



HAL
open science

Retrouver les peintures de jardin disparues de la maison de Salluste et du Poète tragique à Pompéi

Eric Morvillez

► To cite this version:

Eric Morvillez. Retrouver les peintures de jardin disparues de la maison de Salluste et du Poète tragique à Pompéi. 30e colloque de l'AFPMA : Peintures et stucs d'époque romaine, étude toichographologiques, 2017, Arles, France. <halshs-03816184>

HAL Id: halshs-03816184

<https://shs.hal.science/halshs-03816184v1>

Submitted on 8 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

Peintures et stucs d'époque romaine

Études toichographologiques

Sous la direction de
Julien Boislève et Florence Monier



Colloque d'Arles

Pictor
Collection
de l'AFPMA **8 - 2020**

 Ausonius
Editions

**Peintures et stucs
d'époque romaine
Études toichographologiques**

Notice catalographique :

Boislève, J. et Monier, F., dir. (2020) : *Peintures et stucs d'époque romaine. Études toichographologiques, Actes du 30^e colloque de l'AFPMA, Arles, 24 et 25 novembre 2017*, Ausonius, Pictor, collection de l'AFPMA 8, Bordeaux.

Mots-clés :

archéologie ; décor ; Gaules ; Germanies ; Helvétie ; Hispanie ; iconographie ; Italie ; habitat ; monde romain ; peinture murale ; restauration ; stuc ; toichographie.

AUSONIUS

Maison de l'Archéologie

F - 33607 Pessac cedex

<http://ausoniuseditions.u-bordeaux-montaigne.fr>



Association française pour la peinture murale antique - AFPMA

adresse postale : Laboratoire d'archéologie - École normale supérieure

45 rue d'Ulm, F - 75005 Paris

asso.afpma@gmail.com

Directeurs de collection :

Julien Boislève : julien.boisleve@inrap.fr

Mathilde Carrive : mathilde.carrive@gmail.com

Florence Monier : florence.monier@ens.fr

Comité scientifique : Irene Bragantini, Francesco De Angelis, Alicia Fernandez Diaz, Michel E. Fuchs, Christophe J. Goddard, Carmen Guiral Pelegrín, Éloïse Letellier-Taillefer, Eric M. Moormann, Monica Salvadori, Renate Thomas, Stéphane Verger, et Julien Boislève, Alexandra Dardenay, Florence Monier, fondateurs de la collection

Comité de lecture de Pictor 8 : Claudine Allag, Irene Bragantini, Delphine Burlot, Mathilde Carrive, Veronica Cicolani, Arnaud Coutelas, Claire-Anne De Chazelles, Yves Dubois, Stella Falzone, Silvia Fortunati, Michel Fuchs, Sabine Groetembril, Dominique Heckenbenner, Valérie Huet, Andrea Kmeth-Sheey, Magali Mondy, Dorothée Neyme, Agnès Rouveret, Monica Salvadori, Alexandra Spühler, Myriam Tessariol, Paolo Tomassini, Agnès Tricoche

Directeur des publications : Sophie Krausz

Secrétaires des publications : Nathalie Pexoto et Marine Ganne

Graphisme de couverture : Nathalie Pexoto

© AUSONIUS 2020

ISSN : 2273-7669

ISBN : 9782356133564

Décembre 2020

Achévé d'imprimer
par G.N. IMPRESSIONS
1925 route de Navidals
31340 Villematier

Ausonius
– Pictor 8 –
Collection de l'AFPMA

**Peintures et stucs
d'époque romaine
Études toichographologiques**

Actes du 30^e colloque de l'AFPMA,
Arles, 24 et 25 novembre 2017

Sous la direction de
Julien Boislève et Florence Monier

Cet ouvrage a été publié avec le soutien
de l'UMR 8546, CNRS, ENS-EPHE-PSL
Archéologie et Philologie d'Orient et d'Occident (AOROC),
et de l'Institut national de recherches archéologiques préventives (Inrap)

– Bordeaux 2020 –

SOMMAIRE

Préface, par <i>Alain Charron</i>	5
Avant-propos, par <i>Julien Boislève et Florence Monier</i>	11

PEINTURES ANTIQUES D'ARLES

<i>Julien Boislève, Marie-Pierre Rothé et Sébastien Barberan,</i> La maison de la Harpiste et ses décors de deuxième style pompéien : bilan de quatre années de fouilles (2013-2017) sur le site de la Verrerie à Arles (Bouches-du-Rhône)	17
<i>Julien Boislève et Marie-Pierre Rothé,</i> Le poète et les Muses : peintures murales de la pièce XXVIII de la maison d'Aiôn à Arles (Bouches-du-Rhône)	35
<i>Mathilde Carrive, David Djaoui et Véronique Blanc-Bijon,</i> Enduits peints en contexte de décharge fluviale : le cas du dépotoir Arles-Rhône 3	57
<i>Anne-Marie Guimier Sorbets, Alain Guimier et Julien Boislève,</i> L'emploi du bleu égyptien sur quelques peintures du site de la Verrerie à Arles : premiers constats	71

ACTUALITÉ DE LA RECHERCHE, ÉTUDES DE SITES

Provinces occidentales

<i>Jean Chausserie-Laprée, Sabine Groetembril, Michel Rétif et Jean-Claude Bardzakian,</i> Entre tradition protohistorique et innovation gallo-romaine : données nouvelles sur l'architecture et le décor des maisons de <i>Maritima Avaticorum</i>	83
<i>Ophélie Vauxion, Grégory Vacassy et Ghislain Vincent,</i> Le décor peint d'une habitation de la ville basse sur le site du <i>Castellas</i> à Murviel-lès-Montpellier	105
<i>Matthieu Poux, Aldo Borlenghi, Charline Roussel et Anaïs Nogent,</i> Les peintures fragmentaires de la station des Buissières à Panossas (Isère) : un exemple de diffusion du deuxième style pompéien en milieu rural	123
<i>Myriam Tessariol et Cécile Doulan,</i> Décor monochrome de la place Gambetta à Bordeaux (Gironde)	143
<i>Sabine Groetembril et Mélanie Fondrillon,</i> Une cave romaine à Bourges : Pan dans la niche	153
<i>Lucie Lemoigne et Joël Serralongue,</i> Réseaux, imitation d' <i>opus sectile</i> , guirlandes et candélabres : les décors de cinq salles d'un habitat gallo-romain à Annecy-le-Vieux (Haute-Savoie)	165
<i>Jérôme André, Nicolas Becker, Aline Ferrari et Alexandra Spühler,</i> Oiseaux et dauphins sur un décor de l' <i>insula</i> 6 d'Avenches (Suisse)	185
<i>Yves Dubois,</i> <i>Nugae helveticae</i> : le <i>pinax</i> de Kallnach et l' <i>hapax</i> de Boscéaz	199
<i>Véronique Biver, Sabine Groetembril, Jean-François Lefèvre et Lucie Lemoigne,</i> La <i>villa</i> de Schieren, pièce 10 (Grand-Duché de Luxembourg) : Hercule, Amours et compagnie	209
<i>Carmen Guiral-Pelegrín, Lara Iñiguez-Berrozpe, Carlos Sáenz Preciado et Manuel Martín-Bueno,</i> Un atelier de peintres d'époque tardo-républicaine à <i>Bilbilis</i> (Calatayud, Espagne)	231
<i>Jorge Tomás García,</i> Geometric and architectural motives in the Roman visual culture in the <i>Conventus Bracaraugustanus</i>	245

Italie

<i>Monica Salvadori et Clelia Sbrolli</i> , Le Terme del Sarno a Pompei (VIII 2, 17-21): analisi dei sistemi decorativi attraverso vecchi dati e nuove	255
<i>Léa Narès</i> , Le parc archéologique de Baïes : étude des décors conservés <i>in situ</i>	273
<i>Silvia Fortunati</i> , Nuove acquisizioni sulla decorazione pittorica della <i>villa</i> di Domiziano a Sabaudia (Latina).....	283
<i>Veronica Chiavelli, Silvia Diani, Stella Falzone, Aglaia Piergentili Màrgani, Federica Pollari e Roberta Stortoni</i> , Tra stucchi e pittura: elaborazione del repertorio ornamentale nei frammenti dalla Villa Medici (Roma)	291
<i>Giulia Elena Lugli e Giulia Tirelli</i> , <i>Picta fragmenta</i> . La <i>domus</i> di via Farini a <i>Mutina</i> (Italia)	299
<i>Camilla Simonini</i> , <i>Picta fragmenta</i> . Affreschi e stucchi romani da Fossalta (Modena)	307
<i>Francesca Fagioli</i> , La “riscoperta” degli intonaci dipinti dalle <i>domus</i> di via Sigismondo a Rimini: nuovi dati dai depositi.....	315
<i>Barbara Bianchi</i> , La pittura d’epoca romana nelle ville gardesane: casi esemplari per un <i>excursus</i> cronologico.....	323
<i>Giuseppe Monte</i> , Hellenistic and Roman wall painting in central-western Sicily.....	341
<i>Paolo Barresi, Maria Lucia Guarneri e Raffaella Federico</i> , Ornati della Casa della Gazzella, nel Quartiere ellenistico romano di Agrigento: ipotesi di restituzione dello schema decorativo e possibili confronti.....	349

