



HAL
open science

Habiter le décor. Peinture murale et architecture domestique en Italie centrale et septentrionale, de la fin du Ier à la fin du IIIe s. ap. J.-C.

Mathilde Carrive

► **To cite this version:**

Mathilde Carrive. Habiter le décor. Peinture murale et architecture domestique en Italie centrale et septentrionale, de la fin du Ier à la fin du IIIe s. ap. J.-C.. Sciences de l'Homme et Société. Aix Marseille Université; Università di Napoli "l'Orientale", 2014. Français. NNT: . tel-02521250

HAL Id: tel-02521250

<https://shs.hal.science/tel-02521250>

Submitted on 27 Mar 2020

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.

Ecole Doctorale 355, « Espaces, Cultures et Sociétés »
Scuola Dottorale « Archeologia, rapporti tra Oriente e Occidente »

USR 3155 IRAA

Habiter le décor.
Peinture murale et architecture domestique
en Italie centrale et septentrionale,
de la fin du I^{er} à la fin du III^e s. ap. J.-C.



VOLUME 1 - TEXTE

Mathilde CARRIVE

Thèse pour l'obtention du titre de docteur en Archéologie

Sous la direction des professeurs Irene BRAGANTINI et Xavier LAFON

Présentée et soutenue publiquement le 15 mars 2014
devant un jury composé de :

Madame Irene BRAGANTINI, professeur à l'*Università degli Studi di Napoli « L'Orientale »*
Madame Hélène DESSALES, maître de conférences à l'Ecole Normale Supérieure de Paris
Monsieur Xavier LAFON, professeur à Aix Marseille Université
Monsieur Renaud ROBERT, professeur à l'Université Bordeaux Montaigne
Monsieur Fabrizio SLAVAZZI, professeur à l'*Università degli Studi di Milano*
Madame Annapaola ZACCARIA RUGGIU, professeur à l'*Università Ca' Foscari di Venezia*

Résumé

Dans l'histoire de la peinture murale en Italie, la riche documentation campanienne, antérieure à l'éruption du Vésuve, a longtemps retenu l'attention des chercheurs, au détriment de la période comprise entre la fin du I^{er} et la fin du III^e s. Nous avons choisi de nous intéresser à cette dernière, en l'abordant par le prisme du décor domestique. L'objectif principal était de replacer les évolutions stylistiques dans le contexte des maisons. Pour ce faire, nous avons développé une base de données qui a permis de mettre en relation le décor peint, les caractéristiques spatiales d'une pièce et les autres éléments de décor associés. A ainsi été mise en lumière la façon dont la peinture structure l'espace domestique tout au long de la période. Celle-ci montre une cohérence certaine d'un point de vue chronologique, sans bouleversement profond – au moins jusqu'au milieu du III^e s., date après laquelle la documentation se fait rare. Les différences sont d'une autre nature. Les deux zones géographiques sur lesquelles nous avons centré nos recherches, l'Italie centrale et l'Italie septentrionale, connaissent en effet des évolutions divergentes, non seulement d'un point de vue stylistique, mais également dans la façon dont le décor structure l'habitat. La riche documentation d'Ostie, examinée dans le contexte plus large de l'Italie centrale, a également permis de mettre en lumière les écarts qui existent entre les différents milieux socio-économiques. Ainsi, en replaçant les peintures dans leur contexte, nous espérons leur avoir redonné toutes leurs dimensions, celles d'objets vivants, qui habitaient le quotidien de toute une société.

Mots clés : peinture murale ; décor ; architecture domestique ; Italie centrale ; Italie septentrionale ; II^e et III^e s. ap. J.-C.

Summary

For a long time, studies on Roman wall paintings in Italy have been focusing their attention on the glorious Vesuvian documents, consequently overlooking evidence from the late 1st to the late 3rd c. AD. This thesis aims at exploring this neglected period and at understanding stylistic evolutions in relation to domestic architecture and decoration. In order to reach this objective, a relational database has been designed, bringing together data on wall painting, other elements of decoration, and architectural and spatial features of the room. This has enabled us to bring to light how wall painting structured domestic space throughout the period. From the late 1st up to the mid 3rd c. (after which evidence become scarce), there are strong elements of continuity. But the zone under study can be divided in two main regions, Central Italy and Northern Italy, that experienced divergent evolutions, not only stylistically, but also in the way decoration structured domestic space. Furthermore, a particular focus on the rich evidence from Ostia, considered in the broader context of Central Italy, emphasised how the role assigned to decoration was also dependent on the socioeconomic background of the occupant. By putting wall paintings back in its context, this study thus contributes to a better understanding of its evolution, function and status, at the heart of Roman everyday life.

Keywords : wall painting ; domestic architecture and decoration ; Central Italy ; Northern Italy ; 2nd and 3rd c. AD.

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à mes directeurs de recherche, Xavier Lafon et Irene Bragantini, qui m'ont suivie, relue, conseillée durant ces quatre années et ont apporté leur soutien précieux à mes différents projets.

Ma formation à l'étude de la peinture murale a commencé au Centre d'Etude de la Peinture Murale de Soissons, que je remercie en la personne de S. Groetembril. Elle a pu s'affiner au contact de Florence Monier et Véronique Blanc-Bijon qui m'ont associée à plusieurs de leurs projets et que je tiens à remercier chaleureusement ici. Les stages et travaux réalisés avec Hélène Dessales et Evelyne Bukowiecki m'ont permis de porter mon regard sur le mur derrière la peinture.

Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans tous ceux qui m'ont ouvert sites et musées. Je remercie tout particulièrement : Ida Caruso, responsable de la zone de Marina di S. Nicola à la *Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale* ; Angela Fontemaggi, qui m'a accueillie au musée de Rimini (*Museo della Città*) ; Carla Pagani et Elena Mariani, qui m'ont guidée entre Milan et Brescia.

Les bourses de l'Ecole Française de Rome ainsi que l'accueil du Centre Jean Bérard à Naples m'ont également été d'une aide précieuse, en me permettant de réaliser plusieurs séjours de recherche en Italie. Le statut de membre de l'Ecole Française de Rome m'a par ailleurs donné la possibilité de finir ce travail dans des conditions idéales.

Je remercie les professeurs Daniela Scagliarini et Fulvia Donati qui m'ont reçue en Italie et m'ont encouragée alors que je m'attaquais à ce travail en Master 2. Un grand merci également à tout le personnel de l'Institut de Recherche sur l'Architecture Antique (USR 3155), scientifique et administratif, pour leur accueil, leurs conseils et les bonnes conditions de travail qu'ils ont contribué à me procurer.

Maud Mulliez et Ophélie Vauxion m'ont communiqué leurs travaux de thèse respectifs, qui m'ont aidée à construire le mien, et je les en remercie.

Je remercie vivement Clément Chillet et, une nouvelle fois, Marie-Adeline Le Guennec pour leur relecture attentive, ainsi que Stéphanie Vincent qui a bien voulu préparer la maquette pour le catalogue.

Un grand merci également à Marie-Adeline Le Guennec et Lorraine Garnier pour les discussions aussi nombreuses que fructueuses, ainsi qu'aux collègues et amis du Palais Farnèse pour leur soutien au moment où j'achevais ce travail.

Merci aux amis qui m'ont nourrie durant ces quelques années, au sens propre comme au sens figuré.

Pour les conseils, les relectures, l'assistance informatique, les mises en page
Pour les inquiétudes calmées et les enthousiasmes partagés
Pour le temps passé ensemble à réfléchir

Et pour tout le reste

A Stéphane

INTRODUCTION..... 7

I. ETUDIER LA PEINTURE DOMESTIQUE EN ITALIE DE LA FIN DU I^{ER} A LA FIN DU III^E S. : POURQUOI ET COMMENT ? 11

A. UN MANQUE HISTORIOGRAPHIQUE 11

1. LA PEINTURE MURALE EN ITALIE DE LA FIN DU I^{ER} A LA FIN DU III^E S. : UNE HISTOIRE PARTIELLE 11

2. OSTIE : BASTION AVANCE DE LA RECHERCHE SUR LA PEINTURE DES II^E ET III^E S..... 19

3. L'APPORT DES RECHERCHES REGIONALES EN ITALIE DU NORD 25

4. CONCLUSION : LE TEMPS DE LA SYNTHESE 26

B. AU SOIR DU I^{ER} S. AP. J.-C. : LA PEINTURE MURALE FACE AUX MUTATIONS DE L'ARCHITECTURE IMPERIALE 27

1. PALAIS ET VILLAS EXTRA-URBAINES DE DOMITIEN..... 29

2. VILLAS DES EMPEREURS DU DEBUT DU II^E S. 31

3. CONCLUSION 41

C. METHODE PROPOSEE..... 44

1. LA PEINTURE EN CONTEXTE 44

2. CONSTITUTION DU CORPUS DOCUMENTAIRE 46

3. OUTIL D'ANALYSE : UNE BASE DE DONNEES RELATIONNELLE 48

4. ANALYSER LE DECOR PEINT : UNE TYPOLOGIE FORMELLE 55

5. ANALYSER LE DECOR PEINT : COMMENT TRAITER UNE DOCUMENTATION HETEROGENE ?..... 67

II. ROME ET L'ITALIE CENTRALE..... 71

A. PERIODE 1 : DE LA FIN DU I^{ER} S. AP. J.-C. AU DEBUT DU REGNE D'ANTONIN LE PIEUX 72

1. ROME..... 72

2. OSTIE..... 88

3. AUTRES SITES D'ITALIE CENTRALE..... 109

4. CONCLUSION 110

B. PERIODE 2 : DU DEBUT DU REGNE D'ANTONIN LE PIEUX A LA FIN DE LA DYNASTIE ANTONINE 113

1. ROME..... 113

2. OSTIE..... 132

3. AUTRES SITES D'ITALIE CENTRALE..... 171

4. SYNTHESE 175

C. PERIODE 3 : DE LA FIN DE LA DYNASTIE ANTONINE AU MILIEU DU III^E S..... 179

1. ROME..... 179

2. OSTIE..... 213

3. LE RESTE DE L'ITALIE CENTRALE 232

4. SYNTHESE 246

D. PERIODE 4 : LA SECONDE MOITIE DU III^E S..... 250

1. ROME..... 250

2. OSTIE..... 253

3. SYNTHESE 259

E. AUX « MARGES » DE L'ITALIE CENTRALE ? 261

1. LA VILLA DE SAN POTITO D'OVINDOLI 261

2. LA *DOMUS DI LARGO TORRE BRUCIATA* À TERAMO..... 263

III. AU-DELA DE L'ITALIE CENTRALE 265

A. DECLIN DU VOCABULAIRE ARCHITECTURAL ? 267

1.	SUBSISTANCE PONCTUELLE DES COMPOSITIONS ARCHITECTURALES AU II ^E S.....	268
2.	SOUVENIRS D'ARCHITECTURES.....	271
3.	LE CAS DE LA <i>DOMUS DEI COIEDII</i> A <i>SUASA</i>	275
B.	DIFFUSION DES COMPOSITIONS A PANNEAUX ARTICULES PAR DES ELEMENTS ORNEMENTAUX ET/OU VEGETAUX	280
1.	COMPOSITIONS A CANDELABRES.....	280
2.	COMPOSITIONS A ELEMENTS VEGETAUX.....	286
3.	SYNTHESE ET OUVERTURE AUX ENSEMBLES FRAGMENTAIRES.....	290
4.	ANALYSE SPATIALE.....	295
C.	LE SUCCES DES IMITATIONS DE MARBRE	301
1.	IMITATIONS DE MARBRE EN ZONES INFERIEURE ET SUPERIEURE.....	302
2.	PLACAGES FICTIFS COUVRANT PARTIELLEMENT OU ENTIEREMENT LA PAROI.....	304
3.	STRUCTURE ET MATIERE : SYNTHESE SUR LES FORMES DES IMITATIONS.....	308
4.	ANALYSE SPATIALE.....	309
D.	UN MOT DES PLAFONDS	316
1.	COMPOSITIONS A MOTIFS REPETITIFS.....	316
2.	COMPOSITIONS CENTREES A EMBOITEMENTS.....	320
E.	SYNTHESE	322
1.	DE LA FIN DU I ^{ER} A LA FIN DU II ^E S.....	322
2.	LE III ^E S.....	323
3.	DECOR ET STRUCTURATION DE L'ESPACE DOMESTIQUE.....	325
IV.	<u>DECORER L'HABITAT DE LA FIN DU I^{ER} A LA FIN DU III^E S. EN ITALIE CENTRALE ET SEPTENTRIONALE : FORMES ET PRATIQUES</u>	<u>327</u>
A.	ANCRAGE GEOGRAPHIQUE ET EVOLUTION CHRONOLOGIQUE	327
1.	DE ROME A BRESCIA : LA DISSOLUTION PROGRESSIVE DES LIENS.....	327
2.	DE LA FIN DU I ^{ER} S. A LA FIN DU III ^E S. : RUPTURES ET CONTINUITES.....	332
3.	STATUT DE LA PEINTURE MURALE.....	338
B.	HABITER LE DECOR	342
1.	LA PIECE COMME UN TOUT.....	342
2.	CHOIX D'UN DECOR : DES CRITERES PARTAGES.....	345
3.	DEUX ZONES STYLISTIQUES, DEUX FAÇONS D'HABITER LE DECOR.....	350
	<u>CONCLUSION</u>	<u>355</u>
	<u>ANNEXES</u>	<u>359</u>
A.	ANNEXE 1 : LE DECOR DE LA VILLA D'HADRIEN	359
1.	TABLEAU RECAPITULATIF DES REVETEMENTS CONSERVES DANS LES DIFFERENTS EDIFICES.....	359
2.	PEINTURES DOCUMENTEES.....	362
B.	ANNEXE 2 : CASEGGIATO DEGLI AURIGHI, GROUPE DE PIECES 6-10	364
C.	ANNEXE 3 : LA VILLA MARITIME DE MARINA DI SAN NICOLA	367
1.	RAPIDE HISTOIRE DES FOUILLES.....	367
2.	TOPOGRAPHIE GENERALE.....	368
3.	LE PORTIQUE I ET SA TOUR-BELVEDERE.....	369
	<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>379</u>

Introduction

« La salle à manger des Rorschach, 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 écriin 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 véhémence
- 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

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

Ainsi, au seuil de *La Vie mode d'emploi*, G. Perec décrit-il le décor de la salle à manger des Rorschach. 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 mat, 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 peut-être superficielle². Beaucoup de choses en somme, qui tiennent aussi bien au profil socio-économique du propriétaire, qu'à sa culture 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 bonne 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 d'un morceau de couloir et doté de toute sorte d'objets extravagants ; l'appartement de Mme Moreau, chef d'une entreprise florissante, appartement entièrement

² Ce point est un petit peu délicat. En effet, le narrateur écrit par la suite que R. Rorschach, qui fut un temps producteur de films, raconte que 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 I^{er} s. Apparait 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.

redécoré, à l'exception de la chambre à coucher, par un décorateur réputé, etc. Au gré du puzzle qui se met progressivement en place, pièce par pièce, appartement par appartement, 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 tout l'intérêt qu'il y a à regarder de près le décor domestique, ce décor qui façonne l'espace pour le rendre habitable, c'est qu'on y voit se dessiner le contour d'une société donnée, dans toute sa diversité sociale, économique et culturelle.

Telles sont les considérations qui nous ont conduite à aborder l'histoire de la peinture murale par le prisme de l'architecture domestique. Pourquoi avoir choisi l'Italie centrale et l'Italie septentrionale de la fin du I^{er} à la fin du III^e s. ? C'est ce qu'il nous reste à expliquer.

I. Etudier la peinture domestique en Italie de la fin du I^{er} à la fin du III^e s. : pourquoi et comment ?

A. Un manque historiographique

La définition chronologique et géographique d'un tel sujet est en premier lieu motivée par l'histoire de la discipline. En effet, 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 ap. J.-C. La situation est particulièrement sensible en Italie, où la quantité et la qualité des vestiges campaniens ont eu tendance à oblitérer la documentation plus fragmentaire des périodes postérieures, significativement appelées « post-pompéiennes ».

Des études portant spécifiquement sur les II^e et III^e s. (en incluant parfois la fin du I^{er} s.) ont tout de même été tentées, dès le début du XX^e s., mais elles ont longtemps souffert d'un manque de matériel. Par ailleurs, l'inégale conservation des vestiges a porté à concentrer la réflexion sur quelques sites privilégiés comme Ostie et Rome, réduisant de fait l'histoire de la peinture murale en Italie à ces régions centrales.

1. La peinture murale en Italie de la fin du I^{er} à la fin du III^e s. : une histoire partielle

Le premier à risquer une analyse globale de la décoration murale des II^e et III^e s. est H. Krieger qui, en 1919, tente de prolonger la classification établie par A. Mau pour Pompéi³. Il propose ainsi d'utiliser la notion de « cinquième style » pour les peintures de la période d'Hadrien et des Antonins et celle de « sixième style » pour les peintures de la période sévérienne. Cette étude pose un premier problème : l'auteur tente d'y définir des styles à partir d'un nombre très restreint de documents, puisqu'il se concentre essentiellement sur les peintures de la *domus* sous la Villa Negroni, de la Villa d'Hadrien et du tombeau des *Nasonii*, en mentionnant au passage quelques peintures d'Ostie, celles d'une maison privée retrouvée sur la *Via dei Cerchi* ou encore celles de la Catacombe de *Domitilla* – ce qui fait dire à H. Joyce que les analyses de H. Krieger ne sont que des extrapolations à partir de peintures

³ Krieger 1918-19.

bien connues⁴. Mais surtout, la terminologie utilisée par l'auteur (cinquième et sixième 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 1929⁵. Cependant, plutôt que de parler de « cinquième et sixième styles », sa démarche consiste plutôt à retrouver dans les exemples qu'il étudie les influences des différents styles identifiés par Mau.

Ce premier *excursus* bibliographique montre donc 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 s. 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 non publiés : *Die Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*⁶.

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 s. directement dans la continuité de la peinture pompéienne, puisqu'il fait commencer le style flavien avec le Quatrième Style Pompéien. Pour cette première période stylistique, son corpus est essentiellement constitué de la *Domus Aurea* et des peintures pompéiennes mais y sont 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 ap. J.-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 », qui se caractérise par une tendance croissante au mouvement et au

⁴ Joyce 1981, p.19.

⁵ Swindler 1929.

⁶ Wirth 1934.

« baroque » (par opposition au classicisme) : une recherche d'asymétrie, un manque de régularité, des simplifications, impressions d'esquisse.... A 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 mêlant la décoration du mur et du plafond et en ne respectant plus la traditionnelle division du mur en trois parties. Nous reconnâtrons 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 s. 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 employées⁷. La plus lourde nous semble celle relayée par J.-P. Descoedres⁸ ; 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*⁹ pour la peinture qu'il porte. Outre ces problèmes de datation, la terminologie même de l'auteur nous semble poser 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) et les termes utilisés peuvent induire en erreur, comme l'adjectif philhellène utilisé pratiquement

⁷ H. Joyce affirme par exemple que sa méthode de datation des timbres de briques s'est révélée fautive (Joyce 1981, p.19).

⁸ Descoedres 1983.

⁹ 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*.

comme synonyme de classicisant ou le terme illusionniste dont on comprend mal l'emploi, étant donné qu'il s'agit au contraire d'une peinture qui tend de plus en plus à s'éloigner de la réalité. De plus, au-delà même de la terminologie, on peut se demander s'il est pertinent de vouloir définir un style doté de caractéristiques relativement précises, pour l'ensemble du territoire romain, à partir d'une documentation qui reste malgré tout très fragmentaire et issue essentiellement, voire exclusivement, d'Italie centrale.

L'ouvrage de F. Wirth n'en demeure pas moins l'étude de référence sur la question et il faut souligner les mérites de son travail, dont le premier, et non le moindre, est de s'appuyer sur une documentation qui n'avait jamais été réunie avant lui. Par ailleurs, il 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 véritables 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 finesse et 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 s. Il s'agit de *La Pittura Romana* de M. Borda¹⁰, ouvrage général qui englobe presque toute la durée de l'Empire romain mais qui s'avère néanmoins très 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, dont la première est consacrée aux systèmes décoratifs et 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 grande 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 domestique, à côté des exemples utilisés par F. Wirth comme la villa de

¹⁰ Borda 1958

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.

L'ouvrage de M. Borda est donc un outil précieux qui vient compléter de manière heureuse la documentation rassemblée par F. Wirth, en restant cependant concentré dans la même aire géographique.

En 1966, W. Dorigo publie une importante monographie intitulée *Pittura tardoromana*, dans laquelle il consacre deux chapitres à la peinture funéraire du III^e s.¹¹ Le premier, intitulé « La pittura funeraria romana alla metà del III sec. » tente de définir, à partir de l'analyse du décor de l'hypogée des *Aurelii* (Rome, *viale Manzoni*) « le renouvellement linguistique », c'est-à-dire le renouvellement du langage iconographique, que connaît la peinture funéraire à cette période. Le second est centré sur le décor des catacombes chrétiennes de Rome (seconde moitié du III^e s.).

La dernière étude d'ensemble sur les peintures italiennes des II^e et III^e s. en Italie est celle publiée par H. Joyce en 1981¹². 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, et surtout, l'auteur, 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.

Elle met ainsi au point deux systèmes de classification : l'un pour la décoration murale, qui occupe le premier chapitre, l'autre pour la décoration des plafonds, qui occupe le deuxième chapitre. Le troisième et dernier chapitre, qui tente de ressaisir la décoration des

¹¹ Dorigo 1966, p.103-127.

¹² Joyce 1981.

pièces dans leur ensemble, reprend la typologie établie pour la décoration murale. L'auteur se justifie de n'avoir pas consacré de chapitre à la décoration des sols en disant que la mosaïque de cette époque a déjà été largement étudiée et elle se contente donc d'en parler dans le dernier chapitre. Sans entrer dans les détails de la typologie, sur laquelle nous reviendrons plus bas, précisons que H. Joyce se fonde sur des critères relatifs à la fois à la structure des parois et au langage décoratif utilisé.

Nous avons donc là une tentative intéressante pour comprendre de façon synthétique et rationnelle la peinture des II^e et III^e s. 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 types¹³. Critiques qu'il serait trop fastidieux de reprendre ici mais qui révèlent une certaine fragilité dans le système établi par H. Joyce. Cependant, au-delà de ces problèmes de définition des catégories décoratives, on peut s'interroger sur l'intérêt même d'une démarche exclusivement typologique. Cela crée d'abord un fort effet de dispersion qui empêche l'appréhension globale de la décoration d'une maison donnée (les murs de certaines maisons se trouvent dispersés dans presque toutes les catégories). On peut ensuite s'interroger sur la pertinence de la typologie du troisième chapitre qui reprend strictement celle des murs, sans du tout prendre en compte les paramètres spécifiques des sols et des plafonds. Enfin et surtout, malgré des conclusions qui synthétisent les données selon un ordre chronologique, ce type d'approche empêche peut-être d'apprécier à leur juste valeur les bouleversements qui ont lieu dans l'art et, en particulier, la peinture à cette époque.

Il est cependant facile de critiquer, trente ans après, une synthèse qui proposait à ce moment une grille de lecture véritablement novatrice, permettant de comprendre la documentation étudiée selon un système cohérent. L'ouvrage de H. Joyce continue par ailleurs de constituer une référence 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 impériale¹⁴. Une partie est dédiée aux II^e et III^e s. avec une recension par zone géographique qui vient heureusement compléter le catalogue établi par H. Joyce. L'auteur affronte également les

¹³ Barbet 1984.

¹⁴ Mielsch 1981.

questions de datation et d'évolutions stylistiques, élaborant des analyses pertinentes pour de nombreux décors – analyses que nous serons amenée à reprendre, soit directement, soit par le biais de la bibliographie plus récente qui y fait régulièrement référence.

Outre leurs qualités et défauts respectifs, ces deux publications amorcent une ouverture à des zones jusqu'ici peu prises en compte.

Mentionnons enfin la récente monographie de C. Liedtke, *Nebenraumdekorationen des 2. und 3. Jahrhunderts in Italien*¹⁵. La période considérée et la zone géographique étudiée sont bien celles qui nous intéressent mais, comme l'indique le titre, l'auteur ne s'intéresse qu'aux décors des pièces secondaires. Un des intérêts de cet ouvrage est de présenter un catalogue détaillé et bien illustré, qui rassemble pour la première fois ces décors dits secondaires, en les intégrant à une typologie. L'auteur exploite ensuite ces données selon des perspectives chronologique (par type et par période) puis socio-historique qui en permettent une compréhension fine. Nous avons cependant quelques réserves 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 l'*Insula delle Muse*), des couloirs (couloir 29 de l'*Insula di Giove e Ganimede*), des *thermopolia* (*thermopolium* 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 intéressante mais rassembler toutes ces pièces sous la seule dénomination de « Nebenraum » nous semble quelque peu rapide.

S'il s'agit du dernier ouvrage à s'intéresser spécifiquement à la production picturale de l'Italie des II^e et III^e s., 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 intéresse¹⁶. Cependant, à l'exception notable de

¹⁵ Liedtke 2003.

¹⁶ Ling 1991, dans un chapitre intitulé « Painting after Pompeii » (p.175-197) ; Mielsch 2001, qui développe, au gré de quatre parties allant de la période d'Hadrien à la fin du IV^e s., une chrono-typologie assez détaillée sur laquelle nous reviendrons plus bas (p.93-138) ; Baldassare *et al.* 2003, à travers deux longs chapitres (p.279-383) ; Croisille 2005, qui consacre une partie aux « systèmes décoratifs tardifs » (p.103-127)

l'ouvrage collectif d'I. Baldassare, A. Pontrandolfo, A. Rouvert et M. Salvadori, sur lequel nous reviendrons plus bas, 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'Italie centrale.

Il nous reste à mentionner deux ouvrages qui traitent de la peinture italienne des II^e et III^e s. dans une perspective thématique et chronologique plus large mais selon des perspectives intéressantes pour notre propre recherche. Il s'agit de *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples* de E. W. Leach¹⁷ et de *The Houses of Roman Italy, 100 B.C.- A.D. 250. Ritual, Space and Decoration* de J. R. Clarke¹⁸.

Le but de l'un comme de l'autre 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, qui est la partie réservée à la peinture après 79 ap. J.-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'auteur 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). Selon elle, il n'est donc pas question de parler de « déclin » après le Quatrième Style Pompéien et le manque apparent de créativité de la peinture 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

¹⁷ Leach 2004.

¹⁸ Clarke 1991.

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 les quelles 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. Quelques questions connexes sont également soulevées comme celle du patronage ou du travail des artisans.

Au total, la bibliographie est donc loin d'être absente et le sujet a été éclairé sous différentes facettes. Néanmoins, se dessine là une histoire qui reste partielle : en effet, même quand les ouvrages n'obéissent pas à des problématiques ou à des cadres chronologiques et géographiques spécifiques, le regard reste fortement « latio-centré » et peine à inclure la documentation plus fragmentaire des autres régions d'Italie.

Dans ce panorama, il convient d'offrir une place particulière à Ostie. Le site constitue en effet un vivier de toute première importance pour la période qui nous intéresse et a été l'objet d'études nombreuses et renouvelées, de sorte qu'il se trouve d'une certaine manière à la pointe de la recherche sur la peinture des II^e et III^e s., tant d'un point de vue historique que méthodologique.

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

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. ap. J.-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 qui est très tôt devenu 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 connus¹⁹. En 1917 donc, G. Calza publie un article sur l'*Insula di Diana*²⁰, dans lequel il consacre quelques pages à la description des peintures retrouvées au rez-de-chaussée et aux étages ; article suivi, quelques années après, 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 ». Il s'agit essentiellement de l'*Isolato dei Dipinti*, 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 une étude détaillée des peintures, nous livrant ainsi un travail complet et minutieux qui demeure très utile.

Vingt ans plus tard, le même G. Calza publie les peintures de l'*Isola Sacra*²¹, dont les tombes forment un ensemble continu depuis la période d'Hadrien jusqu'au milieu du III^e s. 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*²².

Au cours de la décennie successive, 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 évolution²³, 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 peints.

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 »²⁴. L'auteur s'intéresse à un grand nombre de peintures, dont certaines n'avaient pas encore pu être étudiées, et revient

¹⁹ 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*.

²⁰ Calza 1917, p.323-326 ; il est intéressant de noter que, à l'occasion de ces premières analyses de la peinture d'Ostie, Calza se rallie au jugement de Fornari en parlant d'un mélange de tous les styles pompéiens.

²¹ Calza 1940.

²² Hanfmann 1941, p.89-92.

²³ Calza 1953.

²⁴ Van Essen 1956-58.

sur les datations proposées avant lui (notamment par F. Wirth avec qui il est souvent en désaccord). 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 que l'auteur distingue. 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 publie une riche monographie sur Ostie dans laquelle est comprise l'étude des peintures dans leur globalité²⁵. Il ne s'agit que d'un chapitre d'une dizaine de pages traitant d'un des aspects de la vie de la cité parmi d'autres et qui ne se veut donc en aucune façon une analyse détaillée. L'auteur se contente de jugements concernant l'ensemble de la documentation picturale, en invoquant ici et là quelques exemples significatifs parmi les mieux connus. Il s'intéresse ainsi à la qualité de réalisation des peintures, qu'il juge la plupart du temps mauvaise, puis à l'évolution générale des goûts : il observe, à l'époque d'Hadrien, un goût certain pour les contrastes de couleur qui lui semblent disparaître, avec le recours aux formes architecturales, au II^e s., avant un second grand changement au milieu du III^e s., au moment où apparaît notamment le style linéaire. On ne voit donc pas émerger de réelle volonté de tracer un développement stylistique et chronologique précis mais ce survol a tout de même l'intérêt de nous donner une image d'ensemble de la production picturale d'Ostie. Il est par ailleurs accompagné de remarques intéressantes sur la hiérarchisation des espaces et sur la nécessaire distinction qui doit être opérée entre les Styles Pompéiens et la peinture des périodes postérieures.

Quelques années plus tard, ces interprétations allant dans le sens d'un certain déclin, technique et 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 s.²⁶. C'est également sur le conservatisme de la peinture d'Ostie qu'insiste R. Brilliant dans son ouvrage général *Roman Art from the Republic to Constantine*²⁷.

Une étape importante dans la connaissance de la production picturale du port de Rome a été la publication, à la fin des années 1960, d'études détaillées de quelques maisons

²⁵ Meiggs 1960, chapitre sur les peintures p.436-446 ; seconde édition en 1973 dans laquelle quasiment rien n'est ajouté concernant les peintures.

²⁶ Felletti Maj 1966-68, en particulier p.33. On peut également souligner l'importance que l'auteur 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.

²⁷ Brilliant 1974.

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 G. Gasparri s'intéresse quelques années plus tard aux peintures de la *Caupona del Pavone*²⁸. 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 ostienne²⁹. En 1998, est organisé à Rome le deuxième colloque international sur Ostie antique dont les actes sont publiés dans le numéro 58 des *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*. A cette occasion, plusieurs intervenants s'intéressent soit à des ensembles picturaux précis (la *Casa di Diana*, l'*Insula III, 10* ou le *macellum* d'Ostie³⁰), soit à des problématiques plus générales (la vie privée à travers l'étude des décors ou l'usage de l'espace³¹). 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 funéraires³². 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*³³, où se trouvent plusieurs contributions touchant à la peinture : les données récemment acquises sur les peintures de l'*Insula delle Ierodule* et le décor de la *Casa di Diana* sont reprises ; 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,

²⁸ Felletti Maj 1961 ; Felletti Maj et Moreno 1967 ; Gasparri 1970.

²⁹ Falzone et Pellegrino 1997 ; Mols 1997a ; Moorman 1997.

³⁰ Falzone 1999, Mols 1999b et Kockel 1999.

³¹ Mols 1999a et 1999b.

³² Bedello Tata 2001 et Clarke 2001.

³³ Descoedres 2001

C. Liedtke va dans le même sens en consacrant un article au décor des pièces secondaires, et notamment aux décors à fond monochrome³⁴.

Ces différentes 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 le récent article de S. Mols, « Ricerche sulla pittura di Ostia. *Status quaestionis* e prospettiva »³⁵, 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 à peu près certains) 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.

Enfin, les décennies 1990-2000 voient la publication de trois monographies importantes, qui constituent pour ainsi dire les premiers catalogues conséquents 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 chronologique³⁶. 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 tard. 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)³⁷. L'année suivante, dans la cadre de la collection *Scavi di Ostia*, S. Falzone publie les décors des *insulae* de 180 à 250 ap. J.C.³⁸. 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 »

³⁴ Respectivement : Falzone et Pellegrino 2001b, Falzone 2001a, Mols 2001, Falzone 2001b, Liedtke 2001.

³⁵ Mols 2002.

³⁶ Liedtke 1995.

³⁷ Liedtke 2003 ; catalogue : n° 1 à 44, p.16 à 122.

³⁸ Falzone 2004.

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*³⁹. 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 s. 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. Par ailleurs, cet ouvrage a le mérite de s'appuyer sur des datations étayées à la fois par des analyses stylistiques et par des considérations archéologiques tirées des rapports de fouilles ou de l'observation des structures.

L'étude des peintures murales d'Ostie constitue donc la garde avancée de l'étude de la peinture des II^e et III^e s. en Italie. La documentation picturale de la cité ayant suscité très tôt une bibliographie conséquente, les dernières synthèses qui s'y sont intéressées (nous pensons surtout à l'article de S. Mols déjà cité et aux ouvrages de S. Falzone) 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. Nous sommes particulièrement sensible aux mises en gardes proférées à l'égard des datations purement stylistiques et à 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.

Parallèlement à ces avancées, la recherche sur l'habitat et le décor dans le reste de l'Italie a également beaucoup progressé au cours de ces dernières décennies, notamment dans les régions septentrionales.

³⁹ Falzone 2007.

3. L'apport des recherches régionales en Italie du Nord

Le dynamisme de l'archéologie urbaine dans ces régions a tout d'abord permis des découvertes nouvelles et l'exploitation de découvertes plus anciennes. Ainsi, la ville de Brescia a livré plusieurs *domus* remarquablement conservées (voir le catalogue : BRE 01-05), 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 monographie⁴⁰. Le musée archéologique de Rimini a également intégré récemment à ces locaux les vestiges de la *domus* du Chirurgien, qui a conservé des éléments de décor (RIM 05). Le musée présente aussi au visiteur les peintures de plusieurs *domus*, dont celles dites de l'ex-Vescovado (RIM 01-03), publiées récemment, décor compris⁴¹. La ville voisine de Ravenne a procédé, dans les décennies 1980-1990, à de nombreuses fouilles urbaines qui ont livré des vestiges d'habitat présentant du décor (RAV 01-02). Et l'on pourrait encore citer d'autres exemples comme Milan⁴² ou Crémone⁴³. 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 négligeable⁴⁴.

La remarquable histoire de la peinture romaine publiée, en 2002 en italien, puis en 2003 en français, par I. Baldassare, A. Pontrandolfo, A. Rouveret et M. Salvadori⁴⁵, tire tout le profit des ces découvertes archéologiques récentes, permettant enfin de décloisonner notre perception de la peinture murale en Italie. 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. Cette lecture est confirmée par la récente synthèse de M. Salvadori consacrée à la peinture murale des maisons de Cisalpine, qui situe le

⁴⁰ Brogiolo 2005.

⁴¹ Mazzeo Saracino 2005.

⁴² Voir par exemple les fragments retrouvés lors des fouilles de la *domus* de la *Via Cesare Correnti* (MIL 01), les peintures retrouvées à l'occasion de sondages préventifs menés *Piazza Meda* (Pagani 2009) ou encore celles retrouvées dans les phases tardives de la *domus* du *Palazzo dell'Arengario* (Cavalli et Pagani 2008-2009).

⁴³ Voir la synthèse proposée par Mariani 2003 pour les enduits peints issus de *domus*.

⁴⁴ Soit directement sur l'habitat (voir par exemple la synthèse sur les *villae* du Lac de Garde (Roffia 1997) et les actes du colloque *Abitare in Cisalpina* (Verzár-Bass 2001) ou tout récemment l'ouvrage de synthèse sur l'habitat en Cisalpine (Ghedini et Annibaletto 2012), soit sur des problématiques plus larges qui intègrent la question de l'habitat (voir par exemple pour l'Emilie-Romagne : Mansuelli 1983, Marini Calvani 2000 ou pour le Piémont : Mercado, 1998).

⁴⁵ Baldassare *et al.* 2003.

tournant vers le milieu du I^{er} s. ap. J.-C⁴⁶. 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 Sirmione⁴⁷ – elle montre que les peintres de Cisalpine ont adopté des schémas décoratifs basés 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 Troisième 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 colonie⁴⁸. Mais à partir du milieu du I^{er} s., le décor de Cisalpine semble prendre 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.

4. Conclusion : le temps de la synthèse

La prise en compte des apports archéologiques des dernières décennies permet donc de dessiner de nouveaux schémas de diffusion où Rome perd progressivement son rôle de centre

⁴⁶ Salvadori 2012.

⁴⁷ Exemples analysés par le même auteur dans Baldassare *et al.* 2003, p.185-90.

⁴⁸ Baldassare *et al.* 2003, p.184-85.

créateur au profit de dynamiques régionales. Ce tableau invite cependant à être précisé : comment et à quelle échelle se sont opérés ces changements ? Certains éléments continuent-ils à circuler ? Que se passe-t-il dans les régions comprises entre Rome et la Cisalpine ? Quel rapport la production de la capitale entretient-elle avec le reste du Latium ? Autant de questions auxquelles on ne peut répondre qu'à partir d'une étude détaillée de l'ensemble du matériel disponible.

Le moment nous semble donc venu de proposer une nouvelle synthèse sur la peinture murale de cette période qui intègre à la fois les données anciennes et récentes concernant le décor d'Italie centrale et la documentation désormais mieux connue des régions plus septentrionales.

L'Italie du Sud se trouve dans ces conditions exclue de notre réflexion. Les peintures domestiques du II^e ou III^e s. n'en sont bien sûr pas absentes mais, en l'état actuel des recherches, les sites s'avèrent trop peu nombreux et trop éparss pour pouvoir être intégrés à une réflexion synthétique. Nous avons également renoncé à intégrer à notre corpus les zones situées à l'extrême nord-est, et notamment Aquilée qui constitue pourtant un centre important. Ce choix, qui ne va pas sans poser quelques difficultés, s'explique par le fait que nous disposions de très peu de données publiées, tout en sachant que de nombreux travaux étaient en cours, en particulier sous l'impulsion de l'Université de Padoue. Il nous a donc semblé préférable de ne pas prendre en considération des ensembles isolés qui pourraient d'ici peu de temps être éclairés sous un jour nouveau dans le contexte d'une documentation élargie. A cela s'ajoutait une contrainte pratique dans la mesure où nous n'avons pas eu le temps de nous rendre sur place afin de glaner les informations disponibles dans les musées et sur les sites comme nous avons pu le faire pour le reste de la zone.

Ce travail n'a donc pas la prétention de produire une histoire complète de la peinture murale en Italie de la fin du I^{er} à la fin du III^e s. ; il s'agit plutôt de se concentrer sur une zone aujourd'hui bien documentée afin de retracer de la manière la plus fine possible les évolutions chronologiques et géographiques et, ce faisant, de sortir de la vision très « latio-centrée » que nous avons de la production picturale de cette période.

B. Au soir du I^{er} s. ap. J.-C. : la peinture murale face aux mutations de l'architecture impériale

Le choix de la fin du I^{er} s. comme point de départ de la recherche a donc obéi à des considérations historiographiques mais également historiques. Cette période et, en particulier,

le règne de Domitien, correspondent en effet à un moment de l'histoire romaine où s'affirme de manière irrévocable le caractère monarchique du Principat. D'un point de vue architectural, un cap est franchi sous Néron avec la construction de la *Domus Aurea* dont les dimensions, à l'échelle de la ville de Rome, le luxe et le raffinement n'ont guère d'antécédents dans l'histoire romaine : s'incarne là un pouvoir qui ne craint pas de faire éclater à la face du monde sa nature monarchique. La conception du décor intérieur s'en trouve radicalement transformée. Dans un article consacré à la peinture néronienne, I. Bragantini soulignait ainsi que, dans la *Domus Aurea*, les espaces où l'empereur vivait et recevait ses hôtes étaient revêtus de matériaux particuliers comme des marbres polychromes, des mosaïques pariétales et autres matériaux précieux, tandis que l'usage de la peinture était limité aux espaces secondaires⁴⁹. La très récente publication de P. Meyboom et E. Moormann sur les décors du palais néronien rend évidente une telle relégation des revêtements peints. La répartition spatiale des placages de marbre en fonction de leur hauteur montre de façon très nette un lien direct entre la présence et la hauteur de ces revêtements et le statut des espaces⁵⁰. La peinture murale se trouve ainsi quasiment exclue des pièces les plus prestigieuses, où elle ne demeure parfois qu'en haut de paroi et sur les voûtes, perdant de la sorte son rôle majeur dans la structuration de l'espace. L'écart est grand avec la *domus* d'Auguste où le décor peint, de grande qualité, occupait une place centrale et l'on peut penser que c'est en partie la *Domus Aurea* qui dicta à Pline l'Ancien les propos qu'il tient au seuil du livre XXXV de son *Histoire Naturelle* : « (...) la peinture, art autrefois illustre (...) et qui illustre ceux qu'il avait jugés digne de passer à la postérité, mais qui aujourd'hui est totalement supplanté par les marbres et aussi, déjà, par l'or. (...) Ne plaisent plus les panneaux ni les grandes surfaces qui faisaient entrer les montagnes dans une chambre, non, aujourd'hui, nous nous sommes mis à peindre avec la pierre elle-même »⁵¹.

La volonté des premiers Flaviens de rendre au peuple de Rome les espaces urbains occupés par la *Domus Aurea* et de réintégrer les constructions claudio-néroniennes du Palatin pourrait faire penser que tout ceci ne constituait qu'une parenthèse mégalomane. Cependant, la construction du palais de Domitien, « formule, désormais parvenue à son plus haut niveau

⁴⁹ Bragantini 2011.

⁵⁰ Meyboom et Moormann 2013, fig. 0.13 (on regrette seulement que la légende du plan soit tronquée...). Les auteurs développent ce point dans la partie consacrée aux rapports entre les décors et la fonction des espaces, en particulier p.71-76.

⁵¹ *H.N. XXXV, I, 2-3* : (...) *pictura, arte quondam nobili (...) et alios nobilitante, quos esset dignata posteris tradere, nunc vero in totum marmoribus pulsa, jam quidem et auro (...). Non placent jam abaci nec spatia montes in cubiculo dilatantia : coepimus et lapide pingere.* Traduction personnelle à partir de la traduction de A.-M. Guillemin (PUF).

de perfection, du palais dynastique » pour reprendre les termes de P. Gros⁵², vient confirmer que l'on assiste bien là des évolutions désormais inéluctables.

Nous allons nous arrêter un peu sur les choix architecturaux et décoratifs réalisés par Domitien et par les empereurs du début du II^e s. car on voit s'affirmer là une nouvelle conception de ce que doit être la demeure de l'empereur.

1. Palais et villas extra-urbaines de Domitien

a) *Domus Augustana et Domus Flavia*

Domitien choisit de se faire construire une nouvelle résidence sur la partie orientale du Palatin (ROM 22). La tradition moderne a pris coutume de distinguer la partie résidentielle du palais, dénommée *Domus Augustana*, de la partie officielle, appelée *Domus Flavia*. On ne conserve malheureusement de ces deux édifices qu'un squelette difficilement déchiffrable et dépouillé de presque tout son décor. Des traces ponctuelles permettent de restituer l'aspect de certaines pièces, mais nous devons nous contenter des remarques éparses glanées dans les différentes études, aucune ne s'étant intéressée de près à la question du décor⁵³.

La *Domus Flavia* est constituée de deux salles principales (appelées *Aula Regia* et *triclinium*) qui s'articulent de part et d'autre d'une cour à péristyle au centre de laquelle se trouve un bassin hexagonal. L'*Aula Regia*, salle d'audience solennelle, est une pièce particulièrement somptueuse. Ses murs sont rythmés par des niches entre lesquelles des colonnes en marbre de Chemtou soutenaient un entablement à ressauts. Les murs et les sols étaient vraisemblablement revêtus de marbres polychromes et les niches occupées de statues monumentales. L'*Aula Regia* est flanquée de deux pièces plus petites, qu'on appelle traditionnellement le *lararium* et la *Basilica* mais dont on ignore la véritable fonction. La *Basilica*, qui se distingue par son plan absidé et ses colonnades divisant l'espace en trois, évoquerait une salle de conseil ; quant au *lararium*, sa position dans le plan a pu faire penser à un corps de garde contrôlant l'accès au palais. Nous n'avons trouvé aucune information sur le décor de ces deux pièces. De l'autre côté de la cour péristyle, se trouve le *triclinium* d'apparat, une vaste salle rectangulaire dont le mur du fond est absidé et qui est flanquée de deux

⁵² Gros 2006, p.252.

⁵³ Gibson *et al.* 1994 propose une description détaillée de tous les vestiges visibles, incluant les pavements de marbre et les éléments de décor architectural, mais l'article concerne seulement le grand *triclinium*, dont l'analyse vise à proposer une nouvelle restitution.

nymphées. Du décor, ont été restituées les colonnes en marbre polychromes qui séparaient les nymphées de la pièce centrale, ainsi que le pavement en *opus sectile*⁵⁴.

La *Domus Augustana* se développe parallèlement à la *Domus Flavia*, à travers trois cours successives. La plus septentrionale n'a jamais fait l'objet de fouilles approfondies mais pourrait constituer l'entrée principale de la résidence. La cour centrale est parfaitement symétrique à la cour péristyle de la *Domus Flavia*. Comprenant en son centre un grand bassin, elle permettait la circulation entre les parties publiques et privées du palais. Enfin, la dernière cour, située à un niveau inférieur, servait de source d'air et de lumière pour les appartements privés organisés sur son pourtour. Ces derniers prennent la forme d'un ensemble labyrinthique de petites pièces. Cette cour était occupée par un bassin central et présentait, sur sa bordure nord-est, trois salles partiellement creusées dans la roche. La salle centrale, de plan carré, présentait des exèdres en demi-cercle, tandis que les pièces latérales, de plan octogonal, étaient percées d'exèdres alternativement semi-circulaires et quadrangulaires. Ont été relevées dans ces trois pièces des traces de revêtement de marbres polychromes sur les sols et les murs, ainsi que des stucs peints et des panneaux de mosaïque sur les voûtes⁵⁵.

De ce vaste complexe, une seule peinture murale nous est connue, grâce à une reproduction de l'artiste P. L. Ghezzi (ROM 22.01). Structurée par des édicules avec insertion de tableaux mythologiques, dans la tradition du Quatrième Style Pompéien, elle ornait les parois d'un escalier dont on ignore la situation dans le plan.

En dépit du caractère parcellaire des informations récoltées, la présence de décors associant marbre, mosaïque murale et stuc peint dans la partie vraisemblablement dédiée à la résidence de l'Empereur et le fait que la seule peinture connue provienne d'un escalier semblent confirmer les choix décoratifs réalisés dans la *Domus Aurea*. Associés à des formes architecturales qui multiplient les espaces autonomes organisés autour de cours péristyles et présentant en grand nombre absides, exèdres et niches, les décors somptueux, que l'on observe aussi bien dans l'*Aula Regia* que dans la partie privée du palais, achèvent de rapprocher l'édifice de ces glorieux antécédents hellénistiques.

b) Les villas de Castel Gandolfo et Sabaudia

Ces tendances prennent une ampleur encore plus importante dans la villa suburbaine de Castel Gandolfo, où l'espace n'est plus restreint par les constructions antérieures. A côté

⁵⁴ Gibson *et al.* 1994.

⁵⁵ Gros 2006, p.256.

du quartier résidentiel, prennent alors place un hippodrome, un grand quadriportique et un théâtre dont la capacité d'accueil est celle d'une ville moyenne. Nous connaissons fort mal, dans l'ensemble, le décor de ce vaste complexe mais les travaux de ces dernières décennies ont permis de restituer l'aspect de certains secteurs. Outre le théâtre, qui a livré un somptueux décor architectonique et marmoréen⁵⁶, le grand cryptoportique nous semble emblématique des évolutions du décor des demeures impériales. En effet, cette structure aux dimensions considérables (extension totale d'environ 300 m²), qui servait en quelque sorte de deuxième entrée au complexe et pouvait accueillir des foules importantes, présentait initialement une décoration peinte, recouverte dans un second temps, sur toute la hauteur des parois, par un revêtement de marbres colorés⁵⁷. Le sol était également revêtu de marbre tandis que la voûte présentait, du moins dans la section nord, une structure à caissons peints et dorés. H. von Hesberg insiste sur l'effet que devait produire un décor aussi somptueux, qui plus est largement éclairé par de nombreuses fenêtres⁵⁸.

La villa sur le lac de Paola à Sabaudia, également attribuée à Domitien, confirme pleinement le recours massif à l'*opus sectile*, qui semble être désormais la marque de fabrique du décor impérial. On conserve peu de choses des revêtements pariétaux mais le complexe a livré de nombreux et somptueux pavements d'*opus sectile*, en particulier dans le secteur appelé « édifice balnéaire à exèdres »⁵⁹.

2. Villas des empereurs du début du II^e s.

Les empereurs du II^e s., loin de faire marche arrière, ne font que confirmer des choix qui nourrissent la connotation monarchique désormais indissociable de l'image du *princeps* et de son pouvoir. Ces tendances peuvent être saisies ici de façon plus précise grâce à deux villas extra-urbaines dont les vestiges ont moins subi les affronts du temps que les exemples précédents.

⁵⁶ Voir en particulier Magi 1973-1974, Hesberg 1981 et 2006 (en particulier p.232-242).

⁵⁷ Voir les restitutions proposées par Hesberg 2006 (p.229-232).

⁵⁸ Hesberg 2006, p.230.

⁵⁹ Pour une présentation générale du complexe, avec bibliographie antérieure, voir Livi et Righi 2004 (en particulier p.15-44). Pour les résultats des travaux les plus récents réalisés sur le site voir : Ronchi 2010-2011 et 2012.

a) *La villa de Trajan à Arcinazzo Romano*

La première est la villa de Trajan à Arcinazzo Romano, localité des *monti Affilani* à 60 km de Rome. L'attribution à l'empereur de ce vaste complexe, qui n'est pas mentionné dans les sources littéraires, est fondée sur la découverte de fistules portant la titulature impériale. La villa se déploie sur deux niveaux⁶⁰, mais les fouilles se sont pour l'instant concentrées essentiellement sur la terrasse inférieure. Il s'agit d'une vaste aire rectangulaire (100 x 40 m.), parfaitement orientée est-ouest et occupée en grande partie par un jardin de 95 x 30 m. ceint sur trois côtés d'un portique. Les trois bras du portique étaient dallés en marbre blanc. On conserve peu de choses du décor des parois, si ce n'est les traces d'une zone inférieure en marbre et quelques fragments d'enduit peint. La voûte en revanche a livré des vestiges plus conséquents qui permettent d'en connaître en partie le décor (ARC 01.01). A été restitué un schéma centré autour d'un *clipeus* avec diagonales affirmées et compartiments quadrangulaires insérés dans les espaces libres. Ce schéma devait constituer un module se répétant à l'identique tout le long du portique. Au centre du *clipeus* documenté par les fragments récupérés, se trouve une Victoire ailée soulevant un trophée d'armes.

A l'extrémité occidentale de la terrasse inférieure, deux groupes de pièces monumentales se déploient de façon symétrique à partir d'un ample *triclinium* (II sur le plan) et présentent un décor particulièrement somptueux. Le *triclinium* était doté de deux colonnes au-delà desquelles on voyait le jardin. Au fond de la pièce se trouvait une fontaine-nymphée, dont les trois niches étaient encadrées de petites colonnes reposant sur des consoles décorées de sujet marin. Des revêtements de marbre ornaient le sol et les parois mais ont été spoliés, ne laissant dans le sol que l'empreinte de grandes dalles rectangulaires (une faible portion conservée permet de restituer des dalles de marbre africain bleu bordées de listels de jaune antique). En haut de paroi, courait une architrave stuquée dont quelques morceaux ont été retrouvés. Tandis que les pièces XI, XX, XXI et XXII, situées juste derrière le *triclinium*, étaient seulement destinées à soutenir l'étage et, de ce fait, privées de décor, les trois pièces qui les joutaient de chaque côté étaient pour leur part très richement décorées. Le plan dessine une parfaite symétrie entre ces deux groupes de pièces en enfilade. Les deux pièces antérieures (III et XVII) donnent sur le jardin, au-delà de deux colonnes en façade, et sont occupées par une fontaine centrale. Derrière, se trouvent deux pièces (X et XVIII), chacune accessible par deux portes situées de part et d'autre d'une fenêtre. On ne conserve que très partiellement le décor de la pièce X mais l'on suppose que les décors des deux pièces étaient

⁶⁰ Voir l'axiométrie proposée dans Fiore et Mari 2008.

plus ou moins identiques. Les sols étaient pavés d'un riche *opus sectile*, associant des marbres verts, rouges, jaunes et blanc gris. Sur les parois, au-dessus d'une plinthe de marbre (spoliée), courait une haute bande en stuc doré, ornée de motifs géométriques et de scènes figurées dont on ne conserve que des fragments⁶¹. Enfin, immédiatement sous la voûte, qui était vraisemblablement peinte mais dont on ignore le décor, se trouvait une frise de porphyre vert avec motifs végétaux. Des pièces X et XVIII, on pouvait admirer, à travers de grandes fenêtres, les deux salles les plus en retrait (XIX et XXIII). Il s'agit d'espaces à fonction purement ornementale sans véritable accès, si ce n'est une petite porte de service sur le côté. Elles étaient également somptueusement décorées. Les parois, percées sur trois côtés de niches semi-circulaires où devaient se trouver des statues, étaient revêtues de marbre. Au-dessus d'un socle lisse en marbre de Paros, se trouvaient de grandes plaques rectangulaires de marbre blanc bordées de listels verts ; elles étaient séparées les unes des autres par des éléments plus étroits également encadrés de marbre vert. Du registre supérieur on ne conserve que des petits chapiteaux de marbre blanc et porphyre vert⁶². Enfin, de nombreux fragments d'enduit à fond blanc et bandes vertes ont été retrouvés, laissant supposer qu'en partie haute des parois, un décor peint devait poursuivre, en l'imitant, le revêtement de marbre (ARC 01.02). Certains fragments présentent également un fond bleu très vif ; si les revers ne s'y opposent pas, on peut proposer de les rattacher à la voûte, qui ferait ainsi figure de voûte céleste. Sur le côté sud des pièces X et XXIII, un couloir étroit avec pavement de marbre (IVa et IVb) donnait sur la petite pièce XVI. Cette dernière a été identifiée à un *cubiculum* en raison de sa position reculée et de l'absence de fenêtre. Ni le plan de la pièce, ni le pavement, ni les éléments retrouvés ne permettent d'étayer cette hypothèse mais il est certain qu'elle devait être réservée à un usage plus intime. Elle possède un pavement en *opus sectile* qui joue, comme le décor des pièces XIX et XXIII, sur l'alternance du blanc et du vert. Il s'agit d'un schéma simple à quadrillage où le blanc domine. Contrairement aux autres pièces, les parois semblaient ornées d'un seul décor peint que l'on a retrouvé écroulé sur le pavement.

Sur les côtés de ce bloc monumental, se trouvent des pièces secondaires destinées essentiellement à la circulation au sein de la terrasse inférieure et également à l'accès à la terrasse supérieure. Les pièces V-VII possédaient à l'origine des pavements de marbre dont on ne conserve que les empreintes ; quant à la pièce VIII, elle a conservé sur ses parois des niveaux de préparation pour un revêtement actuellement disparu.

⁶¹ Fiore et Mari 2008, fig.10

⁶² Fiore et Mari 2005, fig.10.a.

Il apparaît donc que, dans cet ensemble grandiose dont nous pouvons faire une lecture globale, la peinture murale joue un rôle tout à fait secondaire. Tout simplement absente des parois les plus richement décorées (*triclinium* II, pièces X et XVII), elle n'apparaît dans le groupe des pièces centrales que pour relayer le marbre dans la zone supérieure des murs des pièces XIX et XXIII, ou pour revêtir certaines voûtes. Il est par ailleurs significatif que les seuls décors peints autonomes, pour ainsi dire, se trouvent dans la petite pièce XVI qui occupe une position reculée, au fond d'un couloir étroit, et dans le portique, long espace de circulation (104 x 37 x 104 m. environ) qu'il aurait été extrêmement coûteux de décorer exclusivement de marbre.

Il ne s'agit pas pour autant d'un renoncement complet aux possibilités offertes par la peinture murale, puisque le décor de la pièce XVI, partiellement reconstitué par M. G. Fiore⁶³, semblait d'une très grande qualité (ARC 01.03). On est en particulier frappé par la finesse de la prédelle architecturale, où le peintre a réussi à rendre à la fois les cannelures et la texture du marbre des colonnes et pilastres qui supportent le portique, alors même que ceux-ci sont d'assez petites dimensions. La peinture semble par ailleurs chargée d'une signification particulière puisque les scènes livrées par la zone médiane du décor représentent une cérémonie religieuse qui semble se dérouler dans un contexte faisant écho à plusieurs égards à des événements du règne de Trajan⁶⁴. Enfin, le décor peint était mis en valeur par la sobriété du pavement qui, bien qu'élégant, présentait un schéma simple où dominait le blanc. Se dessine ainsi une petite pièce raffinée, sans doute réservée à l'empereur qui a souhaité la colorer d'une valeur particulière. La peinture murale est donc associée à l'intimité, dans un espace reculé présentant une faible visibilité, tandis que les principales pièces de

⁶³ Fiore 2011.

⁶⁴ On observe une foule rassemblée, devant un temple, autour d'un personnage vêtu de blanc, couronné de lauriers et tenant un élément circulaire qui ressemble à une patère. M. G. Fiore (2011, en particulier p.70-71) propose une interprétation complexe de cette scène, mettant l'accent d'une part sur la connotation militaire de l'ensemble (présence des tentes sur les côtés du temple, costume de certains personnage qui évoque celui des généraux en chef), d'autre part sur les caractéristiques du temple lui-même dont le fronton est décoré de Victoires et, selon M. G. Fiore, d'un trophée d'armes avec boucliers Dace. On retrouverait ainsi la geste impériale esquissée, toujours d'après l'auteur, dans le portique où se trouvait déjà le motif de la Victoire associé à un trophée d'armes. M. G. Fiore va plus loin et propose de reconnaître dans l'édifice le temple de Trajan ou, plutôt, le projet du temple puisque celui-ci n'est dédié qu'en 121. Si la répétition du thème de la Victoire avec trophée d'armes ainsi que la connotation militaire de l'ensemble nous semblent faire sens et plaider pour une célébration des victoires de Trajan, nous sommes plus sceptique sur la possibilité qu'un empereur puisse faire représenter, de son vivant, un édifice lié à son propre culte et qui n'existe pas encore. Deux possibilités s'offrent à nous : soit il s'agit bien du temple de Trajan et il faudrait peut-être envisager une datation de la peinture plus tardive ; soit nous avons bien affaire à une peinture d'autocélébration et l'édifice aurait dans ce cas une valeur plus générique. Nous aurions tendance à opter pour la seconde solution mais l'évaluation de la peinture demeure délicate dans la mesure où nous n'en avons que de petites photographies en noir et blanc. Reste que la scène était de toute évidence chargée d'une connotation particulière, quelle qu'elle soit.

représentation déploient le luxe et la monumentalité de revêtements de marbre, stuc, de niches occupées de statues ou de fontaines.

Il s'agit donc bien, dans cette partie du complexe certainement réservée à la réception des hôtes de marque, de déployer tout le luxe possible sans lésiner ni sur les effets créés par la vive polychromie et l'usage de matériaux précieux, ni sur la mise en scène de ces espaces, animés de fontaines, nymphées ou niches occupées de statues, et donnant sur le vaste jardin.

b) La villa d'Hadrien à Tivoli

Le caractère palatial de l'architecture et du décor est sans doute porté à son paroxysme par le fascinant complexe de la villa d'Hadrien, empereur philhellène entre tous. Malgré les études nombreuses dévolues à la villa de Tivoli, études portant bien souvent sur des thèmes, des éléments d'architecture ou des édifices spécifiques, on connaît encore bien mal ce vaste ensemble et ceci est particulièrement vrai pour son décor pariétal. De fait, la tâche est vaste pour qui voudrait recenser tous les revêtements des parois tiburtines. F. Guidobaldi et ses collaborateurs s'y sont pourtant attelés, réalisant la liste exhaustive de tous les éléments de décors observés dans une grande partie des structures de la villa⁶⁵. Mais l'ouvrage est consacré en premier lieu aux *sectilia* et, en bonne logique, seuls ces derniers ont droit à des descriptions détaillées. Ce travail monumental a été synthétisé dans le récent ouvrage d'E. Salza Prina Ricotti, l'auteur consacrant une notice pour chaque édifice du complexe, notice où sont décrits les principaux éléments de décor conservés ou observés en leur temps⁶⁶. A cette recension, nous avons associé les informations glanées dans d'autres publications sur le décor peint, afin de donner un aperçu d'ensemble, en nous concentrant sur la question du rôle de la peinture murale et des choix décoratifs réalisés dans les différents édifices de la villa. Ces résultats sont rassemblés dans l'annexe 1.

Sans grande surprise, la lecture de ces notices met en lumière l'importance considérable que prennent les revêtements de marbre, dallages simples ou *opus sectile* parfois somptueux, aussi bien sur les sols que sur les parois⁶⁷. Le marbre domine dans la plupart des édifices prestigieux, espaces de vie, de décision, de culture ou de promenade à l'usage de l'empereur et des personnalités de haut rang qui gravitaient autour de lui. Ainsi, les pièces du pavillon du Théâtre maritime sont toutes revêtues de marbre, associé au sol à des *sectilia* ;

⁶⁵ Guidobaldi 1994.

⁶⁶ Salza Prina Ricotti 2001.

⁶⁷ Très peu de revêtements pariétaux sont réellement conservés : les observations de F. Guidobaldi et de son équipe sont le plus souvent fondées sur les traces d'accroche présentes dans les parois et sur les sols.

c'est également le cas des Petits Thermes dont la majorité des pièces présentent des placages de marbre sur toute la hauteur des parois et, sur les sols, des *sectilia* qui comptent parmi les pavements les plus somptueux conservés dans la villa ; l'Edifice à trois exèdres ainsi que le Grand Vestibule présentent aussi de hauts revêtements de marbre sur les parois, bien qu'on n'en connaisse pas toujours la hauteur exacte, associés à des pavements en *opus sectile*. C'est en revanche une combinaison de *sectilia*, simples dallages de marbre et mosaïques qui orne la majorité des pièces des Thermes à l'*Heliocaminus*, pièces dont les parois sont également revêtues de marbre sur une certaine hauteur. L'alternance entre *opus sectile* et simple dallage se retrouve dans les pièces nobles des Bibliothèques où les revêtements de marbre pariétaux atteignent cette fois 2 m. de hauteur, au-dessous d'un enduit peint rouge. Citons enfin la grande exèdre du Canope dont les pavements sont en mosaïque, mais dont les murs sont revêtus de marbre.

En revanche, les espaces des édifices secondaires, réservés sinon au personnel de la villa, du moins à des personnages de rang mineur, sont dans leur grande majorité ornés d'enduits peints, associés à des pavements de mosaïque. C'est le cas des *Hospitalia*, vraisemblablement destinés à héberger des hôtes de passage à Tivoli. Les deux rangées de petites pièces identiques, qui se font face, sont dotées de pavements de mosaïque noire et blanche tous différents et, sur les murs, de peintures plus ou moins standardisées. Au-dessus d'un socle rouge, la zone principale était constituée de champs blancs ou verts séparés, selon les pièces, par des colonnes ou des candélabres. D'après F. Wirth, suivi par H. Joyce⁶⁸, il ne reste plus rien de ces champs si ce n'est, en leur milieu, des fleurs stylisées au contact du socle. On conserve pourtant des reproductions de tableaux mythologiques (Apollon et les Muses ; Junon, Minerve et Vénus ; Mars qui confie au Tibre les jumeaux allaités par la louve) qui, d'après leurs auteurs, se seraient trouvés dans ces pièces⁶⁹. Le décor étant mal conservé, on peut penser qu'ils occupaient le milieu des panneaux et qu'ils ont été déposés à l'époque où ont été réalisées les reproductions, c'est-à-dire à la fin du XVIII^e s. Dans le complexe des *Hospitalia*, seul le groupe de pièces ajoutées dans un second temps à l'extrémité N-E présente des revêtements de marbre. La plupart des salles des Grands Thermes présentaient également des enduits peints, associés à des pavements de mosaïque noirs et blancs extrêmement simples. L'enduit était parfois rehaussé de stuc, notamment sur les plafonds⁷⁰. F. Guidobaldi a

⁶⁸ Wirth 1934, p.65 et Joyce 1981, p.33-34.

⁶⁹ Il s'agit de douze dessins d'Agelli et Contardi et d'aquarelles de Francesco Bartoli mentionnés par Aurigemma 1961, p.185.

⁷⁰ F. Wirth a pu observer les restes, malheureusement succincts, d'une voûte stucquée (Wirth 1934 fig.31). Il s'agit d'un motif à caissons délimités par des frises ornementales.

relevé de l'*opus sectile* dans une unique salle et seul le grand *frigidarium* présentait des revêtements pariétaux en marbre, sur une hauteur de 3 m. Les Grands Thermes, destinés à la masse des dépendants résidant ou de passage dans la villa, se distinguent donc par leurs dimensions et leur décor des somptueux Petits Thermes, réservés quant à eux aux hôtes de marque. Significatif également est l'usage de l'enduit, associé cette fois à de l'*opus signinum*, dans les salles qui constituent le groupe des *Cento Camerelle*. La question de savoir à qui étaient destinés ces logements nombreux et standardisés a fait l'objet de débats ; E. Salza Prina Ricotti estime que devait y résider la grande masse des esclaves nécessaires à l'entretien et au bon fonctionnement du complexe⁷¹. Enfin, l'enduit peint est bien représenté dans des édifices dont la fonction est plus difficile à déterminer, tels que le Lycée ou l'Académie.

Par ailleurs, des peintures sont documentées dans des espaces de circulation d'édifices où domine plutôt le marbre. C'est le cas du grand cryptoportique situé sous la *Peschiera* dont les parois et le plafond sont enduits et peints. Les peintures sont mal conservées mais F. Wirth relevait les restes de bandes ornées de motifs ornementaux qui devaient diviser le fond blanc en panneaux. Rien n'a été retrouvé au centre des panneaux, si bien que Piranèse a supposé que des tableaux devaient y être accrochés – hypothèse qui ne peut guère être confirmée sans la reconnaissance de traces d'accroche. La voûte présente également un fond blanc divisé par des bandes ornementales en champs rectangulaires enchâssés. Ce type de décor modulaire, sobre et relativement lumineux, s'adapte bien à un espace de circulation sous-terrain qui n'était que faiblement éclairé par des ouvertures réalisées dans le sol de la *Peschiera* située au-dessus. On en trouve une version encore simplifiée dans un couloir des Petits Thermes (voir catalogue ; TIV 01). Le fond blanc est divisé par de simples bandes rouge foncé ; le seul ornement est constitué de frises de cercles dans lesquels se trouvent des palmettes vertes et qui constituent l'encadrement intérieur des compartiments. Peut être rapproché de ces compositions ornementales à fond blanc, le décor de deux pièces d'un édifice de service, situé entre les Grands Thermes et le *Praetorium*. En zone principale, le fond blanc est divisé en panneaux et inter-panneaux par une combinaison de lignes de différentes couleurs. Les inter-panneaux sont constitués de champs rectangulaires étroits laissés vides tandis que les panneaux sont occupés par des losanges inscrits, également matérialisés par une combinaison de lignes jaunes, rouges et noires (voir catalogue ; TIV 01).

La dichotomie, plus ou moins marquée selon les édifices, entre d'une part l'usage du marbre sur les sols et les murs, d'autre part l'usage conjoint de l'enduit peint et des pavements

⁷¹ Salza Prina Ricotti 2001, p.163.

de mosaïque, est confirmée par les solutions décoratives adoptées dans le « Palais ». Nous nous arrêterons de manière un peu plus détaillée sur ce groupe d'édifices, dans la mesure où il s'agit d'une certaine manière du cœur du complexe. La partie identifiée aux appartements de l'empereur est parée d'un riche décor marmoréen, tandis que les revêtements se font plus diversifiés quand on avance vers la partie destinée à l'exercice du pouvoir⁷². Dans la partie résidentielle, se distingue un groupe de pièces – dans l'édifice à la *Peschiera* et à l'ouest de celle-ci – pourvues d'un système de chauffage et identifiées pour cette raison aux appartements d'hiver de l'empereur. Le premier accès à ce quartier privé était une grande salle non chauffée (D sur le plan du *Palazzo 2* ; TIV 01), qui, selon E. Salza Prina Ricotti, devait faire office de salle d'attente pour les courtisans venus voir l'empereur. Cette pièce était somptueusement décorée d'*opus sectile* au sol et sur les murs, jusqu'à une hauteur de 6 m. Une portion du pavement est conservée en place et décrite par F. Guidobaldi⁷³ : il s'agit d'un schéma à double quadrillage, diagonal et droit, qui présente dans le détail un motif assez complexe, composé essentiellement de carrés et triangles rectangles isocèles de différents modules. Le pavement est bicolore, jouant sur une alternance de marbres jaunes (marbre jaune antique) et gris blancs (*pavonazzetto* et marbre africain). On note également dans cette salle la présence d'un autel situé contre le mur du fond, ainsi que de caissons de réserve pour accueillir des tableaux aujourd'hui disparus. De cette pièce, on accédait d'un côté à un groupe de salons chauffés (A, A1, G, G1) qui pouvaient certainement servir de *triclinia* d'hiver, de l'autre à une pièce, également pourvue d'un système de chauffage, dans laquelle on a reconnu la chambre de l'empereur (F). Elle présente un plan en croix grecque inscrite dans un rectangle ; sur le côté nord, s'ouvre une exèdre qui devait accueillir le lit. De part et d'autre de cette alcôve, des portes mènent à de petites latrines individuelles. Le pavement de la pièce n'est pas conservé mais F. Guidobaldi a relevé sur ses parois les traces laissées par le niveau de pose d'un *opus sectile*. Quant aux salons chauffés, si l'on ne conserve du sol que le premier niveau de *sesquipedales*, sur les murs en revanche, des traces d'*opus sectile* ont été observées jusqu'à 6 m. de hauteur dans les salles A1, G et G1 qui forment un ensemble cohérent, et jusqu'à 3 m. dans la pièce A. Notons que même les petites latrines L et L1 sont intégralement revêtues de marbre, l'*opus sectile* laissant tout de même la place à un simple dallage. Enfin, un ensemble de petites pièces et couloir permettait de passer des appartements de l'empereur aux portiques et cryptoportiques de la *Peschiera*, lieu de promenade privilégié.

⁷² La distinction de ces différents espaces établie par Salza Prina Ricotti 2001 (p.199-205) se base en particulier sur les analyses de Mac Donald et Pinto 1995 (p.61-62).

⁷³ Guidobaldi 1994, p.143-44, n°78.

Des pavements d'*opus sectile* ornent les sols des pièces C et E, tandis que les parois sont revêtues de marbre sur diverses hauteurs : le couloir E ne conserve qu'un socle ; dans la pièce C, l'*opus sectile* atteint 3 m. et est ensuite remplacé par de l'enduit ; dans la pièce B enfin, le *sectile* couvre toute la hauteur de la paroi. Les empreintes relevées dans le niveau de préparation de la pièce C permettent à F. Guidobaldi de restituer un schéma de quadrillage à modules carrés⁷⁴. Un seul autre pavement est conservé en place dans ce secteur, celui de la pièce M2⁷⁵, qui communique avec le salon G grâce au couloir N / T et dont on ignore la fonction précise. Le motif est composé de champs carrés flanqués sur leurs quatre côtés de champs rectangulaires ; ces champs rectangulaires déterminent à leur intersection un petit carré orné d'un simple losange. Les grands carrés présentent un fond en *palombino* sur lequel se détache une croix de Malte en ardoise ; quant aux champs rectangulaires, ils sont composés d'un losange central en *bardiglio* flanqué, sur un fond en jaune antique, de triangles en *bardiglio* dans les champs verticaux et en rouge antique dans les champs horizontaux. Le motif déploie donc un riche contraste entre le blanc, le noir, le jaune, le rouge et le gris bleu.

Les pièces qui constituent, toujours selon E. Salza Prina Ricotti, le secteur estival des appartements de l'empereur sont plus détériorées. Elles s'organisent autour d'un vaste jardin (D sur le plan du *Palazzo 1* ; TIV 01) qui leur apportait fraîcheur et lumière. Au sud, l'exèdre-nymphée (d) qui devait servir de *triclinium* d'été, a été transformée par la suite en pressoir à huile mais l'on observe encore ses sept niches enduites, parmi lesquelles la niche centrale, semi-circulaire et plus grande que les autres, devait accueillir une statue, tandis que les niches latérales, à section quadrangulaire, servaient d'écrin aux jets d'eau. De l'autre côté du jardin, s'étend un groupe de pièces très endommagées, dans lesquelles W. MacDonald a reconnu les appartements privés d'été de l'empereur⁷⁶. Ne subsistent de leur décor que des traces d'*opus sectile* au sol, dont seuls quelques éléments sont conservés par endroits (en particulier la pièce au-dessus de q1⁷⁷). En dépit des difficultés de lecture posées par le mauvais état de conservation des structures, l'impression laissée par le programme décoratif de ces deux secteurs résidentiels est donc celle d'une grande richesse, tant au niveau des matériaux, que des motifs et couleurs, dont le faible échantillon aujourd'hui accessible suffit à illustrer la diversité.

Les solutions décoratives se diversifient au profit de matériaux moins coûteux quand on avance vers le secteur officiel du palais. Ainsi les petites pièces en série situées sur le côté

⁷⁴ Guidobaldi 1994, p.144-45, n°80.

⁷⁵ Guidobaldi 1994, p.143, n°77.

⁷⁶ Mac Donald et Pinto 1995, p.35.

⁷⁷ Guidobaldi 1994, p.82-83, n°5.

du péristyle P (plan du *Palazzo* 1 ; TIV 01), et dont E. Salza Prina Ricotti pense, à la suite de W. MacDonald, qu'elles devaient servir de bureaux⁷⁸, présentent des pavements de mosaïque noire et blanche à motifs géométriques simples, voire à champ uni. C'est également le cas de la pièce n² située dans l'angle nord du péristyle. Cette pièce, ainsi que sa voisine, étaient dotées d'une plinthe de marbre au-dessus de laquelle s'élevait probablement de l'enduit. Quant au péristyle P, son pavement était en *opus scutulatum* et ses parois revêtues d'enduit dont il ne reste que les traces d'accroches. Le marbre s'impose de nouveau dans le groupe de pièces organisées autour de l'ancienne bibliothèque de la villa républicaine, pièce que, toujours selon W. MacDonald, Hadrien aurait élue comme lieu de travail privilégié. En effet, si, sur les parois, l'enduit reste de mise, au-dessus d'une plinthe de marbre, les pavements de la pièce f, de l'espace qui le jouxte à l'ouest et de l'*ambulacrum* v sont eux en *opus sectile*⁷⁹. On remarque en particulier le pavement de l'espace qui jouxte la pièce f, partiellement conservé *in situ*, qui, au moyen de contrastes entre des marbres gris, jaunes, rouges et blancs, créent un bel effet de relief (TIV 01).

L'identification des espaces destinés à l'empereur a en partie été réalisée grâce à la richesse du décor et il est donc délicat de tirer des conclusions trop précises sur le lien entre marbre et présence de l'empereur. Toutefois, il est certain qu'à côté de secteurs d'allure plutôt modeste – toutes proportions gardées –, se dessinent des quartiers qui associent monumentalité des formes architecturales et richesse du décor. Ainsi, il ne paraît pas abusif d'affirmer que se met en place, à l'échelle du Palais, comme à celle de l'ensemble du complexe, un codage des espaces, réalisé tant par les formes architecturales que par les choix décoratifs. Ces derniers déploient un large éventail, allant de simples pavements de mosaïque associés à des enduits, à des pièces toutes de marbre vêtues, en passant par des solutions intermédiaires où revêtements marmoréens et enduit se partagent la paroi et où les pavements d'*opus sectile* peuvent être remplacés par de simples dallages de marbre ou par des mosaïques polychromes. Ces choix décoratifs, associés à une structure d'ensemble qui évoque les jardins hellénistiques et leurs pavillons résidentiels⁸⁰ et à des formes architecturales dont l'origine palatiale n'est plus à démontrer (en particulier multiplication des exèdres et autres absides), confirment l'adoption définitive, dans l'architecture impériale, du modèle que constituent les palais hellénistique.

⁷⁸ Salza Prina Ricotti 2001, p.203.

⁷⁹ Guidobaldi 1994, p.77-82, n°1, 2 et 3.

⁸⁰ Royo 2009.

3. Conclusion

a) *Le modèle palatial hellénistique : de l'allusion à l'imitation*

Les références au monde hellénistique et à ses palais ne sont pas nouvelles, loin s'en faut, dans l'architecture et le décor de Rome. M. Royo a montré, en guise d'introduction à sa réflexion sur les palais impériaux du Palatin⁸¹, que l'héritage hellénistique est sensible, comme « expression culturelle d'un pouvoir », dès le II^e s. av. J.-C. dans les demeures de la *nobilitas*. Quant au décor, on pourrait presque affirmer que la référence au monde hellénistique dans ce qu'il a de plus prestigieux est consubstantielle de l'histoire de la peinture murale. Contentons-nous ici de rappeler les démonstrations d'A. Rouveret à propos des *frontes scaenae* du Deuxième Style Pompéien. Selon elle, ces images de théâtre renverraient, au-delà de l'univers du spectacle, à des architectures bien réelles, celles des palais et des pavillons de fête hellénistiques, revêtant ainsi la fonction d'apporter une coloration royale au décor domestique des grands de Rome. La référence au monde hellénistique fonctionne ici par allusion, dans une société où l'ostentation des richesses privées est encore l'objet de blâme – même si celui-ci n'est plus que de façade⁸². De la même façon, significatif est le souci d'Auguste, rappelé entre autres par Suétone⁸³, de minimiser l'importance de sa résidence. A cette période délicate de l'histoire de Rome, l'architecture et le décor de la demeure du *Princeps* se doivent d'envoyer un message clair, le distinguant sans ambiguïté des monarques hellénistiques. La situation est toute autre à la fin du I^{er} s. et la « *domus hyperbolique* » de Domitien – pour reprendre l'expression de P. Gros – ne sera pas détruite comme l'a été la *Domus Aurea*. Au contraire, les empereurs des II^e et III^e s. ont continué de l'occuper et d'en faire le siège du pouvoir. Par ailleurs, le décor monumental des grandes villas suburbaines du début du II^e s. confirme le caractère « décomplexé » de la référence au palais hellénistique. Les grands de Rome sont ainsi passés, en deux siècles, du régime de l'*allusion* à celui de l'*imitation* pure et simple.

b) *Quelles conséquences pour le décor peint ?*

Une des principales conséquences de ces mutations est, pour le sujet qui nous intéresse, la mise à l'écart de la peinture murale qui n'apparaît plus comme un mode de

⁸¹ Royo 1999, p.9-28.

⁸² En témoigne l'épisode rapporté par Pline (*HN*, 36, 3), qui raconte que l'utilisation de colonne de marbre dans sa demeure du Palatin valut à L. Crassus le surnom de *Venus Palatina*.

⁸³ Suétone, *Vie des douze Césars*, 72, 1. Sur ce point, voir l'analyse de Royo 1999, en particulier p.176.

décoration à la hauteur de la représentation officielle du prince. Elle ne disparaît pas complètement, loin de là, des demeures impériales mais, n'étant plus directement au service de l'image du pouvoir, on n'observe plus de volonté de renouvellement profond du langage décoratif. Ainsi, les quelques peintures que nous avons passées en revue au cours de notre excursus – que l'on pense, par exemple, à celle qui orne l'escalier du palais de Domitien ou à celle qui occupe la voûte du grand portique dans la villa de Trajan à Arcinazzo Romano, toutes deux imprégnées des schémas du Quatrième Style Pompéien – se situent pleinement dans la continuité de la période précédente. Cette absence d'innovation est confirmée par deux peintures perdues de la villa d'Hadrien dont nous connaissons seulement les reproductions publiées par H. Krieger (voir catalogue, TIV 01)⁸⁴. On y observe un retour très net à des architectures monumentales qui portent véritablement la structure de la paroi et qui ne peuvent qu'évoquer les compositions du Deuxième Style Pompéien. Plutôt que de créer des formes nouvelles, on préfère donc revenir à des solutions décoratives associées à un passé plus ou moins lointain.

Or, l'étude des processus de production, à la fin de la République et au début de l'Empire, a depuis longtemps mis en lumière le rôle fondamental que joue l'imitation des couches supérieures de la société. Concernant le Deuxième Style Pompéien, A. Rouveret a bien montré qu'il s'agissait pour la *nobilitas* romaine de reprendre à son compte le mode de vie des princes hellénistiques en transposant dans leur maison le luxe de leurs palais⁸⁵. *Nobilitas* qui joue elle-même le rôle de modèle pour les autres catégories de la population. Cicéron livre un témoignage très clair de ce processus d'imitation dans un passage du *De Officiis* cité par A. Rouveret. Abordant la question des résidences des hommes de premier rang, il conclut que la valeur personnelle doit se parer d'une belle demeure mais que la demeure ne suffit pas à elle seule à la faire naître. Et de reconnaître que beaucoup imitent le luxe des grands sans tenir compte de leur propre niveau social : « il faut se garder, surtout si l'on fait bâtir soi-même, de dépasser la mesure en dépense et en magnificence ; de ce genre de défaut, il y a beaucoup d'exemples : on s'applique en général à imiter en cela les manières de faire des grands personnages. Qui imite les vertus de ce grand homme que fut Lucullus ? Mais combien prennent pour modèle la magnificence de ses villas ! »⁸⁶. Par la suite, de nombreux travaux ont montré le rôle décisif qu'a joué Auguste dans la naissance et la diffusion de ce

⁸⁴ Krieger 1919, p.35-39.

⁸⁵ Rouveret 1989, p.212-19.

⁸⁶ *De Officiis*, I, 140 ; traduction proposée par Rouveret 1989, p.216.

qu'on appelle le Troisième Style Pompéien⁸⁷. A. Rouveret va jusqu'à parler d'un « art de cour », de « modèles auliques », qui se sont répandus dans les autres couches de la société, aussi bien en Italie que dans les provinces⁸⁸. Quant au Quatrième Style, on ne peut nier l'influence de la *Domus Aurea*, dont les décors novateurs influencèrent considérablement la production picturale de la seconde moitié du I^{er} s. ap. J.-C.

Il semble donc que les changements se fassent par le haut et l'on ne saurait donner tort à A. Rouveret, du moins pour la fin de la République et le début de l'Empire, quand elle affirme que « l'histoire du décor pariétal romain passe plus par la volonté des commanditaires, des *domini*, que par une histoire des formes nées des inventions des peintres »⁸⁹.

On saisit dès lors ce que cette période a de cruciale pour l'histoire du décor domestique. La question est double : d'une part, comment la production picturale va-t-elle évoluer maintenant qu'elle n'est plus stimulée par les commandes impériales ? D'autre part, cette nouvelle conception du décor intérieur au plus haut niveau de la société va-t-elle avoir des répercussions sur la façon dont les particuliers pensent et structurent leur maison ? Quel statut sera désormais celui de la peinture murale dans ces processus de codage de l'espace ? Les propos de Pline l'Ancien sur l'importance croissante des placages de marbre, qui sonnent, sous la plume de leur auteur, comme une vérité générale, sont-ils applicables à l'ensemble de l'architecture domestique et dans quelle mesure ?

c) Pourquoi s'arrêter à la fin du III^e s. ?

La détermination de la limite basse de notre corpus a obéi à des considérations plus pragmatiques. Il s'agissait de nous arrêter avant les grands bouleversements de l'Antiquité tardive qui voient, en particulier, d'importantes mutations dans l'architecture domestique⁹⁰ et l'entrée d'une iconographie chrétienne en formation dans le décor. Ce sont là cependant des processus complexes qui s'affirment progressivement et qu'il est difficile de dater avec précision. Par ailleurs, nombre de peintures de cette période sont datées selon des fourchettes chronologiques très larges. Le choix de la fin du III^e s. était donc une façon de se prémunir

⁸⁷ Les plus célèbres sont bien sûr ceux de P. Zanker (en particulier Zanker 1983 et 1987).

⁸⁸ Baldassare *et al.* 2003, p.130-31.

⁸⁹ Rouveret 1989, p.214-15.

⁹⁰ Pour une bibliographie précise sur la question voir Uytterhoeven 2007, p.26-27. En Italie, ces mutations apparaissent de manière particulièrement claire dans les vastes villas de Piazza Armerina (Carandini *et al.* 1984 ; Wilson 1983 ; Rizza et Garraffo 1984 ; Gentili 1999) ou de Desenzano del Garda (Scagliarini 1997 et Desenzano 1994) et, pour l'habitat urbain, dans les *domus* d'Ostie (Becatti 1948 ; Tione 2000) ou de Rome (Guidobaldi 1986 ; 1993).

contre le risque d'une dilatation excessive du corpus, car si l'on commençait à prendre en considération des peintures datées entre la fin du III^e s. et le courant du IV^e s., pourquoi exclure les documents datés du plein IV^e s. ?

C. Méthode proposée

L'objectif de la recherche est donc de préciser les évolutions de la peinture murale domestique entre la fin du I^{er} et la fin du III^e s. ap. J.-C., à l'échelle d'une zone géographique élargie englobant l'Italie centrale et l'Italie septentrionale et à une période historique qui impose plus que jamais une lecture conjointe des différents types de décor et de leur contexte architectural.

1. La peinture en contexte

a) Une prise en compte nécessaire du contexte architectural

Cette volonté de (re)mettre en contexte la documentation étudiée s'inscrit dans les évolutions récentes de la discipline, comme l'exemple d'Ostie nous l'a déjà fait comprendre. 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 dans les années 1970 sur les rapports entre espace et décoration dans la peinture pompéienne constituent des travaux fondateurs en ce sens⁹¹. A sa suite, en 1985, A. Barbet, dans son ouvrage sur les Styles Pompéiens, consacrait pour chaque période un chapitre à l'adéquation des décors aux espaces architecturaux⁹². 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 architecture⁹³. De nombreuses monographies constituent des tentatives individuelles en ce sens⁹⁴ et, récemment, s'est tenu à Toulouse un colloque qui visait précisément à réunir sur cette question des spécialistes du décor, des architectes et des archéologues⁹⁵. Enfin, le dernier colloque international de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique,

⁹¹ Voir en particulier Scagliarini 1974-76.

⁹² Barbet 1985.

⁹³ Moorman 1993.

⁹⁴ Clarke 1991, Leach 2004, Falzone 2004, 2007, pour ne prendre que quelques exemples italiens.

⁹⁵ Balmelle *et al.* 2011.

organisé à Athènes en septembre 2013 et intitulé « Context and meaning », 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, plafond et éléments mobiles compris. Afin que cette exigence ne reste pas rhétorique et puisse être concrètement mise en pratique nous avons monté une base de données relationnelles qui nous a permis de croiser ces différentes informations et que nous présenterons plus bas.

b) Une prise en compte nécessaire du contexte archéologique

Il convient également d'être attentif au contexte archéologique. En effet, une des principales difficultés pour qui entend affronter l'étude de la peinture des II^e et III^e s. est, comme le soulignait S. Mols pour Ostie, le caractère parfois très fluctuant des datations, souvent fondées sur un argumentaire essentiellement stylistique. Le faible nombre de parallèles disponibles peut entraîner, pour une même peinture, des différences allant jusqu'à un demi-siècle entre les diverses datations proposées⁹⁶. C'est pourquoi, il nous a semblé nécessaire d'étudier les décors peints en rapport étroit avec leur contexte archéologique et de favoriser, dans la réflexion, les ensembles pour lesquels on disposait d'éléments de datation extérieurs à la peinture elle-même.

Une telle mise à l'écart des analyses stylistiques ne constitue en rien une dévalorisation des méthodes de datation traditionnellement utilisées par les spécialistes de la peinture murale. Il s'agit là souvent du seul outil dont nous disposons et il est inutile de dire qu'il a largement fait ses preuves. Il nous semble toutefois nécessaire de produire des instruments de travail qui s'en dégagent partiellement afin de ne pas tomber dans le cercle vicieux qui consiste à caractériser des périodes par des exemples datés stylistiquement à partir de ce que l'on sait (ou croit savoir) des tendances de la période.

Les données archéologiques les plus fréquentes touchent aux techniques de construction des parois et aux types des pavements ; dans des cas plus rares, mais précieux, les sols et les parois sont datés de manière plus précises grâce à du matériel céramique,

⁹⁶ Pour ne prendre qu'un exemple, les peintures de la pièce 1 de l'*insula del Soffitto Dipinto* ont été datées entre l'époque d'Hadrien et l'époque sévérienne (voir résumé proposé par Falzone 2004, p.99-100).

épigraphique ou numismatique. Ces éléments ne fournissent cependant la plupart du temps que des *termini post* ou *ante quos* pour les peintures.

Si nous n'avons pas manqué de vérifier la validité des raisonnements (en particulier concernant le matériel datant comme la céramique et les monnaies, parfois mis à contribution en dépit de son contexte de découverte) ainsi que la stratigraphie relative des structures et des décors (quand cela était techniquement possible), nous avons en revanche décidé de nous fier aux spécialistes pour les datations des catégories de matériel autres que les enduits peints. Nous avons effectué des vérifications ponctuelles dans des cas qui nous paraissaient douteux et avons cherché à privilégier la bibliographie la plus récente mais il était impossible de reprendre l'ensemble des datations. Une telle entreprise aurait demandé un temps considérable, d'autant qu'il aurait fallu nous familiariser avec une bibliographie peu voire pas connue sur des zones aux profils très différents.

On pourra donc certainement nous reprocher une approche trop peu informée de certains types de matériel ; la façon dont nous avons mis en évidence, dans le catalogue et dans le texte lui-même, les fondements des différentes datations proposées permet cependant un réajustement aisé, si des données nouvelles émergent ou si des critiques sont émises à l'encontre de certaines propositions.

2. Constitution du corpus documentaire

Le corpus documentaire a été constitué en fonction des problématiques présentées.

La bibliographie sur la peinture des II^e et III^e s. en Italie a fait l'objet d'un dépouillement minutieux qui nous a permis de rassembler la documentation connue jusqu'au début des années 1980, date de la parution des derniers travaux exhaustifs sur la question (voir plus haut). Pour les données mises au jour depuis cette date, nous avons utilisé, outre les ouvrages mentionnés plus haut qui fournissent des éclairages ciblés, les bulletins bibliographiques de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, autrement dénommés APPELLES, dont la première parution remonte à 1985 (avec un dépouillement des publications parues depuis 1982). Ils établissent, tous les trois ans, une liste de tous les ouvrages publiés faisant référence à la peinture murale antique – c'est-à-dire que ne sont pas seulement recensés les ouvrages consacrés directement à la peinture murale mais également les articles, voire les simples mentions, portant sur ce type de données dans le cadre de publications diverses. Avec des référents dans une trentaine de pays, dont quatre pour la seule

Italie, et un classement par pays et par villes, ces bulletins ont constitué un précieux outil de travail, bien qu'ils ne puissent prétendre à une parfaite exhaustivité.

Nous disposions d'autres outils pour affiner cette recherche, comme les différents catalogues publiés récemment qui recensent les villas romaines retrouvées dans des zones géographiques précises⁹⁷ ou les cartes archéologiques qui existent pour un certain nombre de régions d'Italie⁹⁸. Ces ouvrages disposent tous d'index bien faits qui permettent de repérer rapidement les édifices présentant des décors peints. Cependant, nous n'avons pas mené ces recherches à terme car il s'est très vite avéré qu'elles représentaient un temps de travail considérable, pour des résultats très décevants. La forme même de ces différents catalogues ou cartes archéologiques nécessite un important dépouillement bibliographique pour savoir si les données exposées entrent ou non dans nos perspectives de recherche. Or, ces recherches fastidieuses n'ont jamais abouti, à la découverte d'ensembles peints répondant à nos critères qui n'aient été connus par ailleurs. Nous avons donc renoncé à poursuivre ce travail, au risque de laisser passer un ou deux sites qui auraient pu se révéler intéressants.

Les objectifs définis précédemment nous ont conduite à n'enregistrer que les peintures issues d'édifices dont la destination résidentielle était sinon assurée, du moins hautement probable. Nous avons également privilégié les ensembles qui ont été retrouvés en place ou en situation d'écroulement primaire et sont ainsi attribués de façon certaine à une pièce. Des ensembles en situation de dépôt secondaire ont également été enregistrés quand les auteurs étaient en mesure de garantir leur appartenance à la maison et, éventuellement, de proposer une provenance précise. La quantité bien moindre de données disponibles pour les régions situées au-delà de l'Italie centrale nous a parfois conduite à assouplir quelque peu ce dernier critère quand les peintures s'avéraient intéressantes. Nous avons en revanche été amenée à exclure certains contextes dont la destination domestique n'était pas établie assez solidement, comme le cas fameux de ladite *Villa Piccola*, qui constitue pourtant un des plus beaux exemples de style linéaire conservés.

Concernant la datation, le tri était plus délicat. La volonté de privilégier les peintures pour lesquelles nous disposions d'éléments de datation extérieurs ne pouvait nous conduire à exclure complètement les données pour lesquelles les datations étaient seulement stylistiques, le corpus risquant alors de se trouver réduit à une peau de chagrin. Nous n'avons néanmoins

⁹⁷ De Franceschini 1998 ; De Franceschini 2005 ; Accardo 2000 ; Marzano 2007.

⁹⁸ Voir par exemple les tomes I à V de la carte archéologique de la Lombardie (Rossi 1991 et 1996 ; Poggiani Keller 1992 ; Ubaldi 1993 ; Casini 1994), celle du Veneto (Capuis *et al.* 1988-1994, t. I-V) ou les volumes que du *Lexicon topographicum urbis Romae*.

retenu que les datations stylistiques qui s'inscrivaient pleinement dans la période chronologique envisagée, en excluant un certain nombre de peintures datées, par exemple, entre le milieu et la fin du I^{er} s. Ce choix peut être contesté, dans la mesure où le parallèle avec d'autres peintures de notre corpus aurait pu faire pencher la balance dans un sens ou dans l'autre ; il était pourtant nécessaire pour ne pas crouler sous une documentation au traitement trop incertain. Certaines peintures ont d'ailleurs pu être réintégrées au cours du travail, quand il nous apparaissait qu'elles avaient leur place dans notre réflexion. A l'inverse, des peintures initialement enregistrées ont été finalement retirées, l'analyse conduisant à revoir la datation.

Ont enfin été exclus du corpus les ensembles trop fragmentaires qui ne permettaient ni de réfléchir sur la structure du décor, ni de faire apparaître l'utilisation de tel ou tel motif. Ce type de découvertes a été enregistré seulement quand il survenait dans une maison pour laquelle nous disposions de peintures mieux conservées, ce afin de donner une idée la plus complète possible du programme décoratif. Dans le même but, nous avons enregistré, pour une maison, toutes les pièces ayant livré des éléments de décor même si la peinture murale en était absente. Ont été également pris en compte des documents plus anciens, à partir du moment où ils ont coexisté avec le décor de la période étudiée, le maintien en l'état de certains décors, alors que d'autres sont refaits, étant un choix significatif.

Sur la base des critères ainsi définis, nous avons rassemblé 85 édifices (répartis sur environ 25 sites) qui ont été enregistrés dans la base de données présentée ci-dessous.

3. Outil d'analyse : une base de données relationnelle

Ces 85 édifices, qui correspondent à environ 530 ensembles peints (certes d'importance inégale) constituent une masse documentaire relativement conséquente qu'il fallait être en mesure de traiter. Par ailleurs, l'exigence de contextualisation nécessitait l'enregistrement, outre des éléments liés à la caractérisation des ensembles picturaux, d'un grand nombre de données concernant l'édifice et les différents espaces qui le constituent. C'est pourquoi la réalisation d'une base de données, qui nous permît de traiter un nombre important de documents, tout en croisant différents types d'informations, nous a paru nécessaire.

Cet outil de travail a été conçu sous le logiciel FileMakerPro®. Il s'agit d'une base de données relationnelle (**fig. 1**), au sein de laquelle nous avons dans la mesure du possible cherché à encadrer le contenu des rubriques (sous la forme de cases à cocher ou de cercles

d'option) afin de systématiser nos observations et de faciliter le traitement statistique des données. Le premier niveau est constitué par l'unité résidentielle, maison ou appartement, pour utiliser la terminologie actuelle. Dans un article de 2001, G. Storey définit le concept d'unité architecturale/résidentielle en ces termes⁹⁹ : 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, pour le corpus qui nous intéresse, 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 distinguerons 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 qui peut également, dans des contextes particuliers, en présenter plusieurs.

L'unité résidentielle est définie par un numéro de fiche, sa dénomination usuelle et la commune à laquelle il appartient. Les noms des communes sont pré-enregistrés et la rubrique est liée à une autre base de données qui présente la liste de toutes les communes italiennes avec leurs coordonnées géographiques, ceci pour faciliter le travail de cartographie. Travaillant sur des sites déjà publiés et, pour certains, bien connus, il nous a semblé préférable de conserver la dénomination couramment utilisée par la littérature archéologique, sans entrer dans les difficultés liées à la définition de certains termes et, en particulier, du terme *insula*¹⁰⁰. Dans les cas d'erreurs évidentes d'identification (par exemple les édifices anciennement dénommés « *palazzo* » et « *villa* » sous *S. Giovanni in Laterano* qui sont selon toute probabilité des *domus*), nous avons placé les termes entre guillemets et les caractéristiques mises en évidence pour chaque édifice permettent de rectifier la perception que nous pouvons en avoir. La première de ces caractéristiques est le contexte, urbain ou extra-urbain (en précisant dans ce cas si l'édifice se trouve en bord de mer ou d'un lac). Sont ensuite données des indications sur le plan, qui permettent de préciser l'importance d'une habitation et la provenance sociale de ses propriétaires. Il s'agit de la surface au sol, information précisée par le nombre de pièces au rez-de-chaussée, de la présence ou non d'un étage (appartenant à la même unité résidentielle) et de la présence ou non d'un espace découvert (cour ou jardin) interne à l'unité résidentielle ou bien partagé avec d'autres foyers. Vient ensuite la datation de

⁹⁹ Storey 2001.

