et signée U. N. Owen, représente une petite station de chemin de fer, en pleine campagne. (...)

Sur le mur de droite, peint d’un vert un peu plus sombre que celui du mur de gauche, sont accrochées neuf assiettes décorées de dessins représentant :

- un prêtre donnant les cendres à un fidèle
- un homme mettant une pièce de monnaie dans une tirelire en forme de tonneau
- une femme assise dans le coin d’un wagon, le bras passé dans une brassière
- deux hommes en sabots, par temps de neige, battant la semelle pour se réchauffer les pieds
- un avocat en train de plaider, attitude véhémement
- un homme en veste d’intérieur s’apprêtant à boire une tasse de chocolat
- un violoniste en train de jouer, la sourdine mise
- un homme en chemise de nuit, un bougeoir à la main, regardant sur le mur une araignée symbole d’espoir
- un homme tendant sa carte de visite à un autre. Attitudes agressives faisant penser à un duel.

Au milieu de la pièce se trouve une table ronde *modern style* en bois de thuya, entourée de huit chaises recouvertes de velours frappé. Au centre de la table, il y a une statuette en argent, haute d’environ vingt-cinq centimètres. Elle représente un bœuf portant sur son dos un homme nu, casqué, qui tient dans sa main gauche un ciboire”¹.

Ainsi, au seuil de *La Vie mode d’emploi*, G. Perec décrit-il le décor de la salle à manger des Rorschash. Tout est là : les dimensions de la pièce (5 x 4 m), les couleurs (le gris du sol, les différentes nuances de vert et le blanc des murs), les textures et les matières (la moquette épaisse, les murs tantôt laqués tantôt mats, le verre cerclé de métal, le bois de la table, le velours frappé des chaises, l’argent de la statuette), les objets, qu’ils soient décoratifs ou utilitaires. Que voit-on à travers cette description minutieuse ? Un certain confort (la table en bois et les huit chaises recouvertes de velours, la moquette épaisse), une relative aisance financière (l’existence de la salle à manger en elle-même et ses dimensions, les monnaies anciennes, la statuette en argent), une tendance à la collection (les 54 monnaies portant la même effigie, les neuf assiettes), un goût hétéroclite, voire un manque de goût (une aquarelle représentant une gare entre des monnaies anciennes, des assiettes décorées de scènes de genre, et une statuette représentant un arcane mineur ; la juxtaposition de différentes nuances de vert au blanc et au gris), une culture vraisemblablement superficielle². Beaucoup de choses en somme, qui tiennent aussi bien du profil socio-économique du propriétaire qu’à sa culture

1 G. Perec, *La Vie mode d’emploi*, Paris, Hachette, 1978, p. 92-93.

2 Ce point mérite quelques éclaircissements. Le narrateur écrit par la suite que, selon R. Rorschach, qui fut un temps producteur de films, ces monnaies lui ont été offertes “par un collectionneur enthousiasmé par une série d’émissions consacrée aux Douze César” (p. 94). Le narrateur met en doute la réalité de cette histoire en soulignant que le prêteur républicain n’a rien à voir avec l’empereur qui prit le pouvoir à la fin du 1^{er} siècle. Apparaît donc à la fois la forfanterie et l’ignorance de Rorschach, qui a inventé une histoire bancale. Ignorance peut-être d’autant plus grande que ces monnaies, si elles sont effectivement à l’effigie du Galba républicain, sont vraisemblablement des fausses puisqu’il n’existe aucune monnaie antique de ce type (nous remercions S. Martin qui a attiré notre attention sur ce point). Toute la difficulté est de savoir s’il s’agit là d’une erreur de Perec qui n’a pas conscience que ce type de monnaies n’existait pas et qui profite de l’homonymie des deux hommes pour mettre en lumière l’ignorance du personnage ou si Perec est tout à fait conscient du problème et nous suggère que la bêtise de Rorschach est d’autant plus grande que ces monnaies sont de toute évidence fausses.

ou aux conventions sociales d'une époque. C'est avec le même soin méticuleux, le même goût du détail et de l'exhaustivité, que Perec décrira les différentes pièces des vingt-neuf appartements de l'immeuble situé au 11 rue Simon-Crubellier à Paris. Défilent ainsi l'appartement cosu mais au goût hétéroclite du parvenu R. Rorschach qui fit fortune et fut ruiné plusieurs fois avant de se marier à une célèbre actrice américaine, mais aussi : les chambres de bonnes sous les toits, comme celle habitée par une émigrée polonaise et son petit garçon, au sol couvert de linoléum et aux murs peints en beige où sont accrochées des affiches colorées, ou celle, vétuste, du vieux serviteur du riche Bartlebooth ; les grands appartements bourgeois des premiers étages, aux parquets précieux, au décor post-colonial et au mobilier Empire ; les appartements plus petits et plus modernes des étages supérieurs appartenant à de jeunes couples dynamiques ; l'atelier du peintre Hutting créé grâce à l'annexion de plusieurs chambre de bonnes et doté de toute sorte d'objets extravagants ; l'appartement de Mme Moreau, chef d'une entreprise florissante, appartement entièrement redécoré, à l'exception de la chambre à coucher, par un décorateur réputé, etc. Au gré du puzzle qui se met progressivement en place, appartement par appartement, pièce par pièce, à travers le décor et les "choses", pour reprendre le titre d'un autre livre de Perec, ce sont non seulement des personnalités qui apparaissent mais également différentes façons de concevoir et d'habiter un appartement, modelées par des besoins et des moyens de nature diverse. Et c'est, *in fine*, la vie à Paris dans les années 1970 qui se dessine. Car c'est là tout l'intérêt qu'il y a à regarder de près le décor domestique, ce décor qui façonne l'espace pour le rendre habitable : on y voit se dessiner le contour d'une société donnée, dans toute sa diversité sociale, économique et culturelle.

C'est sous cet angle que nous souhaitons aborder la peinture murale en Italie centrale de la fin du I^{er} à la fin du III^e s. p.C. L'enjeu est double : dessiner finement les évolutions stylistiques de la peinture murale pour une période qui reste, pour l'Italie, moins bien connue que la fameuse période pompéienne et permettre de mieux évaluer les places très spécifiques d'Ostie et Rome dans ce panorama ; replacer ces évolutions de manière précise dans leur contexte architectural, de façon à les comprendre dans toutes leurs dimensions et à restituer les modes d'habiter de la société romaine d'époque impériale.

LA PEINTURE MURALE EN ITALIE DE LA FIN DU I^{er} À LA FIN DU III^e S. P.C. : BILAN HISTORIOGRAPHIQUE

L'étude de la peinture murale antique a longtemps été dominée par les recherches sur les cités du Vésuve, c'est-à-dire sur une période s'arrêtant en 79 p.C. La situation est particulièrement sensible en Italie, où la quantité et la qualité des vestiges campaniens ont eu tendance à éclipser la documentation plus fragmentaire des périodes postérieures, significativement appelées "post-pompéiennes".

Des études dédiées à la production picturale des II^e et III^e siècles (en incluant parfois la fin du I^{er} siècle) ont tout de même été tentées, dès le début du XX^e siècle, mais elles ont longtemps souffert d'un manque de matériel. Par ailleurs, l'inégale conservation des vestiges a conduit à concentrer la réflexion sur quelques sites privilégiés comme Ostie, bastion avancé de la recherche sur la peinture de cette période, et, dans une moindre mesure, Rome. Le résultat est une vision très partielle de l'histoire de la peinture murale en Italie, qui tend à généraliser à toute l'Italie des tendances stylistiques propres à l'Italie centrale, voire à la capitale et son port. Cette situation évolue progressivement, notamment grâce à la prise en compte croissante, au cours des dernières décennies, des enduits fragmentaires, permettant de mieux intégrer la production picturale du reste de la péninsule et réévaluer ainsi les schémas de diffusion.

Ostie : bastion avancé de la recherche sur la peinture des II^e et III^e s. p.C.

La ville antique d'Ostie a connu un important développement urbain et a été largement reconstruite à la fin du I^{er} et au début du II^e s. p.C., de sorte qu'elle prend de façon inespérée le relai des cités du Vésuve. De plus, son exceptionnel état de conservation – comparée à une ville comme Rome qui a connu une occupation urbaine continue – en fait un témoin incontournable de la production picturale de cette époque. Les chercheurs ont depuis longtemps mesuré l'importance de ce site, devenu très tôt un lieu d'étude privilégié.

G. Calza, figure majeure des études ostiennes, fut l'un des premiers à faire sortir de terre et publier le décor des *insulae*. Avant lui, en 1913, F. Fornari avait réalisé une première étude mais peu d'édifices étaient alors connus³. En 1917 donc, G. Calza publie un article sur l'*Insula di Diana*⁴, dans lequel il consacre quelques pages à la description des peintures retrouvées au rez-de-chaussée et aux étages ; l'article est suivi, en 1920, par la présentation des résultats des fouilles qui, entre 1915 et 1918, portèrent sur un groupe d'habitations situé dans le centre de la ville, "entre la *Casa di Diana* et le Temple de Vulcain"⁵. Il s'agit essentiellement de l'*Isolato dei Dipinti*,

3 Fornari 1913 ; l'auteur s'intéresse à l'*Insula dei Dipinti*, l'*Insula del Soffitto Dipinto*, l'*Insula dell'Ercole Bambino* et la *Caserma dei Vigili*.

4 Calza 1917, 323-326.

5 Calza 1920.

au sein duquel G. Calza concentre son attention sur l'*Insula di Bacco Fanciullo* et l'*Insula di Giove e Ganimede*. Après avoir décrit la topographie de la fouille, puis les bâtiments un à un et, enfin, chacune des maisons, il se livre à un examen détaillé des peintures, nous livrant ainsi une étude très complète qui demeure d'un grand intérêt. Dans ces premières analyses de la peinture d'Ostie, G. Calza se rallie au jugement de F. Fornari, en reconnaissant dans les exemplaires étudiés des reprises et prolongations des différents Styles pompéiens, sans création d'un style véritablement neuf.

Vingt ans plus tard, le même G. Calza publie les peintures de l'*Isola Sacra*⁶, dont les tombes forment un ensemble continu depuis la période d'Hadrien jusqu'au milieu du III^e siècle. En 1941, G. M. A. Hanfmann, à l'occasion d'un compte-rendu de cet ouvrage, examine le développement de la peinture murale à Ostie à travers les peintures des tombes de l'*Isola Sacra*⁷.

Au cours de la décennie suivante, les études ostiennes font un important pas en avant grâce à la publication des premiers volumes du vaste projet *Scavi di Ostia*, initié par G. Calza. Outre le premier volume consacré à l'analyse générale de la topographie de la cité et de son évolution, sortent, en 1954, le volume de G. Becatti sur les *mithrea* et, en 1958, celui de M. Floriani Squarciapino sur les nécropoles, monographies qui incluent toutes deux la description des décors peints⁸.

La première tentative pour déterminer la chronologie générale de la peinture murale d'Ostie et pour en tracer son développement stylistique nous vient de C. C. van Essen dans un article intitulé "Studio cronologico sulle pitture parietali di Ostia"⁹. L'auteur s'intéresse à un grand nombre de peintures, dont certaines n'avaient pas encore pu être étudiées, et revient sur les datations proposées avant lui. Son étude ne vise cependant en aucune façon à l'exhaustivité ; des exemples significatifs, parfois mis en parallèle avec d'autres exemples italiens, sont choisis pour chaque période stylistique distinguée par l'auteur. Celles-ci sont au nombre de onze, depuis l'époque d'Hadrien jusqu'à celle de Constantin et Théodose, et correspondent, selon C. C. Van Essen, à une dissolution graduelle des systèmes décoratifs traditionnels et, notamment, de la division tripartite du mur, pour aboutir à une surface uniformément décorée.

En 1960, R. Meiggs, dans sa célèbre monographie sur Ostie, dédie un chapitre aux peintures murales¹⁰. Sans tenter d'en retracer le développement stylistique et chronologique précis, il dépeint un tableau d'ensemble qui est celui d'une perte de qualité dans la réalisation et d'une évolution progressive des goûts. Quelques années plus tard, ces interprétations allant dans le sens d'un certain déclin, aussi bien technique que stylistique, sont remises en question par B.M. Felletti Maj qui souligne que si l'on n'observe en effet aucune innovation formelle, "la tradition érudite de la Rome néronienne" se maintient, ainsi que des techniques de haut niveau – ce au moins jusqu'au milieu du II^e siècle¹¹.

Une étape importante dans la connaissance de la production picturale du port de Rome a été la publication, durant les décennies 1960-1970, d'études détaillées de quelques maisons richement décorées dans la série *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*. B.M. Felletti Maj publie celles de l'*Insula delle Volte Dipinte* ainsi que de l'*Insula delle Pareti Gialle* puis, avec P. Moreno, celles de la *Casa delle Muse* tandis que C. Gasparri s'intéresse quelques années plus tard aux peintures de la *Caupona del Pavone*¹². La dernière publication de la série pour Ostie est celle de P. Baccini Leotardi sur les peintures avec motifs végétaux en contexte thermal¹³. Après une mise au point sur l'histoire des fouilles et des éventuelles restaurations, puis sur l'architecture, le plan et la chronologie de la maison, les enduits peints, couches de préparation comprises, sont amplement décrits et étudiés, avec une couverture photographique abondante et de bonne qualité. Les auteurs livrent également des analyses sur le style des peintures et la manière dont elles s'insèrent dans le panorama de la peinture d'Ostie. Ces riches publications permettent donc de se faire une idée très précise de la décoration d'une maison donnée à travers le temps et l'on peut regretter qu'elles ne soient pas plus nombreuses.

Après le milieu des années 1970, on note un certain ralentissement dans le rythme des publications et il faut attendre la fin des années 1990 pour que l'étude des peintures d'Ostie prenne un second souffle, notamment par le biais de divers colloques et expositions.

En 1995, se tient à Bologne le Sixième Colloque International sur La Peinture Murale Antique, qui compte plusieurs contributions sur la production picturale ostienne¹⁴. En 1998, est organisé à Rome le deuxième colloque

6 Calza 1940.

7 Hanfmann 1941.

8 Calza, éd. 1953. Suivi de Becatti, éd. 1954 et Floriani Squarciapino, éd. 1958.

9 Van Essen 1956.

10 Meiggs 1960, 436-446. Seconde édition en 1973 dans laquelle quasiment rien n'est ajouté concernant les peintures.

11 Felletti Maj 1966, 33 en particulier. On peut également souligner l'importance que l'autrice reconnaît à la stratigraphie des enduits, critère de datation essentiel qui permet de relier le style à des éléments extérieurs à la peinture elle-même.