MÉTHODOLOGIE, REPRISES DE DÉCOUVERTES ANCIENNES, ICONOGRAPHIE

<i>Nicole Blanc, Hélène Eristov et Henri Leredde</i> , Enregistrer et gérer ses décors muraux en ligne avec Fabvlvs.....	361
<i>Aude Raspail</i> , Pour une reprise de l’étude des revêtements architecturaux et du bâti du sanctuaire de Villards-d’Héria.....	369
<i>Marjorie Leperlier</i> , Le candélabre à <i>Lugdunum</i>	379
<i>Michel E. Fuchs et Nathanaël Carron</i> , Un bras soulève un plat sur fond bleu à Metz : un geste divin, rituel ou festif ?	393
<i>Éric Morvillez</i> , Retrouver les peintures de jardins disparues de la maison de Salluste et du Poète tragique à Pompéi ...	409
<i>Baptiste Augris</i> , L’empire de Vénus, les traits d’Éros : images de la rencontre amoureuse dans la peinture pompéienne	423
<i>Radu Ciobanu</i> , Le peintre romain au travail. L’iconographie du métier et quelques thèmes récurrents de l’histoire de la peinture.....	435
<i>Claudine Allag</i> , L’évocation des peintures romaines dans la littérature romanesque (XIX ^e -XX ^e siècles)	445
30 ^e colloque de l’AFPMA Association française pour la peinture murale antique, Arles 2017 Conclusion, par <i>Michel E. Fuchs</i>	451

Index des lieux.....	455
----------------------	-----

Coordonnées des auteurs	461
-------------------------------	-----

Retrouver les peintures de jardins disparues de la maison de Salluste et du Poète tragique à Pompéi

ÉRIC MORVILLEZ*

*Université d'Avignon, Anhima – UMR 8210

Résumé

Les maisons du Poète tragique et de Salluste, fouillées au début du XIX^e siècle, ont livré chacune une peinture de jardin caractéristique des décors de *viridaria* pompéiens. Malheureusement, l'une comme l'autre, insuffisamment documentées, sont aujourd'hui perdues. Nous nous proposons, en rassemblant les relevés du temps des fouilles, de compléter la connaissance de ces peintures et de l'ambiance de ces jardins, avec les relevés de Gell, mais aussi une série de dessins ou de photographies de voyageurs et d'architectes, qui visitèrent la maison du Poète tragique dans la première moitié du XIX^e siècle. On exploitera aussi l'un des modèles en liège de la maison de Salluste réalisé en 1840, par A. Padiglione et G. Abbate, où le jardin est méticuleusement restitué. On peut ainsi retrouver un certain nombre de décors peints des fontaines et du mobilier de jardin (couches de *triclinium* ou autels), discuter la fiabilité des relevés et reconstitutions des péristyles et ainsi améliorer la restitution de ces deux jardins pompéiens.

Mots-clés : Pompéi, maison du Poète tragique, maison de Salluste, fresque de jardin, *triclinium* d'été, couche en maçonnerie, fontaine, barrière, autel, cerf, nature morte

Abstract

The houses of the Tragic Poet and Sallust, excavated in the early 19th century, each delivered a garden painting characteristic of Pompeian *viridaria* decorations. Unfortunately, both of them, insufficiently documented, are now lost. We propose, by gathering the records of the time of the excavations, to complete the knowledge of these paintings and the atmosphere of these gardens, with the records of W. Gell, but also a series of drawings or photographs of travelers and architects, who visited the houses in the first half of the nineteenth century. We will also use one of the cork models of the House of Sallust, dated 1840, by A. Padiglione and G. Abbate, where the garden is carefully reproduced. We can thus find a number of painted decorations fountains and garden furniture (*triclinium* couch or altars), discuss the reliability of surveys and peristyle reconstructions and improve the return of these two Pompeian gardens.

Keywords: Pompei, house of the Tragic Poet, House of Sallust, garden painting, summer *triclinium*, masonry couch, fountain, garden fence, altar, deer, steel life

Les peintures de jardin ont tenu une place essentielle dans le décor des *viridaria* pompéiens. Or, très peu d'entre elles ont survécu à ce jour. Les pertes sont d'autant plus considérables que les fouilles sont anciennes. Comme ces peintures se trouvaient à l'air libre, sur des parois exposées aux intempéries, elles ont encore moins résisté que dans les espaces couverts. On remarque pour cette catégorie de compositions décoratives un effet paradoxal : alors qu'elles frappent les imaginations et font l'admiration des visiteurs des ruines, elles sont considérées comme moins importantes que la peinture des autres espaces des maisons.

Leur documentation a été largement négligée : les descriptions sont très générales et souvent elles n'ont pas été relevées au moment des fouilles. Aucune n'a fait l'objet de grande campagne de dépose.

Je voudrais m'arrêter plus particulièrement sur deux maisons célèbres qui chacune ont livré une composition dans leurs *viridaria* respectifs. L'une et l'autre ont été malheureusement irrémédiablement perdues et c'est donc sur la documentation d'archives et les publications que nous devons compter pour les comprendre aujourd'hui. Dans les deux cas, il ne reste que quelques traces évanescentes de leurs décors. Dans un désir de restitution de l'ambiance de leur espace de jardin, j'ai souhaité rassembler une documentation la plus complète possible pour tenter de retrouver ces décors disparus, en évaluant la validité de la documentation. C'est pourquoi nous nous attacherons ici aux fresques sans les détacher de leur environnement architectural et décoratif afin de mieux cerner la manière dont elles s'inséraient dans les *viridaria*¹.

LA PEINTURE DE JARDIN DE LA MAISON DU POÈTE TRAGIQUE (VI 8, 5)

La maison du Poète tragique est pour le moment celle des deux habitations pour laquelle la documentation reste la plus lacunaire. Son dégagement eut lieu entre novembre 1824 et mars 1825². Immédiatement, la qualité de son décor, refait après 62, attira l'attention des archéologues comme celle des visiteurs. L'exceptionnelle beauté des peintures du quatrième style, mais aussi des mosaïques, a focalisé l'attention : cela a contribué à éclipser la peinture de jardin du péristyle, considérée comme simplement décorative et à peine mentionnée. Laisse sans protection et à l'air libre, alors que les autres fresques sont déposées au Musée archéologique de Naples, elle s'efface très rapidement.

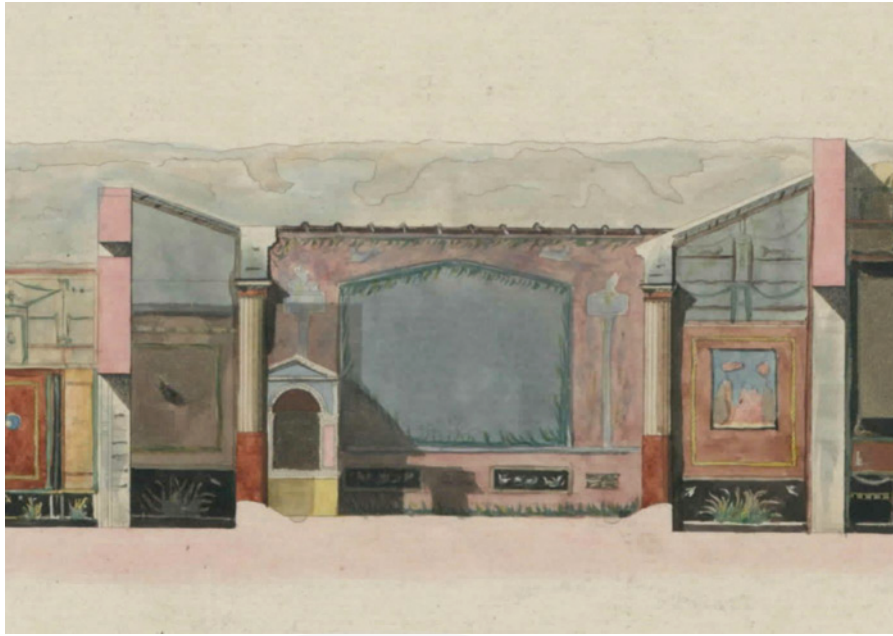
De la maison, on connaît la description de Carlo Bonucci, qui évoque rapidement le péristyle, sans mentionner la peinture de jardin³. Les premiers documents que l'on peut utiliser pour avoir une idée fiable de ce décor sont les illustrations de Jules-Frédéric Bouchet, pour la publication de Raoul-Rochette⁴. Encore une fois, ce n'est pas la description qui peut nous aider, car Rochette disserte essentiellement sur les différentes parties de la maison en s'arrêtant sur les principaux tableaux dans chaque pièce. Le jardin n'est qu'à peine mentionné lors



◆ Fig. 1. Vue de la maison du Poète tragique (d'après Rochette & Bouchet 1828, pl. II).

de la rapide évocation du portique⁵. En revanche, ce sont les planches de son architecte Bouchet qui sont précieuses. L'une d'elle (planche II) présente une vue d'ensemble de la maison (fig. 1) et une autre deux coupes (planche IV), que nous avons agrandies (fig. 2). C'est Bouchet qui réalise le document le plus proche de la date du dégagement et il analyse donc les peintures dans un excellent état de conservation. Le degré de précision est assez grand, compte tenu de l'échelle. L'aquarelle donne bien les lignes de la composition, mais l'auteur manque de précision et affadit certaines couleurs. La zone inférieure et l'encadrement de la grande "fenêtre" centrale, où se trouve le décor de jardin, sont traités en rouge pâle, alors que d'autres relevés postérieurs montrent que tout était bien traité avec le même rouge vif que le bas des colonnes. Une aquarelle de l'élévation de l'angle du portique par Jules-Eugène Lepneveu illustre bien la continuité de ce rouge vif

- 1 Sur l'intégration de ces peintures de jardin dans l'architecture, Eristov 2014, en particulier la maison de Salluste, 82-83, fig. 1, fig. 4a.
- 2 Pour une présentation de la maison : Pesando & Guidobadi 2006, 179-181 ; Jashemski 1993, 133, 342, fig. 142-143 et 397 ; *PPM* IV, 527-803 ; Salvadori 2017, 186. Une étude complète du programme décoratif de la demeure a été réalisée par Bettina Bergmann (Bergmann 1994). Celle-ci se concentre sur le programme figuré des tableaux et ne traite pas de la peinture de jardin.
- 3 Bonucci 1827, en plus du Real Museo Borbonico, vol. II, pl. LV, p. 1-12.
- 4 Raoul-Rochette & Bouchet 1828.
- 5 Focalisé sur les tableaux et les mosaïques, ainsi que sur des considérations générales sur la maison romaine, il ne décrit que sommairement le péristyle (p. 10), au centre duquel il voit un *impluvium* et le *lararium*, "d'un genre absolument neuf jusqu'ici". Rien n'est dit de la peinture de jardin.