¹⁰⁰ Pour un résumé sur les difficultés suscitées par l'utilisation de ce terme (avec bibliographie associée) voir Gros 2006, p.111-112 ; la remarquable monographie de J. Dubouloz (2011) fait par ailleurs toute la lumière sur la définition juridique de l'*insula*.

l'occupation de l'édifice. Une rubrique libre « précisions » permet d'indiquer les informations relatives à l'histoire du bâtiment nécessaires pour la compréhension du décor. C'est enfin sur cette fiche qu'est indiquée la bibliographie relative à l'édifice et à son décor.

L'unité résidentielle est ensuite divisée en « ensembles » qui sont les différentes pièces du bâtiment¹⁰¹ et qui constituent le second degré de la base de données. La pièce est définie par un numéro de fiche, l'identifiant de l'unité résidentielle et un numéro d'ensemble. Nous indiquons également le nom donné à la pièce dans les publications originelles, nom qui est aussi utilisé dans le corps du texte afin d'éviter au lecteur coutumier de la bibliographie une fastidieuse gymnastique mentale pour établir les équivalences.

Nous avons ensuite tenté de pallier les difficultés liées à l'identification de la fonction d'une pièce et au nom (latin ou non) qu'on lui attribue, difficulté qui ont suscité une abondante bibliographie. Comme le rappelle J.-P. Guilhembet dans un article en forme de bilan historiographique¹⁰², le problème est double. D'une part, la nomenclature proposée par Vitruve dans son célèbre traité a longtemps constitué la principale grille de lecture des résidences pompéiennes ; d'autre part, ces mêmes résidences pompéiennes lues à la lumière du *De Architectura* ont longtemps servi de modèle pour une définition de « la » maison romaine et, par suite, pour la compréhension de tous les vestiges archéologiques retrouvés dans l'empire romain, quelque soit leur contexte géographique et socio-économique. Ainsi, sur les bases de ces deux références qui ont pendant des décennies constitué l'alpha et l'oméga de l'étude de l'architecture domestique, on a eu trop souvent tendance à établir une stricte équivalence entre : 1) les caractéristiques architecturales d'une pièce et, surtout, sa situation dans le plan de la maison, 2) le nom qu'elle porte d'après la nomenclature issue des textes (principalement du traité de Vitruve), 3) la fonction associée à ce type de pièce, toujours d'après les sources textuelles¹⁰³. Ce qui revient à oublier d'une part que la nomenclature issue des textes ne coïncide pas nécessairement avec l'usage courant et que le vocabulaire latin, quoi qu'il en soit, n'est pas univoque¹⁰⁴ ; d'autre part que la fonction d'une pièce est rarement unique et que la même activité pouvait se pratiquer dans différents types de pièces¹⁰⁵. Pour reprendre la formule de J.-P. Guilhembet, « si les mots [latins] sont

¹⁰¹ Rappelons que nous n'avons enregistré que les pièces ayant livré des éléments de décor.

¹⁰² Guilhembet 2007.

¹⁰³ Pour une présentation efficace et récente de ces difficultés voir Allison 2004, en part. p.11, 63, 161.

¹⁰⁴ Pour une mise au point sur cette question, voir par exemple Guilhembet 2007, p.102.

¹⁰⁵ Cette affirmation est largement illustrée par Allison 2004 (chapitre 6), qui fait la liste des différentes activités identifiables dans une maison en indiquant à chaque fois dans quelles pièces elles se déroulent pour un certain nombre de maisons de Pompéi – les activités étant identifiées essentiellement à partir du matériel retrouvé dans les pièces.

polysémiques, les espaces sont polyvalents¹⁰⁶ ». Depuis les années 1970, de nombreux chercheurs ont adopté une position critique vis-à-vis de ce type d'analyses que P. Allison (que l'on peut placer parmi les représentants majeurs de ce mouvement) qualifie d' « analogiques »¹⁰⁷. Pour ce qui est de la détermination de la fonction d'une pièce, des solutions nouvelles ont été proposées : le recours à la typologie architecturale, au décor, au matériel retrouvé dans la pièce, etc¹⁰⁸. L'objectif de notre travail rejoint en partie ces réflexions puisqu'il s'agit de s'interroger sur les relations qui peuvent exister entre le choix d'un décor et les caractéristiques d'une pièce.

Ces difficultés posées, nous avons renoncé à utiliser les noms romains, qui constituent déjà une première interprétation des espaces et de leur fonction. Adoptant une démarche descriptive, nous avons tenté de caractériser les pièces de la façon la plus précise possible en décrivant :

- leurs formes (plan au sol et type de couverture) et 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 situé 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 ; avec système de fermeture ou non) ;
- leur degré de visibilité (pièce visible depuis la rue, pièce visible depuis un espace commun, pièce visible seulement depuis la maison) ;
- leur degré de luminosité (pièce recevant la lumière du jour de façon directe ou indirecte, pièce ne recevant pas la lumière du jour ; nombre et dimensions des ouvertures).

Concernant la fonction des espaces, nous avons dans un premier temps indiqué s'il s'agissait d'un espace de repos ou d'un espace de circulation. Ces deux catégories renvoient à la distinction opérée par D. Scagliarini¹⁰⁹ entre « spazi statici » e « spazi dinamichi », 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

¹⁰⁶ Guilhembet 2007, p.102.

¹⁰⁷ Allison 2001, p.185 ; on peut citer les critiques émises par A. Wallace-Hadrill (par exemple 1994, en part. p.6) ou E. W. Leach (par exemple 1997, en part. p.50), mais nous renvoyons à Allison 2001 et 2004 ainsi qu'à Guilhembet 2007 pour une bibliographie plus complète sur la question.

¹⁰⁸ P. Allison livre un bilan éclairant de ces différentes tentatives, assorti de nombreuses références bibliographiques (Allison 2001. p.185-200 ; voir également Allison 2004).

¹⁰⁹ Scagliarini 1974-76, p.3 ; 17-21.

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). Nous avons enfin établi la liste d'un certain nombre d'espaces que l'on peut caractériser plus précisément grâce à du mobilier (structures, meubles ou objets liés à une activité particulière) ou à des caractéristiques architecturales bien spécifiques : entrée, cour/jardin, cuisine, latrines, couloir, escalier, péristyle, *atrium*¹¹⁰, salle à manger, salle thermale, portique, cryptoportique. C'est seulement dans cette rubrique qu'intervient la prise en compte de la fonction.

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 mobilier¹¹¹. 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*¹¹².

L'ensemble de ces données permet donc de déterminer la place et le rôle de la pièce dans l'organisation de l'espace domestique. La dernière rubrique, libre, est conçue pour accueillir les découvertes archéologiques et les éléments relatifs à l'évolution architecturale de la pièce qui seraient de nature à éclairer sa compréhension.

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, relatives à une même phase. Le décor ne présente donc pas une cohérence physique (toutes les parois sont envisagées de façon globale, même s'il existe des ruptures) mais une cohérence chronologique. S'il y a eu des réfections, deux cas de figure se présentent à nous : soit les réfections ont touché l'ensemble d'une pièce – et dans ce cas, si les différents états subsistent, ils ne nous sont connus que parce que le revêtement de dernière phase s'est dégradé et laisse apparaître le décor antérieur ; soit elles ont été ponctuelles, ne touchant que les parties les plus endommagées. Dans ce dernier cas de figure, deux états différents d'un même décor peuvent avoir fonctionné ensemble et la cohérence chronologique n'a pas de sens quant à la réalisation de la peinture mais quant à son « utilisation » – si l'on peut parler ainsi. Concrètement, cela signifie qu'une même fiche de

¹¹⁰ Il s'agit du seul nom latin que nous avons utilisé dans la mesure où il renvoie à un type de pièce aux caractéristiques architecturales proprement latines.

¹¹¹ Voir entre autre Scagliarini 1974-76, p.10 (avec bibliographie antérieure).

¹¹² Voir par exemple Dunbabin 1996.

« 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 attribués différents décors peints, si plusieurs états se sont succédés.

Le but de la table « décor peint » est de décrire de la façon la plus précise possible la peinture telle qu'elle a été retrouvée¹¹³ et de la caractériser selon nos problématiques de recherche. La définition du décor prévoit : un numéro de fiche, le nom de l'édifice et de la pièce dont il provient, ainsi que sa provenance (murs, plafond, décor continu sur les murs et le plafond, autres – colonnade par exemple). Vient ensuite la description du décor et tout d'abord la description de l'objet archéologique : dans quelle situation l'enduit a été retrouvé (encore en place sur le mur, effondré en place et préservé tel quel, effondré et retrouvé en situation de dépôt secondaire), quel est son état de conservation et possède-t-on de la documentation graphique et/ou photographique ? Sont ensuite abordées les questions de datation. Travaillant essentiellement à partir de documents déjà publiés, il nous a fallu distinguer les datations proposées par les auteurs et nos propres datations. Afin de juger de la fiabilité d'une datation, il est indiqué si celle-ci a été élaborée sur des bases archéologiques et/ou stylistiques. Les données archéologiques ne livrant souvent que des *termini*, nous avons ajouté deux rubriques, *TPQ* et *TAQ*, qui permettent de donner un cadre à des datations stylistiques. Une rubrique « commentaires » est consacrée aux précisions qui doivent être apportées pour justifier la proposition de datation. Enfin, cette partie descriptive se clôt par une description générale de la peinture.

La forme de rubrique « libre » est suffisante pour l'enregistrement des données mais pas pour leur analyse ; c'est pourquoi, nous avons consacré une partie de la fiche à la caractérisation du décor peint, qui se fait exclusivement dans le cadre de choix pré-remplis. L'élaboration de ces critères s'est faite au fur et à mesure de notre travail et ils ont été modifiés jusqu'au dernier moment, car si une telle catégorisation présente des vertus euristiques, ce n'est qu'en avançant dans le traitement des données que nous avons pu éliminer des critères qui se sont révélés non pertinents et en ajouter d'autres. Ils constituent donc autant un outil de travail que le fruit de nos recherches.

Les premiers critères, qui touchent à la qualité de réalisation ou à la richesse de la gamme de couleur employée, permettent de préciser le degré d'élaboration du décor. Nous avons ensuite indiqué le profil typologique des peintures envisagées selon les critères

¹¹³ Il faut préciser ici que le vocabulaire de la description utilisé est essentiellement celui défini par l'équipe du Centre d'Étude de la Peinture Murale Romaine (voir en particulier Barbet 1984 b et Barbet *et al.* 1997) et par la table ronde des 11 et 12 décembre 1998 organisée par l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Vocabulaire AIPMA 2000).

explicités plus bas (voir sous-partie sur la typologie). 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 de II^e et III^e s. 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) que nous avons divisé en « éléments décoratifs simples » (motifs isolées) et « éléments décoratifs 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 Troisième et Quatrième 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.

Une question délicate s'est posée à nous quand nous avons rempli la base de données et que nous avons commencé à envisager son traitement. En effet les décors sont rarement conservés en entier et ce n'est pas parce qu'un élément n'est pas observable qu'il n'était pas présent. Voilà pourquoi nous avons en générale fait la différence entre un choix « non observable » et un choix « absence ». Le même problème s'est posé pour la division verticale de la paroi, nous conduisant à distinguer les parois « tripartites » et « bipartites » (c'est-à-dire suffisamment conservées pour dire qu'elles étaient divisées en trois ou deux partie), les parois « au moins bipartite » (pour les cas fréquents où nous n'avons que la partie inférieure du décor et où il est impossible de dire s'il y avait ou non une zone supérieure) et les parois où l'on observe une « absence assurée de zone inférieure » (quand nous n'avons, encore une fois, que la partie inférieure du décor, mais que l'on peut assurer qu'il n'y avait pas de zone inférieure). Une rubrique précisant si le schéma est ou non conservé en entier permet de contrôler en dernier lieu la valeur que l'on peut attribuer aux différentes informations données.

La dernière table est consacrée aux autres types de décor qui ornent la pièce et pour lesquels nous n'avons pas procédé à une caractérisation aussi fine. Le même modèle sert aux revêtements muraux autres que les enduits peints (placages de marbre, mosaïque murale, enduits non peints), aux revêtements des sols (dont nous avons isolé les seuils quand ils présentaient un traitement différent), au décor stucé et aux éléments de décor indépendants. Parmi ceux-ci nous avons compté le décor mobile (essentiellement la statuaire) ainsi que les

éléments architecturaux fixes comme les fontaines, qui ont souvent également une utilité pratique mais qui, en contexte domestique, font partie de l'apparat décoratif d'une pièce. La partie descriptive présente plus ou moins les mêmes rubriques que la table « décor peint ». Pour ce qui est de la caractérisation, nous nous sommes attachée seulement aux pavements de mosaïques et aux placages de marbre (sols et murs), 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 de mosaïque, les critères sélectionnés correspondent aux grandes catégories traditionnellement utilisées dans l'étude de la mosaïque : couleur (noire et blanche ou polychrome), nombre de tapis, type de motif (géométrique, figuré, géométrique et figuré), organisation du motif (couvrant, centré, juxtaposé). Pour ce qui est des placages de marbre, les informations utiles nous ont semblé être le nombre de marbres différents utilisés (un seul, deux ou plus de deux) et la hauteur du revêtement, dans le cas des revêtements muraux.

Une telle base de données, dont le fonctionnement est résumé dans la **figure 1**, permet donc non seulement un enregistrement structuré du corpus documentaire qui a servi de base au catalogue, mais également un croisement et un traitement statistique des données relatives aussi bien au décor dans son ensemble qu'à l'espace architectural qui l'accueille.

4. Analyser le décor peint : une typologie formelle

Dans cette base de données, ont donc été enregistrées 85 unités résidentielles, ce qui correspond à environ 500 pièces, 530 ensembles peints et 500 éléments de décor autres. Nous avons déjà souligné le fait que, afin d'aboutir à une perception complète des programmes décoratifs, ont été enregistrés certains ensembles très fragmentaires et d'autres plus anciens que la période étudiée. Ceci nous amène à considérer que notre travail sur la peinture des II^e et III^e s. à proprement parler ne portera pas réellement sur 530 documents. La masse documentaire reste cependant importante et, pour l'appréhender de manière rationnelle, il nous a semblé nécessaire d'élaborer une typologie, en partant de critères formels intrinsèques au décor peint, que l'on pourra confronter d'une part à la chronologie, d'autre part à l'utilisation qui est en faite au sein de l'espace domestique selon les types de pièces (aussi bien en termes spatiaux que fonctionnels) et en relation avec les autres éléments du décor.

Pour la période qui nous intéresse, comme nous l'avons vu lors du bilan historiographique, un certain nombre de classements ont déjà été proposés. F. Wirth¹¹⁴ 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. 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 chaque fois l'esprit du temps. Bien différente est l'approche d'H. Joyce¹¹⁵, qui a mis au point une véritable typologie formelle, en se basant sur des critères relatifs à la fois à la structure des parois et au langage décoratif utilisé. Elle distingue ainsi, pour le décor des parois¹¹⁶ : 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).

A la croisée de ces deux démarches, se situe le travail d'H. Mielsch qui a divisé les II^e et III^e s. en quatre grands moments (époque d'Hadrien, époque antonine, fin des Antonins – début des Sévères, III^e s. avancé et IV^e s.) 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 »). Un tel classement, qui correspond à des groupes très précis de peintures provenant essentiellement d'Ostie et qui ne met pas réellement en place une typologie complète avec des critères systématiques, comme a pu le faire H. Joyce, a une valeur essentiellement descriptive.

¹¹⁴ Wirth 1934.

¹¹⁵ Joyce 1981.

¹¹⁶ Nous ne détaillons ici essentiellement les grands types, qui sont chacun divisés en plusieurs sous-types; pour une présentation complète voir : Joyce 1981, p.2-22 pour les parois et p.70 pour les plafonds.

Enfin, C. Liedtke a mis au point une typologie pour le décor des pièces secondaires¹¹⁷. S'intéressant uniquement aux décors monochromes, elle distingue quatre types différents :

- les *Ädikuladekorationen* ou décors à édicules : ce groupe englobe les fonds monochromes divisés en différents champs par des édicules - l'édicule étant défini par 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.

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

Souhaitant établir une typologie formelle, nous nous situons donc dans la continuité du travail réalisé par H. Joyce et C. Liedtke, dont les catégories et les critères retenus ont servi de base à notre propre réflexion.

c) *Typologie des parois*

Le critère qui sous-tend la typologie établie par H. Joyce, et qui nous semble fondamental, est celui de l'organisation du décor et de son degré de complexité. 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. Distinction qui permet de faire la différence, par exemple,

¹¹⁷ Liedtke 2003, p.8-12.

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 édicules 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 édicules d'Ostie qui présentent souvent en réalité une structure centrée autour du panneau du milieu, qui constitue pour ainsi dire l'axe de symétrie de la paroi (voir par exemple les peintures des pièces IV, V et VI dans l'*Insula delle Pareti Gialle* à Ostie ; OST 10.03-05 états 2). 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 très différents – par exemple, le décor très dépouillé des pièces 4a, 4b et 5 de l'*Insula di Lucrezio Menandro* à Ostie (OST 02.03-05) est classé 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).

Par ailleurs, 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. La terminologie choisie pour les sous-types « tectonic, structural » et « tectonic, decorative » semble également peu satisfaisante dans la mesure où les deux groupes ne comptent en réalité que des décors caractérisés par de hauts placages de marbre fictifs.

Il nous semble donc qu'il faut retenir de la typologie mise en place par H. Joyce le critère de complexité de la structure, sans pour autant en conserver l'agencement dans le détail.

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 concordance entre différents motifs et formes et différentes couleurs. La réalisation en est donc nécessairement plus complexe et plus lente. Cependant, il ne nous semble pas possible d'associer strictement, comme l'a fait C. Liedtke, décors à fond monochrome et décors à structure simple. En effet, les quatre types proposés par C. Liedtke entreraient tous dans les catégories des décors modulaires, puisqu'il s'agit essentiellement de champs juxtaposés ou séparés par divers éléments de division. Or on trouve également, en particulier à Rome, des décors monochromes qui présentent une structure plus complexe, qui ne peut être réduite à aucune des catégories de C. Liedtke. C'est par exemple le cas de plusieurs pièces de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* à Rome (vestibule E5, couloir E3-11 ou pièce E8 ; ROM 10.01-02 et ROM 10.06 état 2), qui ne sont d'ailleurs pas présentées dans le catalogue de C. Liedtke. L'inverse est également vrai : à des fonds polychromes, peuvent correspondre des structures simples. Il en va ainsi du décor de la pièce 54 de la villa de Desenzano del Garda (DES 01.01) qui présente une alternance de champs rouges et jaunes séparés par des guirlandes végétales réalisées sur fond noir. Ce décor, qui ne peut être qualifié de monochrome, présente pourtant une structure simple de panneaux et inter-panneaux. Si la couleur du fond est donc un élément 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 édicules et des décors à panneaux qui présentent en réalité tous deux des champs identiques séparés par des éléments de divisions plus étroits. C. Liedtke a en fait utilisé 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 distinguer 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 devront bien sûr être pris en compte et sont d'ailleurs renseignés dans la base de données ; ils 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 édicule, 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, toujours des ensembles échappent au classement. C'est pourquoi, après plusieurs tentatives qui ne se révélaient jamais parfaitement satisfaisantes, nous avons renoncé à établir une typologie unique faite de types, sous-types, sous-sous-types etc. et 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, que sur la base 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 distinguer trois critères – la couleur du fond, la structure de la paroi et les éléments décoratifs structurants – et de caractériser les ensembles peints selon ces trois critères indépendants plutôt que de tenter de les rattacher à un type unique. Ce système nous permettra à la fois de définir des groupes très précis si un certain nombre de peintures combinent chaque fois les trois mêmes éléments et de réfléchir de façon plus souple et certainement plus opérante aux liens qui existent entre ces éléments et, d'une part, la chronologie, d'autre part, les données architecturales.

(1) La couleur du fond

Dans la couleur du fond, n'est pas prise 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 dite principale ou médiane (voir structure).

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.

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, souvent dans les panneaux et les inter-panneaux (voir la structure de la paroi) ; dans ces cas, la première couleur indiquée dans le catalogue est la plus représentée, c'est-à-dire celle des panneaux ;
- les fonds monochromes où les éléments d'encadrement sont néanmoins pregnants et de différentes couleurs (ce qui apparaît dans la typologie présentée dans le catalogue comme par exemple « fond blanc et autres »).

(2) La structure de la paroi

La peinture pompéienne présentait une division verticale de la paroi en trois zones que les chercheurs, depuis les efforts qui ont été réalisés, notamment par le biais de l'AIPMA, pour rationaliser le vocabulaire de la peinture murale antique¹¹⁸, ont coutume d'appeler zone inférieure ou zone basse, zone médiane et zone supérieure ou zone haute, la zone médiane occupant l'essentiel de la paroi et pouvant également être appelée zone principale. Cette répartition tripartite des parois va perdurer assez longtemps dans la vie 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 soit qui opèrent une démultiplication de ces divisions, se déployant sur quatre ou cinq niveaux juxtaposés, soit qui, au contraire, tendent à se réduire à une ou deux zones. Dans ce dernier cas, on a souvent non plus affaire 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 :

¹¹⁸ Voir en particulier Vocabulaire AIPMA 2000.

- 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 qui peuvent être traitées différemment ;
- 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 aidant des catégories élaborées par H. Joyce ainsi que des systèmes décoratifs définis par la table ronde de l'AIPMA citée plus haut, 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 réseaux (composition basée sur un quadrillage, droit et/ou oblique, permettant la répétition unilatérale de motifs fondés principalement sur le cercle et le carré, pour reprendre la définition proposée par la table ronde de l'AIPMA) 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 » pour reprendre la définition proposée par la table ronde de l'AIPMA ; 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. 2**).

Une des principales difficultés à laquelle nous nous sommes heurtée en tentant de classer les ensembles peints et en réfléchissant sur les catégories proposées avant nous est la définition du terme de « panneau », très utilisé dans la bibliographie française, ainsi que son équivalent anglais « panel ». Si la table ronde de l'AIPMA le définit de façon précise comme une « forme géométrique fermée de grandes dimensions, généralement plus haute que large, située en zone médiane et rythmant la composition », le terme a été utilisé 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 Pavone* (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 faut en restreindre la définition en ces termes :

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

Ces définitions posées, on peut distinguer :

- les compositions à panneaux articulés (**fig. 3**) : où la paroi est séparée en différents champs par des éléments de division plus étroits, autrement dit les compositions à panneaux et inter-panneaux, pour reprendre la terminologie traditionnellement utilisée en France, ou les *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 trois 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.

Il est possible de classer en différents groupes les systèmes mixtes. Nous avons en effet remarqué que quand la paroi était divisée en deux zones d'importance plus ou moins égale et traitées différemment, la zone inférieure n'était, dans l'état actuel de notre corpus, que de deux natures différentes : soit un haut socle rouge, décoré ou non, soit une imitation de marbre. Ceci s'explique par le fait que les peintres ont fait perdurer par la peinture des systèmes qui avaient à l'origine, et peuvent encore avoir, une raison d'être structurelle. Les hauts socles rouges sont les héritiers des hauts socles de mortier de tuileau que l'on trouve dans nombre de pièces de service pompéiennes sous un enduit blanc uniforme et que l'on appelle parfois « enduits utilitaires ». Quant aux imitations de marbre, il s'agit de la reproduction par la peinture de systèmes que l'on observe fréquemment, en particulier à Rome, où un haut socle à placage de marbre est surmonté d'un décor peint.

En résulte la typologie suivante :

- A : paroi à système dominant
 - o Compositions couvrantes
 - o 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
 - o Compositions à scène continue
 - o Compositions complexes
- B : paroi à système mixte
 - o Haut socle rouge (décoré ou non) avec au-dessus les systèmes définis ci-dessus

- Haut socle à imitation de marbre avec au-dessus les systèmes définis ci-dessus

(3) 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 mêlés (candélabres, tiges feuillues, guirlandes, frises diverses...) ;
- les larges bandes de couleur ;
- les éléments linéaires, qui se réduisent à de simples lignes, éventuellement agencées entre elles de façon sommaire : on peut distinguer les éléments linéaires de type 1, où il s'agit en réalité plutôt d'une fine bande, souvent doublée de lignes de la même couleur, et les éléments linéaires de type 2 qui sont de simples lignes souvent réalisées à main levée.

L'épaisseur des lignes étant sujette à variation, il convient de faire le point sur le vocabulaire employé. Nous nous fondons une fois encore sur la table ronde de l'AIPMA pour distinguer :

- les lignes où traits, quand l'épaisseur est inférieure à 0,5 cm
- les filets, quand l'épaisseur est comprise entre 0,5 et 1 cm
- les bandes quand l'épaisseur est supérieure à 1cm.

d) Typologie des plafonds

Concernant le décor des plafonds, 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 voûtes¹¹⁹. 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 définition¹²⁰.

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 réseaux mais qui s'en distingue en ce qu'il s'agit de l'imitation peinte de plafonds réels ; voir par exemple le décor du plafond de la pièce 17 dans la *domus* B de Santa Giulia à Brescia – BRE 03.08).

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 corpus¹²¹ :

- les compositions centrées à diagonales et / ou médianes affirmées (**fig. 5 - 1 et 2**),
- les compositions rayonnantes (**fig. 5 - 3**),
- les compositions à emboîtements (où des formes géométriques sont emboîtées les unes dans les autres) (**fig. 5 - 4**).

Les compositions à emboîtement et à diagonales et / ou médianes affirmées peuvent se combiner (**fig. 5 – 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 unités décoratives, surtout quand ils sont de grandes dimensions. Plusieurs compositions centrées peuvent alors être associées.

¹¹⁹ Barbet 2004.

¹²⁰ Barbet *et al.* 1997.

¹²¹ Ces catégories recoupent en partie celles proposées par H. Joyce (1981, p.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.

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).

5. Analyser le décor peint : comment traiter une documentation hétérogène ?

Un traitement typologique de cette nature pose une importante difficulté, qui n'est cependant pas sans solution : le très inégal état de conservation des peintures selon les sites étudiés. Si des villes comme Rome et Ostie permettent de réfléchir sur un grand nombre de décors conservés dans leur intégralité ou presque, il n'en va pas de même ailleurs en Italie où l'on ne conserve quasiment jamais le décor peint au-delà d'1,50 m. Quelques sites, comme la *domus* des *Coiedii* à *Suasa* ou celle du Chirurgien à Rimini, ont livré des enduits écroulés en place qui ont pu être étudiés, donnant ainsi une idée du décor sur toute sa hauteur ; mais que faire quand les fragments sont en situation de dépôt secondaire, comme c'est le cas dans la villa de San Potito d'Ovindoli ou dans la Maison aux Salles Souterraines à Bolsena, rendant leur remontage complexe et hypothétique ? Il est bien difficile de se prononcer sur la structure d'une paroi quand on ne conserve que le bas d'un mur ou une plaque de fragments restituée tant bien que mal.

Le fait d'avoir dissocié les différents critères de classement (couleur du fond, structure de la paroi, éléments décoratifs structurants) apporte une première solution à cette difficulté. Ainsi, dans la pièce 12 de la villa de Russi où les fragments ont été retrouvés pêle-mêle dans les niveaux de destruction, il est impossible de se prononcer sur la structure d'ensemble mais le remontage de plusieurs fragments qui montrent un candélabre sur fond rouge foncé avec de chaque côté le départ de champs de même couleur (RUS 01.08), permet de supposer que les éléments structurants du décor étaient ornementaux. Il en va de même à Vercelli où la restitution, dans la pièce L (VER 01.01), d'au moins deux bandes jaunes de même largeur présentant un motif similaire de cercles tangents et sécants traversés par une tige végétale, amène à penser qu'il s'agit là des éléments qui scandaient la paroi. On peut donc opter pour des éléments décoratifs structurants ornementaux. A l'inverse, lorsqu'on ne conserve que le

bas de la paroi, il est souvent possible d'identifier le type de structures et, parfois, la couleur du fond, mais pas les éléments décoratifs. Ainsi, à Brescia, la scansion des parois du couloir 13 de la *domus* des Fontaines (BRE 02.09) invite à restituer une organisation à panneaux articulés, même si l'on ignore la nature des éléments décoratifs qui occupaient (ou non) les bandes de séparation verticales, tandis que la partie conservée de l'enduit dans la pièce A de la *domus* près de la Porta Fellonica à *Alba Fucens* (ADR 02.01) suggère sans guère de doute possible une composition complexe.

Aucun des paramètres ne peut être défini quand on conserve seulement la zone inférieure, celle-ci ne préjugant en rien de l'organisation de la zone principale. Au-dessus de zones inférieures présentant un traitement continu, se trouvent aussi bien des compositions complexes (pièces 6 et 8 de la *Caupona del Pavone* par exemple ; OST 22.06 et 08) que paratactiques (pièce 54 de la villa de Desenzano del Garda ou couloir 13 de la *domus* des Fontaines à Brescia ; DES 01.01). Il arrive, notamment quand la paroi est traitée de façon modulaire, que les structures des deux zones coïncident (c'est le cas pour les deux exemples de Brescia cités au paragraphe précédent) mais cette adéquation est trop peu systématique pour pouvoir extrapoler la structure de la zone médiane à partir de celle de la zone inférieure. Pour ne prendre qu'un seul contre-exemple, citons le décor de la pièce 5 de la villa de Marina di S. Nicola (LAD 01.06) où la zone inférieure présente une alternance parfaite de compartiments et inter-compartiments, tandis que la zone médiane déploie un agencement irrégulier de panneaux de largeurs différentes.

Enfin, même quand on ne peut rien dire ni de la composition de la paroi ni des éléments décoratifs qui la structurent, il est toujours possible de réfléchir sur les motifs utilisés. Ainsi, sur un site comme la villa de San Potitio d'Ovindoli (OVI 01) où les peintures sont très fragmentaires et ont, pour l'essentiel, été retrouvées en situation de dépôt secondaire, interdisant toute restitution de grande ampleur, l'absence de tout élément architectural dans les fragments ramassés, alors que l'on identifie de nombreux motifs figurés et ornementaux, est un fait significatif.

Il nous semble donc qu'en dépit du caractère hétérogène de la documentation, les critères structurels et décoratifs que nous avons élaborés, grâce à la typologie et à la base de données, demeurent opérants pour appréhender l'ensemble de la zone étudiée, même si le degré de précision ne pourra dans un second temps pas être le même partout.

La très inégale conservation des décors entre l'Italie centrale et l'Italie septentrionale nous a par ailleurs conduite à traiter séparément, dans un premier temps, les deux zones

géographiques. Ce choix peut être contesté dans la mesure où notre objectif était précisément de décloisonner notre vision de la production picturale de cette période. Cependant, plier la documentation d'Italie septentrionale, dont les fourchettes de datation sont souvent très larges, au phasage auquel nous sommes parvenue pour l'Italie centrale serait allé contre notre volonté de privilégier les datations archéologiques. Nous examinerons donc d'abord la documentation d'Italie centrale, puis celle des régions situées au-delà et c'est dans la synthèse que nous jetterons un pont entre ces deux zones, en tâchant d'aboutir à une compréhension globale des évolutions.

II. Rome et l'Italie centrale

L'examen de la documentation d'Italie centrale, abondante et souvent conservée sur des hauteurs importantes, a permis d'identifier quatre grandes périodes : une première allant de la fin du I^{er} s. 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 III^e s., un dernière s'étendant jusqu'à la fin du même siècle.

Au sein du phasage proposé, notre attention se portera en premier lieu sur Rome et Ostie, avant d'aborder, en bloc, le reste de l'Italie centrale. Un tel plan est motivé par le fait que ces deux villes ont livré la documentation la plus abondante et la plus cohérente, permettant de dégager des évolutions claires qu'il est ensuite plus facile de comparer avec les données plus fragmentaires et plus éparses récoltées dans des villes comme *Alba Fucens* ou Bolsena. Le choix est donc dicté par la nature de la documentation et n'implique pas un sens de diffusion univoque depuis Rome et Ostie vers les autres villes d'Italie centrale.

Nous avons par ailleurs décidé de traiter séparément Rome et Ostie en raison du profil très spécifique de chacune de ces deux villes : Rome, en tant que siège du pouvoir, concentre comme aucune autre ville de riches familles aristocratiques et jouit d'un contact privilégié avec les palais impériaux ; Ostie, en tant que port de Rome, a connu un développement démographique et urbain qui ne connaît guère de comparaison en Italie romaine et a donné lieu à des solutions architecturales propres à la ville.

Dans ce cadre chronologique et géographique, nous présentons les peintures par groupes typologiques cohérents avant de proposer une analyse spatiale ; celle-ci a pour objectif de déterminer, à partir des éléments référencés dans la base de données, la façon dont sont utilisés ces différents groupes dans l'économie de la maison. Ainsi, si le choix d'un plan typologique tend à éclater les peintures d'une même maison dans différentes parties, l'analyse spatiale permet de retrouver la cohérence et la logique des programmes décoratifs.

A. Période 1 : de la fin du I^{er} s. ap. J.-C. au début du règne d'Antonin le Pieux

1. Rome

Les maisons de l'*Urbs* à la fin du I^{er} s. et au début du II^e s. n'offrent qu'une vision morcelée de leur organisation et de leur décor. Deux groupes distincts émergent toutefois : des compositions polychromes complexes à vocabulaire architecturale et des compositions plus simples, à fond blanc, qui mêle vocabulaire architectural et vocabulaire ornemental.

a) Compositions polychromes complexes à vocabulaire architectural : le cas de la domus sous la Villa Negroni

Le premier groupe est seulement documenté dans la *domus* sous la Villa Negroni dont les peintures ont aujourd'hui disparu. La maison a été retrouvée en 1777, lors de fouilles espagnoles, entre *Santa Maria Maggiore* et *Santa Maria degli Angeli*, sur le terrain de la Villa Negroni. Sa construction est datée de la fin du règne d'Hadrien grâce au *TPQ* de 134 fourni par les timbres de brique mentionnant le troisième consulat de Servianus¹²². Elle présentait au moins un étage, attesté par la présence d'un escalier dans la pièce H mais l'on a seulement conservé le rez-de-chaussée, organisé autour d'un péristyle. Toutes les pièces ou presque ont livré des peintures, que l'on connaît essentiellement grâce aux reproductions dues à l'architecte Camillo Buti¹²³ ; il n'est cependant pas toujours évident d'associer une planche à une paroi précise. H. Joyce, qui a repris l'ensemble de la documentation, restitue le décor comme suit¹²⁴.

Dès le vestibule (A sur le plan¹²⁵), le visiteur devait être frappé par la monumentalité du décor, puisque le mur situé en face de l'entrée était percé d'une niche centrale à section semi-circulaire, flanquée de niches quadrangulaires (ROM 17.01). Les descriptions sont peu précises sur le reste du décor : C. Buti évoque un « vestibule peint, dans lequel on ne trouve pas de représentations figurées » ; des notes relevées par H. Joyce sur un des plans mentionnent des « architectures peintes ». Du vestibule A, on accédait sur la gauche à la pièce

¹²² *CIL*, XV, 515 a.3. Ces datations doivent être maniées avec précaution car l'on sait que certaines briques sont conservées et utilisées longtemps après leur fabrication mais elles permettent néanmoins d'apporter un *TPQ* certain.

¹²³ Buti 1778.

¹²⁴ Joyce 1983. Outre les travaux de C. Buti et les divers plans qui ont été réalisés au moment de la fouille, la principale description des structures est due à V. Massimo (Massimo 1836).

¹²⁵ Les plans cités sans référence particulière sont ceux du catalogue – auquel nous renvoyons donc.

H, d'où partaient les escaliers pour l'étage et où aucun décor n'est attesté ; sur la droite, se succédaient deux petites pièces (B et C) qui débouchaient sur le péristyle. Elles présentaient un riche décor associant peinture et sculpture. La pièce B était, selon les termes de C. Buti, consacrée à Adonis (ROM 17.02). Deux tableaux le mettent en scène (planches IV et II de C. Buti) : sur une paroi il est représenté tenant une lance à côté d'un jeune garçon tenant un bouclier ; un chien court à ses pieds ; sur l'autre paroi, il est assis, le buste affaissé, et s'appuie contre Vénus, le chien toujours à ses pieds. Comme le suggère C. Buti, suivi par H. Joyce, il s'agit vraisemblablement du départ à la chasse et du retour, après avoir été blessé. Ces tableaux s'insèrent entre deux pilastres qui supportent un arc formé de deux volutes affrontées et surmonté de sphinx en guise d'acrotères ; à l'arrière de l'édicule ainsi constitué, se déploie la perspective d'une *tholos* à dôme coffré. De chaque côté de cette structure centrale, s'étendent des panneaux plats de couleur foncée joutés en bas et sur les côtés extérieurs de compartiments rectangulaires debout et couchés ornés de motifs végétaux (branches fleuries) et figurés (animaux courant, têtes de chevaux). La paroi donnant sur la rue présentait, à quelques différences près, le même type de structure mais les tableaux figurés sont remplacés par une niche probablement occupée par une statue¹²⁶. La planche XI de C. Buti restitue une statue d'Adonis mais il s'agit d'une pure hypothèse, aucune statue de ce type n'ayant été retrouvée. La pièce C, dédiée à Vénus, répète la même structure avec des variations (ROM 17.03). Au lieu de pilastres, l'édicule central est supporté par des candélabres qui reposent sur des piédestaux et soutiennent une voûte en berceau. En guise d'acrotères, les sphinx sont remplacés par des tritons. Les panneaux plats latéraux sont quant à eux surmontés d'une balustrade derrière laquelle on devine la perspective d'un portique et des *tholoi* sur le fond blanc de la lunette. L'ensemble du décor est encadré de pilastres de marbre qui supportent la voûte. Sur une paroi, le tableau central représente Vénus debout dans un paysage d'extérieur, au bord de l'eau, s'accrochant à un arbre d'une main et tenant son manteau de l'autre ; elle est encadrée d'amours debout sur des blocs de pierre ; l'un d'entre eux est en train de plonger (planche I de C. Buti). Sur l'autre paroi, Vénus est assise sur un rocher au-dessus de l'eau ; au-dessous d'elle, une nymphe est agenouillée au bord de l'eau et aide un amour à nager ; un autre amour, debout sur le rocher, se prépare à plonger (planche III).

De la pièce C, on accède d'un côté au péristyle, de l'autre à la pièce D. Cette dernière, située dans l'axe principal de la maison déterminé par le péristyle, présente un décor dédié à Bacchus (ROM 17.04). Le schéma est toujours le même (un tableau central avec une scène

¹²⁶ H. Joyce y voit une niche et une statue fictives (Joyce 1983, p.428) mais nous pensons qu'il s'agit plus vraisemblablement de la représentation de la niche réelle creusée dans le mur donnant sur la rue.

mythologique inséré dans un édicule et flanqué de panneaux plats au-dessus desquels se déploient des architectures) mais la structure est ici plus complexe que dans les salles précédentes (planches V, VII et XII de C. Buti). En effet, l'édicule central, qui prend ici la forme d'un « portail monumental »¹²⁷, est flanqué de deux pavillons en épis à plafond plat coffré qui occupent le reste de la paroi. Le tout est richement orné et représenté avec précision. Les tableaux des trois parois représentaient Hercule ivre soutenu par un faune, Bacchus et Ariane et, enfin, un faune jouant de la flûte et accompagné par un Silène ivre soutenu par une bacchante. Si Bacchus n'est donc présent que dans une seule scène, le thème dominant n'en est pas moins le vin et ses divers effets.

La pièce D était largement ouverte sur le péristyle, occupé par un grand bassin rectangulaire. Nous ne possédons aucune information sur le décor de cette pièce centrale. En face de la pièce D, de l'autre côté du péristyle, s'ouvre la pièce F. Aucune planche n'a pu être attribuée à cette pièce et nous devons nous contenter des informations sommaires glanées par H. Joyce (ROM 17.06). La paroi du fond était percée de trois niches (quadrangulaires d'après le plan) qui devaient contenir des statues. H. Joyce note que la colonnade du péristyle est placée de telle façon qu'elle ne masque pas la vue sur les niches depuis la pièce D. Pour le reste, les murs étaient ornés de peintures à « arabesques » qui devaient être dans le même goût que celles du vestibule. Cette grande pièce F est flanquée de deux pièces plus petites, G et E (ROM 17.05 et 07), donnant sur les bras les plus courts du portique. Ces deux pièces présentent une structure binaire caractéristique des chambres à coucher dans l'architecture pompéienne : la première moitié de la pièce est couverte d'une voûte en croisée, la seconde d'une voûte en berceau. L'attribution des reproductions restantes à ces pièces, bien que dictée par leur plan particulier, demeure hasardeuse, les dimensions ne correspondant pas parfaitement¹²⁸. H. Joyce, sur la base des descriptions de V. Massimo¹²⁹, propose d'attribuer à la pièce E les planches VI et IX de C. Buti (ROM 17.05). Dans la partie avant, couverte d'une voûte en croisée, on retrouve la structure décrite pour les pièces C et D : un tableau mythologique est enchâssé dans un édicule central flanqué de panneaux plats. Au centre de ces panneaux latéraux se trouvent des personnages féminins en vignette ; au-dessus, on aperçoit des architectures en perspective qui ouvrent l'espace de la pièce vers le dehors. Sur la planche VI, au-dessus de l'édicule à plafond coffré, orné en son sommet de deux sphinx qui jouent le rôle d'acrotères, l'effet de profondeur est brisé par la présence d'un autre tableau

¹²⁷ Joyce 1983, p.430.

¹²⁸ Joyce 1983, p.430-32.

¹²⁹ Massimo 1836, p.214.

représentant une marine. Sur la planche IX, l'édicule est dépourvu d'entablement frontal et la zone au-dessus est laissée vide. Selon H. Joyce, les tableaux mythologique représentent, sur la planche IX, Mars, Vénus et Cupidon et, sur la planche VI, un homme et une femme assis sur des trônes qui peuvent être identifiés à Vénus et Adonis. Seule la planche IX montre la partie arrière de la pièce. On y observe un édicule central qui occupe l'essentiel de la paroi. Il est constitué de candélabres reposant sur un podium ; au niveau du podium se trouve un paon ; un tableau représentant une nature morte occupe l'intérieur de l'édicule. L'édicule est flanqué de petits murs surmontés d'une balustrade au-delà de laquelle s'ouvre une fenêtre à double battant. La paroi se clôt par des pilastres de marbre à chapiteaux corinthiens qui supportent un entablement et un plafond à solives reliés aux candélabres de l'édicule central, formant ainsi des pavillons hétéroclites. Cette partie de la pièce avait conservé partiellement le décor de son plafond, représenté sur la planche IX de C. Buti. Le fond blanc est encadré d'une bande foncée, bordée d'une alternance de fleurons et volutes. Au centre, un champ rectangulaire est délimité par une large bande jaune ; ce champ était manifestement divisé en plusieurs compartiments par la même bande jaune. On ne conserve qu'un seul compartiment entier, occupé par trois petits arcs dessinés par un filet décoré ; au milieu de l'arc central pend un objet attaché à un ruban, tandis que sous les arcs latéraux se trouvent des oiseaux en vol. Ces quelques informations permettent d'émettre l'hypothèse d'une composition centrée à emboîtements.

Enfin, H. Joyce attribue à la pièce G la planche VIII de C. Buti (ROM 17.07). Celle-ci ne représente que la partie avant de la pièce dont la structure est tout à fait comparable à ce que nous venons de décrire, avec un large édicule central qui occupe l'essentiel de l'espace. Il est orné d'un tableau représentant Minerve : celle-ci, au premier plan, observe une jeune femme (peut-être une Victoire mais H. Joyce remarque qu'elle n'est pas ailée) en train d'ériger un trophée.

Au total, bien que la question de la fiabilité de ces reproductions se pose indubitablement¹³⁰ et que l'analyse de détail soit difficile à mener sans les documents originaux, il ressort que l'ensemble du décor de la maison se situe dans la pleine continuité des Styles Pompéiens. On a souvent évoqué le Deuxième Style pour rendre compte de ces peintures¹³¹ ; cependant, s'il est vrai que ces *tholoi* et portiques qui se déploient en haut de paroi sont caractéristiques du Deuxième Style, l'ensemble nous paraît témoigner d'un

¹³⁰ Sur cette question, voir la démonstration de Joyce 1983, p.432-35.

¹³¹ H. Mielsch (2001, p.94-95), par exemple, les range dans la catégorie des « *Wände in der Tradition des zweiten Stils* ».

mélange d'influences plus complexe. En effet, la partie inférieure de la paroi, centrée autour d'un édicule avec tableau flanqué de surfaces planes ornées de motifs en vignette, ressort davantage du Troisième Style, que l'on pense au *cubiculum* B de la Farnésine¹³², au *triclinium* e de la Maison des Ceii (Pompéi, I, 6, 15)¹³³ ou encore à *l'oecus* 18 de la Maison des Quatre Styles (Pompéi, I, 8, 17)¹³⁴. Il est vrai néanmoins que, dans tous ces exemples, les architectures sont plus grêles et les effets de profondeur moins marqués. Quant aux scènes mythologiques avec des personnages de grandes dimensions, c'est peut-être davantage dans le Quatrième Style qu'elles trouvent leur inspiration, comme dans le décor du *triclinium* n de la Maison des *Vettii* (Pompéi, VI, 15, 1)¹³⁵ qui présente par ailleurs de nombreux points de comparaison avec les peintures de la Villa Negroni. Mais quelle que soit la manière dont ces différentes influences sont combinées, tout dans ces peintures, que ce soit les grands tableaux mythologiques, la structure symétrique autour d'un édicule central, les perspectives architecturales qui ouvrent l'espace de la pièce vers un dehors improbable, parle un langage connu, associé à un passé plus ou moins lointain.

A ces choix esthétiques que l'on peut qualifier de classicisants¹³⁶ est associée une certaine monumentalisation du décor. En témoignent tout d'abord les nombreuses niches percées dans les murs de la maison, en particulier les triades qui occupaient le vestibule et la grande pièce F. Si toutes n'étaient pas nécessairement occupées de statues, il reste que les fouilles ont mis au jour un ensemble statuaire important, qui s'avère en parfait accord avec les thématiques développées dans le décor peint. Ont été retrouvés un Apollon jouant de la lyre, une statuette de Vénus, des faunes et amours en marbre, un buste en albâtre et un cupidon – autrement dit : amour, vin et musique. Nous manquons malheureusement d'informations précises concernant les autres éléments de décor. V. Massimo évoque seulement le caractère précieux des « marbres qui ornaient les montants des portes, les socles et les pavements »¹³⁷, information reprise par H. Joyce qui nous apprend que tout le marbre a été spolié. L'éclat des peintures et sculptures était donc vraisemblablement rehaussé de pavement en *opus sectile* et de placage de marbre en bas de paroi et autour des portes.

Si l'on replace ce luxueux décor sur le plan (**fig. 6**), on remarque que se met en place une nette hiérarchisation des espaces. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, le rez-

¹³² Voir par exemple Baldassare *et al.* 2003, p.140-41.

¹³³ Cerulli Irelli *et al.* 1993, n°18, p.26.

¹³⁴ Cerulli Irelli *et al.* 1993, n°49, p.41.

¹³⁵ Cerulli Irelli *et al.* 1993, n°214, p.124.

¹³⁶ L'utilisation de cet adjectif nous semble justifiée dans la mesure où l'on renoue, bien qu'au sein d'influences diverses, avec des traditions picturales anciennes, en l'occurrence celles du Deuxième Style, bousculées par les innovations des périodes successives.

¹³⁷ Massimo 1836, p.216.

de-chaussée est structuré autour d'un axe pièce D – péristyle – pièce F (qui sont d'ailleurs les pièces aux dimensions les plus importantes), qui concentre le décor le plus riche. Le décor de la pièce D présente en effet la structure architecturale la plus complexe, tandis que sur la paroi du fond de la pièce F se déployaient, visibles aussi bien depuis la pièce D que depuis le péristyle, trois niches ornées de statues. Entre ces deux pôles qui devaient constituer les principales pièces de représentation de la maison, prenait place le bassin du péristyle encadré de sa colonnade. Se distinguent ensuite le décor des pièces E et G, en raison de leur structure binaire, et celui du vestibule avec ses trois niches stuquées. Cette importance inhabituelle accordée au décor du vestibule s'explique vraisemblablement par le fait que ce dernier ne se situe pas dans la perspective de l'axe central. En entrant, le visiteur se trouve face à un mur et l'on peut supposer que les propriétaires ont souhaité malgré tout donner un avant-goût de la richesse de la demeure, en soignant particulièrement le décor de l'entrée. Suivent les décors des petites pièces B et C qui présentent toutes deux une structure architecturale semblable, moins développée que celle de la pièce D. Ces décors n'en demeurent pas moins d'une haute qualité, d'autant qu'ils présentaient probablement des niches ornées de statues. On remarque cependant que le visiteur qui entrait dans la maison laissait dans son dos, sans nécessairement la remarquer, la statue de la pièce B. Enfin, aucun décor particulier n'est mentionné pour la pièce H, simple espace de circulation qui permettait d'accéder à l'étage.

Un tel dispositif d'ensemble dessine un schéma tout à fait cohérent (**fig. 6**), avec, depuis le vestibule, un accès pour les visiteurs par les belles petites pièces B et C qui débouchaient dans le péristyle et un accès privé par la pièce H qui permettait de monter à l'étage où se situaient certainement les pièces plus intimes de la maison. En effet, si l'identification des pièces G et E à des chambres à coucher est étayée par leur structure binaire qui ménage une sorte d'alcôve dans la partie arrière, la présence de deux ouvertures donnant sur le péristyle et sur la pièce F nous semble aller contre cette hypothèse. Nous manquons, pour trancher la question, d'informations sur les éventuels systèmes de fermeture mais il nous semble raisonnable de supposer, à la lecture du plan, que l'ensemble du rez-de-chaussée était destiné à la réception des visiteurs, les pièces G et E faisant office en quelque sorte de petits salons d'apparat disposés de façon symétrique de chaque côté de la grande pièce F. Par ailleurs, l'organisation des espaces et la disposition des décors permettent, tout en donnant le ton dès l'entrée, de ménager un effet de surprise et de gradation pour les visiteurs qui passent du vestibule aux pièces B et C, puis au somptueux ensemble pièce D – péristyle – pièce F.

Est ainsi élaboré un programme décoratif aussi luxueux que cohérent qui semble tout entier dédié au vin, à l'amour et à la musique.

b) Compositions à panneaux articulés par des éléments ornementaux ou de fins éléments architecturaux sur fond blanc

A ces ensembles riches et complexes peuvent être opposés des décors plus sobres issus de différents édifices.

Le premier groupe de pièces appartient à la Maison près du Sanctuaire de Jupiter Dolichè sur l'Aventin. Il s'agit de cinq salles hypogées qui devaient appartenir à une des nombreuses demeures patriciennes érigées sur cette colline entre la fin de la République et les premiers siècles de l'Empire. L'une de ces pièces (B) a livré des peintures, conservées sur toute la hauteur de la paroi et sur la voûte (ROM 01.01). L'ensemble est d'une grande sobriété : sur un fond blanc, les parois, divisées en trois parties, sont occupées en zone médiane par de grands panneaux délimités par des filets rouges et ornés de petits motifs décoratifs (fleurs, satyres accompagnés de chèvres, oiseaux et autres animaux fantastiques). La zone supérieure, blanche, est séparée de la lunette par une corniche de stuc ornée d'un motif d'eau courante. La lunette présente en son centre une tête d'Océan qui supporte un fin candélabre ; la barbe du dieu est prolongée de chaque côté par des volutes végétales qui occupent presque tout l'espace de la lunette. P. Chini, qui a repris l'étude de ces peintures, les date à la fin du I^{er} ou au début du II^e s.¹³⁸, datation qu'I. Baldassare propose de resserrer autour de l'époque de Trajan¹³⁹. On manque malheureusement de critères de datation extérieurs, dans la mesure où il n'existe aucune documentation de fouilles pour ces structures, explorées seulement partiellement en 1935¹⁴⁰. A. M. Colini, dans un compte-rendu préliminaire dédié surtout aux vestiges du Temple de Jupiter Dolichè, leur consacre quelques lignes et date l'édifice de l'époque augustéenne¹⁴¹. Un *TAQ* est toutefois donné par la construction du Temple de Jupiter Dolichè, qui, en s'installant au-dessus des ces pièces, a dû mettre un terme à l'occupation de la *domus*. La construction du temple est datée par A. M. Colini, d'après les timbres de briques, du début du règne d'Antonin le Pieux¹⁴². Si la date de

¹³⁸ Chini 1997, p.185-186.

¹³⁹ Baldassare *et al.* 2003, p.279.

¹⁴⁰ Chini 1997, p.185.

¹⁴¹ Colini 1935, p.147. La datation est indiquée entre parenthèse, sans argumentaire particulier.

¹⁴² P. Chini (1997, note 1) dit que cette datation est confirmée par le pavement à rectangles et carrés blancs et noirs, qui trouvent des parallèles dans des maisons d'Ostie à la même période (Becatti 1961, p.16 sq).

réalisation reste donc sujette à caution, il semble toutefois impossible d'aller au-delà du règne d'Hadrien.

Ce goût pour des décors sobres, aux structures simples en comparaison de celles de la Villa Negroni, mais au répertoire ornemental riche et délicat, est confirmé par le décor d'une pièce appartenant à une vaste demeure retrouvée, toujours sur l'Aventin, sous la *Piazza del tempio di Diana* (ROM 02.01). Souvent identifiée à la demeure privée de Trajan¹⁴³, cette maison n'a jamais été l'objet d'une étude approfondie. Une analyse des structures et un plan sont proposés par L. La Follette en 1985 et le décor est repris par P. Chini dans un article de 1997, mais aucune publication complète n'a été réalisée. La demeure, qui englobe une ancienne maison républicaine, prend sa forme probablement au début du II^e s.¹⁴⁴. Un *TAQ* est fourni par la construction des thermes de Trajan Dèce en 251, qui utilisent comme fondations les murs de la maison. Les peintures de la pièce 1 seraient associées à la phase de réfection. Il s'agit d'un décor à fond blanc scandé par de très fins candélabres qui séparent des panneaux ornés en leur centre de natures mortes, de masques et de paysages miniaturistes. Les parois sont organisées autour d'un panneau central aux dimensions plus importantes, qui évoque de façon lointaine les édicules centraux de la peinture du I^{er} s. La zone supérieure est occupée de fines structures architecturales rendues schématiquement par des lignes marron. L'ensemble témoigne à nouveau d'une grande sobriété comme d'une élégance certaine, qui ne sont pas sans rappeler les tendances miniaturistes du Troisième Style Pompéien, aussi bien dans le traitement des candélabres grêles que dans celui des petits paysages placés en vignette au centre des panneaux.

On peut comparer à ces deux groupes de pièces de l'Aventin, le décor de plusieurs salles issues de la villa antérieure au palais de Maxence sur la *Via Appia*. La villa, dont la construction est placée à la fin de la République, connaît une phase d'importantes restructurations dans le courant du II^e s. Elles touchent en particulier le cryptoportique qui était situé en façade de la villa et soutenait une terrasse portiquée donnant sur la *Via Appia*. Il se voit doté à ses deux extrémités de tours circulaires et trois petites pièces, présentant le décor peint qui nous intéresse ici, viennent l'interrompre en son milieu. Sur la base du type de construction, l'essentiel de ces restructurations est daté de la première moitié du II^e s.¹⁴⁵. Le matériel céramique associé à ces phases d'occupations appartient quant à lui au II^e s. ap. J.-

¹⁴³ Voir notamment La Folette 1985 et Coarelli 1984, p.157-65.

¹⁴⁴ La construction est *opus testaceum*, mais l'on n'a pas plus de détails pour évaluer cette proposition de datation qui doit donc être maniée avec prudence.

¹⁴⁵ Voir catalogue ; ROM 20.

C.¹⁴⁶ Un seul état de décor étant attesté, on peut supposer que la réalisation des peintures est contemporaines des réfections¹⁴⁷ ; les timbres de briques de 123 associés à ces intervention permettent en tout cas de fournir un *TPQ*.

Les trois pièces présentent, sur un fond blanc, des structures à panneaux articulés par de fins éléments architecturaux. Le décor le mieux conservé est celui de la pièce D2 (ROM 20.03). Les parois sont divisées verticalement et horizontalement en trois parties, la porte occupant la place du troisième panneau sur les parois est et ouest. Dans le panneau central, prend place un cadre délimité par une bande rouge et flanqué de candélabres. Ce panneau est séparé des panneaux latéraux par de très fines colonnettes lisses ; ces derniers présentent des cadres plus simples sans candélabres. Des tableaux et/ou vignettes qui ornaient les panneaux, il ne reste rien. Les parois nord et sud, qui ne sont pas percées de portes, ont livré des motifs un peu plus complexes, notamment au niveau de la zone supérieure qui se développe en lunette. On y devine des traces d'architectures aériennes au centre desquelles se trouve un vase surmonté d'un petit oiseau. Le décor est actuellement très altéré mais les traces que l'on observe sont confirmées par un dessin de Piranèse, dont il est toutefois difficile d'évaluer la fiabilité, notamment au niveau de la zone médiane qui ne correspond pas exactement à ce que l'on observe actuellement¹⁴⁸. Sur les parois est et ouest, la zone supérieure est occupée de fenêtres à deux compartiments et de petits pilastres supportant un entablement décoré de guirlandes. Ce décor présente donc une structure centrée de type 1, qui rappelle ici beaucoup plus directement les parois augustéennes organisées autour d'un édicule central. Une photographie de détail du candélabre permet par ailleurs de mesurer la finesse de réalisation de l'ensemble du décor¹⁴⁹. Les peintures des pièces D1 et D3 (ROM 20.02 et 04) sont moins bien conservées mais l'on y observe la même structure à panneaux, articulés par de fines colonnes dans la pièce D1 et probablement par des candélabres alternant avec des hampes dans la pièce D3. Cette dernière, aux dimensions plus importantes, présente sur la paroi du fond cinq panneaux organisés de façon symétrique autour du panneau central. Le schéma est cependant plus difficile à restituer, la description proposée dans la publication n'étant pas

¹⁴⁶ Pisani Sartorio et Calza 1976, p.120.

¹⁴⁷ L'absence de niveaux d'enduits antérieurs ne signifie pas nécessairement qu'il n'y avait pas de décor auparavant, celui-ci ayant pu être complètement ôté. Cependant, de telles pratiques ne devaient pas être les plus courantes, le retrait d'un enduit sur l'ensemble d'une pièce étant une opération relativement lourde. Ainsi, nous verrons par la suite qu'à Ostie, la plupart des enduits datés après le milieu du II^e s. sont appliqués par-dessus les revêtements originaux, souvent piquetés pour permettre une meilleure adhésion. Les cas où l'on suppose que le décor antérieur a été complètement détruit existent (voir par exemple la pièce VIII de l'*insula delle Pareti Gialle*), mais ils sont plus rares.

¹⁴⁸ Pisani Sartorio et Calza 1976, partie I, pl.VIII-1.

¹⁴⁹ Pisani Sartorio et Calza 1976, partie I, pl. F ; catalogue : ROM 20.03.

exhaustive et la photographie publiée de piètre qualité¹⁵⁰. On ne conserve que très partiellement les tableaux qui se trouvaient au centre des panneaux : la pièce D3 a livré le haut d'un personnage masculin et un fragment de scène de chasse entre animaux, quant à la D1 il ne demeure que le bas d'une scène à plusieurs personnages.

Des peintures sont également conservées dans le cryptoportique (ROM 20.01). L'enduit tient compte de l'insertion des pièces D1-3, ce qui permet de les associer à la même phase de décor. La galerie interne, toujours sur fond blanc, présente une structure à panneaux modulaire beaucoup plus simple que celles des pièces D. La zone principale de la paroi est divisée en panneaux par des candélabres ; le centre des panneaux est occupé par des guirlandes vertes pendues entre les éléments latéraux. Les parois de la galerie externe sont plus abîmées mais l'on y retrouve des panneaux et des candélabres alternant avec des lignes perpendiculaires rouges sur fond blanc.

Les décors de ces différents édifices (maisons de l'Aventin et villa de la *Via Appia*) associent donc un langage décoratif situé dans la tradition du siècle précédent à un certain dépouillement des formes qui apparaît quant à lui caractéristique de la première moitié du II^e s. Outre la simplicité des structures, qui est surtout sensible dans les deux maisons de l'Aventin, on semble assister à un abandon progressif des grandes scènes mythologiques au profit de tableaux, représentant le plus souvent des paysages.

La peinture de la pièce 1 sous la *Piazza del tempio di Diana* est une parfaite illustration de cette double tendance : si l'on observe une traditionnelle structure tripartite (horizontalement et verticalement), organisée de façon symétrique autour d'un élément central aux dimensions plus importantes, la simplification des formes est sensible dans le traitement linéaire des encadrements et des éléments de zone supérieure qui ne font plus qu'évoquer leurs antécédents architecturaux. Et force est de constater qu'une telle simplification intervient dans une pièce qui n'était manifestement pas une pièce secondaire. En témoignent non seulement la grande qualité des candélabres et des paysages miniaturistes mais, surtout, la présence d'un décor beaucoup plus simple dans la petite pièce voisine qui avait vraisemblablement une fonction de passage. On note dans ce cas un décor purement linéaire, toujours à fond blanc, qui se déploie de façon continue sur la paroi, les lunettes et la voûte, tout juste rehaussé, çà et là, de petits motifs décoratifs au centre des différents compartiments.

¹⁵⁰ Pisani Sartorio et Calza 1976, p.54-55.

Cette peinture a souvent été jugée un peu plus tardive que la précédente¹⁵¹, mais le fait qu'elles aient un moment coexisté indique une nette hiérarchisation des espaces au profit de la pièce 1.

Les *termini* fournis par les différents ensembles (*TPQ* hypothétique au début du II^e s. pour la maison *sotto la Piazza di Diana*, *TPQ* du début du règne d'Hadrien pour le décor de la villa sur la *Via Appia* et *TAQ* de l'époque d'Antonin le Pieux pour la maison près du sanctuaire de Jupiter Dolichè), permettent de suivre ce goût pour des formes dépouillées, mettant en œuvre le vocabulaire ornemental des Troisième et Quatrième Styles Pompéiens, de la fin du I^{er} jusqu'au milieu du II^e s. environ.

(1) *Décors associés à ces compositions*

Ces ensembles sont tous rehaussés d'éléments stuqués ou de plinthes de marbre. La pièce B de la maison située près du sanctuaire de Jupiter Dolichè est décorée d'une corniche de stuc ornée d'un motif d'eau courante qui délimite les contours des lunettes et marque, sur les parois latérales, le départ de la voûte (ROM 01.01). Quant à la pièce 1 de la maison sous la *Piazza del tempio di Diana* (ROM 02.01) et aux pièces D de la villa antérieure au palais de Maxence (ROM 20.02-04), le bas des parois était protégé par des plinthes de marbre, qui ont été spoliées mais dont la présence est attestée par les accroches en bronze restées dans les niveaux de préparation. Ces plinthes ne dépassent pas 50 cm et sont associées, dans la maison sous la *Piazza di tempio di Diana*, à un pavement de tesselles de marbre blanc et, dans la villa antérieure au palais de Maxence, à des pavements marmoréens. Le marbre des sols a également été spolié mais les quelques empreintes encore visibles permettent de supposer qu'il s'agissait de dallages simples, sans motif particulier (la pièce D3 montre des empreintes de dalles carrées et rectangulaires d'assez grandes dimensions, tandis que la pièce D1 a livré les négatifs de dalles rectangulaires moyennes).

Ainsi, dans ces différents ensembles, la sobriété des parois répondait au raffinement de détail des motifs décoratifs – que ce soit les éléments de scansion des parois comme les candélabres ou les colonnettes, ou bien les tableaux et vignettes qui ornaient le centre des

¹⁵¹ P. Chini (1997) propose, sur des bases stylistiques, de la dater des années 130-150. Il est délicat de se prononcer sans une analyse précise des motifs décoratifs qu'il n'est guère possible de mener en l'absence de photographies de détail pour la pièce 2. Toutefois, dans la mesure où les parois appartiennent à la même phase de construction et où un seul état de décor est attesté, il nous semblerait plus logique d'opter pour une contemporanéité de ces deux décors.

panneaux et des compartiments des plafonds – et au luxe discret de plinthes et pavements de marbre ou de corniches stucquées.

Un autre décor, provenant de la deuxième phase du grand portique de la *domus* sous *S. Maria Maggiore* (ROM 11.01 état 2), vient confirmer cette analyse¹⁵². Une plinthe de marbre, dont ne restent que les empreintes, était surmontée de panneaux blancs, probablement encadrés d'une bande bleue bordée de filets rouges. Malgré leur caractère lacunaire, ces données s'insèrent parfaitement dans le panorama que nous venons de dessiner.

(2) *Analyse spatiale*

Nous ne possédons que des plans très partiels de ces demeures. Des *domus* de l'Aventin et de celle du Cælius nous ne conservons que des groupes de pièces isolés ; quant aux structures de la villa de la Via Appia, elles ont été partiellement oblitérées par la construction du palais de Maxence. En dépit de ces manques, une analyse des espaces permet de préciser les contextes d'utilisation de ce groupe de peintures.

¹⁵² Le décor peint est trop mal conservé pour être intégré à l'analyse générale menée plus haut ; en effet, on ne l'observe plus que dans le segment du portique en correspondance de la pièce 8.

Identifiant Ensemble	Nombre de portes	Largeur max. des portes	Visibilité
Roma, Maison près du Sanctuaire de Jupiter Dolichè, pièce B	4	large (>1,50 m)	Pièce visible seulement depuis la maison
Roma, Maison sous la Piazza del tempio di Diana, pièce 1	2	standard (1m environ)	Pièce visible seulement depuis la maison
Roma, Villa antérieure au palais de Maxence, pièce D1	1	standard (1m environ)	Pièce visible seulement depuis la maison
Roma, Villa antérieure au palais de Maxence, pièce D2	2	standard (1m environ)	Pièce visible seulement depuis la maison
Roma, Villa antérieure au palais de Maxence, pièce D3	2	standard (1m environ)	Pièce visible seulement depuis la maison
Roma, Villa antérieure au palais de Maxence, cryptoportique C	>2		Pièce visible seulement depuis la maison
Roma, Domus sous S. Maria Maggiore, portique	>2		Pièce visible seulement depuis la maison

Identifiant Ensemble	Lien avec l'extérieur	Pièce enterrée	Nombre de baies
Roma, Maison près du Sanctuaire de Jupiter Dolichè, pièce B	Pièce recevant directement la lumière du jour	semi-enterrée	>4
Roma, Maison sous la Piazza del tempio di Diana, pièce 1	Pièce avec baies(s) donnant seulement sur l'intérieur	oui	2
Roma, Villa antérieure au palais de Maxence, pièce D1	Pièce avec baies(s) donnant seulement sur l'intérieur	semi-enterrée	1
Roma, Villa antérieure au palais de Maxence, pièce D2	Pièce avec baies(s) donnant seulement sur l'intérieur	semi-enterrée	3
Roma, Villa antérieure au palais de Maxence, pièce D3	Pièce avec baies(s) donnant seulement sur l'intérieur	semi-enterrée	4
Roma, Villa antérieure au palais de Maxence, cryptoportique C	Pièce recevant directement la lumière du jour	semi-enterrée	>4
Roma, Domus sous S. Maria Maggiore, portique	Pièce recevant directement la lumière du jour	non	>4

Identifiant Site	Espace identifiable	Position dans plan	Largeur	Longueur	Hauteur
Roma, Maison près du Sanctuaire de Jupiter Dolichè, pièce B	information non disponible	pièce en position secondaire	3,40	6	
Roma, Maison sous la Piazza del tempio di Diana, pièce 1	information non disponible	pièce sans position caractéristique	6,5	6,5	6,32 max
Roma, Villa antérieure au palais de Maxence, pièce D1	information non disponible	pièce en position secondaire	4	4,5	3,50 max.
Roma, Villa antérieure au palais de Maxence, pièce D2	information non disponible	pièce en position secondaire	4	4,5	3,50 max.
Roma, Villa antérieure au palais de Maxence, pièce D3	information non disponible	pièce en position secondaire	4	6	3,50 max.
Roma, Villa antérieure au palais de Maxence, cryptoportique C	cryptoportique		1,70	115	2,40
Roma, Domus sous S. Maria Maggiore, portique	portique	pièce en position centrale	30	30	

Tableau 1. Caractéristiques spatiales des pièces accueillant des compositions à panneaux articulés par des éléments ornementaux ou de fins éléments architecturaux sur fond blanc.

Un premier groupe de pièces (indiqué en gris clair) présente des caractéristiques communes. Il s'agit de salles de repos hypogées et/ou ne recevant pas directement, voire pas du tout, la lumière du jour. Ces pièces sont visibles seulement depuis l'intérieur de la maison et jouissent dans l'ensemble d'une accessibilité limitée. On ne trouve en effet jamais plus de deux portes, excepté dans la pièce B de la maison près du sanctuaire de Jupiter Dolichè qui, avec ses quatre portes, semble faire figure de pièce de passage. Ces portes sont par ailleurs dans l'ensemble de dimensions standard. Bien que l'on manque de plans complets, il est possible de se faire une idée de la position de ces pièces dans l'économie de la maison. Si le fait qu'elles soient enterrées ou semi-enterrées nous apprend qu'il ne s'agissait certainement pas des pièces principales des différentes demeures, leurs caractéristiques spatiales en font pour autant des pièces d'une certaine importance. Les trois pièces D de la villa sur la Via Appia devaient constituer des pièces de repos pour ceux qui traversaient le cryptoportique, lieu de promenade couvert en façade de la villa ; la pièce 1 sous la *Piazza di tempio di Diana*, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, se signale par ses grandes dimensions par rapport aux petites pièces 2, 3 et 4 qui la jouxtent et qui possèdent, du moins pour la pièce 2 et vraisemblablement aussi pour la pièce 3, un décor plus simple ; quant à la pièce B sous le sanctuaire de Jupiter Dolichè, il s'agit probablement d'une pièce de passage mais qui était visible depuis toutes les autres pièces, aucun système de fermeture n'ayant été relevé sur les seuils entre les pièces. Ces décors sobres et élégants seraient donc réservés à des pièces de repos de qualité, peu lumineuses, retirées, sans doute réservées à une fréquentation plus restreinte. Cette analyse semble confirmée par ce qu'on a pu restituer du décor d'ensemble de la villa sur la Via Appia. Outre des dallages et revêtements de marbre, G. Pisani Sartorio attribue en effet des statues et de nombreux éléments de décor architectural, également en marbre, remployés par la suite pour le palais de Maxence, à la phase du II^e s. à laquelle appartiennent nos peintures. D'après l'examen des structures, multipliées et agrandies à cette époque, l'auteur suppose que cette phase devait être la plus riche de la vie de la villa. Il est donc permis de restituer un riche décor pour les pièces de séjour situées sur la terrasse.

Un second groupe est constitué par les deux longs espaces de circulation identifiés : le cryptoportique de la villa antérieure au palais de Maxence et le portique de la *domus* sous *S. Maria Maggiore*. Le premier, dont le décor est mieux conservé, confirme les observations

déjà réalisées pour la période pompéienne¹⁵³, puisque ce long espace de promenade est orné d'un décor modulaire relativement simple par rapport aux petites pièces de repos.

c) Plafonds

Parmi les pièces envisagées au cours de l'analyse qui précède, deux ont également conservé le décor du plafond. Dans la *domus* sous le sanctuaire de Jupiter Dolichè tout d'abord, l'enduit est conservé sur une partie de la voûte en berceau (ROM 01.01) : on peut restituer une délicate composition centrée à emboîtement. Sur un fond blanc, des cadres délimités par de simples lignes rouges et bleues devaient se concentrer autour d'un élément central non conservé ; ces cadres sont ornés de fines tiges fleuries, parfois soutenues par des thyrses obliques, de fleurons, de frises de bucranes. Le tout, bien que d'une grande sobriété, se distingue par la finesse de la réalisation. L'attention a donc été concentrée sur les parties hautes du décor, lunettes et voûte, qui témoignent d'une plus grande richesse ornementale.

La pièce D2 de la Villa sur la Via Appia a également conservé le décor de sa voûte (ROM 20.03). La peinture est effacée mais un dessin de Piranèse¹⁵⁴ permet d'en éclairer la lecture. Le fond blanc est délimité d'une large bande brune qui encadre également les parois, créant une continuité entre les deux décors. Il s'agit pour le reste d'une composition centrée à diagonales affirmées : au centre de la voûte se trouve un cercle inclus dans carré, lui-même inclus dans une forme quadrilobée ; les axes diagonaux sont marqués par des candélabres. Si cette structure d'ensemble peut encore se deviner sur les photographies publiées, on doit en revanche s'en remettre pour les motifs au dessin de Piranèse, qui restitue différents compartiments ornés de frises et volutes ainsi que des petites scènes figurées.

Il est possible d'ajouter à cette courte liste un plafond retrouvé en situation d'écroulement, pour lequel une datation vers la fin du règne d'Hadrien a été proposée. Il s'agit du plafond de la pièce H de la *domus* sous les Thermes de Caracalla, étudié et restitué par I. Iacopi¹⁵⁵ (ROM 19.07). La composition, à fond polychrome où domine le rouge, s'avère particulièrement riche, tant du point de vue de la structure (schéma à emboîtement de formes circulaires et quadrangulaires avec diagonales affirmées et insertion de compartiments de

¹⁵³ Depuis les premières recherches menées en particulier par D. Scagliarini sur les rapports qui existent entre espace et décor dans le corpus pompéien (voir par exemple Scagliarini 1974-76), on a souvent eu l'occasion de montrer que les espaces « dynamiques » (couloir, portique...), pour reprendre la terminologie proposée par cet auteur, sont décorés de peintures qui répètent tout au long de la paroi un même module, incitant ainsi au mouvement plutôt qu'à la contemplation statique.

¹⁵⁴ Pisani Sartorio et Calza 1976, pl. VIII.1.

¹⁵⁵ Iacopi 1972.

différentes formes), que de celui des motifs (les compartiments sont occupés par des scènes figurées et des masques posés sur des piédestaux tandis que dans tous les espaces laissés libres se déploient frises, guirlandes et petits motifs figurés comme des quadriges tirés par différents animaux, des oiseaux ou des personnages isolés). On dispose d'un bon encadrement chronologique pour les peintures de cette maison, construite selon toute vraisemblance à l'époque hadriannique et partiellement détruite au tout début du III^e s. par la construction des thermes de Caracalla (voir catalogue : ROM 19). I. Iacopi propose, à partir d'une analyse stylistique approfondie, d'attribuer la peinture à la première phase de la maison, autour des années 130-140¹⁵⁶. Une telle datation nous semble pouvoir être confirmée par la comparaison avec le plafond de la pièce 6 de l'*Insula delle Ierodule* à Ostie, qui est daté sur des bases solides de cette période (OST 09.05) et dont la composition, les motifs et les choix chromatiques présentent de nombreux points communs avec le présent décor.

Bien que l'on observe parmi ces plafonds différents degrés de complexité, tous se distinguent par une indéniable richesse ornementale, qui contraste, dans le cas de la *domus* sous le sanctuaire de Jupiter Dolichè, avec la sobriété des parois.

d) Synthèse

Il faut d'abord souligner que la documentation présentée est exclusivement issue de riches demeures. Si l'identification de la *domus* sous la *Piazza del tempio di Diana* avec la maison privée de Trajan n'est pas assurée, il reste que la colline de l'Aventin était à cette époque un lieu de résidence privilégié, remarque qui vaut également pour la proche maison du sanctuaire de Jupiter Dolichè. La villa antérieure au palais de Maxence était pour sa part une grande villa extra-urbaine qui donnait sur la *Via Appia* et qui devait, avant même que Maxence ne l'utilise pour construire son palais, appartenir à des propriétaires de haut rang. Quant à la *domus* sous la Villa Negroni, son plan axial très travaillé la qualifie d'emblée comme un édifice d'importance. Ce sont donc les choix décoratifs des couches supérieures de la société qui sont documentés ici.

Dans ces riches demeures, on observerait un usage différencié d'une part de compositions architecturales complexes sur fond polychrome, réservées aux espaces de représentation, d'autre part de compositions à fond blanc, plus simples mais d'une élégance certaine, mises en œuvres dans des pièces de repos de qualité mais situées en position plus retirée. L'emploi du conditionnel est cependant de rigueur car, dans l'état actuel des

¹⁵⁶ Iacopi 1972, en particulier p.106-107.

connaissances, aucune maison n'associe ces deux types de décor. On peut toutefois appeler à l'appui d'une telle hypothèse le cas de la villa d'Hadrien à Tivoli qui a livré aussi bien de sobres compositions à fond blanc (dans les *Hospitalia*, dans des pièces entre les grands thermes et le *Praetorium*, dans des espaces de circulations comme le grand cryptoportique) que des compositions architecturales complexes dont on ignore malheureusement la localisation.

Au-delà des différences de complexité, ce sont des références différentes qui apparaissent dans ces décors : les compositions plus simples à fond blanc se situent davantage dans la continuité des Troisième et Quatrième Styles Pompéiens, tandis que les compositions plus complexes sur fond polychrome, en dépit d'influences variées, évoquent un passé plus ancien, le Deuxième Style Pompéien. L'utilisation d'un vocabulaire que l'on peut qualifier de « classique » semble donc fonctionner comme un marqueur de prestige dans les espaces les plus exposés, tandis que dans des pièces situées davantage en retrait on préfère des motifs plus discrets, issus de tendances stylistiques plus récentes. Dans les deux cas, on n'observe en tout cas pas de solutions décoratives nouvelles.

Par ailleurs, dans ce milieu social privilégié, le décor intérieur prend, dès la fin du I^{er} s., des formes plus diversifiées. Les peintures sont en effet systématiquement associées, dans les pièces importantes, à d'autres éléments marqueurs de richesse, des pavements et plinthes de marbre aux corniches stucquées, en passant par le décor statuaire parfois incorporé dans la paroi même au moyen des niches.

2. Ostie

Les peintures appartenant à la période située entre la fin du I^{er} s. et le début du règne d'Antonin le Pieux sont peu nombreuses à Ostie, proportionnellement aux phases postérieures, car les programmes décoratifs des maisons ont souvent été partiellement ou intégralement refaits dans la seconde moitié du siècle. Les documents bien conservés se limitant à quelques *insulae*, nous avons choisi ici, comme pour la *domus* sous la Villa Negrone, d'étudier d'emblée les décors dans leur contexte, sans séparer analyse stylistique et analyse spatiale.

Les ensembles les plus complets pour cette période se trouvent dans la région III, et plus particulièrement dans le fameux Complexe des *Case a Giardino*. Il s'agit d'un vaste

ensemble qui revêtait, du moins à l'origine¹⁵⁷, des fonctions essentiellement résidentielles. Il prend la forme d'un quadrilatère, organisé autour d'un grand jardin doté de plusieurs fontaines monumentales, comprenant en son centre deux blocs d'habitation rectangulaires plus ou moins symétriques. Le complexe, dans lequel on entre depuis la *Via delle Volte Dipinte*, est fermé sur lui-même, dans la mesure où toutes les maisons ont leur accès depuis le jardin intérieur – exceptées celles qui se trouvent sur la façade principale. Comme l'a montré en particulier J. DeLaine¹⁵⁸, il s'agit d'un projet cohérent qui a vu le jour à l'époque d'Hadrien. L'étude des timbres de briques fournit un *TPQ* de 123-125 ap. J.-C. et l'auteur suppose que la construction a pu être menée à terme en seulement trois ans.

L'examen du plan du rez-de-chaussée¹⁵⁹ révèle l'adoption de différentes solutions planimétriques : les appartements des blocs centraux présentent quatre pièces principales organisées autour d'un *medianum* donnant sur le jardin ; les deux appartements que l'on identifie dans le bras occidental du quadrilatère (dont *l'Insula delle Ierodule*) ainsi que les appartements 12 et 21 (*Casa delle Pareti Gialle* et *Casa del Graffito*) du bras oriental présentent également un plan à *medianum* mais plus vaste et plus aéré que celui des blocs centraux¹⁶⁰ ; enfin, la *Casa delle Muse*, un vaste appartement dont le plan, organisé autour d'un grand péristyle, rappelle celui d'une *domus*, occupe l'angle nord-est. Le complexe se voit ainsi doté d'habitations de différents niveaux qualitatifs, auxquels répondent, comme l'a déjà bien montré S. Falzone¹⁶¹ pour la *Casa delle Muse* et *l'Insula delle Ierodule*, différentes solutions décoratives.

a) De la Casa delle Muse à l'Insula delle Ierodule : la simplification des programmes décoratifs

En haut de l'échelle, se place donc la *Casa delle Muse* (OST 16) ; son plan, qui retient beaucoup des caractéristiques de la *domus* à *atrium*, la distingue des autres unités du complexe. C'est ici une vaste cour à portique qui occupe d'une certaine manière le rôle de l'*atrium* traditionnel. Située au centre de la demeure, elle détermine deux axes structurants.

¹⁵⁷ Gering 2002 montre que vers le milieu du III^e s. de nombreux appartements, en particulier dans les blocs centraux, furent abandonnés pour être utilisés comme lieu de stockage ou de vente.

¹⁵⁸ DeLaine 2002.

¹⁵⁹ On ne conserve pas les étages qui sont pourtant attestés par les escaliers que l'on observe dans presque toutes les unités résidentielles. Notons d'ailleurs que ceux-ci permettent, soit un accès depuis les appartements du rez-de-chaussée, soit un accès indépendant depuis le jardin, attestant de la présence d'unités résidentielles autonomes dans les étages.

¹⁶⁰ L'appartement 8 n'est pas complètement dégagé, mais ce que l'on peut en voir laisse penser que le plan était similaire à celui de l'appartement des Hiérodoules.

¹⁶¹ Falzone 2007, p.54-81.

L'axe principal va de la pièce 15, la plus grande pièce couverte de la maison, au petit salon 5, la disposition des ouvertures et des pilastres de la cour centrale permettant à ces deux salles de communiquer visuellement. Un axe secondaire va de la grande pièce 10 à la pièce 19. Cependant, si l'on devait bien voir la cour centrale depuis de la pièce 10, la perspective ne se prolongeait pas jusqu'à la pièce 19, les ouvertures des deux salles n'étant pas parfaitement alignées et un pilastre obstruant la vue depuis la pièce 19.

Sur l'axe principal, deux pièces étroites et allongées flanquent la pièce 15, tandis que la pièce 5 est encadrée de deux salles légèrement plus petites. Toutes ces pièces donnent sur les galeries de circulation de la cour, de telle sorte que les ouvertures, d'une part des pièces 14 et 6, d'autre part des pièces 16 et 4, se trouvent alignées. A l'écart de ce secteur qui présente la plus forte visibilité, un groupe de deux pièces, 8 et 9, est isolé de la cour centrale par le couloir 7 ; la pièce 11, à laquelle on accède depuis la petite pièce allongée 14, se trouve également en retrait. On pouvait enfin accéder à l'étage depuis les *fauces* qui communiquent avec la cage d'escalier 20.

La hiérarchie des espaces suggérée par ce plan axial est soulignée par les pavements de mosaïque qui, comme l'a montré en particulier J. Clarke¹⁶², encodent l'espace, en distinguant d'une part les pièces à fonction dynamique de celles à fonction statique, d'autre part les pièces principales des pièces secondaires. Les pavements les plus simples, constitués d'un tapis de tesselles blanches encadré de noir, se trouvent dans la cour centrale et les petites pièces 14 et 16. La fonction de ces dernières n'est pas clairement définie ; J. Clarke parle de couloirs, ce qui est envisageable pour la pièce 14 qui permet d'accéder à la pièce 11 depuis le portique, mais guère pour la pièce 16 qui n'a pas réellement de fonction de circulation, ni de desserte. Il s'agit plus vraisemblablement de pièces de service qui fonctionnaient avec la grande pièce 15. Viennent ensuite les pavements des espaces de circulation : l'entrée présente un motif sommaire de damier, tandis que le couloir 7 et le portique entourant la cour déploient le même schéma de filet noir sur fond blanc, à des échelles différentes. Des pavements noirs et blancs à motifs géométriques tout aussi simples occupent les pièces 4, 6, 9, 11 et 19. Les mosaïques des pièces 5, 10 et 15, qui déploient toujours des motifs essentiellement géométriques en noir et blanc, se distinguent par une plus grande complexité. J. Clarke a bien montré que les mosaïstes avaient été particulièrement attentifs, dans ces espaces, à adapter leurs schémas aux proportions de la pièce et à la disposition des ouvertures. Les dessins qu'il a réalisés¹⁶³ illustrent de façon très claire la présence d'un axe central, situé à chaque fois dans

¹⁶² Clarke 1991, p.273-278.

¹⁶³ Clarke 1991, fig.166-168.

le parfait alignement des portes et fenêtres. Les mosaïques soulignent ainsi l'importance des deux principaux axes que nous avons mis en évidence dans la description du plan. Les différentes pièces qui jalonnent ce parcours avaient vraisemblablement des fonctions de réception, sans qu'il soit possible d'en dire davantage. Aucun indice concret ne permet en effet de confirmer que la pièce 10 soit un *triclinium*, comme on le lit bien souvent, et l'identification de grande pièce 15 à un *tablinum* n'est guère plus fondée¹⁶⁴. Enfin, en haut de l'échelle de qualité, se trouve le pavement de la pièce 8, le seul à présenter un motif central figuré. Il est intéressant de constater que la mosaïque la plus riche occupe une pièce reculée du rez-de-chaussée, qui n'est pas visible depuis le portique. En lien avec la pièce 9, au décor plus sobre, elle forme un groupe isolé du reste de la maison par le couloir 7. B. M. Felletti Maj avait proposé d'y voir les appartements du *dominus* ; il semble en tout cas qu'il s'agisse d'une pièce alliant élégance et intimité et qui devait, pour ces raisons, être réservée sinon au maître de maison, du moins à des hôtes de marque.

Si les pavements que nous venons de décrire appartiennent tous à la phase de construction¹⁶⁵, le décor peint a lui connu plusieurs états, qui témoignent de l'occupation continue de cette demeure. Les peintures ont été publiées en détail par B. M. Felletti Maj et P. Moreno dans la série *Monumenti delle pitture antiche scoperte in Italia*¹⁶⁶. Pour identifier les différentes phases de décor, les auteurs se sont fondés sur la stratigraphie relative des enduits, le style des peintures et la nature des mortiers. Ainsi, la reconnaissance de couches de préparation similaires (qui sont à chaque fois les premières appliquées sur la paroi) permet d'identifier avec fiabilité le premier état du décor, daté de la phase de construction et contemporain des pavements de mosaïque. Dans plusieurs pièces, ce décor initial a été conservé intact tout au long des différentes phases d'occupation de la demeure ; dans d'autres, les peintures de l'époque d'Hadrien peuvent encore se lire sous les états postérieurs. On ne conserve donc pas complètement le programme décoratif de la première phase mais on peut en bonne partie le restituer.

¹⁶⁴ Nous sommes ici renvoyés au problème soulevé dans la première partie, à savoir que certains auteurs cherchent systématiquement à repérer les pièces traditionnelles de la romaine, déconnectant ainsi les espaces de leur usage réel. Le *tablinum* est une pièce maîtresse des grandes *domus* patriciennes de la fin de la République mais les fonctions qui lui sont associées ont-elles encore un sens dans les *insulae* d'Ostie ? C'est tout sauf certain.

¹⁶⁵ Becatti 1961 estime que les mosaïques datent toutes de l'époque d'Hadrien, aussi bien pour la technique que pour le style (p.128-133). Par ailleurs, excepté des réfections localisées en particulier dans la pièce 15, un seul état de sol est attesté dans l'ensemble de la maison et les liens qui existent entre les différents pavements, notamment par le biais des seuils, attestent qu'il s'agit bien d'un ensemble cohérent, conçu en une seule phase.

¹⁶⁶ Felletti Maj et Moreno 1967.

Les *fauces* et la cour à portique n'ont pas conservé leur décor initial¹⁶⁷ ; en revanche les trois petites pièces 4, 5 et 6 qui se trouvent sur le côté nord présentent toutes des peintures de l'époque d'Hadrien. Elles sont restées intactes dans les pièces 5 et 6 et ont été recouvertes par un nouvel enduit sur une hauteur de 2,20 m. dans la pièce 4.

Le petit salon 5, situé en position privilégiée dans l'axe de la cour centrale et de la grande pièce 15, présente un riche décor, particulièrement bien conservé, qui a donné son nom à la maison. Il s'agit d'une composition complexe structurée par des éléments architecturaux, où dominent des champs rouges et jaunes. Au-dessus d'un socle à fond noir, peut-être orné de plantes vertes, les parois sont scandées par des colonnes ioniques et quatre pilastres vers les angles de la pièce. Chaque paroi est organisée autour d'un panneau central à fond jaune flanqué de panneaux plus étroits à fond rouge ; sur les deux parois les plus longues les panneaux à fond jaune sont occupés d'un côté par la porte, de l'autre par la fenêtre. Le panneau central de la paroi ouest contient en son centre la figure d'Apollon en vignette ; les autres panneaux sont occupés par les neuf Muses. Les panneaux jaunes se détachent sur un fond rouge et réciproquement. Sur ce fond, entre les colonnes et le bord des panneaux, se dessinent de légères architectures coupées aux deux-tiers de leur hauteur par des cartouches noirs et jaunes encadrés de vert et ornés de motifs floraux réalisés en blanc. Sur les parois les plus courtes, le panneau central jaune est encadré de deux petits pilastres. Sur les parois les plus longues, un espace plus large s'intercale entre les panneaux rouges et le panneau central : au-dessus d'un champ jaune occupé par un grand cartouche noir à motifs floraux, se trouve une perspective architecturale sur fond rouge. La zone médiane est séparée de la zone supérieure par un entablement qui repose sur les colonnes situées à côté de la porte et de la fenêtre et sur les petits pilastres qui encadrent les panneaux jaunes. Il est orné d'un motif de métopes et triglyphes, le centre des métopes étant occupé par de petits boucliers. La zone supérieure est à son tour divisée en trois parties par le prolongement des pilastres d'angles et des colonnes ioniques. On observe la même alternance de jaune et de rouge, les champs étant jaunes quand leur équivalent dans la zone médiane est rouge et réciproquement. Au centre des parois les plus courtes, un édifice à portique abrite un petit personnage masculin.

De nombreux chercheurs ont mis en évidence le caractère classique de cet ensemble et l'érudition dont il témoigne. Classique dans sa structure tout d'abord, les parois étant divisées en trois horizontalement et verticalement et, bien sûr, dans son thème iconographique, issu

¹⁶⁷ A cet égard, plusieurs hypothèses sont envisageables : soit le décor s'est vite détérioré dans ces pièces de passage qui devaient être très fréquentées ; soit la réalisation du programme décoratif s'est faite en plusieurs étapes, ce qui ne peut être exclu dans la mesure où six pièces sur quatorze ne présentent pas d'enduit de l'époque d'Hadrien.

directement de la mythologie grecque. S. Falzone remarque par ailleurs que la continuité avec le Quatrième Style Pompéien est sensible dans l'emploi qui est fait des architectures, notamment en zone supérieure. L'érudition du commanditaire se traduit quant à elle par la représentation des Muses qui, comme l'a remarqué P. Moreno, suit, à une différence près, l'ordre hésiodique. J. Clarke suppose qu'il s'agisse là d'un choix délibéré, dans la mesure où les représentations des Muses que l'on trouve à Pompéi et Herculaneum ne sont jamais complètes et encore moins respectueuses de l'ordre hésiodique¹⁶⁸. Cependant nous n'irions pas aussi loin que J. Clarke qui parle d'un décor « dont la composition, le programme iconographique et les couleurs rappellent le passé grec tout en continuant les traditions décoratives développées à partir de l'époque d'Auguste »¹⁶⁹. Il nous semble que S. Falzone a raison d'insister sur l'éclectisme de cette peinture qui, tout en présentant une évidente continuité avec les formes du I^{er} s., introduit néanmoins un certain nombre d'éléments discordants. Le premier est la prégnance du jaune et du rouge dans les zones médiane et supérieure du décor, couleurs qui alternent mécaniquement, sans aucune logique spatiale, et donnent à cet ensemble, en dépit de ses perspectives architecturales et de la suggestion de différents plans, un aspect relativement plat. Il faut également reconnaître que, si le traitement des personnages est soigné, celui des architectures l'est nettement moins. A regarder de près les éléments présents sur les bords des panneaux, on constate que les traits de pinceau sont rapides et que nous sommes loin de la précision et de la minutie dont témoignent les décors de Rome à la même période. Le caractère calligraphique des peintures du I^{er} s. est ici dépassé et l'on s'approche davantage du rendu impressionniste que privilégieront les périodes postérieures.

A l'ouest de la pièce 5, la pièce 6 a également conservé son décor initial, mais il est très dégradé. Déjà en 1967, B. M. Felletti Maj et P. Moreno durent s'appuyer sur des photographies d'archive pour réussir à en rendre compte. Ils décrivent une peinture de grande qualité, mettant en œuvre une riche polychromie. Au-dessus d'un socle de 45 cm, de fines colonnes disposées sur deux plans forment un édicule central dont le fond, encadré d'une bande bleue, est jaune orangé. Au centre, on observe encore les traces d'un *pinax*. Les compartiments latéraux étaient bleus avec des bandes d'encadrement blanches ; des tiges fleuries ornaient les différents panneaux. Ce décor témoigne donc à nouveau de l'emploi du vocabulaire architectural mais les éléments semblent plus fins et la gamme de couleur employée plus riche que dans la pièce des Muses. Quant au décor de la pièce 4, la phase

¹⁶⁸ Clarke 1991, p.280-81.

¹⁶⁹ Clarke 1991, p.278.

initiale n'est quasiment pas conservée. B. M. Felletti Maj et P. Moreno relèvent simplement quelques traces de peintures qui permettent de supposer une alternance de champs rouges et jaunes.

Mieux conservé est le riche décor polychrome de la grande pièce 10 qui donne également sur la cour centrale. La paroi du fond est la plus lisible mais les parois latérales semblent reproduire la même structure. Au centre, domine un grand édicule à fond noir porté par de petits pilastres revêtus de marbre et des colonnes richement décorées de motifs rendus en relief. Au centre du fond noir on distingue un tableau mythologique représentant une femme nue dans un paysage de mer et de rochers qui pourrait être¹⁷⁰. De chaque côté de l'édicule central, une porte s'ouvre sur un fond noir sur lequel se détache un personnage féminin ; au-dessus des portes, sur les architraves sculptés, sont posés deux paires de grands vases métalliques. Encore au-dessus, une fenêtre s'ouvre sur un paysage urbain. On y voit le balcon du premier étage d'une *insula* tel qu'on peut encore en observer sur les édifices de la *Via dei Balconi*. Il s'agit d'un rare exemple de représentation de façade d'*insula* dans la peinture romaine. Enfin, la paroi se terminait de chaque côté par un grand champ jaune, situé à cheval sur les angles de la pièce et orné d'une riche bordure ornementale. Il faut d'ailleurs noter que de complexes et nombreux motifs ornementaux rehaussent les différents éléments du décor, ce qui achève de lui donner un caractère particulièrement somptueux. Le simple examen des colonnes suffit à se convaincre qu'il s'agit ici d'une réalisation bien plus complexe que celle de la pièce 5. Alors que les colonnes lisses du petit salon des Muses étaient simplement ornées à mi-hauteur de motifs floraux réalisés d'un rapide trait de peinture rouge, les peintres ont ici réussi à rendre avec art le relief de motifs végétalisants qui se déploient tout autour de la colonne.

Le décor de la pièce 11 voisine présentait également une structure architecturale, avec des parois latérales scandées par quatre colonnes, mais il a été en grande partie recouvert par une peinture postérieure. La partie la mieux conservée est la zone supérieure des panneaux latéraux, où s'ouvre une grande fenêtre sur fond blanc. Dans l'ouverture est représenté un jeune homme à la tête couronnée de feuillages qui porte un long bâton ; il regarde vers le montant de la fenêtre où apparaît une chèvre représentée de profil. B. M. Felletti Maj et P. Moreno y voient une allusion à la chèvre Amalthée qui avait nourri Zeus.

Les décors des pièces que nous venons de décrire constituent donc un groupe cohérent où dominant, quoiqu'à des degrés divers, des compositions polychromes complexes

¹⁷⁰ S. Falzone (2007, p.64) pense à Andromède ou à Déjanire.

structurées par des éléments architecturaux. On note également l'importance des thèmes mythologiques, qui sont attestés de façon certaine dans les pièces 10 et 5 et de façon plus hypothétique dans la pièce 11. A côté de ce type de peintures, comme l'a déjà montré S. Falzone¹⁷¹, s'en dessine un autre, plus sobre, représenté par les décors à fond blanc des pièces 16 et 9.

Le fond blanc de la pièce 9 est divisé en trois par des pilastres jaunes qui occupent toute la hauteur de la paroi ; on observe deux pilastres principaux sur chaque côté et un plus étroit à cheval sur les angles de la pièce. Devant les pilastres principaux un fin candélabre se déploie jusqu'au sommet de la paroi. Aux deux-tiers de leur hauteur environ, les pilastres portent un entablement qui sépare la zone médiane de la zone supérieure. Les parois sont organisées de façon symétrique autour du champ central : l'entablement y est plus complexe et des petites structures architecturales, qui donnent l'impression de passer derrière les pilastres, encadrent le champ. Devant elles, se trouve une tige fleurie verticale, tandis que de fines guirlandes partent du sommet de ces structures pour rejoindre l'entablement. Tous les panneaux présentent en leur centre un motif en vignette : excepté une amphore que l'on observe dans l'un des panneaux latéraux, il s'agit de personnages. Sont identifiés Pan, des Ménades et une figure masculine avec attributs dionysiaques (thyrses et canthare). La zone supérieure reproduit la même structure centrée. Le champ central présente un arc surbaissé soutenu par deux fins candélabres verts ; sous l'arc se trouve un miroir dont le manche est orné d'un paon et sur le disque duquel on devine une figure féminine ailée. Enfin, les champs latéraux contiennent chacun un *pinax*, sur lequel se tient un personnage vêtu d'une peau de bête et tenant un *pedum* et un *tympanum*. Il s'agit donc d'un décor architectural d'une certaine richesse ornementale, marqué par une ambiance dionysiaque. Il se distingue cependant des précédents par sa structure plus dépouillée où dominent de vastes champs blancs.

Plus simple encore est le décor de la pièce 16. Les parois à fond blanc sont à nouveau scandées par des pilastres jaunes réduits à leur plus simple expression, devant lesquels se dessinent de fines architectures. Au fond de la pièce, le pilastre est placé au beau milieu de la paroi, de telle sorte que les panneaux blancs mordent sur les parois latérales. Les panneaux sont occupés par divers motifs végétaux et ornementaux qui font office d'encadrement d'intérieur et présentent en leur centre des animaux. On conserve deux chèvres et un félin dressé sur ses pattes arrière, certainement pour bondir sur l'antilope située sur la paroi qui lui fait face. Cette peinture, à la structure modulaire relativement simple mais qui témoigne d'une

¹⁷¹ Falzone 2007, p.64-68.

finesse certaine dans le rendu des motifs ornementaux et des animaux en vignette, a été restaurée par la suite mais les interventions n'ont touché que la paroi ouest. On a donc continué, tout au long des phases d'occupation de la maison, à voir le décor de l'époque d'Hadrien depuis la galerie du péristyle.