12 Felletti Maj 1961 ; Felletti Maj & Moreno 1967 ; Gasparri 1970.

13 Baccini Leotardi 1978.

14 Falzone & Pellegrino 1997 ; Mols 1997a ; Moormann 1997.

international sur Ostie antique dont les actes sont publiés dans le numéro 58 des *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*. À cette occasion, plusieurs intervenants s'intéressent soit à des ensembles picturaux précis (la *Casa di Diana*, l'*Insula III*, 10 ou le *macellum* d'Ostie¹⁵), soit à des problématiques plus générales (la vie privée à travers l'étude des décors ou l'usage de l'espace¹⁶). En 2001, lors du Septième Colloque International sur la Peinture Murale Antique, de nouvelles lumières sont apportées à la connaissance de la peinture des édifices funéraires¹⁷. Notons pour finir la parution du catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Genève en 2001, *Ostia. Port et porte de la Rome antique*¹⁸, où se trouvent plusieurs contributions touchant à la peinture : sont présentées les données récemment acquises sur les peintures de l'*Insula delle Ierodule* et le décor de la *Casa di Diana* ; S. Mols propose un résumé de l'histoire de la peinture à Ostie avec un bref arrêt sur la question du rapport qu'entretiennent les peintures avec leur contexte architectural, idée approfondie dans l'article suivant dû à S. Falzone et intitulé "Les projets décoratifs des maisons ostiennes : hiérarchie des espaces et schémas picturaux" ; enfin, C. Liedtke va dans le même sens en consacrant un article au décor des pièces secondaires, et notamment aux décors à fond monochrome¹⁹.

Ces contributions des décennies 1990-2000 témoignent d'un développement nouveau dans l'étude des peintures d'Ostie, à savoir la volonté de réintégrer l'objet étudié dans son contexte architectural et de s'en servir comme point de départ à une réflexion sur ce que pouvait être la vie quotidienne dans cette nouvelle cité urbanisée qu'était le port de Rome. Cette démarche se trouve explicitée dans l'article de S. Mols, "Ricerche sulla pittura di Ostia. *Status quaestionis* e prospettiva"²⁰, qui constitue une synthèse claire sur l'avancée des connaissances en la matière. L'auteur met en garde contre les dangers des datations purement stylistiques et propose de revoir la chronologie générale en se basant avant tout sur les monographies qui ont pris en considération aussi bien les données archéologiques (dont certaines peuvent offrir des critères de datation solides) que stylistiques. Il tente ainsi d'établir quelques repères définitifs et se concentre pour finir sur les rapports divers que la peinture peut entretenir avec les pièces qui l'abritent et leur fonction.

Les décennies 2000-2010 voient la publication de plusieurs monographies importantes, qui constituent pour ainsi dire les premiers catalogues que l'on possède sur la peinture d'Ostie. En 1995, C. Liedtke consacre quelques pages à la décoration de l'*Insula IV*, II, 5 et, à partir de là, aux décors simples à fond blanc dont elle cherche à tracer le développement stylistique et chronologique²¹. Cet article est suivi, en 2003, de la publication d'une monographie consacrée au décor des pièces secondaires en Italie et sur laquelle nous reviendrons plus bas. Précisons simplement ici que les peintures d'Ostie y occupent une place centrale, puisque le catalogue présente, à l'aide de descriptions détaillées assorties de références bibliographiques et de photographies de bonne qualité, les décors dits secondaires de 44 édifices ostiens (sur 83 édifices au total)²². L'année suivante, dans la cadre de la collection *Scavi di Ostia*, S. Falzone publie les décors des *insulae* de 180 à 250 p.C.²³. Il s'agit d'une étape fondamentale dans la connaissance de la peinture d'Ostie, car se trouvent rassemblées là quatorze *insulae*, dont l'auteur présente le plan et les différentes phases de construction (avec les éléments de datation connus) avant de décrire le décor pièce par pièce. L'ouvrage se clôt par un chapitre dédié à l'analyse synthétique de ces données. Y sont traitées la question de la définition et de l'évolution des principaux "styles" identifiables dans le corpus ostien, ainsi que celle de la place des décors dans l'architecture domestique.

Ce travail est prolongé en 2007 par un ouvrage intitulé *Ornata aedificia : pitture parietali dalle case ostiensi*²⁴. S. Falzone, en se fondant sur les apports de ses dernières publications, entreprend d'y retracer l'histoire de la peinture domestique d'Ostie, de l'état républicain jusqu'au IV^e siècle. Elle revient également sur le rapport qui existe entre la décoration picturale et la fonction de la pièce qui l'abrite et, dans ce but, étudie les édifices un à un en commençant chaque fois par en fournir le plan commenté. Se voit ainsi soulignée, une fois de plus, la nécessité de comprendre un ensemble décoratif en rapport avec son contexte architectural et avec le rang social de son commanditaire. L'auteur ne manque pas non plus d'intégrer à la présentation des peintures celle du sol et du plafond quand cela est possible. Elle livre ainsi une synthèse claire, qui présente l'évolution de la décoration pariétale à la lumière des transformations de la maison romaine et des goûts de ses habitants.

15 Falzone 2000 ; Kockel 2000 ; Mols 2000a.

16 Mols 2000b ; Mols 2000a.

17 Bedello Tata 2001 ; Clarke 2001.

18 Descœudres, éd. 2001.

19 Respectivement : Falzone 2001a ; Falzone 2001b ; Falzone & Pellegrino 2001 ; Liedtke 2001 ; Mols 2001.

20 Mols 2002.

21 Liedtke 1995.

22 Liedtke 2003 ; catalogue : n° 1-44, p. 16-122.

23 Falzone 2004.

24 Falzone 2007.

C'est encore à S. Falzone que l'on doit l'étude du décor peint de deux *insulae*, récemment publiées sous forme monographique : *l'Insula di Diana* et *l'Insula delle Ierodule*²⁵.

Depuis le début des années 2010, notamment grâce à l'impulsion du *Centro Studi Pittura Romana Ostiense* (CeSPRO) qui a pris en charge des études de lots d'enduits peints fragmentaires conservés dans les réserves, les travaux et publications se sont multipliés sur la peinture des I^{er} s. a.C. et p.C., permettant de révéler progressivement une période méconnue de la production picturale à Ostie²⁶. Signalons également des fouilles qui ont mis au jour des programmes décoratifs inédits, en particulier celles de l'équipe belge de l'université de Liège sur la *domus* des Bucranes²⁷, qui ont révélé un somptueux programme de II^e Style, et celles de l'université de Bologne, dans le cadre du programme *Ostia Marina*²⁸. Enfin, les travaux les plus récents s'intéressent aux apports de l'archéométrie pour la caractérisation de la peinture ostienne²⁹.

L'étude des peintures murales d'Ostie est donc à l'avant-garde de l'étude de la peinture des II^e et III^e siècles en Italie. La documentation picturale de la cité ayant suscité très tôt une bibliographie significative, les dernières synthèses qui s'y sont intéressées ont pu tirer les fils de plusieurs décennies de recherche et leurs conclusions témoignent à la fois d'une relecture critique de la documentation ancienne et de l'assimilation des données nouvellement acquises. Particulièrement importantes sont les mises en gardes proférées à l'égard des datations purement stylistiques et la volonté de ne jamais séparer, quand cela est possible, l'étude des peintures et celle de leur contexte archéologique. Fondamentale également est l'attention portée à la fonction des décors et à leur rôle de marqueur dans la hiérarchie des espaces, ainsi que la prise en compte de cette source documentaire pour enrichir la connaissance de la vie quotidienne dans l'Antiquité.

À l'échelle de l'Italie : une histoire en construction

Si l'on change à présent d'échelle, le premier à tenter une analyse globale de la décoration murale des II^e et III^e siècles est H. Krieger qui, en 1919, propose de prolonger la classification établie par A. Mau pour Pompéi³⁰. Il utilise ainsi la notion de "V^e Style" pour les peintures de la période d'Hadrien et des Antonins et celle de "VI^e Style" pour les peintures de la période sévérienne. Tout intéressante que soit cette étude dans ses analyses de détail, elle pose plusieurs problèmes. D'abord, l'auteur tente d'y définir des styles à partir d'un nombre très restreint de documents, parmi lesquels les peintures de la *domus* sous la Villa Negroni, de la Villa d'Hadrien et du tombeau des *Nasonii* occupent la première place³¹. Mais surtout, la terminologie utilisée (V^e et VI^e Styles) suscite de sérieuses difficultés méthodologiques : comment prolonger un système de classification établi sur une période donnée à partir d'une documentation homogène et restreinte, à une documentation très éparpillée, aussi bien dans l'espace que dans le temps ? De telles réserves expliquent sans doute le peu de succès qu'a rencontré cette première tentative, M. H. Swindler étant le seul à avoir repris ces analyses, dans un ouvrage général publié en 1929³². Cependant, plutôt que de parler de "V^e et VI^e Styles", sa démarche consiste à retrouver dans les exemples qu'il étudie les influences des différents styles identifiés par Mau.

Apparaissent ainsi d'emblée les obstacles qu'a pu connaître l'étude de la peinture dite "post-pompéienne" dont la lecture a précisément été parasitée par l'influence du modèle pompéien.

La première véritable histoire de la production picturale des II^e et III^e siècles est due à F. Wirth, dans un ouvrage de 1934 qui, pour la première fois, prend en compte un grand nombre de documents jusque-là inédits : *Die Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*³³.

L'auteur définit un certain nombre de périodes stylistiques sur la base de monuments pour lesquels il possède des critères de datation fiables, comme les monnaies, les portraits ou les reliefs historiques. La première est appelée le "style flavien" – et il convient ici de souligner le fait que F. Wirth, en véritable précurseur, envisage la peinture du II^e siècle directement dans la continuité de la peinture pompéienne, puisqu'il fait commencer le

25 Respectivement : Marinucci, éd. 2013 ; Falzone & Pellegrino, éd. 2014.

26 Nous ne faisons ici que lister ces travaux, qui se trouvent hors de notre cadre chronologique : Tomassini 2014 ; Tomassini 2016 ; Conte *et al.* 2017 ; Falzone 2017 ; Marano 2017 ; Falzone 2018 ; Tomassini 2019 ; Falzone 2020 ; Marano & Tomassini 2022.

27 Morard & Girard 2012 ; Girard & Morard 2019.

28 David *et al.* 2017 ; David 2019 ; David *et al.* 2019.

29 Bracci & Cantisani 2021 ; Marano 2021 ; Marano & Tomassini 2021 ; Bracci *et al.* 2022 ; Herens 2022.

30 Krieger 1919.

31 Ce qui fait dire à H. Joyce que les analyses de H. Krieger ne sont que des extrapolations à partir de peintures bien connues (Joyce 1981, 19).

32 Swindler 1929.

33 Wirth 1934.

style flavien avec le IV^e Style Pompéien. Pour cette première période stylistique, son corpus est essentiellement constitué de la *Domus Aurea* et des peintures pompéiennes mais y sont également intégrés quelques documents datés d'après 79 comme la Villa de Domitien à Castel Gandolfo. Au "style flavien", succède le "style philhellène", de 100 à 160 p.C. Le choix de l'adjectif philhellène est justifié par le classicisme qui, selon l'auteur, caractérise cette période, en peinture comme dans de nombreux autres domaines. Il s'agit essentiellement, on l'aura compris, de la période du règne d'Hadrien et la Villa de l'empereur à Tivoli constitue d'ailleurs une des principales sources de documentation. De 160 à 217, F. Wirth distingue ensuite le "style antonin", caractérisé par une tendance croissante au mouvement et au "baroque" (par opposition au classicisme) : une recherche d'asymétrie, un manque de régularité, des simplifications, impressions d'esquisse... À cette période, selon F. Wirth, on tend à défaire le lien organique qui existait entre l'architecture et les surfaces, pour aboutir à des constructions de plus en plus abstraites. Cependant, l'auteur insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un appauvrissement dû au développement des mystères et du christianisme, ni d'un art décadent, mais d'une recherche de formes nouvelles. Selon lui cette décoration, qui n'a plus aucun rapport avec les objets réels et qui devient purement décorative, s'approche de l'idée d'art absolu. Au "style antonin" succède le "style illusionniste" qui constitue, toujours selon F. Wirth, un pas supplémentaire pour s'éloigner du classicisme. Toute l'ornementation qui s'était formée depuis plusieurs siècles serait jetée par-dessus bord : les éléments architectoniques, qui formaient jusque-là la base de la décoration murale, sont mêlés en un jeu étrange de lignes et l'on supprime les derniers restes d'une armature solide en renonçant aux divisions traditionnelles au sein de la paroi et entre paroi et plafond. Nous reconnaissons dans cette description le style linéaire, qui constitue pour l'auteur "la création la plus indépendante et la plus originale de l'art romain". Le III^e siècle se termine enfin avec les styles dits "de Gallien" (260-270) et "du début de l'antiquité tardive" (270 et après) pour lesquels l'auteur est beaucoup plus rapide car la documentation devient de plus en plus clairsemée. F. Wirth reconnaît globalement les mêmes tendances que celles qui caractérisaient la période précédente, avec cependant un certain recul vers des formes plus classiques. Pour ces deux styles, les exemples sont issus essentiellement de l'architecture funéraire.

Des critiques ont été émises à l'encontre de ce travail et, notamment, des méthodes de datation qui y sont employées³⁴. La plus lourde nous semble celle relayée par J.-P. Descœudres³⁵ ; ce dernier souligne que F. Wirth présuppose que la date de construction du mur détermine celle de la réalisation du décor, alors que de toute évidence elle ne peut fournir qu'un *terminus post quem*³⁶ pour la peinture qu'il porte. Outre ces problèmes de datation, la terminologie même de l'auteur pose problème. Il est en effet difficile de saisir quelle réalité recouvrent ces noms de styles hétéroclites, l'un renvoyant simplement à la lignée d'empereurs régnant, l'autre à une caractéristique saillante des décors de l'époque. On observe de plus cette tendance récurrente qui consiste à étendre à l'ensemble de l'Italie, voire du territoire romain, des conclusions dressées à partir d'une documentation issue essentiellement, voire exclusivement, d'Italie centrale.