◆ Fig. 2. Détail de la coupe transversale de la maison du Poète tragique, peinture du mur du jardin (d'après Rochette & Bouchet 1828, pl. IV).

entre le mur du fond du jardin, les colonnes et l'entablement du portique⁶. La représentation de jardin se détachait donc sur ce fond éclatant. Les traces actuelles sur place le confirment. La restitution de la zone inférieure pose des problèmes. Elle comportait, selon Bouchet, trois cadres rectangulaires à fond noir sur lequel se détachaient des silhouettes d'animaux (?)⁷. Ces cadres à fond noir reprennent la couleur des socles des portiques latéraux qui portaient des touffes végétales, prolongeant ainsi le décor de jardin dans les galeries⁸. Mais, sur le dessin de Bouchet, ils ne sont pas bien proportionnés. Parmi ses nombreuses aquarelles de la maison, Luigi Bazzani représente très précisément le laraire, en 1902⁹. Son dessin permet de restituer l'ordonnance du socle à fond rouge. Le cliché de Tatiana Warscher du même sujet dans les années 1930 le confirme¹⁰. Mais les éditeurs des *PPM* décrivent sur ce socle rouge "des panneaux avec lattis à fond vert, qui ne sont plus lisibles aujourd'hui"¹¹. Cette description est contradictoire avec nos différents relevés anciens.

Le grand cadre du jardin, formant une fenêtre à tympan triangulaire, est cantonné de motifs décoratifs symétriques : deux *pinakes* blancs – dont le décor est inconnu – se dressent sur de hauts supports. Les deux tableaux sont couronnés, d'après Bouchet, d'une figure indéfinissable. Tatiana Warscher a pu encore observer, à la base des supports, la trace de plantes touffues¹². De chaque côté du fronton était placée en plus une figure se détachant en blanc, sans doute un monstre marin. Or, Bouchet ne représente que le fond uni de la fenêtre et, curieusement, omet les plantes. Le seul détail végétal qu'il représente est un motif de petits traits obliques qui semblent figurer un feston de feuilles encadrant toute l'ouverture, qui n'est pas documenté par ailleurs¹³.

Les rares illustrations de la maison dont nous disposons ensuite au XIX^e siècle apportent quelques maigres compléments. La plupart des vues réalisées à l'aquarelle, soit par des voyageurs, soit par des pensionnaires de Rome, se présentent toutes sous le même angle, embrassant d'abord le *tablinum*, et confirment les grandes lignes du décor du péristyle à l'arrière-plan. L'aquarelle de Charles Garnier de 1851 en donne une idée générale¹⁴, mais le

6 Aquarelle - Angers, musée des Beaux-Arts MTC 5800.1.

7 Oiseaux ou monstres marins, autant que les diverses versions en aquarelle et gravure permettent de le supposer.

8 Nous possédons un relevé de 1825, en couleur, du mur du panneau d'Iphigénie, avec, sur le socle, une touffe de plante et un oiseau en vol (*PPM* IV, 553, fig. 48 : dessin 281- Archivio dei Disegni della Soprintendenza archeologica di Pompei).

9 Scagliarini *et al.* 2013, cat. 31, 107. Liste des aquarelles de cette maison, p. 138.

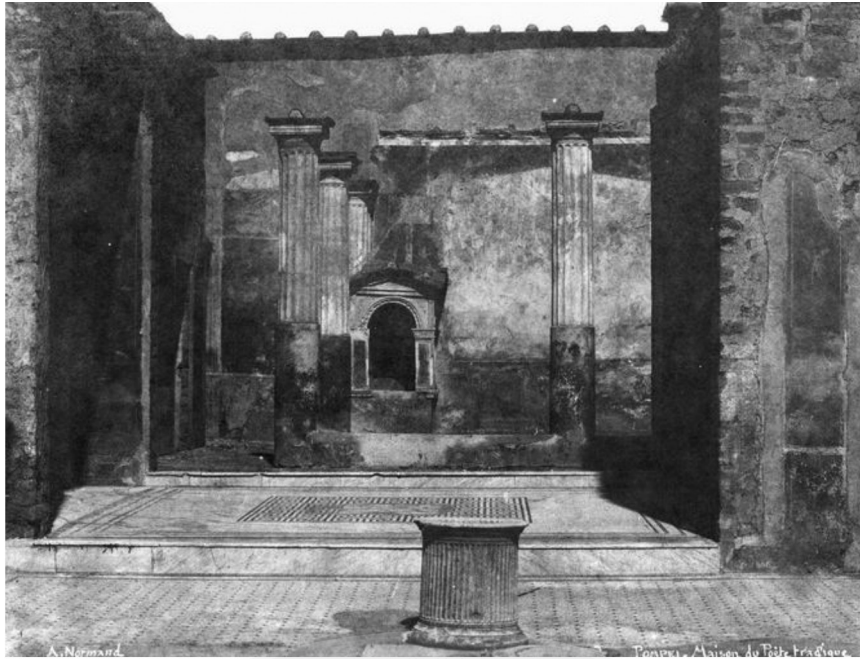
10 American Academy in Rom, Warscher collection (1937-1939).

11 *PPM* IV, 548, fig. 40.

12 *Codex topographicus pompeianus* (1935-1960), Jashemski 1993, 342. Ces touffes de plantes sont restituées sur l'une des maquettes du XX^e siècle de la maison.

13 On remarque, à l'angle inférieur gauche, une erreur due à la distraction de l'artiste qui a souligné de petits traits l'ombre portée et non le cadre. Faut-il voir dans cet encadrement la marque d'un feston végétal ou d'une guirlande, caractéristique des encadrements des fenêtres des représentations de jardin du quatrième style, comme par exemple DANS la maison de la Vénus marine (II 3, 3) ? Il n'en reste aujourd'hui aucune trace lisible.

14 Aquarelle signée et datée, conservée au musée des Beaux-Arts d'Angers (MTC 5635 ; Arch. 27).



◆ Fig. 3. Vue de la maison du Poète tragique (cl. fonds A.-N. Normand, musée d'Orsay).

point de vue est trop large et trop lointain pour espérer plus de détails. Un cliché daté de la même année d'Alfred-Nicolas Normand (fig. 3), qui fut l'un des premiers à utiliser la photographie à Pompéi pour documenter ses relevés¹⁵, permet de certifier les proportions du *pinax* et sa hauteur. On remarque que dès cette époque, la peinture est déjà très abîmée. Les clichés de la fin du XIX^e siècle de la maison confirment ensuite l'effacement définitif du décor. Parfois même, le célèbre panneau du sacrifice d'Iphigénie est mal situé dans les restitutions et déplacé du portique sur le mur même du jardin¹⁶.

L'élégant laraire attira également beaucoup l'attention. Il fut soigneusement relevé par Bouchet. Ni les descriptions, ni les photographies de détail ne permettent de savoir si la niche est venue se poser contre la peinture de jardin déjà réalisée, ou bien si les deux ont été effectués dans une même phase de travaux.

La maison du Poète tragique, rendue célèbre par sa mosaïque du *CAVE CANEM* et sa mise en scène dans l'œuvre d'Edward Bulwer-Lytton, *Les derniers jours de Pompéi*¹⁷, fut, avec la maison de Salluste, l'une des plus visitées de Pompéi, dès sa découverte. C'est pourquoi, elle a fait l'objet de nombreuses gravures, soit de ses ruines, soit de restitutions d'ambiance pour évoquer la vie des Anciens. Ses petites dimensions, son caractère assez canonique et son excellent état de conservation, en faisaient un modèle idéal pour reconstituer la maison romaine¹⁸. Le jardin, dans les restitutions, apparaît au second plan. Nous avons la chance que William Gell ait visité la maison et annoté dans ses carnets personnels toute une série de détails en vue de la réalisation de son ouvrage *Pompeiana*¹⁹. Sur l'aménagement de la partie plantée, on ne sait rien de précis, le *viridarium* ayant été déblayé plus que fouillé. On ne peut lui attribuer de mobilier qu'avec grande prudence. On sait que le 30 janvier 1825, on découvrit une statue du faune, « dans l'angle qui tourne vers l'autre porte de la maison »²⁰. Cette sculpture, haute de 94 cm, que Gell et d'autres veulent installer, à la suite de Bonucci, dans la niche du laraire²¹, ne semblait pas en place au moment de sa découverte.

Paradoxalement, c'est la peinture de jardin elle-même qui reste la plus mal documentée. Gell, dans sa première description détaillée de la maison, ne lui consacre qu'une ligne, n'indiquant que des arbres et la présence

15 Fonds Alfred-Nicolas Normand, musée d'Orsay (DO 1982224).

16 Vue touristique de Giacinto Gigante vers 1830 ; Bergmann 1994, 232, fig. 11.

17 Qui en fit la maison d'un des personnages principaux, Glaucus.

18 Voir par exemple la reconstitution très souvent reproduite des frères Niccolini ; Alexandre 1997, 195.

19 Gell 1832, vol. 1, 142-178. Carnets de croquis pour la révision vers 1830, de son édition de 1832, conservés au Getty Institute Research (Halsted VanderPoel Campanian Collection), feuillet 11, 56/57.

20 *PAH* 2, p. 125, 29 janvier 1825 : « si e rivenuta una statuetta di marmo alta pal. 3 1/2; colla testa staccata, e rotta in tre pezzi, mancante della gamba sinistra et del piede destro, che si spera trovarli nella continuazione dello steramento. (...) un Fauno con pelle di capra pendente dalle spalle, la di cui estremità, che giunge sino alla metà delle cosce, vien sollevata e sostenuta dalla sua mano destra, portandovi dentro dell'uva, ed altri frutti ».