S'esquisse ainsi une hiérarchisation des décors qui va de pair avec une hiérarchisation des espaces (en fonction de leurs dimensions et de leur situation dans le plan) et des pavements (**fig. 7**). Toutefois, les choses ne sont pas aussi univoques qu'elles y paraissent au premier abord. D'une part, comme nous l'avons déjà vu, les pavements les plus riches et les plus complexes ne correspondent pas toujours aux pièces de représentations principales ; d'autre part, des peintures d'un raffinement certain sont parfois associées à des pavements relativement simples. Ainsi la seule mosaïque qui présente un motif central figuré et qui, pour cette raison, se distingue des autres, se trouve dans la petite pièce 8, à l'écart des principaux axes de circulation de la maison. A l'inverse, le pavement de la grande pièce 10, dont le décor peint est particulièrement somptueux, présente un schéma certes sophistiqué mais parfaitement modulaire. De même, alors que le décor peint de la pièce 6 est d'un raffinement certain, le pavement, qui déploie un motif en nid d'abeille, est quant à lui très simple. On constate également que la mosaïque de la pièce 5 est plus sophistiquée que celle de la pièce 10, tandis que les peintures de la pièce 10 sont d'une réalisation plus délicate et d'une structure plus complexe que celles de la pièce 5¹⁷². Il en résulte que seule la combinaison de ces trois critères (position dans le plan, pavement, décor mural) permet d'aboutir à une hiérarchisation fine des espaces, qui n'a rien de systématique. Il ressort en effet de l'étude du programme décoratif qu'entre les pièces dont l'importance est nettement signalée par leur position dans le plan et leur décor (les pièces 15, 5 et 10) et les espaces qui apparaissent sans conteste secondaires (principalement les espaces dédiés à la circulation), se situent toute une série de pièces intermédiaires, sans fonctions immédiatement identifiables, qui se signalent par un décor de qualité et/ou une situation particulière dans le plan. Parmi elles (notamment les pièces 4, 6, 11 et 19), on ne peut guère déceler de hiérarchie stricte. Se dessinent ainsi des pièces de vies secondaires de belle qualité qui témoignent du niveau de vie certainement élevé des habitants de la maison.

¹⁷² Cette différence de qualité est un peu étonnante et pourrait faire penser à des datations légèrement décalées ou à l'intervention contemporaine de différents ateliers. De telles hypothèses doivent pourtant être rejetées si l'on fait confiance aux observations de B. M. Felletti-Maj et P. Moreno qui n'ont pas observé de différences dans les compositions des enduits. Il faudrait dès lors supposer, soit l'intervention de peintres différents, soit l'utilisation des mêmes techniques par différents ateliers. Aujourd'hui, il est malheureusement difficile d'avancer sur cette question car les restaurations ne permettent plus de lire la stratigraphie des enduits.

Concernant le décor peint de l'époque d'Hadrien dans la *Casa delle Muse*, plusieurs remarques s'imposent. Soulignons tout d'abord le rôle que joue la couleur du fond dans la hiérarchisation des décors. Comme nous l'avons dit, les deux décors les plus simples, associés à des pièces secondaires, ont des fonds blancs, tandis que les autres déploient une polychromie plus ou moins riche. On pourrait supposer que le choix du fond blanc – et plus globalement des couleurs claires, puisque les éléments de division de la paroi sont jaunes dans les deux cas – est dû à la faible luminosité des pièces 9 et 16, toutes deux éclairées indirectement, la première par la pièce 8 qui présente une large ouverture sur l'extérieure, la seconde par la galerie du portique. Cependant, la pièce 10, relativement longue et éclairée seulement par la lumière de la cour intérieure qui traverse la galerie, devait être également fort sombre, ce qui n'a pas empêché les décorateurs d'y réaliser des peintures riches en couleur et motifs décoratifs de toutes sortes.

Remarquons également que tous les décors peints de cette époque présentent des éléments architecturaux, même celui de la pièce 16 qui occupe pourtant une position très secondaire et ne présente qu'un pavement blanc encadré de noir. Le critère de hiérarchisation n'est donc pas tant l'emploi du vocabulaire architectural que la complexité des structures mises en œuvre. Rien à voir en effet entre les pilastres répétés à l'identique le long des murs de la pièce 16 et le riche ensemble de la pièce 10.

Le dernier marqueur hiérarchique utilisé par les décorateurs de la *Casa delle Muse* est, dans la plus parfaite tradition de la peinture pompéienne, la mise en scène d'épisodes mythologiques dans les pièces principales. Encore une fois, plus que le recours au registre mythologique (le décor de la pièce 9 faisant largement référence au monde dionysiaque), c'est l'ampleur donnée aux représentations qui est ici significative. Ainsi, un véritable tableau mythologique orne l'édicule central de la pièce 10, tandis que la pièce 5, si elle ne présente que des figures isolées, se distingue par la grande cohérence du choix de l'ensemble, qui montre Apollon entouré des neuf muses.

La *Casa delle Muse* fait partie des demeures les plus richement décorées de la première moitié du II^e s. à Ostie et il convient de souligner la grande qualité de cet ensemble décoratif hadrienique, des peintures les plus simples jusqu'aux plus complexes. Le visiteur qui passe de cet élégant appartement à l'*Insula delle Ierodule* toute proche, ne peut qu'être frappé par la différence de qualité du programme décoratif.

Cette *insula* (OST 09) a été fouillée presque intégralement à la fin des années 1960 par M. L. Veloccia Rinaldi qui a publié un premier compte-rendu, concernant essentiellement les

peintures¹⁷³. Par la suite, la *Soprintendenza per i Beni Archeologici di Ostia* a lancé un programme de mise en valeur de l'édifice qui a donné lieu, sous la direction de S. Falzone, à de nouvelles fouilles et à des travaux d'étude et de restauration des enduits. La publication de l'ensemble de l'édifice et de son décor est encore en cours mais une partie des enduits est présentée dans diverses publications¹⁷⁴. Par ailleurs, l'*insula* peut se visiter, sur autorisation de la Surintendance, et l'on peut y admirer l'ensemble des peintures des parois qui ont été restaurées et reposées en place.

Comme le reste du complexe des *Case a Giardino*, la construction de l'*insula* est datée entre 125 et 130 ap. J.-C. Le caractère parfaitement homogène tant des enduits peints que des pavements, qui ne présentent tous qu'un seul état, invite à penser que l'ensemble témoigne du programme décoratif originel. Sa réalisation doit donc être sinon contemporaine de la construction du moins postérieure de peu. Un graffiti réalisé sur les peintures de la pièce 4 fournit par ailleurs un probable *TAQ* dans le courant de la seconde moitié du II^e s.¹⁷⁵ Une datation entre 130 et 140 paraît donc vraisemblable¹⁷⁶.

La différence de qualité par rapport au décor de la *Casa delle Muse* est tout d'abord sensible dans les pavements, dont les schémas sont plus simples et plus grossiers. Il s'agit uniquement de motifs couvrants aux modules de grandes dimensions, comme le montre le tableau 2 qui compare le nombre de modules mis en œuvre pour des pièces aux dimensions similaires¹⁷⁷.

¹⁷³ Veloccia Rinaldi 1970-71.

¹⁷⁴ Voir en particulier Falzone 2007, p.68-81.

¹⁷⁵ Le graffiti peut être daté de cette période à partir de la graphie, qui donnerait un *TAQ* vers la fin du II^e s. (Molle 2004, p.86) et de l'identification du personnage auquel il ferait référence, T. Statilius Taurianus, personnage dont l'activité est attestée à Ostie vers le milieu du II^e s., ce qui fournit un *TPQ* (Molle 2004, p.88-91, avec bibliographie antérieure). Si le graffiti nous semble un bon indice de datation, les raisonnements élaborés par C. Molle puis par S. Falzone sur le fait que le personnage en question pourrait être le propriétaire de la maison nous semble plus fragiles.

¹⁷⁶ A partir de critères stylistiques et par comparaison avec la *Casa delle Muse* dont les décors lui semblent plus précoces, S. Falzone tend à abaisser la datation entre 140 et 150 ap. J.-C. Mais, comme l'avait déjà remarqué M. L. Veloccia Rinaldi, si l'on admet qu'il s'agit là du programme décoratif originel, cela revient à supposer que la maison a été laissée sans décor pendant presque une décennie, hypothèse qui nous semble fragile. Dans l'attente de la publication finale de l'édifice, qui apportera sans doute des données archéologiques nouvelles, nous préférons ainsi nous en tenir à une datation entre 130 et 140. Nous faisons donc l'hypothèse que l'écart avec la *Casa delle Muse*, bien réel comme nous allons le voir, s'explique essentiellement par des différences de nature socio-économique.

¹⁷⁷ Ces comparaisons permettent par ailleurs de se rendre compte de la cohérence du complexe des *Case a Giardino*, les dimensions des différents types de pièces étant presque identiques entre les deux maisons au plan pourtant très différent.

	<i>Casa delle Muse</i>	<i>Insula delle Ierodule</i>
Pièce 6 (4 m. de longueur environ)	7 modules	
Pièce 4 (3,5 m. de longueur environ)		2 modules + 1 incomplet
Pièce 10 (7 m. de longueur environ)	9 modules	
Pièce 6 (7 m. de longueur environ)		5 modules + 1 incomplet
Pièce 2 , galeries (13 m. de longueur environ)	32 modules	
Pièce 5 (12,5 m. de longueur environ)		14 modules + 1 incomplet

Tableau 2. Comparaison des pavements de mosaïque de la *Casa delle Muse* et de *l'Insula delle Ierodule*.

Par ailleurs, comme le remarque S. Falzone¹⁷⁸, les proportions des modules ne sont pas adaptées aux dimensions des différentes pièces, de sorte que les motifs sont souvent coupés – ce qui permet de connaître le sens de progression du travail des mosaïstes. La maladresse de l'opération est particulièrement sensible dans la pièce 7 où il ne manque que quelques centimètres sur un côté pour achever le motif. De même, dans le couloir d'entrée qui mène à la pièce 5, les mosaïstes ont poursuivi de façon mécanique le motif du pavement du *medianum*, dont les grandes dimensions ne sont pas du tout adaptées à l'étroitesse du couloir. On note également l'absence de hiérarchisation entre les différentes mosaïques qui relèvent toutes, plus ou moins, du même degré de complexité. La seule différence relevée par S. Falzone est l'usage de tesselles plus petites pour la pièce 6. Les pavements ne sont pas non plus adaptés aux types d'espace (dynamique ou statique), puisqu'ils sont tous basés sur la répétition d'un même module – exception faite du couloir 10, dont la mosaïque à fond noir uniforme parcouru d'un motif de vague continu est bien adapté à cet étroit espace de circulation.

Les peintures en revanche présentent une nette hiérarchisation. On peut distinguer quatre groupes différents. Les décors les plus riches sont ceux des pièces 4 et 6, très proches dans leur composition, les couleurs adoptées et le choix du répertoire iconographique. Les parois sont divisées en différents champs par des colonnes (tantôt lisses, tantôt cannelées ou décorées de volutes) reposant sur de hauts piédestaux ; elles sont organisées de façon symétrique autour d'un champ central ; les plus courtes (le mur nord-ouest de la pièce 4 et le mur nord-est de la pièce 6) sont divisées en trois champs, les plus longues (murs sud-ouest de la pièce 4 et de la pièce 6) en cinq – une porte occupant la place d'un module dans la pièce 6. Les couleurs dominantes sont le jaune, le rouge vif et le rouge bordeaux ; les architectures et

¹⁷⁸ Veloccia Rinaldi 1970-71, p.171-72 ; Falzone 2007, p.78-79.

les différents motifs sont réalisés essentiellement en vert et blanc. Au-dessus d'un socle jaune et rouge bordeaux décoré de plantes vertes, les champs principaux sont divisés en deux zones : la partie basse est occupée par des compartiments de différentes formes (rectangulaires, rectangulaires avec les côtés convexes, cruciformes...) qui se détachent sur des fonds unis. On relève toujours l'association de deux des couleurs principales : soit les compartiments sont rouge vif sur fond jaune ou sur fond rouge bordeaux ; soit ils sont rouge bordeaux sur fond jaune. Au centre, se trouvent des motifs du répertoire : dauphins et autres monstres marins, motifs phytomorphes divers, *oscilla*... La partie supérieure des champs est occupée par des panneaux encadrés de blancs qui se détachent sur un fond uni. Les associations de couleurs sont les mêmes que pour la partie basse mais un jeu de contraste est instauré entre les deux zones : on observe ainsi des panneaux rouge bordeaux sur fond rouge vif au-dessus de compartiments rouge bordeaux sur fond jaunes, des panneaux rouges bordeaux sur fond jaune au-dessus de compartiments rouge vif sur fond rouge bordeaux, etc. Les alternances ne sont pas parfaitement mécaniques mais tout est fait pour que des champs de la même couleur ne soient jamais juxtaposés. Les panneaux sont occupés par de grandes architectures qui donnent l'impression de se développer au second plan, derrière les compartiments, les colonnes et les bandes d'encadrement des panneaux qui constituent le premier plan. A ces architectures sont associées des figures dansantes, féminines et masculines, excepté dans le panneau central de la paroi nord-ouest de la pièce 4 où une colombe de grandes dimensions est représentée en vol. Enfin, des guirlandes horizontales et curvilignes passent devant les architectures.

Les plafonds des pièces 4 et 6 ont été retrouvés écroulés en place sur les pavements, nous permettant d'avoir une idée complète du décor de ces salles. Il s'agit, comme pour l'ensemble de l'appartement, de plafonds plats sur cannes. Le plafond de la pièce 4 n'a été que partiellement restitué et aucune reconstitution d'ensemble n'est pour l'instant publiée. Nous devons donc nous en tenir à la description initiale de M. L. Veloccia Rinaldi et à celle qui a suivi la reprise des travaux par S. Falzone¹⁷⁹. Selon cette dernière, la surface devait être divisée en deux secteurs de forme carrée au schéma décoratif analogue. La structure semble organisée sur les diagonales, matérialisées par des candélabres supportant des coupes de fruits. Les mêmes axes étaient marqués par des guirlandes curvilignes qui déterminent également des formes semi-circulaires, bordées de bandes vertes, au centre desquelles un personnage féminin est flanqué de chevaux marins. Le long des quatre côtés du plafond

¹⁷⁹ Falzone 2007, p.72-74.

courait une large bande rouge décorée de fleurs et de petites perles. Celle-ci borde des cadres à côtés convexes, matérialisés par une bande beige, et des cadres plus petits, matérialisés par une bande verte, dans lesquels se trouvent des disques jaunes. Le centre de cette partie du plafond est occupé par un cercle enfermant un personnage féminin mal conservé.

Une restitution du plafond de la pièce 6 a en revanche été publiée¹⁸⁰. Il faut immédiatement souligner que la gamme chromatique choisie est la même que celle des parois, avec une prégnance du rouge vif, du rouge bordeaux et du jaune, ainsi que du blanc et du vert pour les motifs secondaires, donnant ainsi une grande cohérence à l'ensemble du décor peint. L'essentiel de la surface est occupée par un champ carré, flanqué, sur les côtés courts de la pièce, d'une large bande articulée en différents champs contenant des figures ; cette bande semble poursuivre le décor des parois. S. Falzone fait remarquer avec justesse qu'il s'agit d'un expédient pour adapter un modèle à plan carré à une pièce de forme rectangulaire dont la différence entre les côtés courts et longs n'est pas très importante. Dans la portion carrée, le motif semble imiter le profil d'une voûte en croisée, avec lunettes vers les parois, pendentifs aux angles et élément central carré. Le tout est réalisé avec des bandes de couleur richement décorées selon un schéma complexe à emboîtement (carré central inclus dans une forme quadrilobée qui croise un carré aux angles concaves lui-même inscrit dans un carré). Dans les espaces libres s'insèrent de nombreux compartiments et motifs décoratifs qui rendent ce plafond particulièrement riche. Notons, par exemple, que presque toutes les bandes colorées qui délimitent les différentes formes sont rehaussées de fines frises ornementales. Remarquable également est la présence, dans les compartiments qui marquent les axes médians de la composition, de couples de personnages, parmi lesquels M. L. Veloccia Rinaldi avait reconnu des Hiérodoules – auxquelles l'*insula* doit son nom¹⁸¹. S. Falzone conclut avec raison que le décor du plafond se révèle singulièrement plus riche que celui des parois, tant par la concentration et la finesse des motifs secondaires que par la complexité de sa structure. C'est également sur le plafond que sont situées les scènes figurées les plus développées, les parois ne présentant que des personnages isolés.

Après les riches décors des pièces 4 et 6, viennent les décors des pièces 5, 7, 8, 9 et 11 qui constituent un groupe parfaitement homogène. En dépit de quelques variantes d'une pièce à l'autre, le schéma est chaque fois le même : au-dessus d'un socle rouge, le fond jaune est divisé en panneaux par des bandes rouges qui prolongent le socle, devant lesquelles se trouvent des édicules relativement grossiers réalisés en blanc et vert. Les panneaux jaunes

¹⁸⁰ Voir entre autres Falzone 2007, fig.34, p.76.

¹⁸¹ Veloccia Rinaldi 1970-71, p. 172-78.

sont occupés par des architectures uniquement suggérées par des bandes rouges et des filets blancs. Entre les architectures, des cadres sont matérialisés par un filet blanc ; en leur centre figurent différents motifs du répertoire, comme des vases, des bustes ou des éléments végétaux, toujours réalisés en blanc et vert. Les parois ont toutes une structure centrée mais on note que l'axe de symétrie est parfois, non plus un panneau principal comme c'était le cas dans les pièces 4 et 6, mais un simple édicule de division (voir par exemple les parois les plus longues des pièces 7 et 11), ce qui participe à la simplification de ces décors. Cette simplification est par ailleurs sensible dans :

- la réduction de la gamme chromatique : de fonds où alternaient trois couleurs principales, on passe à des fonds exclusivement rouge et jaune ;
- la réduction des formes architecturales qui ne sont plus que suggérées par des systèmes de bandes colorées et de filets blancs ;
- la simplification des structures : de champs divisés en plusieurs zones où se découpaient des panneaux et compartiments, on passe à de simples panneaux à fond jaune qui alternent presque de façon modulaire ;
- la simplification des motifs iconographiques : les personnages véritables sont éliminés au profit de motifs secondaires comme les bustes ou les vases.

D'après S. Falzone, le décor des plafonds est également simplifié par rapport à celui des pièces 4 et 6¹⁸² : on y retrouve le même type de partitions géométriques mais les structures sont plus simples et l'ornementation des différentes zones moins riche. Nous ne pouvons guère aller plus loin en l'absence de documentation graphique supplémentaire mais l'on remarque, à partir des quelques photographies publiées, que la gamme chromatique semble toujours identique à celle des parois - le plafond de la pièce 11 présente par exemple un fond jaune avec des bandes de division rouges et vertes.

Le système pariétal que nous venons de décrire se trouve sous une version encore simplifiée d'un degré dans le couloir 10 et dans la partie du couloir 1 qui mène à la pièce 5. Le décor est cette fois réduit à un fond monochrome jaune divisé en panneaux par de simples bandes rouges. Au centre des panneaux, des cadres identiques à ceux du groupe précédent sont matérialisés par un simple filet blanc et occupés de motifs simples. La gamme chromatique dominante est donc réduite à nouveau et les structures architecturales éliminées.

¹⁸² Les plafonds de ces pièces ont été en partie retrouvés en situation d'écroulement lors des fouilles récentes, mais aucune restitution n'est pour l'instant publiée.

Enfin, tout en bas de l'échelle, prend place le revêtement uniforme du couloir d'entrée 1, ainsi que de la partie du couloir qui mène à l'étage. Au-dessus d'un haut socle rouge en relief, se trouve un fond jaune uniforme.

Si l'on replace l'ensemble ces données sur le plan, se dessine un système cohérent, où la hiérarchisation des espaces, induites par le plan, est soulignée par le seul décor peint des plafonds et des parois (**fig. 8**).

La principale pièce de réception devait être la pièce 6, avec son riche ensemble pictural, ses grandes dimensions et sa position centrale ; elle donnait par ailleurs sur le jardin, à travers le *medianum* 5, et était également illuminée au nord par les trois grandes fenêtres percées dans le mur du fond. Vient ensuite la pièce 4, plus reculée, qui se signale par son décor de qualité égale à celui de la pièce 6. Cette pièce, qui donnait seulement sur le jardin et dans laquelle on accédait, depuis le couloir 1, par une ouverture avec porte (on en observe encore les crapaudines), présentait une plus grande intimité mais aucun élément ne permet de préciser sa fonction. On peut penser aux appartements du *dominus* ou à un petit salon. Les pièces secondaires sont signalées par leur décor plus simple. Il s'agit d'un groupe de salles sans caractéristiques particulières, organisées autour de la pièce 6, dont la fonction est difficile à déterminer – excepté pour le *medianum* 5 qui dessert les différents espaces de la maison et apporte la lumière du jardin. Enfin, les peintures les plus simples se trouvent dans les couloirs, un traitement particulier étant réservé au couloir 10 et au bras du couloir 1 qui mène à la pièce 5. L'étroitesse de ce dernier espace et le fait que son décor soit clairement dissocié du reste du couloir, tant pour les sols que pour les murs, marquent bien la différence entre les deux parties, laissant supposer qu'à l'étage devait se trouver soit des pièces purement utilitaires, soit un autre appartement.

Au total, la comparaison du système de l'*Insula delle Ierodule* avec celui mis en œuvre dans la *Casa delle Muse* fait apparaître des différences et ressemblances intéressantes. Comme nous l'avons déjà souligné, la principale différence est la faible attention accordée aux pavements dans l'*Insula delle Ierodule*. On constate en revanche que les critères de hiérarchisation des décors peints sont les mêmes – du moins pour les parois, aucun plafond n'étant conservé dans la *Casa delle Muse*.

<i>Casa delle Muse</i>				
		structure	éléments décoratifs structurants	couleur du fond
Groupe 1	<i>Pièce 10</i>	complexe	architecturaux de type 1	polychrome
	<i>Pièce 5</i>	complexe	architecturaux de type 1	jaune et rouge
Groupe 2	<i>Pièce 6</i>	complexe	architecturaux	polychrome
	<i>Pièce 4</i>	à panneaux ?	indéterminé	jaune et rouge ?
	<i>Pièce 11</i>	complexe	architecturaux	polychrome
Groupe 3	<i>Pièce 9</i>	à panneaux centrée 2	architecturaux de type 2	jaune et blanc
	<i>Pièce 16</i>	à panneaux modulaire	architecturaux de type 2	jaune et blanc

<i>Insula delle Ierodule</i>				
		structure	éléments décoratifs structurants	couleur du fond
Groupe 1	<i>Pièce 6</i>	complexe	architecturaux de type 2	polychrome
	<i>Pièce 4</i>	complexe	architecturaux de type 2	polychrome
Groupe 2	<i>Pièce 7</i>	à panneaux centrée 2	architecturaux 2 / édicules	jaune et rouge
	<i>Pièce 8</i>	à panneaux	architecturaux 2 / édicules	jaune et rouge
	<i>Pièce 9</i>	à panneaux	architecturaux 2 / édicules	jaune et rouge
	<i>Pièce 11</i>	à panneaux centrée 2	architecturaux 2 / édicules	jaune et rouge
	<i>Pièce 5</i>	à panneaux	architecturaux 2 / édicules	jaune et rouge
Groupe 3	Couloir 10	à panneaux centrée 2	linéaires	jaune
	Couloir bras 2	à panneaux	linéaires	jaune
Groupe 4	Couloir bras 1	haut socle rouge / fond uniforme	absence	rouge et jaune

Tableau 3. Comparaison des programmes décoratifs de la *Casa delle Muse* et de l'*Insula delle Ierodule*.

Les deux tableaux font apparaître les caractéristiques typologiques des décors, selon les différents groupes de pièces dont nous avons établi la hiérarchie dans l'analyse de détail. On observe tout d'abord, dans les deux cas, que le vocabulaire architectural est présent presque partout : ce n'est pas tant sa présence qui sert de marqueur hiérarchique que la complexité de ses formes. Dans la *Casa delle Muse*, on passe en effet d'éléments

architecturaux de type 1 à des éléments de type 2 ; tandis que l'*Insula des Ierodule* présente des éléments de type 2 dans les pièces principales et des éléments réduits à des édicules dans les pièces secondaires. Seul le décor des couloirs renonce au vocabulaire architectural. Le second critère de distinction commun aux deux maisons est le degré de complexité des structures. Dans les deux ensembles, les peintures des pièces principales présentent des structures complexes et celle des pièces secondaires des structures à panneaux centrées de type 2 ou modulaires. Enfin, la gamme chromatique semble également se réduire quand les pièces perdent de l'importance. Dans la *Casa delle Muse*, on passe de compositions polychromes à des fonds blancs divisés par des éléments jaunes ; dans l'*Insula delle Ierodule*, de compositions polychromes à des fonds jaunes divisés par des éléments rouges, puis à des fonds monochromes. Si les critères de hiérarchisation des espaces sont semblables, la différence de statut entre les deux maisons s'exprime par le degré de complexité et la qualité de réalisation des différents ensembles décoratifs. Les tableaux typologiques font déjà apparaître des différences de complexité des formes architecturales : la *Casa delle Muse* met en œuvre des architectures de type 1 et 2, tandis que l'on trouve dans l'*Insula delle Ierodule* les types 2 et 2 / édicules. Le rendu est par ailleurs plus grossier dans cette dernière, où l'on est bien loin du degré de finesse atteint dans la pièce 10 de la *Casa delle Muse*. Cela est également vrai pour les structures d'ensemble, bien plus riches dans la pièce 10 de la *Casa delle Muse* que dans les pièces 6 et 4 de l'*Insula delle Ierodule*. De même, alors que la première pièce déploie une riche polychromie, les secondes se contentent de trois couleurs principales qui sont toutes des couleurs chaudes (deux nuances de rouge et du jaune). La différence est également frappante quand on compare les décors des pièces secondaires : le décor à fond jaune, divisé par des bandes rouges et orné de motifs du répertoire de grandes dimensions, du couloir 10 de l'*Insula delle Ierodule* est bien éloigné de la finesse des tiges végétales et des petits animaux représentés en vignette dans la pièce 16 de la *Casa delle Muse*. Cependant, au-delà de ces différences de qualité des décors individuels que l'on s'attendait à trouver dans des maisons de statut manifestement différent, les deux ensembles se distinguent également par le degré de complexité du système global. On est en effet frappé, dans l'*Insula delle Ierodule*, par le caractère très systématique et, pour ainsi dire, standardisé, de la hiérarchisation des décors. Comme le montre un simple examen du tableau typologique, tous les décors principaux sont identiques, à quelques nuances près, et il en va de même pour les décors de groupe 2 et 3. La situation est en revanche plus complexe dans la *Casa delle Muse* où les décors de l'époque d'Hadrien sont tous bien différents les uns des autres et où la hiérarchisation est plus subtile – et d'ailleurs plus difficile à établir au regard des seuls décors

peints. Comme nous l'avons dit, entre le groupe des pièces principales et celui des pièces véritablement secondaires, plusieurs pièces combinent des positions plutôt secondaires (les pièces 4, 6 et 11) avec des décors encore riches, bien que très différents les uns des autres. Il nous semble donc que la différence de statut entre les deux maisons est marquée, avant tout, par une conception globale du programme décoratif, standardisée dans l'*Insula delle Ierodule*, alors que ça n'est pas le cas dans la *Casa delle Muse*. On observe ici une simplification de la hiérarchisation des décors qui annonce la standardisation croissante des programmes décoratifs, particulièrement sensible dans les appartements des blocs centraux des *Casa a Giardino*, datés un peu après l'époque d'Hadrien.

b) Autres décors hadrianiques

Dans le même complexe des *Casa a Giardino*, la *Casa delle Parete Gialle* (OST 10) présente un premier état d'enduit, au contact des briques, sur lequel ont été appliqués les enduits postérieurs. Il a été observé par B. M. Felletti-Maj dans la publication des peintures de la maison qu'elle a réalisée pour la collection *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*¹⁸³. Elle date ce premier état de la période de construction, c'est-à-dire autour de 130 si l'on s'en tient à la datation du complexe proposée plus haut – datation qui s'accorde avec celle des pavements de mosaïque proposée par G. Becatti¹⁸⁴. Il s'agit d'un niveau de mortier composé de chaux et de pouzzolane rouge, sur lequel a été appliquée une couche de finition blanche. On retrouve cette composition dans presque toutes les pièces de la maison, mais seules deux d'entre elles conservent des traces de peintures. Dans la pièce 4, B. M. Felletti-Maj a observé les restes d'un socle rouge, que l'on retrouve dans la pièce 6, surmonté d'un champ jaune vif. Les deux zones sont séparées par un agencement de bandes rouges et vertes. Les traces de ce premier état sont donc bien trop succinctes pour appréhender le programme décoratif de la période d'Hadrien.

Mieux conservé est le décor de la *Casa delle Volte Dipinte* (OST 08), toute proche du complexe des *Casa a Giardino*, en face de la *Casa delle Muse*. Il a également été publié par B. M. Felletti-Maj, avec celui de la *Casa delle Parete Gialle*¹⁸⁵. L'auteur, sur la base des timbres de briques qui renvoient aux années 115-17, date la construction de l'édifice du début du règne d'Hadrien. A cette première phase, B. M. Felletti-Maj associe un état d'enduit, au

¹⁸³ Felletti-Maj 1961.

¹⁸⁴ Becatti 1961, p. 101-02.

¹⁸⁵ Felletti-Maj 1961.

contact du mur, présent dans presque toute la maison (**fig. 9.1**). Dans la plupart des pièces, ces peintures ont été recouvertes, voire détruites, par la pose des enduits postérieurs. Qui plus est, nous n'en possédons pas de photographies et elles sont actuellement difficilement observables. Les observations réalisées par B. M. Felletti-Maj laissent toutefois entrevoir une situation intéressante dans la mesure où l'on retrouverait dans cette maison le goût pour les sobres décors à fonds blancs observés à Rome.

C'est tout d'abord le cas dans le long couloir central autour duquel s'organise le rez-de-chaussée (OST 08.03 état 1). Au-dessus d'un socle en béton de tuileau, s'étend, sur les parois et la voûte, un fond blanc décoré de lignes rouges. Le seul élément identifié par B. M. Felletti-Maj dans cet ensemble mal conservé est, à hauteur d'homme, une large bande horizontale composée de lignes rouge, jaune et verte. Elle est ornée de petits motifs géométriques et architecturaux. Les pièces 11 et 12 présentaient également des décors linéaires à fond blanc, dont il ne reste presque rien (OST 08.11 et 12 états 1). Dans la pièce 11, les lignes rouges et vertes observées par B. M. Felletti-Maj permettent de restituer une division verticale en au moins deux zones et une division horizontale tripartite. Enfin, les parois de la pièce 5 étaient vraisemblablement ornées d'un décor de même nature (OST 08.05 état 1). Sur un fond blanc, la peinture est constituée de « motifs rouges verticaux et curvilignes » et de légers motifs végétaux.

Ces informations, quoique lacunaires, permettent d'identifier des décors à fond blanc très éloignés de la riche polychromie observée aussi bien dans la *Casa delle Muse* que dans l'*Insula delle Ierodule*. La présence d'un tel décor dans le long couloir central, éclairé uniquement par les pièces qui le bordent, n'est guère surprenante. Elle est en revanche plus significative dans les pièces lumineuses 5, 11 et 12, qui devaient revêtir une certaine importance. On ne dispose que de peu d'éléments pour définir leur fonction¹⁸⁶ mais elles se distinguent par leur pavement de mosaïque. Le rez-de-chaussée présente en effet un groupe de pièces de service pavées en *opus spicatum* (les pièces 6 à 10 ainsi que le couloir 3) et un groupe de pièces de vie pavées de mosaïque, auquel appartiennent les pièces 5, 11 et 12. Il s'agit exclusivement de schémas géométriques modulaires en noir et blanc et, comme dans l'*Insula delle Ierodule*, il est difficile d'établir une hiérarchie entre ces différents pavements. La seule pièce qui se distingue est la pièce 2, remarquable par ses dimensions et ses cinq fenêtres. C'est également la seule pièce qui possède un seuil en mosaïque décoré et dont le

¹⁸⁶ B. M. Felletti-Maj propose de voir dans les pièces 11 et 12, qui communiquent entre elles, un groupe salon / salle-à-manger. Elle constate en effet que la pièce 11 se trouve en face de la cuisine 7 et que les plats pouvaient ainsi circuler à travers la fenêtre donnant sur le couloir. Bien qu'aucun autre élément ne vienne la confirmer, cette hypothèse nous semble envisageable.

tapis centrale avait vraisemblablement une composition centrée (voir restitution proposée **fig. 9.2**). Quoi qu'il en soit, il apparaît que les pièces à fond blanc ont le même type de profil que celles étudiées à Rome : des pièces qui ne sont sans doute pas les plus importantes de la maison mais qui constituaient, malgré tout, des espaces de vie d'un certain niveau.

Ce qui a subsisté du premier programme décoratif de *Casa delle Volte Dipinte* présente à la fois des différences et des points communs par rapport aux habitations des *Casa a Giardino*. Points communs dans la mesure où les pavements sont relativement simples et homogènes, ne jouant pas un rôle primordial dans la structuration de l'espace. Différences, car les choix iconographiques réalisés sont plus proches de ce qui se fait à Rome au même moment, que des peintures de la *Casa delle Muse* ou de l'*Insula delle Ierodule*. Etant donné le mauvais état de conservation des peintures, on peut ne pousser la comparaison trop loin mais le choix des couleurs de fond diffère manifestement de celui du complexe des *Casa a Giardino*. Notons également la présence d'imitations de marbre au bas des parois des pièces 2 et 4, motif peu fréquent à Ostie au II^e s. comme nous aurons l'occasion de le voir, et l'absence de grandes compositions architecturales (que l'on pense aux riches structures de la *Casa delle Muse* ou aux édicules plus schématiques de l'*Insula delle Ierodule*).

c) *Synthèse*

De telles différences correspondent sans doute à une évolution chronologique. Si l'on s'en tient aux datations proposées, dix années séparent la première phase de décor de la *Casa delle Volte Dipinte* de celle du complexe des *Casa a Giardino*. Dix années qui ont vu, dans cette région de la ville, s'affirmer la standardisation des habitations et se bâtir de grands ensembles aux exigences de décor nouvelles. Le plan si particulier de la *Casa delle Volte Dipinte*, dont les pièces s'organisent sur deux rangées, de part et d'autre d'un long couloir central, n'a d'ailleurs rien de commun avec les solutions adoptées dans le complexe des *Casa a Giardino*¹⁸⁷.

S'il en est ainsi, s'esquisserait donc une évolution entre le début du II^e s. et la fin du règne d'Hadrien. De formes dépouillées où dominant les éléments linéaires et ornementaux sur fond blanc – sorte de réaction aux exubérances du Quatrième Style Pompéien également observée à Rome –, on se dirigerait vers des décors plus riches qui voient le retour des

¹⁸⁷ A cause de ce plan, la *Casa delle Volte Dipinte* a été identifiée à plusieurs reprises comme un hôtel (pour un récapitulatif de la bibliographie à ce propos, voir McGinn 2007, note 57 p.230). Il est difficile de se prononcer sur la phase hadrienne mais le programme décoratif très hiérarchisé et de haute qualité de la phase antonine nous semble aller contre cette hypothèse (voir période 2).

structures architecturales, plus ou moins complexes selon le statut des espaces, et, dans les pièces les plus importantes, des scènes figurées (sous forme de tableaux, dans la tradition des Troisième et Quatrième Styles Pompéiens, comme dans la *Casa delle Muse*, ou sous forme de personnages isolés, comme dans l'*Insula delle Ierodule*). Commencent également à s'affirmer, dès cette période, les champs jaunes et rouges qui connaîtront une grande fortune par la suite.

Aux différences d'ordre chronologique, s'ajoutent des différences de nature socio-économique. Nous avons en effet la chance, à Ostie, de pouvoir comparer les choix décoratifs réalisés pour des édifices destinés à des habitants issus de différentes couches sociales. Nous l'avons vu, ces différences ne résident pas tant dans l'utilisation de schémas ou de motifs particuliers que dans la complexité des formes et la subtilité du programme décoratif dans son ensemble.

Au-delà de leurs différences, toutes ces maisons partagent un point commun : la sobriété des décors associés aux enduits peints. Comme le rappelle le tableau 4, les revêtements de marbre, sur les pavements ou au bas des murs, sont absents du décor domestique et le recours au stuc est limité à deux pièces de la *Casa delle Volte Dipinte*. La structuration de l'espace domestique est donc portée presque exclusivement par la peinture et les pavements de mosaïque, ces derniers étant presque exclusivement, comme nous l'avons vu au cours de l'analyse, des compositions à motifs géométriques couvrants.

Type de décor associé aux décors peints décrits		Nombre
Revêtements marmoréens		0
Eléments stuqués		2
Pavements de mosaïque noire et blanche	Compositions centrées avec motifs géométriques et figurés	2
	Compositions couvrantes avec motifs géométriques	21
	Compositions uniformes	4
Pavement en <i>opus spicatum</i>		2

Tableau 4. Eléments de décor associés aux peintures de la période 1 à Ostie.

3. Autres sites d'Italie centrale

En dehors d'Ostie et Rome, nous manquons d'éléments pour brosser le portrait du décor domestique de la fin du I^{er} et des premières décennies du II^e s. en Italie centrale. Nous possédons deux peintures datées de l'époque d'Hadrien sur des bases relativement solides (à *Alba Fucens* dans la maison de la Via del Miliario (ADR 01.02) et à Ovindoli, dans la Villa

de San Potito d'Ovindoli (OVI 01.03 état1), mais seules leurs zones inférieures sont conservées. On peut donc seulement constater qu'elles présentent toutes deux une juxtaposition de compartiments étroits matérialisés par un double filet, la première étant à fond jaune avec éléments de scansion rouges, la seconde à fond rouge avec éléments de scansion noir et jaune blanc.

Une autre peinture provenant d'*Alba Fucens* a été datée des premières décennies du II^e s. mais à partir d'éléments qui demeurent fragiles (ADR 03.01). Qui plus est, une seule pièce de l'édifice a été dégagée et sa nature résidentielle est donc sujette à caution. La peinture est par ailleurs conservée seulement en bas de paroi. Sur un fond rouge uniforme, le centre de la composition est occupé par un édicule constitué de deux fines colonnes qui sont suggérées par des bandes jaunes avec des effets de lumière rendus en blanc. Au centre de l'édicule, là où l'enduit conservé s'arrête, on aperçoit les traces d'un amour volant. De part et d'autre de cette structure centrale, court une double ligne blanche horizontale qui soutient une série de palmettes blanches juxtaposées.

Enfin, la Maison aux Salles Souterraines retrouvée à Bolsena livre plusieurs plafonds datés stylistiquement par A. Barbet entre 130 et 150 ap. J.-C.¹⁸⁸. Toutefois, il s'agit de restitution à partir de fragments retrouvés en situation de dépôt secondaire et leur attribution à telle ou telle pièce, voire leur attribution à la maison, demeure hypothétique. De plus, on ignore à quel décor pariétal ils étaient associés.

4. Conclusion

La documentation rassemblée pour la période allant de la fin du I^{er} s. au début du règne d'Antonin le Pieux est donc assez parcellaire. Surtout, elle ne nous permet guère d'élaborer un panorama d'ensemble pour l'Italie centrale.

Quelques conclusions sont cependant possibles dont on pourra, à l'avenir, tester la validité à une échelle plus importante si de nouveaux documents sortent de terre (ou des cartons).

On remarque tout d'abord sur l'ensemble de la zone une absence de renouvellement du vocabulaire décoratif, les peintres puisant aux sources d'un répertoire déjà constitué. Cela est vrai aussi bien pour les quelques peintures documentées dans les palais et villas impériaux, que pour les maisons de Rome et d'Ostie ou la peinture d'*Alba Fucens* avec son édicule

¹⁸⁸ Barbet 1985. Il s'agit du plafond rouge vermillon à archers et Amours sur des candélabres attribué au *tablinum* 7 (p.166-181 ; pl.XXXV), du plafond à scène marine et fausses poutres violettes attribué à l'*atrium* 5 (p.259-266) et du plafond à médaillons et ovales violets attribué à la pièce 4 (p.181-191).

central. Cependant, si l'on se penche de près sur les compositions, un écart apparaît entre Rome et le domaine impérial d'un côté et Ostie de l'autre. Nous avons en effet fait apparaître des liens entre les *domus* de la capitale et le décor peint de la villa d'Hadrien, qui est le mieux documenté¹⁸⁹ ; à Ostie en revanche, les compositions mises en œuvre s'avèrent assez différentes. L'*Insula delle Volte Dipinte* attesterait peut-être d'un développement de peintures à fond blanc que l'on pourrait rapprocher des exemplaires romains, cependant, on évolue vite vers des programmes décoratifs où dominant les fonds colorés et où le vocabulaire architectural règne en maître, selon des formes toutefois plus simples que dans les grandes compositions architecturales attestées à Rome, dans la *domus* sous la Villa Negroni, et à Tivoli, dans la Villa d'Hadrien.

La même ligne de rupture apparaît sur la question des revêtements de marbre. Dans les demeures de la capitale, bien que leur adoption soit beaucoup plus discrète que dans les palais et villas des empereurs, la documentation rassemblée suggère qu'ils sont devenus indissociables du décor d'une pièce de qualité. Ils sont en revanche totalement absents des maisons d'Ostie, où la peinture murale et les pavements de mosaïque tiennent le devant de la scène.

Un tel écart entre Rome et son port ne doit pas être traité seulement en termes d'appartenance socio-économique des commanditaires. Le complexe des *Case a Giardino* montre bien que les constructeurs visaient différents types de population, parmi lesquels certains devaient jouir d'une bonne situation. La différence réside également dans les problématiques bien spécifiques qui ont guidé le développement urbain d'Ostie. En effet, suite aux aménagements portuaires, dus à Claude puis à Trajan, qui permettent une circulation des marchandises toujours plus importante, la ville connaît un véritable « boom » démographique et économique. L'architecture domestique doit faire face à ces nouveaux impératifs de logement et, sous l'impulsion d'une volonté politique forte, notamment de la part de Trajan et d'Hadrien, de grands projets urbains voient le jour – dont le complexe des *Case a Giardino*. Il s'agit de profiter au maximum de l'espace disponible en développant en élévation les architectures et en concevant des plans réduits et fonctionnels. C'est, entre autres, la naissance des appartements dits à *medianum*¹⁹⁰, dont l'*Insula delle Ierodule* est un bon exemple, et l'affirmation des immeubles résidentiels si caractéristiques de l'architecture ostienne. Les décorateurs se trouvent donc confrontés à des enjeux nouveaux : répondre de

¹⁸⁹ Ces données sont cependant à manier avec prudence car la documentation reste peu abondante et, dans plusieurs cas, nous ne disposons que de reproductions dont la fiabilité ne peut être démontrée.

¹⁹⁰ Pour une étude approfondie de ce type d'appartements, dont la première définition est due à G. Hermansen (1970), voir en particulier DeLaine 2004.

manière rapide et efficace à une demande massive et pour autant diversifiée. Les choix décoratifs réalisés dans le complexe des *Case a Giardino* sont particulièrement représentatifs des solutions trouvées par les peintres pour s'adapter à cette demande.

En dépit du manque de documentation, des tendances apparaissent donc de part et d'autre : diversification des formes du décor intérieur à Rome ; simplification des programmes décoratifs à Ostie. Reste à savoir si les périodes postérieures les confirmeront ou non, et à quelle échelle.

B. Période 2 : du début du règne d'Antonin le Pieux à la fin de la dynastie Antonine

1. Rome

Le goût pour des décors à fond blanc d'une relative sobriété observé dans la capitale sous les règnes de Trajan et d'Hadrien se maintient à l'époque d'Antonin le Pieux et dans les décennies qui suivent ; s'opère toutefois une évolution du vocabulaire décoratif. En effet, les candélabres et colonnes graciles, en vogue dans les premières décennies du II^e s., subsistent seulement ponctuellement et l'on observe en revanche un recours de plus en plus généralisé à des formes architecturales développées.

a) Subsistance du vocabulaire ornemental et des fins éléments architecturaux pour scander des compositions à panneaux articulés par des bandes colorées

En l'état actuel de la documentation, un seul décor atteste la subsistance d'éléments de scansion de ce type à Rome. Il s'agit d'une peinture de la *domus* des *Valerii* sur le Cælius, retrouvée récemment dans le couloir qui ceignait le *viridarium*¹⁹¹ (ROM 07.01). La paroi est scandée par des panneaux blancs encadrés d'une bande jaune¹⁹². Ces panneaux sont séparés les uns des autres par de larges bandes rouges, traitées de façon continue avec la bande horizontale qui fait office de socle, de telle façon que le spectateur a l'impression que les panneaux se détachent sur un fond rouge uniforme. Il n'y a donc pas de zone inférieure mais un petit socle qui se fond en réalité avec la zone principale. Les bandes rouges verticales sont ornées de délicats candélabres végétalisés ; sur les bandes jaunes, se détachent de fines colonnes. Au centre des panneaux, sont décrits des personnages de grandes dimensions que l'on ne voit pas sur les clichés publiés¹⁹³ ; d'autres motifs, de plus petites dimensions, prennent au-dessus de la bande d'encadrement inférieure, comme les deux petites chèvres bondissant que montre une des photographies¹⁹⁴. M. Barbera et ses collègues associent à ce décor une zone supérieure à fond blanc, retrouvée en situation d'écroulement, où apparaît un édicule à fronton triangulaire et plafond à caissons, représenté avec une légère perspective et

¹⁹¹ Peinture publiée par Barbera *et al.* 2008.

¹⁹² Sur certains clichés publiés dans Barbera *et al.* 2008 (tables 1 et 3), le fond est lie de vin et les bandes d'encadrement rouges mais ces couleurs doivent résulter d'une exposition à des températures importantes.

¹⁹³ Barbera *et al.* 2008, p.93.

¹⁹⁴ Barbera *et al.* 2008, tav. 3.B.

abritant un personnage féminin. Au-dessus, court une corniche fictive réalisée dans les tons verts, surmonté d'un bandeau rouge orné d'une palmette en correspondance de l'édicule. La paroi se clôt par une frise de stuc polychrome où alternent éléments végétaux et figures fantastiques. Le fait que cette zone supérieure ait fonctionné avec les peintures conservées en place ne nous paraît pas absolument certain. On a en effet quelques difficultés à faire coïncider les éléments que l'on aperçoit sous l'édicule avec la scansion des parois mise en évidence ; par ailleurs, si les auteurs précisent que le plafond a été retrouvé effondré en place, ils ne disent rien du contexte de découverte de ce segment de zone supérieure dont le style est assez différent de la zone principale des parois. En l'attente d'une proposition de restitution d'ensemble, nous restons donc réservée sur ce point. La paroi du couloir donnant sur le jardin était percée, à intervalles réguliers, de fenêtres qui occupaient le centre des panneaux. Ces fenêtres étaient encadrées d'éléments de marbre qui ont été spoliés après l'abandon de la demeure ou au cours de ses dernières phases d'occupation.

Ce décor peut être daté entre la fin du règne d'Hadrien et, sans doute, les premières décennies du III^e s. Un *TPQ* est en effet fourni par un timbre de 134 observé dans le mur nord du couloir¹⁹⁵. Le *TAQ* n'est pas aussi précis. Une monnaie de Septime Sévère, émise entre 211 et 217, a été retrouvée dans des niveaux postérieurs à l'écroulement du plafond du couloir¹⁹⁶ ; cette date ne peut néanmoins pas être considérée comme un réel *TAQ* pour l'écroulement du plafond puisqu'elle ne constitue qu'un *TPQ* pour les travaux réalisés par la suite. Elle donne cependant un point de repère suggérant que l'écroulement du plafond, et par suite la réalisation des peintures qui le décoraient, ne peuvent être placés trop avant dans le III^e s. L'analyse stylistique et le fait que l'enduit soit appliqué directement sur les parois suggèrent une datation de peu postérieure au *TPQ*, c'est-à-dire sous Antonin le Pieux. En effet, la peinture présente à la fois des éléments de continuité avec la période précédente (en particulier les fins candélabres de scansion et les colonnes graciles qui bordent les panneaux) et des caractéristiques qui semblent plus spécifiques de la seconde moitié du II^e s. (l'absence de zone inférieure et la structuration des panneaux, qui semblent se détacher sur un fond uni et sont encadrés de larges bandes, à l'image des peintures du *Caseggiato del Mitreo di Lucrezio Menandro* ou du *Caseggiato degli Aurighi* à Ostie, traitées plus bas).

¹⁹⁵ Timbre publié dans Barbera *et al.* 2008 : « [...] ANO.III.COS. / [...] EX PR.L.C. [...] VEN » (CIL, XV, 515 a).

¹⁹⁶ Voir Barbera *et al.* 2008, p.96. Le contexte de découverte de la monnaie n'est pas précisé mais les auteurs l'utilisent comme *TPQ* pour dater les événements successifs à l'écroulement des parois peintes du couloir. On peut donc supposer qu'elle se trouvait dans les couches liées aux travaux effectués après l'écroulement du couloir.

Le reste de la documentation rassemblée pour cette période est structuré exclusivement par des éléments architecturaux dont les formes évoluent par rapport à la période précédente. Deux groupes se distinguent : le premier est constitué de compositions à panneaux articulés par des édicules répétés à l'identique et réduits, plus ou moins, à un rôle de scansion ; le second, plus hétérogène, rassemble des décors qui se caractérisent par la présence, en partie basse, de hauts placages de marbre et l'utilisation, en partie haute, de formes architecturales plus variées ou plus développées que les édicules du premier groupe.

b) Compositions à panneaux articulés par des édicules sur fond blanc ou jaune

Il s'agit d'un type de décor qui eut une très grande fortune en Italie centrale dès la fin du règne d'Hadrien et pendant tout le II^e s., en particulier à Ostie. H. Joyce fut vraisemblablement la première à identifier ce groupe qui correspond, dans sa typologie, au système modulaire de type édiculaire¹⁹⁷. Cette catégorie est reprise par C. Liedtke sous le nom de *Ädikulardekoration*¹⁹⁸. A leur suite, S. Falzone, qui pour sa part s'intéresse exclusivement à la documentation ostienne, propose de définir ce type de décors comme une série d'édicules stylisés qui divisent la paroi en panneaux un fond généralement monochrome¹⁹⁹. Elle en dégage par ailleurs les caractéristiques récurrentes, que nous retrouvons de fait dans les exemples romains :

- disposition symétrique des éléments décoratifs,
- présence de deux registres superposés, souvent séparés par une bande rouge,
- éléments décoratifs secondaires constants (guirlandes, candélabres végétalisés, motifs du répertoire en vignettes tels que des masques, des dauphins ou des oiseaux) disposés selon un schéma récurrent.

(1) Origine du style à édicules

Si ce schéma se fixe sous une certaine forme à l'époque antonine, il n'en a pas moins des antécédents dans les décors du I^{er} s. ap. J.-C. Les édicules, identifiés par H. Eristov comme une des formes simples des architectures du Quatrième Style campanien, sont présents en nombre à Pompéi, aussi bien en zone médiane qu'en zone supérieure. Ils sont

¹⁹⁷ Joyce 1981, p.26-33.

¹⁹⁸ Liedtke 2003, p.9-10.

¹⁹⁹ Falzone 2004, en particulier p.187-189.

souvent intégrés à des structures plus complexes, comme dans la zone supérieure de l'*ala* 7 de la *Casa della Fontana piccola* (VI, 8, 23.24)²⁰⁰ ou dans celle du *cubiculum* 35 de la *Casa dei Dioscuri* (VI, 9, 6.7)²⁰¹ où les édicules latéraux sont reliés, par un portique qui se déploie derrière eux, à une *tholos* centrale. Cependant, on en trouve également quelques exemplaires, plus isolés, qui semblent déjà préfigurer le rôle de scansion qu'ils occuperont par la suite. On peut citer les larges édicules qui ornent la zone médiane de la pièce 19 de la *Casa del Menandro* (I, 10, 4)²⁰² ou, pour prendre des exemples dont les formes sont plus proches de celles des siècles suivants, l'édicule frontal qui occupe le centre de la paroi du *cubiculum* 7 de la *Casa degli Amanti* (I, 10, 10.11)²⁰³, ainsi que les édicules en vue latérale qui encadrent les panneaux à fond noir de la *Schola armaturarum* (III, 3, 6 ; PPM III, p.402-03). C. Liedtke donne également l'exemple du décor du *cubiculum* 34 de la *Casa di Sallustio* (VI, 2, 4)²⁰⁴ où les édicules sont certes reliés entre eux par un portique, qui se déploie en arrière-plan, mais présentent des silhouettes fort comparables à celles de notre documentation.

C'est cependant la *Domus Aurea* qui semble avoir le plus influencé les peintres du II^e s. en Italie centrale. Tout semble déjà présent dans ces peintures, désormais rassemblées dans la publication de P. Meyboom et E. Moormann²⁰⁵. Les comparaisons les plus pertinentes se trouvent avec des décors interprétés par les auteurs comme post-néroniens, car difficilement attribuables à l'un des ateliers identifiés et associés à des restructurations réalisées vraisemblablement après la mort de l'empereur. Ainsi, dans les peintures de la pièce dite des oiseaux (71)²⁰⁶, on observe déjà une représentation schématique, presque bidimensionnelle des édicules ; ces derniers scandent la paroi monochrome, la découpant en différents champs, avec motifs centraux encadrés par des guirlandes et candélabres végétaux. Les liens avec les décors du II^e s. sont encore plus frappants dans les peintures qui ornent les parois de la pièce 42²⁰⁷. On a là un exemple de décor édiculaire sur fond jaune qui présente toutes les caractéristiques des peintures de notre corpus, tant pour la structure que pour le choix des motifs et des couleurs. On remarque en particulier l'emploi des guirlandes en croix et des petits tableaux de paysages miniaturistes sur fond bleu, que l'on retrouvera dans de nombreux décors romains et ostiens. P. Meyboom et E. Moormann proposent d'ailleurs une datation proche du début du II^e s., mettant en relation le décor avec la restructuration de l'édifice pour

²⁰⁰ PPM IV, p.632-633.

²⁰¹ PPM IV, p.873-875.

²⁰² PPM II, p.356-357.

²⁰³ PPM II, p.468.

²⁰⁴ PPM IV, p.140-141.

²⁰⁵ Meyboom et Moormann 2013.

²⁰⁶ Meyboom et Moormann 2013, p.189-190, fig. 71.2-7.

²⁰⁷ Meyboom et Moormann 2013, p.170-172, fig.42.12.

préparer les substructions des Thermes de Trajan. Aucun indice extérieur ne vient cependant appuyer cette hypothèse. On peut en tout cas avancer que ces motifs se mettent en place dès le règne de Néron, puisqu'on les retrouve – bien que l'ensemble témoigne de choix chromatiques plus sophistiqués – dans le décor néronien de la pièce 73²⁰⁸. Ces peintures semblent donc constituer sinon les modèles, du moins les antécédents évidents de celles que nous allons à présent étudier.

(2) *Les exemplaires romains*

Les exemplaires les mieux conservés sont issus de la *domus* du Janicule. Les parois, à fond blanc, sont scandées par des édicules réalisés, au mieux, à l'aide de trois couleurs. Leur structure, très simple, est réduite à des colonnes supportant un entablement, le tout étant rendu, ou plutôt suggéré, par un jeu de lignes colorées. Plusieurs pièces sont décorées sur ce modèle et ont livré deux types d'édicules. La version la plus complexe se situe dans la pièce 3A où l'édicule, réalisé en jaune, rouge et vert, est représenté partiellement en perspective (ROM 09.3). L'angle de vue adopté ainsi que la présence d'un autre édicule en arrière-plan, réalisé en vert pour suggérer l'éloignement, créé un réel effet de profondeur. On constate cependant une confusion entre les plans car la barre transversale de l'édicule vert semble rejoindre la colonne de l'édicule du premier plan, au lieu de se prolonger. Dans les pièces 2A et 4B, en revanche, les seuls éléments suggérant la profondeur sont le rendu schématique d'un plafond à solives, ainsi que deux lignes rouge clair qui esquissent une forme dans le lointain (ROM 09.01 et 06). Par ailleurs, ne sont utilisés ici que le jaune et le rouge. L'édicule de la pièce 4A (ROM 09.05), bien qu'un peu plus riche au niveau de la forme et de la couleur, se rattache au même type.

Dans tous les cas, ces édicules divisent la paroi en champs blancs ornés de divers motifs ornementaux. Au centre, en vignette, encadrés de fines frises ornementales et des guirlandes, se trouvent des têtes ailées, des bucranes ou encore des oiseaux. Malgré le caractère schématique des éléments architecturaux, l'ensemble témoigne d'une grande finesse de réalisation et les motifs secondaires sont rendus à coups de pinceau rapides qui suggèrent le mouvement.

Un décor comparable en de nombreux points à ces peintures orne les parois des pièces b et c de la *Domus Tiberiana* (ROM 14.04 et 05). Quoique la lecture en soit moins aisée, on y reconnaît les mêmes caractéristiques stylistiques et la même finesse de réalisation : non

²⁰⁸ Meyboom et Moormann 2013, p. 191, fig.73.3.

seulement les édicules qui scandent les parois sont tout à fait comparables à ceux du Janicule mais les motifs secondaires sont les mêmes (oiseaux reposant sur de petites branches ; fines frises végétales verticales et horizontales ; **fig. 10**).

Les mêmes fines frises et guirlandes végétales encadrant des motifs en vignette caractérisent le premier état du décor de la pièce E15 de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* (ROM 10.11 état 1). La structure architecturale qui scande la paroi est toutefois légèrement différente des édicules de la *domus* du Janicule et de la *domus Tiberiana*. La peinture, piquetée dans un second temps, nous est connue seulement par une photographie d'archive en noir et blanc, très peu lisible, et par une aquarelle. On devine toutefois un pilastre rouge, derrière lequel passe un édicule constitué de fins candélabres soutenant un entablement ; ce dernier porte à son tour un autre édicule, moins haut et plus étroit que le précédent. À l'intérieur de l'édicule principal, de part et d'autre du pilastre, des traits suggèrent la présence d'une autre architecture. Ces structures divisent la paroi en trois champs blancs ornés de motifs en vignette (un cygne dans le panneau central), de candélabres végétalisés qui s'élèvent le long des édicules et de fines guirlandes curvilignes en partie haute. Au-dessus de cette zone médiane, la lunette, élégamment décorée par de fines architectures rehaussées de motifs ornementaux, évoquent les zones supérieures du Quatrième Style.

Les édicules complexes de ce décor trouvent un point de comparaison dans un autre décor romain. Il s'agit du second état de la pièce K, dans les structures retrouvées sous la zone de l'*INPS* (ROM 06.01 état 2). La composition d'ensemble est en tout point comparable aux décors vus précédemment, si ce n'est que le fond est ici jaune et que les éléments de division sont représentés sur fond rouge. La structure architecturale se déploie sur plusieurs plans. Au premier plan, se détache sur le fond rouge un édicule simple en vue frontale (colonnes reposant sur des bases et supportant un entablement orné de disques) ; entre les colonnes de l'édicule se trouve une échappée qui présente un portique en vue latérale. Derrière ces éléments un second édicule, plus large que le premier, se détache sur le fond jaune. L'espace à l'intérieur de l'édicule n'a guère de cohérence : le rendu des plafonds à solives donne l'impression de deux structures juxtaposées de part et d'autre du fond rouge, tandis que l'entablement et la porte qui se détache sur le fond bleu sont traités de façon continue comme s'il s'agissait d'un seul et même espace architectural. Cette incohérence est bien sûr accentuée par l'échappée centrale sur fond rouge qui vient couper en deux l'édicule du second plan. Sur ce dernier, de fines colonnes soutiennent l'entablement séparant la zone médiane de la zone supérieure. Ces structures divisaient la paroi en champs jaunes. Les panneaux dont on garde témoignage sont ornés de guirlandes horizontales rectilignes et curvilignes et, en leur centre,

d'une figure volante, de relativement grandes dimensions, et d'un petit tableau représentant un paysage schématique que l'on peut comparer dans son traitement à coups de pinceaux rapides à celui de l'ensemble 3 de la *domus* du Janicule (**fig. 10**).

Un autre exemple de décor à fond jaune articulé par des éléments architecturaux devait se trouver dans la pièce E8 de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* (ROM 10.06 état 1). Le décor, recouvert par une peinture postérieure datée de la fin du II^e s., n'est plus visible mais la description livrée par les fouilleurs permet de le ranger dans cette catégorie.

Malgré les différences que nous venons d'évoquer, tous ces décors ont en commun une structure simplifiée. Il s'agit à chaque fois d'un fond monochrome, blanc ou plus rarement jaune, articulé en panneaux par des éléments architecturaux qui se répètent à l'identique tout le long de la paroi. On note par ailleurs la disparition des grands tableaux à scènes figurées, remplacés par des figures volantes ou par de petits tableaux représentant soit des scènes peu caractérisées, soit des paysages schématiques. L'utilisation quasi exclusive de ces motifs du répertoire, que l'on retrouve sous des formes peu différentes d'une paroi à l'autre, tend à abolir le contenu narratif que présentaient encore les décors architecturaux du Quatrième Style Pompéien. Notons également l'absence de la zone inférieure dans les peintures de la *domus* du Janicule et dans celle de la *Piazza dei Cinquecento*. La zone supérieure en revanche se maintient et est même parfois l'objet d'un traitement particulier.

Ce groupe de décor peut être daté entre la fin du règne d'Hadrien et la fin du II^e s. On possède pour plusieurs peintures un *TPQ* à l'époque d'Hadrien : construction de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* ; construction des extensions de la *Domus Tiberiana* qui abritent les peintures concernées ; réalisation du premier état du décor de la pièce K dans les structures retrouvées sous la zone de l'*INPS*. Quant à la *domus* du Janicule, sa construction est datée de l'époque trajanique mais les peintures sont associées à un troisième état de la demeure. Par ailleurs, les peintures de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* correspondent à un premier état de décor, avant qu'il ne soit en grande partie refait vers la fin du II^e s., ce qui fournit un *TAQ*.

La *domus Tiberiana* a livré une version encore simplifiée du type de décors à panneaux articulés par des édicules sur fond blanc (ROM 14.02). La peinture n'est connue que dans sa partie haute et seulement par des photographies en noir et blanc mais l'édicule semble seulement évoqué par un agencement de lignes rouges, sans aucun effet de profondeur. Cependant, les frises ornementales, présentes sur la paroi et sur la voûte, témoignent toujours d'une certaine finesse et restent proches de celles des décors que nous

venons d'étudier. Il est par conséquent difficile de dire si le caractère plus schématique de ce décor s'explique par une situation plus secondaire (il s'agit en effet d'une petite pièce située dans une zone de service) ou par une datation plus basse.

c) Parois décorées de hauts placages de marbre et compositions avec motifs architecturaux variés

Le second groupe, plus hétérogène, offre des formes architecturales différentes d'une paroi à l'autre et des structures plus ou moins complexes. Par rapport au groupe précédent, ces peintures se distinguent cependant par des architectures soit plus diversifiées, soit plus développées.

(1) Sur fond blanc

Une structure relativement simple, fondée sur l'alternance de panneaux et de divers éléments architecturaux, caractérise les parois du couloir f du « *Palazzo* » *sotto S. Giovanni in Laterano* (ROM 03.01). Il s'agit d'une maison construite sur le Cælius dont les structures ont, en 196, servi de fondations pour la construction des *Castra nova equitum singularium*, ce qui en a quelque peu perturbé le plan²⁰⁹. Cette destruction partielle fournit toutefois un précieux *TAQ*. Par ailleurs, A. M. Colini, qui a réalisé la première publication complète des structures nombreuses et complexes retrouvées sur le Cælius, mentionne, dans le secteur où se trouve le couloir, des traces de réfections dont les plus récentes sont caractérisées par des briques fines datables, d'après l'auteur, de la seconde moitié du II^e s²¹⁰. Il mentionne par ailleurs la présence de timbres de briques allant jusqu'en 155. La localisation exacte de ces timbres n'est pas spécifiée mais l'auteur précise que les peintures du couloir ont été appliquées par-dessus les réfections les plus récentes. Bien que nous ne puissions les vérifier, ces données archéologiques nous semblent invalider la datation autour de 140 proposée par S. Mols, à la suite de H. Mielsch²¹¹, et il convient, selon toute vraisemblance, de l'abaisser vers la fin du règne d'Antonin le Pieux.

Au-dessus d'un haut socle de marbre (1,60 m environ), la peinture, à fond blanc, se déploie selon une structure quelque peu irrégulière. La paroi est en effet interrompue par des pilastres qui présentent un traitement particulier, chaque face recevant un panneau décoré soit

²⁰⁹ De Bruyne 1968 (p.83) mentionne en effet la découverte d'un chapiteau muni d'une inscription qui témoigne de la dédicace le 1^{er} janvier 197 de la *Schola Curatorum des Equites Singulares*. Il serait même possible de remonter le *TAQ* jusqu'en 193 puisqu'il semble que Septime Sévère ait commencé les travaux à cette date.

²¹⁰ Colini 1944, p.344-347.

²¹¹ Laterano I, p.126-127.

d'un simple tableau avec scène figurée, soit d'un candélabre surmonté d'un *pinax*. Le reste de la paroi est divisé en panneaux par diverses structures architecturales dont les formes, quoique plus dépouillées, rappellent clairement les architectures du Quatrième Style Pompéien. On y retrouve, pour reprendre la terminologie proposée par H. Eristov²¹², un édicule en vue frontale, sans fronton et aux toit et murs latéraux ouverts. Il est occupé en son centre par une statue. Se distinguent également un portique curviligne en fer à cheval²¹³ ainsi qu'une possible *tholos* d'où descend un personnage féminin. Les panneaux sont quant à eux occupés par de petites figures volantes ou des tableaux, parfois surmontés de guirlandes suspendues. Remarquons qu'à l'exception de plusieurs satyres identifiés par S. Mols²¹⁴, ni les « figures volantes », ni les personnages mis en scène dans les tableaux ne semblent très caractérisés. Il s'agit vraisemblablement de scènes génériques de conversation et de motifs isolés du répertoire, dont la valeur est essentiellement décorative.

Les mêmes tendances semblent à l'œuvre dans la pièce E19 de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* (ROM 10.13). La peinture ne nous est connue que par une aquarelle réalisée au moment de la fouille mais l'on retrouve, au-dessus d'un haut socle de marbre, un décor architectural comparable, les lunettes qui scandent la paroi étant occupées de *tholoi* sur fond blanc. Le rapprochement de ce décor avec celui du premier état de la pièce E15, située dans le même secteur de la maison (ROM 10.11), donne de bons arguments pour une datation entre la fin du règne d'Hadrien et la fin du II^e s.

Deux autres décors se distinguent par des formes architecturales plus développées et plus massives. Ils sont tous deux issus de la *domus* sous les Thermes de Caracalla. Le premier appartient à la pièce N (ROM 19.11 état 1). Au-dessus d'un haut socle de marbre (1,60 environ), la lunette offre une vaste et complexe structure architecturale sur fond blanc qui rappelle les compositions à *frontes scaenae*. Plus rien de frêle ni de suggéré ici ; les colonnes, au diamètre important, reposent sur de solides piédestaux à compartiments et soutiennent de vrais entablements et la structure, loin de se limiter à un rôle de scansion, occupe tout l'espace de la lunette. Au centre, trône un large édicule qui s'élève sur toute la hauteur de la lunette ; la surface entre les colonnes, occupée par une scène figurée encadrée de rouge, est traitée de façon plane. Aux extrémités de la lunette se déploient les bras de portiques situés sur le même plan que l'édicule central et reliés à lui par un arc surbaissé duquel tombe une épaisse

²¹² Eristov 1994, édicule type 1.1.2 (p.77-78).

²¹³ Eristov 1994, portique curviligne type 5.1.1.1 (p.123-124).

²¹⁴ Dans Liverani 1998, p.123-126.

guirlande. En arrière-plan, on observe un autre portique, *a coda*, entre les colonnes duquel sont exposés des boucliers. Des figures humaines, assez grandes, habitent cet espace architectural : d'une part dans la scène figurée qui orne le tableau central, d'autre part sous la forme de personnages peu caractérisés qui déambulent dans la structure. Le statut de ces personnages n'est pas toujours clair : si certains se situent au premier plan, devant les architectures, d'autres reposent sur le bord de cadres, dans un espace mal défini, hésitant pour ainsi dire entre deux dimensions, celle du tableau et celle des architectures. On observe les personnages jusque sur la voûte à croisée où chaque côté est occupé en son centre par un cadre contenant une scène figurée. Par ailleurs, sur la paroi, les fins éléments ornementaux ont totalement disparu, remplacés par des motifs secondaires plus développés – guirlandes, vases oiseaux – qui s'insèrent dans l'espace architectural. Toutes ces caractéristiques se retrouveront dans des peintures de la période postérieure que ce décor semble préfigurer. Les éléments archéologiques dont on dispose empêchent en effet d'adopter une datation après les dernières décennies du II^e s. Un *TAQ* est fourni par la construction des Thermes de Caracalla en 206, au-dessus de la maison. Qui plus est, ce décor ne correspond pas au dernier état de la pièce, puisqu'on l'a retrouvé sous les vestiges d'une peinture postérieure. Il est donc difficile de concevoir une datation postérieure à 180.

La situation est la même pour un décor attesté dans l'*ambulacrum* M (ROM 19.10). Bien qu'il ressemble de façon frappante à d'autres peintures romaines de la période postérieure – notamment les peintures de la *domus* près de *S. Crisogono* sur lesquelles nous reviendrons dans la période 2 (ROM 18.01) –, les éléments de datation relative livrés par l'étude de l'édifice rendent impossible une datation trop proche du début du III^e s. En effet, outre le *TAQ* de 206, on apprend que trois phases sont attestées dans cet espace et que ce décor n'appartient qu'à la deuxième. Bien que nous ne conservions de cette peinture qu'une mauvaise photographie en noir et blanc, une appréciation d'ensemble demeure possible. A l'image de la pièce précédente, la paroi est structurée par des architectures imposantes habitées de personnages de bonnes dimensions. La composition est toutefois plus simple : au-dessus d'un socle de marbre, la paroi est divisée en panneaux par des colonnes au fût lisse reposant sur des piédestaux et se détachant sur des bandes colorées. Ces colonnes soutiennent un entablement qui opère la transition avec la zone supérieure où la même structure se répète. Les panneaux ainsi délimités sont à fond blanc et présentent, à côté des personnages réservés aux panneaux centraux, des motifs décoratifs secondaires dont les plus clairement identifiables sont des vases.

Les formes architecturales mises en œuvre dans cette maison témoignent donc d'une certaine monumentalité, qui renoue en quelque sorte avec le vocabulaire du Deuxième Style Pompéien. Ces tendances se confirmeront pleinement, comme nous le verrons, à la fin du II^e et au début du III^e s.

(2) *Sur fond polychrome*

Bien différente est la peinture qui orne les parois de la pièce 28 de la « *Villa Grande* » *sotto S. Sebastiano* (ROM 21.02 état 1). Au-dessus d'un socle, vraisemblablement décoré de placages de marbre, qui occupe un peu moins de la moitié de la paroi²¹⁵, le décor s'organise en une série de champs de formes et couleurs différentes ; ils sont tantôt fermés et traités en aplat, tantôt ouverts par des perspectives architecturales. La paroi nord-est est scandée par deux tripodes sur fond jaune entre lesquels prend place, sur un fond rouge, un cadre blanc à côté supérieur convexe orné d'un paysage de bord de mer représentant un portique et des moles. Des champs latéraux, seul celui occidental est conservé : le champ blanc est percé d'une fenêtre surmontée d'un fronton à volutes affrontées ; à travers, on aperçoit un fond bleu ouvrant vers un au-dehors fictif, qui est en partie occulté par un voile devant lequel est posé un vase. Au-dessus du champ blanc, une autre fenêtre donne sur un également sur un fond bleu devant lequel est tendu un tissu. À l'ouest, la paroi se clôt par un pilastre fictif. L'organisation de la paroi nord-ouest est moins lisible mais elle semble répondre à une structuration architecturale plus forte, avec un édifice central de grandes dimensions et des perspectives latérales. Dans la section conservée, on observe un champ blanc encadré de rouge et décoré d'un personnage féminin dansant et jouant du tambourin (sans doute une Ménade) et, à l'extrémité orientale, une scène de jardin représentant un oiseau au milieu de végétation. Dans les parties hautes, apparaissent, comme sur l'autre paroi, des ouvertures sur des fonds bleus.

Le décor allie ainsi des éléments en lien étroit avec les parois de Quatrième Style (les échappées architecturales qui alternent avec des champs fermés, la structuration à édifice, le paysage maritime dont le traitement rappelle ses antécédents du I^{er} s.) à une organisation quelque peu hétéroclite, qui varie d'une paroi à l'autre et semble mêler par moment structuration architecturale et structuration en champs colorés. Une telle composition évoque les décors à « patchwork » que l'on voit se développer à Ostie à partir dès la seconde moitié

²¹⁵ Le socle a été refait dans une phase postérieure et remplacé par des imitations de marbre mais TaccaLite 2004 restitue un placage réel lors de la première phase.

du II^e s. (voir plus bas). Ce mélange d'influences ainsi que la répartition de la paroi en deux zones d'égale importance rend selon nous vraisemblable une datation sous Antonin le Pieux ou un peu après, comme cela a été proposé par F. Taccalite²¹⁶. Il faut toutefois la considérer avec prudence car le *TPQ*, fourni par des réfections datées d'époque flavienne (voir catalogue, ROM 21.02), est assez éloigné.

d) Plafonds

Parmi ces pièces, trop peu ont conservé le décor du plafond associé aux parois. Quelques remarques sont malgré tout possibles à partir des quelques peintures qui sont parvenues jusqu'à nous :

- le plafond plat de la petite pièce 6 de la *Domus Tiberiana* qui présente un décor à fond blanc, très sobre, dont la composition à emboîtement est centrée autour d'un rectangle occupé en son milieu par une figure de monstre ailé naissant de volutes végétales et encadré de fines guirlandes qui rappellent celles représentées sur les parois (ROM 14.02) ;
- la voûte de la pièce E15 de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* ornée d'un motif à caissons que nous connaissons uniquement grâce à une aquarelle assez rapide réalisée au moment de la fouille (ROM 10.11 état 1);
- le plafond du couloir de la *domus des Valerii* sous le Cælius (ROM 07.01), qui n'a pas encore été l'objet d'une restitution mais pour lequel les quelques éléments publiés permettent de proposer un schéma centré à emboîtement sur fond blanc, orné de fines frises végétale, de délicates bordures ajourées et de motifs figurés ;
- la voûte de la pièce N de la *domus* sous les Thermes de Caracalla dont la partie centrale n'est pas conservée, mais dont l'enduit visible sur les bords permet de restituer une composition centrée à module circulaire (ROM 19.11 état 1).

Ce simple échantillon suffit à montrer que sont encore utilisées des compositions variées, à caissons ou centrées, et que les mêmes compositions sont utilisées en association avec différents types de structuration de la paroi et différents types de couverture.

Comme à la période précédent, la gamme chromatique reprend globalement celle utilisée pour les parois puisqu'il s'agit exclusivement de fonds blancs, à l'image du décor pariétal. On observe également, comme dans l'*insula delle Ierodule* à Ostie, un soin particulier accordé aux plafonds de certaines pièces. En témoigne le décor de la pièce N qui,

²¹⁶ Taccalite 2004, p. 408-409. H. Mielsch propose en revanche une datation hadriannique (2001, p.96-98).

outre sa structure complexe, se distingue par une certaine richesse ornementale. En effet, pour ce qu'on en conserve, tous les espaces déterminés par la structure géométrique semblent occupés de motifs ornementaux (oiseaux, vases, candélabres, guirlandes...) ou figurés. La même remarque vaut pour le plafond du couloir de la *domus des Valerii* sous le Cælius. La situation apparaît différente, en revanche, dans les pièces aux peintures pariétales plus modestes. Ainsi, la pièce 6 de la *Domus Tiberiana*, dont le décor des parois est assez schématique, présente pour son plafond un schéma très simple où la surface est divisée, par de simples lignes rouges, en un rectangle central et des quadrilatères adjacents. Quant aux motifs secondaires, ils se réduisent à quelques guirlandes et au monstre central. De même, la pièce E15 de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento*, ornée sur les parois de peintures édiculaires, possède une voûte décorée d'un motif à caissons relativement simple.

Ainsi, les plafonds des pièces au décor pariétal plus raffiné semblent se distinguer par une grande richesse ornementale, qui contraste avec la raréfaction de ce type de motifs sur les parois.

e) Analyse spatiale

Si l'on replace les groupes de décor pariétaux identifiés dans leur contexte architectural, il apparaît que les compositions à panneaux articulés par des édicules correspondent à un profil de pièces bien spécifique. Soulignons déjà qu'elles ne sont jamais associées à des revêtements marmoréens, pas davantage sur les sols que sur les parois. Les seuls autres éléments de décor associés à ces peintures sont des pavements de mosaïque et des sols en béton de tuileau, comme le montre le tableau ci-dessous.

Référence du décor peint	Autre type de décor associé	Détails
Roma, <i>domus</i> du Janicule, pièce 2A	Sol en béton de tuileau	
Roma, <i>domus</i> du Janicule, pièce 3A	Sol en béton de tuileau	
Roma, <i>domus</i> du Janicule, pièce 4A	Sol en béton de tuileau	
Roma, <i>domus</i> du Janicule, Ensemble 4B	Sol en béton de tuileau	
Roma, <i>Domus Tiberiana</i> , pièce 6	<i>Aucun documenté</i>	
Roma, <i>Domus Tiberiana</i> , pièce b	<i>Aucun documenté</i>	
Roma, <i>Domus Tiberiana</i> , pièce c	<i>Aucun documenté</i>	
Roma, <i>domus</i> sous la <i>Piazza dei Cinquecento</i> , pièce E14	Pavement de mosaïque	noire et blanche à composition centrée, avec motifs géométriques et figurés
Roma, <i>domus</i> sous la <i>Piazza dei Cinquecento</i> , pièce E8	Pavement de mosaïque	noire et blanche à composition centrée, avec motifs géométriques et figurés
Roma, <i>domus</i> sous la <i>Piazza dei Cinquecento</i> , pièce E15	Pavement de mosaïque	noire et blanche à composition centrée, avec motifs géométriques et figurés
Roma, Fouilles sous la zone de l' <i>INPS</i> , Noyau H, pièce K	<i>Aucun documenté</i>	

Tableau 5. Eléments de décor associés aux compositions à panneaux articulés par des édifices.

L'analyse spatiale des pièces que décorent ces compositions est délicate car nous sommes face à des données lacunaires²¹⁷. On peut toutefois remarquer que, dans plusieurs cas (*domus sotto la Piazza dei Cinquecento*, *Domus Tiberiana*, *domus* du Janicule), le décor est répété plus ou moins à l'identique dans des pièces voisines. Par ailleurs, l'examen des plans dont on dispose nous apprend qu'il s'agit dans l'ensemble d'espaces secondaires. Ainsi, les décors de la *Domus Tiberiana* proviennent de petites pièces alignées appartenant au niveau de substructions. Egalement de petites dimensions, les pièces voisines E14 et E15 de la *Piazza dei Cinquecento* sont situées dans un secteur reculé de la maison et donnent sur une petite cour où se trouvaient probablement des latrines ou une cuisine. Dans la même *domus*, la pièce E8 avait une position un peu plus privilégiée mais son évaluation est délicate dans la mesure où l'on ne conserve de la peinture qu'une description rapide. La *domus* du Janicule est plus difficile à appréhender car seule une petite partie de l'édifice a été fouillée ; toutefois, il s'agit ici encore d'un alignement de pièces aux dimensions réduites plus ou moins identiques. Nous avons donc affaire à une forme de décor utilisée pour décorer en série des petites pièces.

Si l'on regarde à présent le profil socio-économique des différents édifices, il apparaît que ces peintures à la composition simplifiée et au fond majoritairement blanc, loin

²¹⁷ Le noyau H sous l'*INPS* et la *domus* du Janicule constituent des groupes de pièces isolées. Qui plus est, dans plusieurs cas, on ne peut avoir de dimensions faute d'échelle (dans le cas de la *domus* du Janicule) ou de plan assez précis (dans le cas de la *Domus Tiberiana* et du noyau H sous l'*INPS*).

d'appartenir à des édifices modestes comme on aurait pu le croire de prime abord, sont toutes issues de riches demeures. La *Domus Tiberiana* a été la résidence des empereurs au moins jusqu'à Domitien et constitue un des complexes les plus importants du Palatin jusqu'à l'époque tardive. La *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* se distingue par son plan centré, ses dimensions importantes et la richesse du décor qu'elle a livré dans sa dernière phase d'occupation. Le cas de la *domus* du Janicule est un peu plus complexe. Devant l'exceptionnelle richesse du dépôt marmoréen retrouvé dans les pièces fouillées, on a avancé que ces matériaux appartenaient à une demeure impériale, vraisemblablement du I^{er} s. d'après les datations stylistiques proposées pour les éléments de ce dépôt²¹⁸. Dans ces conditions, F. Filippi fait le lien avec les *Horti Agrippinae*, lesquels, selon les sources antiques, devaient se trouver précisément dans cette zone, entre les pentes nord du Janicule et la rive du Tibre²¹⁹. Que cette identification – pour laquelle nous n'avons pour l'instant guère d'indices tangibles – soit confirmée ou non, il semble acquis que le contexte de provenance des marbres ait été être impérial. Se pose toutefois le problème du rapport des pièces peintes, plus tardives, au plan et au décor beaucoup plus modestes, avec le riche édifice d'où proviendrait le dépôt. F. Filippi pense qu'elles appartiennent au même complexe et propose d'y reconnaître un secteur réservés aux esclaves ou aux affranchis, hypothèse qui serait corroborée par la présence de nombreux graffitis sur certaines parois²²⁰. Il est selon nous difficile de trancher la question sans nouvelles interventions qui permettraient d'élargir la zone fouillée et ainsi de préciser le contexte d'appartenance de ces espaces. Il reste que l'on se trouve dans un quartier manifestement occupé par la famille impériale et qu'il ne devait pas s'agir là de structures modestes mais, au moins, d'un secteur de service d'une riche demeure. La problématique est sensiblement la même pour le groupe de constructions retrouvé sous l'*INPS*. En effet, les sources écrites attestent, sur le Cælius, la présence de demeures impériales ou ayant appartenu à de grandes familles romaines²²¹. Les vestiges mis au jour sont cependant nombreux, complexes, souvent dégagés seulement partiellement et suscitent de ce fait d'épineux problèmes d'attribution. C'est le cas des noyaux A et H retrouvés dans la zone de l'*INPS* en 1959 et publiés par V. Santa Maria Scrinari en 1991. Cette dernière attribue les deux groupes de constructions à des villas dont elle place la construction au I^{er} s. ap. J.-C. et qu'elle interprète comme suit : la première phase du complexe A serait une partie des *aedes Laterani*

²¹⁸ Filippi 2005, p.36-49.

²¹⁹ Filippi 2005 (p.47) cite en particulier : Sénèque, *Dialogues*, V, 18, 4 ; Philon d'Alexandrie, *Ambassade à Caligula*, 181.

²²⁰ Filippi 2005, p.14.

²²¹ Pour des références complètes voir, entre autres, Santa Maria Scrinari 1991, p.44-47 (avec catalogue des sources citées, p.3-10).

et la première phase du complexe H une partie de la demeure des Pisons. Cependant, ces identifications ont été vivement contestées, en particulier par P. Liverani²²². Celui-ci souligne, selon nous avec raison, que l'attribution des structures qui nous intéressent aux demeures des *Laterani* et des Pisons ne repose sur aucun indice tangible. Il reste que la colline, occupée par de grandes familles romaines, devait être, comme le Janicule, un lieu de résidence privilégié.

Les parois mixtes à placage de marbre et compositions à motifs architecturaux sur fond blanc appartiennent elles aussi à des contextes socio-économiques relativement élevés. A l'image de la *domus sotto Piazza dei Cinquecento*, la *domus* sous les Thermes de Caracalla présente un plan, des dimensions et un décor remarquables. Quant à la maison appelée « *Palazzo* » *sotto S. Giovanni in Laterano*, bien que nous n'ayons qu'une connaissance très lacunaire de son plan, l'extension de la zone fouillée et les contextes voisins permettent de supposer une habitation d'un certain rang. Enfin, le plan et la situation de la « *Villa Grande* » au bord de la Via Appia la signalent comme un édifice d'importance.

²²² Liverani 1993.

Identifiant Ensemble	Largeur	Longueur	Position dans plan	Nombre de portes	Largeur max. des portes
Roma, maison sous les Thermes de Caracalla, pièce N	4	4,6	pièce en position secondaire	1	large (>1,50 m)
Roma, maison sous les Thermes de Caracalla, pièce M	2,2	8,2 + 14,8 + 8,5	pièce en position centrale	7	large (>1,50 m)
Roma, « <i>Palazzo</i> » sotto S. Giovanni in Laterano, pièce f	?	?	?	?	?
Roma, <i>domus</i> sotto la Piazza dei Cinquecento, pièce E19	4, 1	4,4 à 5,7	pièce en position secondaire	3	standard (1m environ)
Roma, « <i>Villa Grande</i> » sotto S. Sebastiano, pièce 28	6,50	7,70	Pièce en position axiale	2	standard (1m environ)

Identifiant Ensemble	Lien avec l'extérieur	Nombre de baies	Type de baie	Espace identifiable
Roma, maison sous les Thermes de Caracalla, pièce N	Pièce recevant indirectement la lumière du jour	2	Porte, fenêtre	information non disponible
Roma, maison sous les Thermes de Caracalla, pièce M	Pièce recevant directement la lumière du jour	>4	Porte, colonnade ouverte	portique du péristyle
Roma, « <i>Palazzo</i> » sotto S. Giovanni in Laterano, pièce f	?	?	?	couloir
Roma, <i>domus</i> sotto la Piazza dei Cinquecento, pièce E19	Pièce recevant directement la lumière du jour	4	Porte, fenêtre	information non disponible
Roma, « <i>Villa Grande</i> » sotto S. Sebastiano, pièce 28	Pièce recevant directement la lumière du jour	2	Porte	information non disponible

Identifiant Ensemble	Autres types de décor	Type de mosaïque
Roma, maison sous les Thermes de Caracalla, pièce N	Pavement de mosaïque	noire et blanche, composition couvrante à motifs géométriques
Roma, maison sous les Thermes de Caracalla, pièce M	Pavement de mosaïque	noire et blanche, composition couvrante à motifs géométriques
Roma, « <i>Palazzo</i> » sotto S. Giovanni in Laterano, pièce f		
Roma, <i>domus</i> sotto la Piazza dei Cinquecento, pièce E19		
Roma, « <i>Villa Grande</i> » sotto S. Sebastiano, pièce 28	Pavement de mosaïque	noire et blanc avec motif central polychrome, composition centrée à motifs géométriques

Tableau 6. Caractéristiques spatiales des pièces accueillant les décors à placage de marbre et compositions à motifs architecturaux sur fond blanc.

Au sein de ces maisons, les profils des pièces d'où proviennent les décors sont plus diversifiés, comme le montre le tableau 6. La pièce 28 de la « *Villa Grande* » était sans doute une des pièces principales de la maison comme le montrent ses grandes dimensions, sa position axiale dans le plan et son pavement de mosaïque avec motif central polychrome ; la pièce N de la maison sous les Thermes de Caracalla et la pièce E19 de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* sont des pièces de repos aux dimensions moyennes qui ne semblent pas occuper les positions les plus importantes dans l'économie de la maison ; on trouve enfin des espaces de circulation, comme le portique du péristyle de la maison sous les Thermes de Caracalla et le couloir du « *Palazzo* » *sotto S. Giovanni in Laterano*. A cette diversité, correspond une certaine hiérarchie entre les décors. Ainsi celui de la pièce 28 de la « *Villa Grande* » est la seule composition à fond polychrome, tandis que, dans la maison sous les Thermes de Caracalla, la peinture de la pièce N se distingue par une structure plus complexe que celle qui orne le portique du péristyle. Une hiérarchisation était peut-être également induite par la composition des placages de marbre, dont nous ne pouvons malheureusement rien dire aujourd'hui. Cependant, l'adoption dans ces différents espaces de motifs architecturaux plus complexes et/ou plus variés que les édicules répétés du groupe précédent, au-dessus de hauts placages de marbre, laisse entrevoir une organisation des maisons par secteur, les secteurs les plus importants recevant des décors de qualité, même dans des espaces secondaires comme des couloirs. L'exemple de la maison sous les Thermes de Caracalla, dont on conserve le plan du rez-de-chaussée presque complet, confirmerait cette hypothèse. En effet, toutes les pièces situées autour du péristyle central sont dotées de revêtements de marbre qui atteignent une hauteur importante (supérieure à 1 m, voire à 1,50 m), tandis que les pièces du secteur d'entrée en sont dépourvues ; entre les deux, la pièce, qui assure la circulation d'un secteur à l'autre, est ornée d'une plinthe de faible hauteur (**fig. 11**).

Enfin, la composition à panneaux et fins éléments ornementaux et architecturaux se détachant sur des bandes colorées est trop isolée pour pouvoir tirer des conclusions. Tout au plus peut-on remarquer, une fois encore, l'adoption d'une composition modulaire dans un espace de circulation.

f) Synthèse

Au total, force est de constater qu'à l'image de la période précédente, sont essentiellement documentés ici des contextes socio-économiques élevés. Il demeure donc

difficile d'appréhender les choix décoratifs réalisés, dans la capitale, par les populations plus modestes.

Dans ces riches demeures, on observe un développement en hauteur des plinthes de marbre identifiées à l'époque d'Hadrien. Alors qu'elles ne dépassaient guère 60 cm dans les décors du début du siècle, elles peuvent s'élever ici jusqu'à 2,20 m (dans la pièce H de la maison des Thermes de Caracalla), et sont souvent comprises entre 1,40 et 1,70 m. Cet essor des placages de marbre, qui tendent à se banaliser dans les demeures de haut rang, est en revanche concomitant d'un abandon des frises et corniches de stuc qui rehaussaient les peintures du début du siècle et que l'on ne trouve plus que dans la *domus* des *Valerii* sous le Caelius. Le marquage hiérarchique se fait ainsi de façon plus massive mais moins diversifiée.

Ces évolutions vont de pair avec une nouvelle façon de structurer la paroi. Dans ces décors où la moitié basse de la paroi est occupée par des placages de marbre, la peinture est conçue en quelque sorte comme une zone supérieure. Un tel choix accentue le caractère plat et fermé des parois qui ne s'ouvrent sur un espace fictif qu'en partie haute. Cette structuration de la paroi est également sensible dans les décors plus modestes où l'on assiste à une disparition progressive de la zone inférieure au profit de la zone supérieure qui tend à se développer, comme nous l'avons remarqué pour les peintures de la *domus* du Janicule.

Le vocabulaire décoratif évolue également : les motifs ornementaux comme éléments de scansion (en particulier les candélabres) ainsi que les colonnes grêles héritées du Troisième Style Pompéien subsistent seulement ponctuellement et les peintres recourent désormais presque exclusivement à des motifs architecturaux plus développés et/ou plus massifs. Quant aux couleurs de fond, le blanc domine plus largement qu'à la période précédente, quelque soit le statut des pièces. Dans les secteurs les plus importants, ce choix pourrait s'expliquer par le fait que les couleurs sont reportées sur les hauts placages de marbre, réclamant une certaine sobriété pour le haut des parois et la voûte. On manque cependant, pour confirmer cette hypothèse, d'informations sur les types de marbre utilisés.

Enfin, bien qu'on ne puisse exclure qu'il s'agisse du hasard des découvertes, on observe, à partir du début du règne d'Antonin le Pieux, une plus nette hiérarchisation des décors, avec d'un côté des peintures à la composition et aux formes architecturales simplifiées, appliquées en série dans des pièces secondaires, et de l'autre des décors plus complexes et plus différenciés les uns des autres qui occupent les secteurs les plus importants des maisons.

2. Ostie

Dans le port de Rome, la simplification des programmes décoratifs et la standardisation des schémas picturaux dont témoignait déjà vers la fin du règne d'Hadrien l'*Insula delle Ierodule*, sont largement confirmées à l'époque d'Antonin le Pieux et à la fin de la dynastie antonine. La documentation, beaucoup plus nombreuse pour cette période, se laisse aisément diviser en quelques groupes homogènes.

a) *Compositions à panneaux articulés par des édicules*

Le fait le plus marquant de cette période est la généralisation de ce que nous avons appelé précédemment le « style à édicules ». Les liens mis en évidence avec les décors de Quatrième Style ont poussé C. Liedtke à affirmer que l'absence de décors de ce type à l'époque hadrienne était uniquement liée au manque de documentation pour cette période et qu'il convenait de restituer une solution de continuité entre le décor de la salle des oiseaux de la *Domus Aurea* et les décors antonins²²³. Sans qu'une telle restitution nous paraisse nécessaire (les évolutions stylistiques se font souvent par réaction aux périodes antérieures et il ne nous semble pas impossible que les peintres aient repris, quelques cinquante années plus tard, des formes qui n'étaient plus guère usitées), le programme décoratif de l'*Insula delle Ierodule*, qu'ont permis de restituer les travaux récents de S. Falzone, plaide en sa faveur. En effet, bien qu'ils soient beaucoup plus massifs et que l'usage des couleurs y soit différent (usage du vert pour les architectures de premier plan), ce sont bien des édicules qui scandent les parois des pièces secondaires de cette *insula*. Il faudrait voir là l'antécédent hadrien de décors qui prennent une forme renouvelée dans la deuxième moitié du II^e s. Parmi eux, on peut distinguer les compositions à fond blanc et les compositions à fond jaune et/ou rouge.

(1) *Les compositions à fond blanc*

Plusieurs *insulae* d'Ostie ont livré des compositions à édicules sur fond blanc dans le même goût que les décors observés sur les parois de la *Domus* du Janicule ou de la *Domus Tiberiana* à Rome.

Au rez-de-chaussée de l'*Insula delle Volte Dipinte*, les pièces 5 et 6 sont ornées de décors scandés, en zone médiane, par des édicules (OST 08.05 et 06). Au centre des panneaux ainsi déterminés, apparaissent des petits tableaux de paysage réalisés en bleu, rouge et blanc.

²²³ Liedtke 2003, p.204-205.

Les peintures se distinguent toutefois par la complexité de la zone supérieure. Ceci est particulièrement vrai pour la pièce 5 où la lunette la mieux conservée est structurée par des architectures complexes qui rappellent les schémas du Quatrième Style. Deux édicules, reliés en partie basse par une barrière portant un candélabre végétalisé, soutiennent un entablement, de façon à former comme un large édicule central. A l'arrière plan, et partant des édicules latéraux, court un portique, réalisé en rouge plus clair. Deux autres portiques se déploient de part et d'autre de cette structure centrale, derrière des barrières basses qui, traitées en rouge foncé, occupent le premier plan. La gamme de couleur, qui associe à du bleu différentes nuances de rouge et de jaune, ainsi que la délicatesse des motifs secondaires, témoignent d'un raffinement particulier. Des décors édiculaires sont également attestés dans les latrines 9 et dans la pièce 8 (*sottoscala*) (OST 08.08 et 09). Des formes plus simples occupent ces espaces de service : les édicules, à la structure schématique, se déploient sur une seule zone, au-dessus d'un haut revêtement en mortier de tuileau. Ces décors, mal conservés, ne sont documentés que grâce à une photographie d'archive publiée par C. Liedtke²²⁴. Certaines pièces de l'étage, enfin, sont décorées d'édicules sur fond blanc (OST 08.16 et 17). Il est toutefois difficile d'apprécier leur structure car on ne possède que des dessins de ces décors conservés seulement partiellement. Les champs blancs sont encadrés de candélabres végétaux stylisés, reliés en partie basse par une fine guirlande en croix. Sur une paroi, au centre des panneaux, on observe des petits oiseaux réalisés en rouge et vert qui reposaient, d'après la description de B. M. Felletti Maj, sur un petit tapis d'herbe.

Une version simple, assez proche dans sa structure d'ensemble des décors romains de la *domus* du Janicule, occupe les petites pièces des appartements A-E et F-H du *Caseggiato di Annio*. Le schéma varie légèrement selon les dimensions et le plan des pièces mais l'on peut restituer, d'après les restes de peinture encore visibles sur place, une composition semblable dans les pièces B, C, D, E et F (OST 19.02-05 et 20.01). L'exemplaire le mieux conservé se trouve dans la dernière. La silhouette des édicules y est plus dépouillée que dans l'*Insula delle Volte Dipinte* – ils se réduisent de fait à deux fines colonnes reliées en partie basse par une barre transversale et supportant un entablement d'où pend un ruban – mais un certain relief est conféré à l'ensemble par la présence de structures à l'arrière-plan, réalisées en vert. Un portique semble ainsi partir derrière l'édicule de gauche. Les motifs secondaires sont également plus simples : plus de paysages mais des motifs en vignette (oiseaux et masques pour ce que l'on peut en voir) encadrés de candélabres végétalisés et de fines guirlandes en

²²⁴ Liedtke 2003, pl.12, fig.22.

croix. La réalisation est encore assez fine mais la gamme de couleurs se réduit aux rouge, jaune et vert. Une composition plus sophistiquée occupe la pièce G puisque sur la paroi nord, non loin du centre, trône un édicule plus imposant muni d'un fronton. Il est redoublé en arrière plan d'un édicule semblable réalisé en vert (OST 20.02).

Proches des édicules de la pièce F sont ceux qui occupent la zone supérieure du premier état de la pièce 9 du *Caseggiato degli Aurighi* (OST 17.04). La peinture a été piquetée pour appliquer un second enduit et la partie basse est recouverte par cet état postérieur. Qui plus est, des traces d'humidité gênent actuellement la lecture. On peut cependant se référer à un cliché, publié par C. Liedtke²²⁵, où la zone supérieure est bien visible. On y observe des édicules assez larges, réalisés en rouge et jaune, dont la structure est ici aussi réduite à deux fines colonnes reliées en partie basse par une barre transversale et supportant un entablement. En revanche, il ne semble pas y avoir de perspective suggérée à l'arrière des édicules. Qui plus est, les champs ainsi délimités ne sont pas encadrés par des guirlandes ou candélabres végétaux mais par de simples lignes. Au centre de l'un des champs, subsiste, aujourd'hui encore, un petit paysage schématique.