Pour autant, l'ouvrage de F. Wirth, en s'appuyant sur une documentation qui n'avait jamais été réunie avant lui, n'en demeure pas moins l'étude de référence sur la question. Soulignons également que l'auteur étudie la peinture dans son contexte social, économique et culturel – chaque chapitre commence par un bilan de la situation d'ensemble de l'empire –, et en liaison avec les autres arts, se donnant ainsi les moyens de percevoir les grands changements qui bouleversent le monde romain et par contrecoup la peinture murale. On est d'ailleurs frappé, près de 80 ans plus tard, de la justesse de certaines de ses analyses que nous serons amenée à reprendre.

Die Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts est publié en 1934 et il faut ensuite attendre la fin des années 1950 pour trouver une nouvelle étude qui prenne en considération l'ensemble des peintures connues des II^e et III^e siècles. Il s'agit de *La Pittura Romana* de M. Borda³⁷, ouvrage général qui englobe presque toute la durée de l'Empire romain mais qui s'avère néanmoins riche et détaillé pour la période que nous envisageons.

Il n'est plus question ici de tenter de définir des périodes stylistiques. L'ouvrage est divisé en deux grandes parties : la première consacrée aux systèmes décoratifs, la seconde aux compositions figuratives ; au sein de ces parties, le plan adopté est strictement chronologique. Par rapport au travail de F. Wirth, les ambitions peuvent donc sembler plus réduites et les nombreuses subdivisions en parties et sous-parties (aussi bien thématiques que géographiques ou chronologiques) à l'intérieur des chapitres donnent l'impression d'une importante dispersion et n'aident pas à saisir les grandes évolutions. Cependant, un tel traitement est sans aucun doute plus respectueux de la réalité archéologique et de son caractère fragmenté. Par ailleurs, le grand intérêt de cet ouvrage est de rassembler une riche documentation qui n'avait pas encore fait l'objet de synthèse. Ainsi, pour ne parler que de l'architecture

34 H. Joyce affirme par exemple que sa méthode de datation des timbres de briques s'est révélée fautive (Joyce 1981, 19).

35 Descœudres 1983.

36 Dans la mesure où les termes *termini post* et *ante quos* reviennent très régulièrement dans notre texte, nous utiliserons à partir de ce point les abréviations *TPQ* et *TAQ*.

37 Borda 1958.

domestique, à côté des exemples utilisés par F. Wirth comme la villa de Domitien à Castel Gandolfo, celle d'Hadrien à Tivoli, la *Villa Albani*, celle située sous l'église Saint-Sébastien sur la *Via Appia* ou encore les maisons d'Ostie, on voit apparaître des données nouvelles : une maison privée découverte sous les thermes de Caracalla, l'ensemble architectural découvert sous la *Piazza dei Cinquecento* à Rome, la *Villa d'Orazio* près de Licenza, les villas de Tor Marancia... Exemples qui sont tous documentés par une riche bibliographie. Bien que restant concentré sur l'Italie centrale, le corpus à disposition des chercheurs se trouve donc considérablement élargi.

La dernière étude d'ensemble sur les peintures italiennes des II^e et III^e siècles en Italie est celle publiée par H. Joyce en 1981³⁸. Alimentée elle aussi par une riche documentation, la réflexion de la chercheuse se différencie pourtant de celle de ses prédécesseurs par la méthode adoptée. Tout d'abord, elle fait le choix d'étudier les peintures murales en rapport avec le décor des sols et des plafonds et ce afin de déterminer l'apparence de la décoration intérieure en deux dimensions des maisons italiennes de l'époque. Choix intéressant, qui permet de replacer la peinture dans un contexte plus large que le simple mur qui lui sert de support. Ensuite, l'autrice, partant de l'idée que les décorations murales postérieures aux Styles pompéiens se conforment globalement à un nombre limité de systèmes décoratifs dérivés des formes répandues aux siècles précédents, a choisi d'adopter un plan non pas chronologique, mais purement typologique. Deux systèmes de classification sont proposés³⁹ : l'un pour la décoration murale, l'autre pour la décoration des plafonds. L'autrice tente ensuite de ressaisir la décoration des pièces dans leur ensemble, en reprenant la typologie établie pour la décoration murale.

La thèse défendue conduit ainsi à une tentative novatrice de compréhension synthétique et rationnelle de la peinture des II^e et III^e siècles. Pour autant, la méthode adoptée ne va pas sans susciter quelques difficultés. Notons d'abord que, dans le compte-rendu qu'elle a produit de cet ouvrage, A. Barbet émet de nombreuses critiques de détail quant à la définition des types et au classement des données dans ces différents types⁴⁰. Critiques qu'il serait trop fastidieux de reprendre ici mais qui révèlent une certaine fragilité dans le système établi par H. Joyce. Au-delà de ces problèmes de définition des catégories décoratives, on peut s'interroger sur les limites d'une démarche exclusivement typologique. Cela crée en effet un phénomène de dispersion qui empêche l'appréhension globale de la décoration d'une maison donnée et, surtout, rend difficile l'appréciation des grandes évolutions chronologiques.

L'ouvrage de H. Joyce n'en constitue pas moins une référence toujours actuelle, dans la mesure où il rassemble des données très éparpillées et pas toujours bien publiées, qui plus est assorties d'une importante bibliographie dont elle livre le résumé au début de chaque chapitre.

La même année, H. Mielsch publie un long article consacré aux découvertes et aux recherches réalisées depuis 1945 au sujet de la peinture murale d'époque impériale⁴¹. Une partie est dédiée aux II^e et III^e siècles avec une recension par zone géographique qui vient heureusement compléter le catalogue établi par H. Joyce. L'auteur affronte également les questions de datation et d'évolutions stylistiques.

Ces deux publications amorcent une ouverture, certes encore timide, à des zones jusqu'ici peu prises en compte.

Mentionnons enfin la monographie plus récente de C. Liedtke, *Nebenraumdekorationen des 2. und 3. Jahrhunderts in Italien*⁴². La période considérée et la zone géographique étudiée sont bien celles qui nous intéressent mais, comme l'indique le titre, l'autrice ne s'intéresse qu'aux décors des pièces secondaires. L'ouvrage offre un catalogue détaillé et bien illustré, qui rassemble pour la première fois ces décors dits secondaires, en les intégrant à une typologie. L'autrice exploite ensuite ces données selon des perspectives chronologique (par type et par période) puis socio-historique qui en permettent une compréhension fine. Quelques réserves peuvent cependant être formulées sur la définition même de l'objet d'étude : C. Liedtke établit en effet une équivalence entre décors secondaires, qu'elle définit comme des décors à fond monochrome – contrairement aux décors principaux qui présentent des fonds polychromes – et pièces secondaires, sans définir architecturalement la notion de "*Nebenraum*". Se trouvent ainsi mélangées des pièces aussi différentes que des cours (pièce 3 de l'*Insula delle Pareti Gialle*), des portiques (pièce 7 de la *Casa delle Muse*), des couloirs (couloir 29 de l'*Insula di Giove e Ganimede*), des restaurants (restaurant de la *Via di Diana* à Ostie), des pièces appartenant à des complexes publics (le *Macellum* d'Ortona par exemple) ou encore des catacombes et nombre de pièces à la fonction non identifiée. Etudier de façon conjointe tous ces décors pour la raison qu'ils participent d'un même type de traitement de la paroi est une perspective de grand intérêt mais rassembler toutes ces pièces sous la seule dénomination de "*Nebenraum*" pose question.

38 Joyce 1981.

39 Voir plus bas pour le détail ; p. 21-22.

40 Barbet 1984.

41 Mielsch 1981.

42 Liedtke 2003.

S'il s'agit du dernier ouvrage à s'intéresser spécifiquement à la production picturale de l'Italie des II^e et III^e siècles, les décennies 1990-2000 ont vu la parution d'un certain nombre de synthèses générales sur la peinture murale romaine, qui consacrent toutes une partie plus ou moins détaillée à la période qui nous intéresse⁴³. Cependant, la plupart de ces travaux, dont les perspectives sont plus globales, se contentent, pour l'Italie, de la documentation la mieux connue, c'est-à-dire, encore une fois, celle d'Ostie et Rome. Une mention spécifique doit être faite à l'ouvrage collectif d'I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret et M. Salvadori. Il s'agit de la première synthèse à tirer tout le profit des avancées de la recherche dans les provinces, permettant enfin de décloisonner notre perception de la peinture murale dans la péninsule. Apparaît ainsi une rupture progressive entre l'Italie centrale, siège du pouvoir impérial, et les autres régions – notamment les régions septentrionales qui sont les mieux documentées, en particulier pour les contextes domestiques⁴⁴. Cette lecture est confirmée par la récente synthèse de M. Salvadori consacrée à la peinture murale des maisons de Cisalpine, qui situe le tournant vers le milieu du I^{er} s. p.C.⁴⁵. La première moitié du siècle témoigne selon elle d'une adhésion au langage décoratif élaboré à Rome sous le principat d'Auguste. S'appuyant entre autres sur des exemples d'Imola (*domus dell'ex convento di S. Domenico*), de Luni (*Casa degli Affreschi*) et de Parme (peinture de provenance inconnue conservée au musée de la ville) – auxquels on peut ajouter ceux de Torre di Pordenone ou de la "Grotte de Catulle" à Sirmione⁴⁶ – elle montre que les peintres de Cisalpine ont adopté des schémas décoratifs fondés sur de vifs contrastes chromatiques et affichent un goût certain pour les réalisations miniaturistes, qu'il s'agisse de fines colonnes presque irréelles, de candélabres délicats, de petits tableaux représentant des scènes diverses réalisées avec une grande minutie et parfois une excellente maîtrise, ou encore d'éléments isolés, comme des oiseaux, placés en vignette au centre de panneaux colorés. Une telle situation ne saurait nous étonner si l'on pense, comme l'a si bien montré P. Zanker, aux efforts réalisés par Auguste pour imposer et diffuser une esthétique qui devait être à l'image de son principat. M. Salvadori suggère d'ailleurs que la présence de l'empereur lui-même à Aquilée ne serait pas étrangère au développement d'une peinture de III^e Style de très haute qualité dans la cité, la villa de l'ex-fonds Tuzet ayant été considérée comme une résidence privée d'Auguste et de Tibère durant leurs séjours dans la colonie⁴⁷. Mais à partir du milieu du I^{er} siècle et pendant tous les II^e et III^e siècles, le décor de Cisalpine prend une orientation différente de celle adoptée en Italie centrale. Si certains motifs et schémas continuent de se diffuser à travers les provinces, la production de Cisalpine témoigne de plus en plus d'une réélaboration régionale des modèles antérieurs, dont on suit la trace jusque de l'autre côté des Alpes. Tandis qu'on assiste, à Rome et en Campanie, à un retour des perspectives architecturales, notamment dans la zone supérieure de la paroi, s'affirme en Cisalpine la prédominance de compositions plates, faisant alterner des champs colorés séparés par des interpanneaux au sein desquels se concentrent des motifs ornementaux parfois richement développés – candélabres, tiges fleuries, guirlandes verticales, etc. Compositions que l'on retrouve sous des formes tout à fait similaires de la Narbonnaise aux provinces germaniques.

On mesure donc à quel point une histoire centrée sur Rome et son port demeurerait partielle, pour ne pas dire biaisée.

Mentionnons enfin deux ouvrages qui traitent de la peinture italienne des II^e et III^e siècles dans une perspective thématique et chronologique plus large mais selon des perspectives intéressantes pour notre propre recherche. Il

43 Ling 1991, dans un chapitre intitulé "Painting after Pompeii" (175-197) ; Mielsch 2001, qui développe, au gré de quatre parties allant de la période d'Hadrien à la fin du IV^e siècle, une chrono-typologie assez détaillée sur laquelle nous reviendrons plus bas (p. 21-22) ; Croisille 2005, qui consacre une partie aux "systèmes décoratifs tardifs" (103-127).

44 Le dynamisme de l'archéologie urbaine dans les régions septentrionales de l'Italie, au cours des dernières décennies, a permis des découvertes nouvelles et l'exploitation de découvertes plus anciennes concernant l'architecture domestique et son décor. Ainsi, la ville de Brescia a livré plusieurs *domus* remarquablement conservées, autour desquelles a été construit le musée de la ville (*Santa Giulia, Museo delle Città*) et dont certaines (les *domus* dites de *Santa Giulia*) ont fait l'objet, en 2005, d'une belle et riche monographie, qui prend en compte les décors *in situ* comme les décors fragmentaires (Brogiolo, éd. 2005). Le musée archéologique de Rimini a également intégré récemment à ces locaux les vestiges de la *domus* du Chirurgen, qui a conservé une partie de son décor. Le musée présente aussi aux visiteurs les peintures de plusieurs *domus*, dont celles dites de l'ex-Vescovado, récemment publiées (Mazzeo Saracino, éd. 2005). La ville voisine de Ravenne a procédé, dans les décennies 1980-1990, à de nombreuses fouilles urbaines qui ont livré des vestiges d'habitat avec leur décor. Et l'on pourrait encore citer d'autres exemples comme Milan (voir par exemple Pagani 2004, Pagani 2009 ou Cavalli & Pagani 2008) et Crémone (voir la synthèse proposée par Mariani 2003 pour les enduits peints issus de *domus*). Ces différentes découvertes s'inscrivent dans le contexte de recherches renouvelées concernant l'habitat romain en Italie du Nord. De nombreuses synthèses régionales ont en effet paru durant les dernières décennies – dans lesquelles la question du décor occupe une place non négligeable (Ghedini & Annibaletto, éd. 2012 pour citer un des exemples les plus récents). Parallèlement, la connaissance de la peinture murale de manière générale a considérablement progressé, grâce à une prise en compte croissante du matériel fragmentaire, les actes du colloque *La Pittura romana nell'Italia settentrionale e nelle regioni limitrofe* constituant un beau bilan de ces avancées (Oriolo & Verzár-Bass, éd. 2012). Le programme TECT ainsi que les publications de la jeune *Associazione Italia Ricerche Pitture Antica* continuent aujourd'hui d'enrichir ce corpus (Donati & Benetti, éd. 2020 ; Salvadori *et al.*, éd. 2019).