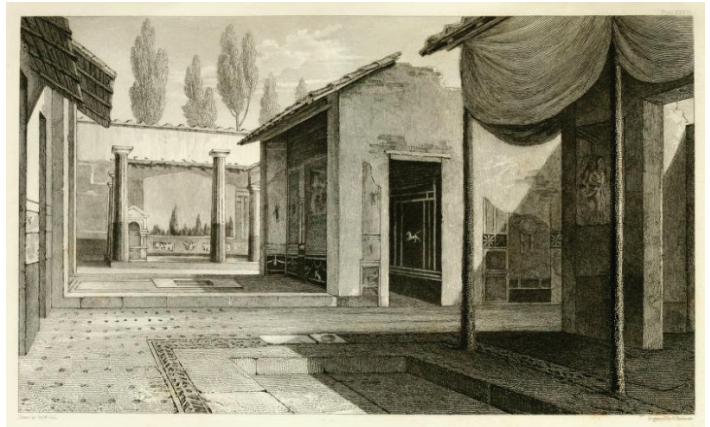
21 Carella *et al.* 2008, 83-84, B18.

du ciel²². Mais, dans le volume 2, il intègre deux nouvelles planches : l'une de la maison dans son état (fig. 4), avec une représentation assez détaillée de la peinture de jardin, et l'autre une reconstitution sous le même angle²³ (fig. 5). Connaissant son sens de l'exactitude – que nous retrouverons plus loin pour la maison de Salluste – on peut se fier à ces deux vues. Wilhelmina Jashemski mentionne des oiseaux dans la peinture, mais nous n'en trouvons pas de traces dans les descriptions de l'époque. On remarquera aussi que le socle, dans la gravure de Gell, se rapproche du relevé de Bouchet, sans présenter de motif de barrières. C'est ce schéma général qui est repris depuis, jusque dans les restitutions en images de synthèse, laissant une grande zone de ciel bleu libre au-dessus de la végétation. La peinture, destinée à dilater l'espace du portique, était donc très simple.

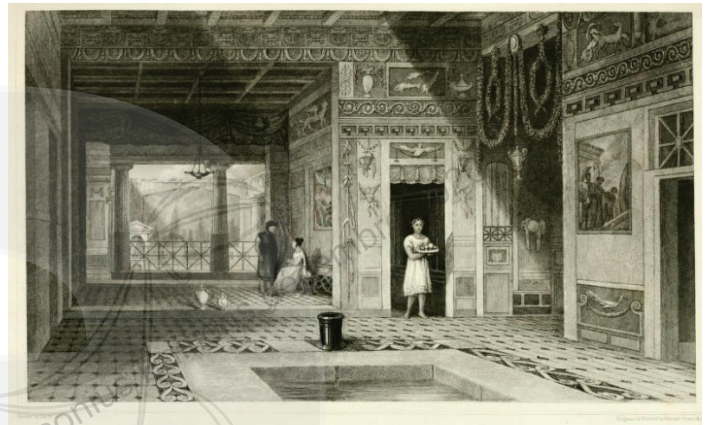
À l'époque, la découverte de ces maisons complètes génère un discours sur les différentes parties de la *domus* romaine et l'on cherche donc à documenter soigneusement certains détails matériels, inconnus jusqu'alors sur d'autres fouilles. Le but est de mieux restituer les édifices et leur ambiance (portes, meubles en place, traces de tentures, etc.). C'est le cas aussi pour les péristyles et jardins, où déjà des traces de plantations sont repérées et les aménagements des portiques reconstitués. Dans ses précieux carnets, W. Gell indique sur un croquis annoté qu'il y avait une barrière de jardin entre les colonnes du péristyle²⁴. Ce détail est confirmé par le relevé de Bouchet (planche VI) qui dessine les deux encoches en U des traverses²⁵. C. Bonucci, dans sa description de la maison, précise que cette balustrade était en fer. Les encoches des barrières indiquent effectivement un dispositif léger²⁶. Dans la majorité des restitutions postérieures, comme plus tard sur les maquettes didactiques de la maison au xx^e siècle, on a restitué de manière erronée des barrières massives, parfois soulignées en rouge, au premier plan. Le dispositif était au contraire très léger : le premier plan de barrière fine laissait voir, à travers, la végétation du *viridarium* prolongée par les arbustes peints au second plan, comme le restitue de manière convaincante la gravure de W. Gell (fig. 5).

LES PEINTURES DU JARDIN DE LA MAISON DE SALLUSTE (VI 2, 4)

La maison de Salluste, dite d'abord d'Actéon, fut découverte à partir de 1805. Elle figure aussi parmi les célèbres maisons de Pompéi. Connue par la qualité de son décor de premier style, elle a récemment fait l'objet d'une monographie²⁷. La maison possédait deux jardins distincts, l'un au fond de la maison, au-delà du *tablinum*,



◆ Fig. 4. Vue des ruines de la maison du Poète tragique (d'après Gell 1832, pl. 36).



◆ Fig. 5. Vue de la maison du Poète tragique reconstituée (d'après Gell 1832, pl. 37).

22 Gell 1832, 169 : "the opposite wall was painted with trees and sky".

23 Gell 1832, 95-99, pl. 36 et 37.

24 Gell 1832, 168-169. Dans son carnet de notes, à côté de sa proposition de restitution de barrières à croisillons entre les colonnes, il note : "2 rails between cols". En dessous, il dessine le sommet d'un triangle, indiquant les couleurs bleu en bas et rouge en haut, avec l'indication "at end above". C'est, hélas, la seule annotation qu'il a faite dans son carnet de notes sur la peinture de jardin.

25 Raoul-Rochette & Bouchet 1828, pl. 6.

26 Bonucci 1827, 118. W. Jashemski propose que des barrières de bois aient été maintenues par ces attaches de fer (Jashemski 1993, 133).

27 Laidlaw & Stella 2014, avec bibliographie détaillée. Pour une présentation de la maison, Pesando & Guidobaldi 2006, 167-171 ; pour la description du jardin, Jashemski 1993, 121, fig. 133 ; Salvadori 2017, 184.

l'autre plus retiré, desservant un luxueux appartement privé²⁸. C'est sur le premier que portera notre enquête. De la peinture, il ne reste aujourd'hui qu'un mètre environ d'enduit et quelques traces des croisillons des barrières.

La documentation du décor et des aménagements du jardin fut nettement supérieure à la majorité des exemples connus à Pompéi, en particulier grâce à l'étude approfondie que François Mazois leur apporta. La maison fut entièrement décrite dans le volume II des *Ruines de Pompéi*²⁹. Nous possédons ainsi un plan très détaillé des structures et deux coupes de la maison où les peintures de jardin sont reportées³⁰. Par ailleurs, nous avons la chance de posséder, dans les fonds de la Bibliothèque nationale de France, une version colorisée, de la main de Mazois, de la coupe de la planche XXXVII³¹, mais aussi une autre de la restitution du *triclinium* d'été.

La situation de la maison sur le parcours des visiteurs de la ville, ainsi que la bonne lisibilité de son plan et la qualité de son décor de premier style, lui ont tout de suite donné une notoriété particulière. La maison fait partie des monuments qu'il faut avoir vus à Pompéi et l'on s'y rend volontiers en excursion. On y organise des repas, des pique-niques et même des rendez-vous nocturnes³². Beaucoup de voyageurs et d'architectes s'arrêteront donc dans les ruines pour esquisser, dessiner, voire relever le plan ou certains aménagements de la maison. Le jardin de Diane et d'Actéon aura la préférence, et ce sont, hélas, souvent les mêmes points de vue qui sont systématiquement repris. Mais au détour des carnets de croquis, comme on le verra plus loin, on a la chance de découvrir d'intéressants détails de la maison et de son décor. Certains pensionnaires de Rome en relèvent les plans et les fresques les plus célèbres, mais malheureusement pas celles du premier jardin. On possède par exemple plusieurs vues d'Henri Labrousse datées de 1828, dont un plan indiquant précisément les aménagements du *triclinium* d'été et du *viridarium*, les fontaines, jardinières et caniveaux : le jardin était en effet délimité par deux espaces de jardinières, l'un directement aménagé au pied de la peinture de jardin, l'autre le long du portique du pseudo-péristyle³³. Bouchet en fait une restitution d'ambiance soignée³⁴. Gell sera, lui, très attentif à la découverte de la demeure, à laquelle il consacre plusieurs pages de ses carnets de croquis. Nous possédons une vue de l'*atrium*, avec encore en place la base, dépouillée de ses marbres, où fut retrouvé le groupe d'Hercule terrassant un cerf qui servait de bouche de fontaine : le bassin sur pied dans le *compluvium* n'est plus présent³⁵. Derrière, Gell a reproduit la vue de la peinture de jardin à travers le *tablinum*. Une autre vue est réalisée depuis le *triclinium* d'été. Gell documente soigneusement tous les détails du jardin, mais aussi la couleur bleue des bases des colonnes du portique et du muret, les bassins et les jardinières. Ces deux dessins en couleur serviront à réaliser les gravures de son livre. Ils possèdent donc, comme on le verra plus loin, une valeur documentaire exceptionnelle.

Les fouilles eurent lieu dans une période de transition entre 1805 et 1809, le dégagement du péristyle effectué en quelques jours, à partir du 25 février 1809, se poursuivit début mars.

La fresque du jardin, visible de la rue, est représentée régulièrement dans les gravures de la première moitié du XIX^e siècle. Mais plus on avance dans le temps, plus les détails sur les illustrations de la maison s'estompent, de fait le rendu de la fresque devient schématique.