Le décor de la pièce 16a de *l'insula di Giove e Ganimede*, quoique mal conservé et essentiellement dans sa partie supérieure, peut être rapproché de ces deux décors, avec ses édicules à la structure simple réalisés en jaune et rouge et surmontés de cadres à côté inférieur concave (OST 03.07).

On manque de repères solides pour la datation de ce groupe mais les indices dont on dispose convergent pour une datation entre le règne d'Antonin le Pieux et 180 environ. La peinture la mieux datée est celle de *l'Insula di Giove e Ganimede* : elle est en effet associée à une phase de restructuration, datée sur des bases solides des environs de 180 (voir argumentaire développé plus bas p.139-140).

Le décor du premier état de la pièce 9 du *Caseggiato degli Aurighi* peut être placé, à partir de la stratigraphie des enduits et des parois, entre 150, date à laquelle ont été réalisées les premières peintures de l'édifice (voir catalogue, OST 17 et 18), et 180, date après laquelle la pièce est transformée et reçoit un nouveau décor²²⁶.

Les peintures du *Caseggiato di Annio* sont datées par S. Falzone, d'après des arguments archéologiques et stylistiques, de la fin de la dynastie antonine²²⁷. Elle se fonde pour ce faire

²²⁵ Liedtke 2003, pl.16, fig.30.

²²⁶ Pour le phasage assez complexe des enduits et des parois de ce groupe de pièces nous renvoyons à l'annexe 2.

²²⁷ Falzone 2004, p.117.

sur la comparaison avec les modifications réalisées pendant cette période dans les pièces toutes proches qui donnent sur la *Via Tecta degli Aurighi*. La datation nous paraît convaincante dans la mesure où elle recoupe les éléments dont on dispose pour dater les peintures de la *Domus* du Janicule. Elle est également en accord avec la datation de la peinture de l'*insula di Giove e Ganimede*.

Les peintures de la *Casa delle Volte Dipinte* sont sans doute les plus précoces. Ici encore, les publications détaillées de la collection *Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia* nous sont d'une aide précieuse. Le phasage des niveaux d'enduit observés sur les parois a permis à B. M. Felletti Maj de distinguer différents états. Après un premier état, déjà mentionné, qui a été daté au début du règne d'Hadrien, un deuxième niveau d'enduit est appliqué sur les parois. B.M. Felletti Maj le date à l'époque d'Antonin le Pieux en se fondant sur les coiffures des personnages féminins situés dans les lunettes de la pièce XII. Elle y reconnaît en effet une mode courante à l'époque de Faustine Majeure (morte en 141), exceptée pour une des femmes dont la coiffure reprendrait celle de Faustine Mineure, épouse de Marc-Aurèle (première émission monétaire en 147)²²⁸. Il serait donc raisonnable, d'après l'auteur, d'inscrire cette phase dans les années 140-50. Un tel argument, pris isolément, ne nous semble pas très solide dans la mesure où les personnages sont de petites dimensions et ne présentent pas une bonne lisibilité, si bien que B. M. Felletti Maj écrit elle-même que leur coiffure reproduit « très approximativement » une mode impériale. Cependant, au regard du phasage d'ensemble de la maison et des éléments de comparaison relativement bien datés que nous venons de dégager, il semble acquis que la peinture a été réalisée entre 140 et, au plus tard, 180.

Il apparaît donc d'emblée, comme le remarquait déjà C. Liedtke²²⁹, que le caractère plus ou moins stylisé des édicules, ainsi que la présence ou non d'architectures en arrière-plan ne peuvent être considérés comme des critères de datation, puisqu'on trouve à la même époque des formes différentes. La situation est particulièrement parlante si l'on prend le cas de l'*Insula delle Volte Dipinte* où l'on observe différents degrés de complexité dans le traitement des édicules, qui semblent correspondre, comme nous serons amenés à le voir, à une hiérarchisation des espaces.

²²⁸ Felletti Maj 1961, p.33.

²²⁹ Liedtke 2003, p.204-205.

(2) *Les compositions à fond jaune et/ou rouge*

Les maisons d'Ostie livrent ensuite un groupe cohérent constitué de peintures à fond jaune, scandées par des édicules réalisés soit directement sur le fond monochrome, soit sur une bande rouge comme on l'a déjà vu à Rome pour le décor de deuxième état de la pièce K sous la zone de l'*INPS*. On rencontre également quelques cas, plus rares, de peintures à édicules sur fond rouge monochrome.

L'*Insula delle Pareti Gialle* présente les exemplaires les mieux conservés de la version bicolore de ce type de peintures. Sont décorées sur ce modèle les trois pièces alignées sur le côté oriental de la maison (OST 10.03-05 états 2). Les édicules y sont nettement plus sophistiqués que ceux des décors à fond blanc. Nous nous attacherons surtout aux décors des pièces 5 et 6, beaucoup plus lisibles que celui de la pièce 4, car restaurés récemment. Dans les deux cas, les édicules sont représentés en vue latérale de façon à converger vers le panneau central. Ce traitement en perspective leur donne un relief beaucoup plus marqué que les architectures des décors à fond blanc. Qui plus est, ils sont flanqués d'un édicule latéral dont on ne voit que la moitié et présentent en arrière plan une échappée. Dans le détail, le rendu des éléments architecturaux, même réalisés à coups de pinceau rapides, est également beaucoup plus précis. Ont ainsi été représentés les chapiteaux ioniques des colonnes ainsi que les frises qui décorent les entablements. Dans la pièce 6, on distingue également les plafonds à solives. La face de l'édicule qui se trouve vers le spectateur est à fond rouge, de même que le cadre qui la surmonte, tandis que la face latérale que l'on voit en perspective est réalisée sur le fond jaune. On a donc l'impression, au total, d'une bande de division rouge, sur laquelle est en partie peint l'édicule. Impression fondée sur une réalité technique puisque les bandes rouges ont dû être réalisées en même temps ou juste après le fond jaune, tandis que les édicules ont manifestement été effectués en surpeint, à sec, dans un second temps.

Les panneaux ainsi délimités sont occupés exclusivement de petits paysages, le tableau du panneau central étant de plus grandes dimensions et en position debout, tandis que les tableaux latéraux prennent la forme de petits rectangles couchés. En guise d'encadrement, se dressent des candélabres végétalisés, reliés dans leur partie supérieure par des guirlandes curviligne ou rectiligne dans la pièce 5 et par des guirlandes en croix en partie basse dans la pièce 6. Cette zone principale est séparée de la zone supérieure par une large bande rouge bordée de blanc sur laquelle se détachent des palmettes blanches. La structure diffère quelque peu de celle de la zone médiane : les bandes de division rouges verticales sont légèrement décalées par rapport à celles du dessous, tandis que dans les panneaux jaunes semblent se déployer des structures plus articulées que de simples édicules. Les zones supérieures sont

toutefois assez mal conservées. Notons enfin que ces décors sont dotés d'une zone inférieure rouge, particulièrement développée dans la pièce 6 où elle est décorée de plantes vertes.

Il est possible de restituer la même composition dans plusieurs pièces des appartements des blocs centraux des *Case a Giardino* (OST 11-15). Les décors de ces espaces, que l'on peut voir actuellement *in situ*, sont encore pour la plupart inédits²³⁰. L'état de conservation des peintures est très inégal mais une attention particulière a été portée aux décors les plus riches qui ont été déposés, restaurés, puis remis en place sous la protection de toits. Les peintures ont malgré tout souffert des conditions climatiques aussi bien que des pigeons, véritable fléau pour la conservation des enduits peints à Ostie. Il demeure néanmoins possible de restituer des programmes décoratifs semblables dans plusieurs de ces appartements. Les petites pièces numérotées 4 ou 5 sur le plan et donnant sur le jardin sont ainsi toutes ornées de compositions architecturales polychromes, proches soit du modèle de la pièce des Muses, soit de celui des pièces principales de l'*Insula delle Ierodule*. Quant aux deux petites pièces juxtaposées qui donnent sur le *medianum* et qui sont numérotées 5 et 6 ou 6 et 7 sur le plan, elles présentent toutes des vestiges de décors modulaires, où des parois monochromes, jaunes ou blanches, sont divisées en panneaux (trois dans la plupart des cas) par des bandes rouges. Seules la pièce 5 de l'appartement 13 (OST 11.03) et, surtout, la pièce 6 de l'appartement 16 (OST 14.02) ont conservé quelques traces des motifs qui étaient réalisés en surpeint sur cette structure de fond. On reconnaît des traces d'édicule dans la première et, dans la seconde, le schéma des pièces de l'*Insula delle Pareti Gialle* décrites ci-dessus : un tableau central où dominant le bleu et le blanc, des traces de guirlandes verticales sur les côtés. Cette lecture est confirmée par la photographie d'archives publiée par C. Liedtke²³¹ : on voit encore nettement les édicules peints sur le fond rouge (édicules représentés en perspective avec des architectures latérales sur le fond jaune, comme dans l'*insula delle Pareti Gialle*) et, à l'intérieur des panneaux jaunes, le tableau central encadré de fines guirlandes²³².

Enfin, la pièce 3 de l'*insula dell'Ercole Bambino* est décorée d'une peinture édiculaire à fond jaune (et en partie blanc dans la zone supérieure) et bandes de division rouges (OST 06.03 état 1). La zone principale est traitée de manière quelque peu différente puisque l'édicule est surmonté d'un arc surbaissé et que ses colonnes semblent porter un entablement

²³⁰ Une étude est en cours de la part de S. Falzone et N. Zimmermann mais, à notre connaissance, elle n'a pas encore donné lieu à publication.

²³¹ Liedtke 2003, n°19,1 ; pl.14, fig.27.

²³² C. Liedtke (2001) restitue ce type de décor dans toutes les pièces secondaires de ces appartements. Il s'agit d'une généralisation abusive puisque l'ensemble 4 de l'appartement 14 présente un décor à un fond blanc scandé par des bandes rouges et que l'ensemble 3 de l'appartement 16 a un fond jaune uniforme.

qui court au-dessus des panneaux à fond jaune. On retrouve toutefois les habituels petits tableaux de paysage et les guirlandes végétales. La zone supérieure, en revanche, présente toutes les caractéristiques des décors que nous venons de décrire avec des édicules en vue latérale qui convergent vers le champ central et à l'arrière desquels, sur le fond rouge, semble se dessiner une autre architecture.

Concernant les décors à fond monochrome uniforme, l'exemplaire le mieux conservé est certainement celui de la pièce 4 de l'*Insula del Soffitto Dipinto* (OST 07.04). Au niveau de la zone médiane qui, en l'absence de zone inférieure, se trouve directement au contact du sol, les parois, à fond jaune, sont divisées en trois panneaux par deux édicules, beaucoup plus simples que ceux de l'*Insula delle Pareti Gialle*. Ceux-ci sont représentés en rouge et blanc, en vue frontale, et sont surmontés d'un cadre à côté supérieur concave. Des tableaux de paysages miniaturistes, où dominant le bleu et le blanc, occupent les panneaux centraux tandis que l'on trouve, dans les panneaux latéraux, des motifs du répertoire en vignette (dauphins, tambourins...). Au-dessus de ces différents éléments, se déploie une guirlande curviligne d'où tombe, à la verticale, une petite guirlande ; en-dessous, est tendue une guirlande en croix. La zone supérieure, presque aussi haute que la zone médiane, reproduit la même structure. Elle est toutefois beaucoup moins bien conservée. Sur la base des quelques traces de peinture encore observables en place et de descriptions anciennes, S. Falzone restitue le même décor dans la pièce voisine 3 (OST 07.03).

Le schéma est sensiblement le même sur les murs de l'*ambulacrum* de l'*Insula di Giove e Ganimede* (OST 03.10). La principale différence touche la couleur du fond, puisqu'il s'agit ici d'un système mixte rouge en zone médiane et jaune en zone supérieure. Notons également que des architectures latérales sont ici suggérées par de simples lignes blanches qui se détachent de part et d'autre des édicules. Quant aux paysages qui ornaient les panneaux de l'*Insula del Soffitto Dipinto*, ils sont remplacés par des motifs décoratifs en vignette (une copie aquarellée du décor montre des têtes ailées et un être hybride²³³). Toutefois, les édicules des deux décors se rapprochent par leur manque de gracilité.

La documentation d'archives ainsi que les restes de peinture encore visibles *in situ* permettent de restituer des décors similaires dans le *medianum* de l'*insula* voisine dite de *Bacco Fanciullo* (OST 04.05) et peut-être également dans la cour de l'*Insula delle Pareti Gialle* (OST 10.02 état 2), quoique, dans ce cas, nous n'ayons aucune information sur la

²³³ Liedtke 2003, pl.4, fig. 7 ; Falzone 2004, fig.22.

forme des édicules et la structure d'ensemble du corps. On observe dans ces espaces de circulation les mêmes solutions chromatiques : une partie basse à fond rouge surmontée d'une zone jaune, les deux parties étant scandées par des édicules. Ce système binaire est encore visible dans le *medianum* de l'*Insula dei Dipinti* (OST 05.02). Enfin, les couloirs et *mediana* des appartements des blocs centraux des *Case a Giardino* sont également décorés, pour plusieurs d'entre eux, de fonds rouges (OST 12.01 ; 11.01 et 05 ; 13.01). Cependant, dans l'état actuel de la documentation, aucun indice concret ne permet d'y restituer des édicules.

Ces systèmes mixtes doivent être rapprochés du décor des pièces 8 et 9 de l'*Insula delle Volte Dipinte* qui présentent également en partie basse un revêtement rose/rouge puisque réalisé en mortier de tuileau (OST 08.08 et 09). Bien que dans le cas du *Caseggiato di Dipinti* les édicules soient peints dans les deux zones, contrairement aux pièces de l'*insula delle Volte Dipinte* où le socle est laissé vierge, la présence d'une partie basse à fond rouge rappelle évidemment ces hauts revêtements de mortier de tuileau.

Pour revenir à l'*Insula di Giove e Ganimede*, la pièce 17 présente également un décor à édicules sur fond monochrome, jaune cette fois (OST 03.08). La peinture, aujourd'hui couverte de fientes de pigeon, est moins lisible que les exemples précédents. On y décèle un schéma plus complexe, aussi bien en zone médiane, où la composition est modulaire mais où les édicules sont intégrés à une large structure, qu'en zone supérieure, où se déploient des architectures plus articulées. L'ensemble est toutefois assez massif et les architectures, aussi complexes soient-elles, sont réduites à un agencement de lignes rouges et blanches. En zone médiane, l'accent est mis sur le champ central, orné d'un tableau de paysage debout, tandis que les champs latéraux présentent des tableaux plus petits, en position couchée. Une fois encore, la zone médiane est directement au contact du sol, sans socle de transition.

Les seules peintures bien datées sont celles de l'*Insula di Giove e Ganimede*, pour lesquelles on dispose de *termini post et ante quos*. Les observations de G. Calza au moment des fouilles ont montré que les peintures étaient associées à une phase de restructuration de l'édifice. Leur réalisation se situe donc dans un état 2 par rapport à la construction, datée par de la dernière décennie du règne d'Hadrien (voir catalogue, OST 03). Par ailleurs, un *TAQ* est livré par la présence d'un graffiti sur les peintures du couloir, qui mentionne le septième jour avant les Calendes de Commode, c'est-à-dire une date comprise entre 184 et 192²³⁴. Les peintures doivent donc être datées entre le milieu du II^e s. et 192. L'analyse stylistique menée

²³⁴ En effet, la décision de Commode, prise en 184, de renommer le mois de Septembre d'après son propre nom est annulée après sa mort. Pour une analyse du graffiti, voir Van Buren 1923, p.163-164.

par J. Clarke à propos des peintures de la grande pièce 14 nous semble par ailleurs un argument consistant pour placer la réalisation de cet ensemble vers les années 180²³⁵. Il met en particulier l'accent, à la suite de F. Wirth, sur le caractère décentré des figures, qui dépassent à plusieurs reprises les limites du cadre qui les contient. Or il s'agit de choix stylistiques que l'on n'observe guère sous les Antonins et qui se développeront en revanche, comme nous le verrons, à l'époque sévérienne.

Par comparaison avec ces peintures, celles des *Insulae del Soffitto Dipinto* et delle *Pareti Gialle* ont souvent été datées entre la fin du règne de Marc-Aurèle et l'époque de Commode²³⁶. Cependant, pour les secondes, C. Liedtke, à la suite de H. Mielsch, propose une datation plus précoce, sous le règne d'Antonin le Pieux²³⁷. Cette position nous paraît convaincante, tant en vertu des arguments stylistiques qu'avance la chercheuse (structure du décor et forme sophistiquée des architectures), qu'au titre de la comparaison avec les peintures des appartements des blocs centraux des *Case a Giardino*, qu'il nous semble difficile de dater après le règne d'Antonin le Pieux.

En effet, la grande cohérence de l'ensemble, mise en évidence précédemment, plaide pour un programme décoratif unitaire appliqué dans les huit appartements des blocs centraux. En l'état actuel des connaissances, il semble que nous ayons affaire au premier – et unique – état de décoration. D'après les observations réalisées par R. Cervi²³⁸, les peintures auraient été appliquées après les modifications qui conduisent à la subdivision des appartements. L'auteur montre en effet que dans un premier temps, chacun des blocs centraux étaient divisés non pas en quatre mais en deux appartements. L'analyse des structures liées à ce changement de plan, qui mettent en œuvre des briques encore très proches de celle de la construction originelle, invite à les dater dans les premières décennies après l'érection du complexe, c'est-à-dire au début du règne d'Antonin le Pieux, période à laquelle il faudrait également attribuer les peintures. Cette hypothèse paraît stylistiquement valable quand on compare le décor des pièces principales de ces appartements avec celui des pièces équivalentes de l'*Insula delle Ierodule* et de la *Casa delle Muse*, tous deux datés d'époque hadrienne ou, au plus tard, du début du règne d'Antonin le Pieux. Les points communs sont particulièrement nombreux, comme nous le verrons plus bas, entre les peintures de la pièce 4 de l'appartement 14 et celles de la pièce des Muses dans la maison du même nom. Ainsi, si l'on peut envisager que les

²³⁵ Clarke 1991, p.335-336.

²³⁶ Falzone 2004, p.99-101, livre une synthèse des différentes datations proposées pour les peintures de l'*Insula del Soffitto Dipinto* ; quant à l'*Insula delle Pareti Gialle*, voir Felletti Maj 1961, p.50-52.

²³⁷ Liedtke 2003, p.64, à la suite de Mielsch 1981, p.216.

²³⁸ Cervi 1999, en particulier p.150-151.

peintures des blocs centraux, appliquées après des modifications dans le plan initial, soient quelque peu postérieures à celles de l'*Insula delle Ierodoule* et de la *Casa delle Muse*, une datation trop tardive ne nous semblerait pas cohérente. La grande proximité de ces peintures et de celles de l'*Insula delle Pareti Gialle* nous invite ainsi à préférer pour ces dernières, plutôt que la datation courante, autour de 180, celle plus précoce, sous le règne d'Antonin le Pieux, proposée par H. Mielsch et C. Liedtke.

De tels éléments de datation extérieurs nous permettent de mettre en lumière une première forme de décors à édicules sur fond jaune et/ou rouge, représentée par les peintures du Complexe des *Case a Giardino*, où la gamme de couleurs n'est pas encore réduite aux rouge, jaune et blanc et où les architectures ont une structure gracile et sont rendues avec des détails qui créent un « effet de réel »²³⁹. Cette première forme est à dater du règne d'Antonin le Pieux et elle évolue par la suite vers les solutions plus massives, et à certains égards plus simples, adoptées dans l'*Insula di Giove e Ganimede*. La peinture à fond jaune de l'*Insula del Soffitto Dipinto* et la peinture à fond rouge de celle de *Bacco Fanciullo* doivent être rapprochées de ces dernières et donc datées vers la fin de la dynastie antonine.

b) Compositions polychromes complexes à vocabulaire architectural

A ces compositions à édicules sont souvent associées, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, des compositions complexes à fond polychrome qui mettent en œuvre des éléments architecturaux en zone principale et/ou en zone supérieure. Ces décors peuvent être répartis en deux catégories.

Le premier groupe, qui obéit encore à la classique division tripartite, tant verticale qu'horizontale, de la paroi, se situe dans la continuité des décors hadrianiques de l'*Insula delle Ierodoule* et de la *Casa delle Muse*. Pour rester dans le complexe des *Case a Giardino*, au sein des blocs centraux, les petites pièces donnant sur le jardin présentent des décors de ce type. La continuité avec la période précédente est particulièrement sensible dans la peinture qui orne la pièce 4 de l'appartement 14 et qui présente de nombreux points communs avec le décor de la pièce des Muses, dans la maison du même nom (OST 12.02). Tout d'abord, la gamme chromatique est la même, avec une alternance de panneaux à fond rouge et jaune et un usage du noir et du blanc pour les éléments secondaires. La structure d'ensemble est également comparable, la paroi étant scandée en différents champs (trois sur les parois

²³⁹ A cet égard, nous partageons les critères de datation dégagés par C. Liedtke (2003, p.204-205).

courtes, cinq sur la paroi longue) par des colonnes à chapiteaux ioniques ; la division semble se répéter en zone supérieure, bien que celle-ci soit mal conservée. On retrouve par ailleurs, de part et d'autre des colonnes de la paroi courte, les échappées sur fond rouge ou jaune qui encadraient les panneaux de la pièce des Muses, à la différence près que l'on a davantage l'impression ici d'une structure continue passant derrière la colonne. En effet, deux fines colonnes portent, aux deux-tiers de la hauteur des panneaux, un entablement ; en arrière plan de cette structure édificulaire, un portique semble se déployer en perspective. Le portique comme l'entablement sont traités de façon continue, de part et d'autre de la colonne de premier plan. Enfin, le traitement des panneaux est semblable : dans les deux cas, le fond monochrome est simplement rehaussé d'un subtil encadrement blanc avec, au centre, des personnages en vignette. Un cliché publié par C. Liedtke²⁴⁰ permet d'identifier avec un peu plus de précision la figure qui occupe le panneau central de la paroi courte : il s'agit d'un personnage féminin dénudé qui déploie derrière lui un voile gonflé. Elle semble reposer sur un socle, ce qui permettrait d'y voir une statue. Nulle trace en revanche des éléments qui ornaient, sur cette paroi, les panneaux latéraux.

Le schéma d'ensemble varie quelque peu dans les décors des appartements 13 et 16, avec des compositions plus nettement centrées. Ces peintures sont malheureusement très endommagées : les architectures et motifs secondaires, réalisés à sec dans un second temps, ont presque complètement disparu, ne laissant visibles que les fonds colorés. Ainsi, dans la pièce 4 de l'appartement 13 (OST 11.02), les champs latéraux à fond jaune encadrés d'une bande rouge sont séparés, par des colonnes blanches qu'il est possible de restituer²⁴¹, d'un champ central beaucoup plus large où un panneau rouge se détache sur un fond jaune et blanc ; toutefois, plus aucun motif n'est visible sur ces fonds colorés. La situation est meilleure dans l'appartement 16 où l'on devine encore les échappées peintes sur les champs noirs qui flanquaient le panneau central à fond jaune et rouge (OST 14.01). On restitue également des pilastres sur base moulurée qui constituaient l'encadrement extérieur du champ central, une des bases étant encore partiellement visible. A cette occasion, on observe d'ailleurs que, si la bande blanche qui constitue le fût de la colonne a vraisemblablement été réalisée *a fresco*, en même temps que le fond, la base même est peinte à sec sur le fond rouge. Il en résulte une difficulté évidente : quand tous les détails en surpeint ont disparu, il devient extrêmement difficile de déterminer si le décor mettait ou non en œuvre des éléments architecturaux.

²⁴⁰ Liedtke 2003, table 57, fig.118.

²⁴¹ En effet, on observe encore sur les bandes blanches des lignes rouges verticales qui suggèrent les cannelures.

En dépit des difficultés de lecture, ces décors semblent partager un langage décoratif commun, tant dans les solutions chromatiques qui privilégient le rouge et le jaune, avec un usage plus ponctuel du blanc et/ou du noir, que dans la composition d'ensemble des parois, scandées par des colonnes et pilastres qui séparent de larges champs colorés.

Enfin, le décor de la pièce 5 de l'appartement 17 doit plutôt être rapproché des peintures principales de l'*Insula delle Ierodule*, aussi bien pour la composition d'ensemble que pour le choix des motifs secondaires (OST 15.02). En effet, la subdivision de la paroi se fait grâce à des champs plus nombreux que dans les décors précédents, avec des compartiments rectangulaires, à côtés droits ou convexes, qui assurent la transition entre la zone inférieure et les panneaux principaux de zone médiane. Le spectateur reconnaît par ailleurs les motifs végétaux stylisés, d'assez grandes dimensions, qui occupaient la partie basse des décors des pièces 4 et 6 de l'*Insula delle Ierodule*. Malheureusement, la compréhension de l'ensemble est une fois de plus mise à mal par l'état de conservation des peintures.

Par comparaison avec les décors des blocs centraux, il est possible de restituer des éléments architecturaux de même nature dans le décor de la pièce 15 de la *Casa delle Muse* où, à nouveau, ne sont conservés que les fonds colorés réalisés *a fresco* (OST 16.11 état 1). La peinture appartient à un groupe d'enduits à la composition similaire, appliqués par-dessus les enduits d'époque hadrienne quand ceux-ci sont attestés²⁴². Ils ont été observés dans plusieurs pièces (le portique, les *fauces*, les pièces 15 et 19) mais leur état de conservation est inégal. L'ensemble le plus lisible actuellement est celui de la grande pièce 15. La zone médiane est constituée, en partie basse, de compartiments alternativement rouges et jaunes, surmontés de panneaux, rouges au-dessus des compartiments jaunes et noirs au-dessus des compartiments rouges. Ces ensembles sont séparés par des bandes blanches dans lesquelles on peut voir, au regard des exemples précédents, les restes de colonnes. Il ne subsiste rien d'éventuelles zones inférieure et supérieure. Le décor des autres pièces est également caractérisé par l'alternance de champs rouges et jaunes articulés par des éléments blancs ; il est malheureusement difficile de produire une lecture plus précise de ces ensembles dont il ne reste que le squelette.

L'influence des décors hadriens est également très sensible dans la pièce 1 de l'*Insula del Soffitto Dipinto* (OST 07.01). Les parois sont divisées en trois champs par des

²⁴² Felletti Maj et Moreno 1967, p.13.

colonnes reposant sur de hauts piédestaux et se terminant, en zone supérieure, par des chapiteaux ioniques. Tandis qu'au niveau de la zone médiane, le fût des colonnes est blanc et décoré de volutes rouges en spirale, il devient en zone supérieure rose et cannelé. Ces colonnes ne portent pas d'architrave mais tantôt des sphères, tantôt des canthares, de telle sorte qu'elles demeurent isolées et ne forment pas réellement une structure cohérente. En zone inférieure, séparés par les piédestaux, alternent des compartiments rouges et jaunes décorés de plantes vertes. La zone médiane reproduit la même alternance de champs colorés mais les panneaux sont ici encadrés de bandes foncées²⁴³ et de filets blancs. Derrière les colonnes, les architectures que l'on observait dans les décors du complexe des *Case a Giardino* sont remplacées par de simples cadres matérialisés par des filets blancs. Des figures humaines, aujourd'hui complètement effacées, occupaient le centre des panneaux : J. Clarke décrit, sur le mur ouest, deux femmes revêtues de *chiton* dans les panneaux latéraux et, dans le panneau central, un personnage masculin nu, portant un plateau d'offrandes²⁴⁴. Enfin, la zone supérieure, d'une hauteur importante, est organisée autour d'un pavillon central, suggéré par un agencement de filets blancs et occupé en son centre par des personnages²⁴⁵. De part et d'autre de cette structure centrale, se détachent sur un fond rouge des portiques convergeant vers le centre. On retrouve donc la même organisation, le même vocabulaire décoratif et la même gamme chromatique que dans les décors de la pièce des Muses et des blocs centraux des *Case a Giardino* ; l'ensemble témoigne toutefois d'une raideur et d'une schématisation plus importantes. L'attention semble en effet s'être concentrée sur les colonnes, tandis que les autres éléments sont réduits à des formes simplifiées, comme les portiques de la zone supérieure, voire à de simples agencements de filets blancs et de champs colorés. Qui plus est, même les colonnes, réalisées avec soin, demeurent détachées d'une structure cohérente. Nous suivrons donc J. Clarke qui y voit la reprise plus tardive de modèles hadrianniques²⁴⁶.

Les éléments de datation dont nous disposons pour ces différents décor permettent de suivre ce type de peintures depuis l'époque hadriannique jusqu'à la fin de la dynastie antonine. La continuité entre la période d'Hadrien et celle d'Antonin le Pieux est attestée par les peintures des *Case a Giardino* (voir datation proposée plus haut et catalogue : OST 11-15). Le décor de deuxième phase de l'*Insula delle Muse* peut également être placé, si ce n'est

²⁴³ On a aujourd'hui l'impression qu'il s'agissait de bleu mais il n'est pas à exclure que ce fût en réalité un noir délavé.

²⁴⁴ Clarke 1991, p.313-314.

²⁴⁵ S. Falzone (2004, p.98) y voit des statues mais les clichés d'archive publiés par J. Clarke ne permettent pas de voir de base ou de piédestal.

²⁴⁶ Clarke 1991, p.313.

précisément sous le règne d'Antonin le Pieux, du moins dans la seconde moitié du II^e s., pour deux raisons. D'une part à cause de la stratigraphie relative des enduits révélée par B. M. Felletti Maj et P. Moreno, d'autre part à partir d'observations du bâti. En effet, dans la pièce 15, la peinture est appliquée suite à l'érection de nouveaux pilastres venant doubler ceux déjà existants. Or ces nouveaux pilastres emploient des briques à l'aspect et au module encore proches de ceux des briques utilisées pour la construction initiale, ce qui suggère une datation encore proche du milieu du siècle²⁴⁷.

L'*insula del Soffitto Dipinto* pourrait quant à elle attester, avec davantage de réserve, la reprise de ces modèles jusqu'à la fin de la dynastie antonine. Les peintures de cette *insula* appartiennent à une phase de décoration unitaire²⁴⁸, réalisée à la suite de modifications dans le plan. Si la construction est placée sous le règne d'Hadrien, ce deuxième état, où sont élevées de nouvelles cloisons de division, est plus difficile à dater. Toutefois, la comparaison du décor à édicules avec celui du couloir de l'*Insula di Giove e Ganimede* (voir *supra*) conjuguée à l'analyse stylistique du décor de la pièce 1, rendent convaincante une datation à la fin de la dynastie antonine²⁴⁹. On ne peut cependant exclure que les aspects stylistiques mis en évidence soient dus au travail d'un atelier moins performant que ceux responsables des exemples précédents.

Le deuxième groupe est constitué de décors qui, tout en mettant en œuvre un vocabulaire décoratif semblable, rompent avec la division classique de la paroi et les règles de la symétrie. Ces peintures sont toutes issues du *Caseggiato dei Dipinti*.

Celles de la grande pièce 14 de l'*Insula di Giove e Ganimede* sont probablement les plus lisibles actuellement car elles ont été l'objet d'une restauration récente (OST 03.06). Le décor, particulièrement riche, se déploie sur quatre niveaux. Chaque niveau est construit comme une mosaïque de champs colorés organisés par des éléments architecturaux et occupés de différents motifs : y sont représentés des motifs du répertoire (masques, oiseaux, tambourins, guirlandes...) mais également de nombreux personnages isolés et même un tableau mythologique qui a donné son nom à la maison. Le tableau, point focal du décor, visible depuis la cour, se trouve sur la paroi orientale, au centre du deuxième niveau, c'est-à-dire à hauteur d'homme. La scène a été interprétée de la façon suivante : Jupiter, assis sur un trône et reconnaissable à ses foudres posées à côté de lui, caresse le menton de Ganymède

²⁴⁷ Felletti Maj et Moreno 1967, p.11.

²⁴⁸ Parle en la faveur de cette hypothèse l'aspect cohérent du programme décoratif mis en évidence par S. Falzone (Falzone 2004, p.96-101).

²⁴⁹ Datation soutenue par S. Falzone (2004, p.100-101) à la suite de J. Clarke (1991, p.313).

debout devant lui. Dans le coin supérieur gauche du tableau, un personnage féminin semble observer la scène. G. Calza l'avait interprétée comme Aphrodite ou Héra²⁵⁰ ; J. Clarke propose quant à lui d'y voir Lédà, arguant de la présence d'un cygne sur ces genoux, l'oiseau étant restitué à partir de quelques traces de peinture²⁵¹. S. Falzone fait sienne cette interprétation en reprenant l'hypothèse de J. Clarke selon laquelle la scène représenterait le choix de Jupiter entre les deux types d'amours terrestres, homosexuel ou hétérosexuel²⁵². Le tableau, sur un fond rouge, semble placé devant un portique curviligne dont on reconnaît les deux extrémités, surmontées d'aigles aux ailes déployées, de part et d'autre de la scène. Ce champ rouge est lui-même flanqué d'édicules dont la façade, représentée en perspective, converge vers le champ central. Ces édicules semblent ouvrir sur un espace extérieur représenté par un fond bleu. De part et d'autre, derrière de fines barrières, des portiques en épis se détachent sur un fond jaune. Aux deux extrémités de la paroi, se trouvent un édicule en vue frontale surmonté d'autres architectures peu visibles et, enfin, un panneau à fond rouge où sont représentés des personnages. L'ensemble de ces éléments convergent vers le tableau central. Le niveau supérieur reproduit cette alternance de champs jaunes et rouges mais l'organisation y est plus simple, la scansion étant assurée par de simples édicules. Le premier et le dernier niveau sont beaucoup moins bien conservés. Nous ne nous attarderons pas sur le décor des autres parois, dont la composition est similaire. Précisons simplement que l'on peut reconnaître parmi les personnages représentés Flora, Vénus et, probablement, Dionysos. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà signalé, les personnages occupent au sein des cadres une position intéressante : tous sont en effet décentrés, au point que la tête de certains passe devant les encadrements intérieurs. On a là un décor particulièrement riche, qui, tout en renouant avec la diversité des formes architecturales du Quatrième Style et en réintroduisant des tableaux mythologiques qui semblaient avoir disparu de la peinture d'Ostie, présentent des éléments très novateurs : une nouvelle façon d'occuper l'espace de la paroi en multipliant les niveaux et les unités et une volonté de décentrement des motifs.

Une peinture hautement similaire, quoique moins bien conservée, occupait la pièce 8 de l'*insula* voisine, dite de *Bacco Fanciullo* (OST 04.08 état 1). N'est plus visible actuellement que le patchwork de champs colorés qui se déploie ici aussi sur quatre niveaux ; cependant, les descriptions de G. Calza permettent de pallier quelque peu la disparition des

²⁵⁰ Calza 1920, p.395 et suivantes.

²⁵¹ Clarke 1991, p. 333-335.

²⁵² Falzone 2004, p.71, à partir de Clarke 1991.

motifs²⁵³. Le chercheur, outre les architectures qui structuraient le décor, décrit des petits tableaux à scènes figurées qui occupaient le centre des parois. En particulier, sur le mur ouest, on pouvait voir depuis le jardin une femme nue faisant face à un homme portant une chlamyde, personnages interprétés comme Ariane et Thésée ou Bacchus.

A partir des restes de peinture encore visibles *in situ* et de la documentation d'archives, des décors du même goût peuvent être restitués dans la pièce 7 de l'*Insula di Bacco Fanciullo* (OST 04.07) et, avec moins de certitude, dans les pièces 3 et 7 de l'*Insula dei Dipinti* (OST 05.01 et 04).

Il s'agit donc d'un groupe de décors particulièrement cohérent, issu d'un même îlot d'habitations. J. DeLaine a montré que les trois *insulae* avaient subi des modifications contemporaines, correspondant essentiellement à des bouchages et à l'élévation de nouvelles cloisons²⁵⁴. Le mode de construction adopté est chaque fois le même (des blocs de tuf irréguliers agencés de façon grossière) et les modifications tendent à donner un aspect plus commercial à l'îlot, en ajoutant des boutiques. Dans les pièces concernées, les peintures ont été appliquées par-dessus les modifications. La cohérence des trois programmes décoratifs invite donc à dater l'intégralité des peintures de cette phase de restructuration²⁵⁵. Nous reprendrons par conséquent pour ce groupe la datation proposée pour les décors à édicules de l'*Insula di Giove e Ganimede*, c'est-à-dire autour de 180²⁵⁶.

Ainsi, alors que l'on observe, sous le règne d'Antonin le Pieux, une continuité avec les décors élaborés durant les décennies précédentes, la fin du siècle voit l'émergence de tendances nouvelles. La gamme chromatique, où le jaune et le rouge continuent à dominer, ainsi que le vocabulaire décoratif, qui laisse toujours une place de choix aux architectures, ne changent guère ; on assiste cependant à une nouvelle façon de penser et structurer l'espace de la paroi et des unités qui la constituent. Notons toutefois qu'à côté de ces innovations, certains décors continuent à se référer aux modèles antérieurs, comme cela semble être le cas dans l'*Insula del Soffitto Dipinto*, si l'on admet la datation tardo-antonine des peintures.

²⁵³ Calza 1920, p.379-384.

²⁵⁴ DeLaine 1995.

²⁵⁵ Hypothèse également soutenue par Falzone 2004 (p.72-74).

²⁵⁶ Une datation, rappelons-le, fondée sur le graffiti de l'époque de Commode incisé sur les peintures du couloir (voir plus haut, p.139-140).

c) Compositions à panneaux articulés par des bandes colorées et/ou des éléments ornementaux

Parallèlement à ces peintures riches et complexes, se développent des compositions plus dépouillées où un fond blanc est divisé en panneaux par des bandes colorées sur lesquelles se détachent parfois des éléments ornementaux. Ce type de décor est particulièrement bien représenté dans le *Caseggiato degli Aurighi*. Sont décorées sur ce modèle toutes les pièces de l'appartement 26-32, ainsi que quelques pièces de l'appartement 6-10.

Le groupe des pièces 26 à 32 ne constituait pas initialement un appartement. Une série de modifications réalisées, comme nous le verrons plus bas, vers le milieu du siècle, permirent toutefois d'en faire une unité d'habitation close constituée de deux groupes de trois pièces se faisant face de part et d'autre d'un couloir. Ces pièces, qui ne sont différenciées ni par leurs dimensions ni par leur position dans le plan, présentent toutes des décors similaires. Ils sont surtout conservés sur le côté ouest de l'appartement. Ainsi, la pièce 28 a livré un décor sobre et élégant qui a été déposé, restauré et réinstallé *in situ* (OST 18.02). Le fond blanc est divisé en panneaux par une large bande noire, bordée de filets jaunes et rouges, qui fait également office de socle et de transition avec la zone supérieure. L'impression créée est, comme le dit bien C. Lietke²⁵⁷, celle d'un filet à grosses mailles plaqué sur les murs. Chacune des parois est divisée en trois panneaux, les panneaux latéraux étant à cheval sur les angles de la pièce. L'accent est ainsi mis sur le panneau central, plus richement décoré. Deux candélabres végétaux, d'une grande délicatesse, font office d'encadrement intérieur ; ils sont reliés en partie basse par une fine guirlande de feuilles horizontale qui prend une forme convexe en son milieu. Au centre des panneaux, se trouvent des motifs figurés : sur la paroi nord, une panthère avançant sur une bande herbeuse ; sur la paroi sud, un petit tableau représentant un cavalier montant un cheval dressé sur ses jambes postérieures et, de l'autre côté d'un arbre, une biche regardant dans leur direction. Au-dessus de ces motifs, attachée à la bande d'encadrement, pend une autre fine guirlande. Quant aux panneaux latéraux, ils sont simplement rehaussés d'un encadrement intérieur matérialisé par une ligne noire et relié aux angles par des lignes obliques, de façon à donner l'impression d'une plaque avec relief. Sur les parois nord et sud, la zone supérieure est à peine développée et devait être traitée de façon continue avec le décor de la voûte, à présent disparu ; la lunette de la paroi ouest, en revanche, présente de vrais compartiments séparés par les prolongements de la bande noire. Le champ

²⁵⁷ Lietke 2003, p.206-207.

central est occupé par la fenêtre, tandis que dans le champ latéral droit – là où la peinture passe devant le pilastre en quart-de-rond –, on observe un paysage miniaturiste. Si les motifs figurés sont réalisés à coup de pinceaux rapides, l'ensemble est traité avec une finesse et une rigueur (on observe des tracés préparatoires incisés pour les éléments d'encadrement) qui confèrent au décor une élégance certaine.

Les décors des deux pièces voisines, 30 et 32, témoignent des mêmes qualités (OST 18.04 et 06). Le schéma de la pièce 28 y est globalement repris mais l'on observe toutefois quelques différences dans le traitement de la zone supérieure. D'une part, les parois présentant une élévation plus importante, la partie haute du décor se trouve plus développée que dans la pièce 28, à tel point qu'il semble difficile de parler de zone médiane et de zone supérieure, puisque les deux parties du décor occupent plus ou moins la même surface, sans que l'accent soit mis sur l'une ou l'autre. D'autre part, les panneaux latéraux de la partie haute sont réalisés sur fond jaune. Pour le reste, la division tripartite horizontale est maintenue et l'on retrouve les fines guirlandes, les petits paysages miniaturistes et les scènes figurées qui ornaient les panneaux de la pièce 28. Dans la pièce 30, le panneau central de la paroi sud est en particulier occupé par deux amours, l'un assis et s'appuyant sur un bâton, l'autre debout, accoudé à un pilastre. Autour d'eux, gisent différents objets dont un casque à plumes et un bouclier, attributs de Mars.

Toujours au sein du *Caseggiato degli Aurighi*, le même type de composition binaire, faisant alterner fonds blancs et fonds jaunes, caractérise le premier état de décoration de la pièce 8 (OST 17.03 état 1). La différence réside ici dans le fait que zone haute et zone basse ne coïncident pas parfaitement. La forme des panneaux et leur ornementation interne varient par ailleurs légèrement de l'un à l'autre. Ainsi, sur la paroi occidentale, l'un des panneaux de zone haute présente un côté supérieur convexe. Quant à l'ornementation interne, on observe par exemple des différences de traitement des encadrements. La parfaite symétrie qui caractérisait les décors des pièces 28, 30 et 32 laisse donc la place à un certain effet « patchwork », proche de celui suscité par les décors polychromes complexes du *Caseggiato dei Dipiniti*.

Dans le même groupe de pièces, la peinture qui orne la paroi orientale de la pièce 10 (OST 17.06 état 1) présente, en partie basse, un schéma également comparable aux décors des pièces 28, 30 et 32, avec une large bande rouge qui sépare la lunette de la zone principale et divise celle-ci en trois champs blancs encadrés de lignes noires. Dans la lunette en revanche, les bandes laissent la place à un agencement plus complexe de lignes et filets, qui semble

reproduire de façon extrêmement schématique l'organisation des zones supérieures du Quatrième Style.

Pour revenir à l'appartement 26-32, les peintures sont beaucoup moins bien conservées dans les pièces orientales de l'appartement mais les quelques lambeaux qui subsistent en place permettraient de restituer le même type de décor.

Le *Caseggiato del mitreo di Lucrezio Menandro* a également livré de belles peintures à bandes colorées sur fond blanc. L'organisation de la paroi diffère toutefois des exemples précédents car les panneaux se déploient sur un seul niveau qui occupe presque toute la hauteur de la paroi. Ainsi, dans les pièces 4a et 4b, décorées de la même manière, la zone supérieure du décor se réduit à une bande bleue surmontée d'une corniche de stuc et le bas de la paroi est occupé par un socle à fond gris bleu de faible hauteur (OST 02.03 et 04). Les panneaux à fond blanc occupent donc la majeure partie de la paroi. Ils sont encadrés par une large bande rouge continue, de telle sorte qu'ils paraissent se détacher sur un fond rouge uniforme. Une fine guirlande feuillue occupe la partie verticale des bandes. Au centre des panneaux, qui sont encadrés de filets jaunes et bleus, des petits tableaux ont été réalisés encore une fois à coups de pinceau rapides. On distingue en particulier, au sein d'un paysage, des oiseaux posés à côté d'une table. Le décor de la pièce 2 reprend ce schéma d'ensemble, avec une légère variation puisque la bande rouge n'est plus continue mais détermine des cadres, séparés les uns des autres par de fins candélabres réalisés sur le fond blanc (OST 02.01). On n'a donc plus ici l'impression d'un fond rouge uniforme sur lequel auraient été placés les panneaux. Des petites scènes et paysages occupent à nouveau le centre des panneaux. Ces deux décors témoignent également d'une bonne qualité de réalisation.

Le dernier exemplaire connu, en contexte domestique, de ce type de composition occupe la pièce A du *Caseggiato IV, II, 5* (OST 21.02). Une partie du décor est conservée en place ; S. Falzone propose par ailleurs, avec raison nous semble-t-il, d'y rattacher des enduits sans provenance déposés dans les réserves du musée d'Ostie²⁵⁸. Seule la zone médiane du décor peut être restituée. Elle est constituée de panneaux blancs séparés par de larges bandes rouges ; les panneaux sont encadrés d'un épais filet rouge doublé d'une ligne noire et présentent en leur centre des motifs en vignette (peuvent être identifiés des cygnes aux ailes déployées). Des guirlandes assez sommaires tombent de part et d'autre du motif. La qualité de réalisation semble plus faible et les motifs moins sophistiqués que dans les ensembles précédents.

²⁵⁸ Falzone 2004, p.125.

Les datations, d'après les éléments dont nous disposons, s'étalent du règne d'Antonin le Pieux à la fin de la dynastie antonine. Pour les peintures de l'appartement 26-32, qui, selon toute vraisemblance, appartiennent toutes à une même phase, S. Mols propose une datation autour de 150²⁵⁹. Son raisonnement, que nous reprenons ici, est avant tout fondé sur l'histoire de l'édifice. L'analyse des timbres de brique permet de dater le début de la construction autour de 140. Des modifications interviennent toutefois assez rapidement. En effet, dans l'état originel, un escalier au-dessus de l'espace 17 menait à un premier étage à plancher de bois. Dans une seconde étape, l'étage est abaissé et pavé en dur. Au même moment, un escalier est construit au-dessus de la pièce 16 et l'on pose un enduit non peint dans les deux cages d'escalier 16 et 17. C'est vraisemblablement à ce moment que remonte l'ajout des cloisons en opus *testaceum* qui ferment les groupes des pièces 6-10 et 26-32²⁶⁰. Cette seconde étape est antérieure à 150, puisqu'un graffiti portant cette date a été gravé sur l'enduit de la cage d'escalier 17²⁶¹. Or, les peintures des pièces 26-32 sont postérieures à cette étape, comme en témoigne, dans la pièce 28, le fait que l'enduit passe par-dessus le quart de rond qui protège le tuyau d'évacuation du premier étage. Il s'agit, qui plus est, de la première phase de décoration attestée dans l'édifice, ce qui conduit S. Mols à les dater peu après la pose du premier étage, c'est-à-dire autour de 150. Un autre indice vient confirmer cette hypothèse : le fait que les peintures ont dû être appliquées après la construction de la *Via Tecta degli Aurighi* puisque, sur les parois communes, l'enduit passe par-dessus le bouchage des fenêtres. Or, les timbres de briques suggèrent une construction autour de 145-150²⁶².

Par suite, les décors des pièces 8 et 10, qui appartiennent également à la première phase de décoration et qui présentent des analogies certaines avec les peintures des pièces 26-32, peuvent également être datés de manière contemporaine, sous Antonin le Pieux. Ils sont en tout cas recouverts l'un et l'autre de peintures linéaires que l'on peut dater vers la fin du II^e s. comme nous le verrons plus bas.

La peinture du *Caseggiato IV*, II, 5 confirme la survivance de ce type de composition jusqu'aux dernières décennies du siècle. On dispose en effet d'un *TPQ* d'époque tardo-antonine fourni par le matériel retrouvé dans les niveaux de préparation du pavement associé aux peintures (voir catalogue, OST 21). La comparaison avec les éléments précédents suggère

²⁵⁹ Mols 2000, en particulier p.353-354 et 361-363.

²⁶⁰ Falzone 2007, p.90.

²⁶¹ Blake 1973, p.181-182.

²⁶² Voir Mols 2000, note 159.

une datation guère éloignée du *TPQ*. On se trouve néanmoins à la charnière entre les périodes 2 et 3.

Quant aux peintures de *Caseggiato del mitreo di Lucrezio Menandro*, leur datation dans la seconde moitié du II^e s. est également assez solide (voir le catalogue, OST 02).

d) Autres compositions

Quelques rares décors échappent à la classification proposée. Le premier, qui orne le couloir 7 de la *Casa delle Muse*, est un des rares exemples ostiens de peinture à fond noir (OST 16.06 état 2). Elle n'est plus visible aujourd'hui mais B. M. Felletti Maj et P. Moreno décrivent un système à vastes champs noirs encadrés de bandes blanches et séparés par des pilastres jaunes²⁶³. Devant les pilastres, se trouvent des *pinakes* probablement décorés de paysages. Le tout témoignait, d'après les auteurs, d'une bonne qualité de réalisation.

L'*Insula delle Volte Dipinte*, qui se distinguait déjà à la période précédente, livre quant à elle deux peintures caractérisées par de hautes imitations de placage de marbre au-dessus desquelles, dans l'espace des lunettes, se déploient des architectures sur fond jaune, rouge et noir pour la pièce 2 (OST 08.02 état 2) et jaune pour la pièce 4 (OST 08.04 état 2). Il s'agit de décors de belle qualité qui ne présentent guère de parallèles dans les contextes domestiques de la seconde moitié du II^e s.

Toujours dans l'*Insula delle Volte Dipinte* (pièces 11 et 12 ; OST 08.11 et 12 états 2), on observe deux décors qui, s'ils peuvent être rapprochés du groupe des peintures à édifices sur fond jaune scandé par des bandes rouges, s'en distinguent toutefois par la complexité de leurs zones supérieures. Celles-ci sont en effet articulées par de délicates architectures qui déterminent des champs rouges et jaunes où prennent place des personnages de petites dimensions et des *pinakes*. De plus, dans la pièce 12, les lunettes sont bordées d'une corniche de stuc peinte.

e) Plafonds

Ici encore, peu de plafonds ont été conservés. Ils se trouvent essentiellement dans l'*Insula delle Volte Dipinte* où les décors du milieu du II^e s. apparaissent derrière les peintures plus tardives, appliquées sur un simple lait de chaux et actuellement en partie effacées.

²⁶³ Felletti Maj et Moreno 1967, p.31-32.

Dans la pièce 4, l'état le plus récent est encore bien visible mais B.M. Felletti Maj a pu malgré tout restituer le schéma du décor précédent, une composition centrée à médianes affirmées (OST 08.04 état 2)²⁶⁴. Sur un fond jaune, la voûte est structurée autour d'un octogone central d'où partent quatre bras en croix, richement ornés. A l'extrémité de chacun de ces bras se trouve un cercle sur lequel sont posés de petits animaux (on aperçoit un couple de chèvres dos à dos). Sur les axes diagonaux, courent des lignes radiales qui relient l'octogone central à un grand cercle dont le diamètre est quasiment égal à la largeur du plafond.

C'est également une composition centrée à médianes affirmées que décrit B.M. Felletti Maj pour la pièce 12 dont le décor du plafond est aujourd'hui assez dégradé (OST 08.12 état 2)²⁶⁵. A partir d'un cercle central jaune partent quatre bras en croix, jaunes également. Le fond est rouge, excepté une bande jaune longeant les bords de la voûte.

Les petites pièces 5 et 6, à décor édiculaire sur fond blanc, présentent quant à elles, au plafond, des compositions centrées à emboîtement (OST 08.05 et 06 états 2). La mieux conservée est celle de la pièce 6. Il s'agit d'un décor sobre et élégant sur fond blanc. La voûte est divisée par des filets rouges de façon à former un grand champ carré central, bordé de bandes plus étroites. Dans le champ central, quatre cercles concentriques entourent une tête de Méduse ailée, le deuxième et le troisième étant matérialisés par de fines frises végétales. De délicats candélabres végétalisés relient le deuxième cercle au filet rouge d'encadrement. A chaque angle du carré, on relève un oiseau posé sur une branche. Les bandes latérales sont occupées en leur centre d'un champ rectangulaire orné d'un fleuron, de part et d'autre duquel se déploient de fines guirlandes végétales. Le décor de la voûte de la pièce 5 est beaucoup moins bien conservé mais les éléments que l'on observe encore aujourd'hui attestent d'une également élégante composition à emboîtement (fondée sur des modules rectangulaires).

Enfin, l'*insula del Soffitto Dipinto* a également livré, comme son nom l'indique, un plafond peint, plat, attribuable à la même phase que les peintures pariétales (OST 07.01). Le plafond a été restauré et est visible sur le site ; il est cependant très lacunaire et sa composition est peu lisible²⁶⁶. Nous suivrons donc S. Falzone qui décrit une composition centrée autour d'un losange dont les sommets coïncidaient avec le centre de chaque mur ; sur les côtés nord et sud, était située une zone rectangulaire divisée en un losange flanqué de deux carrés.

²⁶⁴ Felletti Maj 1961, p. 12.

²⁶⁵ Felletti Maj 1961, p. 28.

²⁶⁶ Il avait été restauré et réinstallé en place après sa découverte mais une partie s'est écroulée entre juillet 1983 et juillet 1985. Il a été restauré une seconde fois mais on peut supposer qu'il y a eu des pertes.

L'espace restant entre le motif central et les bandes latérales était subdivisé en triangles et autres figures géométriques²⁶⁷.

La situation de l'*insula delle Volte Dipinte* permet d'esquisser quelques conclusions. On remarque tout d'abord l'absence de motif à caissons, qui s'explique vraisemblablement par la forme de la voûte. En effet, les voûtes à croisées, qui présentent une surface à reliefs, se prêtent mal à un motif modulaire. D'ailleurs, la pièce de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* qui était ornée d'une peinture à caissons était couverte d'une voûte en berceau. On observe en outre une distinction entre les pièces principales à décor polychrome et les pièces secondaires ornées de peintures à fond blanc. Non seulement on retrouve la même gamme chromatique sur les voûtes que sur les parois mais, surtout, les compositions centrées à médianes affirmées semblent réservées aux pièces principales (4 et 10), tandis que les pièces secondaires présentent des schémas centrés à emboîtement à emboîtement beaucoup plus sobres.

f) Analyse spatiale

L'analyse stylistique a permis de dégager des groupes de décors cohérents qui correspondent chacun à des profils de pièces distincts

²⁶⁷ Falzone 2004, p.98.

DECORS A EDICULES SUR FOND BLANC (15 individus)			
Dimensions moyennes		Position dans le plan	
Largeur	3 m	Pièce en position secondaire	3
Longueur	4,3 m	Pièce sans position caractéristique	11
		<i>Non documenté</i>	<i>1</i>
Nombre de portes		Largeur max. des portes	
1	9	Standard (1 m/ environ)	7
2	3	Large (> 1,5 m)	7
>2	1	<i>Non documenté</i>	<i>1</i>
<i>Non documenté</i>	2		
Système de fermeture		Luminosité	
Présent sur toutes les portes	2	Pièce avec baies(s) donnant seulement sur l'intérieur	2
<i>Non documenté</i>	13	Pièce recevant indirectement la lumière du jour	3
		Pièce recevant directement la lumière du jour (porte)	2
		Pièce recevant directement la lumière du jour	6
		<i>Non documenté</i>	2
Visibilité		Espace identifiable	
Pièce possiblement visible depuis la rue (seule porte attestée)	3	couloir	1
Pièce visible depuis la rue	2	<i>Information non disponible</i>	14
Pièce visible depuis un espace commun	2		
Pièce visible seulement depuis la maison	7		
<i>Non documenté</i>	1		

Tableau 7. Caractéristiques spatiales des pièces accueillant des décors à édicules sur fond blanc.

DECORS A EDICULES SUR FOND JAUNE (15 individus)			
Dimensions moyennes		Position dans le plan	
Largeur	3,4 m	Pièce en position secondaire	12
Longueur	4,2 m	Pièce sans position caractéristique	2
		Pièce en position axiale	1
		<i>Non documenté</i>	0
Nombre de portes		Largeur max. des portes	
1	10	Standard (1 m/ environ)	10
2	5	Large (> 1,5 m)	4
<i>Non documenté</i>	0	Ouvert sur tout un côté ou presque	1
		<i>Non documenté</i>	0
Système de fermeture		Luminosité	
Présent sur toutes les portes	4	Pièce avec baies(s) donnant seulement sur l'intérieur	1
Fermeture seulement sur un ou plusieurs côtés	2	Pièce recevant indirectement la lumière du jour	11
<i>Non documenté</i>	9	Pièce recevant directement la lumière du jour	3
		<i>Non documenté</i>	2
Nombre total de baies		Type de baies	
1	9	Porte seule	9
2	3	Porte, fenêtre(s)	3
3 / 4	2	Porte, grande(s) fenêtre(s)	1
>4	1	Large porte-fenêtre	1
<i>Non documenté</i>	0	Tout un côté ouvert	1
		<i>Non documenté</i>	0
Visibilité		Espace identifiable	
Pièce visible depuis la rue	3	<i>Information non disponible</i>	15
Pièce visible depuis un espace commun	1		
Pièce visible seulement depuis la maison	11		
<i>Non documenté</i>	0		

Tableau 8. Caractéristiques spatiales des pièces accueillant des décors à édifices sur fond jaune.

DECORS A EDICULES A SYSTEME MIXTE ROUGE EN PARTIE BASSE ET JAUNE OU BLANC EN PARTIE HAUTE (6 individus)			
Dimensions moyennes		Position dans le plan	
Largeur	3,5 m	Pièce sans position caractéristique	3
Longueur	9 m	Pièce en position centrale	3
		<i>Non documenté</i>	0
Nombre de portes		Largeur max. des portes	
2	3	Standard (1 m/ environ)	3
>2	3	Large (> 1,5 m)	2
<i>Non documenté</i>	0	Ouvert sur tout un côté ou presque	1
		<i>Non documenté</i>	0
Système de fermeture		Luminosité	
Absent sur toutes les portes	1	Pièce avec baies(s) donnant seulement sur l'intérieur	1
Fermeture seulement sur un ou plusieurs côtés	2	Pièce recevant directement la lumière du jour	4
<i>Non documenté</i>	3	<i>Non documenté</i>	1
Nombre total de baies		Type de baies	
1		Porte seule	1
2	1	Porte, fenêtre(s)	1
3 / 4	1	Large porte-fenêtre	1
>4	3	Porte, claire-voie	2
<i>Non documenté</i>	1	<i>Non documenté</i>	1
Visibilité		Espace identifiable	
Pièce visible depuis un espace commun	3	Couloir / <i>ambulacrum</i>	1
Pièce visible seulement depuis la maison	3	<i>Medianum</i>	1
<i>Non documenté</i>	0	Cour	1
		Escalier	1
		Latrines	1
		<i>Sottoscala</i>	1

Tableau 9. Caractéristiques spatiales des pièces accueillant des décors à édicules à système mixte rouge en partie basse et jaune ou blanc en partie haute.

Les décors à édicules sur fond blanc occupent des pièces de petites dimensions (largeur moyenne = 3 m ; longueur moyenne 4,3 m, sans compter le couloir), en position secondaire ou sans position caractéristique dans le plan de la maison, dont la fonction est souvent difficile à identifier. Il s'agit également d'espaces peu visibles qui ne possèdent dans la plupart des cas qu'une ou deux portes aux dimensions standard ou à peine plus larges. Le degré de fermeture de ces espaces est en revanche difficile à évaluer car les seuils ne sont que rarement conservés. Le fond blanc n'est pas ici justifié par une faible luminosité, puisqu'une bonne partie des pièces ainsi décorées sont percées de fenêtres donnant sur l'extérieur. Les pièces à décor édiculaire sur fond jaune présentent les mêmes caractéristiques, à quelques différences près. Les dimensions moyennes sont comparables à celles des pièces à fond blanc (largeur moyenne = 3,4 m ; longueur moyenne 4,2 m) mais l'ensemble est plus homogène. La luminosité est moins forte dans ces pièces, la plupart d'entre elles ne recevant qu'indirectement la lumière du jour. De même elles sont quasiment toutes visibles seulement depuis la maison. Ces différences s'expliquent par le fait que les peintures à fond jaune correspondent, comme nous le verrons plus bas, à un type de pièce bien précis, tandis que les peintures à fond blanc correspondent à des types plus variés. Bien différent en revanche est le profil des pièces à système mixte, rouge en partie basse et jaune ou blanc en partie haute (que les édicules soient peints dans les deux zones ou seulement dans la zone supérieure). Il s'agit en effet d'enduits qui ont un rôle de protection (d'ailleurs on trouve par endroit l'utilisation du tuileau, comme dans les pièces 8 et 9 de l'*insula delle Volte Dipinte*) dans des espaces dédiés à la circulation (couloir, *medianum* ou escalier) et aux services (latrines). On retrouve ainsi le schéma mis en œuvre dans de nombreuses cuisines et salles d'eau de Pompéi (haut socle de mortier de tuileau au-dessus duquel s'étend une zone de mortier sableux, peinte ou laissée blanche). Le choix de la couleur et du schéma est donc lié ici à des considérations utilitaires.

Les décors à édicules, même les plus sophistiqués comme ceux de l'*insula delle Pareti Gialle*, sont donc réservés à des pièces qui apparaissent comme secondaires dans le plan des maisons, qu'il s'agisse d'espaces de service, de passage ou de petites pièces à la fonction moins déterminée qui peuvent être par exemple des chambres à coucher. A l'inverse, et sans grande surprise, les peintures polychromes complexes se trouvent dans des pièces que leurs caractéristiques spatiales marquent comme importantes.

DECORS POLYCHROMES COMPLEXES A VOCABULAIRE ARCHITECTURAL (13 individus)			
Dimensions moyennes		Position dans le plan	
Largeur	5m	Pièce en position secondaire	2
Longueur	6m	Pièce en position axiale	11
		<i>Non documenté</i>	0
Nombre de portes		Largeur max. des portes	
1	6	Standard (1 m/ environ)	8
2	6	Large (> 1,5 m)	4
>2	1	Ouvert sur tout un côté ou presque	1
<i>Non documenté</i>	0	<i>Non documenté</i>	0
Système de fermeture		Luminosité	
Présent sur toutes les portes	2	Pièce recevant indirectement la lumière du jour	1
Fermeture seulement sur un ou plusieurs côtés	0	Pièce recevant directement la lumière du jour	12
<i>Non documenté</i>	11	<i>Non documenté</i>	0
Nombre total de baies		Type de baies	
2	6	Porte, fenêtre(s)	8
3 / 4	4	Porte, grande(s) fenêtre(s)	2
>4	3	Porte, claire-voie	2
<i>Non documenté</i>	0	Porte, tout un côté ouvert	1
		<i>Non documenté</i>	0
Visibilité		Espace identifiable	
Pièce visible depuis la rue	1	<i>Information non disponible</i>	13
Pièce visible depuis un espace commun	9		
Pièce visible seulement depuis la maison	3		
<i>Non documenté</i>	0		

Tableau 10. Caractéristiques spatiales des pièces accueillant des compositions polychromes complexes à vocabulaire architectural.

Elles sont tout d'abord de grandes dimensions (largeur moyenne : 5 m ; longueur moyenne = 6 m) et occupent presque toutes des positions axiales. Elles jouissent dans l'ensemble d'une bonne illumination, avec des fenêtres qui donnent, pour le *Caseggiato dei Dipinti* et les blocs centraux des *Case a Giardino*, sur le jardin. Les pièces témoignent par ailleurs d'une plus grande ouverture sur le reste de l'habitation : une bonne partie d'entre elles ont deux portes, voire plus, et des fenêtres grandes et nombreuses. Cependant, ces décors plus prestigieux ne sont pas offerts aux yeux des passants puisque seulement deux des pièces sont visibles depuis la rue. Au sein de ce groupe, les pièces du *Caseggiato dei Dipinti* se

distinguent par leur hauteur très importante (6 m environ). Le choix de décors qui se déploient en de multiples unités sur plusieurs niveaux semble donc justifié par les dimensions exceptionnelles de ces espaces.

DECORS A PANNEAUX ARTICULES PAR BANDES COLOREES SUR FOND BLANC (10 individus)			
Dimensions moyennes		Position dans le plan	
Largeur	3,4	Pièce en position secondaire	4
Longueur	5	Pièce sans position caractéristique	4
		Pièce en position centrale	2
		<i>Non documenté</i>	0
Nombre de portes		Largeur max. des portes	
1	5	Standard (1 m/ environ)	4
2	3	Large (> 1,5 m)	4
>2	2	<i>Non documenté</i>	2
<i>Non documenté</i>	0		
Système de fermeture		Luminosité	
Absent sur toutes les portes	2	Pièce avec baies(s) donnant seulement sur l'intérieur	2
Fermeture seulement sur un ou plusieurs côtés	1	Pièce recevant directement la lumière du jour	4
<i>Non documenté</i>	7	<i>Non documenté</i>	4
Nombre total de baies		Type de baies	
1	2	Porte seule	3
2	4	Porte, fenêtre(s)	5
3 / 4	2	Porte, large porte-fenêtre	1
>4	1	<i>Non documenté</i>	1
<i>Non documenté</i>	1		
Visibilité		Espace identifiable	
Pièce visible seulement depuis la maison	7	<i>Medianum</i>	1
<i>Non documenté</i>	3	<i>Information non disponible</i>	9

Tableau 11. Caractéristiques spatiales des pièces accueillant des compositions à panneaux articulés par des bandes colorées.

La situation est plus contrastée pour les décors à bandes colorées. Les pièces qui les accueillent sont généralement de petites dimensions mais elles se trouvent aussi bien en position centrale avec des ouvertures nombreuses qu'en position secondaire ou non caractérisée. Encore une fois, la question de la luminosité ne semble pas expliquer le choix de décors sobres à fond blanc puisque la plupart de ces pièces reçoivent directement la lumière du jour.

La lecture des plans des appartements intégralement décorés dans la seconde moitié du II^e s. confirme le caractère standardisé des solutions adoptées. On peut en distinguer trois types que les travaux de C. Liedtke ont contribué à définir²⁶⁸.

Le premier type, et le plus simple, est représenté par les deux appartements du *Caseggiato di Annio* et par l'appartement 26-32 du *Caseggiato degli Aurighi*. Il s'agit d'unités petites ou moyennes (entre 50 et 60 m² pour le *Casaggiato di Annio* et autour de 90m² pour celui *degli Aurighi*) disposant d'un nombre réduit de pièces qui ne sont différenciées les unes des autres ni par leurs dimensions, ni par leur position dans le plan, ni par leur décor. Ainsi, les six pièces qui constituent l'appartement 26-32 du *Caseggiato degli Aurighi* sont toutes décorées de peintures à bandes colorées du même modèle, tandis que des décors édiculaires sur fond blanc occupent toutes les pièces des deux petits appartements du *Caseggiato di Annio*. Concernant les pavements, on observe actuellement quelques tesselles de mosaïque dans certaines pièces du *Caseggiato di Annio* mais aucun pavement complet n'est documenté. Quant à l'appartement 26-32 du *Caseggiato degli Aurighi*, les pièces dont les peintures sont bien conservées ont livré toutes trois des pavements d'*opus signinum* avec inclusions de marbre. Le pavement ne constitue donc pas davantage un élément de différenciation des espaces.

Le deuxième type rassemble des appartements aux dimensions guère plus importantes mais au plan plus articulé. C'est le cas des appartements à *medianum* du Complexe des *Casa a Giardino* (blocs centraux, *insulae delle Pareti Gialle*, *insula del Graffito*) et des *insulae* voisines *del Soffitto Dipinto* et d'*Ercole Bambino*. Dans ces différentes habitations, les mêmes solutions décoratives ont été mises en œuvre. Les pièces principales, c'est-à-dire à chaque fois celles qui donnent sur l'extérieur, sont décorées de peintures polychromes complexes à vocabulaire architectural, tandis que les pièces secondaires, qui ouvrent seulement sur le *medianum*, ont la plupart du temps livré des peintures à fond jaune articulées en panneaux par des édicules. Le décor des *mediana* est généralement beaucoup moins bien conservé. Le rouge semble toutefois dominer dans ces espaces de passage. S'affirme ainsi la dichotomie pièces principales / pièces secondaires déjà observée à l'époque d'Hadrien dans l'*Insula delle Ierodule*. On retrouve une telle dichotomie dans le *Caseggiato del mitreo di Lucrezio Menandro* où le décor à édicules de la pièce de circulation 5 s'oppose à celui, plus raffiné, des pièces 4a, 4b et 2. Ces différents appartements étaient essentiellement pavés de mosaïques

²⁶⁸ Voir en particulier Liedtke 2001.

dont la plupart ne sont toutefois pas documentées. G. Becatti affirme ainsi que toutes les pièces des appartements des blocs centraux des *Case a Giardino* étaient pavées de mosaïque²⁶⁹ mais aucune n'est décrite et on n'aperçoit actuellement que quelques tesselles éparses. Deux appartements permettent toutefois d'avoir une vision d'ensemble des pavements : l'*insula delle Pareti Gialle* et celle de *Lucrezio Menandro*. Il s'agit chaque fois de mosaïques noires et blanches qui viennent redoubler le marquage opéré par les peintures. Ainsi, dans l'*insula delle Pareti Gialle*, les deux pièces à décor polychrome complexe²⁷⁰ donnant sur le jardin ont livré de riches pavements à composition centrée et motifs géométriques et figurés, tandis que la cour centrale et les pièces à peintures édiculaires sont décorées de mosaïques beaucoup plus simples : champ noir semé de petits carrés blancs pour la première, champ blanc simplement rehaussé d'une bande d'encadrement noire pour les pièces 4 et 6 et décoré uniformément de rangées parallèles diagonales de carrés noirs pour la pièce 5. Le schéma est un peu moins clair dans le *Casggiato del mitreo di Lucrezio Menandro* mais l'on observe malgré tout la même dichotomie entre les pièces 2 et 4a, ornées des belles peintures à bandes rouges rehaussées de corniches de stuc et pavées de mosaïques élégamment décorées, et la pièce de circulation 5, aux peintures plus simples, qui présentent une mosaïque blanche uniforme. La pièce 4b, dont le décor mural répète celui de la pièce 4a, présente toutefois elle aussi un simple pavement blanc.

Enfin, le troisième type est représenté par les *insulae* du *Casggiato dei Dipinti*. Il s'agit cette fois d'appartements de grandes dimensions qui possèdent un nombre de pièces plus important et qui ont, de ce fait, livré un panel de compositions plus diversifié. C. Liedtke a en particulier montré l'existence d'un degré de hiérarchisation supplémentaire, en distinguant les décors complexes polychromes, les décors édiculaires à fond jaune et/ou rouge et, en bas de l'échelle, les décors édiculaires à fond blanc²⁷¹. Le cas le plus clair est sans doute celui de l'*insula di Giove e Ganimede* où le décor édiculaire à fond blanc, qui plus est beaucoup plus simple dans sa composition que celui à fond jaune de la pièce 17, est réservé à une petite pièce sans fenêtre reculée au fond du couloir. Mais si les peintures sont, au sein d'un même appartement, plus diversifiées, les programmes décoratifs se répètent néanmoins entre les trois unités d'habitation. Nous avons déjà eu l'occasion de souligner les points communs qui existent, d'une part entre les décors des pièces principales (les grandes et hautes salles donnant sur le jardin), d'autre part entre ceux des pièces de circulation (*mediana* des

²⁶⁹ Becatti 1961, p.113.

²⁷⁰ Nous n'avons pas encore parlé de ces décors qui datent d'une phase de restauration plus tardive (voir période 3).

²⁷¹ Liedtke 2001 (voir en particulier la conclusion).

insulae di Bacco Fanciullo et dei Dipinti ; couloir de l'*insula di Giove e Ganimede*). Nous pouvons ajouter que l'*insula di Bacco Fanciullo* a également livré un décor édiculaire sur fond blanc qui, bien que les édicules y soient traités de façon plus schématique, voire allusive, ne s'éloigne guère des schémas déjà identifiés. On retrouve les trois niveaux de hiérarchisation dans les pavements de l'*insula di Giove e Ganimede*. Les trois pièces qui se signalent par leurs dimensions, leur position autour de la cour de la centrale et, pour la pièce 14, leur riche décor peint, présentent les mosaïques les plus complexes ; vient ensuite la pièce 17, pavée d'une mosaïque à motif couvrant d'octogones ; enfin, l'entrée, le couloir, la cour centrale et la petite pièce 16a ont livré de simples mosaïques blanches, simplement rehaussées d'un bord noir dans la cour centrale (**fig. 12**). Le marquage semble en revanche plus diffus dans l'*insula di Bacco Fanciullo* où la plupart des pavements conservés présentent des compositions couvrantes à motifs géométriques simples. Seul le pavement de la pièce 3 se distingue par son canthare central (**fig. 13**).

L'*insula di Giove e Ganimede* a fait l'objet d'une interprétation dont il nous faut ici dire un mot puisqu'elle touche à la fonction de l'édifice, dans la phase associée aux peintures qui nous intéressent. J. Clarke a en effet repris l'hypothèse de G. Calza selon laquelle, à la suite des modifications réalisées, l'*insula* aurait été transformée en bordel à destination d'une clientèle homosexuelle²⁷². L'interprétation se fonde sur deux éléments. Tout d'abord, sur la présence de nombreux graffitis à caractère sexuel, vraisemblablement réalisés peu de temps après la pose des peintures²⁷³ et qui plus est dans des zones de passage fréquentées par tous. D'autre part, sur l'interprétation du tableau mettant en scène Jupiter et Ganymède dans la grande pièce 14. J. Clarke, à la suite de G. Calza, insiste en effet sur le caractère amoureux du geste de Jupiter caressant le menton de Ganymède et sur l'opposition entre l'amour hétérosexuel, représenté par Lédä, et l'amour homosexuel, représenté par le jeune homme. J. Clarke ajoute un argument structurel : selon lui, les modifications réalisées dans l'*insula* tendent à agrandir la maison en connectant l'étage et le rez-de-chaussée grâce à l'escalier ajouté dans la pièce 11, tout en contrôlant au maximum l'accès depuis la rue, notamment par la fermeture de l'entrée secondaire – modifications qui se prêteraient particulièrement bien à une activité de type hôtelier²⁷⁴. La présence et la localisation des graffitis à caractère sexuels

²⁷² Clarke 1991, p.320-327.

²⁷³ Au moment de la découverte, Calza (1920, p.368) décrit un niveau de lait de chaux peint qui recouvrait les peintures et les graffiti, attestant que ces derniers n'ont pas été réalisés dans les dernières phases de vie de la demeure et ne sont donc pas liés à une phase d'abandon comme on pourrait le penser ?

²⁷⁴ Précisons que J. Clarke (1998, p.88) est quelque peu revenu sur cette interprétation : non sur l'identification de l'*insula* comme un bordel, mais sur le fait que celui-ci ait pu être réservé à une clientèle homosexuelle. Il qualifie rétrospectivement cette dernière hypothèse de « naïvement anachronique ». T. McGinn semble admettre

est effectivement surprenante dans une maison privée ; cependant, l'argument structurel avancé par J. Clarke ne nous semble pas convaincant. Les modifications opérées doivent en effet être lues parallèlement à celles réalisées dans les deux autres appartements. Or, comme le fait remarquer J. DeLaine, elles ont toutes en commun de créer des espaces indépendants, ouverts sur la rue, et de ce fait facilement transformables en boutiques²⁷⁵. L'objectif de ces travaux serait donc de donner un tour davantage commercial au complexe. Ainsi, dans l'*insula di Giove e Ganimede*, les principaux changements planimétriques résident dans le fait que sont détachées de l'unité d'habitation les pièces 13, 10 et 11, les deux dernières étant pourvues par la même occasion de porte donnant sur la rue. Une telle perte de surface au rez-de-chaussée suffit selon nous à expliquer qu'on ait voulu récupérer de l'espace au premier étage. Par ailleurs, le fait que les pièces 7 et 8 d'une part, et 6, 5 et 3 d'autre part, communiquent entre elles par le biais de portes ou de grandes fenêtres, et le fait que la pièce 9 soit largement ouverte sur le couloir nous semblent mal correspondre aux exigences d'intimité d'une activité hôtelière – qui plus est s'il s'agit de prostitution. Ajoutons que le programme décoratif, qui maintient une importante hiérarchie spatiale, ne nous semble pas non plus adapté à un établissement de ce type. On pourrait invoquer, contre cet argument l'existence, à Pompéi, d'auberges ou de restaurants qui reprennent des éléments de l'architecture domestique (*atria* avec *impluvia* par exemple) ou sont en réalité d'anciennes habitations reconverties²⁷⁶. Il reste que d'un point de vue fonctionnel, ce type d'édifice a initialement été conçu pour l'habitation ou comme imitation des plans de maison et que l'on peut donc les lire à la lumière des problématiques liées à l'architecture domestique. Qui plus est, concernant l'*insula di Giove e Ganimede*, l'adoption d'un programme décoratif semblable en de nombreux points aux deux *insulae* voisines qui ont selon toute vraisemblance conservé leur fonction résidentielle, indique que, si l'édifice a effectivement servi de bordel ou de lieu de rencontre, ce qui ne paraît pas impossible, il n'a pas pour autant été conçu spécifiquement pour cela. Nous l'avons donc par conséquent maintenu dans notre corpus.

La question se pose également pour la *Casa delle Volte Dipinte* laquelle, comme nous l'avons déjà dit à la note 187, dispose d'un plan qui pourrait tout à fait convenir à un établissement de type hôtelier. Cependant, la grande qualité des peintures, dont nous avons

l'existence de ce type d'établissement dans l'antiquité (2007, p.229-230) mais il note, avec raison nous semble-t-il, que la présence exclusive de graffitis à caractère homosexuel n'est pas suffisante pour supposer que ne se trouvaient là que des prostitués de sexe masculin à destination d'une clientèle exclusivement homosexuelle – de même que la présence exclusive de graffitis érotique hétérosexuel ne permet pas d'exclure que des hommes se prostituaient également dans le même endroit.

²⁷⁵ DeLaine 1995 ; voir plus haut.

²⁷⁶ McGinn 2007, p.226-227.

souligné le caractère exceptionnel dans le panorama de la production de la seconde moitié du II^e s., ainsi que leur nette hiérarchisation parlent contre cette hypothèse. Nous nous trouvons toutefois confrontée ici à une difficulté réelle car, comme le fait remarquer T. McGinn²⁷⁷, la ligne de démarcation est fine entre les hôtels, les bordels et les habitations à plan non différencié.

Cette discussion permet de souligner une des difficultés soulevées par la documentation ostienne, à savoir qu'il est souvent délicat d'identifier de façon certaine la fonction des édifices. Dans le cas des espaces de logement, si certains plans, comme ceux qui rappellent le plan classique des *domus* à *atrium* ou ceux à *mediana*, peuvent être considérés comme des critères suffisants, d'autres sont plus problématiques, en particulier quand ils résultent de modifications et bricolages successifs. Ainsi, dans le *Caseggiato del mitreo di Lucrezio Menandro*, les nouvelles cloisons élevées dans la seconde moitié du II^e s. produisent un plan hétéroclite pour lequel l'hypothèse résidentielle, bien qu'elle nous semble valable, ne demeure qu'une hypothèse parmi d'autres. Le cas est plus épineux pour le groupe de pièces 6-10 du *Caseggiato degli Aurighi*. S. Mols fonde l'hypothèse d'une unité d'habitation sur le décor peint et le fait que l'ensemble soit fermé sur lui-même²⁷⁸. Cependant la fermeture de l'ensemble n'est pas assurée puisque, même si l'on accepte de restituer des seuils à partir des observations de S. Mols, il n'est pas certain que ceux-ci aient présenté des systèmes de fermeture. D'autre part, avant l'état 4 (voir annexe 2), la pièce 8 est la seule à être vraiment close. Il est possible que d'anciennes cloisons fermant la pièce 9 aient été abattues au moment où l'on construit la paroi en blocs de tuf irréguliers mais on n'en garde aucune trace. Qui plus est, même dans la dernière phase, le plan demeure étrange et très ouvert pour un appartement. Dans ces conditions, l'hypothèse résidentielle ne doit pas être totalement exclue (on peut imaginer que des moments de forte pression démographique aboutissent à des bricolages de cette nature) mais il convient de la considérer avec prudence.

Le caractère standardisé des plans et des programmes décoratifs que nous venons de mettre en évidence, en particulier dans les cas du complexe des *Case a Giardino* et du *Caseggiato dei Dipinti* où l'on observe nettement un phénomène d'uniformisation à l'échelle d'un groupe d'appartements, pose la question des commanditaires. Pour le *Caseggiato dei Dipinti*, J. DeLaine²⁷⁹ émet l'hypothèse d'un même propriétaire pour les trois unités

²⁷⁷ McGinn 2007, p.229-230.

²⁷⁸ Mols 2000, p.365

²⁷⁹ DeLaine 1995.

d'habitation, propriétaire qui serait à l'origine des modifications opérées et qui aurait commandé les décors. Elle insiste en effet, comme nous l'avons dit plus haut, sur l'homogénéité des différentes transformations, tant dans le mode de construction, que dans le style des décors et dans la finalité de ces modifications qui semblent toutes viser à donner un aspect plus commercial au *Caseggiato*. Il faudrait donc dissocier ici le propriétaire qui a commandé de nouveaux décors après avoir modifié le plan de l'édifice et les locataires qui ont investi des appartements tous décorés, pour ainsi dire « prêts à habiter ». C. Liedtke émet la même hypothèse pour les *Case a Giardino*, et en particulier pour les blocs centraux²⁸⁰. La question se pose toutefois en des termes un peu différents dans le cas de ce complexe. Comme l'ont montré les travaux d'A. Gering²⁸¹, il faut en effet dissocier l'entrepreneur, qui a fait réaliser l'essentiel du complexe, des propriétaires qui ont dans un second temps acheté des parties du complexe et ont pu y opérer des modifications. C'est ainsi qu'A. Gering interprète la subdivision des appartements des blocs centraux, alors que le plan initial prévoyait des blocs de deux unités. Les peintures, appliquées après ces modifications, auraient alors été mises en œuvre par les propriétaires, seulement dans un second temps. Les différences de qualité et de complexité entre les programmes décoratifs, notamment entre la *Casa delle Muse* et les appartements des blocs centraux, permettent de supposer que certains appartements étaient décorés par les propriétaires pour y habiter (*Casa delle Muse*), d'autres pour les louer (appartement des blocs centraux)²⁸². Se pose alors la question du statut du décor, et en particulier des peintures : à qui appartenaient-elles ? Les locataires avaient-ils le droit de les faire refaire ? Il est difficile de répondre à de telles questions à partir des données archéologiques mais un détour par les sources juridiques pourrait apporter des éléments.

Quoi qu'il en soit, les différents degrés de complexité des plans et des décors devaient répondre aux moyens et aux besoins de locataires et/ou propriétaires de différentes classes socio-économiques. Il ne faudrait cependant pas schématiser à l'excès une offre qui révèle en vérité un important panel de possibilités. En effet, s'il ne fait guère de doutes que les petits appartements décorés de peintures édiculaires sur fond blanc du *Caseggiato di Annio* étaient destinés à une population plus modeste que celle qui pouvait prétendre aux appartements du complexe des *Case a Giardino* ou à ceux du *Caseggiato dei Dipinti*, la situation est plus subtile quand on considère les cas de l'appartement 26-32 du *Caseggiato degli Aurighi* ou

²⁸⁰ Liedtke 2001.

²⁸¹ Gering 2002.

²⁸² Rien n'exclut d'ailleurs que le propriétaire soit le même et se soit réservé l'appartement au standing le plus important, tout en louant les autres. Ce qui pourrait expliquer le décalage dans les datations, celui-ci commençant logiquement par sa propre maison.

l'ensemble du *Caseggiato del mitreo di Lucrezio Menandro*. Les plans y sont fort simples et les décors sobres mais la qualité de réalisation des peintures est bonne et laisse supposer le travail d'artisans qualifiés. Qui plus est, aussi petit soit-il, l'appartement du *Caseggiato del mitreo di Lucrezio Menandro* a livré l'une des rares frises stucées attestées dans les contextes domestiques de cette période. Ces pièces élégantes qui seront par la suite transformées en *mithraeum* étaient-elles vraiment destinées à l'habitation ? Si oui, faut-il supposer que le commanditaire de ce décor habitait les lieux ? En l'absence de données nouvelles, la question reste ouverte.

Comme nous l'avons déjà souligné, l'*insula delle Volte Dipinte*, presque intégralement redécorée à l'époque d'Antonin le Pieux ou un peu après, tranche dans le panorama que nous venons de dessiner tant par ses dimensions que par la qualité de son programme décoratif. L'on y retrouve des schémas bien connus, comme des compositions édiculaires sur fond blanc ou des décors à fond jaune articulés en panneaux par des éléments architecturaux sur fond rouge ; les peintures témoignent toutefois d'un raffinement non égalé dans les maisons de la seconde moitié du II^e siècle. Ceci est particulièrement vrai pour les zones supérieures : elles sont bordées dans plusieurs pièces de corniches de stuc, les architectures y sont aussi fines que complexes et les nombreux motifs secondaires réalisés avec une grande précision. Qui plus est, la maison a livré des décors à imitation de marbre qui n'ont pas d'équivalent dans les contextes domestiques contemporains. Une telle utilisation des marbres fictifs à un moment où les hauts placages réels se banalisent à Rome nous paraît particulièrement significative. Tout se passe en effet comme si le commanditaire avait souhaité se distinguer en important, certes sous forme d'imitation, un type de décors encore très peu diffusé à Ostie et qui devait fonctionner comme une allusion aux plus riches demeures de la capitale. Le tout suggère l'intervention d'ateliers « haut de gamme » (à l'échelle de la cité), répondant aux exigences d'un propriétaire fortuné et venant peut-être de l'extérieur.

La *Casa delle Muse*, dont nous avons déjà mis en évidence les caractéristiques remarquables dans la partie précédente, se distingue également, ne serait-ce que parce qu'il s'agit de la seule demeure à avoir conservé une partie de son décor hadrienique. La grande qualité des peintures originelles explique vraisemblablement qu'on ait souhaité les conserver le plus longtemps possible. Il est cependant difficile d'évaluer les choix réalisés dans la seconde moitié du II^e s., dans la mesure où les peintures sont mal conservées. Elles semblent à la fois s'inscrire pleinement dans les tendances de la période (des compositions à panneaux où dominant le rouge et le jaune, avec une utilisation plus ponctuelle du noir et du blanc ; un

possible décor édiculaire sur fond jaune dans la pièce 4), tout en s'en distinguant par certains aspects (présence insolite d'une peinture à fond noir). Nous sommes toutefois autorisée à penser que les peintures hadrianiques présentaient une meilleure qualité de réalisation que celles de la seconde phase, ne serait-ce que parce qu'elles ont beaucoup mieux résisté au temps. N'est donc pas à exclure l'hypothèse que la maison soit passée dans les mains de propriétaires moins fortunés qui ont tenu à maintenir autant que possible les peintures originelles.

g) Synthèse

D'un point de vue stylistique, on observe des éléments de continuité avec la période précédente. Le vocabulaire architectural est toujours très présent, aussi bien dans les décors principaux que dans les décors secondaires ; les motifs secondaires ne sortent guère du répertoire mis en place durant les siècles précédents ; la gamme chromatique dominante est dans l'ensemble similaire, avec une prédominance du rouge et du jaune, aussi bien pour la réalisation des fonds que pour celle des motifs, phénomène que l'on observait déjà dans l'*Insula delle Ierodule* ou dans la pièce des Muses. Des mutations sont pourtant en cours, qui annoncent les changements plus radicaux qui verront le jour sous les Sévères. Bien qu'on ne puisse exclure que cela soit dû à la mauvaise conservation des décors hadrianiques, les fonds blancs (uniformes ou scandés par des bandes colorés) semblent connaître une diffusion beaucoup plus importante (environ un tiers des décors lisibles). Qui plus est, parmi ces compositions à fond blanc, certaines sont dénuées de toute référence architecturale. Le décor à bandes rouges du *Caseggiato IV, II, 5* peut ainsi apparaître comme un prélude au « style linéaire » qui connaîtra un grand succès à partir de la fin du II^e s. Des changements interviennent également dans la façon de structurer la paroi. Alors qu'à la période hadriannique, dans l'état actuel de nos connaissances, la division tripartite semble toujours la règle, à partir du milieu du siècle on voit se développer des compositions qui se divisent en seulement deux zones, d'importance parfois presque égale. Vers la fin de la dynastie antonine, apparaissent également des peintures dont la structure, très éclatée, peut être rapprochée du patchwork (dans les pièces principales du *Caseggiato dei Dipinti* essentiellement), type de composition qui connaîtra un développement important sous les Sévères. Il faut enfin souligner l'essor remarquable des peintures à édifices qui semblent véritablement caractériser la seconde moitié du II^e s.

En dépit de ces évolutions stylistiques, la peinture, souvent redoublée par les pavements, demeure le principal vecteur de hiérarchisation de l'espace domestique. Selon les dimensions des appartements, les pièces se répartissent en trois ou quatre catégories :

Type de pièce	Décor pariétal	Pavement	<i>Insulae</i> concernées
Pièces principales	composition polychrome à architectures complexes et personnages en motifs secondaires	mosaïques noires et blanches à composition centrée présentant souvent des éléments figurés	- <i>di Giove e Ganimede</i> - <i>di Bacco Fanciullo</i> - <i>dei Dipinti ?</i> - <i>delle Pareti Gialle</i> - des blocs centraux des <i>Case a Giardino</i> - <i>del Soffitton Dipinto</i> - <i>dell' Ercole Babmbino ?</i>
Pièces secondaires de rang 1	compositions monochromes jaunes ou bicolores jaunes et rouges à architectures édiculaires	mosaïque à schéma géométrique couvrant ou mosaïque à tapis uniforme	- <i>di Giove e Ganimede</i> - <i>di Bacco Fanciullo</i> - <i>dei Dipinti ?</i> - <i>delle Pareti Gialle</i> - des blocs centraux des <i>Case a Giardino</i> - <i>del Soffitto Dipinto</i> - <i>dell' Ercole Babmbino</i>
Pièces de passage	compositions binaires avec zone basse rouge et architectures édiculaires	mosaïque à tapis uniforme	- <i>di Giove e Ganimede</i> - <i>di Bacco Fanciullo</i> - <i>dei Dipinti ?</i> - <i>delle Pareti Gialle</i> - des blocs centraux des <i>Case a Giardino ?</i> - <i>del Soffitto Dipinto ?</i> - <i>dell' Ercole Babmbino ?</i>
Pièces secondaires de rang 2	compositions monochromes blanches à architectures édiculaires	mosaïque à tapis uniforme	- <i>di Giove e Ganimede</i> - <i>di Bacco Fanciullo</i> - <i>dei Dipinti ?</i>

Tableau 12. Hiérarchisation de l'espace dans les maisons étudiées.

Comme l'a déjà observé C. Liedtke, le principal critère de différenciation des peintures est la couleur du fond, à laquelle on peut ajouter le degré de complexité des formes architecturales et la présence ou non de personnages. Il faut cependant noter que, dans la plupart des cas, le décor ne fait que redoubler les indices donnés par le plan, la hiérarchisation des peintures et des pavements correspondant à une hiérarchisation des espaces selon leurs dimensions et leur position dans la maison. A l'exception notable de l'*Insula delle Volte Dipinte*, quand les pièces ne sont pas différenciées, les décors ne le sont pas davantage. Il s'agit donc d'une hiérarchisation très évidente des espaces, bien éloignée du subtil dégradé que l'on observait à époque hadrienne dans la *Casa delle Muse*.

Si le type de composition choisi est un indice du statut des pièces dans l'économie de la maison, il n'est en revanche en aucun cas déterminé par leur fonction. Ainsi, les peintures à édicules décorent aussi bien des espaces de service, des couloirs, des cours ou des pièces de vie à la fonction moins déterminée. On observe toutefois des différences de qualité et de complexité selon le statut des espaces. Dans *l'Insula delle Volte Dipinte* par exemple, le décor édiculaire des petites pièces de vie 5 et 6 est plus raffiné que celui qui orne les escaliers ou les pièces des étages, ce qui corroborerait leur identification comme chambres ou du moins comme espace réservé aux maîtres de maison. A cet égard, comme l'a déjà remarqué C. Liedtke²⁸³, la présence de petits paysages au centre des panneaux peut être un critère de hiérarchisation entre les décors à édicules. Ainsi, que ce soit dans *l'Insula delle Volte Dipinte* ou dans celles du *Caseggiato dei Dipinti*, des paysages ornent les panneaux des pièces de repos, tandis que dans les couloirs et/ou *mediana* les peintres ont privilégié des motifs simples en vignette. A plus grande échelle, on observe la même distinction entre des appartements vraisemblablement destinés à une population modeste, comme ceux du *Caseggiato di Annio*, où ne sont mis en œuvre que des motifs simples, et des appartements visant des locataires plus aisés comme les *Insulae delle Pareti Gialle* et *del Soffitto Dipinto* qui ont livré de jolis petits paysages schématiques.

Les seuls décors qui peuvent être considérés comme un indice sur la fonction de la pièce sont les compositions binaires à haut socle rouge – que celui-ci soit en mortier de tuileau ou seulement peint en rouge et qu'il soit décoré ou laissé vierge. On les observe en effet exclusivement dans des espaces de passage (escaliers, couloirs, *mediana*, cour centrale) ou de service (cuisine).

Excepté pour le rouge donc, le choix de la couleur du fond apparaît essentiellement lié à la position hiérarchique des espaces. Nous pensions initialement que le blanc pouvait être privilégié dans des pièces de petites dimensions et peu lumineuses. Il n'en est rien puisque les dimensions des pièces à fond blanc et de celles à fond jaune (ou jaune avec bandes rouges) sont comparables. De même, les pièces sans fenêtres des blocs centraux des *Case a Giardino* ou de *l'insula delle Pareti Gialle* sont ornées de peintures à fond jaune avec bandes de division rouge, tandis que les pièces sans doute plus lumineuses du *Caseggiato di Annio* sont à fond blanc.

²⁸³ Liedtke 2003, p.205.

Au total, l'offre apparaît moins variée qu'à la période précédente : les peintres se concentrent autour de trois ou quatre types de compositions bien définis qui ne laissent guère de place aux innovations. A cet égard, la *Casa delle Muse* et l'*insula delle Volte Dipinte* constituent des exceptions notables. Il n'est d'ailleurs pas à exclure que les propriétaires aient fait venir des ateliers extérieurs à la ville.

Il convient cependant d'utiliser avec précaution le terme de « standardisation », employé à plusieurs reprises dans nos analyses. On ne peut en effet nier que le décor domestique d'Ostie connaisse une certaine forme de standardisation, dans la mesure où les compositions tendent à se réduire, comme nous l'avons dit, à quelques types bien définis et où, d'un appartement à l'autre, les mêmes solutions décoratives sont appliquées aux mêmes types d'espaces. Cependant, bien qu'elle s'en rapproche davantage que ses glorieux antécédents du Deuxième Style Pompéien, la production picturale ostienne du II^e s. ne peut pour autant pas être réduite à du « papier peint ». Ainsi, l'analyse de détail a montré comment les peintres adaptent les modèles, font évoluer les formes, agencent les motifs de manière sans cesse renouvelée pour répondre aux exigences d'espaces et d'occupants différents. C'est même tout l'intérêt de la documentation de cette période que de dévoiler les multiples possibilités qu'offrent les différentes combinaisons des mêmes éléments. A passer de l'une à l'autre dans les rues d'Ostie, toutes ces peintures, et en particulier les compositions à édicules, se ressemblent mais quand on les examine de près, il n'y en a pas, en réalité, deux identiques. Ici, les édicules sont représentés en vue frontale ; là, en vue latérale ; ici, de petits paysages miniaturistes alternent avec des motifs isolés ; là, tous les panneaux sont ornés de paysages, seules la forme et les dimensions des tableaux variant d'un panneau à l'autre ; ici, les guirlandes horizontales sont rectilignes, là curvilignes ; ici, le fond est jaune, là, jaune et blanc ; etc. Le talent des peintres de cette période réside précisément dans cet art de la variation, dans cette capacité à créer de l'autre en utilisant le même.

3. Autres sites d'Italie centrale

a) Cas douteux : Préneste et Tor Marancia

Plusieurs décors de notre corpus ont été datés, à partir de critères essentiellement stylistiques, entre le milieu du II^e s. et la fin de l'époque sévérienne. C'est le cas des deux peintures conservées dans la *domus* de la « *città bassa* » de Préneste (PAL 01.4 et 06) et des décors des villas de Munatia et Numisia Procula à Tor Marancia (TOR 01 et 02), dont les

datations sont sujettes à discussion. Nous ne disposons guère d'indices archéologiques pour éclairer la situation mais le cadre général que nous avons pu dessiner pour Rome et Ostie nous inviterait toutefois à placer les peintures de Préneste et celles de la villa de Munatia Procula plutôt entre la fin du II^e et le début du III^e s. Le décor architectural sur fond blanc qui ornait les parois de la pièce Y dans la villa de Numisia Procula (TOR 02.02) semble en revanche pouvoir être attribué à la seconde moitié du II^e s. Les comparaisons les plus parlantes sont plutôt hadrianiques (petites pièces D du cryptoportique de la Villa antérieure au Palais de Maxence par exemple ; ROM 20.02-04) et c'est d'ailleurs la datation que retient H. Mielsch²⁸⁴. Cependant les fistules portant les noms de *Munatia* et *Numisia Procula* (CIL XVI, 7459 et 7498) et, surtout, une base de statue avec inscription au nom de la même *Munatia Procula* et datée avec précision du 13 décembre 165 (CIL VI, 1465 = 31661 = 41128) semblent indiquer que la villa a été construite seulement après cette date²⁸⁵. Le contexte de provenance de ces différents éléments n'est toutefois jamais mentionné et il est par conséquent difficile de savoir s'ils sont liés à la construction elle-même ou s'ils pourraient appartenir à des phases de restructuration. Quoi qu'il en soit, la prudence est de mise car la peinture, aujourd'hui disparue, ne nous est plus connue que par un dessin en noir et blanc.

b) *Alba Fucens*

Les comparaisons stylistiques sont selon nous plus parlantes pour le décor qui occupait la pièce B de la *domus* près de la *Porta Fellonica* à *Alba Fucens* (ADR 02.02). Il s'agit en effet d'une composition à édicules sur fond blanc qui, bien qu'on n'en conserve que la partie basse, peut être rapprochée de celles de Rome et Ostie. En l'absence de zone inférieure, les édicules se trouvent directement au contact du sol. Ils sont matérialisés par de fines bandes jaunes doublées de filets rouges. Ce que l'on en voit permet de restituer un édicule en vue latérale proche de ceux de la pièce 3A de la *domus* du Janicule (ROM 09.3). Les deux colonnes de façade sont reliées en partie basse par une barre transversale sur laquelle est assis un félin. On distingue entre les deux colonnes des traits plus fins qui laissent penser que se trouvait ici, comme dans les peintures du Janicule, une autre architecture en arrière-plan. La ressemblance s'étend jusque dans les champs blancs puisque ceux-ci sont encadrés de candélabres végétalisés reliés dans leur partie basse par une fine guirlande, le tout témoignant

²⁸⁴ Mielsch 2001, p.94.