45 Salvadori 2012.

46 Exemples analysés par la même autrice dans Baldassarre *et al.* 2002, 185-190.

47 Baldassarre *et al.* 2002, 184-185.

s'agit de *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples* de E. W. Leach⁴⁸ et de *The Houses of Roman Italy, 100 B.C. - A.D. 250. Ritual, Space and Decoration* de J. R. Clarke⁴⁹.

Le but de l'un comme de l'autre livre est de replacer la peinture murale dans son contexte, qu'il soit architectural ou social – comme on peut le deviner à la lecture des titres. La particularité de l'ouvrage d'E. Leach est de s'appuyer autant que possible sur les sources littéraires pour comprendre la signification et le rôle social de la peinture dans l'habitat romain. Ainsi, dans sa conclusion, réservée à la peinture après 79 p.C., un large développement est consacré à Fronton et Aulu-Gelle, visant à montrer la grande conscience que les Romains avaient, à cette époque, de leur propre culture. L'autrice insiste également sur la volonté de la seconde sophistique de faire le lien entre culture du passé et culture du présent afin de créer une continuité, un tout. E. Leach interprète ensuite à la lumière de cette actualité littéraire la production picturale, dans laquelle il lui semble retrouver ce rapport conscient et serein au passé – par opposition à la nostalgie malheureuse qui pouvait régner sous les Julio-Claudiens et sous Domitien, quand les excès tyranniques des empereurs troublaient Rome et faisaient passer la République pour un âge d'or. Il n'est donc pas question, selon elle, de parler de "déclin" après le IV^e Style pompéien et le manque apparent de créativité de la peinture dite "post-pompéienne" peut être envisagé de façon positive : il traduit ce nouveau rapport au passé et la façon dont la peinture a réussi à combiner des éléments anciens pour créer un espace nouveau.

Quant à J. Clarke, il s'attache à replacer les peintures dans leur contexte architectural. Son but est d'englober dans une même réflexion les maisons des deux sites clé, trop souvent étudiés isolément, que constituent Pompéi et Ostie et d'aboutir à une vision d'ensemble des décors et de l'architecture, et ce avec un œil le plus "romain" possible. Il s'agit de savoir comment les Romains vivaient dans leurs demeures, quelles étaient les fonctions spécifiques de chaque pièce, quel rapport on peut établir entre l'architecture, le décor et ce que nous savons du propriétaire. L'auteur s'est concentré sur 70 demeures qui ont fait office de cas d'étude et en vient ainsi à étudier de façon approfondie plusieurs maisons à décors pariétaux de la période qui nous intéresse. Ce sont presque exclusivement des maisons d'Ostie, parmi lesquelles on trouve la *Casa delle Muse*, l'*Insula delle Volte Dipinte*, l'*Insula delle Pareti Gialle*, l'*Insula del Soffitto Dipinto*, l'*Insula di Giove e Ganimede* et la *Caupona del Pavone*. Il s'intéresse également à la *Villa Piccola* sous l'église *San Sebastiano* à Rome, mais beaucoup plus rapidement. Pour chacune de ces maisons, J. Clarke décrit et étudie de façon précise le plan, le programme de mosaïque et l'ensemble des décors muraux. Il cherche ainsi à savoir comment la décoration signalait la fonction des différents espaces de la maison, comment elle les modifiait et les coordonnait. Une attention toute particulière est prêtée au regard du visiteur et à la notion d'expérience spatiale.

Si la synthèse reste à écrire, une histoire globale de la peinture des II^e et III^e s. en Italie est donc en train de se construire. Nous souhaitons y contribuer en montrant comment les évolutions stylistiques sont intrinsèquement liées à celles de l'architecture, domestique en l'occurrence, les schémas et les motifs se transformant en fonction du rôle structurant des décors dans les nouveaux modes d'habiter de l'époque impériale.

Le choix de se concentrer sur l'Italie centrale pourra nous être reproché au regard du bilan historiographique qui vient d'être dressé. Il s'impose néanmoins au vu de la conservation des vestiges. La thèse de doctorat dont est issu le présent ouvrage avait réalisé une lecture comparée des contextes d'Italie centrale et d'Italie septentrionale⁵⁰. Si cette approche avait eu l'intérêt de contribuer à sortir de la vision très latio-centrée de la peinture murale de cette période en Italie, elle avait montré de grandes disparités quantitatives et qualitatives dans les vestiges des deux zones, imposant de sérieuses limites à la comparaison des contextes. En effet, tandis que l'Italie centrale, Ostie en tête, offre de nombreuses maisons au plan et au programme décoratif bien conservés, parfois presque complets, les données disponibles pour l'Italie septentrionale sont plus rares et, surtout, beaucoup plus lacunaires. Si un nombre non négligeable de maisons ont été fouillées de manière extensive, avec des pavements souvent bien conservés⁵¹, les élévations restent rares et les décors peints, quand ils ont été retrouvés, le sont le plus souvent sous forme fragmentaire et pas toujours en situation d'effondrement primaire. La compréhension globale des compositions et leur localisation dans les maisons n'est donc pas toujours possible. Nombreuses sont également les découvertes en contexte urbain qui n'ouvrent qu'une fenêtre réduite sur les édifices, rendant difficile la contextualisation des décors au sein de l'habitat, voire l'identification comme décor domestique. Ces conditions de découverte et de conservation rendent par ailleurs plus délicat l'établissement de datations solides, fondées sur des indices extérieurs aux peintures. Les techniques de construction sont également en cause : la brique, matériau dont l'emploi, les modules et les timbres fournissent en Italie centrale de précieux repères chronologiques, est moins

48 Leach 2004.

49 Clarke 1991.

50 Un dépouillement global avait déjà conduit à exclure l'Italie méridionale de notre réflexion au vu du caractère très ponctuel des attestations pour les contextes domestiques.

51 Voir les maisons citées note 40.

utilisée dans ces régions et l'on observe par ailleurs une certaine continuité dans les techniques qui rend la datation des structures parfois délicate⁵².

Par ailleurs, c'est en Italie centrale, et en particulier à Rome et dans son port, que les transformations de l'habitat sont les plus radicales à cette période : mieux comprendre les liens qui unissent ces nouvelles formes et les évolutions stylistiques de la peinture permettra de mesurer le caractère très spécifique de ces zones à l'échelle de l'Italie. L'enjeu de la lecture fine que nous proposons est également de pouvoir comparer les évolutions entre Rome, son port et le reste de l'Italie centrale, pour mieux comprendre les schémas de diffusion et les logiques de développement propres à chaque site. Quoiqu'encore très latio-centré, nous espérons donc que ce travail contribuera néanmoins à réévaluer la place singulière qu'occupent les deux sites qui ont longtemps constitué l'alpha et l'oméga de l'histoire de la peinture murale à l'époque impériale, à savoir Ostie et Rome.

ÉTUDIER LE DÉCOR DOMESTIQUE EN CONTEXTE : ENJEUX ET MÉTHODE

La peinture murale dans son contexte architectural

La volonté de (re)mettre en contexte la documentation étudiée s'inscrit dans les évolutions récentes de la discipline, comme l'atteste l'exemple d'Ostie. En effet, depuis les années 1970, des chercheurs de plus en plus nombreux ont mis l'accent sur la nécessité de ne pas isoler la peinture murale, comme un objet valable pour lui-même, mais de la comprendre en relation étroite avec l'édifice qui la porte. Les analyses menées par D. Scagliarini Corlàita dans les années 1970 sur les rapports entre espace et décoration dans la peinture pompéienne constituent des travaux fondateurs en ce sens⁵³. À sa suite, A. Barbet, dans son ouvrage sur les Styles pompéiens paru en 1985, consacrait pour chaque période un chapitre à l'adéquation des décors aux espaces architecturaux⁵⁴. Une étape importante est constituée par la publication des actes du colloque *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*, qui explore de façon détaillée, grâce à un certain nombre d'études de cas, les rapports entre décor et architecture⁵⁵. Plus récemment, sont parus les actes du colloque *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le Haut Moyen Âge* qui visait à réunir autour des mêmes questions des spécialistes du décor, des architectes et des archéologues⁵⁶. De nombreuses monographies constituent par ailleurs des tentatives individuelles en ce sens⁵⁷. Mentionnons enfin le colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, organisé à Athènes en septembre 2013 sous le titre "Context and meaning"⁵⁸, qui a pris acte de ces évolutions de la discipline en souhaitant proposer une synthèse des différentes avancées.

Prendre en compte le contexte architectural d'une peinture signifie pour nous, d'une part, la replacer dans la pièce qui la portait en mettant en évidence le rôle de celle-ci dans l'économie de la maison, d'autre part l'intégrer à une lecture du décor comme un tout, sol, couvrement et éléments mobiles compris. L'enjeu est par ailleurs d'élaborer une méthode de travail qui nous donne les moyens de répondre à cette exigence de contextualisation de manière systématique, à l'échelle d'une zone géographique étendue, et plus seulement à l'échelle d'une maison ou d'une ville comme cela s'est fait dans les travaux que nous venons de citer. Nous avons pour cela conçu une base de données relationnelle qui permet d'enregistrer et de croiser des informations de diverse nature, à la fois au niveau de la maison, des pièces et du décor (sols, parois et plafonds).

Outil d'analyse : une base de données relationnelle

La base de données a été conçue sous le logiciel FileMakerPro®. Elle est organisée en trois niveaux (fig. 1).

Le premier est dédié à l'unité résidentielle⁵⁹. Nous avons retenu les informations qui permettent de caractériser l'édifice et de déterminer l'horizon socio-économique auquel il appartient : son contexte, urbain ou extra-urbain ;

52 Par exemple, les élévations en terre et bois sur fondation en pierres locales sont utilisées tout au long de la période envisagée.

53 Voir en particulier Scagliarini Corlàita 1974.

54 Barbet 2009, pour la dernière édition.

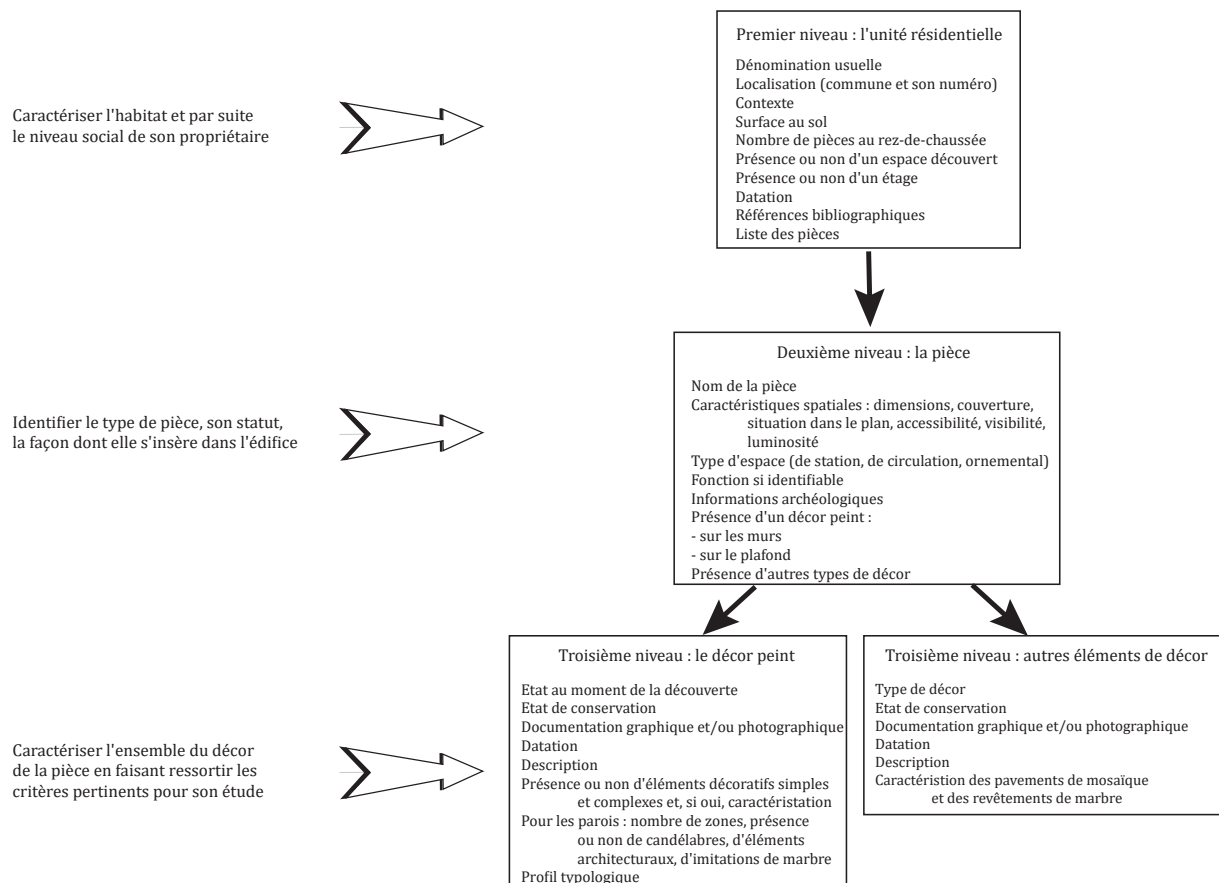
55 Moormann, éd. 1993.

56 Balmelle *et al.*, éd. 2011.

57 Clarke 1991 ; Leach 2004 ; Falzone 2004 ; Falzone 2007 – pour ne prendre que quelques exemples centrés sur la documentation italienne.

58 Mols & Moormann éd., 2017.

59 Storey 2001 définit le concept d'unité architecturale/résidentielle en ces termes : l'ensemble des pièces entre lesquelles on peut circuler depuis une entrée donnant sur l'extérieur (en général la rue). Son critère est en fait la possibilité de s'enfermer dans une unité pour se protéger de l'extérieur la nuit venue. Cette définition trouve cependant ses limites dans le cas des grandes villas extra-urbaines, qui peuvent présenter plusieurs unités de ce type au sein d'un complexe cohérent. C'est pourquoi nous distinguons l'unité architecturale (l'ensemble des pièces entre lesquelles on peut circuler depuis une entrée donnant sur l'extérieur) et l'unité résidentielle (l'ensemble des espaces dans lesquels vit un même individu ou foyer) qui coïncide la plupart du temps avec une unité architecturale mais peut également, dans des contextes particuliers, en présenter plusieurs.