La peinture du mur du fond du jardin est relevée quelques jours après sa découverte par le dessinateur Francesco Morelli, le 18 mars 1809³⁶. Son relevé en couleur, le plus reproduit pour l'évoquer, s'est imposé : entre les pilastres, appartenant au décor de premier style du péristyle, sont disposées des fontaines devant une barrière en lattis. Derrière elles se développe une série d'arbres peuplés d'oiseaux, certains volant, d'autres perchés sur les épaisses guirlandes qui scandent le portique. Le dessin est assez lourd (fig. 6). Dans son propre relevé gravé, F. Mazois représente l'ensemble de manière plus légère, mais le style reste relativement rigide (fig. 7). Or, nous possédons, en plus des dessins de Gell, un autre document, inattendu, pour compléter la connaissance de cette partie de la fresque. En 1840, fut réalisée une réplique très précise de la maison de Salluste, d'après une première maquette remontant à 1833, signée d'Augustino Padiglione et Guisepe Marsigli. Il s'agit de la collection didactique de maquettes en liège de Louis Ier de Bavière. Ces modèles étaient destinés au château d'Aschaffenburg, dans le parc duquel avait été élevée une maison pompéienne, le *Pompejanum* (1840-1850), dont le plan et le

28 Cet appartement abritait dans le jardin la grande composition peinte de Diane et Actéon. Ce secteur de la maison a été en grande partie détruit par un bombardement en 1943.

29 Mazois 1824-1833, 75-79, pl. XXXV-XXXIX.

30 *Ibid.*, pl. XXXVII.

31 BNE, Gd 12 [e] Ft4.

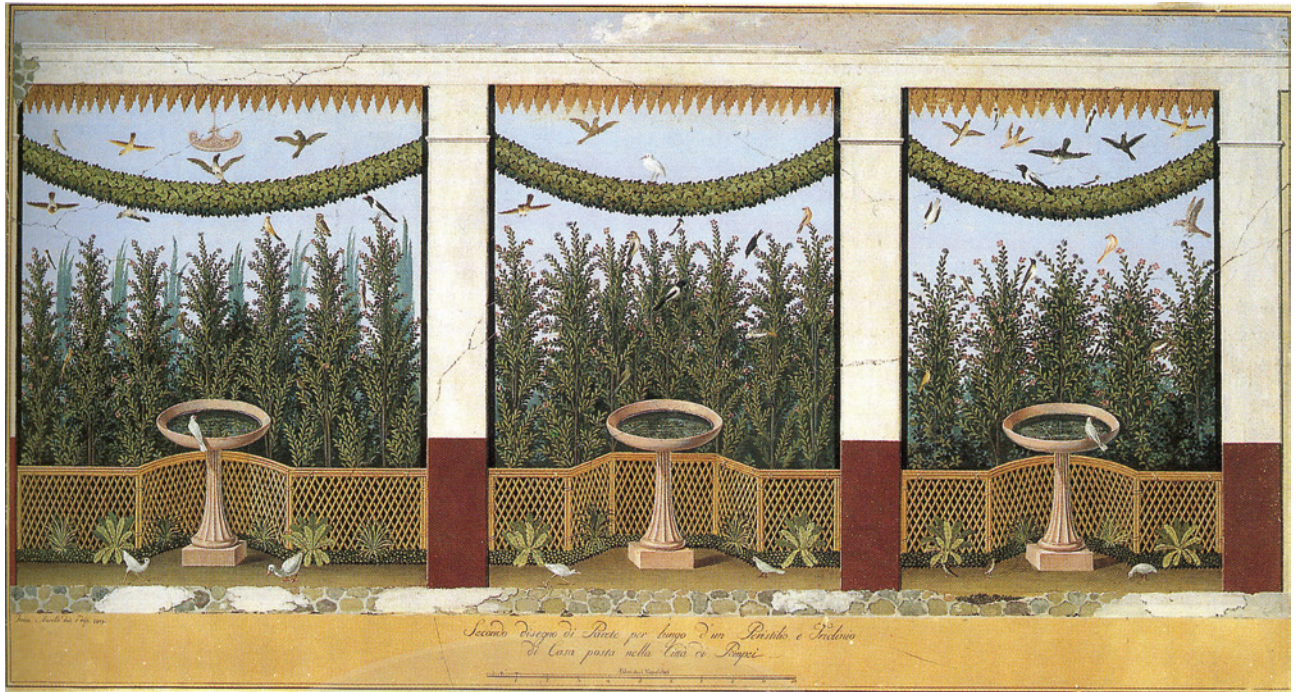
32 Cf. l'aquarelle de G. Gigante, *Dîner nocturne à la maison de Salluste* (Alexandre 1997, 49). Auguste Pellet, qui réalisera pour le musée de Nîmes un modèle en liège de la maison, racontera de manière pittoresque, dans son livret descriptif de ses modèles, l'impression de son pique-nique dans le *triclinium* estival (Pellet 1876).

33 BNE, Voyage en Italie : 1824-1830, maison de Salluste.

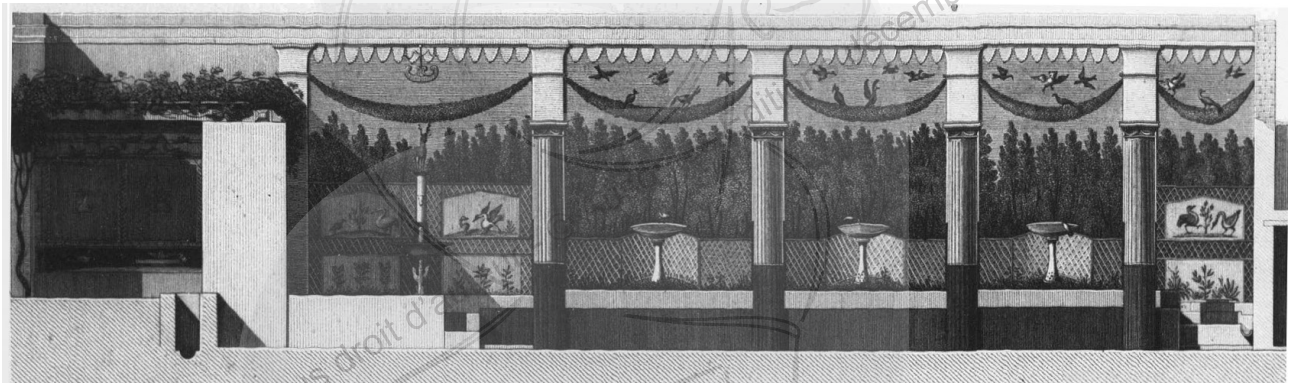
34 J.-F. Bouchet, *Reconstruction de l'Atrium de la maison de Salluste*, vers 1825-26, aquarelle, Los Angeles, Research Library, Getty Research Institute - 2003 M 6. Gardner Coastes & Seydl 2007, 147.

35 *Pompeï, recueil de vues, plans, détails d'architecture, relevés de fresques exécutés par un architecte ou dessinateur anglais de 1801 à 1831*, tome 1 (NUM MS 180.1). Dessins publiés ensuite en gravure dans l'ouvrage de Gell & Gandy 1852, House of Acteon, pl. 28.

36 *PPM L'immagine* 1995, 95 (Surintendance archéologique de Naples, ADS 123).



◆ Fig 6. Relevé de la peinture de jardin de la maison de Salluste par Francesco Morelli (d'après *PPM L'immagine* 1995, 95).



◆ Fig. 7. Coupe du jardin de la maison de Salluste par F. Mazois (d'après Mazois 1824-1838, pl. XXXVII).

décor s'inspiraient de la maison des Dioscures, alors très populaire à Pompéi. Cette maquette, signée aussi par A. Padiglione, représente de manière extrêmement fidèle au 1/50^e la maison de Salluste et son environnement³⁷. Les fresques, miniaturisées puis collées sur le modèle, ont été soigneusement reproduites cette fois par Giuseppe Abbate, qui fut le successeur de G. Marsigli et documenta par l'aquarelle les fresques nouvellement découverte à Pompéi dans les années 1840-1850. C'est donc un spécialiste qui replace les peintures dans la maquette et leur rendu est d'une incroyable précision. Le travail d'Abbate nuance considérablement la rigidité ressentie avec Morelli et Mazois. Si l'on compare les relevés, tous les détails, au moindre oiseau près, sont présents. Mais le style de la fresque d'Abbate reflète davantage la réalité, offrant une image de fontaines et de la végétation beaucoup plus souple et raffinée (fig. 8). La guirlande s'allège, comme on pouvait le lire sur les dessins de Gell et d'autres croquis de l'époque. Tout renvoie au rendu gracieux des peintures de jardin du troisième style.

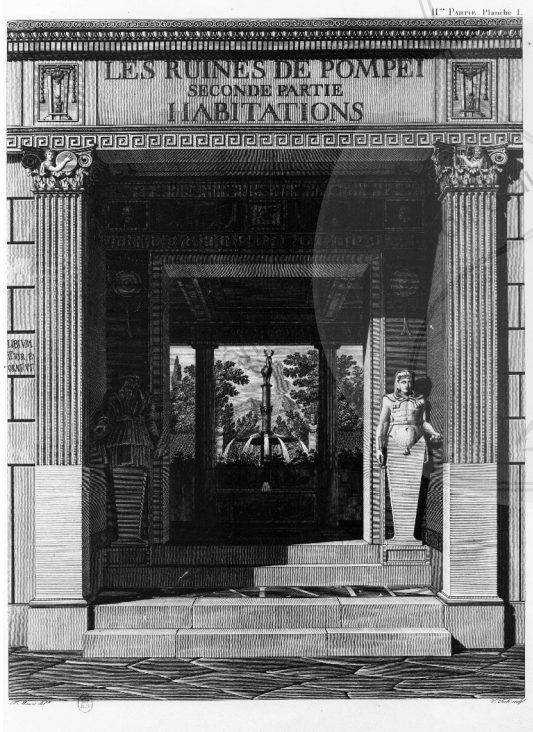
Morelli ne releva que la partie centrale de la fresque du jardin. Les panneaux situés aux deux extrémités du jardin étaient différents : on possède d'abord le relevé de Mazois (pl. XXVII, fig. 7). Ils sont composés sur le même schéma. Sur des imitations de lattis, montant assez haut, se détachent des cadres rectangulaires : dans la zone inférieure sont disposées des lignes de plantes, dans la zone supérieure, des oiseaux affrontés de part et d'autre d'un végétal³⁸. Dans l'un des panneaux, on distingue un serpent face à un échassier.