²⁸⁵ L'éclairage le plus précis sur ces fistules et inscriptions, dont la mention est chez certains auteurs assez vague, se trouve dans Caldelli 2004, p.237-244.

d'une grande proximité stylistique avec les exemples romains et ostiens (*Caseggiato di Annio* par exemple).

A partir d'indices archéologiques ténus qui suggèrent un *TPQ* au début du II^e s. (voir catalogue, ADR 02) et d'une analyse stylistique, L. Reekmans datait cette peinture de la première moitié du II^e s.²⁸⁶, datation précisée par C. Liedtke qui la place à époque hadriannique²⁸⁷. Sa grande ressemblance avec les exemplaires d'Ostie et de Rome nous semble cependant plaider pour une datation dans la seconde moitié du II^e s. ou au plus tôt au début du règne d'Antonin le Pieux – datation proposée par H. Joyce par comparaison avec les peintures de l'*Insula delle Volte Dipinte*²⁸⁸.

Au sein de la même maison, la pièce D et le péristyle A ont également livré des peintures correctement conservées. Dans la pièce D, au-dessus d'une plinthe monochrome blanche, des panneaux blancs semblent se détacher sur un fond rouge ; ils sont au nombre de trois sur chaque paroi et sont séparés les uns des autres par des colonnes cannelées reposant sur une base, qui se détachent sur le fond rouge (ADR 02.04). Les couleurs des colonnes varient entre les parois latérales et la paroi du fond ; leur bord extérieur est teinté de bleu pour suggérer l'ombre. Les panneaux centraux étaient occupés de tableaux dont on ne conserve que des parcelles ; quant aux panneaux latéraux, ils ont reçu des figures dansantes en vignette. Cette peinture ne présente guère de parallèles précis dans notre documentation.

La peinture du péristyle est conservée sur une moindre hauteur (ADR 02.01). En correspondance d'une zone inférieure blanche décorée de deux rectangles encadrés de rouge, on distingue deux piédestaux à compartiment aux extrémités desquels se dressent des colonnes qui devaient former un édicule. Entre les piédestaux, un compartiment blanc est surmonté, au niveau des colonnes, d'un champ blanc encadré d'une bande rouge. Au-dessus des piédestaux en revanche le fond est jaune, encadré d'une bande bleu vert. Le traitement des colonnes, ombrées sur un côté, est proche de celles de la pièce D.

L. Reekmans, tout en notant « un goût rétrospectif plus poussé » dans la seconde, date ces deux peintures, comme celle à édicules, de la première moitié du II^e s.²⁸⁹. C. Liedtke, qui ne s'est intéressée qu'à la peinture de la pièce B, opte pour une datation hadriannique en fonction de critères stylistiques peu développés²⁹⁰. C'est également la proposition d'A. Salcuni qui date ces deux peintures de l'époque d'Hadrien, en se fondant en particulier sur le

²⁸⁶ Reekmans 1968, p.212.

²⁸⁷ Liedtke 2003, n°69, 1, p.167-168.

²⁸⁸ Joyce 1981, p.27.

²⁸⁹ Reekmans 1968, p.214-216.

²⁹⁰ Liedtke 2003, n°69, 2, p.168.

rendu des architectures, tandis qu'il attribue celle de la pièce B au règne d'Antonin le Pieux²⁹¹. De fait, l'analyse paraît pertinente pour les peintures du péristyle dont les piédestaux à compartiments et les colonnes relativement fines rappellent des peintures comme celles de la *domus* sous la Villa Negroni ou certains décors de la Villa d'Hadrien. C'est cependant sans prendre en compte les remarques de J. M. Mertens, le premier fouilleur du site, qui avance que les peintures du péristyle et des trois pièces qui le bordent ont été appliquées au même moment²⁹². Si l'on se fie à ces observations réalisées au moment du dégagement, faudrait-il alors considérer que l'on a affaire à une version plus précoce des décors à édicules sur fond blanc ou bien à une subsistance de schémas architecturaux hadrianiques ? Nous aurions tendance à opter pour la seconde solution car les peintures du péristyle ont été appliquées après la fermeture partielle de celui, qui intervient vraisemblablement dans une seconde phase par rapport à la construction (voir catalogue, ADR 01.02). Qui plus est, les peintures de la pièce D présentent des caractéristiques qui s'accordent aux évolutions observées au cours de la seconde moitié du II^e s. : le fait que les champs blancs semblent se détacher sur un fond rouge uniforme, comme dans l'*Insula del mitreo di Lucrezio Menandro* à Ostie (OST 02), l'absence de connexion entre les colonnes – du moins en partie basse – qui les réduit à un simple rôle de scansion, le caractère plat de la composition.

L'ensemble de ces considérations, archéologiques et stylistiques, rendrait donc vraisemblable une datation vers le milieu du II^e s. On se trouverait ainsi à un moment charnière où les peintures conservent encore un attachement aux formes classicisantes développées sous le règne d'Hadrien, tout en témoignant de caractéristiques propres à la seconde moitié du siècle. Une peinture polychrome est également visible dans la pièce C mais elle beaucoup moins lisible. A. Salcuni, qui a observé les peintures de près, relève cependant des choix chromatiques caractéristiques de l'époque antonine, avec une prédominance du rouge, du jaune et du noir, ainsi qu'un aplatissement accru de la paroi²⁹³.

Les pavements associés à ces peintures sont documentés. Le péristyle et la pièce B ont livré des sols en béton lissé, béton de tuileau pour la première et béton blanc pour la seconde. La pièce centrale C et la pièce D sont, quant à elles, pavées de bétons décorés. Dans la première, le béton blanc bien lissé est parsemé de tesselles noires disposées en un motif géométrique à larges méandres, entourant ici et là des croix ou des petits carrés. Dans la

²⁹¹ Salcuni 2012, p.42-43.

²⁹² Information relayée par Reekmans 1968, p.210. On ne sait pas sur quoi elle repose exactement, mais L. Reekmans la considère comme une donnée archéologique et l'on peut donc supposer qu'elle était fondée sur une observation de la stratigraphie des enduits et non sur des données stylistiques.

²⁹³ Salcuni 2012, p.43-44.

seconde, le béton blanc est rehaussé d'un petit tapis de mosaïque (10 cm de largeur) comportant deux bandes de cubes blancs et une de cubes noirs. Excepté dans le péristyle où le béton de tuileau se justifie aisément par le fait que la pièce devait être en partie ouverte, le degré de sophistication des pavements est donc en accord avec la complexité des peintures et la position des pièces : la pièce C, plus grande que les deux autres et située dans l'axe du péristyle sur lequel elle est largement ouverte, se distingue par son sol à décor géométrique ; la pièce D, ornée de belles peintures architecturales avec tableau central est également pavée d'un béton décoré ; quant à la pièce B, elle associe des peintures à édicules sur fond blanc à un simple sol de béton lissé. Se trouve ainsi confirmée la dichotomie observée à Rome et Ostie entre décors à édicules caractérisant des pièces secondaires et décors architecturaux plus complexes ornant les pièces principales.

4. Synthèse

On observe donc, à partir du milieu du II^e s., une uniformisation des décors secondaires non seulement à Rome et à Ostie, mais sans doute également dans une partie de l'Italie centrale, comme le suggère l'exemple d'*Alba Fucens*. Cette uniformisation touche toutes les couches de la société puisque l'on retrouve des peintures édiculaires à fond blanc aussi bien dans des demeures impériales de Rome, que dans de petites unités d'habitations d'Ostie, vraisemblablement destinées à une population modeste. Il n'y a en effet guère de différences, si ce n'est une qualité de réalisation un peu supérieure, entre les peintures qui ornent les espaces de service de la *Domus* du Janicule ou de la *Domus Tiberiana* et celles qui occupent, par exemple, les petites pièces des appartements du *Caseggiato di Annio*. Il faut donc supposer soit que des ateliers bas de gamme circulaient entre Rome et Ostie pour réaliser, en séries, ce type de décor, soit que tous les ateliers partageaient des modèles qui circulaient sous une forme qu'il reste à définir – hypothèses qui ne sont pas nécessairement exclusives²⁹⁴.

La situation est bien différente en revanche pour les décors qui occupent les pièces plus importantes. Dans ces dernières, l'écart entre la capitale et son port se creuse. Tout d'abord, alors qu'à Ostie, la présence d'un fond polychrome est un des principaux marqueurs hiérarchiques, à Rome, les décors les plus prestigieux que nous avons analysés sont tous à fond blanc. Ce choix est vraisemblablement lié, comme nous l'avons déjà dit, à la présence

²⁹⁴ Nous ne développerons pas davantage ces questions dans le cadre de ce travail car elles font l'objet d'un projet post-doctoral qui sera mené, à partir de 2014, à l'Ecole Française de Rome.

des hauts revêtements et des pavements de marbre qui se banalisent dans les demeures de l'aristocratie romaine. Le marbre est en revanche totalement absent des maisons d'Ostie, seules quelques rares corniches de stuc venant encore rehausser un décor peint qui demeure le principal vecteur de hiérarchisation des espaces. Concernant le vocabulaire décoratif, si la présence d'éléments architecturaux complexes et de personnages demeurent dans les deux villes les principaux critères de différenciation, les formes sont encore une fois bien différentes, comme nous avons eu l'occasion de le voir au gré des descriptions. En particulier, on n'assiste aucunement à Ostie à ce retour progressif vers les grandes architectures de Deuxième Style observables à Rome, dès la fin de l'époque antonine, dans la *domus* sous les Thermes de Caracalla. Dans la peinture ostienne, l'usage des architectures demeure coupé d'une organisation d'ensemble cohérente. Ainsi, même dans le riche décor de la grande pièce 14 de l'*insula di Giove e Ganimede*, les éléments architecturaux, aussi variés soient-ils, se réduisent en grande partie à un rôle de scansion. Qui plus est, les peintres se contentent de quelques formes récurrentes comme les colonnes, les édicules et les portiques simples, une réduction du vocabulaire qui se fait moins sensible dans les décors de la capitale.

Enfin, la simplification des programmes décoratifs observable à Ostie, tant au niveau des peintures que des pavements, ne semble pas avoir gagné Rome. Nous ne pouvons être catégorique sur ce point car aucune maison n'a conservé l'intégralité de son décor ; cependant une maison comme celle sous les Thermes de Caracalla témoigne, pour les pièces importantes, d'une diversification des schémas picturaux.

Bien que la datation des peintures architecturales d'*Alba Fucens* dans la seconde moitié du II^e s. reste sujette à caution, le cas de la *domus* près de la *Porta Fellonica* constitue un exemple intéressant. D'un côté, on observe des points communs avec Rome et Ostie concernant le vocabulaire décoratif et les critères de hiérarchisation des décors. Les éléments architecturaux sont en effet présents dans toutes les pièces mais les formes plus imposantes, associées au moins dans un cas à une scène figurée, sont réservées aux pièces principales, tandis que l'on retrouve les édicules dans les pièces secondaires. Qui plus est, le lien entre décor mural, pavement et position des pièces dans le plan fonctionne de la même façon que dans les exemples romains et ostiens. De l'autre, le décor témoigne de certaines spécificités, comme les pavements en bétons lissés décorés de tesselles de mosaïque et la peinture de la pièce D pour laquelle nous n'avons pas trouvé de parallèles convaincants dans la documentation de Rome et Ostie. Remarquons enfin que, alors que le plan et le décor de cette *domus* témoignent d'une richesse certaine, aucun revêtement de marbre n'est associé au décor des pièces documentées.

Tout se passe donc comme si l'Italie centrale avait adopté des codes communs pour structurer l'espace domestique, avec, dans le détail, la coexistence d'éléments partagés par tous et de formes plus spécifiques à chaque zone.

C. Période 3 : de la fin de la dynastie antonine au milieu du III^e s.

1. Rome

a) Compositions complexes à structuration architecturale sur fond polychrome ou monochrome blanc

(1) Essor des compositions architecturales aux formes plus imposantes et plus réalistes

Le vocabulaire architectural, qui caractérisait en grande partie la peinture d'Antonin le Pieux à Commode, se maintient dans les décors de la période suivante, mais sous des formes plus imposantes et, de prime abord, plus réalistes, qui renouent d'une certaine façon avec les compositions scénographiques du Deuxième Style Pompéien – à l'image de celles que nous avons vues dans la *domus* sous les Thermes de Caracalla. A cet usage renouvelé des formes architecturales, s'allie cependant une utilisation des fonds polychromes – relativement absents durant les périodes précédentes – qui vient pour ainsi dire contredire la cohérence des espaces créés.

Les exemples les mieux datés appartiennent à la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer. Cette maison, construite, d'après l'étude des timbres de briques et des pavements de mosaïque, à l'époque d'Hadrien, connaît plusieurs phases de restructurations. Le groupe cohérent de peintures qui occupe la partie principale de la demeure (partie nord, autour de l'*atrium* E1) est associé à la dernière phase importante d'interventions, datée, toujours sur la base des timbres de briques, de la fin du II^e s. Ces peintures peuvent être divisées en deux groupes : celles à fond polychrome et celles à fond blanc.

Les premières présentent les structures les plus cohérentes et les plus complexes. Ainsi, dans la pièce E9, les parois sont scandées par une structure avec colonnes en avancée qui déterminent des champs colorés²⁹⁵ (ROM 10.07). Les colonnes, cannelées et parfois redoublées, reposent sur de hauts piédestaux décorés eux-mêmes portés par une plinthe. La paroi sud, la plus longue, est divisée en cinq champs. Sur le champ central, à fond rouge, se détache un édicule porté par des colonnes grêles, qui doit se trouver à l'arrière-plan par rapport aux colonnes sur piédestaux qui portent la structure principale. Sous le champ rouge,

²⁹⁵ La partie supérieure du décor étant peu lisible, il est difficile de préciser la nature de la structure.

un escalier à la perspective accentuée, situé sur le même plan que les piédestaux et réalisé sur un fond brun, conduit à un espace indéterminé. Des oiseaux en train de picorer sont posés sur les marches. Les colonnes encadrant ce champ central sont flanquées de champs à fond brun qui s'élèvent au-dessus de compartiments blancs. Ici encore, des architectures (un portique en l'occurrence) se détachent sur le fond brun, sans qu'il soit vraiment possible de dire à quel plan elles appartiennent. Dans le champ gauche, on distingue, en vignette, une panthère bondissante chevauchée par un personnage. Devant les compartiments blancs, sur le même plan que les piédestaux et l'escalier, se trouvent, à gauche, un vase d'où dépassent des fruits ou des fleurs et, à droite, un élément difficilement identifiable sur le cliché, qui serait, selon la description de R. Paris, un canard²⁹⁶. Enfin, des colonnes redoublées opèrent la transition avec des champs rouges au-dessus de compartiments bruns qui occupent les deux extrémités de la paroi. Des animaux de bonnes dimensions (ici, des cygnes) sont à nouveau représentés au premier plan, entre les piédestaux des colonnes et, sur le fond rouge, se détachent des édicules en vue latérale portés par des colonnes grêles.

Les parois orientale et occidentale, plus courtes, sont parfaitement symétriques : en les réunissant on retrouve le schéma de la paroi sud. Dans le champ à fond rouge le plus large, on lit, à l'intérieur de l'édicule gracile, des scènes de conservation (un personnage debout semble s'entretenir avec un autre assis). On retrouve l'escalier de premier plan à l'extrémité de chaque paroi mais il est coupé à un peu plus de la moitié ; devant lui se trouve une panthère d'assez grandes dimensions. Sur les champs à fond brun, à présent au centre de la paroi, le portique est remplacé par un édicule dont on ne voit qu'une partie, émergeant derrière les colonnes de premier plan. Une guirlande tombe du haut de l'édicule et passe entre les deux colonnes de premier plan pour venir rejoindre les fines architectures du panneau rouge. La guirlande fausse ainsi la logique spatiale puisqu'elle passe, pour relier des éléments sensés se situer en arrière-plan, devant une colonne située plus avant. Devant l'édicule sur fond brun, un cervidé pourrait être identifié à une gazelle en raison de ses cornes et de la finesse de ses pattes. Enfin, après une paire de colonnes, les parois se terminent par un champ rouge au-dessus d'un compartiment brun.

Au total, en dépit du caractère réaliste de la structure principale et de la relative complexité des formes architecturales, aucune organisation spatiale cohérente ne se dégage²⁹⁷. On identifie tant bien que mal deux plans mais une série d'éléments viennent brouiller cette

²⁹⁶ Barbera et Paris 1996, p. 97.

²⁹⁷ Nous renvoyons également aux analyses d'H. Eristov qui parle de « perturbations de l'illusionnisme » à propos des peintures de l'ensemble du complexe sous la *Piazza dei Cinquecento* (Eristov 2007, p.125-127).

lecture : l'escalier à la perspective accentuée qui débouche sur un édifice gracieux, peu réaliste, situé à un plan indéterminé, ou la guirlande qui traverse des espaces différents. L'effet de profondeur, suggéré par les piédestaux de premier plan, représentés en perspective, est par ailleurs diminué par la présence des fonds colorés qui n'obéissent à aucune logique spatiale et se contentent d'alterner mécaniquement (champs rouges au-dessus de compartiments bruns et champs bruns au-dessus de compartiments blancs). On observe enfin une dichotomie entre les animaux du premier plan, qui évoluent dans l'espace architectural déterminé par les colonnes sur piédestaux, et les ornements des panneaux (scènes figurées et motifs en vignette) qui apparaissent plaqués sur une surface plane. Les gazelles semblent quant à elles hésiter entre les deux dimensions, puisqu'elles reposent sur un niveau de sol indéterminé, sur le fond brun.

La structure de la paroi semble être de même nature dans le salon E1 mais la peinture est moins bien conservée et la photographie publiée, prise au moment de la fouille, présente une vue trop large (ROM 10.04). On y observe cependant des personnages d'assez grandes dimensions, absents du décor de la pièce E9. R. Paris souligne par ailleurs que les personnages et les objets représentés font explicitement référence au monde dionysiaque²⁹⁸.

L'incohérence de l'espace pictural est particulièrement sensible dans les belles peintures qui ornent les parois de la grande salle E12 du complexe thermal situé dans la même *insula* que la *domus* (fig. 34). Non domestique, ce décor ne fait pas partie de notre corpus mais il est daté de la même période et fournit une comparaison intéressante. La paroi, dont nous ne conservons que la partie inférieure, semble scandée par une suite d'édicules ou de pavillons reposant sur de hauts piédestaux moulurés qui portent des paires de colonnes. Les piédestaux reposent sur un sol vert, sur lequel sont posés d'autres objets. Cette impression de réelle profondeur, que l'on ressent en regardant le bas de la peinture, est contredite par le traitement de l'espace situé entre les colonnes où l'on observe des champs colorés traités en aplat. Qui plus est, des personnages évoluent dans un espace difficilement définissable : ils n'avancent pas, comme on s'y attendrait, sur le sol où sont posés les piédestaux et les divers objets ; ils n'appartiennent pas non plus à la zone plate des champs colorés, mais se trouvent sur une sorte de marche située derrière les bases des colonnes et traitée sans aucune profondeur, comme une zone intermédiaire entre l'espace en perspective du premier plan et les champs plats de l'arrière-plan.

Pour revenir à la *domus*, les hésitations spatiales sont moins sensibles dans les décors à fond blanc : les architectures y sont traitées de façon beaucoup plus plate et le fond

²⁹⁸ Barbera et Paris 1996, p.109.

monochrome donne une certaine unité à l'espace créé. Ainsi, dans le vestibule E5, une structure architecturale centrée autour de deux colonnes portant un entablement est suggérée par des bandes rouges et grises (ROM 10.01). Bien que l'usage différencié de ces deux couleurs évoquent deux plans, l'effet de profondeur est presque nul. Le spectateur est ainsi moins choqué par la présence des figures volantes et autres motifs décoratifs (cygnes, vases posés sur la zone inférieure de la peinture, masque) qui occupent, sans guère de cohérence, un espace de toutes façons peu réaliste. Le décor de la pièce E10 témoigne d'une plus grande attention aux détails des éléments architecturaux mais la perspective est une fois encore presque nulle (ROM 10.08). L'architecture y a par ailleurs une cohérence beaucoup moins forte, les fines colonnes lisses à chapiteaux ioniques semblant plutôt orner les panneaux blancs délimités par les bandes colorées que porter véritablement une structure.

Les mêmes tendances sont à l'œuvre dans les décors polychromes retrouvés dans deux pièces d'une *domus* sur la *via Eleniana*. La peinture qui offre la meilleure lisibilité est celle de la pièce A, en particulier le mur nord-est que l'on conserve sur une hauteur de 2,80 m (ROM 08.01). Au-dessus d'une zone inférieure à fond rouge ornée de cadres avec motifs phytomorphes, la paroi est organisée par une structure architecturale qu'il est à nouveau difficile de définir précisément car la partie haute de la peinture est peu lisible voire absente. Comme dans les décors sous la *Piazza dei cinquecento*, des colonnes reposant sur des plinthes ou des piédestaux, eux-mêmes posés sur un sol vert, déterminent des champs colorés. Sur le niveau de sol, évoluent différents animaux, dont un paon et un mouton, réalisés en surpeint. Les éléments architecturaux ne semblent pas structurer l'intégralité du décor. Ainsi, dans sa partie droite, la paroi commence par deux panneaux à fond rouge qui se détachent sur un fond lie de vin. Vient ensuite une première paire de colonnes, qui semble fonctionner indépendamment du reste et que jouxte, encadré d'une bande jaune, un panneau à fond blanc décoré d'un aigle en vignette. Suit une structure en avancée qui doit être un édicule et au milieu duquel se détache, sur un fond rouge, un cadre blanc. Enfin, un champ blanc peu lisible clôt la paroi. On reconnaît la même hésitation spatiale que celle observée dans les décors polychromes de la *Piazza dei cinquecento*. En effet, les personnages qui occupent les panneaux (personnages féminins dans les panneaux à fond rouge et masculin dans le panneau à fond blanc encadré de rouge) semblent évoluer sur le bord de l'encadrement, dans un espace qui n'appartient ni à la structure architecturale, ni à la surface plane du tableau.

Un décor semblable, quoique beaucoup moins bien conservé devait orner les murs de la pièce E (ROM 08.04). Quant au couloir D, il répète la même composition en panneaux

articulés par une structure architecturale portée par des colonnes sur piédestaux, mais sur un fond blanc (ROM 08.03). Une fois encore, la ressemblance est grande avec le décor du couloir E3-E11 de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento*. Les peintures de la *via Eleniana* sont seulement datées stylistiquement, mais les nombreux points communs avec celles de la *Piazza dei Cinquecento* rendent tout à fait vraisemblable une datation à la fin du II^e s.

Il convient enfin de rattacher à ce groupe de décors la peinture retrouvée dans la *domus* près de *S. Crisogono*, qui tient autant des décors évoqués ci-dessus que de la peinture de la pièce M dans la maison sous les Thermes de Caracalla (ROM 18.01). Y apparaît une fois encore la superposition d'une structure architecturale à une organisation en panneaux. La présence d'un timbre d'époque sévérienne dans le mur qui supporte la peinture permet d'asseoir la datation de ce type de décors à la toute fin du II^e s. ou au début du III^e s.

Une comparaison intéressante est offerte par les peintures du cryptoportique retrouvé *Via Lucullo*²⁹⁹. Le contexte de cette vaste structure est incertain, de sorte que nous ne l'avons pas intégrée à notre corpus, mais les peintures présentent de nombreux points communs avec les précédentes, tant dans la structure d'ensemble que dans le choix des motifs. Il nous est par ailleurs donné, pour une fois, de voir la zone supérieure du décor et donc le haut des structures architecturales. Celles-ci s'avèrent être des édicules juxtaposés, portés par les pilastres qui scandent la paroi. Ces peintures sont datées par l'auteur d'époque antonine ou sévérienne, à partir du mode de construction et de l'analyse des peintures, mais une datation antérieure à la fin du II^e s. nous semble peu probable³⁰⁰.

Dans ce panorama cohérent, le décor de la pièce E8 de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* fait en quelque sorte figure d'exception (ROM 10.06 état 2). S'il partage des points communs indéniables avec les peintures que nous venons de décrire (composition complexe, structuration de la zone médiane en deux parties – sous-bassement et élévation –, motifs décoratifs semblables), ses fines architectures sur fond blanc le placent davantage dans la lignée des décors à édicule des périodes précédentes. Par ailleurs, la grande liberté de traitement de l'ensemble, selon laquelle les peintres ont apposé des motifs ornementaux divers dans presque toutes les zones laissées libres, a déjà à voir avec les décors linéaires sur fond blanc qui deviendront la marque de fabrique du III^e s. Notons également la présence surprenante de ces herbes folles qui grimpent depuis la zone inférieure de la paroi jusqu'en

²⁹⁹ Facenna 1951.

³⁰⁰ M. Borda les datait pour sa part dans la première moitié du III^e s. (Borda 1958, p.118).

zone médiane, en passant devant la ligne qui délimite le niveau du podium et celui des colonnes.

Si l'on met ces décors architecturaux en série³⁰¹, on s'aperçoit qu'ils partagent le même vocabulaire iconographique. En effet, non seulement les compositions d'ensemble mais également les motifs secondaires sont proches d'un décor à l'autre. Ils ne sont pas strictement comparables, comme si les peintres avaient appliqué partout un même carton, mais les types de motifs ainsi que leur position dans la paroi sont les mêmes.

Ainsi, tous les décors qui présentent une zone inférieure peinte montrent, sur un fond foncé, des cadres, juxtaposés ou reliés par des filets horizontaux et ornés en leur centre de motifs phytomorphes plutôt simples réalisés en blanc (**fig. 14**). Les solutions adoptées sont plus diversifiées en zone médiane mais l'on retrouve une fois de plus des séries cohérentes, selon les parties de la zone médiane envisagées. Il convient de distinguer le bas de la zone médiane qui correspond au niveau du sol fictif (quand il existe) et / ou au niveau des piédestaux qui portent les colonnes, de sa partie haute, constituée des panneaux situés entre les colonnes (voir schéma, **fig. 15**). Les motifs identifiés en série sont les suivants :

- les motifs phytomorphes sont nombreux, en particulier dans les compartiments situés entre les bases des colonnes des décors à fond blanc (zone 2a) : on reconnaît des vases sans pied végétalisés, des motifs de fleurons stylisés isolés ou posés au-dessus d'éléments que l'on pourrait identifier à des culots d'acanthé, enfin d'autres éléments qui se déploient horizontalement en volutes (**fig. 16**) ;
- on observe des vases de toutes formes posés soit sur le niveau de sol fictif (zone 2a), soit sur le bord inférieur des compartiments (zone 2a) et des panneaux (zone 2b) (**fig. 17**) ;
- de petits animaux bondissants, en particuliers des cervidés et des félins, sont souvent représentés, en figure volante, au centre des panneaux (zone 2b) (**fig. 18**);
- des animaux de plus grandes dimensions et plus diversifiés (paon, mouton, chèvres, lion, chien...) ornent les décors les plus complexes : ils ne sont pas traités comme des figures volantes mais évoluent soit sur le niveau de sol fictif (zone 2a), soit sur le bord inférieur des panneaux (zone 2b);

³⁰¹ Nous y avons ajouté le décor de la pièce M sous les Thermes de Caracalla qui, quoiqu'un peu plus précoce, appartient aux mêmes tendances stylistiques.

- au centre des panneaux, on observe également de nombreuses figures volantes de petites dimensions (**fig. 19**) ;
- enfin, dans les décors les plus complexes, des personnages de grandes dimensions évoluent soit sur le bord inférieur des panneaux, soit sur un niveau intermédiaire entre le sol fictif et le panneau, comme on l'a vu pour le décor des thermes de la *Piazza dei Cinquecento*.

Il s'agit en partie de motifs issus du répertoire des Troisième et, surtout, Quatrième Styles Pompéiens. Il en va ainsi des figures volantes qui ornent les panneaux latéraux de nombreuses compositions sous la forme d'amours³⁰² ou d'autres divinités comme les Muses³⁰³, les Saisons³⁰⁴ ou des Victoires³⁰⁵, mais également des animaux bondissant en vignette³⁰⁶ et des vases posés à divers endroits du décor³⁰⁷. Isolés, les motifs phytomorphes et les animaux de grandes dimensions, s'ils ont quelques antécédents, semblent en revanche davantage caractéristiques de l'époque sévérienne. Cette combinaison de motifs bien connus et d'éléments plus innovants constitue en tout cas un fonds partagé par différents ateliers de peintres de la capitale. Par ailleurs, la récurrence de certains motifs occupant une même position dans le décor, atteste la circulation de schémas d'ensemble.

Si la présence de motifs phytomorphes ou de petits motifs figurés, issus du répertoire et placés en vignettes, peut être bien souvent réduite à une fonction purement ornementale, il n'en va pas de même des animaux et personnages de plus grandes dimensions qui évoluent dans l'espace, aussi incohérent soit-il, créé par le décor. La dimension de ces figures, leur position dans les premiers plans du décor et leur traitement soigné, nous invitent à leur accorder de l'importance mais leur interprétation demeure bien souvent délicate, dans la mesure où les personnages comme les animaux sont peu caractérisés et représentés isolément. Les seules scènes identifiables sont des scènes de conversation qui se répètent plus ou moins à l'identique d'une paroi à l'autre et semblent relativement génériques³⁰⁸.

³⁰² Voir par exemple : Pompéi, II, 3, 3, *cubiculum* 4, *triclinium* 6 et *cubiculum* 14 (Cerulli Irelli *et al.* 1993, n°122, 123 et 125) ; VI, 16, 7, pièce q (*ibid.*, n°228) ; VII, 4, 48 (*ibid.*, n°250).

³⁰³ Voir par exemple : Pompéi, I, 10, 4, pièce 15 (*ibid.*, n°64).

³⁰⁴ Voir par exemple : Pompéi, VI, 16, 7, pièce q (*ibid.*, n°228).

³⁰⁵ Voir par exemple : Pompéi, III, 3, 6, pièce l (*ibid.*, n°134) ; VII, 4, 48 (*ibid.*, n°253).

³⁰⁶ Les cervidés, cerfs, biches ou gazelles, sont nombreux (voir par exemple : Pompéi, I, 7, 19, *triclinium* 16 (*ibid.*, n°33) ; VII, 16, 17-22, *cubiculum* 49 (*ibid.*, n°272) ; Herculaneum, IV, 1-2, *cubiculum* 10 (*ibid.*, n°388)), de même que les félins, lions ou panthères (voir par exemple : Pompéi, I, 7, 19, *cubiculum* 9 (*ibid.*, n°30) ; VII, 16, 17-22, *cubiculum* 49 (*ibid.*, n°273) ; Oplontis, Villa dite de Popée, portique 40 (*ibid.*, n°476)).

³⁰⁷ Voir par exemple : Pompéi, VI, 2, 14-22, *triclinium* 11 (*ibid.*, n°170) ; III, 4, B (*ibid.*, n°137) ; Herculaneum III, 11, *fauces* (*ibid.*, n°377).

³⁰⁸ On retrouve par exemple la même disposition (un personnage assis sur un siège s'entretenant avec un personnage debout) dans les peintures antonines du couloir *f* sous *S. Giovanni in Laterano* et dans le décor de la pièce E9 sous la *Piazza dei Cinquecento*.

S'intéressant aux décors des III^e et IV^e s., K. Dunbabin³⁰⁹ a proposé de voir dans les personnages qui les occupent une représentation de la « *cenanti domino stantium servorum turba* » évoquée par Sénèque dans sa correspondance avec Lucilius³¹⁰. Comparant des décors peints, mosaïqués et sculptés, elle met en évidence, de façon tout à fait convaincante, plusieurs types iconographiques. Le premier est le jeune serviteur au banquet : un jeune homme debout, vêtu d'une tunique, apporte des plats divers ou des boissons à un *dominus* qui n'est pas toujours représenté. L'élégance et la beauté physique de ces esclaves, qui faisaient partie intégrante du prestige associé à leur possession, est parfois rendue, notamment dans les longues chevelures de certains jeunes hommes. Le second type mis en évidence par K. Dunbabin est la servante de la *domina* au bain : ce sont alors des personnages féminins qui portent des parfums, miroirs et autres objets de toilette.

La chercheuse reconnaît des personnages du premier type dans un décor qui a beaucoup à voir avec le groupe que nous venons d'étudier. Il s'agit des peintures qui ornent une des trois pièces donnant sur la cour du bâtiment connu comme la *Schola Praeconum* (**fig. 36**)³¹¹. Devant une structure architecturale imposante portée par des colonnes sur haut podium (comme souvent, la partie supérieure de la peinture manque, rendant difficile l'interprétation précise des structures), des personnages masculins de grandes dimensions, vêtus de tuniques, portent des plats divers. Ils peuvent selon toute vraisemblance être identifiés à des esclaves domestiques, au service des personnes réelles qui se trouvent dans la pièce puisque le *dominus* n'est représenté nulle part et que la plupart des personnages sont tournés vers l'espace de la pièce. Selon K. Dunbabin, ce type de représentations, nombreuses dans les contextes domestiques, participe des processus d'autoreprésentation à l'œuvre dans la maison romaine : il s'agit pour le maître de maison de souligner son statut qui lui permet d'avoir à son service une foule d'esclaves distingués. L'auteur insiste, avec raison, sur la nouveauté de ce langage décoratif, selon elle caractéristique de l'Antiquité tardive, qui tend à exprimer le statut des individus non par la mise en valeur d'aspects publics mais par la représentation de distinctions relevant des possessions privées.

Dans ces conditions, faudrait-il voir dans le groupe de décor que nous venons d'étudier le prototype de représentations qui fleurirent aux III^e et IV^e s. ? Si de telles analyses peuvent être appliquées au décor des thermes sous la *Piazza dei Cinquecento*, où l'on peut effectivement reconnaître des personnages aux services des baigneurs, ce n'est sans doute pas

³⁰⁹ Dunbabin 2003.

³¹⁰ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 47, 2.

³¹¹ Dunbabin 2003, fig.4.

le cas des autres peintures envisagées. Tout d'abord parce qu'une telle interprétation ne rend pas compte des animaux, nombreux dans ces décors, parfois à l'exclusion des personnages comme dans la pièce E9 de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento*. Ensuite parce que les personnages observés ne correspondent pas, pour la plupart, aux types dégagés par K. Dunbabin. Ainsi, si l'on prend les personnages des peintures de la *Via Eleniana*, on observe des hommes en semi-nudité, drapés de manteaux et des femmes avec *chiton* et *himation* qui ne portent aucun objet particulier. Un seul personnage fait exception : la femme de la paroi nord-ouest qui porte d'une main une torche et de l'autre, levée, une sorte de plat.

Si l'on peut donc, à une ou deux exceptions près, rejeter l'hypothèse des serviteurs, il nous est difficile d'en proposer une autre. Nous raisonnons en effet sur un nombre trop restreint de peintures et il n'est pas à exclure qu'elles doivent être interprétées chacune de manière très différente³¹². Ce qui est certain c'est que les représentations figurées, personnages ou animaux, reprennent une place importante dans le décor domestique, mais de manière isolée, coupée de toute trame narrative évidente.

Concernant les architectures, s'il est indubitable qu'avec leur succession de colonnes portées par de hauts piédestaux échelonnées sur plusieurs plans, les structures décrites renouent avec les compositions de *frons scaenae* du Deuxième Style Pompéien, elles ne réactualisent en rien la densité de signification comprise dans ces dernières. Selon nous, c'est avant tout une manière de structurer la paroi qui est reprise. Nous en voulons pour preuve le fait que l'on trouve les mêmes structures dans des contextes très différents les uns des autres : des *domus* privées, des complexes thermaux (comme sous la *Piazza dei Cinquecento*), des *scholae* (comme dans la *Schola Praeconum*), des contextes plus incertains, peut-être publics

³¹² Par exemple, dans les peintures de la *domus* de la *via Eleniana*, on remarque que plusieurs personnages ont en commun des gestes directionnels qui ressemblent à des gestes d'invite ou de monstration, comme s'il s'agissait de figures génériques dont le principal intérêt était de créer un lien entre le spectateur, situé dans l'espace réel de la pièce, et l'espace fictif de la paroi. On a également voulu reconnaître dans les peintures de cette maison des représentations issues de la mythologie classique et, en particulier, dans le couloir, le mythe d'Hercule et Alceste (ROM 08.03). Le décor devrait alors être interprété, pour reprendre les termes d'I. Baldassare, comme une « déclaration explicite, de la part des commanditaires, d'amour de la culture, en ce qu'elle accorde davantage d'attention aux valeurs spirituelles de la vie terrestre » (Baldassare *et al.* 2003, p.347). Une telle interprétation nous semble quelque peu excessive au vu de ce qui est conservé des vignettes. I. Baldassare reconnaît d'ailleurs que le rendu des personnages est très pauvre et rend incertaine leur identification. Par ailleurs, certains décors interpellent, comme celui de la pièce E9 sous la *Piazza dei Cinquecento*, devant lequel le spectateur est frappé par l'absence relative de figures humaines (présentes seulement dans les scènes génériques de conversation et sur les petits motifs isolés de panthère bondissante) par rapport aux animaux nombreux, variés et représentés de façon très réaliste. Après avoir remarqué que la plupart des animaux peuvent être rattachés à une divinité (les cygnes à Apollon, les panthères à Dionysos, etc.) et avoir relevé la présence étonnante de l'escalier de premier plan, qui pourrait évoquer un podium, nous peinons cependant à pousser plus loin l'interprétation. La clef de ce décor – si toutefois elle existe – se trouve peut-être dans son rapport avec celui de la pièce d'en face, malheureusement très mal conservé. En effet, outre leur vis-à-vis architectural, nous avons relevé plus bas les liens qui unissaient les deux mosaïques. Pour les peintures, c'est peut-être la thématique dionysiaque qui fait le lien.

(comme le cryptoportique de la *Via di Lucullo*). Nous avons par ailleurs souligné le manque de cohérence globale des espaces créés, réduisant les architectures à des éléments de scansion presque aussi isolés que les figures qui les habitent, des « fragments de décoration », pour reprendre l'expression d'I. Baldassare³¹³. Ces compositions devaient cependant charrier avec elles une atmosphère de somptuosité, autant, si ce n'est plus, par la référence directe à leurs grandioses antécédents du Deuxième Style que par celle indirecte aux modèles de ces derniers³¹⁴. Elles fonctionneraient donc davantage comme des signes, se contentant de marquer l'importance d'une pièce.

(2) *Substance de compositions architecturales plus délicates*

Le décor de la pièce E8 dans la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento*, présenté plus haut en raison du lien qu'il entretient avec les autres peintures de ce secteur de la maison, témoigne de la persistance de formes architecturales plus délicates (ROM 10.06 état 2). Cette persistance est confirmée, au moins jusqu'au début du III^e s., par un décor pour lequel on dispose de solides critères de datation. Il s'agit de la réfection d'une peinture qui ornait les murs du portique de la *domus* sous *Santa Maria Maggiore* (ROM 11.01 état 4). L'ensemble est loin d'être conservé intégralement mais les travaux de S. Mols et E. Moormann ont permis de rassembler des fragments d'enduit dispersés sur différents pans du portique³¹⁵. Au-dessus d'un revêtement de marbre haut d'environ 2,50 m, les auteurs restituent des champs rouges larges d'environ 1 m, encadrés par un édicule avec plafond à caissons soutenu par des colonnes cannelées à chapiteau corinthien. Chaque élément était séparé de l'autre par une colonne cannelée plus haute qui portait un entablement. D'après les mesures indiquées pour les plaques, on peut estimer la largeur des colonnes à une dizaine de centimètres. Les champs rouges devaient être occupés de motifs en vignette dont on garde un témoignage : sur la plaque d'enduit retrouvée en correspondance de l'actuelle pièce III, on observe une femme allongée tenant une patère. Bien que réalisé à coups de pinceaux rapides, le tout dénote une certaine qualité de réalisation, notamment dans le rendu des détails – comme en témoignent le chapiteau corinthien ou le plafond à caissons orné d'un disque.

On dispose d'un *TPQ* pour cette fine composition architecturale. D'après S. Mols et E. Moormann, elle a en effet été appliquée après l'écroulement partiel du portique, directement

³¹³ Baldassare *et al.* 2003, p.286.

³¹⁴ Et ce, quelle que soit la position que l'on adopte dans le vif débat qui a agité la communauté scientifique sur l'identification des modèles des peintures de deuxième style.

³¹⁵ Mols et Moormann 2010, p. 472-474, 493-494 et résumé p.501.

sur les parois pour les portions écroulées et reconstruites et par-dessus la peinture du calendrier (voir plus bas, dans la sous-partie « autres compositions » ; ROM 11.01 état 3) pour les portions restées intactes. La datation de cette peinture a fait l'objet de nombreuses discussions suite à sa première publication par F. Magi³¹⁶. Ce dernier la datait dans la première moitié du IV^e s. en raison de l'inscription *cir[c ? sa]rmatiki* qui renvoie selon lui aux *ludi Sarmatici* célébrés à l'occasion de la victoire de Constantin (ou de Constance II) contre les Sarmates. Cependant, plusieurs chercheurs, dont H. Mielsch et à sa suite S. Mols et E. Moormann³¹⁷, ont souligné, avec raison, le fait que cette peinture paraissait stylistiquement beaucoup plus précoce (H. Mielsch insiste en particulier sur le traitement impressionniste des paysages qui contraste avec les représentations plus plates du IV^e s.). Qui plus est, plusieurs arguments tirés du calendrier lui-même iraient contre une datation trop tardive : l'absence des fêtes constantiniennes, remarquée par I. Levin³¹⁸, comme la mention de la *quaest(orum) sor(titio)* qui disparaît en 225 d'après M. Salzman³¹⁹.

Dans ces conditions, M. Salzman interprète les *ludi sarmatici* comme étant ceux célébrés en l'honneur de la victoire de Marc-Aurèle et Commode dans les Balkans en 176. Nous suivrons pour notre part la position de S. Mols et E. Moormann qui reprennent à leur compte une partie de cet argumentaire pour placer la peinture entre 176 et le début du III^e s. Cela permet de dater la phase successive au plus tôt dans les premières décennies du III^e s., attestant de la survivance au moins jusqu'à cette date de motifs architecturaux traités de façon à la fois fine et réaliste.

b) Compositions à panneaux sur fond blanc structurées par des éléments linéaires

La principale innovation de l'époque sévérienne est l'élaboration d'un style que l'on a coutume d'appeler le style linéaire, qui n'est pas sans connaître des antécédents dans les pièces secondaires de Pompéi³²⁰ mais qui se développe de façon intense et profondément renouvelée dès la fin du II^e s. et pendant tout le III^e s. Largement répandu dans les contextes

³¹⁶ Magi 1972.

³¹⁷ Pour un récapitulatif de toutes les datations proposées, assorti de toutes les références bibliographiques, nous renvoyons à Mols et Moormann 2010, p.494-497.

³¹⁸ Levin 1982, p.430-431.

³¹⁹ Salzman 1981.

³²⁰ Par exemple dans la *Casa del Menandro* (I, 10, 4 ; Maiuri 1933, p.208-212), dans la *Casa della Grata metallica* (I, 2, 28 ; PPM I, p.61, fig.4) ou dans des boutiques et arrière-boutiques (I, 2, 7 ; PPM I, p.17, fig.1-2).

domestiques, le style linéaire sur fond blanc fut également le type de décor majoritairement choisi pour la décoration des catacombes.

Sous la terminologie de « style linéaire », on rassemble des décors essentiellement à fond blanc, structurés par des éléments linéaires réalisés à l'aide d'une palette de couleurs réduite (principalement rouge, vert et jaune). Les compositions se réduisent bien souvent à des panneaux juxtaposés ou articulés par des éléments schématiques qui résultent de la réduction maximale du vocabulaire utilisé dans les périodes précédentes et, en particulier, du vocabulaire architectural. Derrière cette définition unique, se cache en vérité une certaine diversité de formes et d'évolutions. La principale variation réside dans l'épaisseur des lignes et le fait qu'elles soient doublées ou non. La seconde concerne la division et l'occupation de la paroi : tandis que certains décors restent fidèles à la division tripartite héritée de la peinture du I^{er} s., d'autres tendent au contraire à multiplier les unités, autant en hauteur qu'en largeur, et à remplir tous les espaces disponibles par des motifs simples, répondant à ce que H. Joyce a qualifié d' « *horror vacui* »³²¹. Ces éléments de variation sont liés et permettent de distinguer deux grands groupes dans les peintures dites linéaires dont les maisons romaines de l'époque sévérienne nous ont laissé témoignage.

*(1) Compositions structurées par des éléments linéaires de type
1 ou Streifendekorationen*

Un premier groupe est constitué de décors qui mettent en œuvre de fines bandes doublées de lignes ou filets généralement de la même couleur – ce que nous avons appelé dans notre typologie éléments linéaires de type 1 – selon des compositions que nous qualifierons de classiques, dans la mesure où elles conservent la division tripartite verticale et, parfois, horizontale, de la paroi. On doit la première identification de ce groupe à F. Wirth sous le nom de *Streifendekorationen*³²². A partir d'un exemple issu de la *Casa di Diana* à Ostie, l'auteur insiste sur un trait qui nous semble caractéristique de ces décors, à savoir le fait que les tracés sont droits et réguliers. Le terme de *Streifensystem* a été repris par H. Mielsch qui le définit comme de fins cadres assortis de lignes de couleurs différentes sur un fond blanc³²³.

³²¹ Joyce 1981, p.44.

³²² Wirth 1934, p.134-142.

³²³ Mielsch 1981 p.227. Notons cependant que dans son ouvrage général de 2001, il range les peintures des pièces *c* et *c'* sous *S. Giovanni in Laterano*, qu'il qualifiait en 1981 de « *Streifensystem* », dans la catégorie des « *Felderdekorationen* » (p.119).

C. Liedtke abandonne cette terminologie et préfère distinguer les *Felderdekorationen*, c'est-à-dire des décors constitués de différents champs séparés par des éléments de division, des *Lineardekorationen*, où la paroi est divisée en champs encadrés par des lignes fines³²⁴. En d'autres termes, elle semble privilégier le critère de la structure (panneaux articulés contre panneaux juxtaposés pour reprendre notre propre terminologie) à celui du vocabulaire décoratif. Une telle position est *a priori* intéressante mais elle conduit la chercheuse à classer dans le groupe des *Felderdekorationen* des décors aussi différents que les deux phases du cryptoportique sous la Velia et à séparer, en revanche, des décors aussi proches que la seconde phase du même cryptoportique et le décor de la tombe 15 de la Via Ostiense³²⁵. C. Liedtke dit elle-même dans ses conclusions que la frontière entre les *Lineardekorationen* et les *Felderdekorationen* les plus tardives est ténue, tenant souvent à quelques détails, et que les premières pourraient apparaître comme une simple variante des secondes³²⁶. Elle s'appuie cependant sur la présence de quelques motifs caractéristiques (éléments en forme de T, de triangles ou suivant la forme des angles des cadres) pour définir le groupe des *Lineardekorationen*. Elle en revient donc paradoxalement à utiliser le vocabulaire décoratif pour définir ce groupe, qui présente par ailleurs beaucoup moins d'individus que celui des *Felderdekorationen*. Une telle distinction, dont elle souligne elle-même les limites, ne nous semble guère convaincante. La différence de traitement des lignes (épaisseur, caractère plus ou moins rigide, absence ou présence de redoublement), qui est de fait associée à l'organisation de la paroi, constitue selon nous un critère plus pertinent, ce qui sera confirmé par l'analyse spatiale. Nous suivons donc les distinctions opérées par F. Wirth.

Les exemplaires les mieux conservés de ce premier groupe sont sans doute ceux qui ornent les parois de deux petites pièces semi-enterrées du « *Palazzo* » *sotto S. Giovanni in Laterano*. Le décor de la pièce *c* est le mieux documenté (ROM 03.02) : les parois répondent à une division tripartite horizontale et verticale. La zone inférieure, très dépouillée, est divisée en champs blancs par des filets rouges ; des compartiments et intercompartiments alternent sans présenter aucun motif. Une fine bande rouge sépare la zone inférieure de la zone médiane. Ce sont ici aussi de fines bandes rouges doublées de part et d'autres de lignes de la même couleur qui assurent la scansion de la paroi. Le panneau central, plus large, présente un cadre matérialisé par une fine bande verte doublée de lignes de la même couleur ; les mêmes

³²⁴ Liedtke 2003, p.194.

³²⁵ Liedtke 2003, n° 82, 1 ; pl. 39, fig. 78.

³²⁶ Liedtke 2003, p.224.

cadres, réalisés en jaune, occupent les panneaux latéraux, plus étroits. Ces différents cadres sont ornés de motifs du répertoire placés en vignette : sur la paroi la mieux conservée, on distingue un cervidé bondissant au centre et des motifs phytomorphes dans les panneaux latéraux ; quant à la paroi sud, elle laisse deviner une figure volante au centre et des cygnes dans les panneaux latéraux. Enfin, la zone supérieure, séparée de la zone médiane par une fine bande rouge, répète la structure de la zone inférieure, puisque l'on y observe une alternance de compartiments, ornés cette fois de motifs divers (oiseaux en vol, motifs phytomorphes...), et d'intercompartiments occupés par une fine bande jaune. Cette description cohérente ne doit toutefois pas masquer l'irrégularité de la structure, les différentes zones ne coïncidant pas parfaitement et les largeurs des différentes unités n'étant pas régulières. Ceci témoigne d'une réalisation plutôt rapide bien que, dans le détail, les motifs ornementaux ne manquent pas de finesse. En témoigne une figure de masque conservée sur le rebord de la fenêtre de la pièce *c'*. Le décor de cette pièce est moins bien documenté mais les quelques éléments disponibles permettent de restituer une structure comparable à celui de la pièce *c* (ROM 03.03). Dans le même complexe, une peinture semblable ornait également les parois de la pièce *o*. En dépit de son mauvais état de conservation, elle semble plus simple que les précédentes, d'une part parce qu'elle est réalisée exclusivement en rouge, d'autre part parce que, les parois étant plus basses, la peinture ne possède qu'une seule zone, au contact avec le décor de la voûte, traité dans la continuité.

Le décor de la pièce B de la *domus* de la *via Eleniana* possède de nombreux points communs avec les deux ensembles que nous venons de décrire (ROM 08.02). La scansion des zones inférieures et médianes – la zone supérieure n'étant pas conservée – est identique à celle des pièces de *S. Giovanni in Laterano*, à une différence près : les panneaux latéraux semblent couvrir, au moins dans un cas, les angles de la pièce. On retrouve par ailleurs en zone médiane les fines bandes doublées de lignes de même couleur. Les motifs qui ornaient probablement les panneaux ne nous sont malheureusement pas parvenus.

Bien qu'elles soient très peu conservées, on peut également rapprocher des ces ensembles les peintures qui décoraient les parois d'un couloir de la villa antérieure au Palais de Maxence sur la Via Appia (ROM 20.05). L'enduit est conservé sur une hauteur faible, mais suffisante pour restituer, au-dessus d'un petit socle, des cadres matérialisés par de fines bandes de couleur foncée et séparés les uns des autres par des filets du même coloris.

De même, la zone supérieure conservée au-dessus des niches dans la pièce IV de la *domus* sous *Santa Maria Maggiore* (ROM 11.02 état 2) a souvent été comparée aux peintures

des pièces *c* et *c'* sous *S. Giovanni in Laterano*³²⁷. Des motifs du répertoire, réalisés en vert, sont encore visibles dans les cadres matérialisés par de fines bandes rouges et vertes doublées de filets de la même couleur : on distingue un motif phytomorphe à volutes dans le cadre central et un dauphin enroulé autour d'un trident dans le cadre latéral gauche.

A côté de ces peintures à la structure extrêmement simple et répétitive, on relève des compositions plus sophistiquées, qui font notamment alterner formes parfaitement rectangulaires et formes à côté supérieur convexe. C'est le cas du décor qui orne les parois d'une pièce retrouvée sous le *Conservatorio di S. Pasquale* (ROM 15.01 état 2). Il s'agit de la seule pièce fouillée d'une habitation édifée derrière une boutique de façade. Elle conserve deux états de décor mural dont le plus récent est une peinture linéaire à fines bandes doublées de lignes. Si la zone inférieure, peu documentée, semble analogue à celles décrites précédemment – à ceci près qu'un buisson stylisé ornait au moins un des compartiments – la zone médiane est structurée selon un schéma plus complexe. La longueur importante de la paroi conservée permet en effet une alternance entre panneaux et interpanneaux. Les premiers, particulièrement larges, sont occupés par des cadres dont le bord inférieur coïncide avec la bande de séparation entre la zone inférieure et la zone médiane. Bien que l'on ne dispose pas de vue complète de la paroi, on peut restituer, à partir des photographies disponibles, une structure centrée autour d'un panneau central où est dessiné un cadre à côté supérieur convexe, les cadres des panneaux latéraux étant strictement rectangulaires. L'effet de symétrie est accentué par les motifs décoratifs secondaires : les guirlandes des panneaux latéraux, suspendues au bord supérieur du cadre, convergent en effet vers la guirlande du panneau central, tendue entre les bords latéraux du cadre. Ces différents cadres sont reliés par des bandes obliques aux interpanneaux qui sont pour leur part occupés par un agencement de bandes verticales et horizontales. La réduction à l'extrême de schémas architecturaux antérieurs est particulièrement sensible dans la composition ainsi décrite. La bande oblique semble en effet fonctionner comme un lointain rappel des échappées qui flanquaient les panneaux du Quatrième Style, tandis que le décor des interpanneaux évoque un pilastre avec bandeau central. Le décor témoigne dans l'ensemble d'une bonne qualité de réalisation : les dimensions sont régulières et les tracés propres et droits.

Ce décor trouve un point de comparaison intéressant dans les peintures qui décoraient des latrines retrouvées *Via Garibaldi*, à tel point que S. Fogagnolo suggère qu'il s'agisse là du travail d'un même atelier (**fig. 35**)³²⁸.

³²⁷ Mols et Moormann 2010, p.495 et 501.

³²⁸ Fogagnolo 2007, p.305. Pour les peintures de la latrine voir Chini 1997b.

Le même langage iconographique est utilisé dans un décor à fond jaune de la *domus* du Janicule, qui appartient au même groupe de pièces que celui qui comportait les décors à édicules étudiés pour la période précédente (ROM 09.02). On y retrouve à la fois le cadre à côté supérieur convexe matérialisé par une fine bande doublée de lignes, la bande oblique reliant différents éléments et les guirlandes accrochées au bord supérieur des panneaux. La qualité de réalisation est toutefois plus faible que dans l'*insula* sous le *Conservatorio di S. Pasquale*. Les tracés, manifestement réalisés à main levée, ne sont pas droits et débordent quelque peu au niveau des angles ; qui plus est, les lignes blanches coupent les bandes obliques plutôt que de suivre leur mouvement, comme c'était le cas dans le décor précédent.

Le peu que l'on sait des peintures qui décoraient plusieurs pièces de la « *Villa* » sotto *S. Giovanni in Laterano* permet de restituer des décors similaires, structurés par des bandes majoritairement rouges sur fond jaune, avec des motifs du répertoire rendus en rouge et blanc avec des touches de blanc (ROM 04.01 et 02).

Bien que plusieurs de ces décors ne soient datés que stylistiquement (ceux de la *Via Eleniana*, de la *domus* sous *Santa Maria Maggiore* ou de l'*insula* sous le *Conservatorio di S. Pasquale*), nous disposons de quelques points de repère pour la datation de ce groupe. Le plus précis est sans doute celui fourni par les peintures du « *Palazzo* » sotto *S. Giovanni in Laterano*. Comme pour le couloir *f*, qui appartient à la même maison, la construction des *Castra nova equitum singularium* au-dessus des structures décrites livre un *TAQ* vers 196 au plus tôt. S. Mols propose par ailleurs un *TPQ* de 180, sur la base de timbres de briques de l'époque de Commode retrouvés dans la pièce adjacente *b*. La prudence est cependant de rigueur car ces briques n'appartiennent pas aux parois mêmes mais au four qui occupe la pièce³²⁹. Il demeure tout à fait envisageable, d'un point de vue archéologique aussi bien que stylistique, d'associer la pose de ces peintures à une série d'interventions contemporaines de la construction du four mais il s'agit d'un repère moins fiable que le *TAQ*. Il est toutefois étayé par les peintures de la Villa de la *Via Appia* qui possèdent un *TPQ* équivalent. Les parois de la pièce *G2* montrent en effet des traces de réfection datées de la fin du II^e s. grâce à aux timbres de briques (voir catalogue, ROM 20.05). Les peintures de la « *Villa* » sotto *S. Giovanni in Laterano* présentent le même encadrement chronologique (voir catalogue, ROM 04).

³²⁹ Précision donnée par De Bruyne 1968, p.101-02.

Concernant la peinture de la *domus* du Janicule, l'analyse stylistique, associée aux données archéologiques disponibles, nous avait précédemment conduite à dater les décors à fond blanc scandés par des édicules du milieu du II^e s. ou un peu après. Au vu des différences manifestes que le décor à fond jaune entretient avec ce groupe de peintures, tant au niveau du style que de la qualité de réalisation, on ne peut toutefois exclure, en l'état actuel des données, la possibilité d'une phase d'intervention postérieure.

Les données archéologiques mises en évidence nous permettent donc de dater la mise en œuvre de ce type de peintures dès les dernières décennies du II^e s. et vraisemblablement durant toute la première moitié du III^e s. En effet, un document issu des Catacombes de Domitille, permet d'attester son utilisation au moins jusque dans le troisième quart du III^e s. (voir plus bas, p.197).

Il est également possible de dater de la même période un joli décor appartenant à la *domus* retrouvée sur la pente nord-est du Palatin (ROM 13.01 état 1). Il diffère de la série présentée par son traitement plus délicat et plus sophistiqué (les traits sont dans l'ensemble plus fins, des cadres rectangulaires alternent avec des cadres à fronton schématique, le panneau central des parois orientale et occidentale est surmonté d'un arc schématique qui rappelle plus directement les structures centrées du I^{er} s.), mais s'y rattache par sa composition d'ensemble et par le vocabulaire employé (il s'agit malgré tout de panneaux à fond blanc comportant des cadres et juxtaposés selon une division tripartite ; on retrouve également l'usage d'un trait épais doublé de traits plus fins ; les couleurs utilisées sont le rouge et le vert). Le phasage du complexe semble par ailleurs justifier une datation à l'époque sévérienne car les structures à laquelle appartient la pièce englobent des éléments antérieurs, en particulier deux murs datés l'un d'époque pré-néronienne, l'autre de l'époque antonine (voir catalogue, ROM 13). On notera enfin, à l'appui d'une telle datation, la grande similitude qui existe entre la plante qui repose sur le bord du cadre central de la paroi orientale et celles de la pièce E8 de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento*.

(2) *Compositions structurées par des éléments linéaires de type 2 ou « Liniendekorationen »*

Le deuxième groupe, moins représenté pour cette période dans les contextes domestiques, est constitué de décors à la composition plus libre et au traitement moins rigide qui n'utilisent plus que des lignes et filets simples, essentiellement rouges et verts. Ces

peintures sont rassemblées par F. Wirth sous le nom de *rotgrüne Liniendekoration*³³⁰. L'exemple le plus connu en est certainement la pièce peinte du complexe dit de la « *Villa Piccola* » sous *S. Sebastiano*, que nous avons exclue de notre corpus car, si la fonction précise de l'édifice reste incertaine, il semble acquis qu'il ne s'agissait pas d'une unité résidentielle³³¹. H. Mielsch reprend l'expression *rotgrüne Liniendekoration* et la définition proposée par F. Wirth pour décrire une peinture, actuellement perdue, trouvée lors de fouilles devant *S. Pudenziana*³³². Plus tard, il parlera également de *Linearsystem* pour désigner le même type de décors³³³.

Une aquarelle en atteste la présence sur les parois extérieures des pièces E14 et E15 de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* (ROM 10.10 et 11 états 2). On y voit, au-dessus d'une zone inférieure compartimentée avec motifs phytomorphes, un panneau avec cadre orné d'un cheval ailé au-dessus duquel pendent des guirlandes. Il est flanqué d'un interpanneau évoquant un pilastre à lésène. Les éléments de partition sont ici rendus par de simples filets verts et rouges. L'intérieur des pièces a également dû être repeint dans le même goût, comme en témoignent les peintures qui ornaient la voûte et dont on conserve quelques traces (voir plus bas, dans la sous-partie sur les plafonds) ; le décor des parois n'est cependant pas documenté.

En face de la *domus*, l'*insula C*, également dégagée à l'occasion des travaux, présente elle aussi des décors linéaires de ce type (voir en particulier les *tabernae* C10 et C11³³⁴). On sort toutefois ici des contextes strictement domestiques, puisqu'il s'agit de boutiques.

Le même esprit règne dans le second état des peintures qui ornent le cryptoportique d'une *domus* retrouvée sur la *Velia* (ROM 12.01 états 2). Il s'agit à nouveau d'une peinture qui couvrait de façon continue les parois et la voûte. L'ampleur en est toutefois beaucoup plus importante, en raison de la hauteur du cryptoportique (5,55 m au centre de la voûte). Au-dessus d'une zone inférieure décorée de simples lignes, des panneaux et inter-panneaux alternent sur trois niveaux superposés. Les panneaux contiennent des cadres décorés de motifs du répertoire. Les deux premiers niveaux, dont les hauteurs sont les plus importantes, font voir des figures dansantes et d'autres motifs comme des animaux bondissants ou des motifs phytomorphes ; le dernier niveau ne présente que ces deux dernières catégories de motifs. Le décor est comparable dans sa structure à celui de l'*insula* sous le *Conservatorio di S.*

³³⁰ Wirth 1934, p.166.

³³¹ Pour un bilan récent sur le contexte de découverte, la planimétrie et les possibles fonctions de la dite « *Villa Piccola* », voir Lepone 2004.

³³² Mielsch 1975, p.126-129.

³³³ Mielsch 1981 p.227.

³³⁴ Barbera et Paris 1996, p.181-183, fig.6-8.

Pasquale : les cadres, qui sont alternativement rectangulaires et rectangulaires avec côté supérieur convexe, reposent en effet sur les limites des zones et sont rattachés aux inter-panneaux par des lignes obliques (ici curvilignes) ; les inter-panneaux, quant à eux, sont occupés par des lignes verticales, de sorte qu'ils évoquent de manière lointaine des pilastres à bandeau. Le traitement est en revanche bien différent, dans la mesure où tous ces éléments sont rendus à l'aide de simples lignes rouges et vertes et où l'impression d'ensemble est celle d'une souplesse et d'une liberté plus grandes. En témoignent les dimensions irrégulières des différents éléments ou encore le traitement des lignes qui occupent la zone inférieure et qui s'avèrent tout sauf droites.

F. Wirth considérait ce type de peintures comme une évolution stylistique des *Streifendekorationen* et, de fait, nous aurions spontanément tendance à estimer que ce style plus libre et moins rigoureusement structuré est plus tardif que le précédent. H. Mielsch affirme cependant qu'il s'agit plutôt d'un développement parallèle³³⁵. La démonstration de L. De Bruyne, à partir d'un cas contre-intuitif qui nous invite à conserver la plus grande prudence³³⁶, vient à l'appui d'une telle affirmation. Il s'agit des deux états de décoration du *cubiculum* du « Bon Pasteur », dans les Catacombes de Domitille : en zone basse, une peinture tout à fait comparable au premier groupe examiné ; en partie haute, une peinture au style plus libre et à la réalisation plus rapide. Face à une telle situation on tendrait spontanément à associer la partie inférieure du décor à la première phase et la partie supérieure à la seconde. Or les données archéologiques sont formelles : il s'agit du contraire. Le sol du *cubiculum* a en effet été abaissé d'environ 1,75 m. en vue de la construction d'*arcosolia* dans les parois et il est clair que l'enduit du bas passe par-dessus celui du haut. Ces modifications interviennent au plus tôt dans le troisième quart du III^e s. puisque la première phase de peinture est elle-même datée entre 230 et 250³³⁷.

Concernant les peintures retrouvées en contexte domestique, nous manquons malheureusement de données archéologiques pour en préciser le cadre chronologique. Il est tout à fait possible que les peintures de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* appartiennent à la même phase de réfection que les compositions architecturales étudiées plus

³³⁵ Mielsch 1981, p.227.

³³⁶ De Bruyne 1968, p.103-06, fig.15-16.

³³⁷ Elle est en effet associée au creusement de la chambre funéraire qui résulte de la transformation d'un ancien *Begräbnisstatt* privé, daté quant à lui du début du III^e s.

haut mais cela ne semble pas prouvé archéologiquement et R. Paris ne s'avance pas sur leur datation³³⁸. Les peintures de la Velia sont quant à elles datées essentiellement stylistiquement.

Quelques peintures issues des catacombes permettent cependant d'affirmer que ce type de décor apparaît dès l'époque sévérienne³³⁹. Ainsi, le décor de l'Hypogée des *Aurelii*, dont le fond blanc est partitionné en différents champs par de simples filets rouges sur les parois et par des filets bouletés sur le plafond, doit selon toute vraisemblance être daté de la première moitié du III^e s. La construction de la muraille d'Aurélien, qui vient englober la tombe, fournit un *TAQ* de 271 et G. Lugli propose par ailleurs de dater l'édifice, à partir du type de construction et des timbres de briques, de la première moitié du III^e s. Le décor a d'ailleurs livré des motifs qui ont déjà été observés dans les compositions architecturales de la *Via Eleniana* ou de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* et que l'on peut considérer comme caractéristiques de l'époque sévérienne : des gazelles bondissantes, des vases végétalisés, des chevaux marins. La peinture de première phase de la chambre funéraire 17 de la Crypte de Lucine présente une datation encore plus resserrée. Elle est en effet contemporaine de la construction de l'hypogée que l'on peut placer, grâce à des inscriptions, au début du III^e s. et intervient avant l'élévation de pilastres et arcades qui viennent la recouvrir en partie, élévation vraisemblablement datée du milieu du III^e s., d'après le type de construction. On ne distingue plus grand-chose de cette première phase mais les parois étaient tout du moins scandées en panneaux et inter-panneaux par de simples filets rouges. On peut enfin mentionner les peintures des *cubicula* A² et A³ des Catacombes de Saint-Calliste pour lesquelles on peut proposer un *TAQ* autour de 230. En effet, ces espaces semblent avoir vu le jour avant la construction de la Crypte des Papes, pour laquelle on dispose d'un *TPQ* de 236 puisque le premier Pape dont l'inhumation est attestée dans la Crypte est Antéros. Les parallèles avec les peintures issues de contextes domestiques sont moins immédiats, notamment en raison de la présence de nombreuses scènes figurées, mais ce sont bien de simples filets qui partitionnent les parois et le plafond en champs de formes géométriques.

Cet excursus permet donc d'asseoir les hypothèses de datation sévérienne proposées pour les peintures qui nous occupent et, en particulier, pour celles de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* que l'on peut par ailleurs rattacher à une phase de réfections bien identifiée.

³³⁸ Barbera et Paris 1996, p.112-114. Un indice est fourni par le fait que ces peintures ont été appliquées après le rétrécissement de l'ouverture mais cette modification n'est pas datée.

³³⁹ Nous nous appuyons ici sur les travaux de C. Liedtke qui a rassemblé les peintures des catacombes sur fond monochrome attribuables aux II^e et III^e s., en présentant, quand ils existent, les éléments de datation extérieurs dont on dispose (Liedtke 2003, p.179-192, n°76-83). Nous renvoyons à ces notices pour la bibliographie sur laquelle elle-même se fonde.

Il confirme en tout cas que ce type de décor s'est développé dès le début du III^e s., de façon sinon contemporaine, du moins de peu postérieure aux décors du premier groupe.

c) *Systèmes mixtes à imitation de marbre*

A partir du début du III^e s., les hauts revêtements de marbre commencent timidement à céder la place à des imitations, peu documentées jusqu'à cette date dans les décors domestiques de la capitale.

Dans la pièce 28 de la « *Villa Grande* » (ROM 21.02 état 2), le revêtement de marbre qui occupait vraisemblablement la partie basse de la paroi dans la première phase du décor est remplacé par une imitation d'*opus sectile*. Le pan d'enduit conservé montre la juxtaposition de panneaux imitant le marbre cipolin pour le premier, un disque de porphyre rouge inclus dans une dalle de jaune antique pour le deuxième et enfin un losange inclus dans une dalle de cipolin pour le troisième³⁴⁰. Cette transformation peut être datée relativement puisqu'elle intervient en état 2, après la première phase située vraisemblablement dans la seconde moitié du II^e s. (voir période 2 ; ROM 21.02 état 1) et avant une seconde réfection qui intervient quant à elle avant le IV^e s., date à laquelle les structures de la maison sont enterrées en vue de la construction de la Basilique *S. Sebastiano*. La datation dans les premières décennies du III^e s. proposée par F. Tacalite semble donc convaincante³⁴¹.

Une autre occurrence d'imitation de marbre peut être attribuée à la même période : le décor de la pièce 16 de la *domus sotto Santa Maria Maggiore* (ROM 11.05). Au-dessus d'une plinthe jaune, se déploient des marbres fictifs : des panneaux de couleur jaune ocre sont encadrés d'une bande jaune plus claire veinée de marron ; entre ces panneaux, s'élèvent des bandes jaunes imitant vraisemblablement des lésènes. Au-dessus de cette partie basse, qui, d'après le cliché publié par S. Mols et E. Moormann³⁴², atteint une hauteur importante, s'étend une prédelle à fond vert sur laquelle n'était visible, au moment de la fouille, qu'un félin. Quant à la partie haute de la paroi, à fond jaune, il ne subsiste de son décor que la silhouette d'un personnage masculin sur la paroi sud. On a retrouvé sur cette peinture des graffiti datés dans le courant du III^e s qui fournissent un *TAQ*³⁴³. Dans l'état actuel de nos connaissances, aucune peinture domestique à haute imitation de marbre n'étant documentée

³⁴⁰ L'identification des marbres est difficile à établir d'après la documentation publiée et nous reprenons donc la description proposée par Tacalite 2004, p.409.

³⁴¹ Tacalite 2004, p.408-409.

³⁴² Mols et Moormann 2010, fig.21.

³⁴³ Mols et Moormann 2010, p.483.

dans le courant du II^e s. ; on peut donc placer ce décor dans les premières décennies du III^e s.³⁴⁴.

d) Autres compositions

La *domus* sous les Thermes de Caracalla a livré un exemple de scène figurée continue au-dessus d'un haut revêtement de marbre (ROM 19.11 état 2). En effet, le décor de la pièce N, vu précédemment, est refait durant la dernière phase de vie de la maison, c'est-à-dire à une date comprise entre 180 environ, période à laquelle nous avons situé l'état antérieur de la peinture (voir période 2), et 206, moment où sont construits, sur la maison, les Thermes de Caracalla. Le revêtement de marbre haut d'1,60 m de la phase antérieure est conservé mais la zone sus-jacente ainsi que la voûte sont recouvertes d'un nouvel enduit. La peinture met essentiellement en scène des divinités. Sur la paroi de l'entrée, en haut à droite, on observe le buste du dieu Anubis, dont la tête de chien est tournée vers la gauche où se trouve, de l'autre côté de la porte, une figure de jeune homme portant une corne d'abondance. Sur la paroi de gauche, F. Castagnoli décrivait Cérès et Sérapis³⁴⁵ mais I. Iacopi reconnaît une figure féminine, portant une torche, qu'elle identifie plutôt à Isis en raison de sa coiffe (avec raison nous semble-t-il) et un autre personnage qu'on devine à peine³⁴⁶. Sur la paroi du fond, apparaissent les restes de sept personnages alignés en train de s'entretenir, personnages que l'on peut identifier comme des divinités diverses. La paroi de droite enfin montre les trois divinités capitoline, disposées frontalement. F. Castagnoli décrit également sur cette paroi la louve et les jumeaux. Tous ces personnages sont représentés sur un fond uni, au-dessous de guirlandes qui partent du milieu vers les bords de la lunette. Le caractère exceptionnel de la scène, à une époque où très peu de scènes figurées continues sont documentées, s'explique vraisemblablement par la transformation de cette pièce en *lairaie*³⁴⁷.

Le calendrier peint retrouvé sur les murs du portique de la *domus sotto Santa Maria Maggiore*, au-dessus d'un haut revêtement de marbre, constitue une autre composition exceptionnelle que l'on peut dater, comme nous l'avons vu plus haut (p.189), entre 176 et le début du III^e s. (ROM 11.01 état 3). Nous ne nous attarderons pas sur les différentes restitutions et interprétations proposées pour cette peinture – qui demeure un *unicum* dans le

³⁴⁴ C'est également la datation proposée par Mols et Moorman 2010, p.501.

³⁴⁵ Castagnoli 1949-50, p.171.

³⁴⁶ Iacopi 1985, p.619.

³⁴⁷ L'identification comme *lairaie* est confirmée par la présence d'un autel, adossé sur le revêtement de marbre du mur du fond et lui-même revêtu de marbre (voir Castagnoli 1949-50 p.170 et fig.27). F. Castagnoli reconnaît également sur le cliché de Parker une forme qui pourrait être les restes d'une statuette posée sur l'autel.

panorama de la peinture sévérienne en Italie – et renverrons à l'article de S. Mols et E. Moormann, déjà mentionné à plusieurs reprises, qui constitue la relecture la plus récente de cet ensemble³⁴⁸.

La même maison a également livré un décor géométrique couvrant qui, s'il présente des antécédents dans la peinture pompéienne³⁴⁹, ne trouve guère de parallèle dans notre corpus. Les peintures ornent les parements extérieurs d'un mur en L isolé retrouvé dans la pièce VII (ROM 11.06). Quoique le tout forme un ensemble homogène, le schéma est un peu différent entre le petit et le long côté de la paroi. Sur le petit côté, au-dessus d'une plinthe de marbre dont il ne reste que les traces d'accrochage, se déploient, sur toute la hauteur de la paroi, des rangées de formes géométriques colorées qui suggèrent des poutrelles. Elles sont représentées en perspective, en changeant de point de vue à chaque rangée, de manière à donner l'impression d'un zigzag. Le petit côté de la poutrelle, situé face à nous, est représenté en blanc ; les longs côtés, vus en perspectives, tantôt en vert et gris, tantôt en jaune et rouge. La gamme chromatique est la même sur le long côté de la paroi mais il n'y a plus ici d'effet de perspective. Il s'agit de rangées diagonales de carrés de même couleur reliés par les angles. L'axe change de direction à peu près à mi-hauteur de la paroi, de façon à donner l'impression d'un motif en flèche, qui s'inverse à l'autre extrémité de la paroi. La composition est limitée de part et d'autre par des bandes d'angle marron. La datation de cette peinture est délicate. S. Mols et E. Moormann observent que la gamme chromatique utilisée est la même que pour les décors architecturaux du portique, ce qui les pousse à associer l'érection et la décoration de ces parois aux grands travaux d'époque sévérienne qui auraient suivi l'écroulement partiel de l'édifice³⁵⁰. Une telle association demeure pourtant hypothétique.

e) Plafonds

Plusieurs de ces décors ont été retrouvés avec leurs plafonds. Il s'agit essentiellement de compositions linéaires. Ainsi, la pièce peinte de la *domus* sur la pente nord-est du Palatin a conservé le décor de sa voûte en berceau, traité en continuité avec le décor des parois, les deux zones étant séparés seulement par une fine bande rouge (ROM 13.01 état 1). La peinture, qui n'est pas conservée intégralement, est structurée autour d'une forme en amande

³⁴⁸ Mols et Moormann 2010.

³⁴⁹ Voir par exemple I, 20, 4, *cubiculum* 7 (PPM II, p.1076, fig.7). Au dernier colloque de l'AIPMA (Athènes, septembre 2013), R. Helg a également montré ce type de décor utilisé en façade, notamment dans le *vicolo di Mercurio* ; il s'agit cependant d'images d'archives pour l'instant inédites.

³⁵⁰ Mols et Moormann 2010, p.502.

dont les pointes touchent la bande de démarcation avec le décor des parois ; quatre triangles occupent les angles laissés libres ; un de leur côté est légèrement incurvé pour épouser la forme de l'amande ; on y observe divers poissons et hippocampes, tandis qu'un cerf occupe une des extrémités de l'amande. Comme sur les parois, la sobriété est ici de mise, les formes géométriques étant matérialisées par de simples filets colorés et une grande partie du fond blanc étant laissé vierge.

La voûte en berceau du cryptoportique de la *domus* sur la Velia est également décorée en parfaite continuité avec les peintures des parois (ROM 12.01 état 2). Les bords de la voûte sont traités comme une rangée de panneaux supplémentaire, tandis que, dans le reste du décor, on retrouve la même souplesse et le même vocabulaire décoratif que sur les murs. La structure est fondée sur la juxtaposition de modules carrés où sont mises en œuvre des compositions centrées à diagonales affirmées ; le dessin permet d'en restituer deux :

- La première est composée d'un grand cercle inscrit dans le cadre carré ; au centre du grand cercle se trouve un cercle plus petit vers lequel convergent, sur les axes diagonaux, des candélabres entourés d'un filet curviligne ; au bord du cercle, sur les axes principaux, sont disposés de petits cadres décorés de personnages ; les espaces laissés libres sont occupés par des éléments végétaux peuplés de quelques oiseaux.
- La seconde est également organisée autour d'un petit cercle central ; les axes diagonaux sont marqués par des candélabres végétalisés, cette fois compris dans un cadre conique ; ces éléments, inscrits dans le grand cadre carré, déterminent aux quatre angles des triangles occupés par des oiseaux ; sur les axes principaux se trouvent des *pinakes*.

La présence des *pinakes* et des éléments végétaux développés qui couvrent les espaces laissés vierges témoigne d'une richesse ornementale plus importante que sur les parois.

C'est également autour de formes circulaires qu'est organisé le décor de la voûte en berceau qui couvrait la pièce E14 de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* (ROM 10.10 état 2). La peinture n'est documentée que par un cliché noir et blanc réalisé au moment de la fouille, qui laisse deviner la voûte plutôt qu'il ne la montre. Il est néanmoins possible de décrire une composition à emboîtement, fondée sur des cercles concentriques et rehaussée de motifs décoratifs qu'on ne distingue malheureusement pas sur le cliché. Par rapport au décor de la *domus* du Palatin, l'impression donnée est celle d'une plus grande souplesse, avec un usage privilégié des formes circulaires ou curvilignes.

Au total, les compositions linéaires témoignent donc d'une plus grande continuité avec le décor des parois puisque, contrairement aux pièces dont les parois présentent des décors architecturaux, les éléments structurants (des lignes colorées) et les motifs secondaires (motifs du répertoire comme des oiseaux, dauphins, motifs phytomorphes ou figures volantes) sont ici identiques dans les deux zones. Le spectateur a ainsi l'impression d'un tout homogène, impression renforcée par le choix des voûtes en berceau qui prolongent réellement les parois sur deux côtés. L'exemple de la *domus* sur la Velia, où la voûte est ornée d'une structure plus complexe et de motifs plus riches et plus développés que les parois, montre cependant que l'on continue d'accorder un soin particulier aux plafonds.

On constate par ailleurs la diffusion continue des compositions centrées, à emboîtement et à diagonales affirmées, tandis que les compositions à caissons, attestées à la période précédente, ne sont plus documentées. Il est cependant délicat de généraliser de telles conclusions au vu du faible échantillon dont nous disposons.

f) Analyse spatiale

Si l'on examine les autres éléments de décor mis en œuvre avec les peintures décrites, on constate que le stuc, en continuité avec la période précédente, n'est plus guère utilisé dans le décor domestique. Les revêtements de marbre quant à eux sont toujours bien représentés et atteignent parfois une hauteur importante, comme le montre le tableau 13 ci-dessous.

Identifiant ensemble	Type de décor	Hauteur du placage	Type de composition peinte
Roma, maison sous les Thermes de Caracalla, pièce N	Pavement de mosaïque		composition à scène continue
	Revêtement de marbre	> 1,50m	
Roma, <i>domus sotto la Piazza dei Cinquecento</i> , pièce E1	Pavement de mosaïque		composition complexe à structuration architecturale sur fond polychrome
	Revêtement de marbre	> 1,50m	
Roma, <i>domus sotto la Piazza dei Cinquecento</i> , pièce E9	Pavement de mosaïque		composition complexe à structuration architecturale sur fond polychrome
	Plinthe de marbre	< 50cm	
Roma, <i>domus sotto la Piazza dei Cinquecento</i> , pièce E10	Pavement de mosaïque		composition complexe à structuration architecturale sur fond blanc
	Plinthe de marbre	< 50cm	
Roma, <i>domus sotto la Piazza dei Cinquecento</i> , pièce E4	Pavement de mosaïque		<i>non documenté</i>
	Revêtement de marbre	> 1m	
	Fontaine revêtue de marbre		
Roma, <i>domus sotto S. Maria Maggiore</i> , portique	Revêtement de marbre	> 1,50m	composition complexe à structuration architecturale sur fond polychrome
Roma, <i>domus sotto S. Maria Maggiore</i> , mur 7	Plinthe de marbre	information indisponible	composition couvrante à motifs géométriques
Roma, <i>domus sulla Velia</i> , cryptoportique	Plinthe de marbre	information indisponible	composition à panneaux linéaire sur fond blanc

Tableau 13. Revêtements marmoréens associés aux peintures décrites.

Si on les retrouve sans grande surprise sous les compositions complexes à vocabulaire architectural, leur présence au bas d'une composition à panneaux linéaire ou d'une composition couvrante à motifs géométriques est plus étonnante. S'il est vrai qu'il ne s'agit dans ces deux cas que de plinthes dont la hauteur devait être assez faible, on peut penser une fois de plus à une logique décorative par secteurs. L'hypothèse est difficile à valider ici dans la mesure où l'on manque de plans complets.

En dépit de cette apparente continuité, on observe de légères évolutions par rapport à la période précédente. D'une part, le marbre semble avoir disparu des sols, seuls des pavements de mosaïque étant associés à ces décors. D'autre part, il faut noter le retour des imitations de marbre, quasiment absentes des maisons de la capitale durant le II^e s. Leur mise en œuvre n'obéit vraisemblablement pas à des considérations économiques, puisqu'elles interviennent dans de riches maisons qui présentent dans d'autres pièces des placages réels. Cela est particulièrement vrai pour la *domus sotto Santa Maria Maggiore* où il semble assuré qu'un des états des placages de marbre du portique est contemporain des peintures de la pièce 16.

Concernant les schémas picturaux et le vocabulaire décoratif, la période sévérienne montre une importante diversité. En effet, alors que le vocabulaire architectural dominait largement dans les décors de la période précédente, on voit se développer, à partir de la fin du II^e s., les compositions à panneaux structurées par des éléments linéaires, tandis qu'apparaissent, plus ponctuellement, des compositions couvrantes à motifs géométriques ou à scène continue. Du point de vue de l'analyse spatiale, la question est de savoir si ces types de compositions correspondent à une distinction entre différents types de pièces ou entre des habitats de différents niveaux sociaux, ou s'il s'agit plutôt de choix liés au goût des commanditaires.

Il est difficile de répondre pour les compositions qui apparaissent ponctuellement puisque l'on manque précisément de données pour les étudier en série. Quelques éléments émergent toutefois. Notons tout d'abord que les compositions à scène continue, qui se diffusent plus tard dans le III^e s., sont encore des cas exceptionnels, réservés à des pièces particulières. En effet, pour cette période, le seul cas attesté de grande scène figurée traitée de façon continue sont les scènes mythologiques de la Maison sous les Thermes de Caracalla ; or ce choix s'explique par la destination de la pièce, vraisemblablement transformée en lairair dans la dernière phase d'occupation de la demeure, comme nous l'avons rappelé plus haut.

Concernant les compositions géométriques couvrantes de la *domus sotto Santa Maria Maggiore*, leur situation est trop isolée et trop lacunaire pour pouvoir en dire quoique ce soit. On note cependant que ces éléments novateurs dans le panorama du décor domestique de la capitale apparaissent tous dans des demeures d'un certain rang, attestant une fois de plus le fait que les riches commanditaires de Rome concentrent les moyens de renouveler la production.

Comme nous l'avons dit, la principale innovation de la période sévérienne est la diffusion des compositions à panneaux articulés par des éléments linéaires sur fond blanc (ou plus rarement jaune). Il faut souligner d'emblée que ces décors sobres, voire simples, n'étaient en rien réservés aux habitations modestes, comme en témoigne leur présence dans la *domus* du Janicule ou dans la luxueuse maison de la *Piazza dei Cinquecento*. On peut se demander en revanche si ces compositions remplacent fonctionnellement celles à édicules, qui semblent disparaître précisément au moment de l'essor du style dit linéaire, à partir de la fin du II^e s., ou s'il s'agit de l'expression d'un goût nouveau qui peut s'adapter également à des pièces d'importance – ce que suggérerait le fait que ce style soit largement diffusé dans les catacombes, quel que soit le niveau social des défunts. Il est difficile d'apporter une réponse définitive à cause du caractère lacunaire des contextes. Ainsi, sur 12 pièces présentant des décors linéaires, nous n'avons les mesures, la position dans le plan ou le nombre et le type de baies que pour 6 ensembles et ce ne sont pas les mêmes pour chaque type de donnée, ce qui rend l'analyse spatiale délicate. Un premier élément de réponse est toutefois fourni par l'absence d'association de placage de marbre avec des décors linéaires, excepté dans le cryptoportique de la *domus* sur la Velia – alors que dans le même temps, le marbre continue d'occuper une place importante dans le décor domestique. Et encore ne s'agit-il, dans le cryptoportique en question, que d'une plinthe dont l'élévation devait être dérisoire par rapport à la hauteur très importante des parois (5,55 m au centre de la voûte). La lecture des quelques plans complets dont nous disposons peut apporter un second élément de réponse. Dans la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento*, presque entièrement redécorée à la fin du II^e s., les décors linéaires viennent remplacer les anciens décors à édicules dans les deux petites pièces E14 et E15 et sur leurs parois extérieures donnant sur la courette. Ils se trouvent, qui plus est, dans un secteur secondaire de la maison, tandis que dans le secteur d'entrée, les pièces en position axiale (pièces E1 et E9) sont décorées de compositions architecturales sur fond polychrome et les pièces en position secondaire (vestibule E5, pièces E8 et E10, couloir E3-E11) de compositions architecturales plus simples sur fond blanc. Le décor linéaire de la *domus* de la *Via Eleniana* semble également caractériser une pièce secondaire. On ne possède

qu'une partie du plan mais on observe la même hiérarchisation entre une composition architecturale sur fond polychrome (grande pièce A), une composition architecturale sur fond blanc (couloir D) et, enfin, une composition à panneaux linéaire sur fond blanc dans la petite pièce B. Ajoutons que, dans la *domus* du Janicule, le décor linéaire sur fond jaune se trouve dans le même secteur que le groupe de pièces décorées à la période précédente de peintures édificulaires. Enfin, les pièces *c* et *c'* du « *Palazzo* » *sotto S. Giovanni in Laterano* présentent la même situation que les groupes de pièces décorées de peintures édificulaires : des petites pièces alignées décorées de la même façon. Tous ces éléments nous poussent donc à considérer que, dans les habitations d'un certain standing comme le sont les *domus* que nous venons de mentionner, le style linéaire remplace de fait les compositions à édificules dans les espaces secondaires ou de service et ne prend pas place dans les pièces de représentation.

Dans les habitations plus modestes, la situation est moins claire, en partie par manque de données. D'un côté, si l'on examine le cas de l'*insula* 2 sous le *Conservatorio di San Pasquale in Trastevere*, un habitat de niveau moyen selon S. Fogagnolo³⁵¹, les peintures linéaires semblent réservées aux pièces secondaires. Des décors de ce type ont en effet été retrouvés dans une petite pièce et un couloir situés dans l'angle sud-est de la demeure, en-dehors des axes principaux³⁵². La situation semble cependant un peu différente dans l'*insula* située de l'autre côté de la rue, où un décor linéaire orne les murs d'une pièce située directement à l'arrière d'une boutique. Le reste de l'édifice n'a malheureusement pas été dégagé, de sorte que nous n'avons aucune information sur la position de cet espace dans le plan ; toutefois, les dimensions importantes de la pièce (au moins 4 x 5,5 m) et la relative qualité des deux phases de peintures attestées pourraient parler en faveur d'un espace d'une certaine importance. Il serait alors possible d'imaginer que, à l'instar des décors édificulaires sur fond blanc d'Ostie, les peintures linéaires aient pu, dans des appartements de niveau moyen, décorer sinon toutes, du moins une bonne partie des pièces. Faute de donnée, nous restons cependant dans le domaine de la conjecture.

Si les peintures linéaires remplacent donc celles à édificules au bas de l'échelle hiérarchique des décors peints, les pièces les plus importantes semblent être toujours occupées par des compositions architecturales. C'est en tout cas ce que suggèrent les exemples de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* et de celle de la *Via Elania*, dont on conserve un plan

³⁵¹ Fogagnolo 2004, p.277. Le plan, de dimensions moyennes et flanqué de boutiques sur tout le côté donnant sur la rue, ainsi que le caractère manifestement commercial du quartier nous semblent confirmer cette affirmation.

³⁵² Ces peintures, décrites très rapidement par Fogagnolo 2001 (p.270), ne sont à notre connaissance pas publiées.

complet pour la première et un plan partiel mais suffisamment étendu pour la seconde³⁵³. Il faut cependant distinguer, comme nous l'avons dit dans l'analyse stylistique, les décors polychromes et ceux à fond blanc, les premiers présentant une composition plus complexe que les seconds. Cette différence répond sans grande surprise à une hiérarchisation des espaces dans l'économie des maisons. Cela est particulièrement clair dans le cas de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento*. Rappelons que la maison est composée de trois secteurs : le secteur d'entrée, structuré autour de l'*atrium*, qui apparaît clairement comme le secteur de représentation ; un secteur intermédiaire qui est constitué des pièces E14, 15 et 16, réparties autour de la petite cour E13, et qui semble destiné aux services³⁵⁴ ; enfin, à l'extrémité sud de la maison, un groupe de trois pièces assez luxueuses qui étaient probablement, comme le suggère R. Paris, les appartements du maître de maison³⁵⁵. Nous avons déjà eu l'occasion de dire que les décors linéaires documentés se trouvaient dans le secteur de service (façade et intérieur des pièces E14 et 15). Les décors architecturaux de la fin du II^e s., quant à eux, se concentrent dans le secteur d'entrée. Enfin, les deux décors polychromes, associés à une plinthe et un haut revêtement de marbre, se trouvent dans les pièces situées dans l'axe de l'*atrium* (le salon E1, dont la forme absidée et les grandes dimensions renforcent le statut, et la pièce E9), tandis que les décors à fond blanc occupent les autres pièces du secteur (vestibule E5, couloir, pièces E8 et E10 qui encadrent la pièce E9). Un élément de hiérarchisation supplémentaire est introduit par la présence d'une plinthe de marbre dans la pièce de repos E10, plinthe qui la distingue des espaces de circulation et de la pièce E8 au décor plus simple. Quant aux pavements, les mosaïques hadrianiques sont dans l'ensemble laissées en place, seuls les revêtements pariétaux ayant été refaits à la fin du II^e s. La différence réside entre les espaces de repos et les espaces de circulation. Ainsi, le couloir est orné d'un motif continu de disques et étoiles blanches alternant sur le fond noir, tandis que dans les pièces de repos (E8, E9 et E1 conservent leur pavement, auxquelles on peut ajouter, dans le secteur de service, les petites pièces E14 et 15), les mosaïques sont figurées ou à

³⁵³ Le beau décor de la maison près de *S. Crisogono* présente malheureusement un contexte beaucoup trop lacunaire pour toute tentative d'interprétation spatiale.

³⁵⁴ La cour est pavée d'*opus spicatum* alors que le reste de la maison présente des pavements de mosaïque. Surtout, devant la paroi sud de la cour, se trouvait une bouche d'égout et de bas murs latéraux, qui permettent à R. Paris de restituer des latrines ou une cuisine (Barbera et Paris 1996, p.112). La pièce E16 présentait quant à elle un revêtement pariétal de simple mortier qui fait aussi penser à une destination utilitaire. R. Paris propose d'y voir une cuisine ou, plus vraisemblablement en raison de l'étroitesse de la pièce, un débarras (Barbera et Paris 1996, p.114).

³⁵⁵ Outre la présence de hauts revêtements de marbre relevés dans la partie précédente, on note la découverte, sous les pavements des pièces E20 et E31, d'une structure pour chauffer les pièces (Barbera et Paris 1996, p.114).

motifs ornementaux et organisées autour d'un motif central. Le pavement de la pièce E9 est plus simple que ce que l'on aurait pu attendre ; on constate toutefois qu'il fait écho au pavement du salon E1, confirmant le lien qui unit les deux pièces : on y retrouve en effet les motifs cordiformes, les éléments végétaux et les oiseaux qui caractérisent, certes d'une manière plus foisonnante, la mosaïque d'E1. On observe donc un subtil dégradé dans la hiérarchisation des espaces, modulée par la combinaison du décor peint, des pavements et des revêtements de marbre associée à la position dans le plan (voir tableau 14 ci-dessous).

	Peintures pariétales			Décor associé		Pièce	
	Structure	Vocabulaire décoratif	Couleur du fond	Placages de marbre	Pavement	Nom	Position dans le plan et dimensions
1	Compositions complexes	architectural	polychrome	Haut revêtement	Mosaïque noire et blanche, composition centrée à motifs figurés	E1	Axe principal, grande pièce absidée (6,3 x 7,9 m. environ)
2	Compositions complexes	architectural	polychrome	Plinthe	Mosaïque noire et blanche, composition couvrante à motifs figurés	E9	Axe principal (4,7 x 4 m. environ)
3	Compositions complexes	architectural	blanc	Plinthe	<i>Non documenté</i>	E10	Axe secondaire (4,1 x 4,1 m. environ)
4	Compositions complexes	architectural	blanc	Absence	Mosaïque noire et blanche, composition centrée à motifs géométriques et figurés	E8	Axe secondaire (4,1 x 4,6 m. environ)
5	Compositions complexes	architectural	blanc	Absence	Mosaïque noire et blanche, composition couvrante à motifs géométriques	E3-11, (E5 ?)	Secondaire (couloir long d'une trentaine de m.)
6	Compositions à panneaux	linéaire	blanc	Absence	Mosaïque noire et blanche, composition centrée à motifs géométriques et figurés	E14, E15,	Secondaire (2 x 3 m. environ)

Tableau 14. Programme décoratif de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento*.

Le plan de la *domus* de la *Via Eleniana* est moins clair, car seulement partiellement conservé, mais on constate la même gradation entre un décor architectural polychrome dans la grande pièce A et un décor architectural à fond blanc dans le couloir D. En bas de l'échelle, comme nous l'avons dit plus haut, se trouve le décor linéaire à fond blanc, dans une petite pièce pavée de blocs de tuf. Le marbre est ici complètement absent mais les pavements suivent parfaitement la hiérarchisation établie par les peintures, comme le montre le tableau 15 ci-dessous.

	Peintures pariétales			Décor associé		Pièce
	Structure	Vocabulaire décoratif	Couleur du fond	Marbre	Pavement	
1	Compositions complexes	architectural	polychrome	Absence	Mosaïque noire et blanche, composition couvrante à motifs géométriques	A (3,20 x au moins 4,50 m.)
2	Compositions complexes	architectural	blanc	Absence	Mosaïque polychrome, composition couvrante à larges motifs géométriques	D (couloir ; 2,30 x au moins 6,50 m.)
3	Compositions à panneaux	linéaire	blanc	Absence	Pavement de blocs de tuf	B (3,50 x 1,80 m.)

Tableau 15. Programme décoratif de la *domus* de la *Via Eleniana*.

On observe à la fois des éléments de continuité et des évolutions par rapport à la période précédente. D'un côté, les compositions architecturales continuent à occuper le haut de l'affiche et se confirme une organisation des maisons par secteur (des compositions architecturales complexes pouvant investir des espaces secondaires comme des couloirs, à condition que ceux-ci se situent dans des secteurs d'importance) ; d'un autre côté, on observe une utilisation plus rigide de la couleur du fond, les pièces principales se distinguant par des fonds polychromes, tandis que les fonds blancs apparaissent pour des pièces plus secondaires.

g) Synthèse

La période sévérienne constitue donc, d'un point de vue stylistique, un moment de mutation dans le décor domestique de la capitale, sans toutefois d'évolution notable dans la manière qu'ont les Romains de penser et structurer l'espace de la maison.

Si le développement du style linéaire annonce, comme le faisait déjà remarquer F. Wirth³⁵⁶, une façon profondément renouvelée de penser le décor d'une pièce, son emploi à l'échelle des maisons, qui vient plus ou moins remplacer les peintures édiculaires de la période précédente, ne bouleverse en rien la structuration de l'espace domestique par le décor. La même remarque vaut pour les décors architecturaux qui, s'ils prennent des formes nouvelles durant la période sévérienne, continuent d'occuper la même fonction structurelle. Nous avons vu par ailleurs que les placages de marbre conservent leur rôle de marqueur hiérarchique, comme le montre le bel exemple de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento*. Concernant les pavements, la situation est d'autant plus stable que l'on garde souvent les mosaïques des époques précédentes, les sols s'usant moins rapidement que les revêtements pariétaux.

Les principaux changements se situent ailleurs. En premier lieu, les rapports qu'entretient la peinture avec la réalité évoluent. D'un côté, le processus de déréalisation des architectures, à l'œuvre pour ainsi dire depuis le Troisième Style Pompéien, atteint, avec le style linéaire, un paroxysme. En effet, si un œil informé peut reconnaître dans certaines formes le lointain souvenir de motifs architecturaux – comme nous avons eu l'occasion de le souligner au cours de l'analyse –, ceux-ci sont réduits à un agencement de lignes colorées. Comme le note bien F. Wirth, ces peintures, qui ne cherchent plus à imiter quoique ce soit, s'approchent d'une application pure du concept de décoration³⁵⁷. D'un autre côté, on observe un mouvement inverse, avec un retour à des formes architecturales plus massives et, d'une certaine manière, plus réalistes. Loin d'être contradictoires, ces processus nous semblent liés dans la mesure où ils expriment tous deux un rapport nouveau au décor peint. Tout se passe comme si l'on renonçait au potentiel narratif de la peinture, que l'on cessait de la concevoir comme capable de projeter le spectateur dans un ailleurs fictif. Ainsi, soit on abandonne complètement l'imitation pour aborder aux domaines de l'abstrait (ce qui se produit dans le développement du style linéaire) ; soit on continue à créer un espace fictif mais dont les différents éléments ne forment pas réellement un tout et fonctionnent davantage comme des signes isolés que comme un ensemble cohérent.