♦ Fig. 1. Schéma présentant le fonctionnement de la base de données (DAO M. Carrive).

la surface au sol ; le nombre de pièces au rez-de-chaussée ; la présence ou non d'un espace découvert (cour ou jardin) interne à l'unité résidentielle ou bien partagé avec d'autres foyers ; la présence d'un étage appartenant à la même unité résidentielle⁶⁰.

Le second niveau est consacré aux différentes pièces de l'édifice qui ont livré des éléments de décor. L'objectif était de dégager des caractéristiques que l'on puisse croiser avec celles des peintures afin de déterminer, pour la période qui nous intéresse, ce qui motive le choix d'une composition pour tel ou tel espace. On se heurte ici à la délicate question de l'identification de la fonction des pièces dans la maison romaine et au nom qu'on leur donne, question qui a suscité une abondante bibliographie⁶¹. Depuis les années 1970, de nombreux chercheurs ont adopté une position critique vis-à-vis des analyses que P. Allison qualifie d'"analogiques"⁶², c'est-à-dire qui consistent à établir une stricte équivalence entre le nom latin que l'on donne à une pièce, essentiellement à partir de la typologie vitruvienne et de la position de la pièce dans le plan de la maison, et sa fonction. Nombreux sont par ailleurs ceux qui soulignent que, si certaines activités nécessitant des structures particulières devaient être limitées à certaines pièces pourvues d'une fonction bien précise (les cuisines ou les latrines par exemple), d'autres espaces devaient en revanche être polyvalents⁶³. Il semble donc prudent, à la suite de P. Allison, de distinguer deux choses : d'une part le type d'espace, déductible de ses caractéristiques architecturales et de ses structures, d'autre part les différentes activités qu'on y menait, qui peuvent être restituées grâce au mobilier et au matériel retrouvé dans la pièce. Hors des cités campaniennes, les cas sont cependant rares où l'on dispose de l'ensemble de ces données.

60 La question de l'occupation des étages est délicate : étaient-ils occupés par les habitants du rez-de-chaussée ? étaient-ils loués à une autre famille ? Les cas où l'on peut trancher sont rares et ce critère a en réalité été peu utilisé.

61 On peut citer les critiques émises par A. Wallace-Hadrill (par exemple Wallace-Hadrill 1994, 6) ou E. W. Leach (par exemple Leach 1997, 5050) ; pour un bilan historiographique complet sur ces questions, nous renvoyons à Allison 2001 et Guilhembet 2007.

62 Allison 2001, 185.

63 Voir par exemple Guilhembet 2007, 102.

Afin de surmonter ces difficultés, nous avons fait le choix de privilégier une analyse spatiale, en tentant dans un premier temps de caractériser les pièces de la façon la plus précise possible. Nous avons indiqué :

- leur forme (plan au sol et type de couverture) et leurs dimensions (largeur, longueur et, dans les rares cas où cela était possible, hauteur) ;
- leur situation dans le plan de la maison : entrée, pièce en position centrale, pièce située sur un axe principal ou secondaire, pièce en position secondaire, pièce sans position caractéristique dans le cas des plans où toutes les pièces sont indifférenciées ;
- leur degré d'accessibilité : nombre et dimensions des portes ; portes dotées d'un système de fermeture ou non ;
- leur degré de visibilité : pièce visible depuis la rue, pièce visible depuis un espace commun ou pièce visible seulement depuis la maison ;
- leur degré de luminosité : pièce recevant la lumière du jour directement ou indirectement, ou pièce ne recevant pas la lumière du jour ; nombre et dimensions des ouvertures.

Nous avons ensuite indiqué s'il s'agissait d'espaces de station ou d'espaces de circulation. Ces deux catégories renvoient à la distinction opérée par D. Scagliarini entre “spazi statici” et “spazi dinamichi”⁶⁴, distinction qui a depuis largement fait ses preuves, notamment pour l'analyse du décor. Elles sont déductibles, avec une marge d'erreur très réduite, de la forme des pièces (un couloir est toujours aisément reconnaissable), de leur situation dans le plan et du nombre des ouvertures. Une troisième catégorie a été ajoutée, celle d'espace ornemental, pour répondre au cas spécifique de deux pièces de la villa de Trajan à Arcinazzo Romano qui ne présentent aucun accès et qui sont simplement faites pour être vues depuis d'autres espaces (ARC 01.02).

Cette caractérisation est enfin affinée pour les espaces qui se distinguent par des caractéristiques architecturales ou des structures particulières, comme les cuisines, les latrines, les pièces thermales ou encore les cours et les jardins. Pour éviter tout raisonnement circulaire, nous n'avons bien sûr pas retenu les cas où la fonction de la pièce est déduite de son décor. La seule exception concerne la structuration du pavement, dans la mesure où elle est liée à la présence de mobilier⁶⁵. L'exemple le mieux documenté est sans doute celui des pavements dont la position décentrée du tapis laisse trois espaces rectangulaires non décorés pour placer des lits et que l'on peut donc, sans guère de risques, associer à des *triclinia*⁶⁶. Ce dernier exemple soulève une nouvelle difficulté, celle de l'utilisation des noms latins, objets de débats nombreux⁶⁷. Tout en reconnaissant ce qu'elle a de conventionnelle, nous avons choisi d'avoir recourt à la nomenclature en usage dans la littérature archéologique, en la limitant aux espaces pour lesquels il n'y a guère d'équivalent dans l'architecture contemporaine. Cela concerne principalement pour notre corpus : les *atria* (caractérisés par le binôme *impluvium / compluvium*), les *triclinia* (caractérisés par trois lits ou du moins les espaces pour les installer), les *cubicula* (caractérisés par une alcôve ou une zone clairement délimitée pour placer un lit), les *mediana* (pièce caractéristique des appartements ostiens : voir p. 81, note 39).

Ces différents niveaux de caractérisation permettent de déterminer la place et le rôle de la pièce dans l'organisation de l'espace domestique, sans spéculer sur sa fonction précise en l'absence de données claires.

Enfin, pour chaque pièce, nous avons distingué le décor peint, qui constitue le point focal de notre recherche, et les autres éléments de décor. Le décor peint est défini comme l'intégralité des peintures murales d'une pièce visibles lors d'une même phase. Cela signifie qu'une même unité “décor peint” peut contenir deux états différents si ceux-ci ont, de fait, coexisté ; à l'inverse, à une seule et même pièce peuvent être attribuées différents décors peints, si plusieurs états se sont succédés.

La caractérisation du décor peint se fait en premier lieu à travers son profil typologique, selon les critères explicités plus bas (voir p. 22-30). Ce profil est complété par la mention de certains éléments qui nous semblaient de nature à situer de façon pertinente les décors dans le panorama de la peinture des II^e et III^e siècles. Le premier est la présence ou non de motifs décoratifs secondaires, c'est-à-dire qui ne jouent pas un rôle structurant dans l'organisation du décor. Ceux-ci peuvent être “simples” (motifs isolés comme, par exemple, une figure volante) ou “complexes” (assemblage cohérent de motifs créant une scène ou un paysage). Vient ensuite la question de l'organisation verticale de la paroi : la tripartition qui caractérisait la peinture pompéienne est-elle maintenue ou non ? Enfin, il nous a semblé utile de renseigner la présence de certains éléments chargés d'une valeur particulière dans l'évolution générale de la peinture murale : les candélabres, qui constituent un des éléments caractéristiques des III^e et IV^e Styles pompéiens et qui se sont largement répandus dans la peinture provinciale ; les éléments architecturaux, dont l'évolution est constitutive de l'histoire du décor pariétal et du statut qui lui est conféré ; les imitations de marbre, qui prennent de plus en plus d'importance au cours de la période envisagée.

64 Scagliarini Corlàita 1974, 3 ; 17-21.

65 Voir entre autres Scagliarini Corlàita 1974, 10 (avec bibliographie antérieure).

66 Voir par exemple Dunbabin 1996.

67 Cette question rejoint en partie le problème de la fonction des espaces. Les pages de Guilhembet 2007 nous semblent les plus éclairantes tant d'un point de vue historiographique que pour ses réflexions sur les tendances actuelles de la recherche.

Ont enfin été enregistrés les autres types de décor qui ornent la pièce. Ceux-ci comptent : les revêtements muraux autres que les enduits peints (placages de marbre, mosaïque murale, enduits non peints, stuc), les revêtements des sols (dont nous avons isolé les seuils quand ils présentaient un traitement différent), le décor mobile (essentiellement la statuaire) ainsi que les structures fixes comme les fontaines, qui ont bien sûr une utilité pratique mais qui, en contexte domestique, font partie de l'apparat décoratif d'une pièce. Parmi ces éléments, seuls ont été caractérisés les pavements et les placages de marbre, qui sont les deux éléments que l'on retrouve le plus régulièrement en place dans les maisons – contrairement à la statuaire par exemple. Pour les pavements, nous avons d'abord indiqué le type : sols de béton (en tuileau ou non, avec ou sans incrustations), sols de mortier (en tuileau ou non, avec ou sans incrustations)⁶⁸, *opus spicatum*, dallage (dalles de pierre, de marbre ou bipédales), pavement de mosaïque, *opus sectile*. Des précisions ont été apportées pour les pavements de mosaïque, en suivant les normes de descriptions en vigueur⁶⁹. Les critères retenus sont loin d'être exhaustifs ; nous avons privilégié ceux qui nous semblaient au mieux caractériser le degré de complexité et de richesse d'un pavement et ainsi sa place dans la hiérarchie interne d'une maison :

- mosaïque noire et blanche ou polychrome ;
- nombre de tapis ;
- traitement de surface dominant : uniforme, à trame géométrique ou figuré ;
- si trame géométrique :
 - composition isotrope ou centrée ;
 - motifs de remplissage figurés ou non.

Enfin, pour les placages de marbre, nous avons indiqué : le nombre de marbres différents utilisés (un seul, deux ou plus de deux) et, dans le cas des revêtements muraux, la hauteur du revêtement.

Une telle base de données, dont le fonctionnement est résumé dans la figure 1, permet donc un croisement et un traitement statistique des données relatives aussi bien au décor dans son ensemble qu'à l'espace architectural qui l'accueille.

CARACTÉRISER ET DATER LE DÉCOR PEINT

Pour la période qui nous intéresse, un certain nombre de classements ont déjà été proposés. F. Wirth tout d'abord, adoptant une démarche comparable à celle d'A. Mau, a tenté de diviser les II^e et III^e s. en grandes périodes stylistiques que nous avons détaillées plus haut (p. 13-14)⁷⁰. Il s'agit donc d'une approche avant tout chronologique, qui aboutit à un classement relativement lâche puisqu'il ne s'agit pas tant pour lui de définir des groupes bien différenciés, mais plutôt de caractériser l'esprit du temps. Bien différente est l'approche d'H. Joyce, qui a mis au point une véritable typologie formelle, en se fondant sur des critères relatifs à la fois à la structure des parois et au langage décoratif utilisé⁷¹. Elle distingue ainsi, pour le décor des parois⁷² : 1) le système modulaire (où un seul motif, ou module, est répété tout le long du mur), qu'elle divise en différents sous-groupes selon les éléments décoratifs utilisés (système à édicules, système à panneau, système linéaire...) ; 2) le système architectural (quand la paroi est réellement structurée par des éléments d'architecture) ; 3) le système figuré. Quant à la décoration des plafonds, elle distingue : 1) le système coffré (où des motifs géométriques sont répétés à intervalles réguliers sur toute la surface du plafond) ; 2) le système centralisé (où la décoration du plafond est organisée autour d'un motif central) ; 3) le système convergeant (où des éléments linéaires ou curvilinéaires convergent des côtés et/ou des angles vers le centre) ; 4) le système non directionnel (où le plafond est traité comme une surface sans compartiments sur laquelle des motifs géométriques sont déployés).

À la croisée de ces deux démarches, se situe le travail d'H. Mielsch qui a divisé les II^e et III^e siècles en quatre grands moments (époque d'Hadrien, époque antonine, fin des Antonins – début des Sévères, III^e siècle avancé et IV^e siècle) en distinguant au sein de chacun d'eux un certain nombre de groupes de décors. Il distingue par exemple pour la période antonine les murs architecturaux avec colonnes avancées (*Architekturwände mit vorgesetzten Säulen*), les murs jaunes avec perspectives rouges (*Gelbe Wände mit roten Durchblicken*), les murs monochromes (*Monochrome Wände*), les murs blancs avec architectures rouges et jaunes (*Weisse Wände mit rot-gelben Architekturen*) et les décors à panneaux (*Felderdekorationen*). Ce classement correspond à des groupes très

68 Nous suivons la bibliographie italienne qui, à partir du texte de Vitruve et des recherches menées à Segni, prône l'abandon du terme *opus signinum* pour désigner les pavements contenant du tuileau (Braconi 2009, avec bibliographie antérieure). De manière plus générale, nous renvoyons, pour la dénomination des sols en mortier et béton, au récent ouvrage édité par V. Blanc-Bijon (Blanc-Bijon, éd. 2021).

69 Balmelle *et al.*, éd. 2002 ; Blanchard *et al.* 1973.

70 Wirth 1934.

71 Joyce 1981.

72 Nous détaillons ici essentiellement les grands types, qui sont chacun divisés en plusieurs sous-types ; pour une présentation complète voir : Joyce 1981, 2-22 pour les parois et 70 pour les plafonds.

précis de peintures provenant essentiellement d'Ostie et ne met pas réellement en place une typologie complète avec des critères systématiques, comme a pu le faire H. Joyce.

Enfin, C. Liedtke a mis au point une typologie pour le décor des pièces secondaires⁷³. S'intéressant uniquement aux décors monochromes, elle distingue quatre types différents :

- les *Ädikuladekorationen* ou décors à édifices : ce groupe englobe les fonds monochromes divisés en différents champs par des édifices – l'édifice étant défini par C. Liedtke comme une structure architecturale élancée dessinée avec des lignes verticales ;
- les *Felderdekorationen*, qui correspondraient à ce que nous appelons en français les décors à panneaux et inter-panneaux, c'est-à-dire une séquence faisant alterner des champs encadrés et des éléments de division verticaux ;
- les *Rahmendekorationen* ou décors à champs encadrés : dans cette catégorie sont rangées les peintures qui présentent des champs encadrés avec de forts éléments de structure, au contraire des cadres fins des panneaux des *Felderdekorationen* ;
- les *Lineardekorationen* : il s'agit encore une fois d'une division de la paroi par des champs encadrés, mais qui ne sont délimités que par des lignes fines.