37 Kockel 1993.

38 *PPM* IV, 121, fig. 58.



◆ Fig. 8. Détail de la fresque de jardin sur la maquette de la maison de Salluste, collection d'Aschaffenburg (d'après Kockel 1993, pl. couleur 25).



◆ Fig 9. Frontispice de l'œuvre de Mazois, *Les ruines de Pompéi*, 2^e partie (d'après Mazois 1824-1838, 35).

Du côté du *triclinium* d'été, une fontaine réelle est insérée entre ces lattis. Voici comment Mazois la décrit : “le panneau qui fait suite après le triclinium renferme une fontaine dont la partie inférieure est en relief et la partie supérieure est peinte sur le mur. J'ai donné cette fontaine en grand dans le frontispice de ce volume³⁹, en ajoutant toutefois plus d'eau qu'elle n'en jetait en réalité. La vue perspective du xyste, planche XXXVIII, offre une image fidèle de ce petit détail⁴⁰.” Dans la note de la même page, il précise que “la vasque est en marbre de couleur, probablement en marbre africain. Le support de la vasque est en maçonnerie recouverte en stuc peint, ainsi que le petit bassin au-dessous. La colonne et le cerf qui la surmonte sont peints ; l'eau sortait de la colonne peinte par une petite tête de lion en bronze qui a été volée.” L'installation est aujourd'hui à peine reconnaissable, et il ne reste que quelques traces de croisillons visibles⁴¹. Un peu plus loin, lorsque Mazois donne les explications de son frontispice (fig. 9), montrant une entrée idéale de maison, il indique encore une fois l'origine précise de chacun des éléments⁴² : “Cette planche, qui sert de frontispice à la seconde partie, représente l'entrée d'une maison antique (...) La fontaine se voit dans la maison n° 46, dite d'Actéon ; le

39 Mazois 1824-1838, pl. 1.

40 Mazois 1824-1838, 78.

41 PPM IV, 121, fig. 57.

42 Mazois 1824-1838, 35.

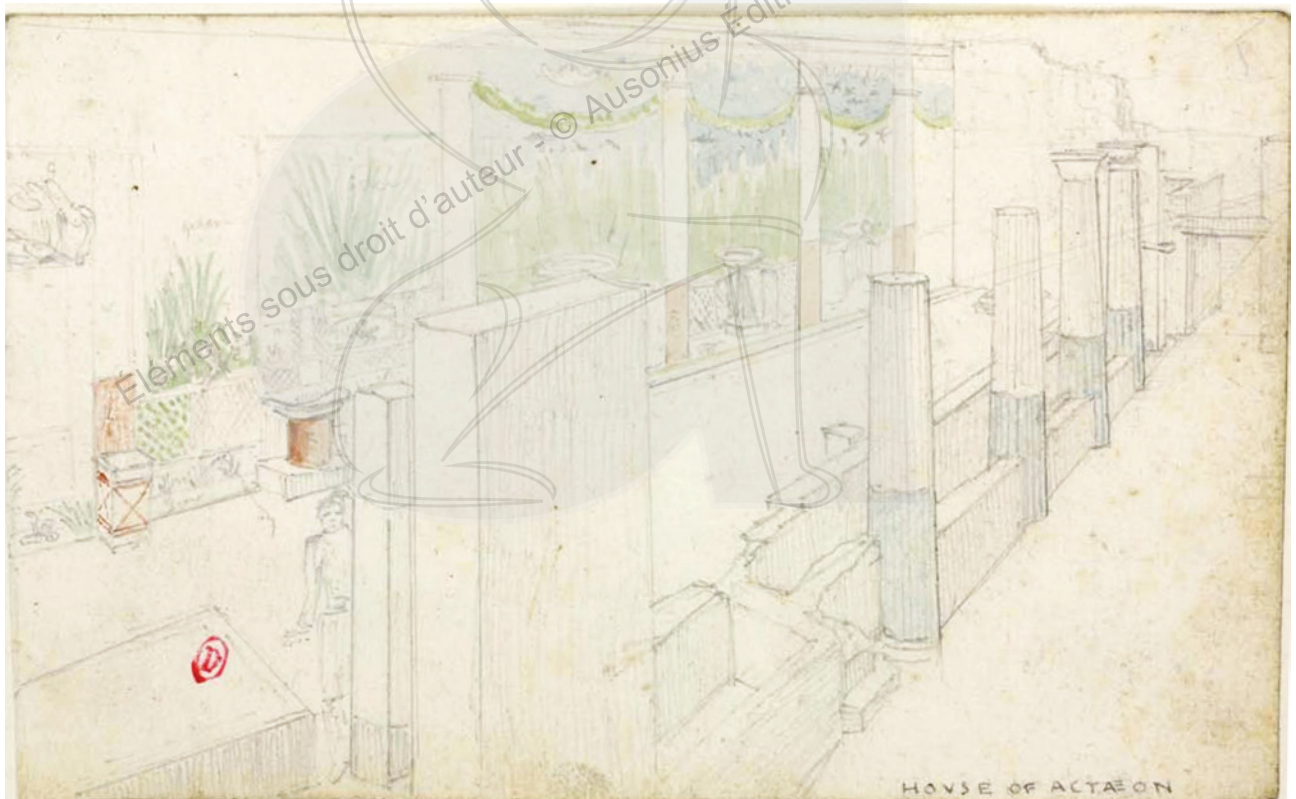
motif du jardin qui fait le fond du tableau m'a été fourni par une peinture existante dans le même lieu (...)⁴³. Il n'y a donc aucun doute possible sur la réalité de cette fontaine. La représentation de ce cerf, volontairement mise en avant, devient tellement emblématique de la maison, que les illustrateurs n'hésitèrent pas à décaler son image pour la faire apparaître dans l'axe de vision du *tablinum*, dans les restitutions de la demeure (fig. 10).

Or, nous possédons du mur du jardin une vue en perspective, réalisée à la camera lucida par Gell (fig. 11). La fontaine est bien restituée, peinte en rouge, mais ne porte pas la figure de sphinx ailé dessinée par Mazois. On distingue bien les lattis avec les cadres réservés qui renferment des silhouettes d'oiseaux, le départ de la colonne au-dessus de la vasque, mais plus l'image du cerf au sommet : était-il déjà effacé ? En revanche, le rendu de la végétation au-dessus des barrières, dissymétrique, est complètement différent de celui de Mazois. Dans les gravures des volumes de Gell et d'autres vues de guides de voyage, c'est le schéma de ce dernier qui est repris, sans pouvoir trancher aujourd'hui pour savoir quelle version est sûre.

Quant au motif du cerf qui domine la fontaine, il est particulier. Comme décor de fontaine, on connaît plutôt des figures de divinités⁴³. On peut le rapprocher d'une récente découverte à Herculanium. Dans la reprise de l'étude des peintures du nymphée de la maison de Neptune et Amphitrite, on a retrouvé le décor du jardin originel, avant l'aménagement du réservoir du nymphée et des lits de banquet. Au-dessus de la balustrade de jardin, au centre de la paroi nord, est représenté un podium à trois gradins avec deux cerfs en miroir. D'après le rendu, il s'agit plutôt



◆ Fig. 10. Restitution de la maison de Salluste. (The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Picture Collection, New York).



◆ Fig. 11. Dessin aquarellé de W. Gell, montrant le jardin de la maison de Salluste, préparatoire pour une gravure de *Pompeiana* 1832 (d'après le carnet de croquis de W. Gell conservé à l'INHA, Paris-NUM MS 180.1).

⁴³ Par exemple, la statue de Diane sur la fontaine dans la peinture de jardin de la maison d'Apollon (Eristov 2014, 83, fig. 2).

d'animaux vivants que de sculptures, mais ils sont placés dans l'axe de la pièce, sur la paroi du fond du jardin. La partie supérieure de la fresque est détruite : entre les cerfs se trouvait une autre figure ou un élément décoratif perdu⁴⁴.

Les parois nord et est du *triclinium* estival de la maison de Salluste portaient un décor attribué au troisième style, avec socle rouge sombre⁴⁵ et zone médiane à simple structure paratactique de panneaux rouges, séparés par d'étroits compartiments noirs. Chaque centre de panneau portait un petit cadre dont on devine la forme, aujourd'hui à peine lisible⁴⁶. Ils ne furent pas décrits à l'époque des fouilles. Une large frise de natures mortes faisait le tour : elle représentait des lièvres morts et diverses sortes de poissons et de poulets⁴⁷. Mazois la décrit comme représentant "toutes les victuailles qui peuvent composer un festin. On la distingue à peine aujourd'hui mais il y a dix ans, lorsque je la dessinais, elle était encore brillante de fraîcheur et de vérité". Elle a disparu complètement. On doit faire confiance au dessin de Mazois pour le rendu de cette nature morte, qui rappelle certains exemples pompéiens du quatrième style⁴⁸. On est en revanche plus circonspect sur les peintures au niveau des banquettes : sur le socle, au-dessus des lits, Mazois reproduit une alternance d'oiseaux, apparemment des cygnes, et de touffes végétales. Il ajoute symétriquement à l'extrémité des lits, des amours montés sur des barques, dont aucune description ne parle (fig. 12). Aujourd'hui, les peintures des banquettes sont totalement perdues. Les maquettes de la maison à notre disposition n'apportent aucune précision, en dehors de la répartition des fresques des murs : comme sur les dessins aquarellés de Mazois et la maquette d'Aschaffenburg, l'extérieur des couches est indiqué en bleu ciel. Nous avons la chance de posséder, dans un volume réunissant divers dessins d'architectes réalisés à Pompéi, conservé à la bibliothèque Jacques Doucet à Paris, trois documents complémentaires : avec un plan annoté de la maison daté de 1820, une vue aquarellée, très pittoresque, restituant un banquet dans le *triclinium* – la fresque du jardin est bien représentée (fig. 13) – et enfin un dessin au crayon représentant le *triclinium*⁴⁹. Sur le socle, au-dessus du lit du fond, sont esquissées des touffes de plantes, mais pas d'oiseaux (fig. 14). On retrouve ce même type de décor de plantes sur fond noir, sur le mur du *triclinium*-fontaine similaire de la maison de Trebius Valens (III 2, 1)⁵⁰.