En lien avec ces évolutions, la paroi continue de se fermer. Si cela est manifeste avec le style linéaire, on pourrait nous rétorquer que le retour aux architectures développées du Deuxième Style Pompéien va dans le sens contraire. Nous avons cependant souligné à plusieurs reprises au cours de l'analyse comment les fonds polychromes utilisant les couleurs

³⁵⁶ Wirth 1934, p.197-199, sur lesquelles nous reviendrons.

³⁵⁷ Wirth 1934, p.197, l'auteur allant jusqu'à parler d' « *absolute Kunst* ».

sans aucune logique spatiale, ainsi que les diverses positions des motifs dans le décor (tantôt sur un plan, tantôt sur un autre, tantôt comme s'il s'agissait de tableaux ou vignettes), cassaient les effets de perspective introduits par la représentation des colonnes et de leurs bases, donnant au total l'impression d'une surface relativement plane.

Ainsi, durant la période sévérienne, on observe à Rome à la fois une stabilité certaine dans la façon de structurer et d'habiter l'espace domestique et une vitalité importante dans le domaine de la production picturale.

2. Ostie

a) Survivance et évolution des compositions à panneaux articulées par des édicules

Les peintures à édicules connaissent une durée de vie plus longue à Ostie qu'à Rome. Les compositions à fond jaune, avec ou sans bandes de division rouges, ne sont plus attestées à l'époque sévérienne mais des décors plus simples, à fond blanc, sont encore produits.

A la transition entre l'époque antonine et l'époque sévérienne, on observe encore des décors où les édicules ont une certaine profondeur. C'est le cas de ceux qui ornent les parois de la pièce C du *Caseggiato IV, II, 5* et qui peuvent être datés à la charnière entre les périodes 2 et 3 grâce à un *TPQ* tardo-antonin livré par le matériel retrouvé sous le pavement associé aux peintures (OST 21.03). Ce décor, aujourd'hui déposé, est connu essentiellement grâce à la documentation d'archives, qui permet d'en restituer la composition d'ensemble. Les parois longues et courtes semblent organisées différemment. La paroi nord, courte, est occupée par un large édicule central, représenté en vue frontale, de part et d'autre duquel se trouvent des cadres décorés de guirlandes et de griffons, tandis que la paroi orientale, longue, est scandée par plusieurs édicules, plus étroits, représentés légèrement de biais et redoublés dans la zone supérieure. Ces différents édicules ont tous une certaine profondeur, créée essentiellement par les plafonds à solives présents dans le large édicule de la paroi nord et dans ceux de zone médiane de la paroi est. On note par ailleurs la présence d'architectures en arrière-plan, qui sont certes réduites à de simples bandes et filets mais dont le traitement chromatique, dans un jaune plus clair qui a remplacé le vert, traduit l'éloignement. Quant aux motifs ornementaux, on observe, outre les guirlandes et les griffons, des éléments du répertoire : un dauphin, un cygne aux ailes déployées et des têtes ailées.

Par la suite, si l'organisation d'ensemble des décors demeure plus ou moins identique, les édicules tendent à se simplifier et à perdre définitivement leur profondeur. Les meilleurs exemples de peintures à édicules sévériennes sont sans doute les peintures du *Caseggiato di Temistocle* (OST 24 et 25). Leur datation est bien établie puisque les enduits ont été appliqués à la suite d'une série de modifications contemporaines de l'installation, à l'époque sévérienne, de l'*insula* qui vient occuper la partie nord du secteur oriental du *Caseggiato*³⁵⁸. Le schéma se répète de manière presque identique dans toutes les pièces des appartements qui ont conservé leur revêtement pariétal (pièces 21 à 25³⁵⁹), avec quelques variations liées principalement aux dimensions différentes des espaces. Les parois sont chaque fois divisées en deux zones de hauteur à peu près égale, si bien qu'il est délicat de parler véritablement de zones inférieure, médiane ou supérieure et que l'on préférera utiliser les termes « zone basse » et « zone haute ». La zone basse est scandée par des édicules en vue frontale, sans effet de perspective, réalisés en rouge et jaune ou seulement en rouge. Dans les exemples conservés, les colonnes de l'édicule, suggérées par de simples bandes colorées, sont reliées aux deux tiers de la hauteur par une barre transversale ; un ruban est suspendu à l'entablement ; l'édicule à proprement parler est surmonté par un cadre à côté supérieur convexe orné de motifs floraux. En zone haute, les édicules sont suggérés par de simples cadres – où l'on observe, dans la pièce 21, un motif de barrière (OST 24.01). Les champs ainsi délimités présentent chaque fois la même structure, en zone basse comme haute : les édicules sont reliés entre eux par des guirlandes en croix, rectilignes en bas de l'édicule et curvilignes en haut ; entre les guirlandes, se trouvent des motifs simples en vignette, parmi lesquels on reconnaît essentiellement des masques. Si le schéma ainsi décrit et la forme des édicules trouvent des antécédents à la période précédente, par exemple dans le *Caseggiato di Annio*, il faut noter que les différents motifs, aussi bien les guirlandes, les motifs ornementaux que les éléments architecturaux, sont dans l'ensemble plus massifs et réalisés dans une gamme chromatique où le jaune et le vert ne font plus que des apparitions modestes à côté du rouge, qui domine largement, voire exclusivement dans certaines pièces comme la pièce 25 (OST 25.04).

Un décor très proche, tant dans sa structure, en deux zones de hauteur à peu près égale, que dans sa gamme chromatique, dominée par le rouge, et dans le choix et la réalisation plutôt grossière des motifs (motifs ornementaux en vignettes, guirlandes en croix, curvilignes et

³⁵⁸ Voir catalogue (OST 24 et 25). La datation tardo-antonine proposée par C. Liedtke (2003, p.115-119) n'est pas en accord avec les données fournies par l'étude du bâti.

³⁵⁹ On peut ajouter à cette liste les pièces 11 et 12, non incluses dans notre corpus car il s'agit de boutiques, ou de zones de stockage liées aux boutiques, mais qui présentent des peintures tout à fait similaires à celles des appartements. Voir Falzone 2004, p.158-160.

rectiligne), occupe la pièce 8 du *Caseggiato degli Aurighi* (OST 17.03 état 2). Il s'agit des peintures appliquées sur les piliers et murs de soutien élevés en phase 3 et qui ont cohabité avec la précédente phase de décor (voir annexe 2). Il est sans doute abusif de parler de décor à édicules car, plutôt qu'un édicule, c'est une colonne qu'on aperçoit comme élément de division. Un tel choix s'explique peut-être par la longueur réduite des parois concernées. Quoiqu'il en soit, la grande similitude des motifs secondaires avec ceux du *Caseggiato di Temistocle* nous semble autoriser le rapprochement et permettre d'attribuer ce décor à l'époque sévérienne³⁶⁰.

En-dehors de notre corpus, un esprit similaire est à l'œuvre dans les peintures de la fin du II^e s. du *Caseggiato del Sole* – édifice dont la fonction est essentiellement commerciale³⁶¹. Plusieurs pièces en lien avec les *tabernae* de façade montrent en effet des compositions à deux zones d'égale hauteur scandées par des édicules qui déterminent des champs blancs ornés de guirlandes en croix et de motifs du répertoire (masques, dauphins...). Comme dans les exemples précédents, la couleur dominante est le rouge. Les édicules sont plus ou moins stylisés selon les pièces et l'on observe de façon tangible la manière dont le style édiculaire évolue progressivement vers le style linéaire³⁶². Ainsi, si les édicules de la pièce 15 possèdent encore un vrai entablement et des éléments de décoration intérieure complexes, ceux de la pièce 18 sont presque réduits à des rectangles matérialisés par des filets rouges.

Cette schématisation croissante des édicules est également sensible dans l'*Insula di Diana*. Les pièces 5 et 7 (OST 01.04 et 05) ont en effet livré des décors à fond blanc scandés, dans leur partie haute (la seule observable aujourd'hui), par des édicules réduits à leur plus simple expression : un rectangle matérialisé par un filet rouge, surmonté d'une bande un peu plus large qui évoque l'entablement, et occupé, aux deux tiers de sa hauteur, de trois filets rouges qui se croisent entre deux filets horizontaux, de manière à former un motif de barrière³⁶³. Ces peintures sont vraisemblablement un peu plus tardives que les exemples précédemment développés, dans la mesure où l'observation des parois permet de les attribuer à la phase 4 de l'histoire de la maison, datée par A. Marinucci dans le second quart du III^e s. (voir catalogue, OST 01).

³⁶⁰ On dispose par ailleurs d'un *TPQ* fourni par les peintures des phases précédentes (pièce 8, état 1 et pièce 9, état 1) datées entre 150 et 180 : voir catalogue ; OST 17.03.

³⁶¹ A propos du *Caseggiato del Sole* et de ses peintures voir : Falzone 2004, p.143-153 (avec bibliographie antérieure) ; Falzone 2007, p.129. La datation des peintures à la fin du II^e s. repose en partie sur le type de construction des élévations (Falzone 2004, p.143), en partie sur des analyses stylistiques qui nous semblent pertinentes (p.152-153).

³⁶² Falzone 2007, p.151, va dans le même sens.

³⁶³ Nous décrivons en réalité ici les édicules de la pièce 7 pour laquelle on dispose d'un cliché d'archives publié (voir catalogue ; OST 01.05).

Les édicules schématiques apparaissent, dans une version plus grossière, lors de la deuxième phase de décor de la pièce 4 de l'*Insula delle Pareti Gialle*. On retrouve le motif de la barrière placé à mi-hauteur de l'édicule, ainsi que l'entablement évoqué par une bande horizontale dépassant de part et d'autre de la structure. Des architectures intérieures sont également suggérées par une bande verticale qui se déploie en-dessous et au-dessus de la barrière et qui est reliée, par une bande horizontale curviligne, à une des « colonnes » de l'édicule. Les tracés, aussi épais qu'irréguliers, ont été réalisés rapidement, sans préparation. Ces édicules, au nombre de deux, séparent la paroi en trois champs blancs dans lesquels on observe seulement un motif central (sont aujourd'hui conservés une gazelle et un motif qui ressemble à une corbeille de fleurs ou de fruits). Il n'y a plus ici ni d'encadrement intérieur ni d'architectures latérales, même suggérés. Les motifs, de grandes dimensions et peints en rouge et jaune, témoignent également d'une réalisation grossière. Ce singulier manque de finesse atteste selon nous une réalisation rapide, par des peintres peu expérimentés, plutôt qu'une datation plus tardive. Vont dans ce sens la présence même des édicules, même schématiques, qui ne sont plus guère attestés après le milieu du siècle, ainsi que le motif de la barrière, que l'on retrouve dans plusieurs peintures sévériennes examinées plus haut. Comme pour la peinture précédente, une datation dans le second quart du III^e s. nous semble donc convaincante. Il s'agit d'ailleurs de la proposition de B. M. Felletti Maj, reprise par H. Joyce et S. Falzone³⁶⁴.

Les peintures édiculaires, si caractéristiques de la période antonine, ont donc survécu sous les Sévères et sans doute jusque vers le milieu du III^e s., mais sous des formes de plus en plus simples : dans l'état actuel de notre documentation, les peintures à fond jaune, avec ou sans bande de division rouge, semblent avoir disparu ; les édicules, s'ils sont encore représentés avec quelque profondeur et un certain nombre de détails à la fin du II^e s., tendent à s'aplatir et à se réduire à des formes très schématiques ; les architectures latérales sont absentes ou se résument, au mieux, à de simples lignes ; les motifs qui décorent les panneaux blancs sont presque exclusivement des éléments du répertoire en vignette, les petits tableaux de paysages n'étant plus attestés que dans une pièce du *Caseggiato del Sole*³⁶⁵ ; la gamme chromatique se réduit pour être largement dominée par le rouge. On notera également que les édicules et les motifs secondaires sont dans l'ensemble moins fins qu'à la période précédente.

³⁶⁴ Joyce 1981, p.33 ; Falzone 2007, p.151-152. J. Clarke (1991, p.360) et à sa suite C. Liedtke (2003, p.64-65, n°17, 4) parlent en faveur d'une datation sévérienne un peu plus précoce.

³⁶⁵ Voir Falzone 2004, p.153.

Les peintures de l'*insula di Diana* et de l'*insula delle Pareti Gialle* témoignent, dans le deuxième quart du III^e s., d'une schématisation croissante des édicules où ceux-ci, réduits à l'extrême, flirtent avec le style linéaire. Soulignons la relative popularité du motif de la barrière (observable dans la pièce 21 du *Caseggiato di Temistocle*, la pièce 19 du *Caseggiato del Sole*³⁶⁶, la pièce 4 de l'*insula di Diana* et la pièce 4 de l'*insula delle Pareti Gialle*) qui permet d'évoquer à moindre frais (des filets qui se croisent) un motif clairement associé aux contextes architecturaux.

b) Apparition ponctuelle des compositions à panneaux linéaires

Parallèlement à ces évolutions, le style linéaire fait son apparition dans le décor domestique. Dans l'état actuel de notre documentation, il semble toutefois se développer dans des proportions bien moindres qu'à Rome. Cela peut s'expliquer, entre autres, par la survivance plus longue des peintures à édicules, mais également par l'existence, encore à la fin du II^e s., de compositions à panneaux articulés par de larges bandes. Nous en avons vu un exemple dans la partie précédente, avec les peintures de la pièce A du *Caseggiato IV, II, 5*, qui sont datées à la limite entre les périodes 2 et 3 (OST 21.02). Il est d'ailleurs frappant de constater que les cadres situés à l'intérieur des panneaux semblent déjà parler le langage du style linéaire.

Les exemples de style linéaire à proprement parler, documentés à Ostie pour la période sévérienne, se rattachent pour la plupart au type 1 (ils appartiennent autrement dit au groupe des *Streifendekorationen* évoqué plus haut). Les seules peintures datées par des critères extérieurs sont issues de l'*insula di Diana*. Il s'agit en premier lieu du décor de la pièce 4 (vraisemblablement une boutique³⁶⁷), qui témoigne d'un bon état de conservation et pour lequel on dispose d'un encadrement chronologique assez précis (OST 01.03). L'enduit est en effet, comme la plupart des peintures du rez-de-chaussée, appliqué après les modifications qui interviennent en phase 3, datée par A. Marinucci de la fin du II^e ou du début du III^e s., et ne peut guère être placé au-delà, puisqu'il a été posé avant que l'accès vers la pièce 5 ne soit bouché, ce qui semble intervenir en phase 4 (deuxième quart du III^e s.)³⁶⁸. Au-dessus d'un revêtement de béton de tuileau, la paroi, à fond blanc, est divisée en cadres rectangulaires

³⁶⁶ Falzone 2004, p.151, fig.82.

³⁶⁷ Interprétée comme telle, sur toute la durée d'occupation de l'édifice, par J. Schoevaert dans sa thèse de doctorat *Les boutiques d'Ostie du I^{er} s. av. J.-C. au V^e s. ap. J.-C. L'économie urbaine au quotidien* soutenue en septembre 2013.

³⁶⁸ Voir Marinucci et Falzone 2001, fig.10 : plan de la phase 4. Pour le reste, voir le catalogue (OST 01).

matérialisés par des bandes jaunes bordées de fines lignes rouges. Ils sont occupés en leur centre par divers motifs et séparés les uns des autres par des bandes rouges doublées de lignes jaunes et vertes parallèles. L'identification des motifs peut être précisée grâce à la documentation d'archives : on observe en particulier un oiseau mort, suspendu par les pattes, et des personnages féminins, richement vêtus. Comme on l'a déjà noté pour les exemplaires romains, les tracés se distinguent par leur régularité. Il ne s'agit en aucun cas de lignes peintes à main levée comme on en verra plus tard.

Des décors à la structure semblable devaient orner les parois des espaces de circulation de la même *insula* (S. Falzone en restitue dans les couloirs 3, 12 et 19 et dans la pièce de passage 18, OST 01.02, 06, 08 et 09). Bien que les peintures y soient moins bien conservées, on observe quelques différences par rapport à la pièce 4. D'une part, le jaune et le vert semblent davantage utilisés ; d'autre part, les cadres sont ornés de guirlandes et les motifs sont davantage tournés vers le monde animal. S. Falzone explique ces différences par des critères fonctionnels, liant la prédominance des motifs végétaux et animaliers à la présence de la fontaine³⁶⁹, comme si les peintures du couloir voulaient prolonger le jardin. S'il n'est pas impossible que le contexte ait orienté le choix des motifs, il s'agit pourtant d'éléments très courants et il nous semble qu'il faut renverser la perspective : ce sont les motifs de la pièce 4, plus rares dans de tels décors, qui s'expliquent peut-être par sa fonction de boutique. On possède, pour la datation des ces peintures, le même encadrement chronologique que pour celles de la pièce 4 (voir catalogue).

La réfection partielle des peintures de la cour de l'*Insula delle Pareti Gialle* serait quant à elle un peu plus tardive, dans le deuxième quart du III^e s., puisqu'elle est associée à la phase d'intervention qui voit également la réalisation du décor à édicules schématiques examiné plus haut³⁷⁰. La réfection ne touche que la partie inférieure des parois où l'on observe, sur un fond blanc, des panneaux séparés les uns des autres par une fine bande rouge (OST 10.02 état 3). Ils sont occupés par des cadres matérialisés également par une fine bande rouge et reliés aux bandes de scansion par des segments rouges situés aux quatre angles et au milieu de chaque côté. L'effet ainsi créé est celui d'orthostates avec panneaux en relief. Comme dans les exemples précédents, les tracés semblent plutôt réguliers et les bandes sont doublées de part et d'autre de filets de la même couleur (qui ont presque disparu mais que

³⁶⁹ Voir entre autres, Marinucci et Falzone 2001, p.241-242.

³⁷⁰ Le fait qu'il s'agisse bien d'une seule et même phase d'intervention est attesté par l'utilisation de la même technique dans les différentes pièces, la peinture étant appliquée sur un niveau de finition, sans couches préparatoires et sans piquetage préalable, directement sur le décor antérieur.

l'on devine encore par endroit). Des motifs qui devaient orner le centre des panneaux, il ne reste que quelques traces de peintures rouges.

Le *Caseggiato degli Aurighi* a livré une autre attestation de composition linéaire de type 1. Il s'agit toutefois d'une peinture perdue, documentée seulement par une photographie d'archives, dont la datation au début de l'époque sévérienne repose sur les comparaisons avec Rome (OST 17.01). Il convient donc de la manier avec prudence puisque notre analyse montre précisément que les évolutions à Rome et à Ostie diffèrent par certains aspects. De la peinture, on conserve essentiellement la zone principale qui, en l'absence de zone inférieure, se trouve directement au contact du sol. La paroi, à fond blanc, est divisée en trois panneaux par de fines bandes doublées de lignes de la même couleur. Le panneau central est occupé par un large cadre surmonté d'une palmette et orné en son centre d'un griffon ; les panneaux latéraux, plus étroits, ont le côté supérieur convexe et sont occupés par des oiseaux aux ailes déployées qui se font face. Les cadres sont eux aussi matérialisés par de fines bandes doublées de lignes de la même couleur et présentent un encadrement intérieur. Le cliché est en noir et blanc mais l'on suppose que la couleur dominante est le rouge.

Plusieurs exemplaires de décors linéaires de type 2 (autrement dit, qui appartiennent au groupe des « *Liniendekorationen* » évoqué plus haut) ont été datés, sans plus de précisions, dans le courant du III^e s. (peinture du couloir 7 de la *Casa delle Muse*, peintures de la pièce 5 de l'*Insula delle Volte Dipinte*). Il s'agit pour la plupart de réfections, qui ne couvrent pas toujours l'intégralité de la paroi et sont parfois appliquées sur de simples laits de chaux posés directement sur les peintures antérieures. Si l'on dispose donc souvent de *TPQ* grâce à la datation des phases précédentes, on manque ensuite cruellement d'indices archéologiques qui permettraient de préciser les datations. Dans ces conditions, celles-ci sont la plupart du temps établies par comparaison avec Rome, alors même que la datation des décors linéaires de type 2 y est tout sauf précise (voir *supra*). Sans exclure que des décors linéaires de type 2 se soient développés à Ostie dès le début du III^e s., les rares indices archéologiques dont on dispose nous orientent plutôt vers des datations post-sévériennes. Nous les traiterons donc dans la partie suivante mais nous avons conscience qu'il s'agit là d'un choix qui, au vu des remarques que nous avons faites à propos des décors de Rome, pourrait être remis en question par de nouvelles données.

Dans l'état actuel de la documentation, on peut conclure, à la suite de S. Falzone³⁷¹, à une « expérimentation » timide du style linéaire à époque sévérienne, à un moment où l'on continue à avoir recours aux peintures à édicule. Il reste cependant difficile de savoir si le faible nombre de décors linéaires observé est dû à une faible diffusion de ce type de compositions ou au caractère globalement plus lacunaire de la documentation pour cette période. D'autant que, comme nous l'avons dit, ces peintures appartiennent la plupart du temps à des phases de réfection, parfois sommaires, qui tendent à s'abîmer rapidement.

Il semble en tout cas que, dans un premier temps, on observe essentiellement des compositions linéaires de type 1, qui se situent dans la continuité des décors à édicules et à bandes, tant dans l'organisation des parois (en panneaux qui se déploient sur seulement une ou deux zones), que dans le choix des motifs décoratifs (guirlandes, oiseaux en vol ou posés sur des branches).

c) Compositions polychromes complexes à vocabulaire architectural

A côté de ces décors simples à fond blanc, les compositions polychromes complexes à vocabulaire architectural continuent d'être utilisées, tout en connaissant des changements progressifs par rapport à la période précédente.

Quoique mal conservés et peu documentés, les décors qui ornent les petites pièces de vie du rez-de-chaussée de l'*Insula di Diana* (pièces 22-26) semblent encore dans la continuité des décors architecturaux de la période antonine. A partir des éléments conservés en place, S. Falzone restitue un schéma analogue dans les différentes pièces (OST 01.12-16). Les parois ont une organisation tripartite : une zone inférieure décorée d'éléments végétaux, une zone médiane constituée de panneaux colorés séparés par de fins éléments architecturaux et une zone supérieure constituée en bonne partie par les lunettes qui montrent un cadre central et des motifs accessoires. Bien que, dans le détail, une ample gamme chromatique soit utilisée, les couleurs dominantes sont toujours le rouge et le jaune. D'après les observations réalisées par S. Falzone dans la pièce 25, les parois répondent encore à une organisation symétrique. Ces décors sont sans conteste associés à la phase de réfection de la fin du II^e – début du III^e s., qui touche principalement cette partie de l'édifice et voit en particulier l'agrandissement des pièces 25 et 26 qui reçoivent en conséquence un nouveau décor (OST 01.15-16).

A partir du début du III^e s., les compositions évoluent, suivant en partie, avec un léger décalage, les changements observés à Rome dès les dernières décennies du II^e s., c'est-à-dire

³⁷¹ Falzone 2007, p.151.

un retour vers des formes architecturales plus massives, plus développées, qui s'accompagne de la fin du règne de la symétrie (voir pour Rome l'exemple des peintures de la *domus* de la *Via Eleniana*).

L'influence des décors romains à composition scénographique nous semble particulièrement sensible dans la pièce VIII de la maison privée antérieure à la *Caupona del Pavone* (OST 22.08 état 1). Les parois, dont on a perdu la zone inférieure, oblitérée par des réfections ultérieures, sont en effet scandées par des colonnes et/ou pilastres cannelés à chapiteaux corinthiens, de bonnes dimensions, qui reposent sur un podium discontinu traité avec un réel effet de perspective³⁷². Sur la paroi *b*, la seule conservée sur toute sa longueur, on observe six colonnes entre lesquelles sont disposés des panneaux à fond essentiellement rouge, avec des bandes d'encadrement d'une autre couleur. Ces panneaux sont occupés par des personnages, tantôt en vignette, tantôt placés sur le rebord inférieur des panneaux. C'est le cas de la figure masculine en toge, d'assez grandes dimensions par rapport aux autres, qui orne le panneau central. A l'exception d'un centaure, ces personnages, à l'instar des exemples romains, ne présentent guère de caractéristiques qui permettraient de les identifier. La partie supérieure de la peinture est mal conservée : C. Gasparri décrit tout de même des architraves qui relient les colonnes à la paroi située à l'arrière et sous lesquels se trouvent des battants de porte semi-ouverts³⁷³. La peinture, comme l'intégralité des décors de la maison, est datée par C. Gasparri du début du III^e s., datation qui nous semble assez solide puisqu'elle repose sur les techniques de construction et les pavements de mosaïque (voir catalogue, OST 22).

Peuvent être rapprochées de cette composition les peintures qui occupent les pièces principales (7 et 8) de l'*insula delle Pareti Gialle* (OST 10.06 état 3 et 10.07 état 2). Bien que la continuité avec les décors des périodes précédentes y soit sans doute plus sensible (d'une part, parce qu'on n'observe pas de façon aussi nette le rappel aux structures scénographiques du Deuxième Style Pompéien ; d'autre part parce qu'on reconnaît les perspectives architecturales s'ouvrant au-dessus de panneaux plats si fréquentes aux périodes précédentes, par exemple dans la *Casa delle Muse*), ces peintures se caractérisent elles aussi par un recours à des formes architecturales rendues de façon plus massive et plus réaliste. On notera ainsi la largeur des colonnes et/ou pilastres cannelés qui reposent, au moins dans la pièce 8 (le bas de la peinture de la pièce 7 n'est pas visible), sur de vrais piédestaux. Par ailleurs, si l'on continue à suivre une certaine symétrie, celle-ci n'est plus pensée à l'échelle de la paroi, comme cela était systématiquement le cas à l'époque antonine, mais à celle de la pièce

³⁷² Surtout sensible sur le dessin publié par Gasparri 1970 (fig.15).

³⁷³ Gasparri 1970, p.19.

entière. Cela est surtout perceptible dans la pièce 7 où le décor est conservé sur une longueur plus importante : l'axe de symétrie, s'il y en a bien un, se situerait en effet dans les angles de la pièce, la paroi orientale semblant répéter de façon inversée le schéma de la paroi méridionale.

Ces peintures appartiennent à une phase de réfection plus tardive que la réalisation des peintures à édifices sur fond jaune examinées précédemment. B. M. Felletti Maj propose une datation vers le milieu du III^e s. en se fondant sur deux arguments principaux :

- la stratigraphie relative des enduits qui montre que ces peintures interviennent après celles à édifices³⁷⁴ ;
- la coiffure à bandeaux d'un des personnages féminins qui rappelle selon elle les coiffures à la mode entre Tranquillina (épouse de Gordien III) et Salonina (épouse de Gallien)³⁷⁵.

En raison des éléments de continuité avec les périodes précédentes que nous avons mis en évidence, cette datation nous semble un peu tardive et nous suivrions plus volontiers les analyses de J. Clarke qui propose une datation au début du III^e s., précisément à partir d'une comparaison avec les peintures de la *Caupona del Pavone*. Qui plus est, une telle proposition ne contredit pas l'argument de la coiffure puisque Julia Mamaea et Orbiana (mère et épouse de Sévère Alexandre) avaient déjà ce type de coiffures à bandeaux que l'on peut assimiler à ce que l'on voit sur la peinture (**fig. 20**).

Si ces peintures évoquent celles des pièces principales des différents appartements des *Case a Giardino* ou de l'*Insula del Soffito Dipinto*, un décor appartenant à une pièce des étages de la *Casa di Diana* rappelle davantage, quant à lui, les vastes compositions « à patchwork » du *Caseggiato dei Dipinti*. La peinture, dont on ne conserve qu'une faible portion car elle reposait sur des murs qui se sont écroulés, se caractérise en effet par la juxtaposition de champs de différentes formes et couleurs séparés les uns des autres par des éléments architecturaux (OST 01.19 état 2). La juxtaposition de cadres de différentes formes et couleurs, le manque de symétrie et le fait que les éléments architecturaux soit des colonnes ou pilastres parfois assez larges nous poussent, au regard de ce que nous venons d'observer sur des peintures datées par des indices extérieurs, à accepter la datation sévérienne adoptée par S. Falzone.

³⁷⁴ Felletti Maj 1961, p.45-46 (ceci est vrai seulement dans la pièce VII, où la peinture intervient en troisième phase, mais la contemporanéité des deux peintures ne fait guère de doutes au regard de leurs grande ressemblance stylistique).

³⁷⁵ Felletti Maj 1961, p.47 et 52.

D'autres peintures architecturales sont attestées dans les *fauces* et les pièces 8 et 11 de la *Casa delle Muse*, peintures associées par B. M. Felletti Maj et P. Moreno à une phase de réfection qui intervient dans le courant du III^e s. (OST 16.01 état 1 et 16.10 état 2). Elles sont malheureusement dans un piètre état de conservation.

Au total, il apparaît encore une fois que les schémas ont une durée de vie plus longue à Ostie qu'à Rome : si les peintres ostiens répercutent ce que nous pouvons qualifier de retour à des formes héritées du Deuxième Style Pompéien, ils le font avec un décalage temporel (difficile à quantifier précisément) par rapport à la capitale et tout en observant une fidélité plus importante aux productions des périodes précédentes. L'exemple de l'*Insula delle Pareti Gialle* le montre bien, puisque l'on a l'impression qu'en maintenant des éléments propres à la période antonine, les peintres ont voulu, d'une certaine manière, rester fidèles au modèle des programmes décoratifs des appartements à *medianum* de taille moyenne mis en évidence pour la période précédente.

d) Compositions complexes polychromes sans éléments architecturaux

Outre l'introduction timide du style linéaire, une des nouveautés de la peinture ostienne d'époque sévérienne réside dans l'apparition de compositions polychromes complexes dénuées de toute référence architecturale. Les peintures se déploient en une juxtaposition, parfois sur plusieurs niveaux, de cadres de couleurs, dimensions et formes diverses. Cette façon de structurer la paroi n'est pas radicalement neuve puisqu'elle rappelle l'effet « patchwork » déjà observé à la fin de la période antonine dans le *Caseggiato dei Dipinti* et que nous avons retrouvé dans la pièce des étages de la *Casa di Diana*. Elle constitue cependant une variante de ces décors, où les éléments architecturaux ont complètement disparu.

Ce type de composition est documenté essentiellement dans la maison privée antérieure à la *Caupona del Pavone*, maison dont les peintures sont, comme nous l'avons dit plus haut, associées à une phase d'amples restructurations, datée du début du III^e s. Le décor le mieux conservé est sans doute celui de la petite pièce IX (OST 22.09). Au-dessus d'une zone inférieure blanche mouchetée de rouge et de vert et divisée en compartiments par des lignes noires, la décoration se développe sur au moins deux niveaux superposés. Il s'agit, comme nous venons de le dire, d'une sorte de patchwork constitué de cadres juxtaposés, essentiellement rouges et jaunes avec des bandes d'encadrement dans les tons bleu vert, aux

dimensions et aux formes variées (rectangulaires, couchés ou debout, rectangulaires avec côté supérieur convexe). A l'intérieur de ces cadres, se trouvent des motifs du répertoire : motifs phytomorphes semblables à ceux observés dans les décors romains, masques, ménades, figures dansantes, autres personnages... Si les parois les plus longues, dans lesquelles sont percées des ouvertures qui viennent interrompre le décor, sont structurées de manière assez lâche, en revanche, les parois courtes présentent toutes deux la même organisation centrée : le point focal est un grand panneau à fond blanc sur lequel se détache un cadre à fond jaune orangé, occupé par des personnages. De part et d'autre de cet élément central, deux cadres plus petits sont posés l'un au-dessus de l'autre et séparés par une simple bande rouge ; ils sont ornés de motifs phytomorphes et de masques de théâtre situés tantôt vers le haut, tantôt vers le bas des champs, voire directement au contact des éléments d'encadrement.

Dans la même maison, des peintures semblables mais dont la structure est davantage modulaire occupent le couloir VI et la pièce X (OST 22.06 et 10). Dans les deux cas, les parois sont réparties en zones verticales de largeur égale séparées par des bandes rouges, zones dans lesquelles se trouvent juxtaposés les uns au-dessus des autres des cadres de couleurs, formes et dimensions diverses. La composition présente une plus grande régularité dans la pièce X où la formule se répète à l'identique dans chaque module : en bas se trouve un compartiment à fond coloré (essentiellement rouge et jaune), au-dessus duquel se déploient des champs plus hauts, soit blancs et flanqués de bandes colorées, soit colorés et flanqués de bandes blanches. Ces champs sont décorés en leur centre des motifs habituels : figures volantes, motifs phytomorphes, dauphin... L'impression de patchwork domine en revanche dans le couloir VI, où les formes des cadres (avec un côté convexe ou non), leurs couleurs et leurs dimensions alternent sans logique apparente.

En dépit de leurs différences, on observe une homogénéité certaine entre ces trois décors, non seulement du point de vue du vocabulaire décoratif (absence des éléments architecturaux et motifs secondaires identiques) mais également de celui des choix chromatiques : les fonds sont rouges, jaunes ou blancs et les teintes vert bleu sont réservées aux éléments d'encadrement ou aux motifs secondaires. Plusieurs remarques s'imposent au regard de la production des périodes précédentes. D'un point de vue structurel, si les peintres n'ont pas, loin s'en faut, renoncé complètement à la symétrie (encore bien présente dans la conception du décor de la pièce IX par exemple), celle-ci se trouve singulièrement malmenée, en particulier dans la composition hétéroclite qui orne les parois du couloir VI. Concernant les motifs décoratifs, à côté de l'emploi continu de ceux issus du répertoire des siècles précédents

(dauphins, masques, têtes ailées), on observe, comme à Rome, un retour de la figure humaine, mais coupée de toute trame narrative.

Une peinture de la *Casa delle Volte Dipinte*, aujourd'hui disparue mais documentée par des photographies d'archives, peut être rapprochée de ces décors³⁷⁶. Il s'agit de la troisième phase du revêtement pariétal de la pièce 4 (OST 08.04 état 3). B. M. Felletti Maj note un changement de goût radical par rapport aux périodes précédentes : « au fond homogène avec motifs en surpeint, succède une composition en cadres de formes et tailles différentes, avec des fonds et des motifs colorés et de sujets divers »³⁷⁷. Nous reconnaissons pleinement dans cette description l'esprit à l'œuvre dans les peintures de la *Caupona del Pavone*. On ne voit, sur le cliché d'archives, que le décor de la lunette, mais l'on y retrouve ces cadres à côté supérieur tantôt droit, tantôt convexe, séparés par des bandes rouges et occupés de motifs divers. Qui plus est, d'après la description de B. M. Felletti Maj, les mêmes solutions chromatiques semblent avoir été adoptées : les cadres, à fond rouge, sont encadrés de bandes vertes et se détachent sur un fond blanc. Il faut noter cependant la présence possible d'une scène complexe dans un tableau qui n'est malheureusement plus lisible. Autre différence : le décor à cadres ne se déploie que dans la partie haute des parois, la partie basse ayant vraisemblablement conservé, comme dans les phases précédentes, des imitations de marbre. Les similitudes avec les peintures de *Caupona del Pavone* demeurent toutefois importantes et permettent selon nous de dater ce décor, pour lequel on dispose par ailleurs d'un *TPQ* situé vers le milieu du II^e s. (datation de la phase antérieure de revêtement : voir catalogue, OST 08.04), à l'époque sévérienne. Il s'agit en tout cas de la datation proposée, sur des critères stylistiques, par B. M. Felletti Maj. Qui plus est, la peinture a été appliquée sur un simple lait de chaux posé directement sur le revêtement antérieur, technique attestée surtout à partir du III^e s.³⁷⁸.

e) Plafonds

La situation est encore plus lacunaire que pour les périodes précédentes. S. Falzone a observé des restes de revêtement sur certaines voûtes de l'*insula di Diana* (OST 01.02, 06, 08, 09) mais ils sont très sommaires et permettent seulement d'attester la continuité entre le décor

³⁷⁶ Felletti Maj 1961, fig.7.

³⁷⁷ Felletti Maj 1961, p.12.

³⁷⁸ Même si S. Falzone (2004, p.82) rappelle, à propos du décor de la pièce 8 de l'*insula di Baccho Fanciullo*, que les peintures sur simple lait de chaux apparaissent à Ostie dès la fin de l'époque antonine.

des parois et celui des voûtes (décor linéaire sur fond blanc dans les pièces de passage et peintures essentiellement rouge et jaune dans les petites pièces de vie de l'aile orientale).

Le seul décor intégralement conservé est celui qui ornait la voûte à croisées de la pièce 4 de l'*Insula delle Volte Dipinte* (OST 08.04 état 3). La peinture, appliquée sur un simple lait de chaux posé directement sur le revêtement antérieur, est actuellement effacée en partie. Nous disposons heureusement de photographies d'archives qui nous font connaître l'excellent état de conservation dans lequel elle a été découverte. Une forme ovale, matérialisée par une bande ornée d'une frise végétale, couvre presque l'intégralité de la voûte, excepté les angles occupés par des formes triangulaires ; au centre de la voûte, se détache un octogone à fond blanc occupé par un médaillon circulaire rouge bordé de vert. Y est représenté un cheval ailé au galop (vraisemblablement Pégase) monté par un héros. Des angles de l'octogone partent des bandes blanches qui rejoignent le bord du champ ovale, divisant ainsi la voûte en huit compartiments. Chacun est divisé en deux parties : un demi-cercle à fond blanc occupé de scènes diverses qui se répétaient (oiseaux autour d'une corbeille de fleur ; bige conduit sur la mer par un amour et tiré par des hippocampes ; scène peu lisible montrant des pygmées qui pêchent depuis des barques) ; au-dessus, un champ foncé occupé des motifs décoratifs divers (guirlandes, oiseaux isolés...). Il s'agit donc d'une composition centrée rayonnante, sous-type assez rare dans notre documentation. On note une fois encore que les motifs ornementaux (notamment les frises diverses qui décorent les bandes de délimitation), absents des parois, se concentrent sur le plafond.

f) Analyse spatiale

Comme nous l'avons déjà observé pour Rome, les évolutions stylistiques, dont on ne peut nier l'existence à Ostie en dépit d'une continuité plus importante, n'entraînent guère de changements véritables dans la façon d'habiter et structurer l'espace domestique. Si l'on se penche en effet sur les quelques programmes décoratifs entièrement conçus durant l'époque sévérienne, nous observons de légères évolutions mais aucune rupture majeure.

Les choix réalisés dans le *Caseggiato di Temistocle* témoignent tout d'abord d'une parfaite continuité avec la période précédente, puisqu'il s'agit de petits appartements en série, décorés dans toutes les pièces de peintures à édicules sur fond blanc, à l'image, par exemple, du *Caseggiato di Annio*. Contrairement aux appartements de ce dernier ensemble ou à celui du *Caseggiato degli Aurighi* (26-32), il existe une différenciation entre les espaces, marquée par les différentes dimensions des pièces. L'appartement 22-26 présente ainsi un plan proche

des appartements à *medianum* : la pièce 24, par laquelle on entre depuis le couloir interne au *Caseggiato*, joue un rôle de desserte pour les grandes pièces situées aux deux extrémités de l'appartement et les deux pièces plus petites situées de part et d'autre de l'entrée. L'appartement 19-21, n'ayant que trois pièces, a livré un plan nécessairement moins articulé ; la pièce 20 se distingue malgré tout des deux autres par ses petites dimensions et son caractère fermé. Les espaces sont donc différenciés mais le décor ne vient introduire aucune hiérarchie entre eux. En effet, en dépit de quelques variations (forme des édicules plus schématiques de la zone haute ; dimensions et nombre des édicules en fonction de la longueur des parois ; décoration intérieure des édicules), le schéma, les couleurs mises en œuvre et les motifs choisis sont parfaitement homogènes. Les sols ne sont guère plus différenciés que les murs, puisque presque toutes les pièces de l'appartement 22-26 sont pavées d'un tapis de mosaïque blanc bordé de noir. Seule se démarque la pièce 24 qui, par son socle en béton de tuileau et son sol en *opus spicatum*, se signale comme un espace de passage dans lequel on accomplissait peut-être également des tâches utilitaires. Il s'agit donc de petits appartements, décorés à peu de frais par des sols extrêmement simples et des peintures standardisées que l'on retrouve dans la zone des boutiques, sans doute pour être loués à une population modeste.

Qu'observe-t-on si l'on se tourne à présent vers des habitations de statut plus important ? La maison de la *Caupona del Pavone* est clairement organisée en deux secteurs. Le secteur d'entrée, structuré par le long du couloir I et débouchant sur la petite cour IV, est dédié aux services. En témoignent les petites dimensions des pièces, les pavements en *opus spicatum* (dans le couloir et sans doute la pièce II) ou en bipédales (dans la pièce III), les revêtements de tuileau (présents dans le couloir I, la pièce II et la cour IV) ainsi que les structures qui occupent la pièce V (latrines) et la pièce II (canal d'écoulement). La seule pièce pavée de mosaïque est la cour IV ; encore le schéma y est-il des plus simples (un tapis blanc encadré d'une large bande noire). Les revêtements muraux sont très peu conservés : outre les socles de tuileau que nous avons relevés, la pièce III semble présenter un enduit blanc sans décor et la cour IV un motif linéaire fort simple dessinant sommairement un mur en *opus quadratum*. Passée cette cour IV, on débouche dans le secteur réservé aux pièces de vie et/ou de représentation. Le couloir VI opère la transition entre les deux zones et dessert les différentes pièces du second secteur. La pièce principale est sans conteste la pièce VIII, qui se signale tant par ses dimensions (environ 5,3 m de côté : c'est la plus grande pièce de l'habitation), que par son pavement de mosaïque dont le motif de cratères noirs disposés en croix sur les diagonales d'un carré est plus complexe que les motifs géométriques couvrants des pièces voisines. On note également une fenêtre donnant sur la cour, qui devait rendre la

pièce un peu plus lumineuse que la pièce X qui lui fait face. Sans surprise, c'est là que se trouve la seule composition architecturale de la maison. Le couloir VI et la pièce X (que l'on pourrait identifier à un *cubiculum* en raison du pilastre qui divise la pièce en deux zones et de l'absence de fenêtre) sont tous deux pavés de mosaïques noires et blanches à motif géométrique couvrant (motifs d'écailles alternativement noires et blanches dans le couloir et motif d'angles droits affrontés dans la pièce X) et ont livré un décor pariétal à cadres colorés juxtaposés. La petite pièce IX, également décorée d'une peinture à cadres colorés juxtaposés, se distingue pourtant par sa composition centrée et une présence plus marquée de la figure humaine (notamment les deux personnages d'assez grandes dimensions qui occupent les deux grands panneaux blanc situés au centre des parois courtes). Par ailleurs, même s'il ne s'agit que d'éléments de remploi agencés sans volonté de former un motif particulier, le pavement y est de marbre. Communiquant avec la salle VIII et ouvrant sur la cour par une fenêtre, elle donne donc l'impression d'un petit salon privilégié, d'une pièce de vie à l'intimité plus importante que la grande pièce voisine. La cour VII, dont nous n'avons quasiment rien conservé du décor si ce n'est sur le laraire, clôt cet ensemble de manière à apporter air et lumière aux pièces de vie, sans que celles-ci puissent être vues depuis la rue. On observe donc au total un écart important entre les deux secteurs, le premier ne présentant quasiment aucun décor pariétal si ce n'est l'esquisse d'une composition linéaire, tandis que le second est orné exclusivement de peintures polychromes. Cet emploi des fonds polychromes aussi bien dans le couloir que dans les différentes pièces de vie constitue une innovation. Toute se passe comme si les peintures à cadres colorés étaient venues remplacer les compositions à édifices sur fond jaune et/ou rouge de la période antonine. On observerait donc un renversement : alors qu'aux périodes précédentes, le vocabulaire architectural était présent presque partout et que les décors étaient hiérarchisés par la complexité des formes et la couleur du fond, à l'époque sévérienne, les fonds polychromes à compositions complexes sont présents dans toutes les pièces du secteur principal et c'est la présence de motifs architecturaux qui marque les pièces les plus importantes. Pour le reste, comme le montre le tableau ci-dessous, les critères de hiérarchisation ont peu varié : après la présence des formes architecturales, celle plus ou moins forte de la figure humaine sert d'élément de différenciation ; les fonds blancs sont toujours réservés aux pièces de services ; les pavements viennent doubler le marquage opéré par les peintures.

	Peintures pariétales				Pavement	Pièce
	Structure	Vocabulaire décoratif structurant	Vocabulaire décoratif secondaire	Couleur du fond		
1	Compositions complexes	architectural	grands personnages, motifs du répertoire	polychrome	Mosaïque noire et blanche, composition centrée à motifs géométriques	VIII
2	Compositions complexes	absence	grands personnages, motifs du répertoire	polychrome	Pavement de dalles de marbre de remploi	IX
3	Compositions complexes	absence	motifs du répertoire	polychrome	Mosaïque noire et blanche, composition couvrante à motifs géométriques	VI, X
4	Compositions à panneaux	linéaire	absence ?	blanc	Mosaïque noire et blanche uniforme	IV
5	Uniforme	absence	absence	blanc avec ou sans socle de tuileau	<i>Opus spicatum</i> ou bipédales	I, II, III, V

Tableau 16. Programme décoratif de la maison antérieure à la *Caupona del Pavone*.

Le programme décoratif de l'*insula di Diana*, refait en grande partie à époque sévérienne, comme nous l'avons vu plus haut, est beaucoup moins bien conservé. Les revêtements pariétaux sont très lacunaires et nous ne savons quasiment rien des sols associés à cette phase. Quelques remarques sont malgré tout possibles. Comme précédemment, les peintures à édifices semblent avoir disparu de la maison à proprement parler (elles se maintiennent dans la pièce 31 mais ce décor est selon nous antérieur, ainsi que dans les pièces 5 et 7 qu'il faut selon nous interpréter comme des arrière-boutiques). Elles sont remplacées, dans les pièces de passage et de service, par des décors linéaires. Quant aux petites pièces de vie, elles ont toutes, d'après les restitutions de S. Falzone, livré des décors architecturaux à fond polychrome qui semblent présenter une certaine continuité avec ceux des périodes précédentes.

Comme à Rome, le style linéaire semble donc concurrencer fonctionnellement le style édificaire. La situation de l'*insula delle Pareti Gialle* vient corroborer cette observation. La peinture purement linéaire que l'on y observe se trouve en effet dans la cour, par-dessus un ancien décor à édifices, qu'elle ne recouvre d'ailleurs que partiellement. Nous avons

cependant dit « concurrencer » et non, comme à Rome, remplacer, car les deux types de décor coexistent, non seulement chronologiquement, mais également spatialement. Ainsi, dans l'*Insula delle Pareti Gialle*, parallèlement à la pose du décor linéaire dans la cour, c'est une composition à édicules schématiques qui vient recouvrir les peintures de la pièce 4. De même, dans l'*Insula di Diana*, les édicules schématiques des arrière-boutiques sont contemporains des peintures linéaires des pièces de passages et de service de la maison proprement dite. On remarquera cependant qu'il s'agit toujours d'édicules schématiques, de sorte que, si le souvenir du motif architectural persiste, c'est en réalité le même langage que parlent les différentes peintures.

g) Synthèse

On observe ainsi à Ostie une forme d'inertie qui contraste avec les changements plus radicaux attestés dans la capitale. La première preuve en est que beaucoup de programmes décoratifs réalisés aux périodes précédentes restent en place sans altération ou presque. La *Casa delle Muse* illustre bien cette situation. Plusieurs peintures datées de la phase de construction, à l'époque hadrienne (les belles peintures des pièces 5 et 10 en particulier), sont toujours en place dans la première moitié du III^e s. quand on refait une partie des revêtements. Quant aux réfections, elles se contentent de répéter, de façon plus ou moins maladroite, les schémas des phases antérieures (ce qui semble être le cas dans les *fauces*, le portique et la grande salle 15 : voir catalogue, OST 16.01, 02, 11 états 2). La volonté de laisser les décors en place est particulièrement sensible dans la petite pièce 16 : seul le revêtement d'une des parois, qui devait être plus abîmé, a été repris, en imitant de façon très sommaire le schéma, encore visible sur les autres parois, de la phase précédente (OST 16.12 état 2)³⁷⁹. Le même processus de réfections ponctuelles est à l'œuvre dans l'*insula delle Volte Dipinte*, puisqu'au moment où l'on refait le décor de la pièce 4, on laisse dans les autres pièces les peintures du milieu du II^e s.³⁸⁰.

Quand les réfections sont de plus grande ampleur, elles semblent conserver la logique du précédent programme décoratif. C'est du moins ce que l'on observe dans l'*insula delle Pareti Gialle*. Vue l'importante différence de qualité qui les sépare, il est peu probable que les peintures architecturales des pièces 7 et 8 soient contemporaines des décors linéaires ou à

³⁷⁹ Nous n'avons guère de certitude sur la datation de cette réfection mais il ne semble pas impossible de l'associer aux différentes interventions déjà mentionnées.

³⁸⁰ Plusieurs autres pièces ont livré des traces de réfections mais qui sont vraisemblablement postérieures à l'époque sévérienne.

édicules schématiques qui viennent recouvrir les peintures de la cour et des petites pièces 4-6. Cependant, les datations proposées (début du III^e s. pour les premières, deuxième quart du même siècle pour les secondes), n'interdisent pas des interventions peu espacées dans le temps, réalisées par des équipes différentes. Quoiqu'il en soit, au milieu du III^e s., toutes les pièces ou presque ont dû recevoir un nouveau décor. Or la logique des programmes décoratifs des appartements à *medianum* mise en évidence pour la partie précédente (p.154-168) reste inchangée : les deux grandes pièces de vie donnant sur le jardin sont décorées de compositions polychromes architecturales dont nous avons souligné le lien qu'elles entretenaient avec leurs antécédents ; les pièces secondaires conservent des peintures à édicules, même si celles-ci sont infiniment plus sommaires que les précédentes³⁸¹ ; quant à la cour, elle présente un motif linéaire qui n'a qu'en partie recouvert le décor antérieur.

Les programmes décoratifs conçus intégralement, ou presque intégralement, à l'époque sévérienne, témoignent pour leur part de quelques innovations. Ainsi, quand l'aile orientale de l'*insula di Diana* est complètement restructurée et redécorée, on constate une introduction importante du style linéaire qui vient remplacer les peintures à édicules dans les pièces de passage et de service. De même, avec le programme décoratif de la maison de la *Caupona del Pavone*, nous voyons l'émergence de peintures au vocabulaire architectural renouvelé, vraisemblablement sous l'influence des décors romains, et de compositions inédites, structurées en une juxtaposition de cadres colorés de tailles et formes variées et dénuées de toute référence architecturale. Il faut noter également l'abandon des fonds monochromes autres que blancs et des fonds bicolores à bandes de division rouges sur fonds jaunes ou, plus rarement, blancs, si caractéristiques du II^e s.

Au total, les innovations sont donc assez ponctuelles et les schémas antérieurs, comme nous l'avons vu pour le style à édicules, ont une durée de vie plus longue qu'à Rome. Qui plus est, ces innovations semblent davantage le fruit de mutations progressives que de changements brusques. Ceci est peut-être dû à l'état de notre documentation, mais on a le sentiment d'une continuité plus importante à Ostie qu'à Rome. Nous avons ainsi vu nettement comment les édicules « dégénèrent » progressivement en formes purement linéaires et comment les compositions que nous appellerons « à patchwork » de la *Caupona del Pavone* descendent en fait en droite ligne des peintures attestées par exemple dans les pièces principales du *Caseggiato dei Dipinti*.

³⁸¹ Les édicules sont attestés dans la pièce 4 ; dans les pièces 5 et 6, où le revêtement de dernière phase est beaucoup moins bien conservé, on observe seulement des traces de bandes rouges sur fond blanc : la présence d'édicules demeure donc hypothétique.

3. Le reste de l'Italie centrale

Les données concernant le reste de l'Italie centrale sont, encore une fois, beaucoup moins abondantes. Quelques sites ont pourtant livré des peintures bien contextualisées (en particulier la villa maritime de Marina di S. Nicola et la Maison aux Salles Souterraines de Bolsena), dont l'étude confirme la situation suggérée par le cas d'*Alba Fucens* pour la période précédente, à savoir l'existence d'une zone cohérente où les motifs et les schémas circulaient, influences et diffusions n'interdisant pas, par ailleurs, l'élaboration conjointe de tendances plus locales.

a) Compositions à panneaux sur fond blanc avec ou sans éléments architecturaux

La Maison aux Salles Souterraines de Bolsena a livré une peinture architecturale sur fond blanc qui, tout en présentant des caractéristiques que l'on ne retrouve guère ailleurs, témoigne de points de contact avec la production romaine contemporaine (BOL 01.01).

Le décor se déploie sur trois registres. Au-dessus d'une plinthe peu élevée, les parois sont scandées en trois panneaux par des pilastres cannelés à bandeau central. Le panneau central est plus large ; il est occupé par un cadre matérialisé par une succession de bandes et filets de diverses couleurs. Sur la paroi nord, plus courte, le cadre est relié aux colonnes par des arcs surbaissés qui reposent, de part et d'autre, sur des consoles situées à mi-hauteur des pilastres et du cadre et sur lesquelles sont posés des oiseaux ; le cadre est orné d'un motif de vase rempli de fruits. Sur la paroi orientale, le cadre est relié aux pilastres par une bande horizontale au milieu de laquelle se dresse un piédestal supportant un vase ; il est décoré d'épaisses guirlandes suspendues à son bord supérieur. Les panneaux latéraux sont occupés par des cadres plus étroits dans lesquels on ne distingue pas de motifs. Sur la paroi la plus longue, à l'est, on observe un dernier élément à chaque extrémité : une fine bande verticale qui pourrait suggérer une colonnette au milieu de laquelle part une bande horizontale qui devait rejoindre l'extrémité de la paroi. Sur les chapiteaux des pilastres, repose une corniche à deux filets qui fait office de transition avec la zone supérieure. Celle-ci est occupée par de fines structures très stylisées qui évoquent les zones supérieures du Quatrième Style Pompéien. Sur la paroi nord, elles se réduisent à un assemblage de cadres occupés par des motifs végétaux stylisés et des éléments cordiformes. Sur la paroi orientale, le caractère

architectural de l'ensemble est plus sensible : on peut reconnaître des sortes d'édicules schématiques adossés à des pilastres, édicules reliés en haut par un arc surbaissé et en bas par une barre transversale. Un ruban, auquel est attaché un *oscillum* et de fines guirlandes, tombe de l'arc surbaissé qui est par ailleurs surmonté de volutes affrontées dont émerge un motif cordiforme. Dans les édicules schématiques, sont présents des cartouches occupés par un motif végétal stylisé. De part et d'autre de cette structure centrale se déploient d'autres éléments, moins clairement identifiables. Le tout est rendu par des agencements de bandes et filets jaunes, rouges et bruns mais également bleus et violets, qui, tout en évoquant le style linéaire, s'en détachent par un degré de complexité et une gamme chromatique plus importants. Il en va de même de la structure d'ensemble : tout en rappelant, pour la zone médiane, les compositions linéaires où des cadres sont reliés par des segments droits ou obliques à des éléments de division verticaux, elle s'en distingue par le rendu encore légèrement réaliste de quelques éléments architecturaux, comme par la complexité de la zone supérieure. On semble donc observer un moment de transition entre les décors architecturaux sur fond blanc des périodes flavienne et antonine et les compositions linéaires de la période sévérienne. Si bon nombre d'éléments présentent, isolément, des points de comparaison avec la production de Rome et d'Ostie (comme le montrent les nombreux parallèles ponctuels établis par A. Barbet³⁸²), avec des liens encore manifestes avec les décors pompéiens, il faut toutefois remarquer que la structure d'ensemble, dont nous avons vu le caractère ambivalent, pour ne pas dire « bâtard », ne présente guère de véritables parallèles. Reste l'impression d'avoir affaire à la synthèse locale d'influences diverses.

Ces peintures sont antérieures aux premières décennies du III^e s. puisqu'elles ont été appliquées avant les transformations de la pièce (voir catalogue, BOL 01.01), mais l'analyse stylistique suggère une datation de peu antérieure à ce *terminus*, c'est-à-dire au tout début de la période sévérienne ou, au plus tôt, à la fin de l'époque antonine, A. Barbet penchant pour une datation à la fin du II^e s.³⁸³.

Le même sentiment de synthèse locale domine quand on examine les peintures conservées dans la *domus* de l'aire urbaine de la « *città bassa* » à Préneste. La description précise en est plus malaisée car les peintures n'ont été, à notre connaissance, publiées que

³⁸² Barbet 1985a, p.29-37.

³⁸³ Barbet 1985a, p.37-38.

dans un article de synthèse où l'on trouve seulement des petites photographies en noir et blanc³⁸⁴.

Les peintures les mieux conservées ont été découvertes dans la pièce 25 (PAL 01.04). Il s'agit d'un décor essentiellement à fond blanc dont on ne conserve que la partie basse, répartie en deux zones. La zone inférieure, assez haute, est divisée sur chaque paroi en trois compartiments. Le compartiment central contient un rectangle couché à redans ornés de motifs (probablement végétaux) qu'on ne peut que deviner sur le cliché ; les compartiments latéraux sont quant à eux occupés par deux petits rectangles dressés, séparés par une sorte de cartouche. La zone médiane, dont on ne voit donc que la partie basse, est scandée en panneaux situés dans l'exacte correspondance des compartiments. Ces panneaux sont constitués d'un champ blanc encadré d'une série de bandes colorées. Ils sont séparés les uns des autres par des bandes plus claires, verticales, qui ne peuvent manquer d'évoquer des colonnes. En l'absence de détails supplémentaires, il est cependant impossible de savoir s'il s'agit vraiment de colonnes, en partie effacées, comme le cas se présentera plus bas, ou de simples bandes qui ne font que rappeler des éléments architecturaux. Quoi qu'il en soit, ces champs blancs encadrés de larges bandes colorées trouvent des parallèles dans les peintures sévériennes de la capitale, que l'on pense à celles de *S. Crisogono* (certes plus complexes car un encadrement architectural se superpose aux bandes colorées), à celles de la *Via Eleniana* ou à celle de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento*, et en particulier celles des parois latérales de la pièce E10. La zone inférieure en revanche ne permet guère de comparaison, ce qui laisse la même impression qu'à Bolsena, à savoir un mélange d'éléments connus et de caractéristiques peut-être davantage locales. Une peinture semblable devait occuper la pièce 27 mais on n'en conserve que la zone inférieure (PAL 01.06).

Les comparaisons proposées, le caractère manifestement plat du décor, la hauteur importante de la zone inférieure suggèrent une datation à l'époque sévérénienne ou au plus tôt à la fin de la période antonine. L'examen des différentes phases de la *domus*, sans la confirmer véritablement, ne contredit aucunement une telle hypothèse. En effet, après une construction en réticulé et « quasi réticulé », ont été relevées des interventions en briques que S. Gatti date dans le courant du II^e s. Ce n'est qu'ensuite qu'interviennent les modifications en blocs de tuf irrégulier sur lesquelles sont appliquées les peintures. Leur datation sévérénienne ou tardo-antonine, si elle demeure fragile, s'insère donc de manière cohérente dans l'histoire de l'édifice.

³⁸⁴ Gatti 2003.

b) Compositions complexes polychromes avec éléments architecturaux

La villa maritime de Marina di S. Nicola a livré des décors complexes polychromes, dont les liens avec la production sévérienne de Rome et d'Ostie sont cette fois sans ambiguïté aucune. Ces peintures occupent les grandes pièces (6 et 11 ; LAD 01.07 et 11) qui opèrent la transition entre le portique I, indépendant du corps central de la villa, et les appartements de la tour belvédère qui s'élève à son extrémité nord. Au-dessus d'une zone inférieure, peinte de cadres sur fond rouge dans la pièce 11 et revêtue de marbre dans la pièce 6, les parois sont scandées par des colonnes reposant sur des bases ou des piédestaux. La présence de ces colonnes, qui se réduisent aujourd'hui presque exclusivement à des bandes beiges, est attestée dans la pièce 11 où nous avons relevé des tracés préparatoires qui en dessinent les contours. Le cas de la pièce 6 est un peu plus problématique ; cependant, quelques indices (entre autres, des tracés verticaux parallèles évoquant des cannelures) et la comparaison avec la pièce 11 nous invitent à y restituer également des éléments architecturaux. Ces colonnes, donc, divisent les parois en champs polychromes. En bas, au niveau de ce qui devait être les bases ou piédestaux, se trouvent des compartiments occupés par des motifs ornementaux (divers motifs phytomorphes, têtes ailées) et figurés (un lapin, une corbeille de fruits renversée) dans la pièce 6 et, dans la pièce 11, uniquement par des motifs ornementaux. Au-dessus, entre les fûts des colonnes, s'élèvent des panneaux comprenant des cadres de formes diverses dans lesquels on ne distingue plus qu'un ou deux personnages dans la pièce 6. Les points de comparaison avec les peintures de la *Caupona del Pavone*, en particulier celles de la pièce X, sont nombreux. La présence, dans cette dernière et dans la pièce 6 de Marina di S. Nicola, de pilastres saillant qui viennent interrompre la paroi, a dicté des solutions décoratives en tous points comparables : une juxtaposition de zones constituées d'un compartiment surmonté d'un panneau avec cadre central, la seule différence étant la probable présence d'éléments architecturaux à Marina di S. Nicola. Les deux peintures se rejoignent qui plus est par la diversité des formes (rectangles à côtés droits, convexes ou concaves) et des couleurs (prégnance des fonds rouges, jaunes et blancs avec un usage plus ponctuel des teintes bleu vert), ainsi que par le choix des motifs décoratifs. On reconnaît ainsi ces motifs phytomorphes et ces têtes ailées utilisés dans presque toutes les pièces de la *Caupona del Pavone*, mais également à Rome dans la maison de la *Via Eleniana* ou dans les thermes et la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento*. D'ailleurs, dans ce même complexe, les peintures de la pièce E32

fournissent un parallèle particulièrement significatif aux peintures qui nous occupent. Encore une fois, la structure des parois, les solutions chromatiques et le choix des motifs sont tout à fait comparables, avec, dans ce cas, la présence des mêmes bandes beiges évoquant des colonnes entre les panneaux. Notons enfin que l'on retrouve, à Marina di S. Nicola, cette façon de placer les motifs figurés non pas au centre des cadres, mais comme posés sur le bord inférieur.

Concernant les motifs de la pièce 6, une remarque s'impose. Les peintres semblent en effet s'être amusés avec un *topos* de l'art décoratif : le lapin mangeant des raisins³⁸⁵. Le lapin bondissant situé à l'extrémité du mur 1005 doit en effet être mis en relation avec la corbeille de fruits renversée, représentée sur la face sud du pilastre D, corbeille qui semble offrir, en direction de l'animal, raisins et grenades. Ce serait donc pour aller manger ces fruits que le lapin tenterait, depuis des siècles, de bondir hors de la paroi³⁸⁶. Ce clin d'œil nous semble plus qu'anecdotique car il témoigne du travail de peintres qui maîtrisaient suffisamment le répertoire décoratif des siècles précédents pour pouvoir jouer avec.

La datation vers la fin du II^e s., voir le début du III^e s., suggérée par les comparaisons établies plus haut, est confirmée par l'archéologie. En effet, l'examen des différentes phases d'intervention, proposé en annexe à partir des résultats des fouilles dirigées par X. Lafon et de nos propres observations, permet de dire que ces peintures ont été appliquées après des modifications, réalisées en briques fines, que l'on peut dater vers la fin du II^e s. (voir annexe 3).

La ville d'*Alba Fucens* a également livré une composition architecturale sur fond polychrome qui pourrait être datée vers la fin du II^e s. Il s'agit de la peinture découverte récemment dans la pièce E de la *domus* près de la *Porta Fellonica* (ADR 02.05). Cette peinture, dont on ne conserve que la partie basse, a été datée de l'époque d'Hadrien (voir catalogue). Cependant, il apparaît, sur les clichés publiés, qu'elle correspond à un deuxième état, appliqué par-dessus un enduit antérieur. La peinture n'appartient donc vraisemblablement pas à la même phase de décor que les autres peintures de la maison, appliquées directement au contact du mur, que nous avons daté vers le milieu du II^e s. (voir période 2). Par ailleurs, les dimensions importantes des colonnes et la présence d'imitations de marbre, absentes des autres pièces, nous poussent à proposer une datation plus tardive, vers la fin du II^e s. siècle.

³⁸⁵ Sur la récurrence de ce motif dans la peinture mais surtout dans la mosaïque, voir Bouvier 2000, p.116-120.

³⁸⁶ Nous tenons ici à remercier chaleureusement F. Monier qui nous avait suggéré cette hypothèse, à notre sens très fructueuse, lors de la rédaction de notre Master 2.

c) *Compositions à panneaux linéaires sur fond blanc*

Dans la villa de Marina di S. Nicola, à côté des compositions polychromes complexes, prennent place des peintures à panneaux, plus sobres, sur fond blanc. La première, qui orne les parois de la pièce 5, peut être attribuée au groupe des décors linéaires de type 1 (LAD 01.06). Elle se caractérise en effet par une structure qui semble encore fidèle à la division classique des parois (si le haut de la paroi n'est pas conservé, une zone inférieure est en tout cas attestée), des tracés réguliers et des éléments de scansion constitués de bandes rouges doublées de filets de la même couleur. La zone inférieure du décor voit alterner compartiments et inter-compartiments. Les premiers sont occupés par un cadre rectangulaire allongé orné en son centre d'un motif floral stylisé qui rappelle vivement ceux qu'a livrés la zone inférieure de la pièce E10 sous la *Piazza dei Cinquecento*. Les inter-compartiments sont quant à eux décorés d'un fleuron à huit pétales. Au-dessus, la zone médiane est caractérisée par l'alternance de panneaux et inter-panneaux. Les premiers sont à fond blanc avec un encadrement intérieur matérialisé par une bande rouge doublée de filets de la même couleur ; les seconds sont constitués d'un cadre, également matérialisé par une bande rouge doublée de filets de la même couleur, qui repose directement sur la bande de division entre zone inférieure et zone médiane. Ils disposent également d'un filet d'encadrement intérieur qui prend la forme tantôt d'un simple rectangle, tantôt d'un rectangle dressé à redans. L'alternance entre panneaux et inter-panneaux n'est pas régulière, deux panneaux étant parfois juxtaposés et séparés alors par une simple bande rouge doublée de filets de la même couleur. De même, la coïncidence entre zone inférieure et zone médiane n'est pas parfaite. L'impression de rigueur donnée par la régularité des tracés est donc nuancée par l'aspect quelque peu chaotique de l'organisation d'ensemble. Nous ne pouvons rien dire concernant les motifs qui ornaient vraisemblablement la zone médiane car seule la moitié inférieure des peintures a été conservée. Il est cependant possible de remarquer que, dans la partie du décor conservée, la seule couleur utilisée est le rouge, gamme chromatique réduite à l'extrême qui rappelle les solutions adoptées dans certains édifices d'Ostie.

Le décor qui occupe la pièce 3 est plus modeste et doit être rapproché des compositions linéaires de type 2 (LAD 01.04 état 2). D'une part, les tracés sont constitués de simples filets rouges et verts réalisés à main levée ; d'autre part, la structure d'ensemble est

beaucoup plus simple. Non seulement on n'observe qu'une zone principale³⁸⁷, mais celle-ci est simplement divisée en panneaux par des filets. Ces panneaux sont occupés par des cadres dont le côté supérieur est tantôt droit, tantôt convexe. A l'intérieur, évoluent des motifs du répertoire : on reconnaît un dauphin, des motifs phytomorphes, des oiseaux, des panthères dressées sur leurs pattes arrière. Ces motifs, réalisés à coups de pinceaux rapides, possèdent un dynamisme certain. C'est à Rome que cette peinture rencontre les parallèles les plus significatifs. La réalisation nerveuse, la prégnance du rouge et du vert, les cadres à côté supérieur tantôt droit, tantôt convexe, reliés entre eux par des filets curvilignes, tous ces éléments rappellent vivement les peintures de seconde phase du cryptoportique de la *domus* sur la Velia. La comparaison peut également être établie avec les peintures qui décorent les façades des pièces E14 et E15 sous la *Piazza dei Cinquecento*.

Ce décor paraît à prime abord plus tardif stylistiquement que celui de la pièce 5, hypothèse que nous avons d'abord soutenue³⁸⁸, avant de pouvoir réaliser des observations *in situ*. Celles-ci plaident pour une contemporanéité des deux ensembles dans la mesure où les enduits, appliqués tous deux après les modifications réalisées en phase C, sont en tous points comparables (voir annexe 3, p.376-377). Par ailleurs, il semble que les décors aient été conçus de manière conjointe : en effet, le pan de mur 1004 qui constitue en réalité le retour du mur 2003, est décoré d'un cadre vertical matérialisé par un simple filet rouge et occupé de motifs végétaux qui a davantage à voir avec le décor de la pièce 3 qu'avec celui de la pièce 5. Si cette différence peut s'expliquer en partie par l'étroitesse de cette paroi, elle tient peut-être également au fait que celle-ci, bien qu'elle appartienne à l'espace 5, en était un peu isolée et était en revanche visible depuis la pièce 3. L'enduit, parfaitement homogène avec le reste de la pièce, ne témoigne en tout cas d'aucune trace de réfection. Ces différentes observations permettent de conclure à une datation commune de ces deux décors vers la fin du II^e s.

Nous sommes ainsi en présence d'un cas intéressant qui vient confirmer les observations réalisées à Rome par L. De Bruyne (voir plus haut, p.197)³⁸⁹ : les écarts stylistiques entre les différents types de compositions linéaires ne s'expliquent pas par la chronologie mais tiennent à d'autres raisons. La coexistence des deux types dans le même édifice nous fait penser que ces raisons ont à voir ici avec la hiérarchisation des espaces : en

³⁸⁷ Les traces d'une bande rouge horizontale observées par endroits dans la partie haute de la paroi laissent penser qu'il pouvait y avoir une zone supérieure, mais celle-ci ne devait être guère développée car on conserve presque l'intégralité des élévations.

³⁸⁸ Dans Carrive 2009 et Carrive à paraître.

³⁸⁹ Il s'agit qui plus est d'un point de comparaison bien daté pour le groupe des « *Lineardekorationen* » pour lequel on manquait jusqu'à présent de points de repères sûrs.

effet, la pièce 3 donne accès uniquement à des espaces de service tandis que la pièce 5 communique avec la grande salle de vie 11.

Les décors linéaires qu'à livrés la Maison aux Salles Souterraines à Bolsena sont également très proches des décors romains. Ainsi, les peintures de deuxième état conservées dans la pièce 18 (BOL 01.03 état 2) rappellent dans leur structure le décor retrouvé dans l'*insula* 1 sous le *Conservatorio di S. Pasquale*. Il s'agit en effet de cadres au côté supérieur tantôt droit, tantôt convexe, qui sont reliés aux bandes de division verticales par des segments obliques et semblent reposer directement sur la zone inférieure³⁹⁰. Ces différents éléments sont matérialisés par des bandes jaunes, rouges et brunes doublées de filets bruns. Les motifs décoratifs s'inscrivent pleinement, eux aussi, dans le répertoire romain d'époque sévérienne : des guirlandes sont suspendues aux côtés supérieurs des cadres (comme dans le décor du *Conservatorio di S. Pasquale* ou dans les différentes peintures linéaires observées dans le complexe sous la *Piazza dei Cinquecento*) ; en-dessous se trouvent des motifs phytomorphes, que l'on peut identifier à des vases sans pieds posés au-dessus de culots d'acanthé, ainsi que des figures volantes.

La datation stylistique de ce décor à l'époque sévérienne est confirmée par l'étude de l'édifice. A. Barbet, à qui l'on doit la publication complète de ces peintures, note en effet que la réfection du décor dans la pièce 18 intervient après le remaniement du mur appelé P (c'est-à-dire le mur ouest de la pièce), contemporain de la réfection de la cloison qui séparait les pièces 18 et 16 et de l'élévation d'une nouvelles cloison dans la pièce 16³⁹¹. Or l'on dispose d'un *TPQ* pour ces interventions, grâce au matériel retrouvé dans la tranchée de fondation du mur P, daté du début du III^e s (voir catalogue, BOL 01.03).

A la même phase appartiennent les peintures de la pièce 16b (BOL 01.02). Il s'agit également d'une composition linéaire, plus simple, que l'on peut cette fois rattacher au type 2 et qui s'élève au-dessus d'un haut socle à imitations de marbre. La structure d'ensemble rappelle celle de la pièce voisine 18 : un haut socle coloré au-dessus duquel on observe un large panneau central et des panneaux latéraux plus étroits. Les cadres sont cependant matérialisés par de simples bandes rouge brun et seul le panneau central a livré les traces d'un motif décoratif central. Il s'agirait donc en quelque sorte de la version simplifiée du décor voisin, pour une pièce sans doute de moindre importance. Nous sommes donc à nouveau face

³⁹⁰ On ne conserve que la moitié supérieure du décor, qui s'élève au-dessus des restes du premier état. Aucune trace du second état n'étant conservée dans la moitié inférieure des parois, il nous semble possible que le premier ait été maintenu, constituant un haut socle jaune sur lequel prenait appui les cadres de la composition linéaire.

³⁹¹ Barbet 1985a.

à un cas probable de coexistence entre les deux types de compositions linéaires identifiés, ce qui viendrait confirmer l'hypothèse d'une différence hiérarchique émise à propos de la villa de Marina di S. Nicola.

Les derniers exemplaires de décors linéaires bien conservés en-dehors de Rome et d'Ostie se trouvent dans la Villa d'Hadrien à Tivoli. Il s'agit des peintures qui ornent les voûtes des petites pièces qui constituaient les substructions occidentales du Canope et que l'on a identifiées à un quartier d'habitation pour les esclaves de la villa (voir catalogue ; TIV 01). Toutes les voûtes sont structurées de la même façon, à partir de formes circulaires qui s'organisent en une composition concentrique. Les champs blancs ainsi déterminés sont occupés par des motifs du répertoire assez variés (animaux marins fantastiques, félins, oiseaux, antilopes, motifs végétaux). La gamme chromatique, qui utilise aussi bien le rouge que le vert et le jaune, est également plus importante que dans les exemples précédents. Notons également que les filets sont doublés de fines lignes de la même couleur. Si la structure des voûtes évoque celle aperçue dans les pièces E14 et E15 de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento*, le traitement des filets et les couleurs adoptées doivent être rapprochés du décor des pièces *c* et *c'* sous *S. Giovanni in Laterano*. Il s'agit de comparaisons pour lesquelles on dispose de *termini* fiables, comme nous l'avons vu plus haut, et qui permettent ainsi d'asseoir la datation à époque sévérienne proposée récemment par C. Molle³⁹².

d) Composition à scène continue

Une peinture retrouvée dans la villa de Munatia Procula à Tor Marancia confirme peut-être – car sa datation est sujette à caution – le retour des compositions à scène continue, dès l'époque sévérienne. Elle met en scène cinq héroïnes malheureuses de la mythologie gréco-latine, identifiées grâce à des inscriptions : Canacé, qui retient d'une main le manteau qu'elle porte et tient dans l'autre un poignard ; Myrrha, représentée en train de fuir ; Pasiphaé, debout à côté du taureau sur lequel elle pose son bras droit ; Scylla, l'avant-bras gauche posé sur l'ouverture d'une paroi, peut-être une fenêtre, et le bras droit tombant le long du corps et tenant une mèche de cheveux ; Phèdre, tenant d'une main son manteau et de l'autre une corde. Certaines ont donc déjà accompli leur destinée malheureuse et semblent proches de la fuite ou de la mort (Myrrha, Canacé tenant le couteau et Phèdre la corde), les autres s'approchent du drame (Pasiphaé à côté du taureau et Scylla avant sa transformation). Comme le note H.

³⁹² Molle 2004, p.387.

Joyce, elles sont toutes, à l'exception de Myrrha, représentées dans des moments de réflexion³⁹³. Le tout pourrait être lu comme un appel à la vertu, loin des amours honteuses (Canacé, Myrrha, Pasiphaé et Phèdre) et des marques d'orgueil (Scylla). Les personnages sont d'assez grandes dimensions, avec une hauteur moyenne d'1m, et B. Nogara insiste sur leur réalisation médiocre³⁹⁴.

Le seul élément de datation extérieur dont nous disposons est la présence, déjà mentionnée, de fistules datées de 165, qui donnent un *TPQ* possible. H. Mielsch note le caractère massif des personnages mais penche malgré tout pour une datation tardo-antonine, que les données archéologiques n'interdisent pas³⁹⁵. B. Nogara note pourtant que les inscriptions qui donnent le nom des héroïnes, en raison de l'orthographe fautive et de la forme des lettres, devraient être attribuées au III^e s. Se fondant sur cet indice et sur la comparaison avec la grande scène figurée qui orne la cour de la maison sous S. Giovanni e Paolo, H. Joyce propose une datation vers le milieu du III^e s.³⁹⁶.

Le traitement des personnages, leur représentation de façon isolée, en-dehors d'une trame narrative qui les unirait, ainsi que le style des inscriptions nous semblent des arguments consistants pour placer cette peinture au moins à l'époque sévérienne. En l'absence d'éléments supplémentaires, il n'est cependant pas à exclure qu'elle soit un peu plus tardive.

e) Analyse spatiale

Si l'on replace ces décors dans leur contexte architectural, apparaît une parfaite homogénéité avec la situation de Rome et d'Ostie, comme le montrent les tableaux ci-dessous.

³⁹³ Joyce 1981, p.63.

³⁹⁴ Nogara 1907.

³⁹⁵ Mielsch 2001, p.157.

³⁹⁶ Joyce 1981, p.64.

Type de peintures pariétales	Pièces concernées	Décor associé	Si pavement de mosaïque	Si revêtement de marbre
<i>Compositions à panneaux sur fond blanc avec éléments linéaires</i>	Bolsena, Maison aux Salles Souterraines, pièce 18	Pavement en <i>opus signinum</i>		
	Bolsena, Maison aux Salles Souterraines, pièce 16b	Pavement en <i>opus signinum</i>		
	Ladispoli, Villa de Marina di San Nicola, pièce 3	Sol en béton de tuileau		
	Ladispoli, Villa de Marina di San Nicola, pièce 5	Pavement de mosaïque	Blanche, uniforme	
	Tivoli, Villa d'Hadrien, substruction du Canope	?		
<i>Compositions à panneaux sur fond essentiellement blanc avec éléments architecturaux</i>	Bolsena, Maison aux Salles Souterraines, pièce 16	?		
	Palestrina, <i>Domus</i> dans l'aire urbaine de la " <i>città bassa</i> " de Préneste, pièce 25	Pavement de mosaïque	Noire et blanche, composition couvrante à motifs géométriques	
	Palestrina, <i>Domus</i> dans l'aire urbaine de la " <i>città bassa</i> " de Préneste, pièce 27	Pavement de mosaïque	Noire et blanche, composition couvrante à motifs géométriques et figurés	
<i>Compositions complexes polychromes avec éléments architecturaux</i>	Ladispoli, Villa de Marina di San Nicola, pièce 6	Pavement de mosaïque	Noire et blanche, composition couvrante à motifs géométriques	Plinthe de 40-50 cm
	Ladispoli, Villa de Marina di San Nicola, pièce 11	Pavement de mosaïque	Noire et blanche, composition couvrante à motifs géométriques	
<i>Compositions à scène continue</i>	Roma, Tor Marancia, Villa de Munazia Procula, Ensemble 1	?		

Tableau 17. Décors associés aux compositions identifiées.

Type de peintures pariétales	Identifiant ensemble	Largeur	Longueur	Position dans le plan	Nbre de portes	Dimensions des portes	Fenêtres
<i>Compositions à panneaux sur fond blanc avec éléments linéaires</i>	Bolsena, Maison aux Salles Souterraines, pièce 18	3,65	3,94	Secondaire	1	Standard (1 m environ)	Aucune
	Bolsena, Maison aux Salles Souterraines, pièce 16b	3,27	3,65	Secondaire	1	Standard (1 m environ)	Aucune
	Ladispoli, Villa de Marina di San Nicola, pièce 3	3	4,40	Secondaire	2	Standard (1 m environ)	Aucune
	Ladispoli, Villa de Marina di San Nicola, pièce 5	3,40	6	Secondaire	3	Large (> 1,50 m)	Aucune
	Tivoli, Villa d'Hadrien, substruction du Canope	?	?	Secondaire	1 ?	?	?
<i>Compositions à panneaux sur fond essentiellement blanc avec éléments architecturaux</i>	Bolsena, Maison aux Salles Souterraines, pièce 16	3,27	8,35	Secondaire	1	Large (> 1,50 m)	Aucune
	Palestrina, <i>Domus</i> dans l'aire urbaine de la " <i>città bassa</i> " de Préneste, pièce 25	3,5	3,5	Sur un axe secondaire	1	Standard (1 m environ)	Aucune
	Palestrina, <i>Domus</i> dans l'aire urbaine de la " <i>città bassa</i> " de Préneste, pièce 27	3,5	3,5	Sur un axe secondaire	1	Standard (1 m environ)	Aucune
<i>Compositions complexes polychromes avec éléments architecturaux</i>	Ladispoli, Villa de Marina di San Nicola, pièce 6	7,8	8	Sur un axe principal	4	Ouvert sur tout un côté, large porte fenêtre vers l'extérieur	Aucune
	Ladispoli, Villa de Marina di San Nicola, pièce 11	7,2 / 7,8	9	Secondaire	2	Large (> 1,50 m)	Ouvert sur l'extérieur par une colonnade sur deux côtés
<i>Compositions à scène continue</i>	Roma, Tor Marancia, Villa de Munazia Procula, Ensemble 1	2,23	2,23	?	?	?	?

Tableau 18. Caractéristiques spatiales des pièces accueillant les compositions identifiées.

Tout d'abord, et sans surprise, les sols les plus simples sont associés aux compositions linéaires sur fond blanc : pavements en *opus signinum* à Bolsena, sol en béton de tuileau et mosaïque uniforme à Marina di S. Nicola³⁹⁷. On observe d'ailleurs au niveau des pavements la même hiérarchisation que celle relevée entre « *Streifendekorationen* » et « *Lineardekorationen* ». Ainsi, dans la Villa de Marina di S. Nicola, la pièce 3, qui a livré le décor simple et nerveux appartenant au second groupe, est pavée d'un simple béton de tuileau, tandis que la pièce 5, où se trouve le décor plus complexe associé au premier groupe, est pavée de mosaïque. De même, à Bolsena, si les deux pièces à décor linéaire sont pavées d'*opus signinum*, celle appartenant au premier groupe présente un motif plus complexe : une sorte de grille, formée par un motif couvrant de losanges et constituant un tapis dont les quatre angles sont ornés de rosettes. Au-delà de cette hiérarchisation interne, les pièces sont dans l'ensemble en position secondaire, de petites dimensions, dénuées de fenêtre et percées de portes peu nombreuses et aux dimensions standard. Fait exception la pièce 5 de Marina di S. Nicola, espace de passage à la croisée de plusieurs pièces, qui s'apparente presque à un couloir.

A l'autre bout de l'échelle hiérarchique, un unique revêtement de marbre (un socle vraisemblablement constitué de plaques rectangulaires juxtaposées et hautes d'environ 40 cm) est attesté dans la pièce 6 de Marina di S. Nicola, décorée de peintures complexes polychromes avec de probables éléments architecturaux. La pièce, pavée d'une mosaïque géométrique noire et blanche, est par ailleurs de grandes dimensions et se signale par sa position axiale dans le prolongement du portique et par ses larges ouvertures, aussi bien vers l'extérieur que sur les autres pièces.

Entre ces deux pôles, plusieurs situations intermédiaires émergent. La pièce 11 de Marina di S. Nicola présente plus ou moins les mêmes caractéristiques spatiales que la pièce 6 (grandes dimensions, nombreuses et larges ouvertures), mais sa position secondaire lui vaut d'être privée de revêtement de marbre. Quant aux deux salles de la *domus* de Préneste décorées d'une composition à panneau sur fond blanc, si leurs caractéristiques spatiales sont proches de celles associées aux décors linéaire, elles se signalent par leur pavement et par leur position sur un axe secondaire, de part et d'autre de la riche pièce 26. Cette dernière est largement ouverte sur le péristyle et ses parois sont recouvertes, vraisemblablement sur toute

³⁹⁷ Concernant les pièces de la Villa d'Hadrien, on sait que le rez-de-chaussée était pavé de mosaïques simples mais il y avait en réalité un étage intermédiaire de type mezzanine, dont on ignore tout du pavement.

la hauteur conservée, d'écailles de marbre³⁹⁸ (PAL 01.05). Enfin, dans l'ancienne pièce 16 de la maison de Bolsena, avant qu'elle ne soit scindée en deux, on peut mettre en relation la présence d'éléments architecturaux et les grandes dimensions de la pièce, par ailleurs largement ouverte sur le portique de la cour.

En dépit du caractère dispersé et parfois lacunaire des données, émerge donc un tableau cohérent, qui ne présente aucun écart majeur avec les situations observées à Rome et Ostie : sols et parois se combinent pour créer une hiérarchisation des espaces, suggérée par le plan lui-même, et les schémas picturaux ainsi que le vocabulaire décoratif semblent utilisés de la même manière dans cette économie interne. Les compositions linéaires sur fond blanc, associées à des sols simples, sont réservées aux petites pièces secondaires ou espaces de circulation divers ; les fonds polychrome et/ou la présence d'éléments architecturaux signalent les espaces plus importants ; enfin, plusieurs degrés de hiérarchisation sont rendus possibles par la combinaison de ces différents éléments et d'autres marqueurs, comme les revêtements de marbre ou des mosaïques au schéma plus complexe ou aux motifs plus variés.

Quelques remarques s'imposent toutefois. Il convient en premier lieu de relever l'emploi de l'*opus signinum* à Bolsena, type de pavement dont nous avons déjà noté la présence à *Alba Fucens* et qu'on ne rencontre que très occasionnellement à Ostie et presque jamais à Rome. Notons également la présence de placages pariétaux en marbre. Dans la villa de Marina di S. Nicola tout d'abord où, outre le socle de la pièce 6, il faut signaler un revêtement similaire au bas des parois du portique 7 et un pavement en *opus sectile* dans le même espace (LAD 01.08). La *domus* de Préneste a également livré des revêtements de marbre, en particulier dans la pièce 26 que nous venons de mentionner. Soulignons enfin l'existence, même sur le faible échantillon conservé, de combinaisons diverses qui établissent une hiérarchisation plus fine que celle observée dans la plupart des *insulae* d'Ostie.

De telles observations, qui rapprochent davantage ces deux demeures de Rome que d'Ostie, ne sont somme toute guère étonnantes quand on considère le niveau socio-économique dont elles témoignent. Concernant la villa de Marina di S. Nicola tout d'abord, son statut même de villa maritime, l'extension de la propriété, non déterminée avec précision mais qui doit être estimée en centaines d'hectares, l'articulation et les dimensions des différents corps de bâtiments parlent sans contestation possible en faveur d'un riche propriétaire, vraisemblablement issu de l'aristocratie. Dans ce vaste complexe, le portique et sa tour belvédère, où ont été retrouvés les décors étudiés, devaient constituer un lieu de

³⁹⁸ Le décor de la pièce 26, parois et pavements, est antérieur aux peintures des deux pièces latérales 25 et 27 mais il a été maintenu au cours des phases ultérieures.

promenade et de repos privilégié, à l'écart des activités de production. Quant à la *domus* de Préneste, ses dimensions (que l'on peut estimer à au moins 47 m sur 23 d'après les structures dégagées), en contexte urbain, et son articulation en deux secteurs, le premier autour d'un *atrium* et le second autour d'un péristyle, la désignent comme une demeure de fort statut. Il n'est donc guère surprenant que leur situation s'aligne davantage sur les riches *domus* de l'*Urbs* que sur les *insulae* d'Ostie.

4. Synthèse

Les données dont nous disposons pour l'époque sévérienne suggèrent l'existence d'une zone homogène, partageant une même façon d'occuper et de structurer l'espace domestique et au sein de laquelle les schémas circulaient, puisque des compositions très proches décorent des pièces de Rome et de Bolsena ou d'Ostie et de Marina di S. Nicola. Il est par ailleurs frappant de constater que l'on retrouve dans de nombreux sites d'Italie centrale, et sous des formes tout à fait comparables, les motifs secondaires mis en évidence dans les compositions romaines. Ceci est particulièrement vrai pour ces motifs phytomorphes qui évoquent des fleurons ou des vases sans pieds émergeant d'éléments végétaux et que l'on observe aussi bien à Ostie, dans la *Caupona del Pavone*, qu'à Marina di S. Nicola et à Bolsena³⁹⁹. Se dessine ainsi un répertoire caractéristique de l'époque sévérienne, que l'on observe à la fois dans les compositions complexes avec vocabulaire architecturale que dans celles à panneaux avec éléments linéaires.

Les éléments de datation mis en évidence au cours de l'analyse permettent d'émettre l'hypothèse d'une diffusion de ces schémas et motifs à partir de Rome. En effet, que l'on compare les décors architecturaux de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* et ceux de la maison de la *Caupona del Pavone* ou les peintures linéaires sous *S. Giovanni in Laterano* e celles de la villa de *Marina di S. Nicola*, on observe un décalage temporel certain. C'est vraisemblablement à Rome qu'ont vu le jour les innovations caractéristiques de l'époque sévérienne. La Ville semble donc avoir conservé⁴⁰⁰, à l'échelle de l'Italie centrale, son rôle moteur dans la production picturale. Ces grandes tendances n'interdisent pas pour autant l'élaboration de schémas propres par des ateliers locaux, comme on a pu le voir à Bolsena ou à Préneste.

³⁹⁹ Il convient toutefois de noter que ces motifs se trouvaient déjà dans certaines peintures d'Ostie datées de la première moitié du II^e s., comme celles de l'*insula delle Ierodule* ou de certains appartements des blocs centraux des *Casa a giardino*.

⁴⁰⁰ Conservé ou repris, puisque la situation est plus difficile à évaluer aux périodes précédentes en raison du manque de documentation en-dehors de Rome et Ostie

Il faut cependant apporter quelques réserves, dans la mesure où les peintures étudiées sont issues presque exclusivement de demeures de fort statut, dont les propriétaires pouvaient avoir des liens privilégiés avec Rome. Nous avons déjà évoqué les situations de la villa de Marina di S. Nicola et de la *domus* de Préneste et il est inutile d'insister sur le cas de la villa impériale de Tivoli. Quant à la villa de Tor Marancia, ses dimensions sont imposantes et sa propriétaire identifiée : Munatia Procula, issue d'une famille sénatoriale⁴⁰¹. La *domus* de Bolsena appartenait peut-être à une population plus proche de la classe moyenne, notamment dans ses dernières phases d'occupation où le péristyle est remplacé par une cour plus modeste et où les pièces disposées tout autour tendent à se fractionner. Il reste qu'il s'agit d'une *domus* d'au moins 300 m², en contexte urbain. Nous n'avons donc guère accès aux solutions décoratives adoptées par les couches plus modestes de la société. On peut cependant supposer que ces propriétaires, d'origine socio-économique plus ou moins élevée, pouvaient servir de vecteur pour diffuser parmi le reste de la population les schémas et motifs adoptés dans la capitale.

Dans cette zone homogène donc, la période sévérienne constitue un moment d'importantes évolutions stylistiques, dont la plus sensible à l'échelle de l'Italie centrale est sans doute le développement de ce que nous avons appelé le style linéaire. On assiste également, d'abord à Rome puis, plus ponctuellement, à Ostie, à un renouvellement des formes architecturales qui viennent d'une certaine façon renouer avec les grandes compositions scénographiques du Deuxième Style Pompéien. Ce retour à des architectures plus massives et, d'une certaine manière, plus réalistes, ne signifie pas pour autant une réelle ouverture de la paroi vers l'extérieur. La période sévérienne voit en effet fleurir les fonds polychromes (qui, à Rome, viennent remplacer les fonds blancs dans les pièces principales et, à Ostie, investissent également des espaces secondaires comme des couloirs) où les champs colorés alternent sans aucune logique spatiale, contribuant à fermer la paroi. Ce caractère plat apparaît surtout dans les compositions dénuées de références architecturales, mais il n'est pas moins présent dans des peintures qui ont livré par ailleurs des architectures en perspective, comme l'ont montré par exemple les analyses des décors de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento*. Le développement du style linéaire contribue bien sûr fortement à cette fermeture des parois, puisque les fonds blancs se trouvent désormais simplement partitionnés par des formes géométriques qui, si elles évoquent le souvenir lointain de formes

⁴⁰¹ *PIR*², M 738. Voir également Chioffi 2005.

architecturales (pilastres avec bandeau central, édicules, possibles rondes...), en ont perdu toute la profondeur.

Le traitement des motifs évolue également vers une réalisation que l'on a pu qualifier de plus « impressionniste », en tout cas plus rapide et nerveuse. On observe d'ailleurs souvent autour des motifs – plus particulièrement dans les compositions linéaires – des coups de pinceaux rapides qui suggèrent le mouvement. C'est le cas par exemple pour les panthères et oiseaux de la pièce 3 de Marina di S. Nicola ou pour les différents animaux qui occupent les voûtes des substructions du Canope à Tivoli. Cette vitalité des motifs vient en quelque sorte animer les surfaces de plus en plus plates des décors.

Cependant, nous avons pu montrer qu'à l'exception de quelques légers glissements, ces évolutions stylistiques n'introduisent aucun bouleversement réel dans la façon de penser et structurer l'espace domestique, les compositions nouvelles – ou renouvelées – venant tout simplement prendre la place des anciennes, sans que les critères de hiérarchisation ne changent en profondeur.

Si l'on ne peut qu'être frappé par cette importante continuité, il ne faudrait pas pour autant sous-évaluer la portée de certaines évolutions, et notamment de la disparition des compositions bicolores, en particulier celles à fond jaune avec bandes de division rouge, qui constituaient un degré intermédiaire entre les décors complexe polychromes et les décors à fond blanc. Si les études de cas ont montré que des solutions intermédiaires, parfois nombreuses, étaient toujours possibles à partir de la combinaison de différents éléments de décor (voir par exemple le cas de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento*), on a toutefois l'impression d'un écart plus important entre les décors principaux et les décors secondaires. Une telle évolution va peut-être de pair avec une organisation croissante des maisons par secteurs. Il s'agit d'un phénomène que l'on observait déjà la période précédente, notamment à travers l'exemple de la maison sous les Thermes de Caracalla, mais qui semble se confirmer à l'époque sévérienne, tant à Rome qu'à Ostie (en particulier dans la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* et la maison de la *Caupona del Pavone*). Tout se passe comme si les commanditaires cherchaient à valoriser davantage les secteurs de représentation, tout en se désintéressant des zones secondaires.

D. Période 4 : la seconde moitié du III^e s.

L'évolution du décor domestique est difficile à saisir après 250 car la documentation est beaucoup plus éparse et souvent plus fragmentaire. Par ailleurs, les fourchettes de datation auxquelles on peut parvenir pour les quelques peintures conservées sont beaucoup plus larges qu'aux périodes précédentes, en partie parce qu'il s'agit souvent de réfections pour lesquelles on dispose seulement de *TPQ*, parfois eux-mêmes fragiles. Quelques grandes tendances émergent toutefois, que nous présenterons en guise d'ouverture vers le IV^e s.

1. Rome

a) Développement des imitations de marbre et maintien du style linéaire

Les imitations de marbre, apparues encore timidement au début du III^e s., semblent prendre de l'importance après 250. Nous rencontrons dans notre corpus quelques cas de peintures marmoréennes pour lesquelles on dispose au moins d'un *TPQ*, dans la mesure où elles ont été appliquées par-dessus des enduits sévériens. Ainsi, la zone inférieure du décor de la pièce 28 dans la « *Villa Grande* » sotto *S. Sebastiano* est refaite une nouvelle fois, vraisemblablement entre le milieu du III^e s. et le début du IV^e s. La phase du début du III^e s. se caractérisait déjà par un *opus sectile* fictif, qui se trouve alors restauré. L'enduit le plus récent montre l'alternance des plaques rectangulaires simples et d'autres ornées de losanges, séparées par des lésènes (ROM 21.02 état 3). Les couleurs sont peu lisibles. De même, dans la *domus* sur la pente nord-est du Palatin, un second état a été appliqué par-dessus les peintures linéaires de l'époque sévérienne. Ne sont conservés, à nouveau, que quelques lambeaux, suffisants toutefois pour restituer une imitation d'*opus sectile* constituée de grandes plaques rouge sombre (imitant sans doute du porphyre) ; on distingue encore un disque à l'intérieur d'une d'elles (ROM 13.01 état 2).

Une peinture retrouvée sous le *Battistero Costantiniano* sur le Cælius (ROM 05.01) peuvent être datées dans le courant du III^e s. et ont en tout cas été réalisées avant le début du IV^e s. Elles appartiennent en effet à une maison sur laquelle s'est installé le *Battistero Costantiniano*. La construction de la maison est par ailleurs datée par A. M. Colini de la première moitié du III^e s.⁴⁰² – vraisemblablement à partir de la stratigraphie de la zone et du

⁴⁰² Colini 1944, p.359.

type de construction, mais A. M. Colini ne justifie pas réellement sa proposition ce qui la rend difficile à évaluer. Encore une fois, ces peintures sont malheureusement assez lacunaires et documentées seulement par un cliché en noir et blanc et une description rapide. N'étaient conservés au moment de la découverte que la plinthe, vraisemblablement uniforme, et le bas de la zone médiane. Celle-ci est divisée en panneaux encadrés par des bandes colorés, éléments qui imitent, d'après A. M. Colini, des marbres polychromes.

Comme on le voit, on ne conserve bien souvent qu'une partie de ces compositions, laissant ouvertes un certain nombre de questions : ces imitations de marbre couvraient-elles ou non toute la hauteur de la paroi ? Si oui, se déployaient-elles sur une ou plusieurs zones ? Si non, quel motif prenait place au-dessus ? On peut répondre dans le cas de la pièce 28 de la « *Villa Grande* », mais la zone supérieure du décor est bien antérieure à l'*opus sectile* fictif. La pièce 31 de la même maison a en revanche livré une peinture à imitation de marbre dont presque toute la hauteur est conservée et qui semble appartenir à la même phase (ROM 21.05). Au-dessus d'une plinthe beige uniforme, les marbres fictifs (des plaques de jaune antique séparées par des bandes imitant le cipolin) sont surmontés d'une haute zone à fond blanc occupée par un motif de claie. Au-dessus, se déploie une dernière zone, à fond blanc également, divisée en compartiments par des filets colorés. Le tout peut être rapproché des compositions linéaires, dans la mesure où la claie elle-même est rendue par le croisement de simples filets colorés obliques. La datation dans le courant du III^e s. de cette peinture, à la réalisation assez grossière, est essentiellement stylistique. On dispose cependant d'un précieux *TAQ* puisque la basilique Saint-Sébastien a été construite sur ces structures dans la première moitié du IV^e s.