À ces types est associée la couleur du fond : on trouve ainsi des *weissgrundige Lineardekoration*, *gelbgrundige Felderdekoration*, *weiss-gelbgrundige Rahmendekoration*, etc.

Les typologies formelles les plus abouties sont donc celles de H. Joyce et C. Liedtke ; notre réflexion s'est fondée sur ces tentatives.

Typologie des parois

Le critère qui sous-tend la typologie établie par H. Joyce est celui de l'organisation du décor et de son degré de complexité, critère fondamental selon nous. Il ne s'agit pas tant de la répartition verticale de la paroi (y a-t-il une zone inférieure ou non ? y a-t-il une zone supérieure ou non ?) – questions qui ont leur importance mais qui, nous le verrons, ne jouent pas un rôle déterminant dans la hiérarchisation des décors –, que du système qui structure la zone principale. H. Joyce distingue ainsi des structures simples – qui répètent tout le long de la paroi des éléments plus ou moins identiques et qu'elle a rangées sous la catégorie des systèmes modulaires – et des structures plus complexes, qui correspondent chez elle aux systèmes architecturaux et figurés. Cette distinction permet de faire la différence, par exemple, entre des décors qui sont réellement structurés par une architecture (systèmes architecturaux) et ceux où l'architecture joue un rôle plus ornemental, ne servant qu'à scander la paroi (systèmes modulaires à édifices par exemple). Le principal défaut du classement opéré par la suite est une compréhension beaucoup trop large de l'adjectif "modulaire". Elle range ainsi dans la catégorie des systèmes modulaires à panneaux le décor de la pièce 9 de la maison antérieure à la *Caupona del Pavone* à Ostie (OST 22.09) qui, loin d'être la répétition d'éléments identiques, se définirait plutôt comme la juxtaposition, tel un patchwork, de champs de différentes tailles, couleurs et formes. Par ailleurs, même des décors qui, à première vue, semblent répondre à la définition proposée, ne sont en fait pas strictement modulaires. Il en va ainsi de nombre de décors à édifices d'Ostie qui présentent souvent en réalité une structure centrée autour du panneau du milieu, axe de symétrie de la paroi⁷⁴. Il est en fait assez rare de rencontrer à proprement parler la répétition, tout le long d'une paroi, de modules identiques. Se trouvent donc regroupés sous la même catégorie des décors dont la structure présente en réalité des degrés de complexité différents⁷⁵.

De plus, la définition de certains sous-types pose problème. Il est ainsi peu cohérent qu'au sein des "systèmes figurés" le type d'espace qui abrite le décor soit pris en compte dans la typologie (elle distingue en effet les peintures qui représentent des jardins et les peintures qui ornent les nymphées et salles thermales), alors que partout ailleurs, ne sont envisagés que des critères intrinsèques au décor.

Par conséquent, si le critère de complexité de la structure est fondamental, on ne peut pour autant conserver l'agencement précis de la typologie proposée par H. Joyce.

Quant au travail de C. Liedtke, son grand intérêt est d'avoir mis l'accent sur l'importance de la couleur du fond. Il paraît en effet nécessaire de distinguer les fonds monochromes ou présentant simplement l'alternance de deux couleurs, des fonds polychromes, car ces deux types de décors ne présentent pas les mêmes contraintes techniques. Dans le cas des décors monochromes, une fois la couleur de fond posée, les peintres n'ont plus qu'à se préoccuper de la réalisation des éléments décoratifs ; en revanche, les décors polychromes nécessitent une

⁷³ Liedtke 2003, 8-12.

⁷⁴ Voir par exemple les peintures des pièces IV, V et VI dans l'*Insula delle Pareti Gialle* à Ostie ; OST 10.03-05 phase 2.

⁷⁵ Par exemple, les décors très dépouillés des pièces 11a, 12b et 12b de l'*Insula di Lucrezio Menandro* à Ostie (OST 02.01, 03, 04) sont classés dans la même catégorie des systèmes modulaires à panneaux que les décors bien plus complexes des pièces 6 ou 9 de la *Caupona del Pavone* (OST 22.06 et 09).

concordance entre différents motifs et formes et différentes couleurs. La réalisation en est donc nécessairement plus complexe et plus lente. Cependant, il nous semble difficile d'associer strictement, comme l'a fait C. Liedtke, décors à fond monochrome et décors à structure simple. On observe en effet, à Rome en particulier, des décors monochromes qui présentent une structure complexe, ne pouvant être réduite à aucune des catégories de C. Liedtke⁷⁶. L'inverse est également vrai : à des fonds polychromes peuvent correspondre des structures simples⁷⁷. Si la couleur du fond constitue donc un critère important, qui nous renseigne sur le degré d'élaboration d'un décor, il faut cependant la dissocier de la structure, puisqu'on ne peut établir de stricte équivalence ni entre fond monochrome et structure simple, ni entre fond polychrome et structure complexe.

Par ailleurs, il est gênant de disperser dans des groupes différents des décors dont la structure est en réalité la même : c'est le cas des décors linéaires qui se distinguent des décors à cadres (*Rahmendekorationen*) par le vocabulaire décoratif utilisé (des lignes essentiellement rouges et vertes) mais dont la structure est comparable – ce dont C. Liedtke a d'ailleurs tout à fait conscience ; il en va de même des décors à édifices et des décors à panneaux qui présentent en réalité tous deux des champs identiques séparés par des éléments de divisions plus étroits. C. Liedtke utilise au même plan deux critères différents pour établir sa typologie, celui de la structure et celui des éléments décoratifs, ce qui conduit à certaines incertitudes. Pour ne prendre qu'un exemple, le décor de deuxième phase du cryptoportique sous la Velia (ROM 12.01 état 2) est rangé dans les *Felderdekorationen* en raison de sa structure, alors qu'il a par ailleurs toutes les caractéristiques d'un décor linéaire.

Il est donc nécessaire de définir un troisième critère de classement, indépendant des deux autres, celui des éléments décoratifs utilisés. Il convient à cet égard de distinguer les motifs structurants, c'est-à-dire qui portent ou accompagnent la structuration de la paroi, et les motifs secondaires, comme par exemple les figures placées en vignettes au centre des panneaux. Les seconds ont leur importance mais ne peuvent néanmoins être intégrés à la typologie au risque de la compliquer à l'extrême et de la rendre inopérante. Pour une même structure et une même couleur de fond, on distinguera donc les décors qui utilisent comme principe de division des éléments architecturaux, ceux qui utilisent des éléments ornementaux, comme des candélabres, ou, par exemple, ceux qui utilisent des éléments purement linéaires. Et l'on retrouve plus ou moins en cela les distinctions opérées par H. Joyce, au sein du système modulaire, entre système à édifice, système à panneaux et système linéaire.

Dans la langue du décor mural que nous avons à déchiffrer, si la structure des parois joue le rôle de syntaxe, ces éléments décoratifs structurants en sont le vocabulaire et la couleur du fond, l'accent ou la tonalité. Et c'est là que réside toute la difficulté qu'il y a à établir un système de classement unique opérant : d'un mur à l'autre, d'une maison à l'autre, ces différents paramètres se trouvent combinés selon toutes les variantes possibles et, quel que soit le critère que l'on fasse prévaloir, des ensembles échappent toujours au classement. C'est pourquoi, après plusieurs tentatives peu satisfaisantes, nous avons renoncé à établir une typologie unique faite de types, sous-types, sous-sous-types etc., qui nous semble, *in fine*, représenter un système de classement trop rigide pour cet objet complexe qu'est un décor peint. Si la typologie mise en place par C. Liedtke fonctionne, malgré nos critiques, c'est qu'elle ne s'intéresse qu'à un groupe précis de décors : les fonds monochromes ; quant à la typologie proposée par H. Joyce elle ne fonctionne, comme nous l'avons vu, qu'en raison de la définition très vague de certains critères qui permet d'y rattacher sans difficulté des décors somme toute très différents.

Nous avons donc décidé de caractériser les ensembles peints selon trois critères indépendants – la couleur du fond, la structure de la paroi et les éléments décoratifs structurants –, sans tenter de les rattacher à un type unique. Ce système nous a permis à la fois de définir des groupes très précis quand un certain nombre de peintures combinaient chaque fois les trois mêmes caractéristiques et de réfléchir de façon plus souple et certainement plus opérante aux liens qui existent entre ces critères et, d'une part, la chronologie, d'autre part, les données architecturales.

La couleur du fond

Pour la couleur du fond, nous n'avons pas pris en compte la zone inférieure, qui est souvent d'une couleur différente du reste de la paroi, sauf si celle-ci dépasse la hauteur attribuée d'ordinaire à une zone inférieure et en vient à occuper autant de place que la zone médiane.

Deux catégories se distinguent clairement :

- les fonds monochromes, essentiellement blancs ou jaunes, plus rarement rouges, noirs ou bleus ;
- les fonds polychromes, c'est-à-dire ceux où plus de deux couleurs se détachent.

76 C'est par exemple le cas de plusieurs pièces de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* à Rome (vestibule 5, couloir 3-11 ou pièce 8 ; ROM 10.01-02 et ROM 10.06 état 2), qui ne sont d'ailleurs pas présentées dans le catalogue de C. Liedtke.

77 Il en va ainsi du décor de la pièce 54 de la villa de Desenzano del Garda qui présente une alternance de champs rouges et jaunes séparés par des guirlandes végétales réalisées sur fond noir (Scagliarini Corlàita 1993 ; Scagliarini Corlàita 1997). Ce décor, qui ne peut être qualifié de monochrome, présente pourtant une structure simple de panneaux et inter-panneaux.

Entre ces deux pôles, des situations plus difficiles à catégoriser apparaissent. On peut globalement faire la différence entre :

- les fond bicolores, c'est-à-dire où deux couleurs alternent de manière claire ;
- les fonds monochromes où les éléments d'encadrement sont néanmoins prégnants et de différentes couleurs.

La structure de la paroi

La peinture pompéienne présente une division verticale de la paroi en trois zones que les chercheurs, depuis les efforts réalisés pour rationaliser le vocabulaire de la peinture murale antique⁷⁸, ont coutume d'appeler zone inférieure, zone médiane et zone supérieure, la zone médiane occupant l'essentiel de la paroi. Cette répartition tripartite des parois perdure assez longtemps dans l'histoire de la peinture romaine mais tend à cohabiter de plus en plus, aux époques qui nous intéressent, avec d'autres modes de structuration. Il devient fréquent de trouver des décors qui, soit opèrent une démultiplication de ces divisions, se déployant sur quatre ou cinq niveaux juxtaposés, soit, au contraire, tendent à se réduire à une ou deux zones. Dans ce dernier cas, on a souvent affaire non plus à une zone inférieure et une zone principale, mais bien à deux zones d'égale importance qui peuvent être traitées différemment. C'est pourquoi nous avons distingué :

- les parois dites unitaires ou à système dominant, c'est-à-dire qui, soit présentent le même type de structure sur toute la paroi (qu'il y ait une ou plusieurs zones), soit présentent une véritable zone principale qui l'emporte sur les zones inférieures et supérieures ;
- les parois dites mixtes, c'est-à-dire qui présentent deux zones d'égale importance et structurées différemment.

Aux premières sera donc associé un type de structuration de la paroi ; aux secondes, deux.

Après un examen complet du corpus documentaire et en nous fondant sur la bibliographie déjà citée⁷⁹, nous avons distingué quatre grands types d'organisation de la paroi :

- les compositions couvrantes ou à motifs répétitifs (fig. 2), que ce soit les décors à réseau (composition "basée sur deux quadrillages, droit et oblique, permettant la répétition unilatérale de motifs fondés principalement sur le cercle et le carré"⁸⁰) ou les décors à semis (répétition régulière d'un motif isolé, la plupart du temps des fleurs ou des étoiles) ;
- les compositions à panneaux (fig. 3 et 4) ;
- les compositions à scène continue ("l'ensemble du décor ou sa zone médiane sont traités sans césure et forment un champ narratif ou ornemental unitaire – jardins, scénographies"⁸¹ ; voir par exemple le décor du deuxième état de la pièce N de la maison sous les Thermes de Caracalla ; ROM 19.11 état 2) ;
- les compositions complexes, qu'elles soient portées par une structure architecturale ou qu'elles soient le résultat de la juxtaposition de champs de différentes couleurs, tailles et / ou formes qui ne peuvent être réduits à une composition à panneaux (fig. 5).

Une des principales difficultés à laquelle nous nous sommes heurtée est la définition du terme de "panneau", très utilisé dans la bibliographie française, ainsi que son équivalent anglais "panel". Si une définition précise en a été proposée ("forme géométrique fermée de grandes dimensions, généralement plus haute que large, située en zone médiane et rythmant la composition"⁸²), le terme reste employé quelque peu à tort et à travers, jusqu'à finir par désigner tout champ de forme quadrangulaire présentant ou non un encadrement et pouvant adopter différentes formes et tailles. C'est par exemple ainsi que l'entend H. Joyce quand elle définit les décors des pièces 6, 9 et 10 de la *Caupona del Parone* (OST 22.06, 09 et 10) comme des décors à panneaux. Or, une telle définition peut recouvrir des compositions présentant des degrés de complexité fort différents. C'est pourquoi il nous semble qu'afin que ces notions de panneaux, et secondairement d'interpanneaux, restent opérantes, il faille en restreindre la définition en ces termes :

- panneau : champ monochrome quadrangulaire qui occupe toute la hauteur d'une zone, peut être occupé par différents motifs décoratifs et constitue l'unité principale du décor ;
- inter-panneau : champ monochrome quadrangulaire étroit qui occupe toute la hauteur d'une zone, peut être occupé par différents motifs décoratifs et constitue l'élément de division du décor.

Ces définitions posées, on peut distinguer :

78 Voir en particulier AIPMA 2000.

79 En particulier AIPMA 2000, Joyce 1981.

80 AIPMA 2000, 2.

81 AIPMA 2000, 2.

82 AIPMA 2000, 3.

- les compositions à panneaux articulés (fig. 3) : où la paroi est séparée en différents champs par des éléments de division plus étroits – ce qui correspond aux compositions à panneaux et inter-panneaux pour reprendre la terminologie traditionnellement utilisée en France, ou aux *Felderdekorationen* proposées par C. Liedtke ;
- les compositions à panneaux juxtaposés (fig. 4) : où la paroi est constituée de la juxtaposition de champs encadrés – ce qui correspond aux *Rahmendekorationen* proposées par C. Liedtke.