En recoupant la documentation, on peut améliorer aussi la connaissance des aménagements du jardin et préciser d'autres éléments de son décor peint. Deux piédestaux rectangulaires, considérés comme des autels, complétaient le mobilier. Ils sont tous les deux relevés sur les plans de Mazois ou celui de Labrouste par exemple. L'un, au bord du *triclinium* d'été, voisine avec la fontaine au cerf. Dans la restitution de Mazois, il est transformé en piédestal pour une statue inventée. Dans la vue à la camera lucida de Gell, cet autel est dessiné et son décor souligné de rouge (fig. 11). Nous avons la chance de posséder dans les carnets de l'architecte Guillaume Abel Blouet un relevé complet et coté de cet autel, accompagné d'une description : "piédestal revêtu de stuc et orné de peinture dans la maison de Salluste. Le fond du piédestal est blanc et les filets rouges" (fig. 15)⁵¹.

Le second autel, mentionné dans le journal de fouilles, est décrit comme peint d'arabesques et d'oiseaux⁵². Il était placé contre le muret à jardinière qui sépare le jardin du portique, entre les deux premières colonnes. Mazois en représente une face dans sa restitution et dans son dessin aquarellé, en détaillant un petit arbuste dans un encadrement.

Le *triclinium*-fontaine était centré sur son bassin avec jet d'eau central, sortant d'une base sur laquelle se trouvait une table de marbre, aujourd'hui perdue⁵³. Un autre bassin rafraîchissait les banquettes du côté du portique, improprement qualifié au départ de "petite baignoire". Lors de la fouille en 1809, il est bien décrit au moment de la découverte comme une fontaine : on précise qu'il était équipé de jets d'eau à l'intérieur⁵⁴. Nous possédons une bonne photographie de cette partie de la maison réalisée par A.-N. Normand en 1851⁵⁵. Toutes

44 Camardo & Notomista 2013, 172-173, fig. 18.

45 La maquette d'Aschaffenburg et celle du Musée archéologique de Naples présentent un socle noir, Mazois dans son aquarelle du *triclinium* choisit un rouge sombre.

46 PPM IV, 122, fig. 59.

47 PAH 1, III, 25 février 1809. Les animaux morts sont disposés sur des gradins. D'autres descriptions ajoutent des fruits.

48 Comme les célèbres panneaux des *praedia* de Julia Felix.

49 Voyage d'Italie, tome 3, dessins d'A.-M. Chenavard (1787-1883), de J.-A. Montier, F.-A. Duquesnoy et H. Van Cleemputte (cote NUM MS 703- 3). Le plan de la maison, associé, est daté de 1820.

50 Jashemski 1993, 99, 101, fig. 114. Cf. les dernières images de synthèse réalisées par J.-P. Adam. Adam 2012.

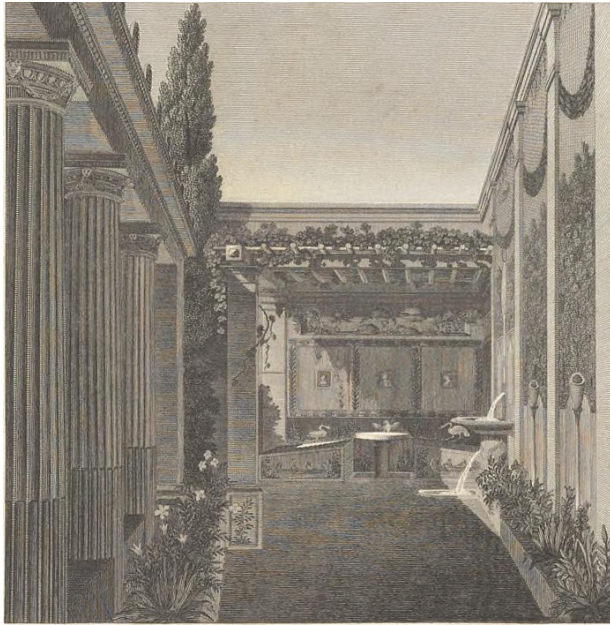
51 Abel Blouet, pl. 146 in *Ensemble de dessins de Naples et ses environs, et de la Sicile, 1823-1825* (NUM PC 77 37). Il fut pensionnaire de la Villa Médicis de 1821 à 1826.

52 PAH 1, III, 25 février 1809 : "Immediato al detto canale vi resta un ara dipinta all'intorno con arabeschi ed ucelli".

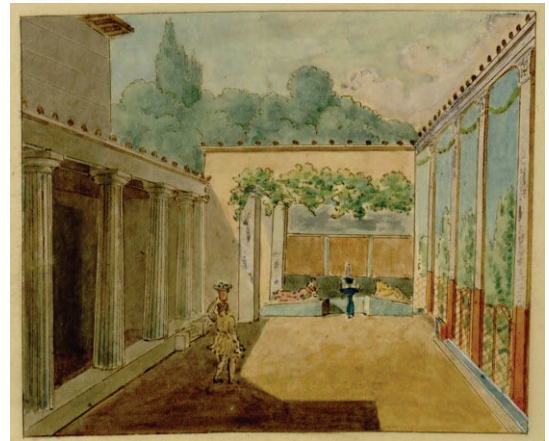
53 Sur un principe connu ailleurs à Pompéi, comme dans la maison de Trebius Valens par exemple. Le plateau de la table devait être percé.

54 PAH 1, III, 25 février 1809 : "e composto di quattro colonne, con canale per ricevere lo colo della grandaja ; e questo canale resta chiuso in un angolo, que forma quasi una bagnaruola con ispilli di acqua all'intorno". Ce bassin était peint en bleu (d'après Dessales 2014, #26).

55 Fonds Alfred-Nicolas Normand, musée d'Orsay.

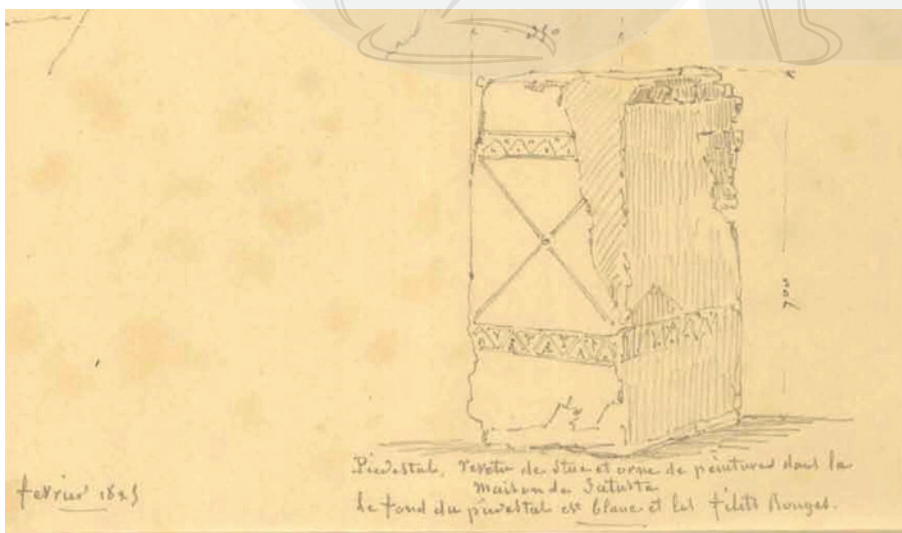
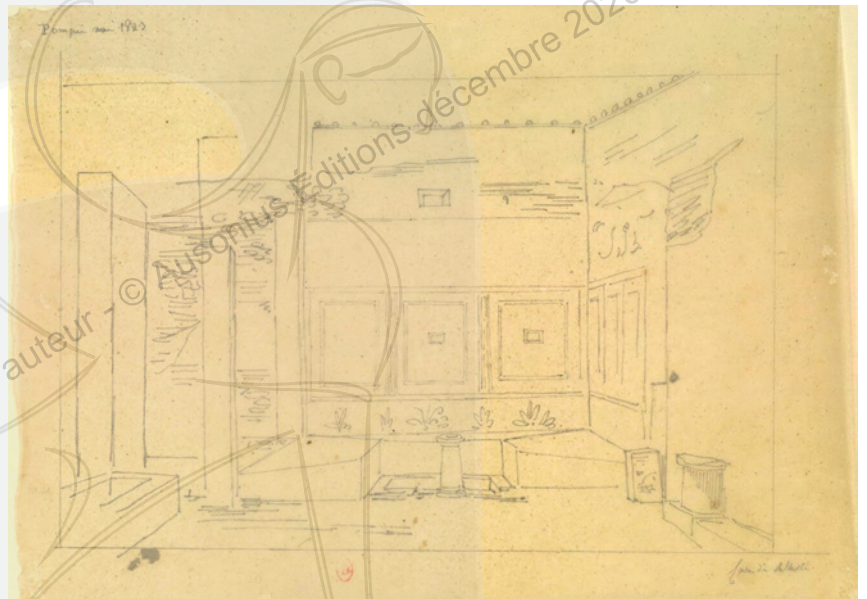


◆ Fig. 12. Vue restituée du triclinium d'été de la maison de Salluste par F. Mazois (d'après Mazois 1824-1838, pl. XXXVIII).