Ces peintures doivent être rapprochées de deux décors de la *domus sotto S. Giovanni e Paolo* qui présentent la même succession d'imitations de marbre assez grossières et de motifs linéaires simples. Il s'agit des pièces *m*, où le motif linéaire dessine une imitation d'*opus quadratum*, et *n''*, où la paroi, structurée de façon un peu plus complexe, voit se succéder deux zones d'imitation de marbre, une zone à fond blanc occupée par une imitation minimale d'appareil isodome et, enfin, une dernière zone, toujours à fond blanc, où se déploie une composition linéaire rehaussée de motifs ornementaux et figurés (**fig. 37 et 38**). On observe ainsi la même succession d'une haute plinthe de marbre fictive, d'un motif linéaire couvrant évoquant également une réalité architecturale (un type d'appareil ou une claie) et d'une zone haute dont la composition n'a plus guère de liens avec la réalité. Le reste de la maison a par ailleurs livré de belles peintures, dans un très bon état de conservation, parmi lesquelles on compte de nombreuses compositions linéaires à fond blanc, richement décorées de motifs

ornementaux et figurés, qui prennent place au-dessus de hauts socles de marbre, réels ou fictifs. Il semble cependant que ces peintures appartiennent déjà au IV^e s⁴⁰³.

Les quelques éléments que l'on peut attribuer à la seconde moitié du III^e s. permettent donc de mettre en lumière un développement des imitations de marbre, au moins dans les parties basses des parois, et le maintien du style linéaire dans les parties hautes.

b) Analyse spatiale

L'analyse spatiale est aussi délicate à mener que l'analyse stylistique, puisqu'il s'agit bien souvent de décors isolés d'un programme décoratif cohérent. On peut néanmoins observer que les imitations de marbre se généralisent au point de décorer des espaces très différents les uns des autres : des petites pièces autrefois ornées de peintures linéaires (dans la *domus* du Palatin) ou qui occupent manifestement un rôle secondaire dans l'économie de la maison (pièce 31 de la « *Villa Grande* ») aussi bien que des pièces de vie importantes qui se signalent par leurs dimensions et/ou leur position dans le plan (dans la *domus* sous le *Battistero Costantiniano* et dans la pièce 28 de la « *Villa Grande* »). On note cependant une sorte de hiérarchisation : les imitations occupant les pièces les plus prestigieuses mettent en œuvre des motifs d'*opus sectile* plus ou moins complexes (par exemple dans la pièce 28 de la « *Villa Grande* »), tandis que, dans les pièces plus modestes, on observe de simples plaques juxtaposées (pièce 31 de la dite « *Villa Grande* »). Il aurait été également intéressant d'examiner le rendu des matériaux, malheureusement les peintures sont trop fragmentaires et trop peu documentées pour une approche de ce type.

Ces observations sont pleinement confirmées par le cas plus tardif de *domus* sous S. *Giovanni e Paolo* où presque toutes les pièces, y compris les plus petites, ont livré des imitations de marbre, avec des degrés de complexité très variés selon la hiérarchisation des espaces.

Ces imitations ne fonctionnent donc en aucun cas comme de simples substituts de marbre réel puisqu'elles ne sont manifestement pas porteuses du même marquage

⁴⁰³ Bien que certains auteurs attribuent les peintures de la « pièce des génies » à une phase antérieure (voir par exemple Baldassare *et al.* 2003, p.347-348), la grande homogénéité stylistique et chromatique de l'ensemble nous paraît plaider pour un groupe cohérent. Ces peintures sont contemporaines de l'aménagement d'une ancienne *insula* en une riche demeure centrée autour d'une cour. A. M. Colini plaçait les modifications structurelles et le décor dans la seconde moitié du III^e s. (Colini 1944, p.168-182, en particulier p.177), datation reprise par H. Joyce (Joyce 1981, essentiellement p.57-63). Les études les plus récentes tendent cependant à abaisser cette date au début du IV^e s. (voir Mielsch 2001, p.127-128 ; Brenk 1995 ; Brenk 2003, p.82-113).

hiérarchique. Tout se passe comme si elles étaient utilisées pour leurs qualités plastiques (des contrastes chromatiques aisément réalisables), plutôt qu'en tant qu'imitation d'un matériau précieux. Par ailleurs, nous rejoignons ici les réflexions menées pour la période précédente : on observe comme un retour en arrière vers des formes de décor qui n'ont plus la prétention de projeter le spectateur vers un ailleurs fictif mais qui reviennent à des imitations de parois plates et « plausibles ». L'utilisation du motif de la claie, comme du petit et grand appareil fictif, vont également en ce sens.

Cependant, l'exemple de la *domus* sous *S. Giovanni e Paolo* montre bien que cela ne peut en aucune façon être conçu comme un retour au Premier Style Pompéien. D'une part parce que les imitations sont bien plus fantaisistes, d'autre part parce que le haut de la paroi et, surtout, les voûtes sont décorées de compositions sur fond blanc rehaussées de motifs ornementaux et figurés, qui n'ont plus grand-chose à voir avec une quelconque réalité architecturale.

2. Ostie

Les données fournies par les maisons d'Ostie sont un peu plus nombreuses et permettent de restituer des tendances similaires.

a) *Compositions linéaires de type 2*

Nous avons évoqué précédemment (p. 219) le cas de ces compositions linéaires de type 2, constituant pour la plupart des réfections qui ne couvrent pas toujours l'intégralité de la paroi et sont parfois appliquées sur de simples laits de chaux posés directement sur les peintures antérieures. La datation de ces décors, délicate, est souvent établie dans le courant du III^e s., sans plus de précision. Nous avons vu à partir des exemples de Rome et d'autres sites d'Italie centrale (Bolsena et Marina di S. Nicola en particulier) que ce type de compositions pouvait être contemporain des peintures linéaires de type 1. A Ostie cependant, les quelques exemplaires pour lesquels on dispose de critères de datation extérieurs, nous orientent plutôt vers l'époque post-sévérienne.

C'est le cas de la peinture retrouvée dans la pièce 7 de l'*insula dell'Aquila*. Elle a en effet été appliquée par-dessus un premier état d'enduit contemporain de l'installation de l'*insula*, datée vers le milieu du III^e s. (OST 23.07). Seul un panneau est encore visible : on y voit un cadre à côté inférieur convexe, matérialisé par une fine bande rouge et occupé en son

centre par un personnage masculin nu, portant un thyrsos. De fines bandes plus claires forment des motifs en angle droit – caractéristiques du III^e s. d'après C. Liedtke⁴⁰⁴ – dans les coins du panneau et relient le cadre aux bandes de divisions verticales. Elles dessinent également, sous le cadre, une sorte de compartiment aux côtés latéraux convexes. On peut comparer ce décor aux peintures qui ornent la pièce XIV de la *Caupona del Pavone*, dont la datation est établie autour de 250 puisqu'elles seraient liées à la transformation de l'édifice en auberge⁴⁰⁵.

Ce qu'il reste du dernier état de décor de la pièce 5 dans l'*insula delle Volte Dipinte* semble également devoir être attribué à l'époque post-sévérienne, comme le suggère la stratigraphie relative des enduits de la maison (OST 08.05 état 3). La datation de la phase antérieure est cependant tout sauf certaine, nous invitant à la prudence. Le décor est structuré par de fines bandes rouges qui dessinent des panneaux et interpanneaux. Comme dans les peintures de la *Caupona del Pavone*, des segments curvilignes, d'où partent d'autres segments verticaux, relient les bandes de division des interpanneaux, évoquant un motif de guirlande à laquelle serait suspendu un ruban. Quant aux panneaux, ils ne présentent aucun encadrement intérieur mais sont décorés de petites scènes érotiques, à la réalisation assez rapide. Un décor similaire devait occuper la pièce voisine 6 mais n'est plus conservé que sur la voûte. On y observe une composition de cercles concentriques, dans laquelle prennent place des motifs à la réalisation rapide (un petit personnage ailé dans le cercle central, des dauphins dans le deuxième cercle, des fleurons aux angles de la voûte). Il semble probable que cet enduit soit contemporain du précédent.

C'est en revanche dans le courant du III^e s., de manière large, qu'est datée la peinture qui vient décorer, en troisième phase, le couloir 7 de la *Casa delle Muse* (la peinture antérieure étant datée dans la seconde moitié du II^e s.). La paroi est scandée en panneaux et interpanneaux déterminés par des bandes rouges (OST 16.06 état 3). Les interpanneaux, assez étroits, sont simplement occupés par une bande centrale qui évoque le lointain souvenir de la rainure d'un pilastre. Dans les panneaux prennent place des cadres ; deux d'entre eux, dont les formes diffèrent, sont encore lisibles. Le premier, le plus proche de la porte menant vers la pièce 8, prend la forme d'un simple rectangle décoré en son centre d'un petit personnage, vraisemblablement un Amour ; le second est plus petit et se distingue par son côté supérieur, matérialisé par un filet vert bouleté de forme convexe, filet qui rejoint par ailleurs les bandes de division horizontale. En son centre, se trouve une panthère bondissante. Cette

⁴⁰⁴ Liedtke 2003, p.223-227.

⁴⁰⁵ Gasparri 1970, p. 26 et 32-33.

hétérogénéité et le rendu assez grossier des motifs donnent au total l'impression d'une réalisation rapide et peu soignée.

Enfin, des traces d'un décor comparable, appliqué sur un simple lait de chaux, sont encore visibles dans la pièce 10 du *Caseggiato degli Aurighi* mais elles sont très fragmentaires (OST 17.06 état 2).

Au total, bien que l'on observe une continuité dans le choix des motifs par rapport à la période précédente (félin bondissant dans la *Casa delle Muse*, petits personnages en vignette dans la *Casa delle Muse* et dans l'*insula dell'Aquila*, dauphin et motif phytomorphe dans la *Caupona del Pavone* et dans l'*insula delle Volte Dipinte*), leur réalisation apparaît souvent plus grossière. De même, si on les compare aux décors romains, les filets sont assez épais, se rapprochant parfois de fines bandes, et les compositions moins régulières.

b) Compositions à imitations de marbre

Comme à Rome, les imitations de marbre connaissent une forte expansion à partir du milieu du III^e s. De plus, nous avons à Ostie la chance d'avoir accès à quelques compositions sinon complètes, du moins en bon état de conservation.

Ainsi les peintures qui ornent les pièces 6 et 7 de l'*insula dell'Aquila* sont conservées sur une hauteur assez importante (23.06 et 07 états 1). Elles sont caractérisées par un haut socle imitant un motif d'*opus sectile* semblable : on observe dans les deux cas des panneaux avec bande d'encadrement de couleur claire, séparés par des champs rectangulaires plus étroits de couleur foncée. Dans la pièce 6, on peut restituer une alternance de panneaux à fond crème strié de bleu gris (cipolin ?) encadré de jaune veiné de rouge (jaune antique ?) et de panneaux à fond jaune veiné de rouge, encadrés d'une bande de couleur crème striée de bleu gris. Dans la pièce 7, les panneaux imitent un marbre jaune veiné de rouge et sont encadrés d'une bande sombre. Les champs rectangulaires plus étroits sont à fond rouge foncé (porphyre ?). Les schémas sont en revanche très différents dans la partie haute du décor. Dans la pièce 6, se déploient des champs colorés, rouge, jaune et blanc pour l'essentiel, séparés par des éléments architecturaux, selon une composition qui rappelle pleinement les décors de la période précédente. On conserve surtout le bas de cet ensemble : entre des colonnes reposant sur des bases, se trouvent des compartiments aux formes diverses occupés par des motifs figurés : un paon à côté d'une corbeille de fruit, une colombe aux ailes déployées également à côté d'une corbeille, etc. Dans la pièce 7, en revanche, le socle d'*opus sectile* fictif est surmonté d'une composition à réseau sur fond jaune, basée sur un motif de losange aux côtés

concaves, inscrit dans un cercle. Les peintures témoignent toutes deux d'une bonne qualité de réalisation, également sensible dans la présence de tracés préparatoires au compas pour le décor à réseau. La stratigraphie des enduits nous invite à penser que ces peintures, premier état attesté, sont contemporaines de la construction de l'*insula* et doivent donc être datées vers le milieu du III^e s. (voir catalogue, OST 23). Les peintures sont par ailleurs refaites et, alors que la pièce 7 est décorée par la composition linéaire évoquée plus haut (OST 23.07 état 2), la pièce 6 reçoit pour sa part une nouvelle imitation d'*opus sectile* (OST 23.06 état 2).

Par comparaison avec les deux décors de première phase, des peintures issues de l'*insula dell'Ercole Bambino* (pièce 3) ont été placées vers le milieu du III^e s. par S. Falzone (OST 06.03 état 2). Mais il s'agit encore une fois d'un deuxième état du décor que l'on peine à dater avec précision. L'enduit a aujourd'hui complètement disparu et on en distingue seulement quelques lambeaux sur les clichés d'archive. G. Calza en avait cependant fourni une description assez précise au moment des fouilles, ce qui permet à S. Falzone de restituer, au-dessus d'un haut socle imitant l'*opus sectile*, une zone principale présentant des tableaux mythologiques soutenus par de fines tiges et entourés de motifs végétaux et animaliers. G. Calza décrivait en particulier une scène représentant Hercule, enfant, en train de tuer des serpents, peinture qui a bien sûr donné son nom à la maison. Un autre tableau, dont on conserve une photographie, représenterait peut-être Mars et Vénus.

Les peintures de deuxième état de la pièce 8 dans l'*insula di Bacco Fanciullo* semblent également avoir livré des imitations de marbre associées à des scènes mythologiques (OST 04.08 état 2). Le décor n'est cependant connu que grâce à la description qu'en a faite G. Calza, sans aucun dessin ni cliché pour en éclairer la lecture. Qui plus est, réalisé sur un simple lait de chaux, il a complètement disparu aujourd'hui. C'est en tout cas cette peinture qui a donné son nom à l'*insula*, un tableau ayant été interprété par G. Calza comme Mercure remettant Bacchus enfant à une nymphe. La datation de cette peinture est flottante. Le seul repère dont on dispose est la datation à la fin de l'époque antonine de l'état précédent. Il est donc probable que le dernier état intervienne dans le courant du III^e s. Son attribution à la seconde moitié du siècle, proposée par G. Calza, doit cependant être envisagée avec prudence.

Si, dans ces décors, le marbre est limité à la partie basse des parois, on conserve au moins un exemplaire d'imitation de marbre couvrant vraisemblablement l'intégralité de la paroi. Il se trouve dans la pièce 8 de l'*insula delle Pareti Gialle* (OST 10.07 état 2). Sur la paroi sud, le schéma est presque complet : le fond jaune veiné de rouge est divisé en quatre panneaux, par des bandes vertes qui dessinent comme de larges cartouches superposés. Les deux panneaux centraux sont occupés par une pelte rouge foncée de grandes dimensions,

tandis que prennent place, dans les panneaux latéraux, de grands losanges matérialisés par une large bande, rouge foncé également. Ce décor étonne par ses dimensions importantes et il n'est pas à exclure qu'il ait été réalisé au IV^e s. Son attribution à l'époque post-sévérienne est en tout cas bien établie, puisque la phase antérieure est datée dans les premières décennies du III^e s. (OST 10.07 état 1).

Le décor architectural de la grande pièce 10 de la *Casa delle Muse* a également été recouvert, dans un second temps, par une imitation d'*opus sectile* (OST 16.10 état 2). Elle est toutefois conservée seulement dans la partie inférieure de la paroi et il est donc difficile de savoir si elle en couvrait ou non toute la hauteur. La composition évoque celle des pièces 6 et 7 de l'*insula dell'Aquila* : des panneaux à fond jaune, avec motif dit « d'os à moelle » et bande d'encadrement rouge foncé, alternent avec des panneaux plus étroits, à fond vert strié de gris et encadrés d'une fine bande de couleur crème. La comparaison avec l'*insula dell'Aquila* pourrait conforter une datation dans la seconde moitié du III^e s. mais, encore une fois, on ne peut exclure une datation plus tardive. Dans la même maison, la pièce 8 a également livré des imitations de marbre, appliquées par-dessus l'enduit daté de l'époque sévérienne, mais nettement moins bien conservées (OST 16.07 état 2).

De la même manière, les derniers états de décor attestés dans l'*insula delle Volte Dipinte* sont, outre des compositions linéaires, des imitations d'*opus sectile*. On en trouve dans la pièce 4 où les marbres fictifs des phases précédentes ont été recouverts par un nouveau motif (OST 08.04 état 4). La peinture a été appliquée sur un simple lait de chaux qui a aujourd'hui presque complètement disparu, mais B. M. Felletti Maj décrivait encore des disques à fond jaune veiné de rouge et des bandes rouges et vertes. On dispose d'un *TPQ* pour cette peinture grâce à la datation sévérienne de l'état antérieur. La pièce 12 a également livré des motifs similaires, moins bien documentés (OST 08.12 état 3).

Il apparaît ainsi que si l'on dispose, pour plusieurs de ces peintures, de *TPQ* qui permettent de les attribuer avec certitude à l'époque post-sévérienne, il est en revanche beaucoup plus difficile de déterminer la limite chronologique basse, dans la mesure où il s'agit souvent du dernier état de décoration et où l'on ignore la plupart du temps la date d'abandon de ces demeures. Seule la première phase des pièces 6 et 7 de l'*insula dell'Aquila* échappe à cette incertitude.

Par rapport à la production romaine – bien que celle-ci soit plus lacunaire pour la période concernée –, l'impression est, une fois de plus, celle d'une continuité plus importante.

Certes, ces imitations de marbre constituent un phénomène relativement nouveau dans le décor domestique mais on observe encore, dans la partie supérieure des parois, des schémas et motifs en lien direct avec le répertoire des périodes précédentes. Cela est particulièrement frappant quand on examine la composition polychrome architecturale qui occupe la partie haute des parois de la pièce 7 dans l'*insula dell'Aquila*⁴⁰⁶. De même, la présence de petits tableaux mythologiques surprend, alors que l'on n'en trouve plus guère à Rome à cette époque.

Concernant la qualité des imitations de marbre, force est de constater que le rendu des matériaux est la plupart du temps assez rapide et n'évoque pas toujours un type de marbre précis. Le répertoire semble par ailleurs se réduire à quelques motifs qui se répètent d'une maison à l'autre. Les plus représentés sont sans doute les fonds jaunes veinés de rouge ou présentant des motifs « d'os à moelle » que l'on peut associer à du jaune antique ou à du marbre de Chemtou. Arrivent ensuite, en bonne position, les fonds rouge foncé qui évoquent de façon lointaine le porphyre. Enfin, on rencontre plus ponctuellement des fonds clairs veinés de gris, qui peuvent faire penser à du cipolin, et des fonds vert ou bleu noir veinés de blanc ou gris, que l'on pourrait associer à du porphyre vert.

c) *Analyse spatiale*

Concernant le statut de ces imitations de marbre dans l'économie de la maison, la situation diffère de ce que nous avons observé à Rome. A Ostie, les imitations d'*opus sectile* semblent en effet réservées aux espaces principaux. Ainsi, dans la *Casa delle Muse*, elles prennent place dans la grande pièce 10, dont nous avons souligné la position privilégiée dans l'axe de la cour centrale, et dans la pièce 8, pièce un peu reculée mais qui a livré le plus riche pavement de la maison. De même, dans l'*Insula delle Pareti Gialle* et dans celle de *Bacco Fanciullo*, les peintures à imitation d'*opus sectile* occupent les grands espaces de vie donnant sur le jardin. Enfin, dans l'*Insula dell'Aquila*, si, dans un premier temps, les pièces 6 et 7 présentent toutes deux des marbres fictifs, ceux-ci sont réservés, dans un second temps, à la pièce 6 qui se distingue par un pavement de mosaïque figurée avec motif central et par un premier état de décor plus complexe, tandis que la pièce 7 reçoit une composition linéaire.

Ce dernier type de composition continue ainsi d'être associé aux espaces secondaires, comme en témoigne également le cas de l'*Insula delle Volte Dipinte* où les peintures linéaires

⁴⁰⁶ Si bien que nombreux chercheurs ont proposé, pour cette peinture, une datation sévérienne (voir le bilan proposé par Falzone 2004 p.131). Une telle hypothèse est cependant impossible si l'on accepte la date de construction de l'*insula* proposée par Calza, à savoir le milieu du III^e s.

viennent remplacer les décors à édicules sur fond blanc des petites pièces de vie 5 et 6. De même, dans la *Casa delle Muse*, c'est un couloir qui reçoit la composition linéaire décrite plus haut. Le cas du *Caseggiato degli Aurighi* est un peu plus ambigu, d'autant que, comme nous l'avons déjà dit, la fonction de l'édifice est loin d'être assurée.

3. Synthèse

On le voit, après le milieu du III^e s., la documentation devient de plus en plus éparse et les datations de plus en plus difficiles à établir. Nous n'avons ainsi recensé aucune peinture datée de la seconde moitié du III^e s. dans le reste de l'Italie centrale. On peut seulement évoquer le cas quelque peu exceptionnel des grandes peintures, dites « populaires », qui ornent la cour trapézoïdale de la *pars rustica* de la *Villa Casal Morena*, à Boville Ernica, mais leur datation tendrait plutôt vers le IV^e s.⁴⁰⁷

Nous sommes donc contrainte de raisonner essentiellement sur Rome et Ostie, à partir de documents peu nombreux, parfois mal conservés et souvent mal datés. Il est net cependant, dans un cas comme dans l'autre, qu'un des principaux changements à advenir au milieu du siècle est la diffusion de plus en plus importante des imitations d'*opus sectile* ou de placages plus simples. Ceux-ci ne semblent toutefois pas occuper la même fonction dans les deux villes. Si l'on a observé, à Rome, une banalisation certaine du motif, à Ostie, le marbre fictif semble davantage fonctionner comme un marqueur hiérarchique, venant remplacer les éléments architecturaux. Ces différences tiennent sans doute à des raisons économiques : tandis qu'à Rome on rencontre toujours de nombreux revêtements de marbre réel (attestés par exemple dans la maison sous le *Battistero Costantiniano*, dans la *domus* sous *S. Giovanni e Paolo*⁴⁰⁸ ou, en grand nombre, dans une *domus* retrouvée *Palazzo Valentini*⁴⁰⁹) et que l'utilisation des marbres fictifs semble être un vrai choix décoratif, il est possible qu'à Ostie, la population ait eu moins facilement accès à ces matériaux coûteux (que l'on ne recense, en contexte domestique, que dans l'*insula dell'Aquila*) et que l'imitation fonctionne donc davantage, du moins dans un premier temps, comme un substitut des placages réels.

Parallèlement, les compositions linéaires se maintiennent, aussi bien dans la capitale que dans son port, avec un statut qui semble inchangé dans la structuration de l'espace domestique. A cet égard, le cas de la *domus* sous *S. Giovanni e Paolo* semble constituer, au

⁴⁰⁷ De Rossi 1979, n°103, p.98-155, en particulier p.104-116 pour la cour trapézoïdale qui a livré les peintures.

⁴⁰⁸ Colini 1944, p.164-182.

⁴⁰⁹ Voir Del Signore 2008 et, en particulier, le chapitre de M. Quattrocchi consacré aux revêtements en *opus sectile* (p.95-107).

début du IV^e s., un point de rupture. En effet, toutes les pièces sont ornées de compositions sur fond blanc structurées par des éléments linéaires. Les formes en sont certes assez différentes selon le statut des espaces et, surtout, ces peintures témoignent d'une richesse ornementale et figurative dont n'étaient pas dotées les compositions linéaires du III^e s. Elles témoignent toutefois de l'abandon définitif du vocabulaire architectural issu des deuxième, Troisième et Quatrième Styles qui avait dominé durant tout le II^e s. et une partie du III^e s.

Ainsi, toute la difficulté réside dans le fait que l'on voit apparaître, au IV^e s., des programmes décoratifs radicalement neufs, comme celui de la *domus* sous *S. Giovanni e Paolo* à Rome ou, pour prendre un exemple fameux, celui de la *villa di Piazza Armerina* en Sicile, sans que l'on parvienne à retracer précisément les évolutions qui y aboutissent. La seconde moitié du III^e s. semble bien, au regard de la documentation postérieure, avoir été le théâtre de la désagrégation progressive d'un langage décoratif qui a régné pendant au moins deux siècles en Italie centrale ; il demeure cependant très difficile de comprendre quand et comment se fait le passage d'un système à un autre.

E. Aux « marges » de l'Italie centrale ?

Nous souhaitons évoquer, pour clore cette partie, les « marges » de l'Italie centrale. Il ne s'agit pas tant des marges géographiques que de sites compris dans la zone définie – dans les Abruzzes – mais qui semblent échapper aux tendances stylistiques mises en évidence dans les parties précédentes. Nous les rejetons en fin de chapitre car leur datation est mal assurée et il nous semblait délicat de les attribuer à une période donnée.

1. La villa de San Potito d'Ovindoli

Située dans les Abruzzes, dans la province de l'Aquila, la localité de San Potito d'Ovindoli (commune d'Ovindoli) a livré une grande villa romaine au sein de laquelle des enduits peints, essentiellement fragmentaires, ont été retrouvés en quantité importante. La construction de la villa remonte à la première moitié du I^{er} s. ap. J.-C. ; est ensuite attestée une grande phase de restructuration et d'agrandissement qui donne à l'édifice son aspect actuel. Une série d'indices archéologiques permet de dater cette phase dans le second quart du II^e s. (voir catalogue, OVI 01). Des modifications plus ponctuelles interviennent par la suite, pour lesquelles il est difficile de proposer une datation absolue. Enfin, la destruction partielle de la villa et son abandon interviennent selon toute vraisemblance vers la fin du III^e s.

L'on dispose donc d'un bon encadrement chronologique qui permet de dater la plupart des peintures retrouvées entre le second quart du II^e s. et la fin du III^e s. Entre ces deux dates, il n'est cependant guère possible de proposer un phasage plus précis. Si certaines peintures peuvent être situées relativement et parfois datées par rapport aux pavements, pour d'autres, la situation est moins claire, en particulier pour celles retrouvées en situation de dépôt secondaire. Ajoutons que la lecture de cet ensemble décoratif est compliquée par le fait que les décors ne sont souvent conservés que sur de très faibles hauteurs et sont documentés seulement par des descriptions, illustrées de quelques rares clichés de détails, sans proposition de restitution, nous laissant une image très fragmentée des décors⁴¹⁰.

Il semble toutefois que nous nous trouvions ici aux marges de la zone stylistique cohérente que nous venons de dessiner.

⁴¹⁰ Les descriptions des peintures manquent par ailleurs de clarté, les rendant quasiment inexploitable en l'absence de documentation graphique. A. Salcuni, auteur d'une thèse de doctorat sur le décor dans les Abruzzes, s'est heurté aux mêmes difficultés que nous (Salcuni 2012).

Types de motifs	Décors concernés
Eléments linéaires	6
Motifs ornementaux	3
Motifs végétaux	3
Animaux	5
Figures Humaines	2
Motifs architecturaux	0
Imitations de marbre	0
<i>Sur un total de 9 décors</i>	

Tableau 19. Motifs documentés dans les peintures de la villa de San Potito d'Ovindoli.

Le tableau ci-dessus montre tout d'abord l'absence de motifs architecturaux quels qu'ils soient, fait particulièrement significatif dans la mesure où le vocabulaire architectural domine très largement dans la production d'Italie centrale tout au long du II^e s. et jusqu'aux débuts du III^e s. Les portions d'enduit en place et les fragments ramassés ne montrent que des éléments linéaires et des motifs ornementaux, végétaux et figurés. Parmi ces derniers, ceux pour lesquels on possède un dessin ou une photographie contrastent avec le répertoire du reste de l'Italie centrale, tant dans le choix des motifs que dans la gamme chromatique. Il en va ainsi de cette bordure ajourée jaune, bleu et rouge sur fond noir, au-dessus de laquelle une hampe soutient un miroir d'où tombent des guirlandes, ou de ces lions ailés, affrontés au-dessus d'une ligne de points sur fond jaune (OVI 01.11). Qui plus est, les animaux, bien représentés, ne sont pas traités avec cette manière nerveuse qui semble caractéristique des motifs des II^e et III^e s.

L'examen des sols révèle un écart semblable. Les pavements documentés dans les pièces principales sont en effet des mosaïques polychromes datées soit du second quart, soit de la seconde moitié du II^e s., type de pavement quasiment inexistant dans le reste de l'Italie centrale à ces périodes.

Il est difficile d'aller plus loin dans l'état actuel de la documentation mais nous pouvons conclure qu'il s'agit là d'un ensemble décoratif daté entre le deuxième quart du II^e s. et la fin du III^e s., d'une richesse certaine (en témoignent, entre autres, les beaux pavements polychromes et la qualité de réalisation des quelques éléments figurés documentés pour le décor peint), qui s'éloigne des tendances mises en lumière pour cette période dans le reste de l'Italie centrale.

2. La *domus di largo Torre Bruciata* à Teramo

La même impression d'écart domine quand on examine les décors peints conservés dans une *domus* du *largo Torre Bruciata* à Teramo, ville située à environ 90 km au-nord-est d'Ovindoli. Ils sont datés, de manière très large, dans le courant du II^e s. (voir catalogue TER 01).

Dans la pièce A, sont conservées en place la partie basse des peintures (TER 01.01). Au bas de la paroi, court une bande blanche surmontée de compartiments rouges et jaunes, décorés dans certains cas de motifs végétaux et séparés d'inter-compartiments blancs dans lesquels est représentée une plante verte. La zone médiane, très peu conservée, est construite en correspondance avec la zone inférieure. On y voit des champs jaunes et rouges delimités de filets blancs et encadrés de larges bandes pourpres. L'organisation de la paroi, très simple, en larges panneaux colorés, l'absence d'éléments architecturaux, la présence des plantes dans les inter-compartiments de la zone inférieure, tout cela évoque bien davantage les décors des régions situées plus au nord, que nous examinerons dans le chapitre suivant, que ceux d'Italie centrale. Le décor de la pièce B, pour lequel on ne dispose pas de photographies mais qui était vraisemblablement structuré en panneaux blancs séparés par des candélabres stylisés sur fond rouge ou noir, va dans le même sens (TER 01.02). A ces peintures, sont associés des sols de béton décorés. Ces choix stylistiques sont d'autant plus significatifs qu'il s'agit vraisemblablement de pièces importantes, de grandes dimensions et donnant sur le péristyle.

Bien que ces données demeurent très lacunaires, semble donc se dessiner, dans les Abruzzes, une zone qui échappe aux grandes tendances adoptées par les autres sites d'Italie centrale.

III. Au-delà de l'Italie centrale

La partie précédente a permis de faire émerger une aire géographique englobant Rome et ses alentours et s'étendant, au nord, jusqu'à Bolsena et, à l'est, jusqu'à *Alba Fucens*, zone certes contrastée mais au sein de laquelle, à l'évidence, circulent schémas et motifs. Au-delà, l'influence de Rome faiblit au profit de dynamiques plus locales et de contacts avec les provinces voisines.

Avant d'aller plus loin, il convient de préciser l'ancrage géographique de cet « au-delà ». La documentation rassemblée se concentre principalement sur deux zones : une, au nord de la côte Adriatique, allant de Castelleone di Suasa à Ravenne ; l'autre, à cheval sur les régions IX, X et XI, allant d'Este à Alba, Brescia étant dans cet ensemble la ville la mieux documentée (voir la carte de répartition, **fig. 21**). Une telle répartition géographique est bien davantage la conséquence de l'état de la recherche, particulièrement dynamique dans ces régions sur les questions touchant à l'architecture et au décor domestiques, que le reflet d'une réalité antique. Par ailleurs, les exigences de notre dépouillement nous ont conduit à n'enregistrer que des attestations ponctuelles dans des grandes villes comme Milan où les découvertes, fruits de fouilles urbaines, sont nombreuses mais la plupart du temps très fragmentaires et peu contextualisées⁴¹¹.

Retracer les évolutions du décor domestique dans ces deux zones d'une manière aussi détaillée que ce que nous avons pu faire pour l'Italie centrale s'est avéré impossible. Tout d'abord parce que la documentation est beaucoup moins abondante (140 décors peints dont certains se réduisent à quelques fragments contre environ 420 pour l'Italie centrale). Ensuite, parce que les conditions de découverte de ces peintures sont fort différentes : les élévations étant peu conservées, les enduits en place se limitent bien souvent aux zones inférieures, les zones médianes et supérieures n'étant connues que quand les parois écroulées ont pu être retrouvées et étudiées dans de bonnes conditions. Par ailleurs, même quand les enduits ont été ramassés et remontés, on n'aboutit parfois qu'à une restitution morcelée de la composition d'ensemble, rendant la documentation difficilement exploitable dans le cadre d'une synthèse (comme c'est le cas, par exemple, dans plusieurs *domus* de Rimini). Soulignons également le

⁴¹¹ A cet égard, nous remercions chaleureusement C. Pagani qui a eu l'extrême gentillesse de nous montrer de nombreux documents issus des fouilles auxquelles elle travaille sur commande de la Surintendance ; bien que pour la plupart ils n'apparaissent pas *in fine* dans ce travail, ils nous ont aidée à affiner notre perception de la peinture murale dans cette zone.

problème de la publication de ces données fragmentaires : sur certains sites, comme la *domus* du Chirurgen à Rimini ou les *domus dell'ortaglia* à Brescia, la muséalisation a pris le pas sur une publication exhaustive des données. Le travail de reconstitution a donc été mené par les équipes de fouille et est en partie exposé mais nous ne savons pas toujours sur quoi se fondent les restitutions proposées et quelle part des peintures a réellement été observée. Enfin, concernant les datations, les indices extérieurs font souvent défaut et nous devons nous reposer sur les analyses stylistiques, parfois difficiles à mener en raison du manque d'éléments de comparaison bien datés. Nous disposons ponctuellement de données de fouilles qui permettent de dégager un *terminus post* ou *ante quem* mais ces cas restent rares. Un tel écart avec l'Italie centrale résulte en partie de la moins bonne conservation des élévations mais est également lié aux modes de construction : la brique, matériau dont les emplois, les modules et les timbres fournissent en Italie centrale de précieux repères chronologiques, est moins utilisée dans ces régions et l'on observe par ailleurs une certaine continuité dans les techniques qui rend la datation des structures parfois délicate⁴¹². La seconde difficulté tient au problème déjà soulevé de la publication des données : dans de nombreux cas, des fouilles ont été menées et ont abouti à un phasage d'ensemble du site ; toutefois, par la suite, seul ce panorama général est publié, dans des articles de synthèse ou sur les cartels des musées, sans que soient communiqués les éléments qui ont permis son élaboration, le rendant ainsi invérifiable. Le principal risque pour notre travail est bien sûr que le phasage soit fondé, en totalité ou en partie, sur la datation stylistique des peintures, ce qui nous conduirait bien sûr à un cercle vicieux.

Pour toutes ces raisons, il nous a paru illusoire de chercher à établir un phasage précis dans ces différentes zones, édifice fragile qui manquerait de s'écrouler aux premières intempéries. Cela ne signifie pas pour autant que nous nous trouvions face à une constellation de points impossibles à relier entre eux : des tendances émergent, que nous avons décidées de présenter telles quelles, sans cadre chronologique ou géographique fixe. Certaines restent locales ou régionales, d'autres valent pour l'ensemble de la zone étudiée et c'est pourquoi nous l'avons traitée comme un tout. Il ne faut cependant pas perdre de vue qu'il s'agit en réalité de l'assemblage de différents pôles qui, bien qu'ils partagent des caractéristiques communes, ne constituent pas un ensemble parfaitement homogène.

En ce qui concerne les datations, nous avons tenté de nous appuyer sur les quelques rares indices extérieurs dont nous disposons et de mettre en avant, quand cela était possible,

⁴¹² Par exemple, les élévations en terre et bois sur fondation en pierres locales sont utilisées tout au long de la période envisagée.

l'insertion des enduits dans la chronologie relative des sites, ce qui permettra d'ajuster facilement les datations si, à la lumière d'éléments nouveaux, celles-ci devaient être réévaluées. Quand un phasage du site était proposé à la suite de fouilles stratigraphiques, nous avons décidé de nous y fier, même si les éléments ayant permis son élaboration n'étaient pas présentés. Pour le reste, nous avons tenté d'affiner ou de proposer des datations par comparaisons stylistiques, en favorisant bien sûr les parallèles datés archéologiquement.

A. Déclin du vocabulaire architectural ?

Le premier élément que fait apparaître l'analyse globale de la documentation est la faible représentation des motifs architecturaux, comme le montre le tableau ci-dessous dans lequel nous avons recensé toutes les occurrences de motifs de ce type, qu'ils structurent véritablement la paroi ou apparaissent de manière plus localisée.

<i>Total de la documentation</i>		
Motifs architecturaux...	Valeur	Pourcentage
...présents	14	12%
...douteux	2	2%
...absents	39	34%
...non observés	60	52%
Total	115	
<i>Documentation attribuée au IIe s.</i>		
Motifs architecturaux...	Valeur	Pourcentage
...présents	12	12%
...douteux	2	2%
...absents	32	31%
...non observés	56	55%
Total	102	

Tableau 20. Représentation des motifs architecturaux.

Ainsi, sur 115 décors de paroi documentés, seulement 16 ont livré des motifs architecturaux, dont 2 demeurent douteux ; dans 39 ensembles, leur absence est assurée ; dans 60, probable (il s'agit de la catégorie « non observé » qui signifie que la peinture est fragmentaire et donc que l'absence de motifs vaut seulement pour le lot qui n'est pas nécessairement représentatif de l'ensemble du décor). Qui plus est, sur les 14 décors dans lesquels sont attestées de façon certaine des architectures, la moitié appartient à la même maison, la *domus* des *Coiedii* à Castelleone di Suasa. C'est dire si dans le reste de la zone ils sont peu représentés. Une telle absence est particulièrement significative au II^e s., période à

laquelle la grande majorité des décors d'Italie centrale, même parmi les plus simples, sont structurés par des éléments architecturaux.

1. Subsistance ponctuelle des compositions architecturales au II^e s.

Au-delà de l'Italie centrale, le vocabulaire architectural tend donc, sinon à disparaître, du moins à se raréfier. Surtout, les véritables compositions architecturales, c'est-à-dire des parois où l'architecture occupe un vrai rôle structurant, ne se rencontrent plus guère, et ce dès la fin du I^{er} s. ap. J.-C. Ainsi, les exemples de décors architecturaux présentés par M. Salvadori dans sa synthèse sur la peinture de Cisalpine sont, à l'exception d'une peinture d'Aquilée, plutôt datés vers le milieu du I^{er} s.⁴¹³. Par la suite, en-dehors du cas particulier de la *domus dei Coiedii* sur lequel nous reviendrons plus bas, les compositions architecturales deviennent exceptionnelles.

A Brescia, la *domus* de Dionysos en a livré un exemple, malheureusement incomplet, seule la partie basse de la peinture étant conservée *in situ* (BRE 01.03). Le bas de la paroi est marqué par une sous-plinthe surmontée d'une plinthe noire faisant alterner compartiments rectangulaires allongés, occupés par une plante flanquée d'oiseaux et compartiments plus étroits, ornés de masques de théâtre et bordés sur trois côtés d'une bande jaune qui forme une sorte d'édicule schématique. Au-dessus, dans l'axe des masques de théâtre, des petits piliers hermaïques fictifs scandent la zone inférieure à fond jaune ; entre eux, des tableaux rectangulaires allongés représentent alternativement des paysages sur fond blanc et des poissons et crustacés sur fond bleu évoquant la mer. Cette zone jaune est encadrée, sur chaque paroi, d'une fine frise ornementale qui relie les hermès entre eux. Encore au-dessus, s'étendait la zone principale du décor, à fond blanc. Il ne reste aujourd'hui que des traces de bandes et filets rouges mais le musée de Brescia (*Santa Giulia, Museo della Città*) propose une restitution fondée sur l'observation des parois au moment de la découverte et sur les fragments retrouvés : de part et d'autre d'un édicule central, se déploient des pavillons représentés en vue latérale et unis entre eux de façon à former une structure continue. Ne sachant pas ce qui a été réellement observé, il est difficile d'évaluer la fiabilité de la

⁴¹³ Salvadori 2010, p.241-243. La peinture issue de la villa suburbaine d'Ivrée est datée avant 70 ap. J.-C. puisque l'édifice est détruit à cette date afin de construire l'amphithéâtre ; celles livrées par la *domus di vicolo Cerrato* a Alba et par la *domus del Colle di S. Giusto* à Trieste sont datées stylistiquement vers le milieu du I^{er} s.

proposition mais l'on retiendra que la zone médiane était structurée par des architectures⁴¹⁴. Il faut souligner la qualité et la richesse décorative de cet ensemble, sensibles autant dans la structure que dans la finesse des éléments ornementaux et la diversité des scènes figurées (les plantes et oiseaux qui occupent la plinthe sont différents d'un compartiment à l'autre et aucune des scènes de la zone inférieure jaune ne se répète). Sa datation précise est en revanche délicate dans la mesure où l'on ne trouve guère de parallèles dans la région ; la fouille n'a, à notre connaissance, jamais fait l'objet d'une publication complète et nous devons nous contenter des pistes données dans divers articles. En 2005, dans un des textes les plus récents publiés sur ces maisons, F. Morandini écrivait que l'implantation du complexe était datée entre la fin du I^{er} s. et la première moitié du II^e s.⁴¹⁵, ce qui fournit un *TPQ*. Le décor, parois et pavements, que les restaurations ont figé dans une de ses phases, est daté dans le courant du II^e s.⁴¹⁶. Dans le cas qui nous intéresse ici, il faut souligner l'éclectisme de la décoration, bien analysé par E. Mariani⁴¹⁷, qui associe des motifs directement issus des Troisième et Quatrième Styles Pompéiens (le motif de plante sur la plinthe à fond noir par exemple) à des éléments évoquant des périodes plus anciennes (les hermès, qui ne sont guère plus utilisés après le Deuxième Style Pompéien). Remarquons également le contraste entre la relative complexité de la structure (zone inférieure divisée en trois champs avec plinthe et sous-plinthe) et le caractère autonome des différents éléments (les différentes zones sont alignées mais ne communiquent entre elles ni par la couleur de fond, ni par les motifs). Ces différents éléments plaident en faveur d'une datation dans le courant du II^e s. et permettraient peut-être de la resserrer entre le règne d'Hadrien et le milieu du siècle, période qui s'est illustrée pour ses goûts classicisants. En l'absence de comparaisons bien datées la prudence est cependant de mise.

Toujours à Brescia, une composition architecturale peut également être restituée dans un des bras du portique de la *domus* C de Santa Giulia (BRE 05.02). Encore une fois, seule la zone inférieure, à fond rouge et décorée de plantes et d'un héron, a été retrouvée *in situ* ; un groupe de fragments a été ramassé dans les niveaux d'écroulement et a été attribué au haut de la zone médiane. Les peintures des *domus* de Santa Giulia ont fait l'objet d'une publication aussi complète que précise et nous disposons cette fois d'une restitution où apparaissent les

⁴¹⁴ Cette restitution n'est guère commentée mais nous avons pu en discuter avec la dott.ssa E. Mariani selon laquelle, au moment de la découverte, un motif d'édicule apparaissait nettement.

⁴¹⁵ Morandini 2005, p.39.

⁴¹⁶ Morandini *et al.* 2003, p.45-50.

⁴¹⁷ Morandini *et al.* 2003, p.46-48.

fragments conservés⁴¹⁸. Ceux-ci ont livré une corniche fictive soutenue par une fine colonne à chapiteau ainsi que des bandes obliques surmontées d'une frise à palmettes et fleurs de lotus qui schématisent peut-être un fronton d'édicule. A gauche de la colonne, s'élève un candélabre au sommet duquel se tient un aigle aux ailes déployées. Apparaissent enfin des éléments végétaux (guirlandes et volutes) et un petit tableau représentant des dauphins et soutenu par des thyrses. Le tout est traité avec des couleurs vives (vert, jaune, bleu) sur un fond rouge. Ces éléments permettent à E. Mariani de restituer un édicule flanqué de candélabres, soutenant une corniche et orné d'un petit tableau. La présence du candélabre, qui ne porte rien et semble constituer un élément de scansion, et le fait que cette peinture provienne d'une des ailes du portique, c'est-à-dire un long espace de circulation, nous invitent à supposer une composition modulaire où les édicules se répétaient, séparés par les candélabres – composition que l'on observe en Gaule dès le I^{er} s. et dans le courant du II^e s⁴¹⁹. Il devait en tout cas s'agir d'une structure assez simple où les éléments architecturaux, bien qu'occupant vraisemblablement toute la hauteur de zone médiane, restaient peu développés. L'enduit de zone inférieure vient se poser contre le pavement, daté entre la fin du I^{er} et le début du II^e s. ; il correspond à un premier état du décor, qui a été partiellement détruit suite à la restructuration du haut de la paroi mais dont on a gardé la zone basse⁴²⁰. L'enduit de zone médiane a pour sa part été appliqué sur la partie refaite de la paroi, c'est-à-dire vraisemblablement dans le courant du II^e s. E. Mariani propose de resserrer la datation entre la fin du règne d'Hadrien et le début de l'époque antonine, en insistant sur le contraste entre un goût classique (dans la gamme chromatique par exemple) et des éléments plus « modernes » (aplatissement de la structure architecturale, traitement impressionniste des motifs figurés comme l'aigle et les dauphins)⁴²¹. Ces dernières observations invitent en effet à proposer une datation vers le milieu du II^e s. ou un peu après, ce qui est en accord avec les éléments fournis par la stratigraphie relative des sols et des parois.

Ce sont là les deux seules compositions architecturales clairement attestées dans la zone envisagée et elles apparaissent fort différentes l'une de l'autre. Dans la *domus* de Dionysos, il s'agit d'un riche décor qui occupait vraisemblablement une pièce privilégiée

⁴¹⁸ Brogiolo 2005, p.174-185

⁴¹⁹ Voir par exemple le péristyle 6 de l'édifice de la rue des Bouquets à Périgueux dont les longues parois offrent un décor paratactique fait d'édicules fins et sobres à fond noir séparés les uns des autres par des candélabres sur fond rouge qui se répètent sans aucune variation (Barbet *et al.* 2003, p.87-89, pl. A ; 2005, p.190-193, fig.1-2) ou les peintures retrouvées rue de l'Oratoire à Amiens où des candélabres déstructurés sur fond bleu séparent de fins édicules à fond rouge (Barbet 2008, p.236-238, fig.368-371).

⁴²⁰ E. Mariani évoque l'hypothèse que l'enduit successif l'ait recouvert et ait aujourd'hui complètement disparu (Brogiolo 2005, p.185).

⁴²¹ Brogiolo 2005, p.181-182.

(sans doute un *triclinium*), donnant sur la cour et doté d'un beau pavement à scène polychrome centrale. Le vocabulaire architectural, peut-être doté d'une valeur classicisante comme certains éléments de la zone inférieure, fonctionnait vraisemblablement ici comme marqueur hiérarchique. La situation est tout autre dans le *domus* C de Santa Giulia : sur une paroi longue appartenant à un portique, on a choisi des formes relativement simples, plus facilement adaptables à ce type d'espace. L'utilisation de motifs architecturaux donnaient-elles une valeur particulière à ce bras du portique ? Il est difficile de répondre.

2. Souvenirs d'architectures

a) *Les architectures en zone supérieure*

A côté de ces rares exemples de véritables compositions architecturales, dont la datation ne semble guère dépasser le milieu du II^e s., des éléments isolés sont ponctuellement utilisés, et ce sans doute jusqu'au III^e s. C'est en particulier dans les zones supérieures des décors que les motifs architecturaux survivent le plus longtemps. On en trouve ainsi au-dessus de compositions à panneaux, comme dans la pièce 48 de la *domus* C de Santa Giulia (BRE 05.06). A partir des nombreux fragments ramassés dans les niveaux de destruction, sous le sol de l'étage, E. Mariani restitue, en zone médiane, des panneaux à fond jaune séparés les uns des autres par de larges bandes noires décorées de végétation et de fruits au sein desquels émergent des motifs tels que des masques et des vases. La transition avec la zone supérieure serait opérée par un motif de barrière ; au-dessus, des bandes décorées de motifs végétaux divisent le champ jaune en compartiments surmontés d'un motif de caissons qui clôt la paroi. Ce plafond fictif introduit ainsi, en zone haute, un effet de profondeur, absent de la zone médiane traitée en aplat. La fouille et l'étude du bâti n'ont pas livré de repères pour la datation de cet ensemble. La Gaule présente toutefois des comparaisons intéressantes, pour lesquelles nous disposons d'éléments de datation extérieurs. A Narbonne, dans la pièce A de la maison au grand *triclinium* du Clos de la Lombarde, la zone médiane, plate, est divisée en panneaux qui se détachent sur un fond végétalisé tout à fait comparable aux bandes de scansion de Brescia, tandis qu'en zone supérieure de fines architectures fictives sont dessinées sur un fond vert. Les personnages de grandes dimensions situés dans les panneaux font toutefois penser que cette composition, qui appartient au dernier état de la maison daté dans

les dernières décennies du II^e s.⁴²², est un peu plus tardive que celle de Brescia. A Chartres, dans un décor dont la composition d'ensemble demeure douteuse, on retrouve l'association d'un plafond fictif à un motif de barrière qui assurait peut-être ici aussi la transition avec la zone médiane⁴²³. Cette peinture, située dans le courant du II^e s., ne peut être datée au-delà de la fin de ce siècle ou du début du suivant puisque la maison a été détruite par un incendie à cette date. A Strasbourg, place Saint-Thomas, dans un beau décor à fond noir pour lequel on semble disposer d'un *TPQ* de 90 ap. J.-C.⁴²⁴, un motif de caissons vient également clore la zone supérieure⁴²⁵. Mentionnons enfin les peintures de Desenzano del Garda, sur lesquelles nous reviendrons plus bas, qui mettent en œuvre des colonnes végétales tout à fait similaires et qui sont datées dans la première moitié du II^e s. (DES 01.01). Ces éléments, quoiqu'assez hétérogènes, permettent d'encadrer chronologiquement le décor de Brescia, étayant ainsi la proposition de datation entre le deuxième et le troisième quart du II^e s. émise par E. Mariani⁴²⁶.

Une telle ouverture de la zone supérieure était également créée, dans la continuité des décors de Quatrième Style, par des motifs d'édicules ou de pavillons. C'est le cas dans la pièce C bis de la *domus di Via Arena* à Bergame (BER 01.03), où un large édicule à épis, surmonté d'un fronton en accolade à volutes doté à ses extrémités de deux ailes allongées, se détache sur le fond blanc encadré de bandes rouges de la zone supérieure ; à l'intérieur de l'édicule, un rameau est suspendu à des rubans attachés à l'entablement. On ignore malheureusement tout du reste de ce décor, vraisemblablement réalisé dans le courant du II^e s.⁴²⁷. Dans la pièce B de la *domus* du *Palazzo Diotallevi* à Rimini (RIM 04.02), les fragments récoltés permettent de restituer une composition à panneaux avec bordures ajourées ; certains fragments montrent des architectures feintes qui pourraient être relatifs, d'après C. Ravara⁴²⁸, à un pavillon situé en zone supérieure. Elle évoque également la possibilité qu'il s'agisse de motifs d'inter-panneaux mais ils ne trouveraient alors guère de comparaison dans les décors de cette période. En l'absence de photographie ou de dessins, le cas demeure douteux ; reste que ces fragments attestent que des motifs architecturaux sont associés à une composition à

⁴²² Sabrié et Sabrié 2011, p.159 ; dans le cas de la pièce A, la datation est confirmée par le matériel retrouvé sous le pavement (p.135).

⁴²³ Barbet 2008 p.222, fig. 342.

⁴²⁴ Grâce à des tuiles estampillées de la VIII^e légion : voir Forrer 1927, p.426.

⁴²⁵ Outre Forrer 1927, voir Schnitzler 2012, p.104-107.

⁴²⁶ Brogiolo 2005, p.224-226.

⁴²⁷ Les indices archéologiques suggèrent une réalisation des peintures entre le milieu du I^{er} et la fin du II^e s. (voir argumentaire développé plus bas, p.282-283). D'un point de vue stylistique, le caractère assez massif de l'édicule ainsi que le traitement schématique du fronton à volutes nous semblent interdire une datation trop précoce.

⁴²⁸ Ravara 1991-1992, p. 89.

panneaux. La majeure partie des décors de cette maison est associée à une grande phase de restructuration située entre le début et le milieu du II^e s. Dans la pièce B, l'enduit repose sur la mosaïque, datée du milieu du II^e s.⁴²⁹ ; de plus, un *TAQ* est fourni par la destruction de la maison, suite à un incendie, entre la fin du II^e s. et le milieu du III^e s. (voir catalogue, RIM 04). Ces éléments permettent de placer la réalisation de la peinture dans la seconde moitié du II^e s.

Enfin, toujours à Rimini, dans la *domus* du chirurgien, les éléments architecturaux se limitent à des corniches fictives. Il s'agit d'un très beau décor, ayant appartenu au *cubiculum* de la maison et aujourd'hui en partie recomposé au musée de Rimini (*Museo della Città*) (RIM 05.04). Au-dessus de la zone médiane qui fait alterner larges panneaux décorés de motifs figurés et interpanneaux occupés de motifs ornementaux⁴³⁰, une première corniche opère la transition avec la zone supérieure. Au-dessus s'ouvre un champ continu où prend place, dans la section conservée, une très jolie petite scène marine traitée de manière impressionniste ; ce champ est clos par un bandeau plat surmonté d'une corniche moulurée. Manque ici encore une publication détaillée de la fouille et du décor qui permettrait de mieux comprendre cette peinture de grande qualité. On retiendra en l'état actuel de la documentation que la maison aurait été restructurée durant les dernières décennies du II^e s., avant d'être détruite par un incendie, probablement dans la seconde moitié du III^e s., ce qui conduit à dater la peinture de la première moitié de ce même siècle ou, au plus tôt, de la fin du II^e s. Il s'agirait donc là de la seule attestation de motifs architecturaux pour le III^e s., les autres occurrences, même quand elles ne sont pas précisément datées, appartenant vraisemblablement toutes au II^e s.

On se trouve au total face à un ensemble très hétérogène qui n'a de commun que la nature architecturale des motifs. Si l'on peut déceler dans les documents étudiés un même effet d'ouverture de la zone supérieure, que l'architecture crée ou contribue à créer, les formes et les éléments représentés sont très divers et ne peuvent en aucun cas faire série. Sans sous-estimer le caractère très parcellaire de la documentation, l'impression qui se dégage est celle de réminiscences ponctuelles plutôt que de véritables tendances de fond. Ces exemples doivent cependant nous alerter sur un fait : l'absence de motif architectural dans la partie

⁴²⁹ Observations réalisées à partir des photographies de fouilles où le socle était encore en place ; Ravara 1991-1992, p. 108.

⁴³⁰ Les fragments exposés au musée montrent au bas d'un panneau un grand oiseau vert ressemblant à un perroquet et, dans les interpanneaux, des tiges végétales sur fond rouge et un réseau de volutes formant des motifs cordiformes sur fond bleu. Les pièces ont été restituées dans le musée, avec leur décor, mais aucun motif n'a été restitué dans les panneaux.

basse des parois (souvent la seule conservée) n'exclut pas que ceux-ci aient été présents dans les zones supérieures du décor. Par conséquent, si la raréfaction des véritables compositions architecturales est, au regard de la documentation actuelle, un fait indéniable, le déclin général du vocabulaire architectural doit peut-être être quelque peu relativisé, dans la mesure où la perte des élévations risque de fausser légèrement les résultats.

Ces motifs architecturaux ne sont, dans aucun des cas documentés, réservés aux pièces les plus importantes des maisons, comme le montre le tableau ci-dessous. Ils apparaissent dans des espaces d'une certaine qualité (les peintures sont chaque fois associées à des pavements de mosaïque décorés) mais qui n'occupent pas de position centrale et ne présentent pas les sols les plus sophistiqués (il suffit de comparer, dans la *domus* du Palazzo Diotallevi les pavements des pièces B et A, et dans la *domus* C de Santa Giulia, les pavements des pièces 48 et 49). Les motifs architecturaux étaient donc vraisemblablement utilisés dans des espaces privilégiés (une grande pièce de vie donnant sur le péristyle dans la *domus* de Santa Giulia, un *cubiculum*, peut-être destiné au maître de maison, dans la *domus* du chirurgien, une pièce de l'étage appartenant au secteur de vie de la maison à Bergame), sans pour autant apparaître comme des marqueurs hiérarchiques de premier ordre.

	Dimensions	Position dans le plan	Type de pavement	Fonction de la pièce
Brescia, <i>domus</i> C de Santa Giulia, pièce 48	6,20 x 7 m.	sur un axe secondaire	mosaïque noire et blanche avec hypothétique motif central sur fond uniforme	non identifiée
Bergamo, <i>domus di Via Arena</i> , pièce C bis	<i>Pièce de l'étage dont on a conservé que les enduits</i>			
Rimini, <i>domus di Palazzo Diotallevi</i> , pièce B	3 x 6 m. environ	secondaire	mosaïque noire et blanche à motif géométrique couvrant	non identifiée
Rimini, <i>domus</i> du chirurgien, <i>cubiculum</i>	3 x 4 m. environ	secondaire	mosaïque noire et blanche avec tapis central à motif géométrique centré sur fond uniforme	<i>cubiculum</i>

Tableau 21. Analyse spatiale des pièces ayant livré des décors avec motifs architecturaux en zone supérieure.

b) L'architecture comme motif résiduel

L'architecture apparaît encore dans le décor, à la période étudiée, comme réminiscence explicite mais également comme souvenir plus diffus qui imprègne les formes. Nous avons évoqué plus haut, à propos des peintures de la *domus* de Dionysos, le cas d'inter-compartiments, au niveau de la plinthe, dont la bande d'encadrement, présente sur trois côtés seulement et incurvée sur le côté supérieur, évoquait un édicule schématique (BRE 01.03). Ce motif se retrouve, toujours en bas de paroi, dans la *domus* voisine des Fontaines, au bas des parois de la pièce 8 (BRE 02.07), ainsi que dans une peinture de la *domus sotto l'Istituto C. Arici* (pièce 2), également située à Brescia (BRE 06.02); il s'agit dans les deux cas de décors composés de panneaux structurés par des éléments purement ornementaux. La forme apparaît également dans un des rares décors proprement linéaires documentés dans ces régions : la pièce d de la *domus* de la cathédrale à Luni (LUN 01.02). Il est ici de plus grandes dimensions et situé en partie haute de la paroi, rappelant les architectures fictives de zone supérieure.

De la même manière, la forme triangulaire du côté supérieur des panneaux à fond jaune, dans la pièce A bis de la *domus di Via Arena* à Bergame (BER 01.01), ne peut qu'évoquer un édicule à fronton.

Enfin, les bandes végétales décrites plus haut dans les peintures de la *domus C* de Santa Giulia (BRE 05.06), suggèrent une version élargie des colonnes végétalisées des Styles Pompéiens et semblent de fait, dans ce cas précis, avoir un rôle porteur puisque c'est sur elles que repose le plafond à caissons dans la zone supérieure.

Il apparaît ainsi, sans guère de surprise, que si l'architecture ne constitue plus le vocabulaire de prédilection des peintres, elle continue de nourrir, d'une manière indirecte, la structure et les formes du décor.

3. Le cas de la *domus dei Coiedii* à Suasa

Dans ce panorama qui semble, de Rimini à Luni en passant par Brescia, relativement homogène, sinon du point de vue des formes, du moins de celui de la faible représentation du vocabulaire architectural, la *domus dei Coiedii* à Castelleone di Suasa, dont les différentes phases ont livré de nombreuses compositions architecturales, fait figure d'exception.

La maison acquiert sa forme actuelle vraisemblablement au début du II^e s. ap. J.-C., suite à l'acquisition de terrains de part et d'autre de la *domus* originelle, ce qui permet d'étendre considérablement sa superficie (voir catalogue SUA 01). Dans le secteur correspondant à la première *domus*, l'ancien *atrium* (AA / U) est réaménagé et un nouveau

(B) est créé à la place du jardin. C'est essentiellement dans cette zone que l'on conserve des peintures datées de la première phase de restructurations, c'est-à-dire des premières décennies du II^e s. P. L. Dall'Aglio et S. De Maria⁴³¹ insistent sur les caractéristiques communes que partagent les décors des pièces B et Q, tant d'un point de vue stylistique que technique⁴³². Toutes deux ont livré de véritables compositions architecturales. Dans l'*atrium* (SUA 01.02), ont été reconstitués, à partir des fragments ramassés lors de la fouille, deux grands édicules de zone médiane qui se détachent sur un fond jaune et à côté desquels se déploient des murs en petit appareil rouges ; dans les édicules, se dressent des personnages d'assez grandes dimensions. La zone supérieure est également scandée par des architectures réalisées en vert sur le fond jaune ; un secteur de la décoration est occupé par des pans de tissu tombant vers le bas et surmontés de *clipei* ornés de têtes satiriques. Ce décor, sans présenter de comparaisons immédiates dans le panorama de la peinture du II^e s., témoigne d'inspirations puisées à diverses époques, comme on l'avait vu dans le cas de la *domus* de la Villa Negroni à Rome. En effet, si les édicules de la zone médiane ainsi que les architectures de zone supérieure auxquelles est accroché le drapé (comme, par exemple, dans la *diaeta* 6 de la *Casa del gran portale* à Herculanium⁴³³) se situent dans la continuité du Quatrième Style Pompéien, le motif de la paroi continue en petit appareil évoque davantage les compositions de deuxième style. Quant aux choix chromatiques, ils se situent quant à eux pleinement dans les tendances qui se développent au II^e s. en Italie centrale où les compositions à fond monochrome jaune fleurissent.

Dans l'*ala* Q (SUA 01.12), les fragments récoltés en nombre important permettent de restituer de fines architectures qui se déploient sur trois niveaux. Chaque niveau est organisé autour d'un édicule central de part et d'autre duquel prennent place des panneaux plats dans la zone principale et des bras de portique rattachés à l'édicule dans les zones supérieures. Guirlandes, frises et candélabres végétalisés viennent rehausser la composition. L'élévation de ce décor, réparti sur quatre niveaux autonomes en incluant la zone inférieure, ainsi que le caractère à la fois fin et articulé des architectures qui se détachent sur un fond monochrome, renvoient ici aux décors des pièces secondaires de la *Domus Aurea*⁴³⁴. Cependant, tandis que ces derniers sont à fond blanc, la peinture de *Suasa* se détache sur un fond majoritairement jaune, caractéristique, comme nous l'avons dit, du II^e s.

⁴³¹ Dall'Aglio et De Maria 1994-1995, p.152-153.

⁴³² Ressemblances dans la composition qui ont été confirmées par les analyses physico-chimiques réalisées par l'Istituto Centrale del Restauro di Roma (Dall'Aglio et De Maria 1994-1995, note 229).

⁴³³ Herculanium, V, 34-35.

⁴³⁴ On peut citer, entre autres, les peintures de l'espace 79 (Meyboom et Moormann 2013 fig. 79.1-8), des pièces 85 et 86 (fig. 85.1 – 86.9) et, bien qu'elles soient un peu plus riches, celles de la pièce 114 (fig. 114 .1-3).

P. L. Dall’Aglia et S. De Maria rattachent au même atelier les peintures de la pièce U (SUA 01.16), dont ils n’ont pu restituer que la zone supérieure architecturale sur fond rouge⁴³⁵.

Comme nous l’avons déjà signalé, ces décors architecturaux se concentrent dans le noyau ancien de la maison, dans des pièces appartenant au plan traditionnel de la *domus* romaine, les premières que voit le visiteur entrant depuis les *fauces* K : l’*atrium* B, la pièce U, dans la continuité du *tablinum* O, et l’ancienne *ala* Q, qui demeure largement ouverte sur la pièce U. En revanche, les pièces de séjour G et E, qui ont été construites *ex novo* lors de la phase d’agrandissement et qui communiquaient davantage avec le grand péristyle qu’avec le secteur de l’*atrium*⁴³⁶, n’ont pas livré de compositions architecturales. Dans la pièce E (SUA 01.05), un socle à imitations de marbre est encore en place au bas des parois. Ont par ailleurs été ramassés des fragments à fond blanc, ainsi que des fragments à fond jaune présentant des motifs de candélabres (très semblables d’un point stylistique à ceux de l’*ala* Q, ce qui confirme que ces peintures appartiennent à la même phase). P.-L. Dell’Aglia et S. De Maria n’excluent pas que ces derniers fragments aient pu appartenir au couloir mitoyen ; aucun indice de décor architectural n’est en tout cas signalé. La pièce G (SUA 01.07) a également livré, en zone inférieure, des imitations de marbre au-dessus desquelles se déployaient d’amples champs rouges et noirs. Les pavements les plus riches se situent qui plus est dans ces deux pièces : le sol de la pièce E est constitué d’une belle mosaïque géométrique montrant un grand cercle matérialisé par une tresse qui détermine également, à l’intérieur du cercle, des hexagones ornés de fins motifs végétaux ; la pièce G a livré un riche pavement d’*opus sectile*. A l’inverse, les pièces B et U sont pavées de petits carreaux hexagonaux, tandis que la pièce Q présente une mosaïque blanche, seulement encadrée d’une bande noire. Les datations de ces différents pavements ne sont pas toutes assurées mais l’on a bien l’impression au total d’une partition entre les deux secteurs, dès la phase du début du II^e s.

Se distinguent donc, d’un côté, le noyau pour ainsi dire « traditionnel » de la maison, décoré de pavements soignés mais sobres et, sur les parois, de compositions architecturales auxquelles les liens mis en évidence avec la production des siècles précédents devaient conférer une connotation particulière ; de l’autre côté, des pièces de vie déconnectées de ce

⁴³⁵ Dall’Aglia et De Maria 1994-1995, p.153. Aucune image n’étant à notre connaissance publiée et ces peintures n’étant pas exposées au musée de Castelleone di Suasa (*Museo Casagrande*), nous nous en remettons ici pleinement à l’analyse des auteurs.

⁴³⁶ Les élévations n’étant pas conservées, nous n’avons pas d’information sur les fenêtres dont étaient sans doute pourvues ces pièces ; leur position permettrait de mieux fixer la façon dont les pièces s’inséraient dans le plan d’ensemble. Dans le cas de la pièce E, on remarque cependant que les deux portes donnent du côté du péristyle ; quant à la pièce G, on peut restituer une ouverture dans la paroi est donnant sur le péristyle. En effet, la colonnade est ouverte dans le prolongement de la pièce et, sur le même axe, se situe un bassin semi-circulaire.

secteur pour ainsi dire « public », où les pavements deviennent plus riches et où l'architecture laisse la place à des motifs répondant peut-être davantage au goût du temps (imitations de marbre et compositions à panneaux avec éléments ornementaux).

Bien différentes sont les compositions attribuées à la deuxième phase de restructuration (fin II^e – début III^e s. ; voir catalogue, SUA 01) et situées dans les pièces de séjour alignées au sud (BC, BB, AK et AK). Suivant en cela les évolutions observées en Italie centrale, les motifs architecturaux ont perdu la valeur véritablement structurante qu'ils avaient dans la première phase, pour se transformer en éléments de scansion dans des compositions à panneaux articulés. Cela est particulièrement sensible dans la pièce AK (SUA 01.20) où la paroi est scandée, sur deux niveaux qui se déploient au-dessus d'un socle à imitation de marbre, par des colonnes encadrant des champs rouge et jaune dans la partie inférieure et noir et blanc dans la partie supérieure. Dans ces panneaux, prennent place des motifs figurés : dans la partie inférieure les fragments ont livré un amour tenant une guirlande ; dans la partie supérieure, la figure d'Athéna représentée au moment où elle jette la flûte qui la défigurait ainsi qu'une Muse (sans doute Euterpe, caractérisée par sa double flûte). La paroi se clôt, en haut, par une séquence de champs géométriques (losanges, rectangles aux côtés convexes) encadrant des motifs figurés (ont été reconnus un masque suspendu et un cygne tenant un nœud dans son bec). Seules des images de détail de la pièce voisine AF sont publiées mais les descriptions et commentaires de P. L. Dall'Aglio et S. De Maria permettent de restituer un schéma semblable, avec imitation de marbre en zone inférieure et composition à panneaux articulés par des colonnes et occupée de scènes mythologiques en zone principale (qui se déploie ici aussi sur deux niveaux) (SUA 01.18). Les mêmes éléments caractérisent les pièces BB et BC, mais selon une structure tripartite plus classique (SUA 01.29 et 30).

Ces décors rappellent, sous des formes légèrement différentes d'une pièce à l'autre, les compositions architecturales de la fin du II^e et du début du III^e s. en Italie centrale, compositions où les éléments architecturaux tendent à se faire plus massifs et constituent la trame de schémas fondés sur la juxtaposition de champs colorés qui se déploient parfois sur plusieurs niveaux autonomes⁴³⁷. La présence de personnages d'assez grandes dimensions, mythologiques ou autres, n'est pas non plus sans rappeler le retour de la figure humaine auquel on assiste à époque sévérienne, en particulier à Rome et à Ostie.

⁴³⁷ Comme par exemple dans les pièces de représentation du *Caseggiato dei Dipinti* à Ostie.

Ces peintures décorent des petites pièces de séjour donnant pour l'essentiel sur le péristyle et décorées de beaux pavements de mosaïque datés du début du II^e s. (dans les pièces BB et BC ; SUA 01.29 et 30) ou d'une phase plus tardive, peut-être contemporaine de la réalisation des peintures (mosaïques des pièces AF et AK ; SUA 01.18 et 20). Dans ces compositions qui rompent avec la structure plus classique observée dans les pièces B et Q, l'architecture n'a vraisemblablement plus la même valeur « traditionnelle ». Il est d'ailleurs significatif que l'on ait gardé les peintures plus anciennes dans le secteur de l'*atrium*, tandis que ces petites pièces appartenant au secteur « privé » de la *domus* sont redécorées d'une manière plus libre. Les motifs architecturaux semblent donc à cette période caractériser des pièces de vie de belle qualité, tout en étant toujours absents des deux grandes pièces centrales E et G.

Quelques éléments doivent être précisés concernant la datation des deux groupes décrits. Les caractéristiques techniques relevées par P. L. Dall'Aglio et S. De Maria ainsi que les points communs et les différences stylistiques entre ces différentes peintures⁴³⁸ accèdent l'identification de deux groupes chronologiquement distincts. Cependant, bien qu'elle concorde avec les évolutions stylistiques d'Italie centrale, leur datation absolue demeure hypothétique. Le principal repère archéologique dont nous disposons est le *TPQ* fourni par la datation, au début du II^e s., des agrandissements qui voient la création de la plupart des pièces concernées (U ; B en tant qu'*atrium* ; toutes les pièces de séjour du secteur sud).

Si les datations demeurent hypothétiques, les liens particuliers que ces peintures entretiennent avec la production d'Italie centrale sont manifestes. Concernant la première phase, si l'on ne trouve guère de parallèles directs parmi les peintures du II^e s., les influences du Quatrième Style tel qu'il a été élaboré à Rome, en particulier dans la *Domus Aurea*, sont en revanche sensibles, influences réélabores à l'aune d'un goût nouveau, comme en témoigne la prédilection pour les fonds à dominante jaune. Les peintures de deuxième phase font apparaître des liens sans doute plus étroits avec les décors de Rome et Ostie, en particulier celles de la pièce AK dont la composition ne peut que rappeler celle des pièces principales du *Caseggiato dei Dipinti*.

⁴³⁸ Deux éléments nous semblent particulièrement significatifs : le rôle plus ou moins structurant des éléments architecturaux et le fait que toutes les peintures attribuées aux restructurations de la fin du II^e – début III^e ont livré un socle à imitation de marbre, absent des peintures associées à la première phase de restructuration.

Faut-il en conclure que les schémas développés à Rome circulaient jusqu'à ce point de la côte adriatique ? Ou bien se trouve-t-on face à un cas isolé, une riche famille aristocratique, celle des *Coiedii*, qui aurait commandité des décors dans le goût de la capitale, voire fait venir des ateliers ? Répondre à cette question nécessiterait de pouvoir comparer ces peintures à d'autres issues de la même zone. Les données manquant cependant⁴³⁹ et la réponse demeure donc en suspens pour le moment.

Si ces considérations nous conduisent à nuancer quelque peu l'impression de disparition du vocabulaire architectural dans la production picturale des régions situées au-delà de l'Italie centrale, pour autant, les compositions dominantes sont, de loin, des compositions à panneaux articulés par des éléments ornementaux, compositions plates dans lesquelles tout effet de profondeur a disparu, du moins dans les zones inférieures et médianes.

B. Diffusion des compositions à panneaux articulés par des éléments ornementaux et/ou végétaux

Ce type de composition apparaît dès le I^{er} s. ap. J.-C. et rencontre un succès particulier au II^e s. et jusqu'au début du III^e s. Les peintures peuvent être réparties en différents groupes selon la nature des éléments qui les structurent.

1. Compositions à candélabres

Un premier groupe se distingue où le rôle de scansion est joué par des candélabres. Ceux-ci sont pour la plupart très éloignés du modèle réel du candélabre métallique. Ceux qui s'en rapprochent le plus sont sans doute les candélabres qu'a livrés la *domus della Via Acqui*, à Alba, mais la peinture doit vraisemblablement être datée entre le milieu et le troisième quart du I^{er} s., ce qui nous a conduite à l'exclure de notre corpus⁴⁴⁰. Nous pouvons également citer ceux qui scandent la composition architecturale du portique 40 de la *domus C* de Santa Giulia

⁴³⁹ Des découvertes ont été réalisées (Destro et Giorgi 2009, p.211) mais les peintures ne sont pas publiées.

⁴⁴⁰ Elle a été datée stylistiquement au début du II^e s. par C. Delplace (1998), hypothèse qui nous paraissait possible en raison du traitement presque impressionniste des animaux de zone inférieure. C'est la raison pour laquelle nous l'avions initialement incluse dans notre corpus ; cependant, les données archéologiques plaident pour une datation plus précoce, en accord avec la datation stylistique proposée par F. Filippi (1997a). En effet, les fouilleurs indiquent qu'ont été retrouvés dans les niveaux d'écroulement des enduits peints « un frammento di coppetta a vernice nera ed alcuni frammenti di terra sigillata nord italica, databili tra il I sec a. C. e il I d. C. » (Filippi et Cavaletto 1994, p.294).

à Brescia (BRE 05.02) : ils ne sont conservés que de façon très fragmentaire mais le plateau sommital, réalisé en jaune, sur lequel se dresse un aigle aux ailes déployées évoque encore les modèles originaux. Pour le reste, les candélabres documentés adoptent des formes de plus en plus libres et, en particulier, de plus en plus végétalisées. Deux groupes se distinguent : dans le premier, on constate une tendance à l'étoffement avec l'incorporation de motifs de toute sorte dans des candélabres – que nous avons qualifiés de « foisonnants » – qui perdent leur structure rigide et peuvent devenir assez larges ; le second est caractérisé par des éléments plus fins et plus sobres qui s'apparentent presque dans certains cas à de simples tiges fleuries⁴⁴¹.

a) *Candélabres végétalisés « foisonnants »*

Les premiers sont bien représentés dans la *domus* de la *Via Arena* à Bergame. Les enduits ont été retrouvés sous forme fragmentaire mais en quantité suffisamment importante pour comprendre l'organisation des décors. Le mieux conservé est celui de la pièce A bis, qui a pu être restitué sur toute la largeur d'une paroi (BER 01.01). La peinture était vraisemblablement organisée selon une division tripartite à la fois verticale et horizontale. En zone médiane, se détachent, sur un fond noir, des panneaux jaunes encadrés d'une bande rouge doublée de filets blancs. Ils adoptent dans leur partie supérieure la forme d'un fronton. En haut du champ jaune, sont représentés des paons avançant au milieu de petites herbes. On remarquera que la structure n'est pas centrée, comme on pourrait s'y attendre, autour du panneau central, les trois panneaux ne présentant guère de variations, si ce n'est quant à direction adoptée par les paons. Les panneaux sont séparés par des candélabres larges et fournis dont il ne reste que la partie supérieure : d'une ombelle, partent en volutes affrontées de longues feuilles d'acanthe qui forment un motif cordiforme, tandis que le fût du candélabre s'ouvre à son extrémité en deux petites feuilles qui laissent sortir une fleur rouge. Ces inter-panneaux sont surmontés d'un petit cartouche où l'on observe des dauphins. La zone médiane est séparée de la zone supérieure par une guirlande végétale rectiligne sur laquelle courent divers petits animaux. Au-dessus, sur un fond jaune, se déploie une haute frise constituée de volutes de végétations au milieu desquelles émergent quelques oiseaux. Le décor de la pièce

⁴⁴¹ Dans sa thèse de doctorat consacrée à la peinture en Narbonnaise, O. Vauxion (2012, p.70) proposait, à partir des travaux d'Alix Barbet (1987, p.21-22) et de F. Monier et S. Groetembril (1997) une typologie assez précise des candélabres (candélabres métalliques, candélabres à ombelles simples, candélabres végétalisés à ombelles et motifs figurés, candélabres végétalisés sans ombelles, candélabres sans tige centrale) ; le caractère trop lacunaire de nos données nous empêche cependant de reprendre les types et sous-types identifiés.

B bis a pu être restitué sur une moindre étendue mais il semble présenter le même type d'organisation (BER 02.01). Sur un fond monochrome noir, des bandes vertes doublées de filets blancs divisent la paroi en panneaux et inter-panneaux. Les panneaux présentent un encadrement intérieur constitué d'une bande rouge doublée de filets blancs ; on ignore ce qui se trouvait en leur centre. Ont pu en revanche être restituées les parties supérieures de deux candélabres qui ornaient les inter-panneaux. Le premier a un fût métallique partiellement déstructuré. Il est en effet interrompu à un endroit par un panier de figues posé sur une tablette. Le fût du second prend la forme d'une guirlande rectiligne autour de laquelle s'enroulent des sarments ; ceux-ci portent, dans la partie supérieure du candélabre, une grande ombelle d'où partent deux fleurs supportant des petits oiseaux affrontés. La zone supérieure répète la structure de la zone médiane ; plus fragmentaire, on y lit seulement des traces de motifs végétaux.

La villa de Russi a également livré un candélabre végétalisé, large, dans lequel prennent place des oiseaux posés sur des fleurs partant de volutes (RUS 01.08). Une seule plaque de ce décor a été retrouvée, probablement issue de la pièce 12⁴⁴² ; elle permet selon toute vraisemblance de restituer un système à panneaux jaune orangé articulés par des candélabres sur fond rouge foncé.

Nous ne disposons guère d'indices archéologiques qui permettraient d'asseoir la datation de ces trois décors, retrouvés en situation d'écroulement. Concernant la peinture de Russi, sa datation est d'autant plus problématique qu'on ne conserve que quelques fragments, qui plus est retrouvés en remblai. Elle pourrait toutefois être attribuée à la grande phase de restructuration datée, à partir de critères solides, de la première moitié du II^e s. (voir catalogue, RUS 01) dans la mesure où une grande partie du décor (sols et parois) remonte à cette date. Aucun indice extérieur ne vient cependant accréditer cette hypothèse.

La situation est un peu plus claire à Bergame. Il semblerait, d'après l'étude du matériel archéologique (essentiellement céramiques et verres) récolté durant la fouille, que la phase d'occupation la plus intense de l'édifice se situe aux I^{er} et II^e s. ap. J.-C⁴⁴³ ; elle aurait été suivie d'une période de crise où la maison survivait mais à un niveau inférieur. Aucune occupation n'est attestée avant le I^{er} s. et l'on disposerait même d'un possible *TPQ* vers le milieu du même siècle (voir catalogue BER 01). La richesse du décor et le fait qu'aucun état antérieur ne soit attesté permettent de dater les peintures, sinon de la construction de la

⁴⁴² On observe d'une publication à l'autre un certain flottement dans l'attribution de ces fragments ; ils se trouvent parfois situés non dans la pièce 12 mais dans la pièce 15 de la maison.

⁴⁴³ Medici et Toffetti 1994.

maison, du moins de sa période d'occupation la plus intense, c'est-à-dire entre le milieu du I^{er} s. ap. J.-C. et le courant du II^e. D'un point de vue stylistique, différentes datations ont été proposées pour les ensembles 1 et 2. A. Frova ne les croit pas antérieurs à la fin du I^{er} s. ap. J.-C. et les situerait même au début du II^e, en raison du « caractère linéaire et rigide de la décoration »⁴⁴⁴. M. Fortunati Zuccàla, suite à une nouvelle intervention de restauration menée en 1992-93, qui a été l'occasion d'étudier de nouveaux fragments, insiste sur le rendu naturaliste des différents motifs, en particulier des oiseaux, et penche plutôt pour une datation de la seconde moitié du I^{er} s.⁴⁴⁵. La présence d'un fond monochrome noir, très rare dans notre corpus, invite selon nous à ne pas trop avancer la datation dans le II^e s. En effet, les seuls autres exemples de fonds monochromes noirs dans la région sont des décors de la *Casa degli affreschi* à Luni, attribués au Troisième Style Pompéien⁴⁴⁶. Par ailleurs, les attestations en Gaule, plus nombreuses et mieux datées, ne dépassent guère la fin du I^{er} s. ap. J.-C.⁴⁴⁷. Cependant, d'autres éléments stylistiques interdisent de trop abaisser la datation, comme le caractère schématique des éléments d'encadrement, réduits, même pour l'évocation du fronton de l'ensemble 1, à des bandes rouges et vertes doublées de filets blancs. Il s'agit d'une pratique très courante en Gaule dès la fin du I^{er} s. et pendant tout le II^e s.⁴⁴⁸. Par ailleurs, la liberté prise dans le traitement des candélabres, particulièrement étoffés et dont la tige est remplacée, sur un mur de l'ensemble 2, par du feuillage ne nous semble guère compatible avec une datation trop précoce. Pour ces différentes raisons, une datation vers la fin du I^{er} s. ou au plus tard au début du II^e nous semble la plus convaincante, datation cohérente avec les données archéologiques.

⁴⁴⁴ Frova 1986, p.224-25

⁴⁴⁵ Fortunati Zuccàla et al. 2001, p.327.

⁴⁴⁶ Salvadori 2012, p.231.

⁴⁴⁷ O. Vauxion (voir note 441) en recense plusieurs occurrences, en particulier à Saint-Romain-en-Gal, entre la fin du I^{er} s. av. J.-C. et le milieu du I^{er} s. ap. (Vauxion 2012, vol.1, p.107-109, 113). Pour le reste de la Gaule, on peut citer un groupe de décor de la *domus* de la rue des Bouquets à Périgueux, qui présente à la fois des peintures à fond monochrome noir et des peintures à vastes panneaux noirs séparés par des inter-panneaux rouges. Il s'agit de la première phase du décor de la maison qui est datée stylistiquement de la deuxième moitié du I^{er} s., avec un *TAQ* autour de 150 (Barbet 2008, p.148-53). De la même période est daté le décor à fond noir retrouvé sous forme fragmentaire dans la villa de Plassac (Barbet 2008, p.142-43). Ce décor a été retrouvé dans une tranchée datée archéologiquement des années 100-120, ce qui fournit un précieux *TAQ*.

⁴⁴⁸ Voir par exemple le décor de la pièce XIII du complexe retrouvé rue Paul-Deviolaine à Soissons (Barbet 2008, p.161-170), ou celui découvert au lieu-dit « Les clos » à Saint-Martin-Longueau (Barbet 2008, p.246-48), tous deux datés du début du II^e s.

b) Candélabres végétalisés fins

A côté de ces candélabres « foisonnants », on observe des candélabres végétalisés plus fins et plus sobres, qui ne se distinguent parfois de simples tiges végétales que par la présence d'un pied.

Le modèle originel du candélabre métallique est encore sensible dans ceux qui scandent, sur fond rouge, le décor du *cubiculum* de la *domus* du chirurgien à Rimini –déjà évoqué dans les développements précédents pour sa corniche de zone supérieure (RIM 05.04). Le long du fût jaune ponctuellement bouleté alternent ombelles et volutes jaunes surmontées de touches vertes qui évoquent du feuillage. La structure quelque peu complexe de ce décor qui faisait alterner, en zone médiane, candélabres sur fond rouge, motifs à volutes cordiformes sur fond bleu et grand panneaux à fond blanc avec motifs figurés ne peut guère être établie de façon précise.

Ce sont en revanche des compositions modulaires fort simples qu'a livrées la *domus* des Fontaines à Brescia. Une version dépouillée, à fond blanc, est conservée *in situ*, en partie basse des parois, dans la pièce 4 (BRE 02.04)⁴⁴⁹. Au-dessus d'une zone inférieure à fond blanc mouchetée de rouge et compartimentée par des filets de même couleur, la zone médiane est articulée en panneaux et inter-panneaux : les premiers présentent un encadrement intérieur matérialisé par un filet rouge doublé d'une ligne marron et marqué aux angles d'un petit motif végétal ; dans les seconds, prennent place des candélabres végétalisés. Il s'agit ici en réalité de tiges ponctuées de fleurons et de volutes réalisés en vert, tiges qui ne s'apparentent à des candélabres que par leur pied. En se fondant sur les quelques éléments encore visibles, on peut restituer des compositions très proches dans la pièce 2 (BRE 02.01 état 1), où la peinture a été piquetée pour appliquer un nouvel enduit, et dans la pièce 2 bis où l'un des candélabres est conservé (BRE 02.02). Le guide du musée décrit également un décor similaire dans la pièce 3 qui n'est plus du tout visible aujourd'hui⁴⁵⁰.

Une version plus complexe, sur fond jaune et rouge, orne les parois de la grande pièce 8 (BRE 02.07). Au-dessus d'une plinthe unie, la zone inférieure rouge est scandée en compartiments décorés de plantes vertes et inter-compartiments traités en édicules schématiques et timbrés d'un fleuron blanc. La zone médiane suit la même structure : des panneaux à fond jaune alternent avec des inter-panneaux à fond rouge où se dressaient

⁴⁴⁹ Les peintures de la *domus* des Fontaines n'ont jamais fait l'objet d'une publication exhaustive mais elles sont présentées dans le musée (*Brescia Museo della Città*), en place sur les murs de la maison qui a été intégrée telle quelle au parcours de la visite.

⁴⁵⁰ Morandini *et al.* 2003, p.72.

vraisemblablement de fins candélabres végétalisés, qui ne sont guère plus lisibles aujourd'hui⁴⁵¹.

Toujours à Brescia, dans la pièce 2 de la *domus sotto l'Istituto C. Arici* (BRE 06.02), ont été mises au jour des peintures qui présentent de nombreux points communs avec celles de la *domus* des Fontaines. On retrouve, en zone inférieure, le motif de l'édicule schématique timbré d'un fleuron, tandis que la zone médiane est articulée en panneaux blanc, avec encadrement intérieur marqué aux angles par un petit motif végétal, et inter-panneaux rouges où, au-dessus d'un compartiment occupé par une tête animale, un vase supporte un fin candélabre végétalisé. Ici encore le candélabre n'est plus visible *in situ* et nous n'avons guère d'autres informations sur sa forme.

Archéologiquement, ce groupe de peintures de Brescia, qui forme un ensemble stylistiquement cohérent, peut être daté du courant du II^e s. Dans la *domus* des Fontaines, les peintures appartiennent à la deuxième phase : dans la pièce 4, elles ont été appliquées après le bouchage de la porte qui donnait dans la cour et l'ouverture de la fenêtre dans la paroi nord et avant le bouchage de la porte de communication avec l'espace 2 ; quant à la pièce 8, elle est créée dans la deuxième phase grâce à l'unification de deux petites pièces (voir plans phasés présentés dans le catalogue, BRE 02). Cette phase est datée du II^e s.⁴⁵². Quant à la peinture retrouvée sous l'*Istituto C. Arici*, elle dispose d'un *TAQ* qui confirme cette datation puisque l'édifice est complètement refait vers la fin du II^e s. pour laisser la place à un vaste complexe thermal.

La peinture de la *domus* du chirurgien est pour sa part datée, en l'état actuel de la documentation, de la première moitié du III^e s. ou, au plus tôt, de la fin du II^e s. (voir catalogue, RIM 05). L'usage des candélabres serait donc attesté jusqu'à cette date et sous des formes qui évoquent encore les modèles originaux, montrant par là que leur importante végétalisation, si elle semble bien s'accroître au II^e s., n'est toutefois pas un phénomène totalement irréversible.

⁴⁵¹ Le guide du musée (Morandini *et al.* 2003) propose deux restitutions différentes : une où le candélabre végétal à la même forme que ceux de la pièce 4 ; une autre où il apparaît beaucoup plus fin et moins végétalisé.

⁴⁵² La fouille n'a pas été publiée mais il est dit à plusieurs reprises que le phasage repose sur des données stratigraphiques (Morandini *et al.* 2003, p.53 ; Morandini 2005, p.41).

2. Compositions à éléments végétaux

Cette végétalisation des candélabres s'accompagne d'un usage important, en inter-panneaux, d'éléments purement végétaux, allant de fines tiges fleuries à de larges guirlandes que nous avons appelées « colonnes végétales ».

a) *Tiges et guirlandes*

Les simples tiges et guirlandes végétales se distinguent des candélabres végétalisés en ce qu'elles n'ont pas de pied et couvrent toute la hauteur de la zone médiane. Contrairement aux candélabres, elles semblent moins considérées comme un objet en soi que comme un élément de liaison, unissant les différentes zones du décor.

A Alba, dans la pièce G de la *domus del Teatro Sociale*, ce sont des tiges sinueuses et feuillues qui scandent la paroi à fond blanc (ALB 01.05). Elles délimitent des panneaux dans lesquels on ne peut que deviner la présence de motifs disparus. Cette zone médiane se situe dans le prolongement d'une zone inférieure où des inter-compartiments à fond jaune encadré de rouge alternent avec des compartiments à fond blanc.

Une composition similaire orne les parois du couloir 7 de la villa de Toscolano Maderno (TOS 01.05). La peinture se déploie également sur deux zones, une simple frise jouant le rôle de zone supérieure. Le socle, à fond noir, est scandé de filets blancs qui délimitent des compartiments, ornés en leur milieu de plantes à feuilles d'eau, et des inter-compartiments décorés de motifs jaunes végétalisant. Une bande rouge assure la transition avec la zone médiane, traitée dans le prolongement de la zone inférieure. Sur un fond blanc, des panneaux rectangulaires, dont on ne conserve une fois de plus que le filet d'encadrement rouge, sont séparés par des tiges garnies de feuilles et de fruits et flanquées de thyrses rouges.

Ces deux peintures peuvent être datées du courant du II^e s., peut-être dans sa première moitié. La fouille a en tout cas livré, à Alba, un *TPQ* hadrianique, un as daté de 119 ap. J.-C. ayant été retrouvé dans les niveaux de préparation du sol de la pièce. Pour Toscolano Maderno, la construction de la villa est datée, sur la base des matériaux les plus anciens, de l'époque augustéenne ou, du moins, de la première moitié du I^{er} s. ap. J.-C. Une importante phase de transformations – touchant le secteur qui nous intéresse – est ensuite attestée au II^e s. Les données de fouilles n'ont pas été publiées mais il semble que les pavements de mosaïque posés à ce moment et les timbres de briques retrouvés sur place portent vers une datation de la première moitié du II^e s., datation que l'on peut également attribuer au décor peint, vraisemblablement contemporain des réfections (voir catalogue, TOS 01). Ces éléments, quelque peu fluctuants, peuvent être étayés par les comparaisons avec la Gaule où ce type de

décors simples, à panneaux articulés sur fond blanc, avec des éléments végétaux en guise d'inter-panneaux, est surtout attesté au II^e s. C'est le cas d'un décor de la villa Grassi à Aix-en-Provence⁴⁵³, qui n'est malheureusement daté que stylistiquement, mais également de plusieurs décors du sanctuaire gallo-romain de Genainville, dont la construction est datée, sur des bases archéologiques, du milieu du II^e s.⁴⁵⁴. On peut également citer le décor du site des Hauts de Saint-Just à Lyon⁴⁵⁵, assez proche dans sa composition de celui de Toscolano Maderno, avec sa plinthe décorée de plantes à feuilles d'eau et ses tiges rectilignes en inter-panneaux. Le site, d'après les fouilleurs⁴⁵⁶, est occupé à partir du milieu du I^{er} s. par un cryptoportique, qui a ensuite été restructuré en une série de pièces dont est issue la peinture en question. Ces restructurations sont datées de la première moitié du II^e s.

Le motif de la tige en inter-panneau est également présent dans un beau décor de la *domus sotto l'Istituto C. Arici* à Brescia (pièce 1 ; BRE 06.01) mais sa datation est difficile à établir. Les indices archéologiques permettent de proposer une fourchette chronologique comprise entre la première moitié du I^{er} s. et la fin du II^e s. (voir catalogue), fourchette large que l'analyse stylistique permet selon nous de resserrer autour de la seconde moitié du I^{er} s. mais sans plus de précision⁴⁵⁷.

Enfin, la *domus del Briit Fund* à Vercelli a livré un motif de guirlande rectiligne verticale, plus étoffé qu'une simple tige (VER 01.01). De ce décor retrouvé en situation de dépôt secondaire, on a pu restituer, au-dessus d'un socle à imitation de marbre, une zone médiane constituée de panneaux à fond blanc qui alternent avec des inter-panneaux à fond jaune décorés d'une guirlande rectiligne entourée de rubans rouges, verts et bleus qui se croisent selon un motif de cercles sécants. A nouveau, la datation s'avère problématique. L'analyse des pavements – qui présentent une grande homogénéité typologique et chronologique – ainsi que celle du matériel retrouvé dessus, invite à envisager une installation qui ne saurait être antérieure à l'époque d'Auguste (voir catalogue, VER 01) ; nous manquons ensuite cruellement d'éléments qui fourniraient un *TAQ*⁴⁵⁸. Nous nous en remontons donc entièrement à l'analyse stylistique. Le motif des rubans qui se croisent en inter-panneaux se

⁴⁵³ Vauxion 2012, AIG 01, p.26.

⁴⁵⁴ Barbet 2008, p.204-08.

⁴⁵⁵ Barbet 2008, p.219-221.

⁴⁵⁶ Voir Helly 1980.

⁴⁵⁷ Le choix des couleurs et des formes géométriques (losanges et demi-cercles), la richesse ornementale, l'emploi d'un filet goutté rappelant les bordures ajourées du Quatrième Style renvoie plutôt, en Gaule, au répertoire de la deuxième moitié du I^{er} s. ap. J.-C. Voir en particulier les peintures de l'édifice de la rue des Bouquets à Périgueux (Barbet 2008, p.148-153) ou celles du monument d'Ucuetis à Alesia (Barbet 2008, p.133-34).

⁴⁵⁸ Une monnaie d'Hadrien a été retrouvée dans les niveaux d'écroulement mais ses conditions de découverte et la durée de circulation de ces monnaies empêchent d'en faire un point de repère chronologique.

rencontre dans l'édifice XXIII de Circenster (Glouchestershire), daté du début du II^e s.⁴⁵⁹ Des cercles sécants évoquant des rubans onvés se retrouvent, traités en vert sur fond blanc, à Ribemont-sur-Ancre, dans des thermes dont la construction est datée du début du II^e s. et la destruction de la première moitié du III^e s.⁴⁶⁰. Le motif, qui dérive des bordures ajourées du Quatrième Style Pompéien est bien analysé par C. Allag qui y voit l'amorce d'une série apparaissant dans les provinces du Nord-Est à partir du II^e s. Nous pouvons ajouter un exemple issu des fouilles de la place Saint-Thomas à Strasbourg⁴⁶¹, qui n'est malheureusement pas daté archéologiquement. Concernant le motif de la guirlande verticale tendue, il convient de remarquer l'affinité qu'elle entretient avec celle qui sert de fût au candélabre de la *domus* de la Via Arena à Bergame. En Gaule, ce motif en inter-panneau semble utilisé dès la seconde moitié du I^{er} s. mais les comparaisons les plus convaincantes sont à établir avec des décors datés du II^e s.⁴⁶². Tous ces éléments suggèrent une datation du II^e s., voire au plus tôt de la fin du I^{er} s.

b) Colonnes végétales

Les guirlandes en viennent parfois à prendre des formes particulièrement étoffées qui les apparentent, comme nous l'avons dit plus haut, à des colonnes, voire à des pilastres végétaux.

A déjà été évoqué le cas du décor de la pièce 48 dans la *domus* C de Santa-Giulia à Brescia (BRE 04.06 ; p.271-272), où ces colonnes végétales séparent, en zone médiane, des panneaux à fond jaune et se retrouvent également en zone supérieure, plus fines, où elles portent le plafond à caissons.

Dans la maison voisine, B, les peintures de la pièce 16, conservées *in situ* en partie basse de toutes les parois (BRE 03.07), présentent de fortes affinités avec ce décor et permettent d'en étayer la restitution. On y observe en effet, au-dessus d'une zone inférieure rouge mouchetée de jaune et de gris, ces mêmes larges colonnes végétales – le motif étant ici réalisé sur un fond rouge au lieu du fond noir de l'exemple précédent – qui scandent la paroi à fond jaune en différents panneaux. Ces colonnes, composées d'un dense feuillage ponctué de

⁴⁵⁹ Davey et Ling 1982, n°9, p.98-99.

⁴⁶⁰ Allag 1982, p.107-113.

⁴⁶¹ Schnitzler 2012, p.121.

⁴⁶² Ainsi un décor de la villa de Liégeud à La Croisille-sur-Briance, pour lequel on possède un *TPQ* de 150 ap., présente une guirlande de ce type en inter-panneau (Barbet 2008, p.231-34). On possède également de bons indices archéologiques pour dater une peinture de Saint-Martin-Longueau, qui est orné d'une guirlande semblable, du début du II^e s. (Barbet 2008, p.247-48, voir en particulier note 153).

fleurs blanches et jaunes, abritent des motifs figurés (sur la guirlande centrale de la paroi ouest se détachent un vase en verre et un oiseau). Un délicat filet continu de perles et pierres précieuses constitue l'encadrement intérieur des panneaux.

Un groupe cohérent de fragments ramassés dans le portique 13 permet de restituer le même type de colonnes végétales abritant, ici aussi, un vase et un oiseau (BRE 03.05). La structure d'ensemble du décor échappe cependant.