Il est possible d'affiner encore ce classement en distinguant quatre types d'organisation :

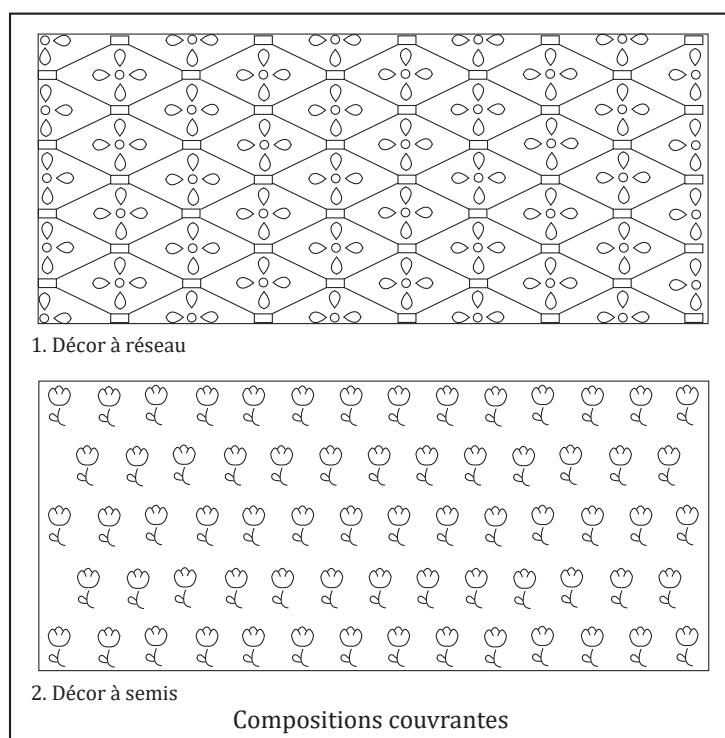
- une organisation modulaire ou paratactique : quand les séquences décoratives (panneau seul ou panneau et inter-panneau) sont répétées à l'identique (sans prendre en compte les motifs ornementaux secondaires qui occupent les panneaux et varient eux presque systématiquement) ;
- une organisation centrée de type 2 : quand les différents champs et éléments de division se ressemblent tous mais qu'au moins une des parois est construite de façon symétrique autour d'un panneau central ;
- une organisation centrée de type 1 : quand au moins une des parois est construite de façon symétrique autour d'un panneau central et que celui-ci est traité d'une façon véritablement différente par rapport aux panneaux latéraux ;
- une organisation couvrante : quand on observe différentes zones juxtaposées verticalement, qui déploient toutes le même système de panneaux.

Pour ce qui est des compositions que nous avons appelées complexes, elles peuvent bien sûr présenter différents degrés de complexité, mais ces nuances sont difficiles à traduire en catégories distinctes et nous les aborderons donc seulement au moment de l'analyse de détail. Le vocabulaire structurant mis en œuvre permet également de les caractériser de manière plus précise.

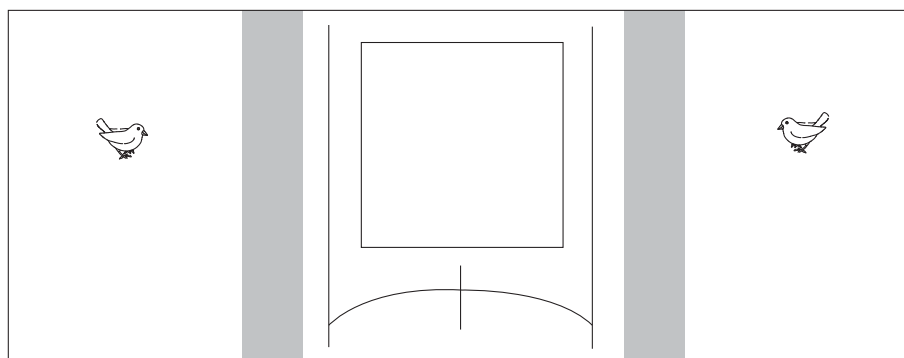
Concernant les systèmes mixtes, la nature de la zone inférieure ne connaît que peu de variantes, car elle conserve une forte valeur structurelle : il s'agit soit d'un placage de marbre réel, soit d'un placage de marbre fictif, soit d'un haut socle rouge, décoré ou non, qui rappelle les hauts socles de mortier ou béton de tuileau traditionnellement utilisés dans les pièces de service. Parmi eux, certains sont d'ailleurs en mortier de tuileau ; la composition de l'enduit n'est néanmoins pas toujours documentée.

En résulte la typologie suivante :

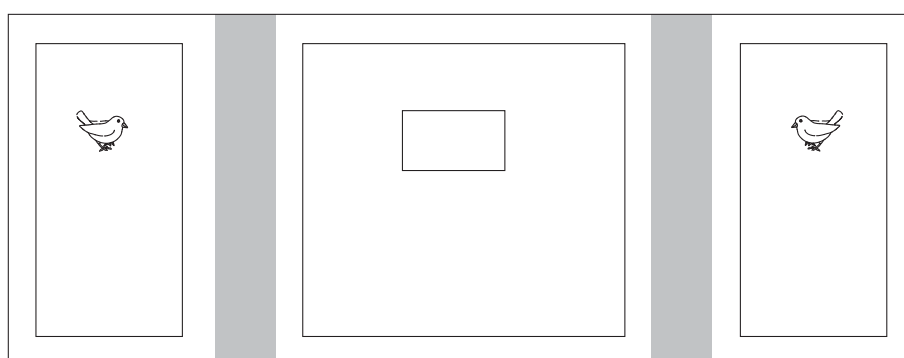
- A : paroi à système dominant
 - ◆ Compositions couvrantes



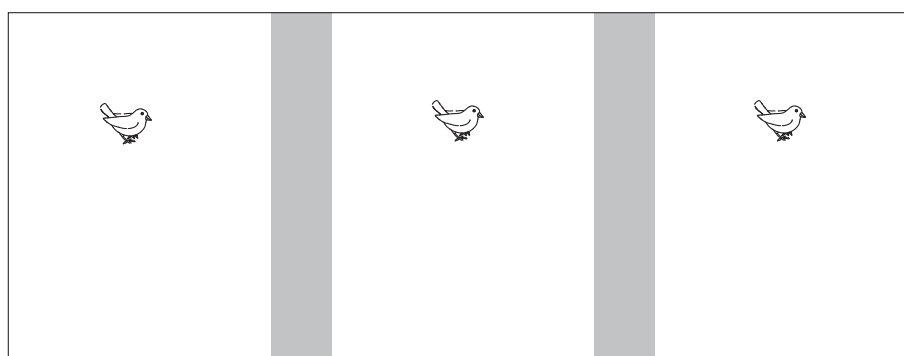
◆ Fig. 2. Typologie des parois, compositions couvrantes (DAO M. Carrive).



Compositions à panneaux articulés, type centré 1



Composition à panneaux articulés, type centré 2

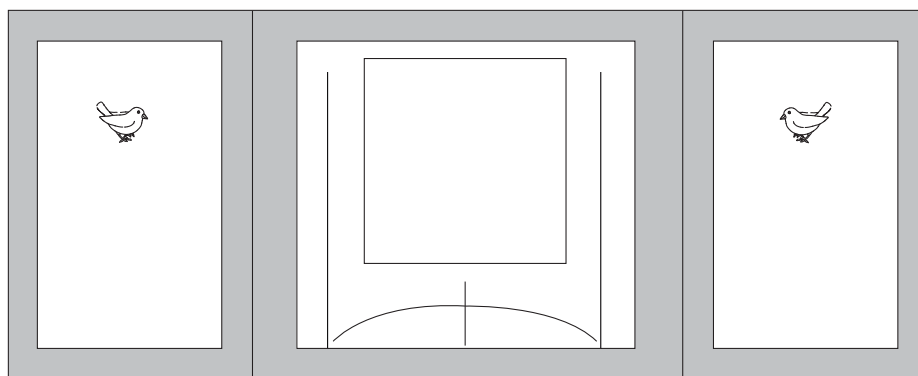


Compositions à panneaux articulés, type modulaire

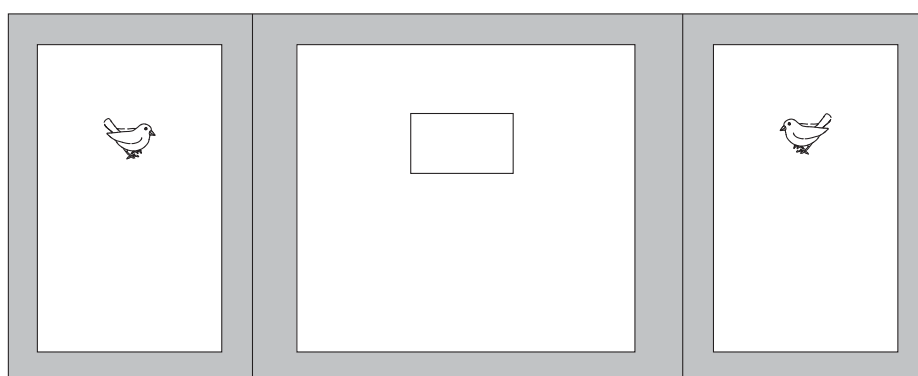


Composition à panneaux articulés, type couvrant

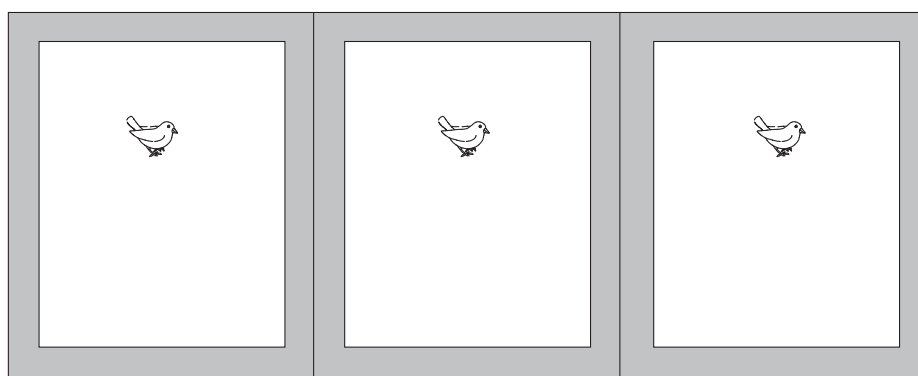
♦ Fig. 3. Typologie des parois, compositions à panneaux articulés (DAO M. Carrive).



Composition à panneaux juxtaposés, type centré 1



Composition à panneaux juxtaposés, type centré 2

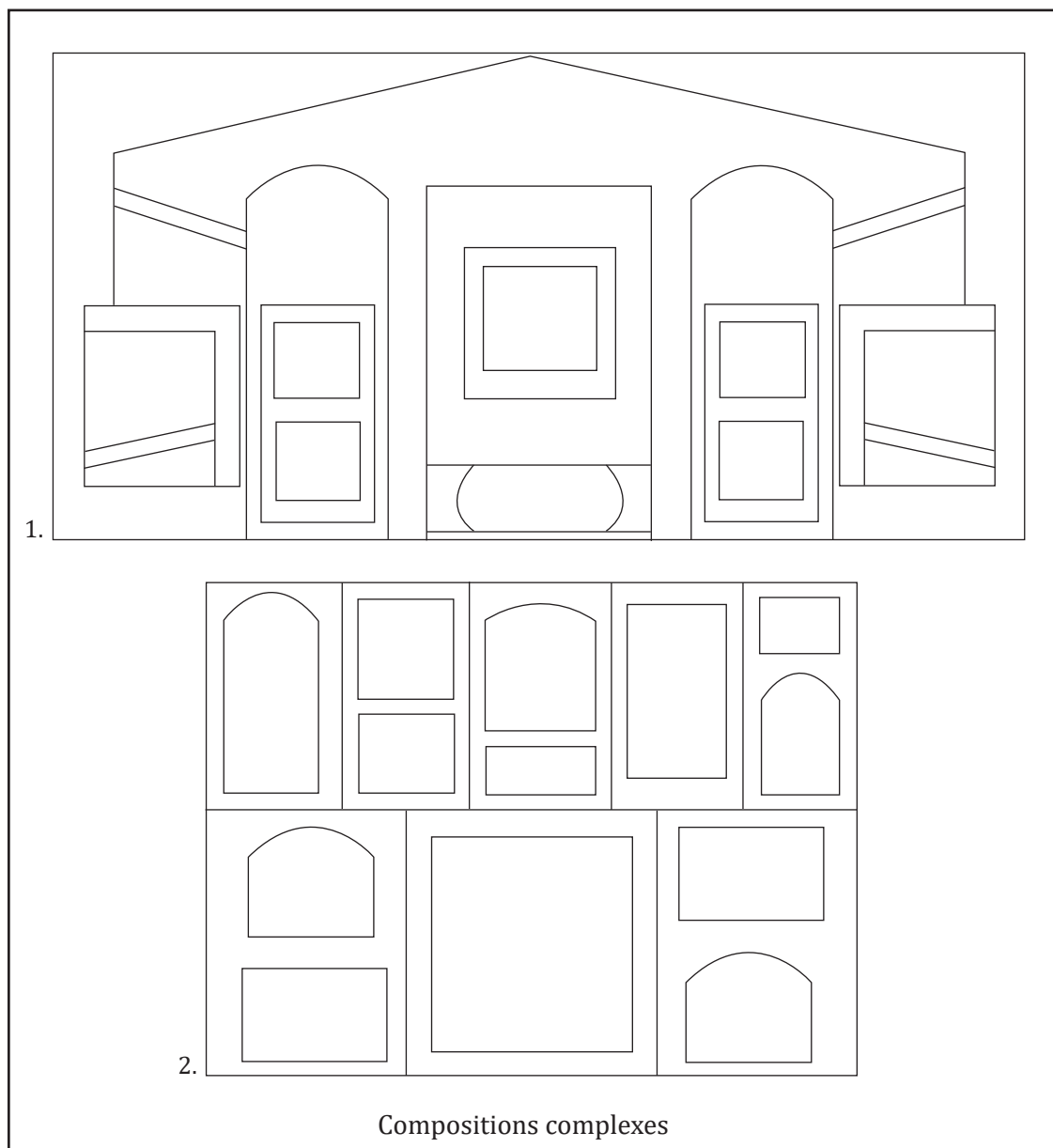


Composition à panneaux juxtaposés, type modulaire



Composition à panneaux juxtaposés, type couvrant

♦ Fig. 4. Typologie des parois, compositions à panneaux juxtaposés (DAO M. Carrive).