◆ Fig. 13. Reconstitution d'un banquet dans le jardin de la maison de Salluste. Dessin aquarellé (d'après *Voyage d'Italie*, t. 3, dessins d'Antoine Chenavard *et al.*, INHA, Paris-NUM MS 703.3).

◆ Fig. 14. Dessin du triclinium de la maison de Salluste (d'après *Voyage d'Italie*, t. 3, dessins d'Antoine Chenavard *et al.*, INHA, Paris-NUM MS 703.3).



◆ Fig. 15. Dessin de l'un des autels du jardin de la maison de Salluste par Abel Blouet (d'après *Ensemble de dessins de Naples et ses environs... 1823-1825*, INHA, Paris-NUM PC 77 37, pl. 146).

ces installations de jeux d'eau nécessitaient un système d'adduction. Il fut découvert dans le jardin à la fin de son dégageement : cinq clefs de bronze permettaient de réguler les arrivées d'eau⁵⁶.

La fouille du jardin proprement dit apporta quelques vestiges de plantes qui étonnèrent les contemporains et eurent un écho dans la plupart des descriptions des guides. Bonucci parle d'un "petit jardin de laurier et de narcisses, dont les bulbes commençaient à peine à germer"⁵⁷. Ce sont surtout ces derniers qui marquèrent les esprits : "dans la vieille terre furent trouvés les oignons de plusieurs fleurs"⁵⁸. Lors des fouilles récentes des années 1970 puis 2000, on découvrit dans la citerne nord, une partie des rejets des fouilleurs, sur la couche même de cendres antiques qui l'avait en partie comblée. On y a trouvé des fragments de pots à bouture, confirmant le caractère planté de la partie centrale, mais les pots peuvent aussi provenir des zones de jardinières. Un exemplaire complet a été découvert, sans doute rejeté là par les fouilleurs des Bourbons⁵⁹. On en a sorti aussi des fragments d'enduits peints, dont certains de lattis de jardin, qui mériteraient un nouvel examen⁶⁰.

Au terme de cette enquête, on mesure combien les documents d'archives contribuent à améliorer la connaissance de ces fresques aujourd'hui perdues. On connaît plus précisément non seulement les peintures elles-mêmes, mais aussi l'aménagement des jardins qu'elles ornaient. Une recherche attentive permet de restituer l'ambiance architecturale de ces espaces, en intégrant davantage le mobilier et les fontaines. On réalise aussi le décalage entre les dessins et relevés précis, réalisés sur place, et la perte d'information – volontaire ou non – avec le passage à la gravure. L'importance des dessins aquarellés, comme ceux de Gell, ou les croquis et relevés des artistes et architectes qui visitaient les ruines, n'en est que plus grande. On comprend la nécessité de rassembler des séries de vues comparables et bien datées. La méthode comporte bien entendu ses limites. L'analyse des autres documents comble des lacunes, mais peut mettre en doute la fiabilité de certains auteurs, comme Mazois, habituellement non discutés. Les nouveaux documents apportent à leur tour leur lot d'incertitudes et de questions sans réponse. On mesure dans cette archéologie en train de "s'inventer" dans la première moitié du XIX^e siècle, la distance entre l'enregistrement écrit, le rendu figuré documentaire et la restitution d'ambiance imaginée.

Dans la maison de Salluste, on sait aujourd'hui que le lit de maçonnerie du *triclinium* a connu deux phases différentes : une avec des arcades creusées dans ses parois et une seconde où elles furent bouchées⁶¹. Les fouilleurs à l'époque ne connaissaient pas ces deux étapes, car l'enduit bien conservé ne permettait pas de les distinguer. La chronologie relative des aménagements hydrauliques avec celui des réfections des peintures – liées à l'encastrement des conduites d'eau dans les murs – mériterait d'être reprise. Le type du décor du lit et la présence de la frise de nature morte, rapprocheraient-il l'ensemble du quatrième style ou bien s'agit-il d'un troisième style remanié ? Ces réaménagements doivent-ils être mis en liaison avec la transformation de la maison, après le tremblement de terre de 62/63, à la fin de son existence en auberge, largement ouverte sur la rue⁶² ? Autant de questions qui restent en suspens, mais que de nouveaux documents, conservés dans les archives d'Europe et d'ailleurs, pourraient un jour éclairer.

56 PAH 1, III, 2 mars 1809 : "Pulizzato il piano del peristilio ove sono il triclinio e il bagno, vi e scoperto un condotto di piombe con cinque chiavi di bronzo : essendosi trovato il giorno appresso mancante un pezzo di piombo tolto via nella notte, e convenuto levare il sudetto condotto con tutte le divisate chiavi 3".

57 Bonucci 1827, 101.

58 Wilkins 1819, 13.

59 Jashemski 1993, 121-122, fig. 133.

60 Laidlaw 2014. Ils proviennent vraisemblablement de la fresque du jardin. Nous n'en avons pas trouvé de dessin ni de publication. Ce serait intéressant pour la typologie d'avoir un cliché ou un dessin de ces fragments.

61 *Ibid.*, 2014.

62 Pesando & Guidobaldi 2006, 170.

Bibliographie

- Adam, J.-P. (2012) : *La maison romaine*, Arles.
- Alexandre, P. (1997) : *Maisons et monuments de Pompéi dans l'ouvrage de Fausto et Felice Niccolini*, Paris.
- Bergmann, B. (1994) : "The Roman house as memory theater : The house of the Tragic Poet in Pompeii", *Art bulletin*, 76, 225-256.
- Bonuucci, C. (1827) : *Pompei descritta*, 3^e éd., Naples.
- Camardo, D. et Notomista, M. (2013), "Il ninfeo della casa di Nettune ed Anfitrite di Ercolano (V, 7-6) Nuovi dati archeologici dai recenti lavori di restauro", *Vesuvia*, 4, 157-198.
- Carella, A, D'Acunto, L. A. et Inserra, N. (2008) : *Marmora pompeiana nel Museo archeologico nazionale di Napoli : gli arredi scultorei delle case pompeiane*, Studi della Soprintendenza di Pompei 26, Rome.
- Dessaes, H. (2014) : *Le partage de l'eau : fontaine et distribution hydraulique dans l'habitat urbain de l'Italie romaine*, BEFAR 351, Rome.
- Eristov, H. (2014) : "Peintures de jardins à Pompéi : une question de point de vue", in : Morvillez 2014, 81-103.
- Gardner Coastes, V. et Seydl, J. L. (2007) : *Antiquity recovered : The legacy of Pompeii and Herculaneum*, Los Angeles.
- Gell, W. (1832) : *Pompeiana : the topography, edifices and ornaments of Pompeii ; the result of excavations since 1819*, 2 vol., Londres.
- Gell, W. et Gandy, J.-P. (1827) : *Vues des ruines de Pompéi, d'après l'ouvrage publié à Londres en 1819, par sir William Gell et J.-P. Gandy, sous le titre de Pompeiana*, Paris.
- Gell, W. et Gandy J.-P. (1852) : *Pompeiana. The topography, edifices, and ornaments of Pompei*, Londres.
- Helmberger, W. et Kockel, V. (1993) : *Rom über die Alpen Tragen, Fürsten sammeln antike Architektur : Die Aschaffener Kornmodelle*, Lanshut.
- Jashemski, W. (1993) : *The gardens of Pompeii, Herculaneum, and the villas destroyed by Vesuvius*, vol. 2, New Rochelle-New York.
- Kockel, V. (1993) : *Das Haus des Sallust im Pompeji*, in : Helmberger & Kockel 1993, 135-148, pl. couleur 21-26.
- Laidlaw, A. et Stella, S. M. (2014) : *The house of Sallustius in Pompeii* (VI, 2, 4), *Journal of Roman Archaeology* suppl. 98, Portsmouth.
- Mazois, F. (1824) : *Les ruines de Pompéi, partie 2*, Paris.
- Morvillez, É., dir. (2014) : *Paradeisos. Genèse et métamorphose de la notion de paradis dans l'Antiquité, Actes du colloque international Avignon-Palais des Papes, Vaison-la-Romaine, 20-22 mars 2009*, *Orient & Méditerranée* 15, Paris.
- PAH : Fiorelli, G., dir. (1860-1864) : *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, 3 vol., Naples.
- PPM : *Pompei. Pitture e mosaici*, 11 vol., Rome, 1990-2003.
- PPM : *L'immagine* (1995) : *L'immagine di Pompei nei secoli XVIII e XIX. La documentazione nell'opera di designatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Rome/Milan.
- Pellet, A. (1876) : *Description des monuments grecs et romains exécutés en liège à l'échelle d'un centimètre par mètre par Auguste Pellet*, Nîmes.
- Pesando, F. et Guidolbadi, M. P. (2006) : *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae*, Rome.
- Real Museo Borbonico* (1824) : vol. 2, Naples.
- Baoul-Rochette et Bouchet, J.-F. (1828) : *Pompéi. Choix d'édifices inédits. Première partie. Maison du Poète Tragique*, Paris.
- Salvadori, M. (2017) : *Horti picti, forma e significato del giardino dipinto nella pittura romana*, *Antenor Quaderni* 36, Padoue.
- Scagliarini, D., Coralini, A. et Helg, R. (2013) : *Daverro ! La Pompei di fine '800 nella pittura di Luigi Bazzani*, Bologne.
- Wilkins, H. (1819) : *Suite de vues pittoresques des ruines de Pompeii et un précis historique de la ville, avec un plan des fouilles qui ont été faites jusqu'en février 1819 et une description des objets les plus intéressants*, Rome.