◆ Fig. 5. Typologie des parois, compositions complexes (DAO M. Carrive).

- ◆ Compositions à panneaux
 - à panneaux articulés modulaire
 - à panneaux articulés centré 2
 - à panneaux articulés centré 1
 - à panneaux articulés couvrant
 - à panneaux juxtaposés modulaire
 - à panneaux juxtaposés centré 2
 - à panneaux juxtaposés centré 1
 - à panneaux juxtaposés couvrant
- ◆ Compositions à scène continue
- ◆ Compositions complexes
- B : paroi à système mixte
 - ◆ Haut socle rouge (décoré ou non) avec au-dessus les systèmes définis ci-dessus
 - ◆ Haut socle à placage de marbre fictif avec au-dessus les systèmes définis ci-dessus
 - ◆ Haut socle à placage de marbre réel avec au-dessus les systèmes définis ci-dessus

Les éléments décoratifs structurants

Après un examen attentif de l'ensemble du corpus, nous avons distingué les éléments décoratifs structurants suivants :

- les éléments figurés ;
- les imitations de placage de marbre ;
- les imitations d'un type construction (petit appareil isodome par exemple) ;
- les éléments architecturaux (colonnes, pilastres, édicules...) de type 1, c'est-à-dire qui tendent vers un rendu réaliste, avec surtout la création de deux plans nettement définis qui suscite un véritable effet de profondeur ;
- les éléments architecturaux de type 2, c'est-à-dire les éléments qui n'induisent pas réellement une ouverture de l'espace vers un autre plan et dont l'utilisation est davantage ornementale ;
- les éléments architecturaux de type 3 dont l'utilisation est purement ornementale et dont le rendu est schématique (ces derniers étant essentiellement des édicules) ;
- les éléments ornementaux et/ou végétaux, les deux étant souvent associés et tendant parfois à se mêler (candélabres, tiges feuillues, guirlandes, frises diverses...) ;
- les larges bandes de couleur ;
- les éléments linéaires : on peut distinguer les éléments linéaires de type 1, où il s'agit en réalité plutôt de fines bandes, doublées de lignes ou filets de la même couleur, et les éléments linéaires de type 2 qui sont de simples lignes ou filets souvent réalisés à main levée⁸³.

Typologie des couvrements

Concernant le décor des couvrements, beaucoup moins nombreux dans notre documentation, nous nous fondons sur la classification proposée par A. Barbet en ouverture des actes du colloque de l'AIPMA consacré aux décors de plafonds et voûtes⁸⁴. Les catégories y sont nombreuses et complexes et nous les avons un peu réduites afin qu'elles s'adaptent mieux à notre corpus.

La catégorie qui pose le moins de difficulté est celle des compositions couvrantes ou à motifs répétitifs, qui ont fait l'objet d'un travail approfondi de recensement et définition⁸⁵. On peut distinguer :

- les semis (voir définition et schéma proposé pour les parois, fig. 2) ;
- les décors à réseau (voir définition et schéma proposé pour les parois, fig. 2) ;
- les décors à caissons (type de décor qui pourrait rentrer dans la catégorie des décors à réseau mais qui s'en distingue en ce qu'il s'agit de l'imitation peinte de plafonds réels) et les formes plus stylisées qui en dérivent, que l'on peut caractériser comme "à pseudo-caissons".

Apparaît ensuite la vaste catégorie des décors centrés parmi lesquels on rencontre des types plus ou moins complexes. Parmi les catégories proposées par A. Barbet, nous ont semblé pertinentes pour notre corpus⁸⁶ :

- les compositions centrées à diagonales et / ou médianes accentuées (fig. 6-1 et 2),
- les compositions rayonnantes (fig. 6-3),
- les compositions à emboîtements (où des formes géométriques sont emboîtées les unes dans les autres) (fig. 6-4).

Les compositions à emboîtement et à diagonales et/ou médianes accentuées peuvent se combiner (fig. 6-5 et 6).

La dernière catégorie est celle des compositions libres, représentant des scènes figurées sans compartimentage de la surface, très rares dans notre documentation.

Précisons que, comme pour les mosaïques, les voûtes et plafonds peuvent être organisés en plusieurs "tapis" ou modules, surtout quand ils sont de grandes dimensions. Ces modules sont le plus souvent juxtaposés mais peuvent aussi être reliés entre eux par des éléments comme des bandes.

Au critère de la structure peut être ajouté celui de la couleur du fond, pour lequel on retrouve les distinctions opérées pour les parois.

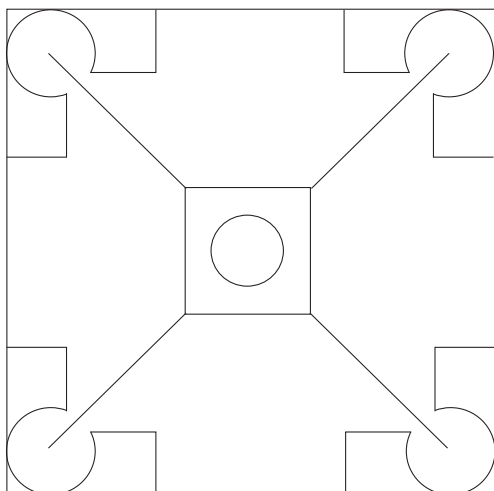
Enfin, la question des éléments décoratifs structurants a moins de pertinence pour le décor des plafonds, dans la mesure où, les éléments architecturaux en étant absents, le décor est toujours matérialisé par des formes géométriques, rehaussées de motifs ornementaux et/ou végétaux (sauf bien sûr pour les compositions à semis ou uniformes).

⁸³ Pour la définition de ligne, filet et bande, voir AIPMA 2000, 4.

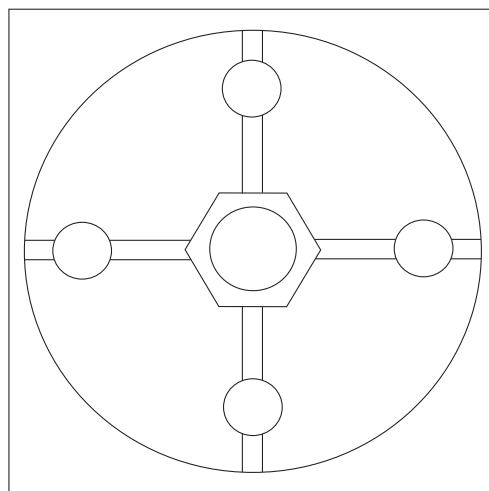
⁸⁴ Barbet 2004.

⁸⁵ Barbet *et al.* 1997.

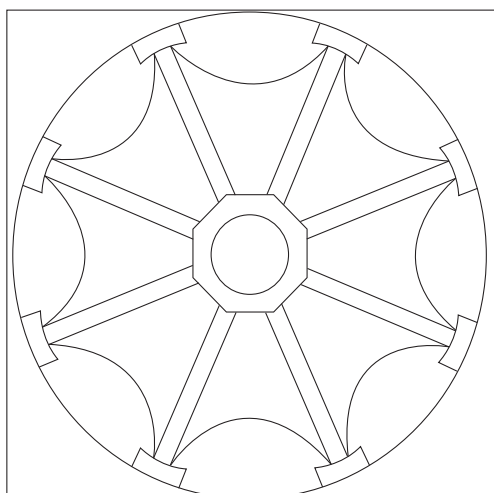
⁸⁶ Ces catégories recoupent en partie celles proposées par H. Joyce (Joyce 1981, 70) mais la façon dont les présente A. Barbet, en mettant en évidence le fait qu'il s'agit en réalité dans tous les cas de compositions centrées, nous semble plus convaincante.



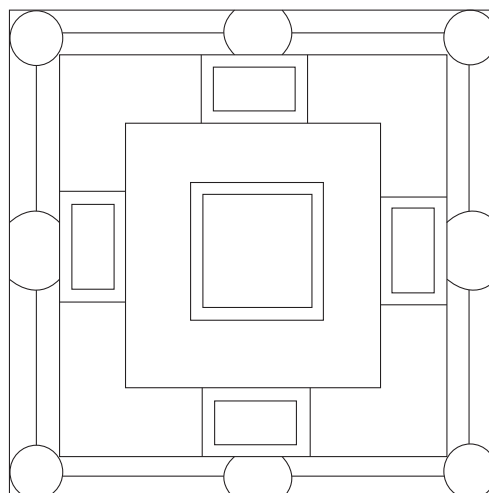
1. Composition à diagonales accentuées



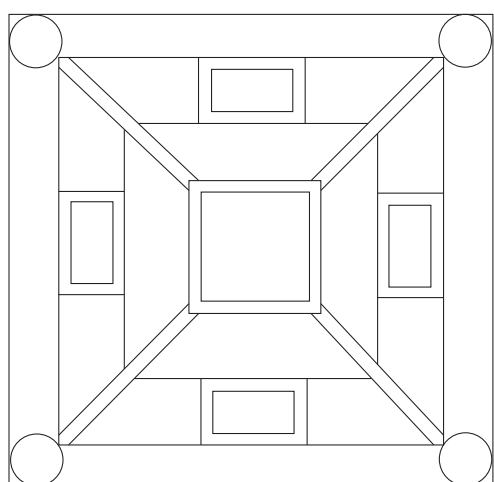
2. Composition à médianes accentuées



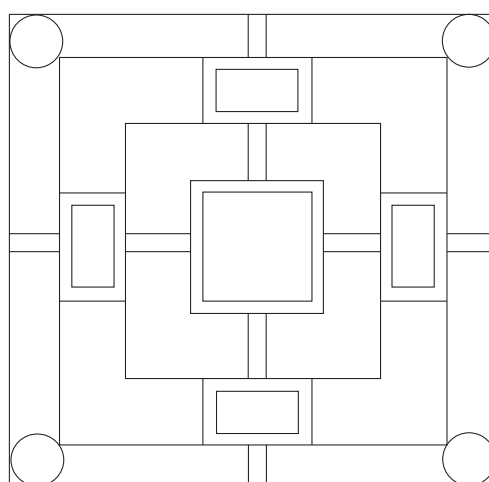
3. Composition rayonnante



4. Composition à emboîtements



5. Composition à emboîtements et diagonales accentuées



6. Composition à emboîtements et médianes accentuées

Compositions centrées

♦ Fig. 6. Typologie des couvrements, compositions centrées (DAO M. Carrive).

Dater le décor peint

Telles sont donc les principales caractéristiques des peintures qui nous ont permis de déterminer des groupes cohérents de décors, présentés de manière chronologique. Dans la continuité des travaux de S. Mols sur Ostie (voir ci-dessus, p. 12), nous avons souhaité nous fonder autant que possible sur des indices de datation extérieurs aux peintures, afin d'établir des points de repère solides, fondés archéologiquement. Si rares sont les peintures pour lesquelles on peut proposer une datation archéologique resserrée, on possède souvent néanmoins des *TPQ* et *TAQ*, notamment grâce à l'emploi massif de la brique, matériau dont, comme il a été rappelé plus haut, les modules et les timbres fournissent de précieux repères⁸⁷. Par ailleurs, l'importante continuité d'occupation des édifices, en particulier à Rome et à Ostie, a souvent donné lieu à plusieurs phases de décor, permettant d'établir des chronologies relatives fines. Ainsi, dans le catalogue, les différentes phases de décor sont présentées pour chaque pièce, avec les indices archéologiques dont on dispose pour établir des *TPQ* et/ou *TAQ*.

Notre méthode a ensuite été fondée sur un va-et-vient entre approche chronologique et approche typologique, afin d'affiner progressivement le maillage. Les éléments de datation présentés dans le catalogue nous ont permis de regrouper les décors en plusieurs grandes périodes, fondées sur les travaux antérieurs et sur les fourchettes chronologiques qui revenaient le plus fréquemment. Au sein de ces périodes, nous avons ensuite déterminé des groupes typologiques dont l'examen a permis d'affiner, voire re-définir, les bornes chronologiques initialement proposées. Apparaissent ainsi quatre grandes périodes : une première allant de la fin du 1^{er} siècle au début du règne d'Antonin Le Pieux, une deuxième couvrant le reste de la dynastie antonine, une troisième englobant l'époque sévérienne et courant jusqu'au milieu du 3^e siècle, une dernière s'étendant jusqu'à la fin du même siècle. Au sein de chaque période, les décors sont présentés par groupe typologique, avec les indices archéologiques dont on dispose pour borner la datation de l'ensemble du groupe.

Mais avant d'en venir à la présentation de ces grandes périodes, il faut revenir sur le choix de faire débiter cette recherche à la fin du 1^{er} s. p.C. Cette date constitue certes une rupture historiographique pour la peinture murale antique : l'éruption du Vésuve en 79 p.C. scelle des édifices et leur décor qui devinrent un corpus particulièrement riche pour les chercheurs et permirent entre autres à A. Mau de mettre au point les Styles pompéiens, périodisation au fondement de nos analyses du décor peint. Le caractère arbitraire de cette rupture ne doit pas masquer néanmoins l'importance réelle de la période flavienne dans l'histoire du décor. Ainsi, si les travaux de M. Salvadori suggéraient que les transformations des schémas de diffusion s'opéraient, pour l'Italie du nord, dès le milieu du 1^{er} s. p.C., c'est à la période flavienne que s'affirme un nouveau statut du décor peint, qui en conditionnera les évolutions tout au long des 2^e et 3^e s. p.C. Ce nouveau statut est en grande partie dû à l'usage qui est fait du décor au plus haut niveau de la société romaine, c'est-à-dire dans les demeures impériales, qui connaissent d'importantes mutations à cette période.

87 Voir pour l'Italie centrale les travaux de référence d'E. Bukowiecki et H. Dessales, dont la méthode est présentée dans Bukowiecki *et al.* 2008. Un état des lieux plus général des connaissances sur la brique et ses usages est offert par les actes de deux colloques successifs qui lui ont été dédiés : Bukowiecki *et al.*, éd. 2016 ; Bonetto *et al.*, éd. 2019.