En-dehors de Brescia, le motif apparaît également dans la villa de Desenzano del Garda. La peinture ornait les murs d'une pièce découverte, lors des fouilles les plus récentes, sous la pièce 54 (partie D du complexe) de la villa tardo-antique (DES 01.01). La partie basse du décor est conservée en place sur le site, tandis que l'élévation a été retrouvée en situation d'écroulement et restituée à partir des fragments récoltés. En zone inférieure se déployaient, sur fond noir, des méandres polychromes. Au-dessus, la zone médiane était divisée en panneaux à fond rouge et panneaux à fond jaune dont on ignore à présent l'alternance. Ces panneaux comprennent un cadre central matérialisé par de simples filets ; au-dessus et au-dessous du cadre, courent des frises similaires (au-dessus d'un filet bouleté, sont juxtaposées des paires de volutes affrontées sur lesquelles reposent des fleurons à collerettes), reliées entre elles par des tiges feuillues rectilignes qui s'élèvent de chaque côté du cadre. Ces panneaux sont séparés par les colonnes végétales, au feuillage vert foncé, dans lesquelles prennent place fleurs, fruits et oiseaux. Quoique le lissage soit par endroits grossier et qu'il y ait quelques imperfections (des traits qui dépassent un peu au niveau de l'angle du cadre par exemple), la réalisation est dans l'ensemble de bonne qualité, avec des tracés préparatoires rectilignes qui assurent au décor une bonne tenue.

Dans ce groupe cohérent, la peinture de Desenzano del Garda est la mieux datée. La stratigraphie de la zone – qui a été partiellement détruite par la pelle mécanique de telle sorte que l'on obtint une coupe – permet de dater relativement le décor de la période 3. Après une implantation initiale au I^{er} s. av. J.-C. et une première série de transformations au I^{er} s. ap. J.-C., le secteur D, jusqu'ici réservé à des activités de production, se voit doté de fonctions résidentielles. La pièce 54 bis appartient à cet état qui a ensuite été en partie arasé par les vastes modifications de l'Antiquité tardive. Cette phase, bien encadrée par les périodes antérieure et postérieure, est datée, essentiellement à partir de l'analyse des pavements, de la première moitié du II^e s. (voir catalogue, DES 01). Une telle datation pour les peintures nous semble pouvoir être confirmée, voire resserrée, par la comparaison avec un décor de la

Maison au Grand *Triclinium*, à Narbonne, daté du milieu du II^e s⁴⁶³. Retrouvé en remblai sous un bassin dans la pièce D et ayant peut-être appartenu à la pièce C, il se rapproche des peintures de Desenzano tant pour la structure que pour le choix des couleurs et des motifs : au-dessus d'une zone inférieure à fond noir, a été restitué un panneau rouge délimité par des inter-panneaux noirs et encadré de tiges et de frises fleuries où l'on retrouve le motif des volutes ornées de fleurons à collerettes.

Le décor de la pièce A de la Maison au Grand *Triclinium*, daté de la fin du II^e s. et déjà évoqué plus haut, nous semble constituer la version la plus tardive de ces fonds végétaux. Bien qu'il ne s'agisse plus ici de colonne végétale mais d'un véritable encadrement pour le panneau central, le traitement du motif, un feuillage dru d'où émergent fruits, oiseaux et vases, est tout à fait comparable aux exemples italiens. Cependant, comme il a été dit plus haut, cette peinture témoigne de caractéristiques stylistiques plus tardives, en particulier la présence des personnages de grandes dimensions dans les panneaux de zone médiane.

Les deux peintures de Brescia dont la structure nous est connue (pièce 16 de la *domus* B et pièce 48 de la *domus* C) mais pour lesquelles on manque d'indices de datation extérieurs, peuvent être placées entre ces deux bornes chronologiques. Pour la pièce 48, une datation entre le deuxième et le troisième quart du II^e s. paraît vraisemblable (voir p.271-272) ; quant à la pièce 16, la finesse de la frise de perles et pierres précieuses pourrait orienter vers une datation un peu plus précoce, comme le suggère également le motif du vase dont le modèle réel est daté de la première moitié du II^e s. (ce qui fournit tout du moins un *TPQ* probable)⁴⁶⁴.

3. Synthèse et ouverture aux ensembles fragmentaires

a) *Les motifs ou le règne végétal*

On le voit, le manque de précisions des datations auxquelles on peut aboutir rend difficile l'établissement d'une chronologie générale pour l'utilisation de ces différents motifs. Quelques grands mouvements sont cependant perceptibles.

Le II^e s., auquel on peut attribuer une bonne partie des peintures étudiées, semble caractérisé par un goût généralisé pour le monde végétal qui contamine tous les motifs, des candélabres aux colonnes, en passant par les frises. Si les candélabres végétalisés et, dans une

⁴⁶³ Il est en tout cas antérieur au dernier quart du II^e s., puisque retrouvé dans un remblai daté de cette période (Sabrié et Sabrié 2011, p.26-27 pour la datation du remblai, p.38-39 et pl. III pour la description du décor).

⁴⁶⁴ Pour la frise de perles, voir l'analyse et les comparaisons stylistiques proposées par C. Pagani (Brogiolo 2005, p.97). Nous renvoyons également à l'analyse de C. Pagani pour la datation du vase (Brogiolo 2005, p.100).

moindre mesure, les fines tiges fleuries, sont déjà bien représentés au I^{er} s., les guirlandes rectilignes et, surtout, les colonnes végétales semblent davantage propres au II^e s. La documentation, très peu abondante au III^e s., ne permet guère de suivre l'évolution de ces motifs. La *domus* du Chirurgen à Rimini et ses beaux candélabres végétalisés attesterait cependant du maintien jusqu'au début du siècle de formes inspirées des Styles Pompéiens. Elle permet également d'avancer que les formes simplifiées observées dans les décors de la *domus* des Fontaines à Brescia doivent être expliquées davantage par la fonction secondaire des pièces et le niveau de maîtrise des artisans que par leur chronologie.

La végétalisation des décors est également perceptible dans les zones inférieures, où les motifs de plantes à feuilles d'eau, de fleurons et de tiges horizontales sont nombreux, et dans les zones supérieures. Ces dernières sont moins documentées mais les deux peintures de Bergame ainsi que les fragments attribués à la pièce 5 de la villa de Russi (RUS 01.01) témoignent de la fortune des motifs végétaux jusque dans les parties hautes des décors.

Même les sites qui ont livré une documentation très fragmentaire, comme les *domus* de Rimini ou la villa de Russi, attestent la forte présence des motifs végétaux. Pour la plupart des ensembles, il a été impossible de restituer la structure des décors mais nous avons relevé le type de motifs qui apparaissaient sur les fragments conservés.

<i>Domus de Rimini</i>	
Type de motif	Nombre de décors concernés
Architectures	2
Figures humaines	1
Animaux	2
Objets	2
Motifs végétaux	18
Motifs ornementaux	12
Aucun motif documenté	13
<i>Villa de Russi</i>	
Type de motif	Nombre de décors concernés
Architectures	0
Figures humaines	0
Animaux	3
Objets	1
Motifs végétaux	7
Motifs ornementaux	3
Aucun motif documenté	8

Tableau 22. Motifs documentés dans les *domus* de Rimini et la villa de Russi.

Ainsi, dans les *domus* de Rimini, sur 33 décors documentés, 18, c'est-à-dire près de la moitié, ont livré des motifs végétaux, tandis que les autres catégories de motif sont beaucoup moins représentées, à l'exception des éléments ornementaux souvent associés aux motifs végétaux. La situation est comparable dans la villa de Russi où 7 des 16 ensembles conservés présentent des éléments végétaux, tandis que les autres types sont rares, voire absents.

Un tel développement des motifs végétaux est corrélé avec l'effacement du vocabulaire architectural, étudié précédemment, mais également avec la relative disparition de la figure humaine dans les compositions à panneaux et, plus généralement, dans les peintures qui ornent les parois.

Site	Décors ayant livré des personnages	Provenance
Suasa, <i>domus dei Coiedii</i>	7	parois
Rimini, <i>domus</i> de l'ex-Vescovado	1	plafond
Este, <i>domus</i> del Serraglio Albrizzi, pièce 26	1	plafond
Brescia, <i>domus</i> des Fontaines	2	plafonds
Brescia, <i>domus</i> de Santa Giulia B	1	parois
Brescia, <i>domus</i> de Santa Giulia C	1	parois
Milan, <i>domus</i> di Via Cesare Correnti, <i>triclinium</i>	1	plafond

Tableau 23. Décors ayant livré des représentations figurées.

En effet, comme le montre le tableau ci-dessus, seuls 12 décors ont livré des représentations humaines, parmi lesquels 7 appartiennent à la *domus dei Coiedii* à Suasa, *domus* dont on a déjà souligné la spécificité, et 5 proviennent de plafonds. Le règne du vocabulaire végétal et ornemental sur la production picturale de ces régions est donc sans partage.

Si la chronologie de ces motifs végétaux est difficile à affiner, on peut en revanche suivre l'utilisation d'éléments semblables d'un site à l'autre, ce qui permet de faire émerger des tendances locales, voire le travail de mêmes ateliers (voir tableau récapitulatif, **fig. 22**).

Ainsi, au sein de la ville de Brescia, les échos sont nombreux entre les différentes maisons étudiées⁴⁶⁵. Nous avons déjà souligné la présence, en zone inférieure, des édicules schématiques timbrés d'un fleuron ou d'un autre motif dans les *domus dell'Ortaglia* (pièce 4 de la *domus* de Dionysos et pièce 8 de la *domus* des Fontaines) et dans celle *sotto l'Istituto C*.

⁴⁶⁵ Ces nombreux échos sont signalés par C. Pagani et E. Mariani dans Brogiolo 2005, p.296.

Arici. De même, les filets d'encadrement intérieur marqués d'un petit motif végétal aux angles apparaissent dans la pièce 4 de la *domus* des Fontaine et dans la pièce 2 de la *domus sotto l'Istituto C. Arici*. On peut également comparer la zone inférieure de cette dernière pièce avec, dans la même maison, celle de la pièce 1 et, dans la *domus* des Fontaines, celle du couloir 13 : une tige végétale, tendue horizontalement, sur un fond coloré (noir ou rouge) clos par un filet bouleté. Filet bouleté qui clôt également la zone inférieure de la pièce 18 dans la *domus* B de Santa Giulia et que l'on retrouve en bas de la zone inférieure dans les pièces 23/24 de la *domus* C. Sans parler du motif de plantes à feuilles d'eau, certes plus courant, présent dans presque toutes les maisons de Brescia. Des motifs apparaissent également sous des formes très proches sans se voir nécessairement adjoindre une place identique d'une maison à l'autre. C'est le cas de la tige feuillue qui traverse la zone inférieure du couloir 13 de la *domus* des Fontaines et dont le schéma rappelle vivement celle utilisée, verticalement, en zone médiane des peintures de la pièce 14 dans la *domus* B di Santa Giulia. Le tableau récapitulatif permet de faire apparaître des liens particulièrement étroits entre la *domus* des Fontaines et celle *sotto l'Istituto C. Arici*.

Se dessine donc un répertoire commun qui a rayonné à Brescia et dans ses alentours, comme en témoignent les grandes affinités qui existent entre ces peintures et celle de Desenzano del Garda, ville située à une quarantaine de kilomètres à peine de Brescia. Nous avons déjà insisté sur le motif des colonnes végétales en inter-panneaux ; nous semble également significative la présence, dans la pièce 14 de la *domus* B de *Santa Giulia*, d'une frise à volutes affrontées surmontées de fleurons à collerettes, qui se trouve, comme à Desenzano, associée à des tiges feuillues verticales. La grande similitude de ces deux motifs pourrait suggérer, dans ce cas précis, le travail d'un même atelier.

On peut enfin signaler, dans la villa de Russi (pièce 5), la présence d'une large bande végétalisée, qui se distingue des colonnes végétales de Brescia et Desenzano par sa position horizontale en zone supérieure de la paroi, mais s'en rapproche par son traitement : une végétation dense et continue sur un fond de couleur foncée.

Apparaissent ainsi toute une série d'échos et de reprises entre différents décors de la zone envisagée, parfois proches géographiquement, parfois plus éloignés.

b) Au-delà du motif, la structure

Au-delà des motifs, ces décors sont unis par une syntaxe simplifiée (**fig. 23-25**) : des compositions, souvent modulaires, où des panneaux sont articulés par des inter-panneaux

décorés d'un motif qui en occupe toute la hauteur ou presque. A l'exception des encadrements intérieurs, les motifs qui occupaient les panneaux ne sont que très rarement conservés dans la mesure où, la plupart du temps, seule la partie basse des parois est documentée ; cependant le fait que rien n'apparaisse dans ces parties basses invite à restituer des motifs ou des petites scènes situés aux deux-tiers de la hauteur, à l'image des paons du décor de Bergame. Les fonds sont dans l'ensemble monochromes (blanc ou noir) ou bicolores (une couleur étant appliquée pour les panneaux, une autre pour les inter-panneaux, avec une prédominance du rouge, du jaune et du noir) ; le cas de Desenzano del Garda où l'on a retrouvé des panneaux à fond rouge et d'autres à fond jaune fait figure d'exception. Les zones inférieures et supérieures conservées se répartissent en trois catégories (**fig. 23-25**) : soit elles se situent dans le prolongement de la zone médiane, respectant la scansion en champs larges et champs plus étroits ; soit elles sont ornées d'un motif continu qui apporte une horizontalité au décor ; il existe également des versions intermédiaires combinant un motif continu et des filets de scansion.

Ce type de composition peut également être restitué dans des ensembles plus lacunaires. Cela est possible à Brescia, dans le couloir 13 de la *domus* des Fontaines, à partir de la zone inférieure et des premiers centimètres de la zone médiane conservés (BRE 02.9), dans la pièce 18 de la *domus* B de Santa Giulia, en se fondant sur les quelques éléments de décors encore lisibles sur la partie basse de l'enduit conservée en place (BRE 03.9), ainsi que dans une pièce de l'étage de la *domus* de Dionysos, grâce aux fragments ramassés et recomposés (BRE 01.06) ; à Toscolano Maderno, dans la pièce 3 de la villa, les parois ont conservé des traces de décoration qui permettent de supposer un décor proche de celui du grand couloir 7 (TOS 01.03) ; enfin, à Milan, les fragments retrouvés dans les niveaux de destruction de la *domus di Via Cesare Correnti* rendent possible la restitution d'une composition à panneaux scandés par des candélabres (MIL 01.02). Il est en revanche impossible de se prononcer sur la structure des décors quand seule la zone inférieure est conservée, comme dans plusieurs pièces des *domus* de Brescia ou de la villa de Russi. Tout au plus peut-on signaler que ces zones inférieures s'inscrivent pleinement dans les tendances déjà identifiées : des fonds colorés ornés d'un méandre continu⁴⁶⁶ ou scandés en

⁴⁶⁶ Pièce 39 de la *domus* C de Santa Giulia à Brescia (BRE 05.01) ; paroi extérieure donnant sur la cour de la pièce 11 dans la *domus* des Fontaines (BRE 02.06) ; pièce 5 de la villa de Russi (RUS 01.01).

compartiments et inter-compartiments, avec motif de plantes à feuilles d'eau⁴⁶⁷ ou sans motif⁴⁶⁸.

Ce groupe cohérent, qui constitue les compositions dominantes au II^e s., témoigne donc d'une simplification des structures autour de quelques schémas bien répertoriés, que l'on retrouve également en grand nombre de l'autre côté des Alpes, comme l'ont montré les différentes comparaisons effectuées.

4. Analyse spatiale

⁴⁶⁷ Pièce 5 de la *domus sotto l'Istituto C. Arici* à Brescia (BRE 06.04).

⁴⁶⁸ Pièce 20 de la *domus* des Fontaines à Brescia (BRE 02.13).

		Dimensions	Position dans le plan	Portes		Autres types de décor associés	Fonction
				Nombre	Dimensions		
Brescia, Santa Giulia B	<i>Pièce 16</i>	3,35 x 5,80	sur un axe secondaire	au moins 1	sur presque tout un côté	Pavement de mosaïque noire et blanche à motif géométrique couvrant	indéterminée
	<i>Pièce 18</i>	2,70 x 5,60	sur un axe secondaire	2	standard	Pavement de mosaïque noire et blanche à motif géométrique couvrant	indéterminée
	<i>Pièce 13</i>	2,80 x 8,80 + 13,30 + 8,80	centrale	>4	large	Pavement de mosaïque géométrique avec panneaux figurés polychromes	portique
	<i>Pièce 14</i>	2,80 x 13,30	centrale	4	large	Pavement de mosaïque noire et blanche à motif géométrique couvrant	portique
Brescia, Santa Giulia C	<i>Pièce 48</i>	6,20 x 7	sur un axe secondaire	au moins 1	sur tout un côté	Pavement de mosaïque noire et blanche	indéterminée
Brescia, Fontaines	<i>Pièce 8</i>	5,40 x 7,80	secondaire	1	standard	Sol de béton Fontaine	indéterminée
	<i>Pièce 2</i>	2,40 x 3,60	secondaire	2	standard	Sol de béton	indéterminée
	<i>Pièce 3</i>	2,40 x 2,40	secondaire	1	standard	Sol de béton	indéterminée
	<i>Pièce 4</i>	4,50 x 5,40	secondaire	1	standard	Sol de béton	indéterminée
	<i>Pièce 2 bis</i>	1,50 x 3,60	secondaire	2	standard	Sol de béton	couloir
	<i>Pièce 13</i>	1,80 x 3,60	secondaire	4	large	?	couloir
Brescia, Istituto C.Arici	<i>Pièce 1</i>	4,60 x 6,30	sur un axe secondaire	au moins 1	?	Pavement de mosaïque à tapis uniforme blanc et bande d'encadrement polychrome	indéterminée
	<i>Pièce 2</i>	3,10 x 6,30	axiale	au moins 1	?	Sol de béton	indéterminée
Desenzano del Garda, villa	<i>Pièce 54</i>	4,35 x 3,80	axiale	?	?	Pavement de mosaïque noire et blanche à motif géométrique couvrant	indéterminée

		Dimensions	Position dans le plan	Portes		Autres types de décor associés	Fonction
				Nombre	Dimensions		
Russi, villa	<i>Pièce 12</i>	5,20 x 7,10	secondaire	3	large	Pavement de mosaïque noire et blanche à motif géométrique couvrant	indéterminée
Toscolano Maderno, villa	<i>Pièce 3</i>	3,10 x 4,2	secondaire	2	standard	Pavement de mosaïque noire et blanche à motif géométrique couvrant	indéterminée
	<i>Pièce 7</i>	3,50 x au moins 30	?	>4	?	?	couloir
Domus pour lesquelles les données sont lacunaires	Bergame, <i>Domus di Via Arena</i> ; Vercelli, <i>Domus del Brüt Fund</i> ; Milan, <i>domus di via Cesare Correnti</i>						

Tableau 24. Analyse spatiale des pièces ayant livré des compositions à panneaux articulés par des éléments ornementaux et/ou végétaux.

Il convient à présent de se demander dans quel type de pièces apparaissent ces compositions à panneaux articulés par des éléments ornementaux et/ou végétaux. A la lecture du tableau 24 ci-dessus, un premier groupe se détache assez nettement : les espaces dédiés à la circulation (en gris clair), qu'ils occupent une place importante dans l'économie de la maison, comme les bras du portique encadrant la cour centrale de la *domus* B de Santa Giulia ou le long couloir qui structure la villa de Toscolano Maderno, ou qu'ils soient plus secondaires comme les couloirs de la *domus* des Fontaines. L'utilisation de compositions modulaires à la structure simplifiée ne surprend guère dans des lieux de passage d'une longueur parfois importante ; elles ne leur sont cependant en aucun cas réservées, puisque nombre des peintures documentées décorent des pièces de vie dont la fonction précise demeure indéterminée. Parmi elles, certaines apparaissent clairement comme des espaces secondaires, en particulier les pièces 2, 3 et 4 de la *domus* des Fontaines : de petites ou moyennes dimensions, pourvues d'une ou deux portes de dimensions standard et munies d'un sol de béton, elles constituent, avec la pièce 5, un bloc, à l'entrée de la *domus*, qui devait être réservé au service ou au logement du personnel⁴⁶⁹. Toutefois, ces compositions simplifiées apparaissent également dans des pièces de vie de qualité (en gris foncé), qui se distinguent par leurs dimensions importantes (jusqu'à 6,20 x 7 m. dans la *domus* C de Santa Giulia), leur position dans le plan (sur des axes principaux ou secondaires des maisons) et/ou les autres types de décor associés aux peintures (fontaine centrale dans un cas ; pavements de mosaïque dans des maisons où beaucoup de sols sont en béton). Si l'on examine le plan des maisons concernées, on s'aperçoit qu'il ne s'agit que rarement des pièces les plus importantes. Ainsi, dans la *domus* B de Santa Giulia, les pièces 16 et 18 encadrent la grande pièce 17 qui se trouve sur l'axe principal de la maison. De même, dans la *domus* C, la pièce 48 est située sur un axe secondaire et a livré un pavement de mosaïque moins riche que ses voisines. Dans la *domus* des Fontaines, les pièces donnant sur le jardin et pavées de riches mosaïques polychromes (pièce 16 et, surtout, 24) se placent en haut de la hiérarchie. Enfin, à Russi, la pièce 12 est en position secondaire par rapport à l'axe structurant de la maison, qui se déploie de part et d'autre de la pièce 5. Ces données doivent cependant être maniées avec précaution, car on ignore dans la plupart des cas la nature des compositions qui occupaient ces espaces prestigieux. Les revêtements (et l'élévation) des pièces 16 et 24 de la *domus* des Fontaines ne sont conservés que sur quelques centimètres carrés, permettant seulement d'attester la présence d'enduit peint. Dans la pièce 17 de la *domus* B de Santa Giulia, des peintures à

⁴⁶⁹ Il n'est pas non plus à exclure qu'elles aient formé, à une certaine période, un petit appartement indépendant pour des habitants de situation plus modeste que les occupants des deux *domus* voisines.

imitations de marbre sont en place mais elles appartiennent vraisemblablement à un état postérieur et l'on ignore quel type de décor les précédait. A Russi, la zone inférieure est en place, la zone supérieure a pu être restituée à partir des fragments, mais l'on ignore tout de la zone médiane. Seule la *domus* C de Santa Giulia conserve des placages de marbre en place dans les pièces 49 et 45 qui apparaissent comme les espaces les plus prestigieux de la *domus*. On ne peut donc exclure que des compositions à panneaux aient pu prendre place dans ces pièces centrales, d'autant que les éléments conservés dans la pièce 5 de la villa de Russi pourraient tout à fait fonctionner avec une structure de ce type (RUS 01.01).

Quoiqu'il en soit, la présence de ces compositions dans des pièces de vie de qualité semble traduire un phénomène de simplification du langage décoratif, où, contrairement à ce qui se passe en Italie centrale, la complexité de la structure ne constituerait plus un critère hiérarchique. La prudence est néanmoins de rigueur, d'une part parce que, comme nous venons de le voir, les décors des pièces les plus prestigieuses ont dans plusieurs cas disparu, d'autre part parce que quelques maisons isolées, comme celle de Dionysos à Brescia, témoignent encore de compositions plus complexes. Nous avons vu le cas du beau décor architectural de la pièce 4 ; on peut également mentionner le paysage nilotique qui occupe, en une scène continue, la paroi du fond de la cour.

Pour revenir aux compositions qui nous occupent, on peut se demander quels éléments constituaient les critères de hiérarchisation entre des pièces aux différents statuts à partir du moment où la structure de zone médiane est la même. Le cas de la *domus* des Fontaines à Brescia permet de faire apparaître un premier critère : la couleur du fond. Les peintures des pièces secondaires (2, 3, 4 et 2 bis) sont en effet réalisées sur un fond monochrome blanc, tandis que dans la grande pièce 8, dont la présence d'une fontaine centrale montre l'importance, des panneaux à fond jaune se détachent entre des inter-panneaux et la zone inférieure rouges. De même, le couloir 13, situé dans un secteur prestigieux, entre les pièces 14 et 16 aux riches pavements, est décoré de champs rouges et noirs avec des bandes d'angle jaunes. Cette observation semble valable à plus grande échelle puisque tous les décors occupant des pièces de qualité (en gris foncé dans le tableau) sont au moins bicolores et que tous, à l'exception de la pièce 2 de la *domus sotto l'Istituto C. Arici* où les panneaux sont blancs, font alterner des champs colorés. Si le type de motif appliqué en inter-panneau ne semble pas un critère déterminant (toutes les catégories sont représentées dans les pièces importantes, des simples tiges feuillues aux candélabres foisonnants), la richesse générale de l'ornementation entre en revanche en ligne de compte : ainsi, les colonnes végétales occupées par des oiseaux, fleurs, fruits et vases, sont réservées à des pièces importantes et certains

décors se signalent par le raffinement des motifs ornementaux (frises et tiges feuillues qui viennent doubler l'encadrement intérieur des panneaux de la pièce 54 à Desenzano del Garda ; tiges feuillues entrecoupées de délicates têtes lunaires dans la pièce 1 de la *domus sotto L'Istituto C. Arici...*). A cet égard, bien que ces paramètres soient plus difficiles à saisir faute de peintures conservées sur toute leur hauteur, il ne faut sans doute pas sous-estimer le rôle des zones inférieures et supérieures, dont la richesse et la complexité devaient permettre de différencier des décors à la structure de zone médiane identique. Ainsi, pour rester dans la *domus* des Fontaines qui offre la documentation la plus contrastée, on note la différence entre les zones inférieures des pièces 2, 3, 4 et 2bis (un fond blanc moucheté de rouge et divisé en compartiments par de simples filets) et celle de la pièce 8 (de longs compartiments décorés de plantes alternant avec des inter-compartiments mis en valeur par leur encadrement qui schématise un édicule). Peut également être soulignée, à titre d'exemple, la richesse de la zone supérieure de la pièce 48 de la *domus C* de Santa Giulia, avec son plafond à caissons fictif et ses amours portant des guirlandes. Enfin, le type de motif qui ornait les panneaux devait également constituer un critère de hiérarchisation : malheureusement les données nous font ici cruellement défaut.

Ainsi, si l'utilisation de structures communes dans des pièces de différente importance réduit l'écart qui séparait, en Italie centrale, les décors principaux et les décors secondaires, cela ne signifie pas pour autant un renoncement à la hiérarchisation des espaces par la peinture. Les marqueurs semblent seulement se resserrer autour d'éléments qui apparaissaient comme annexes dans les compositions d'Italie centrale : zones inférieure et supérieure, éléments ornementaux et/ou végétaux concentrés autour des inter-panneaux.

Une question reste en suspens : le développement des compositions à panneaux dans des pièces importantes des maisons et le resserrement du vocabulaire autour des thèmes de la nature résultent-ils d'un goût propre aux commanditaires ou faut-il y voir la marque des compétences moindres des peintres qui travaillent dans ces régions ? Si C. Pagani et E. Mariani optent, dans le cas de Brescia, pour la première solution⁴⁷⁰, M. Salvadori, sans sous-estimer la part que prend un goût réel pour les contrastes chromatiques et les rythmes réguliers, rappelle, avec raison, que les compositions à panneaux, plus ou moins modulaires, représentent des solutions décoratives beaucoup plus simples à appliquer, car nécessitant une planification et une conception d'ensemble de la paroi bien moindres que des compositions

⁴⁷⁰ Brogiolo 2005, p.298 ; selon les auteurs, les peintres n'ignorent pas les tendances artistiques du moment et seraient encore capables de développer d'autres systèmes décoratifs ; elles invoquent en particulier l'exemple du Clos de la Lombarde à Narbonne.

complexes⁴⁷¹. A cet égard, on ne peut nier que les peintres aient opté pour la facilité, ce qui ne veut pas dire qu'ils ne soient plus capables de produire des peintures de belle qualité. Cependant, ici encore, leur attention se concentre sur les motifs ornementaux et végétaux, dans la réalisation desquels ils font preuve d'une habileté et d'une finesse certaines. En témoignent, par exemple, la délicatesse du filet de perles et pierres précieuses qui encadre les panneaux dans la pièce 16 de la *domus* B de Santa Giulia ou le foisonnement des colonnes végétales de Brescia et Desenzano del Garda où se mêlent feuilles de formes et couleurs diverses, fleurs finement ciselées, oiseaux et autres objets. Par ailleurs, le cas de la *domus* de Dionysos montre que travaillaient, encore au II^e s., des ateliers capables de réaliser des compositions plus complexes.

A côté du développement des compositions à panneaux, une des autres caractéristiques saillantes de la production picturale des régions situées au-delà de l'Italie centrale est la grande diffusion des imitations de marbre.

C. Le succès des imitations de marbre

Celles-ci connaissent un succès important au nord de la côte adriatique et dans l'ancienne Cisalpine, dès le début du II^e s., à une période où elles se font en revanche rares en Italie centrale, comme le montre la carte de répartition établie pour le II^e s. (voir carte, **fig. 26**). Certains cas demeurent douteux (par exemple les nombreux mouchetis dans les zones inférieures des *domus* de Brescia dont il n'est pas certain qu'il faille les interpréter systématiquement comme des imitations de marbre) et, parfois, le motif est attesté seulement ponctuellement (qu'il s'agisse de plaques d'enduit conservées en place ou de fragments) sans que l'on puisse reconstituer sa place et/ou son étendue dans le décor ; d'autres cas sont néanmoins mieux documentés, permettant d'observer ou de restituer des imitations de marbre en zones inférieure et, plus rarement, supérieure des décors ainsi que des placages fictifs couvrant sinon l'intégralité, du moins une bonne partie de la paroi.

⁴⁷¹ Salvadori 2012, p.234 ; 241.

Motif	Nombre d'occurrences
Douteux	10
Attesté ponctuellement	5
En zone inférieure	12
En zone supérieure	2
Localisé sur une paroi	1
Couvrant	9
Couvrant ?	3
<i>Sur un total de 42 décors couvrant les II^e et III^e s.</i>	

Tableau 25. Occurences et localisation des imitations de marbre.

1. Imitations de marbre en zones inférieure et supérieure

Les occurrences les plus nombreuses se trouvent, sans guère de surprise, limitées aux zones inférieures des décors. A l'image des plinthes réelles, le marbre constitue alors un socle protégeant le bas du mur, socle au-dessus duquel s'étend la composition principale.

Quelques exemplaires prennent place sous les compositions à panneaux étudiées précédemment. C'est le cas dans la *domus del Briit Fund* à Vercelli (VER 01.01), où est décrite, sous les panneaux blancs et inter-panneaux à guirlandes entourées de rubans ondes, une zone inférieure à imitation de marbre⁴⁷². Les mouchetis qui occupent les zones inférieures des pièces 2 et 4 de la *domus* des Fontaines à Brescia (BRE 02.01 état 1 et 02.04) ont également été interprétés comme des imitations de porphyre ou de granit⁴⁷³ ; dans la pièce voisine 2 bis, ce sont des formes ovoïdes rouge orangé sur fond crème qui occupent la zone inférieure, scandée en compartiments par des filets (BRE 02.02). Enfin, dans la *domus* du Chirurgicalien, une imitation de marbre constituait vraisemblablement la zone inférieure du décor à panneaux et corniche supérieure qui occupait le *cubiculum*. Elle n'est conservée que sur une plaque d'enduit exposée au musée : il s'agit de taches rouges de formes diverses sur un fond jaune, qui pourraient évoquer du marbre jaune antique ou, éventuellement, une brèche rouge.

⁴⁷² Salvadori 2010, p.239 ; aucune documentation graphique ou photographique n'est publiée pour cette zone de la peinture

⁴⁷³ Morandini *et al.* 2003, p.72 ; le cas nous paraît douteux, le mouchetis pouvant constituer un motif en soi, sans avoir vocation à imiter un matériau particulier. S'il s'agit bien d'une imitation, celle-ci est en tout cas grossière et peu réaliste. Cette hypothèse serait toutefois confirmée par le fait que la pièce voisine 2 bis a livré une zone inférieure à formes ovoïdes rouge orangé sur fond crème qui peut sans guère de doutes être associée à un marbre fictif.

Dans la *domus dei Coiedii* à *Suasa*, les compositions architecturales datées de la deuxième phase de restructuration (fin II^e – début III^e s.) s'élèvent toutes au-dessus de socles de marbre fictifs. Dans la pièce BB, des plaques de marbre gris avec des stries alternativement horizontales et obliques sont scandées par des bandes verticales rouges (SUA 01.29) ; les mêmes teintes dominent dans la pièce BC où de longues plaques grises à ondes parallèles sont séparées d'éléments plus étroits et plus sombres par des liserés rouges (SUA 01.30). Ce sont en revanche des marbres colorés qui occupent le bas des parois des pièces AF et AK (SUA 01.18 et 20) ; d'après la restitution proposée pour la pièce AK⁴⁷⁴, il semble s'agir ici aussi de plaques juxtaposées mais l'on manque de descriptions ou d'images plus précises.

Enfin, il arrive souvent que seule la zone inférieure soit conservée sans que l'on connaisse le type de composition qui se déployait au-dessus. C'est le cas dans la pièce BA de la *domus dei Coiedii*, bien que l'on puisse supposer, au vu des décors des pièces voisines, la présence d'une composition architecturale (SUA 01.28). Les placages fictifs sont ici déclinés selon une version un peu plus complexe : plaques à veines obliques et disque central rouge séparées les unes des autres par des bandes verticales. Toujours dans la *domus dei Coiedii*, les pièces voisines C, E, et G ont livré, en zone inférieure, des plaques de marbre coloré séparées par des bandes verticales (SUA 01.03, 05 et 07). A Rimini, dans la pièce R de la *domus* 1 de l'ex-vescovado (RIM 01.6), on a pu restituer, en zone inférieure, des plaques juxtaposées qui imitent au moins deux variétés de marbre, reproduites avec soin et vraisemblance (un cipolin suggéré par des stries dans un dégradé de verts et un porphyre représenté par un mouchetis de jaune ocre, noir et orange sur fond rouge foncé). Dans la même maison, la pièce G a également livré quelques fragments représentant des marbres fictifs (RIM 01.03) : une portion de disque à fond jaune avec de larges taches ovoïdes orange et blanc (peut-être une imitation de jaune antique), une imitation de cipolin à fond vert avec veines blanches, un fond bleu égyptien ponctué de taches rouges difficilement identifiable à un type précis. Ces fragments sont également attribués à une zone inférieure mais avec moins de certitude étant donné leur faible quantité. Des formes ovoïdes tracées en rouge sur fond jaune sont attestées dans la villa de Toscolano Maderno, (pièce 1 ; TOS 01.01) mais l'enduit n'est conservé que sur une très faible surface dans un angle de la pièce, si bien que l'on ne peut rien dire de la structure de la zone inférieure, ni même être certain que ces imitations ne se prolongeaient pas en zone médiane. Enfin, à Brescia, dans la pièce 24 de la *domus* des Fontaines (BRE 02.17), une bande continue rose beige marbrée de gris et scandée de lignes noires court au bas des parois.

⁴⁷⁴ Dall'Aglio et De Maria 1994-95, fig.28.

Les marbres fictifs occupent aussi, bien que plus rarement, les zones supérieures des parois. Ainsi, à Russi, dans la pièce 16 de la villa (RUS 01.11), une bande continue traitée façon peau de léopard (c'est-à-dire tachée d'un réseau assez dense de points et formes ovoïdes tracées rapidement) couronnait vraisemblablement la paroi. De même, dans la pièce AF de la *domus dei Coiedii* à Suasa, est décrite une bande à imitation de marbre qui opérait la transition entre les zones médiane et supérieure (SUA 01.18).

En termes de datations, ce type de zone inférieure semble couvrir tout le II^e s. La *domus dei Coiedii* à Suasa constitue un bon témoignage de la durée de vie de ce motif, puisque les peintures des pièces E, G et, avec moins de certitude, C sont attribuées par les fouilleurs à la première grande phase de restructuration datée des premières décennies du siècle, tandis que celles des pièces AF, AK, BA, BB et BC appartiennent elles à la seconde phase de réfection, située entre la fin du II^e et le début du III^e s. Si les datations des peintures de Vercelli, Russi et Rimini, retrouvées en situation d'écroulement, sans lien avec les parois, sont plus délicates, on dispose malgré tout d'indices pour les dater courant II^e s.⁴⁷⁵. La *domus* des Fontaines à Brescia, où la peinture de la pièce 24 est sinon contemporaine, du moins postérieure à la mosaïque datée stylistiquement entre la fin du II^e et le début du III^e s., et la *domus* du chirurgien à Rimini, dont nous avons abordé la datation des peintures plus haut (p. 273), nous porte ensuite jusqu'au III^e s. ou, au moins, à la fin du II^e s. Peut-on, au sein de cette longue période, observer des évolutions stylistiques dans le traitement des marbres et la structure des zones ? Les données sont malheureusement trop lacunaires pour répondre à une telle question et l'on doit par conséquent se contenter de souligner la longévité du motif.

2. Placages fictifs couvrant partiellement ou entièrement la paroi

Les faux marbres ne sont pas toujours limités aux zones inférieure et supérieure et en viennent parfois à couvrir sinon toute la hauteur de la paroi, du moins une bonne partie.

A Fossombrone, dans une *domus* retrouvée le long du *cardo minor*, un beau revêtement d'*opus sectile* fictif s'élevait sur une hauteur d'au moins 1,50 m. (FOS 01.01). L'enduit a été retrouvé en situation d'écroulement, si bien que l'on conserve la liaison avec les parties hautes du décor mais pas le bas de la paroi. Nous décrivons donc le placage de haut

⁴⁷⁵ On dispose d'un *TPQ* au début du II^e s. pour les peintures de Russi qui sont contemporaines ou postérieures de la grande phase restructuration menée à bien à cette période ; les peintures de la *domus* de l'*ex-vescovado* pourraient être associées aux réfections datées du milieu du II^e s. (voir catalogue, RIM 01) ; quant au décor de Vercelli, les arguments sont essentiellement stylistiques (voir plus haut, p.287-288).

en bas : sous la bande rouge qui opère la transition avec la zone supérieure, sont juxtaposées des plaques alternativement jaunes avec veines rouges tracées assez grossièrement et oranges marbrées de rouge et de blanc ; en leur centre, prennent place des rectangles allongés à fond vert taché de violet et de blanc appliqué à coup de pinceau rapide ; un filet d'encadrement intérieur blanc y suggère une feuillure. Sous cette zone conservée sur toute sa hauteur, se détache un fond vert ponctué de points blancs dont manque la partie inférieure ; y est inséré un panneau rectangulaire blanc marbré de gris dans lequel est inscrit un losange jaune veiné de rouge ; entre le panneau et les plaques jaunes et oranges, dans l'axe du losange, se trouve une pelte à veines rouges sur fond blanc. Il s'agit donc d'une composition complexe où alternent des marbres à la réalisation assez grossière mais aux types variés, qui apparaissent pour certains assez fantaisistes mais qui peuvent être rapprochés pour d'autres de marbres réels : du blanc marbré de gris, du blanc veiné de rouge rappelant le Pavonazzetto, du jaune avec veines ovoïdes rouges qui pourrait évoquer du marbre jaune antique, du vert ponctué de point blanc peut-être associé à du porphyre, du vert taché de violet et de blanc, enfin du orange marbré de rouge et de blanc. En partie haute de la paroi, se déployait une composition à panneaux et inter-panneaux, avec des tableaux représentant des animaux exotiques, dont on a conservé une girafe et un hippopotame.

Dans la pièce 8 de la villa de Russi (RUS 01.04), des marbres fictifs ont été retrouvés en place sur la paroi, jusqu'à une hauteur de 2 m. Au bas des murs, se trouvent des plaques rectangulaires grises, veinées de zigzags obliques ; au-dessus, court une bande avec d'amples taches vertes, rouges, brunes, grises et oranges, dont les couleurs se fondent et par-dessus lesquelles est surimposé un filet à mailles irrégulières noir brun, ensemble qui pourrait imiter, d'après D. Scagliarini, de la brocatelle ou une brèche⁴⁷⁶. Le même motif se retrouve sur les bandes verticales qui séparent les plaques de zone médiane ; celles-ci sont à fond rouge et jaune, imitant le porphyre, le rouge et le jaune antiques, et sont encadrées d'une fine bande formée de quatre trapèzes traités en gris avec des veines colorées. Au-dessus de ces plaques, partait un fond uni. D. Scagliarini souligne les différences de traitement entre les marbres de zone inférieure dont la réalisation est grossière et ceux de zone médiane, au rendu beaucoup plus soigné⁴⁷⁷. Une composition semblable où des imitations de marbre occupent une hauteur importante de la paroi peut être restituée dans la pièce voisine 9 (RUS 01.05), dont les fragments d'enduit écroulé se sont mélangés à ceux de la pièce 8, et, avec moins de certitude, dans les pièces 6 et 7 – seuls quelques fragments y ayant été retrouvés (RUS 01.02 et 03).

⁴⁷⁶ Scagliarini 1985-87, p.574.

⁴⁷⁷ *Idem.*

Toujours sur la côte adriatique, à Ravenne, des imitations de marbre couvrantes sont attestées dans les *domus* retrouvées sous la *Banca Popolare* et la *Cassa di Risparmio*. Certaines sont simplement mentionnées : dans la pièce 4 de la première⁴⁷⁸ et l'entrée de la seconde (RAV 01.04 et 02.01) ; d'autres sont décrites avec davantage de précisions : des panneaux alternativement rouge et blanc au-dessus d'un socle rouge rose dans la pièce 3 de la première (RAV 01.03) et des panneaux à imitation de marbres vert et jaune-rouge séparés par des bande rouge dans l'escalier de la seconde (RAV 02.02). Cependant, de manière générale, on manque de photographies pour apprécier les marbres fictifs de ces décors, issus de fouilles urbaines et plus visibles actuellement. On relaira toutefois les remarques de M. G. Maioli qui soulignait que si, dans la *domus* de la *Banca Popolare*, la décoration semble relativement schématique, dans celle de la *Cassa di Risparmio*, la technique est fine et les marbres représentés bien identifiables (elle reconnaît en particulier une brèche alabastrine ou un marbre jaune avec les veines placées de façon à former un motif convergent)⁴⁷⁹.

Si l'on continue à monter vers le nord, les *domus* de Brescia ont également livré des revêtements de faux marbre d'une hauteur importante. Dans la cour 7 de la *domus* des Fontaines (BRE 02.06), au-dessus d'un socle composé de plaques blanc gris à larges stries obliques noires, de hauts panneaux rectangulaires marbrés verticalement de différentes nuances de vert alternent avec les fenêtres de la pièce 8, encadrées d'une bande noire. Dans la cour de la *domus* voisine (BRE 01.01), le paysage nilotique daté de la première moitié du II^e s. a été appliqué sur les parois nord et ouest, laissant en place sur le mur est une composition plus ancienne, à faux marbres. Celle-ci n'est conservée que partiellement, dans l'angle nord-est, sur une hauteur d'environ 1,50 m., si bien qu'on ne peut savoir si elle couvrirait toute la hauteur de la paroi et qu'il est difficile de restituer sa structure exacte. On y reconnaît cependant des types de faux-marbres déjà observés : veines ovoïdes rouges sur fond crème sur les plaques du socle et orangées sur fond jaune pour les panneaux de zone médiane. Enfin, dans la *domus* B de Santa Giulia, les parois de la pièce 17 sont ornées de placages fictifs particulièrement bigarrés (BRE 03.08) ; si, en zone médiane, les panneaux et les pilastres qui les séparent font apparaître des imitations bien répertoriées (léger mouchetis blanc sur fond rouge et vert évoquant le porphyre, type « os à moelle » sur fond jaune et blanc), les plaques de la zone inférieure ont un aspect tout à fait singulier : de grosses paillettes associent deux nuances, clair et foncée, de la même couleur (orange, rouge et vert).

⁴⁷⁸ Le cas reste douteux car en réalité seul la zone inférieure est conservée (voir catalogue).

⁴⁷⁹ Maioli 1997.

On peut enfin mentionner une dernière attestation dans la pièce 2 de la villa de Toscolano Maderno (TOS 01.02). Le pavement de mosaïque divise la pièce en deux parties, différenciation que suivent les peintures : les imitations se situent dans la section orientale de la pièce. Seul le socle est bien conservé (plaques de marbre gris avec veines obliques) mais la zone principale semble également être décorée de marbres fictifs : E. Roffia et B. Portulano décrivent, sous des concrétions calcaires, des veines rouge foncé de formes irrégulières sur un fond rosé⁴⁸⁰.

Contrairement à l'Italie centrale où, à l'exception notable de l'*insula delle Volte Dipinte*, ce type de compositions ne réapparaît qu'à la fin du II^e s. et se diffuse surtout à partir du III^e s., au nord de la côte adriatique et autour de Brescia, on l'observe tout au long du II^e s. Ainsi, le cas de la villa de Russi, comme cela a déjà été souligné par D. Scagliarini⁴⁸¹, atteste la présence de décors à hautes imitations de marbre dans la première moitié du siècle. En effet, au vu de la stratigraphie des enduits observée sur les fragments de la pièce 6, on peut vraisemblablement supposer que ces peintures constituent le premier état appliqué après les travaux qui voient la réorganisation unitaire de la maison et pour lesquels on dispose d'un *TPQ* au début du II^e s. (RUS 01.02). De même, les peintures de la cours de la *domus* de Dionysos sont antérieures à l'époque hadrienne, si l'on en croit la datation à cette période du paysage nilotique qui leur est postérieur. Dans la maison voisine des Fontaines, les marbres fictifs de la cour 7 nous portent vraisemblablement en plein II^e s. Les peintures ont en effet été réalisées après la création de la pièce 5 qui est venue empiéter sur l'espace originel de la cour et avant la réalisation du petit espace à l'extrémité occidentale de la cour qui a vu le retrait d'une partie du dallage⁴⁸² ; elles appartiennent donc avec certitude à la deuxième phase édilitaire, datée du II^e s. (voir plans phasés présentés dans le catalogue, BRE 02). A Toscolano Maderno, il est probable que les peintures soient contemporaines du pavement de mosaïque, daté de la première moitié du II^e s. (voir catalogue, TOS 01).

Les occurrences sont moins nombreuses au III^e s. mais cela est surtout dû au manque général de documentation pour cette période. A Ravenne, les peintures appartiennent à plusieurs phases comprises entre le II^e s. et le III^e s. (voir catalogue, RAV 01 et 02) ; cependant si le phasage relatif des maisons, fondé sur la stratigraphie des murs et des sols, est solide, les datations absolues sont plus fragiles. Elles sont en effet établies à partir de la seule datation stylistique des mosaïques, ce qui ne va pas sans poser problème, d'autant que les

⁴⁸⁰ Roffia et Portulano 1997, p.233.

⁴⁸¹ En particulier Scagliarini 1985-87, p.573.

⁴⁸² Les peintures reposent en effet sur le dallage et ne descendent pas jusqu'au niveau de béton, situé légèrement en-dessous.

pavements en question ne présentent guère de comparaisons d'ensemble probantes. On peut cependant souligner que, dans les deux cas, les peintures à imitations de marbre appartiennent aux phases les plus récentes⁴⁸³. Dans la *domus* de la *Banca Popolare*, elles caractérisent même les deux dernières phases, attestant une fois de plus la longévité de ce type de motif, qui est resté en place jusqu'à la destruction de la maison par un incendie dans le courant du IV^e s. Enfin, les peintures de la pièce 17 de la *domus* B de Santa Giulia nous porteraient à la fin du III^e s. mais la datation est purement stylistique et les comparaisons bien datées manquent. Les compositions à haut placage de faux marbre sont en tout cas bien attestées dans ces régions au IV^e s., par exemple dans la villa de Desenzano del Garda ou dans celle de Sirmione⁴⁸⁴.

Ici encore, le manque de précisions des données rend difficile une chronologie fine et c'est surtout la continuité d'utilisation de certains motifs (les veines ovoïdes rouges sur fond jaune par exemple) qui retient l'attention.

3. Structure et matière : synthèse sur les formes des imitations

En dépit du caractère lacunaire et parfois mal documenté des peintures, quelques traits saillants se dessinent pour l'ensemble de la période.

D'une part, les structures apparaissent dans l'ensemble relativement simples. En zone inférieure, on se contente dans la plupart des cas de représenter des plaques rectangulaires couchées, juxtaposées ou séparées par des bandes verticales, les disques observés dans la pièce BA de la *domus dei Coiedii* et à Rimini faisant figure d'exceptions. Même quand les revêtements sont plus élevés, sont surtout mis en œuvre des modules rectangulaires ; seul le décor de Fossombrone atteste une imitation d'*opus sectile* véritable, avec des formes complexes comme des peltes et des losanges inscrits dans des rectangles.

On observe en revanche une certaine diversité – bien qu'incomparable avec la richesse des types de marbres réels – dans le traitement des faux marbres : du simple mouchetis par projection de peinture, aux formes ovoïdes, en passant par les stries, les ondes, les taches irrégulières et les marbrures. Si les modèles réels sont parfois évidents, il ne faut sans doute pas chercher d'associations systématiques et la part de fantaisie devait être importante,

⁴⁸³ Un exemplaire est peut-être daté de la première phase dans la *Domus della Banca Popolare* (pièce 2 ; RAV 01.02) mais le cas est douteux.

⁴⁸⁴ Voir pour Desenzano : Scagliarini 1993 et 1997 ; pour Sirmione : Roffia et Ghiroldi 1997.

comme le rappelait H. Eristov à propos des imitations de marbre pompéiennes⁴⁸⁵. A cet égard, l'identification de « types fictifs », comme l'a fait précisément la chercheuse pour Pompéi, est sans doute plus fructueuse que la recherche acharnée de modèles minéralogiques. Dans la zone qui nous intéresse, ils se concentrent autour de quelques grands types comprenant chacun des variantes chromatiques⁴⁸⁶, comme le montre le tableau proposé (**fig. 27**) : les mouchetis, blancs ou colorés, sur fond rouge ou vert (pour se rapprocher des porphyres) et, plus rarement blanc ; les veines à formes ovoïdes, le type le plus courant étant les veines rouges sur fond jaune qui évoquent le jaune antique ; les stries et ondes associées, régulières ou en zigzag, obliques ou horizontales, qui se déclinent autour de deux grandes variantes chromatiques (une dans les tons gris ; l'autre dans les tons verts). D'autres cas, plus ponctuels, échappent à cette classification, comme les marbrures irrégulières de certaines plaques des peintures de Fossombrone ou de la pièce 24 de la *domus* des Fontaines à Brescia, les taches rouges sur fond jaune de la *domus* du chirurgien à Rimini ou les taches rouges sur fond bleu égyptien de la *domus* 1 de l'*ex-vescovado*. En dépit de cette variété, on observe la disparition de certains types complexes élaborés à l'époque du Deuxième Style Pompéien, comme les albâtres à noyaux et les tracés floraux ou coralliformes identifiés par H. Eristov⁴⁸⁷. La documentation atteste également un resserrement autour des couleurs rouge, jaune, verte, noire et blanche, avec une relative disparition des teintes « intermédiaires » comme le violet, le rose, le marron et une utilisation très ponctuelle du bleu.

4. Analyse spatiale

a) *Quelle place pour les placages réels ?*

Comprendre le statut des marbres fictifs dans l'économie des maisons nécessite de les penser par rapport à l'objet qu'elles imitent. Or, force est de constater que les placages réels sont fort rares dans les maisons documentées⁴⁸⁸, comme le montre la carte de répartition (**fig. 28**)⁴⁸⁹.

⁴⁸⁵ Eristov 1979, p.695-696.

⁴⁸⁶ Nous avons en partie repris la typologie proposée par H. Eristov (1979, p.768-771).

⁴⁸⁷ Eristov 1979, p.768-769.

⁴⁸⁸ Il faut ici prendre garde au fait que nous n'avons enregistré dans notre corpus que les maisons qui conservaient des traces d'enduit peint ; il n'est donc pas à exclure que des maisons ayant livré seulement des revêtements de marbre nous aient échappé ; la lecture des différentes synthèses sur l'habitat et le décor de ces régions n'a pour l'instant porté qu'un seul cas à notre connaissance : une villa suburbaine trouvée dans la commune de Sassoferrato (Lepore et Zaccaria 1991, p.100, avec bibliographie antérieure).

⁴⁸⁹ Carte établie sans la documentation des demeures impériales qui risque de fausser la perception d'ensemble.

C. Ravara propose de restituer une plinthe en marbre dans la pièce A de la *domus* du Palazzo Diotallevi à Rimini car des fragments ont été retrouvés mêlés aux enduits peints (RIM 04.1). Les deux autres attestations, plus assurées, sont issues de la *domus* C de Santa Giulia à Brescia. Elles occupent les pièces 45 et 49 (BRE 05.04 et 07), alignées et situées dans l'axe du grand péristyle. Dans la première, le placage a été appliqué dans une seconde phase, sans doute en même temps que furent creusées la vasque au centre la pièce et la niche dans la paroi nord. Seules sont conservées quelques plaques de calcaire gris et de marbre de Vérone qui constituaient le socle ; pour le reste, les empreintes observées dans le niveau préparatoire de tuileau permettent de restituer de grands modules rectangulaires (0,40 à 0,80 x 1,10). Ce revêtement s'élevait au moins jusqu'à une hauteur d'1,80 m. La vasque est elle aussi revêtue de marbre. Dans la pièce 49, le placage constituait vraisemblablement le revêtement originel, laissé en place durant toute la période d'occupation de la *domus*. Ici encore, on ne conserve que le niveau préparatoire de tuileau, auquel adhérerait encore un socle en plaques de marbre gris ; J. Bishop suppose cependant que le placage devait s'élever sur une hauteur importante, à l'image de la pièce 45⁴⁹⁰. Dans cette dernière, un tel choix décoratif s'expliquerait par la possible transformation de la pièce en lieu de culte domestique avec le creusement de la vasque et de la niche. La fonction cultuelle est une hypothèse émise par J. Bishop⁴⁹¹ ; il est en tout cas certain que la pièce acquiert à ce moment un statut particulier. Pour la pièce 49, il convient d'insister sur sa position privilégiée : largement ouverte sur le péristyle, elle se trouvait dans l'axe de la fontaine octogonale qui occupait le bras sud du portique (55) et du grand nymphée percé dans la paroi nord de la grande cour centrale (56) – fontaine et nymphée tous deux revêtus de marbre.

On peut ajouter à cette courte liste le cas de la pièce-nymphée 18 de la *domus* des Fontaines (BRE 02.12) : il ne s'agit pas à proprement parler d'un placage de marbre mais des éléments marmoréens ont été retrouvés parmi les centaines de tesselles de pâte de verre de diverses couleurs et les coquillages qui devaient revêtir les parois surplombant la vasque.

Ainsi, dans le corpus cohérent des *domus* de Brescia, le marbre semble avoir une utilisation ponctuelle, liée à la mise en scène de l'eau, dans la pièce elle-même (vasque de la pièce 45 à Santa Giulia ; nymphée de la pièce 18 dans la *domus* des Fontaines) ou sur un axe visuel privilégié depuis la pièce (cas de la pièce 49 de Santa Giulia).

On pourrait avancer pour les autres sites que l'absence de revêtements de marbre tient en réalité au manque de documentation. Il est cependant significatif qu'au sein des maisons de

⁴⁹⁰ Broggiolo 2005, p.226.

⁴⁹¹ Broggiolo 2005, p.187.

Rimini – qui constituent un corpus conséquent bien que plus lacunaire que celui de Brescia – et dans la vaste villa de Russi toute proche, la seule trace de placage de marbre pariétal réside dans une plinthe hypothétique. Par ailleurs, même si l'on admet que beaucoup d'élévations ont complètement disparu, emportant peut-être de précieux témoignages, il n'en demeure pas moins vrai que le marbre n'est guère documenté davantage, dans ces maisons, sur les sols. Si l'on examine à nouveau les deux groupes cohérents constitués par les maisons de Brescia et celles de Rimini et Russi, les seules attestations sont un *emblema* de marbre dans le sol de béton de la pièce 5 de la *domus* des Fontaines et un tapis d'*opus sectile* encadré de mosaïque dans la pièce O de la *domus* 3 de l'*ex-vescovado*. On observe donc, dans les maisons étudiées, un décalage évident entre le nombre importants de marbres fictifs et la faible représentation des placages réels. Cette situation est surtout valable pour le II^e s., fait d'autant plus remarquable qu'à la même époque, en Italie centrale, les proportions sont inversées (marbres fictifs très ponctuels ; placages réels utilisés en nombre à Rome mais aussi sur d'autres sites comme Ladispoli ou Palestrina).

b) Statut des placages fictifs

De prime abord, on pourrait être tenté d'apporter une explication économique à cette situation. Les commanditaires manquaient-ils des moyens nécessaires pour faire réaliser de tels décors ? La réponse ne peut être que négative dans la mesure où les dimensions, les plans, la richesse des autres types de décors (riches pavements de mosaïques, fontaines, nymphées, statues – disparues dans la plupart des cas mais restituables grâce à leurs niches ou socles) attestent bien souvent le niveau socio-économique élevé des propriétaires. Difficile également d'envisager un manque de matériau puisque les principales carrières de marbre italiennes se trouvent précisément dans les régions septentrionales (que l'on pense par exemple à Carrare ou à Vérone). Le fait que plusieurs de ces maisons aient des élévations en terre crue⁴⁹² peut en partie expliquer le choix de revêtements pariétaux légers ; cependant, des placages de marbre ne sont pas totalement incompatibles avec de telles techniques de construction et, qui plus est, les soubassements en pierre pourraient sans aucun problème supporter des plinthes de marbre.

L'explication nous semble plutôt tenir à des conceptions différentes du décor domestique : tandis qu'à Rome, sous l'influence des demeures impériales où les matériaux précieux viennent remplacer la peinture murale dans les secteurs de représentation, le marbre

⁴⁹² Par exemple, à Alba, les élévations de la *domus del Teatro Sociale* et celles de la Via Acqui ou, à Rimini, les murs de la *domus* du Chirugien.

devient au II^e s. un marqueur hiérarchique presque nécessaire, les régions plus septentrionales ont sans doute moins touchées par ce qu'on pourrait appeler la « dérive monarchique » du décor et la peinture murale et la mosaïque ont gardé toute leur place dans la structuration de la maison. Le marbre reste quant à lui réservé à des cas particuliers, comme nous l'avons vu à Brescia où un lien se dessinait avec la thématique de l'eau.

Une telle lecture est confirmée par le fait que les imitations de marbre ne sont pas utilisées, dans ces maisons, comme un pis-aller qui se contenterait de reprendre, à moindre frais, la connotation prestigieuse du matériau précieux, mais apparaissent bien comme un motif à part entière, utilisé pour ses qualités proprement plastiques.

En effet, si l'on regarde les profils typologiques des pièces concernées, il apparaît que les placages fictifs prennent place dans des contextes assez diversifiés, et ce même quand ils recouvrent toute la paroi ou une bonne partie (décor indiqués en gris foncé dans les tableaux ; le gris clair renvoie aux zones inférieures ou supérieures ; en blanc apparaissent les cas douteux ou trop lacunaires pour en déterminer la hauteur). On les trouve d'abord dans des pièces que leurs caractéristiques spatiales signalent comme importantes, comme l'*oecus* central G de la *domus dei Coiedii* à *Suasa* ou la grande pièce 17, dans l'axe du péristyle, dans la *domus* B de Santa Giulia (voir tableau 26 ci-dessous). Ils caractérisent également nombre de pièces de vie de qualité mais de seconde importance dans l'économie de la maison – comme les pièces du secteur sud de la *domus dei Coiedii* à *Suasa* ou les petites pièces encadrant la grande pièce 5 dans la villa de Russi –, ainsi que des pièces véritablement secondaires, au décor plus sommaire, comme les petites pièces du secteur d'entrée de la *domus* des Fontaines à Brescia (voir tableaux 27 et 28 ci-dessous). Enfin, ils occupent également des cours et des espaces de circulation (voir tableau 29 ci-dessous).

<i>Pièces principales</i>				
	Dimensions (en m.)	Position dans le plan	Baies	Pavement
<i>Suasa, domus dei Coiedii, pièce G</i>	6,50 x 9,40	centrale	2 portes ; 1 grande fenêtre donnant sur le jardin	tapis d' <i>opus sectile</i> inséré dans sol mosaïqué
<i>Suasa, domus dei Coiedii, pièce E</i>	5 x 5,80	axiale	2 portes ; (pas d'information sur les fenêtres)	mosaïque noire et blanche à motif géométrique centré
Rimini, <i>domus</i> de l' <i>ex- vescovado</i> , pièce Q	7,20 x au moins 5	axiale	au moins 1 large porte donnant sur le péristyle	<i>opus signinum</i> à motif géométrique couvrant
Brescia, <i>domus</i> B de Santa Giulia, pièce 17	5,85 x au moins 10	axiale	au moins 2 portes ; Large porte-fenêtre donnant sur le péristyle	mosaïque noire et blanche à motif géométrique couvrant
Brescia, <i>domus</i> des Fontaines, pièce 24	5,40 / 1,80 x 5,40 / 3,90	secondaire	1 porte ; 1 fenêtre donnant sur le jardin	mosaïque polychrome avec 3 tapis à motifs géométriques couvrants et centré dans un cas

Tableau 26. Analyse spatiale des pièces ayant livré des imitations de marbre : pièces principales.

<i>Pièces de vie de seconde importance</i>				
	Dimensions (en m.)	Position dans le plan	Baies	Pavement
<i>Suasa, domus dei Coiedii,</i> pièce BA	4 x 4,30	secondaire	2 portes ; possible fenêtre donnant sur le jardin	mosaïque noire et blanche à motif géométrique couvrant
<i>Suasa, domus dei Coiedii,</i> pièce BB	4 x 4,20	secondaire	2 portes ; possible fenêtre donnant sur le jardin	mosaïque noire et blanche à motif géométrique couvrant
<i>Suasa, domus dei Coiedii,</i> pièce BC	4,20 x 4,30	secondaire	2 portes ; grande fenêtre donnant sur le jardin	mosaïque polychrome à motif géométrique et figuré centré
<i>Suasa, domus dei Coiedii,</i> pièce AF	4,20 x 4,60	secondaire	3 portes ; (pas d'informations sur les fenêtres)	mosaïque polychrome à motif géométrique et figuré centré
<i>Suasa, domus dei Coiedii,</i> pièce AK	3,60 x 4	secondaire	au moins 1 porte ; (pas d'informations sur les fenêtres)	mosaïque blanche avec tapis polychrome à motif figuré
Ravenne, domus sotto la Banca Popolare, pièce 3	3,90 x 4,40	secondaire	1 porte ; (pas d'informations sur les fenêtres)	mosaïque blanche à petit tapis décentré avec motif géométrique noir et blanc
Ravenne, domus sotto la Banca Popolare, pièce 4	3,90 x 4,10	secondaire	1 porte ; (pas d'informations sur les fenêtres)	mosaïque noire et blanche à motif géométrique centré
Rimini, domus 1 de l'ex- vescovado, pièce R	3,70 x 7,20	axiale	large ouverture sur le péristyle	sol en béton de tuileau
Russi, villa, pièce 6	4 x 4,75	sur un axe secondaire	2 portes, dont 1 large donnant sur le péristyle 1	mosaïque noire et blanche à motif géométrique couvrant
Russi, villa, pièce 8	4 x 4,75	sur un axe secondaire	2 portes, dont 1 large donnant sur le péristyle 1	mosaïque noire et blanche à motif géométrique couvrant
Russi, villa, pièce 9	4 x 5	sur un axe secondaire	2 portes, dont 1 large donnant sur le péristyle 4	mosaïque à tapis blanc encadré de bandes à motif géométriques noir et blanc
Russi, villa, pièce 16	7,75 x 9	secondaire	2 portes	mosaïque noire et blanche à motif géométrique couvrant
Brescia, domus B de Santa Giulia, pièce 16	3,35 x 5,85	sur un axe secondaire	large porte fenêtre donnant sur un bras du portique du péristyle	mosaïque noire et blanche à motif géométrique couvrant
Toscolano Maderno, villa, pièce 1	4,30 x 4,60	secondaire	1 porte ; (pas d'informations sur les fenêtres)	mosaïque polychrome à motif géométrique couvrant
Toscolano Maderno, villa, pièce 2	4,70 x 6,20	secondaire	3 portes ; (pas d'informations sur les fenêtres)	mosaïque polychrome à deux tapis avec motif géométrique couvrant

Tableau 27. Analyse spatiale des pièces ayant livré des imitations de marbre : pièces de vie de seconde importance.

<i>Pièces secondaires</i>				
	Dimensions (en m.)	Position dans le plan	Baies	Pavement
Rimini, <i>domus del Palazzo Diotallevi</i> , pièce DD	3,30 x 3,40	secondaire	?	Sol en béton de tuileau
Brescia, <i>domus</i> des Fontaines, pièce 2	2,40 x 3,60	secondaire	2 portes ; (pas d'informations sur les fenêtres)	Sol en béton, avec plaques de marbres irrégulières ponctuellement insérées
Brescia, <i>domus</i> des Fontaines, pièce 4	4,50 x 5,40	secondaire	1 porte ; 1 fenêtre	Sol en béton, avec plaques de marbres irrégulières ponctuellement insérées
Brescia, <i>domus</i> des Fontaines, pièce 20	3,30 x 4,80	secondaire	2 portes ; (pas d'informations sur les fenêtres)	Sol en béton

Tableau 28. Analyse spatiale des pièces ayant livré des imitations de marbre : pièces secondaires.

	Dimensions (en m.)	Fonction	Pavement
Ravenne, <i>domus sotto la Banca Popolare</i> , pièce 2	1,90 / 2,40 x au moins 7	couloir	petits carreaux hexagonaux
Ravenne, <i>domus sotto la Cassa di Risparmio</i> , entrée	?	entrée	mosaïque
Ravenne, <i>domus sotto la Cassa di Risparmio</i> , escalier	?	escalier	marches en marbre
Brescia, <i>domus</i> de Dionysos, pièce 2	5,75 x 7,50	cour	sol dallé
Brescia, <i>domus</i> des Fontaines, pièce 7	3,50 x 13,50	cour	sol dallé
Brescia, <i>domus</i> des Fontaines, pièce 2 bis	1,50 x 3,60	couloir	sol en béton

Tableau 29. Analyse spatiale des pièces de vie ayant livré des imitations de marbre : cours et espaces de circulation.

Le fait que ce type de décor occupe de façon couvrante des espaces particulièrement exposés comme des cours et des couloirs souligne leur intérêt pratique, les mouchetis, marbrures et autres taches rendant les enduits peu salissants. Ceci explique aussi en partie leur succès en zones inférieures des parois.

La diffusion importante des imitations de marbre ne répond pas seulement à des considérations pratiques : ces décors étaient en effet capables de produire de manière efficace et simple à réaliser de riches contrastes de couleur qui plaisaient particulièrement à cette époque, comme en témoigne par ailleurs le goût pour les décors à panneaux juxtaposant des champs aux teintes vives.

Au total, il apparaît que les imitations de marbre deviennent un motif à part entière, apprécié dans des contextes variés pour ses qualités chromatiques et, dans la plupart des cas, détaché de la connotation palatiale revêtue par le matériau qu'elles imitent.

Il nous reste à présent, pour compléter notre vision des programmes décoratifs, à lever le regard pour examiner les solutions adoptées pour le décor des plafonds.

D. Un mot des plafonds

La documentation provenant des plafonds est fort parcellaire. Une vingtaine de décors sont attestés pour l'ensemble de la zone étudiée, parmi lesquels seule la moitié est suffisamment conservée pour restituer les compositions, rendant difficile toute tentative de généralisation. Nous exposerons malgré tout les conclusions issues des données disponibles.

1. Compositions à motifs répétitifs

a) Des décors à réseau aux plafonds à caissons

Au sein de ce faible échantillon, les compositions les plus représentées sont les décors à réseau. A Rimini, la *domus 2* de l'*ex-vescovado* en a livré un exemplaire dans la pièce P (RIM 02.03) : composition de cercles rouges sur fond blanc occupés par des fleurs rouges à larges pétales cordiformes et feuilles vertes lancéolées ou trilobées et organisés selon un schéma à double quadrillage droit et oblique⁴⁹³. Dans la *domus del Briüt Fund*, à VerCELLI, la composition du plafond de la pièce L (VER 01.01) est également fondée sur un motif de

⁴⁹³ Voir la terminologie élaborée dans Barbet *et al.* 1997.

cercles (disques verts entourés de cercles concentriques dans les tons bruns et noirs) qui se situent aux intersections d'un quadrillage droit matérialisé par de fines bandes oranges ; dans les espaces laissés libres, prennent place des petits octogones rouges occupés d'un cercle et d'un fleuron central. A Sirmione, la villa retrouvée *via Antiche Mura* a livré trois groupes de fragments attribués à des décors à réseau de plafond. Le groupe le mieux représenté appartient au plafond du portique C (SIR 01.04) : une composition orthogonale de cercles sécants rouges et jaunes sur fond blanc avec disques bleus aux points de tangence, déterminant des carrés convexes sur la pointe ornés en leur centre d'un petit cercle timbré d'un fleuron jaune. La structure (et qui plus est la datation) des deux autres groupes est plus délicate à établir (SIR 01.03). Plusieurs compositions à réseau sont également attestées à Crémone : un plafond trouvé *via Bella Rocca* évoque une version plus sommaire du schéma observé à Vercelli mais nous ne l'avons pas enregistré dans notre corpus car le contexte de provenance en est trop incertain⁴⁹⁴ ; un autre, issu de la *domus di via Cadolini*, présente, sur un fond blanc, des carrés aux côtés concaves déterminés par la rencontre de quatre peltes et, dans les espaces laissés libres, des cercles matérialisés par des gouttes jaunes (CRE 01.02). Enfin, dans la *domus sotto l'Istituto C. Arici* à Brescia (BRE 06.06), la composition est fondée sur la répétition d'un motif floral : double quadrillage droit et oblique de lignes de calices adossés avec cercles dentelés aux intersections.

Ces décors, retrouvés en situation d'écroulement, détachés de leur contexte d'origine, sont d'une datation délicate. Le plafond de Vercelli, pour lequel on ne dispose d'aucun indice archéologique, comme il a été dit plus haut, peut être comparé à une peinture d'Andilly-en-Bassigny structurée selon un quadrillage droit marqué aux intersections de cercles timbrés de fleurons⁴⁹⁵. La comparaison est d'autant plus convaincante que le plafond est bordé, sur ses longs côtés, de guirlandes rectilignes entourées de rubans ondes, motif qui ornait les parois de la pièce de Vercelli. Ce décor est issu d'une salle thermale dont la construction est datée du début du II^e s., comme le suggère le fouilleur à partir d'une monnaie de Nerva « et d'autres indices »⁴⁹⁶. Serait ainsi confirmée et resserrée vers le début du II^e s. la datation du décor des parois. Celui de Rimini pourrait appartenir à la seconde moitié du même siècle. On ne dispose d'aucun indice archéologique direct mais la comparaison avec un décor d'Amiens daté archéologiquement de cette période accrédirait l'hypothèse que ce plafond soit lié à la

⁴⁹⁴ Voir Mariani 2003, p.176.

⁴⁹⁵ Barbet 2008, p.324, fig.492.

⁴⁹⁶ Frézouls 1979, p.427 ; il s'agit d'une brève notice qui ne précise pas le contexte de découverte de la monnaie ni la nature des « autres indices ».

grande phase de restructuration du milieu du siècle⁴⁹⁷. La prudence est cependant de mise car le décor de Rimini est très peu conservé. On suit ensuite ces compositions à réseaux avec motifs de cercles jusqu'au III^e s. puisque le plafond de la villa de Sirmione est daté de cette période à partir du phasage de l'édifice (voir catalogue, SIR 01). Cette datation, qui peut trouver une confirmation stylistique dans les grandes dimensions des motifs et leur réalisation nerveuse, doit peut-être être resserrée vers le début du siècle en vertu des comparaisons avec un décor très semblable (sur fond blanc, cercles sécants jaunes et verts avec disques bleus aux points de tangence) issu d'une villa romaine de Baláca (Hongrie)⁴⁹⁸ et une peinture de la *domus* de *G. Iulius Silvanus* dans l'antique *Segobriga* (Espagne) dont la composition est proche, quoiqu'un peu plus riche⁴⁹⁹. Le premier est daté du début du III^e s., sans toutefois que l'on sache sur quels éléments repose la datation ; le second est situé entre la fin du II^e et le début du III^e s. à partir des techniques de construction mises en œuvre pour les murs de la pièce. Ont également été datés du III^e s., voire du IV^e s. pour celui de *via Cadolini*, les deux plafonds de Crémone, pour lesquels on ne dispose d'aucun élément de datation extérieur (voir catalogue, CRE 01.02).

Les quelques indices archéologiques et comparaisons bien datées dont on dispose permettent donc d'attester la diffusion de ces compositions à réseau tout au long du II^e et, sans doute, du III^e s., sans pour autant nous donner les moyens de restituer de manière fine l'évolution des schémas et des motifs.

Sans constituer à proprement parler une composition à réseau, le plafond du *cubiculum* de la *domus* du Chirurgien met également en œuvre un motif répétitif (RIM 05.04). Une bordure ajourée détermine de grands carrés à l'intérieur desquels sont juxtaposés des carrés et des rectangles couchés et debout ornés de fleurons réalisés en blancs sur les fonds bleus, jaunes et rouges. Nous n'avons guère trouvé de comparaisons convaincantes pour ce décor au motif de base générique (carrés et rectangles colorés timbrés d'un fleuron blanc) mais à la composition d'ensemble plus inhabituelle qui, tout en rappelant les plafonds à caissons, s'en éloignent par le jeu d'enclassement quelque peu irrégulier des formes carrées et rectangulaires. Le décor est, en l'état actuel des connaissances, daté de la première moitié du III^e s. ou, au plus tôt, de la fin du II^e s. (voir catalogue, RIM 05).

⁴⁹⁷ Pour une restitution du plafond, voir : Allag 1983, p.197, fig.10 ; pour la datation : Massy 1973, p.29-31.

⁴⁹⁸ Palágyi 2004, p.274-277, fig.10.

⁴⁹⁹ Cebrián Fernández et Fernández Díaz 2004, p.138-143.

Des plafonds décorés de motifs de caissons à proprement parler sont documentés dans deux *domus* de Brescia. Le premier est issu de la *domus* B de Santa Giulia (pièce 17 ; BRE 03.08), le second de la *domus* de Dionysos (BRE 01.01) ; ce dernier, retrouvé dans la cour, devait appartenir à un toit à auvent qui bordait celle-ci sur les quatre côtés⁵⁰⁰. Les deux décors sont singulièrement proches : caissons avec motif floral au centre (fleurs d'acanthé dans la *domus* de Dionysos ; rosettes dans celle de Santa Giulia) encadrés, de l'extérieur vers l'intérieur, d'une bande continue, d'une tresse à deux brins et d'une frise d'oves réalisées dans les tons marron jaune sur le fond blanc. Dans la *domus* de Santa Giulia une frise d'astragales constituait l'encadrement le plus intérieur, tandis que dans la *domus* de Dionysos, ont également été retrouvés des fragments montrant des volutes à feuilles d'acanthé qui ornaient peut-être l'égout. Ce type de décors, héritage de l'architecture monumentale et des plafonds stuqués, guère attesté aux II^e et III^e s. de l'autre côté des Alpes, devait avoir une valeur classicisante, bien analysée par C. Pagani⁵⁰¹. La chercheuse, qui a pu étudier de près les deux ensembles, souligne les dimensions plus réduites des motifs du plafond de la *domus* de Dionysos et une plus grande attention au clair-obscur et aux détails qui rendent selon elle probable une datation contemporaine des peintures des parois, c'est-à-dire dans la première moitié du II^e s. Elle met en revanche en lumière les caractéristiques techniques plus grossières du plafond de la *domus* B de Santa Giulia et, surtout, leur contexte de découverte qui invite à penser que le plafond appartenait à la dernière phase de vie de la maison. Ces éléments parlent pour une datation plus tardive, peut-être contemporaine de celle des parois. Si l'on admet que le plafond restitué dans la cour de la *domus* de Dionysos est bien resté en place toute au long de la vie de la maison, il n'est selon nous pas à exclure que les peintres travaillant dans la *domus* de Santa Giulia toute proche s'en soient inspirés. Nous avons là en tout cas un nouvel exemple de la longévité des schémas et des motifs.

b) Transpositions de ces compositions en parois

Ce goût que l'on devine, tout au long du II^e s. et jusqu'au III^e s., pour les motifs répétitifs est également attesté sur certains décors de parois, comme l'ont déjà souligné, pour Rimini, D. Scagliarini et, plus récemment, A. Fontemaggi, O. Piolanti et C. Ravara⁵⁰². Les attestations les mieux documentées, deux parois et un plafond issus de la *domus* du *palazzo*

⁵⁰⁰ Voir proposition de restitution dans Morandini *et al.* 2003, p.43.

⁵⁰¹ Voir Broggiolo 2005, p.122-126.

⁵⁰² Scagliarini 1985-1987, p.585-587 ; Fontemaggi *et al.* 2001.

Arpasella, sont sans doute un peu plus précoces que la période qui nous intéresse⁵⁰³ mais l'on peut noter, pour le II^e s., le cas de la pièce R du *palazzo Diotallevi* (RIM 04.09) où les fragments en situation d'écroulement ont permis de reconstituer une composition orthogonale de cercles sécants avec cercles plus petits aux points de tangence et réticulé de tiges feuillues vertes. Signalons également, à Brescia, la composition d'octogones adjacents décorés de corbeilles de fleurs et déterminant des carrés sur la pointe, composition restituée à partir des fragments récoltés dans les pièces 23 et 24 de la *domus* C1 de Santa Giulia (BRE 04.01).

Cette bonne représentation des décors à motifs répétitifs s'explique d'eplusieurs façons. Il ne faut sans doute pas négliger l'aspect technique, dans la mesure où il s'agit de décors faciles à appliquer, qui ne nécessitent pas une conception d'ensemble élaborée de la paroi. Au-delà de leur intérêt pratique, ces décors devaient aussi répondre au goût des commanditaires, comme le laisse penser leur présence sous des formes variées sur un site comme la villa de Sirmione et leur utilisation à la fois sur les plafonds et les parois. Il ne faudrait cependant pas surinterpréter ce phénomène car une telle représentation s'explique également par le fait que ces décors peuvent être restitués même à partir d'une faible quantité de fragments, ce qui n'est pas le cas des compositions centrées plus complexes.

2. Compositions centrées à emboîtements

Dans notre corpus, seuls trois groupes ont permis la restitution de compositions plus complexes : un premier issu de la pièce 11 de la *domus* des Fontaines à Brescia (BRE 02.08), un deuxième retrouvé en remblai dans la *domus di Via Cesare Correnti* à Milan (MIL 01.03), un dernier provenant de la pièce 26 de la *domus del Serraglio Albrizzi* à Este (EST 01.01). Ces trois décors s'avèrent proches, tant par la structure que par les choix chromatiques. A Brescia, le schéma, à emboîtements sur fond jaune safran, est constitué de bandes concentriques rouges organisées autour d'un octogone central inscrit dans un carré. L'octogone est orné d'une Victoire ailée à côté d'un candélabre en argent ; le carré qui le contient est soutenu sur les diagonales par quatre candélabres desquels pendent des guirlandes végétales. Entre les bandes concentriques prennent place des cadres et compartiments de différentes formes et décorés de motifs divers, situés dans les cadres ou posés dessus : dauphins, griffons, cratères, paniers contenant des objets, paysages monochromes à sujet sacro-idyllique. A Milan, les fragments récupérés appartiennent à un plafond, également à

⁵⁰³ Fontemaggi *et al.* 2001 signalent en effet dans les niveaux de destruction du matériel céramique daté entre le milieu du I^{er} et le début du II^e s.,

emboîtements sur fond jaune, dont on peut partiellement restituer la structure : bandes concentriques dans lesquelles sont insérés des médaillons ornés de figures féminines ; d'autres fragments permettent de recomposer des compartiments ornés d'oiseaux et une figure féminine centrale. Enfin, le plafond de la *domus* d'Este témoigne des mêmes choix chromatiques (bande rouges et noires sur un fond jaune) mais selon un schéma peu plus complexe. Il est en effet issu d'une grande pièce rectangulaire dans laquelle on a préféré traiter le plafond en deux compositions à plan carré juxtaposées. Seule une des deux a pu être restituée : il s'agit d'une composition à emboîtement avec diagonales affirmées. Des médaillons avec représentation figurée sont insérés au milieu des bandes rouges qui marquent les diagonales ; ils sont reliés entre eux par une bande noire, elle-même interrompue, au milieu de chaque segment, par un compartiment à redans ; autour du carré central à fond noir (?) se déploient une série de frises concentriques, toutes différentes. Toutes les bandes colorées sont également rehaussées de fines frises ornementales. Il s'agit donc dans les trois cas de compositions à emboîtements sur fond jaune, organisées autour d'un compartiment central occupé, au moins dans deux cas, par un motif figuré ; on retrouve par ailleurs le même usage des bandes concentriques formant carrés ou rectangles et interrompues par des compartiments et / ou médaillons. Les couleurs dominantes, outre le fond jaune, sont le rouge et le noir ou le brun ; l'ornementation est riche.

Ces compositions présentent un lien fort avec les décors de Quatrième Style⁵⁰⁴ et, dans le cas de Brescia et Milan, on ne peut exclure une datation dans la seconde moitié du I^{er} s. Le plafond de la *domus* d'Este atteste cependant la circulation de ce type de schéma jusqu'au II^e s. Ce dernier a en effet été retrouvé effondré en place sur le pavement et appartient donc à la dernière phase de la pièce ; or celle-ci a été agrandie à un moment que l'on peut situer après la réalisation du pavement qui a été laissé en place et simplement étendu sur un côté ; la peinture est donc forcément postérieure à la pose du pavement, datée de la fin du I^{er} s. (voir catalogue, EST 01.01)

On constate ainsi, pour les plafonds comme pour les parois, la circulation de modèles, à différentes échelles : les compositions à motifs répétitifs et, en particulier, les décors à réseaux à module circulaire, ont été observés dans toute la zone étudiée, de Rimini à Vercelli,

⁵⁰⁴ On trouve des parallèles nombreux et significatifs dans la villa de S. Marco à Stabies (voir en particulier le plafond de la pièce 4 (Barbet et Miniero 1999 p.293-295, fig.649-656), celui de la pièce 14 (p.296-297, fig. 657-662) et, pour les choix chromatiques, celui attribué à la pièce 16 (pl.XXIII)).

en passant par Sirmione, Brescia et Crémone ; d'autres sont, dans l'état actuel des connaissances, limités à des zones plus restreintes, comme les compositions centralisées et convergentes sur fond jaune, documentées seulement dans l'ancienne Cisalpine.

Circulation dans l'espace mais également dans le temps puisque, s'il l'on ne parvient jamais à des chronologies fines, les différentes compositions sont toutes attestées au II^e et au III^e s.

E. Synthèse

1. De la fin du I^{er} à la fin du II^e s.

Si l'on rassemble les éléments mis en lumière pour chaque type de décor, il apparaît que la documentation disponible couvre surtout une période allant de la fin du I^{er} à la fin du II^e s. Celle-ci est caractérisée par une certaine simplification du langage décoratif, par rapport aux périodes précédentes et par rapport à la production contemporaine d'Italie centrale. Du point de vue des structures, règnent en effet les compositions à panneaux modulaires ou faiblement centrées, au détriment des compositions complexes et, notamment, architecturales qui ne sont plus attestées que très ponctuellement. Le même phénomène est sensible pour les plafonds, même si ces données sont à manier avec une grande prudence en raison de leur faible quantité. Au sein de l'échantillon parvenu jusqu'à nous, on observe en tout cas une bonne représentation des compositions à motifs répétitifs, aux dépens des compositions centrées dont les seules attestations seraient à situer entre la fin du I^{er} et le milieu du II^e s. Concernant le vocabulaire, nous avons mis en évidence l'omniprésence des thèmes liés à la nature et le succès des imitations de marbre. En revanche, le vocabulaire architectural et les représentations figurées se raréfient ; surtout, les scènes complexes semblent disparaître au profit de figures isolées. Nous en avons relevé 6 occurrences dans notre corpus, la plupart issues de maisons dont on a déjà pu souligner le caractère remarquable : les scènes mythologiques représentées dans les pièces AF et AK de la *domus dei Coiedii* à Suasa (SUA 01.18 et 20), la délicate scène marine située en zone supérieure du décor du *cubiculum* de la *domus* du Chirurgien à Rimini (RIM 05.04), la scène nilotique qui orne les parois de la cour de la *domus* de Dionysos (BRE 01.01) ainsi que les paysages et groupes de poissons et crustacés occupant les tableaux de zone inférieure dans la pièce voisine (BRE 01.03). C'est sans surprise que l'on retrouve les seules attestations de scènes mythologiques dans la maison qui s'est distinguée par ses compositions architecturales riches et nombreuses, celle des

Coiedii à *Suasa*. La dernière occurrence est un paysage observé sur les fragments ramassés dans la pièce I de la *domus* du *Palazzo Diotallevi* à Rimini (RIM 04.06). Cette raréfaction des scènes figurées, encore plus sensible dans l'ancienne Cisalpine qu'au nord de la côte adriatique, témoigne également d'une simplification du langage décoratif.

Les peintres semblent donc avoir perdu la capacité de concevoir et réaliser des compositions complexes qui demandent une planification élaborée, ce qui ne signifie pas qu'ils ne peuvent pas faire preuve, dans la réalisation des motifs, d'une grande finesse d'exécution. Ainsi, plutôt que d'une baisse de qualité, nous parlerions plus volontiers d'une restriction, d'un resserrement des compétences.

D'un point de vue géographique, si l'on a fait apparaître au cours de l'étude les caractéristiques partagées par toute la zone qui ont rendu possible le traitement des différents sites à travers des problématiques communes, le caractère parcellaire de la documentation rend difficile de retracer de manière fine la circulation des schémas et des motifs. Des zones cohérentes se dessinent toutefois : une autour de Brescia, englobant les villas du Lac de Garde et s'étendant à l'est jusqu'à Este et à l'ouest jusqu'à Milan, au sein de laquelle nous avons mis en évidence de nombreux échos et reprises ; une autre autour de Rimini. Cette dernière est particulièrement difficile à cerner car la documentation y est, plus qu'ailleurs, lacunaire – bien qu'assez nombreuse au total. Elle semble toutefois présenter quelques traits distinctifs : une représentation particulièrement bonne des décors à imitation de marbre et, en particulier, de ceux couvrant entièrement ou du moins sur une hauteur importante la paroi⁵⁰⁵ ; une subsistance un peu plus importante des scènes figurées et des paysages ; un goût marqué pour les compositions à motifs répétitifs, surtout sensible à Rimini. Dans cette zone, nous avons déjà souligné le statut particulier de la *domus dei Coiedii* qui, tout en partageant certaines caractéristiques des autres sites, comme la bonne représentation, dès le début du II^e s., des imitations de marbre et la présence de compositions à panneaux articulés par des candélabres, fait pour ainsi dire figure de port avancé de Rome.

2. Le III^e s.

La documentation se fait beaucoup plus rare pour le III^e s. Outre les quelques peintures qui lui sont attribuées sur des critères purement stylistiques – et par conséquent fragiles en raison du manque de comparaisons bien datées –, plusieurs *domus* semblent présenter des programmes décoratifs datés, à partir d'éléments extérieurs, du III^e s., comme la *domus* du

⁵⁰⁵ Voir la villa de Russi ainsi que les *domus* de Ravenne.

Chirurgien à Rimini ou les *domus* de Ravenne. Nous sommes malheureusement tributaires d'un état de la documentation qui ne permet actuellement ni de vérifier la fiabilité des datations proposées, ni de se faire une idée précise du contenu de ces programmes. Notre vision du III^e s. est donc très parcellaire et permet surtout de reconnaître la longévité de certains motifs et schémas, comme les imitations de marbre à veines ovoïdes rouges sur fond jaune ou les compositions à réseau à module circulaire.

De fait, l'impression qui se dégage du panorama que nous avons dressé est celle d'une importante continuité, depuis la fin du I^{er} s. jusqu'au plein III^e s. Ceci est sans doute lié en partie au caractère souvent très dilaté des datations qui interdit une restitution précise des évolutions. Mais pas seulement. Certaines maisons, qui ont fait l'objet d'une longue période d'occupation, ont en effet livré différentes phases de décor qui attestent la permanence de schémas et de motifs à travers le temps. Ainsi, dans la *domus dei Coiedii* à *Suasa*, les deux phases de décoration ont livré des socles à imitation de marbre ; de même, dans la *domus* des Fontaines à Brescia et dans les *domus* de Ravenne, les marbres fictifs caractérisent au moins deux phases successives. La villa de Sirmione a quant à elle livré trois plafonds à réseau appartenant, compte tenu de leurs différences stylistiques, à au moins deux phases différentes. Nous avons également mentionné la possible reprise, au III^e s., dans la *domus* B de Santa Giulia, du plafond à caissons de la cour de la *domus* de Dionysos. Enfin, de manière plus générale, les compositions à panneaux articulées par des éléments ornementaux et/ou végétaux traversent tout le II^e s. et semblent encore en usage au III^e s., comme l'attesteraient les décors de la *domus* du Chirurgien à Rimini et, de façon plus douteuse, la *domus di Via Cesare Correnti* à Milan.

Nous serions donc face à une réelle situation de continuité, au sein de laquelle on entrevoit néanmoins l'apparition timide d'éléments nouveaux, en particulier une version épurée du style linéaire tel qu'il se développe en Italie centrale. Nous avons déjà mentionné le cas de la *domus* de la cathédrale à Luni (LUN 01.02) : C. Pagani restitue trois zones scandées par des bandes et filets rouges et verts sur fond blanc ; au-dessus d'une zone inférieure où alternent compartiments et inter-compartiments délimités par de fines bandes rouges, prendraient place des panneaux avec encadrement vert, surmontés, en zone supérieure, de cadres à côté supérieur convexe matérialisés par des bandes et filets rouges. Aucune trace des éventuels motifs ornant ces cadres n'a été repérée. Deux autres compositions linéaires, d'une grande simplicité, sont documentées dans la *domus* des Fontaines à Brescia (pièces 2 et 5 ; BRE 02.01 état 2 et 02.05). Sur un fond blanc, de fines bandes jaunes horizontales et verticales se croisent de manière à déterminer une zone inférieure avec compartiments et

inter-compartiments et une zone médiane avec panneaux et inter-panneaux. Le décor, resté *in situ*, est conservé, dans la pièce 5, sur une hauteur d'environ 1 m. ; aucun motif n'est visible, pas même des encadrements intérieurs. Si la peinture de Luni est datée à partir de seuls éléments stylistiques par rapport au développement du style linéaire à Rome, les peintures de Brescia jouissent d'un meilleur encadrement chronologique. En effet, dans la pièce 2, elles ont été appliquées par-dessus un premier décor piqueté ; or celui-ci présente les mêmes caractéristiques que ceux des pièces voisines datés, grâce à la stratigraphie relative des structures, dans le courant du II^e s. On a donc là de bons indices pour confirmer une datation stylistique au III^e s. Nous nous trouvons ainsi face à de brèves incursions du style linéaire au-delà de l'Italie centrale, incursions qui n'ont cependant rien à voir avec la diffusion massive de ce type de décor observée à Rome et, dans une moindre mesure, à Ostie, Ladispoli ou Bolsena. Les schémas semblent par ailleurs plus simples et plus dépouillés.

3. Décor et structuration de l'espace domestique

L'utilisation seulement ponctuelle des revêtements de marbre au-delà de l'Italie centrale confère à la peinture murale un rôle de première importance dans la structuration de l'espace domestique. On dispose pour en juger de peu de programmes décoratifs complets mais les analyses spatiales réalisées pour chaque catégorie de décors permettent de clarifier quelque peu la façon dont sont codés les espaces.

Le resserrement de la production autour d'une syntaxe et d'un vocabulaire plus réduits conduit à une situation fort différente de l'Italie centrale, dans la mesure où l'on n'observe plus d'association systématique entre un type de composition et le statut hiérarchique d'une pièce (par exemples les compositions complexes architecturales pour les principales pièces de représentations ou les compositions linéaires à fond blanc pour les pièces secondaires). Nous avons en effet montré que les compositions à panneaux articulés par des éléments ornementaux et / ou végétaux constituent le schéma dominant et prennent place de ce fait dans des pièces au statut très différent. De même, les imitations de marbre et, dans une moindre mesure, le vocabulaire architectural, sont documentés dans des contextes très divers, ne constituant pas en eux-mêmes des marqueurs hiérarchiques. Ainsi, davantage que des caractéristiques isolées, c'est la richesse d'ensemble du décor, zones inférieures et supérieures comprises, qui en détermine le statut. Seule caractéristique commune avec l'Italie centrale, la couleur du fond semble jouer un rôle important dans la hiérarchisation des décors, comme nous avons pu le montrer à partir de l'exemple de Brescia. Les sols participent également

pleinement au codage de l'espace avec, dans tous les plans complets à notre disposition⁵⁰⁶, une utilisation différenciée d'un côté des pavements de mosaïque et, plus ponctuellement, des pavements en *opus signinum*, de l'autre, des sols construits plus simples qu'ils soient à petits carreaux hexagonaux, en béton ou, plus rarement, en *opus spicatum*.

La simplification du langage décoratif aboutit donc paradoxalement à une hiérarchisation des espaces d'une certaine manière plus subtile, obligeant plus que jamais à considérer la pièce comme un tout, dans lequel caractéristiques spatiales, décor pavimental et décor pariétal se combinent pour en déterminer le statut.

⁵⁰⁶ Qu'il s'agisse des *domus* de Brescia, de la villa de Russi, des *domus* de Rimini ou de celle *dei Coiedii* à *Suasa*.

IV. Décorer l'habitat de la fin du I^{er} à la fin du III^e s. en Italie centrale et septentrionale : formes et pratiques

A. Ancrage géographique et évolution chronologique

1. De Rome à Brescia : la dissolution progressive des liens

Dans ces travaux fameux sur l'histoire de l'art romain, R. Bianchi Bandinelli considérait que Rome avait constitué le centre de la production artistique jusqu'à la fin du II^e s. Selon lui, à partir du règne de Commode et, plus encore, à partir de 212, date de la *Constitutio Antoniniana* qui accorda le droit de cité romaine à tous les habitants des provinces, l'importance de ces dernières devint croissante et Rome demeura le centre seulement d'un point de vue administratif⁵⁰⁷. Dans le domaine de la peinture murale domestique, la rupture intervient en réalité plus tôt et concerne même les régions septentrionales de l'Italie, qui sortent du giron de l'*Urbs*. En effet, au terme de ce travail, l'existence de deux zones géographiques bien distinctes stylistiquement s'avère indéniable (voir carte, **fig. 29**) – du moins de la fin du I^{er} s. jusqu'au milieu du III^e s., car, par la suite, la documentation devient fugace, voire quasiment inexistante pour certaines régions. La première, autour de Rome, se caractérise par la prédominance du vocabulaire architectural, intégré à des structures qui varient selon les périodes et le statut des espaces ; ce vocabulaire se trouve concurrencé à partir de la fin du II^e s. par le développement du style linéaire et la diffusion des imitations de marbre. La seconde, qui comprend le nord de la côte adriatique et l'ancienne Cisalpine républicaine, voit une simplification des structures qui tendent à s'aplatir et à se réduire à une organisation à panneaux articulés. On y observe également un resserrement du vocabulaire décoratif autour des thèmes liés à la nature, aux dépens des motifs architecturaux et des scènes figurées complexes qui se raréfient considérablement. Les placages de marbre en parois sont également répandus (bien qu'inégalement) dans la première zone, tandis qu'ils sont presque complètement absents de la seconde. Entre les deux, dans les Abruzzes et le long de la côte adriatique, se dessine comme une zone intermédiaire : d'un côté une ville comme *Alba Fucens* (Alba Adriatica) et, dans une moindre mesure, la *domus dei Coiedii* à Castelleone di Suasa, témoignent d'une circulation des schémas architecturaux

⁵⁰⁷ Bianchi Bandinelli 1969, p.IX-X.

diffusés dans le Latium ; de l'autre, certains sites des Abruzzes, la villa de S. Potito di Ovindoli et la *domus di Torre Bruciata* à Teramo, semblent avoir élaboré des solutions propres, qui ont plus à voir avec les compositions en vogue dans la plaine du Pô. Il s'agit là d'un tableau pointilliste, largement tributaire de l'état de la recherche, qui ne doit en aucun cas être considéré comme un cadre rigide. Se dessine cependant un schéma cohérent où le lien avec Rome semble se rompre progressivement quand on monte vers le nord.

a) Rome, au centre d'une zone contrastée

La zone qui se dessine en Italie centrale s'avère en réalité assez contrastée car elle comprend des sites au profil bien spécifique. Les palais et villas des empereurs se distinguent bien sûr par des solutions décoratives liées à la nature du pouvoir dont ils sont le lieu d'exercice. On y observe un développement des revêtements marmoréens, sur les sols et sur les parois, absolument sans équivalent dans notre corpus. Et pour cause, puisque ces édifices au statut particulier se situent aux marges de l'architecture domestique⁵⁰⁸.

Rome, en tant que capitale, a également un profil particulier, lié, entre autres, à la concentration de riches familles aristocratiques. Il s'agit ainsi de la seule ville d'Italie où l'on observe, au II^e s., une diffusion importante des placages de marbre en contexte domestique. Ces placages se développent tout au long du II^e s. pour atteindre des hauteurs importantes, couvrant parfois plus de la moitié de la paroi. L'*Urbs* se distingue également par une certaine vitalité de la production picturale, qui se traduit par la diversité des compositions. Celle-ci est sensible aussi bien dans la seconde moitié du II^e s., où les peintures à vocabulaire architectural prennent des formes nombreuses et variées, que sous les Sévères, période qui offre un panel assez large, tant au niveau des structures que du vocabulaire décoratif employé. Il convient néanmoins d'avancer avec prudence sur ce point car, mise à part Ostie, aucune autre ville n'est aussi bien documentée, ce qui rend les comparaisons difficiles.

Ostie, port de Rome, apparaît également comme un cas spécifique. Les peintres y ont en effet développé des schémas souvent simplifiés, intégrés à des programmes décoratifs standardisés, afin d'être en mesure de répondre aux besoins d'une cité peuplée, dont

⁵⁰⁸ En effet, les palais et, dès la fin du I^{er} s. ap. J.-C., les villas des empereurs ne sont pas de simples lieux d'habitation ou de plaisance mais bien des sièges du pouvoir, associant espaces officiels et espaces privés. Ainsi, les villas impériales présentent des caractères structurels particuliers car elles doivent non seulement loger, nourrir et distraire un personnel de plus en plus nombreux, mais également assurer la protection de l'empereur et de ses proches (Gros 2006, p.350-351). Ces exigences, qui valent également pour les résidences urbaines, modèlent l'espace d'une façon bien spécifique, imposant des infrastructures et des installations beaucoup plus complexes qu'ailleurs.

l'activité est avant tout tournée vers le commerce et le stockage⁵⁰⁹. Ces caractéristiques l'isolent en quelque sorte dans le panorama du décor d'Italie centrale et doivent nous pousser vers d'autres comparaisons, comme Ephèse. Les fouilles autrichiennes et, en particulier pour les peintures, les travaux de V. M. Strocka et N. Zimmermann⁵¹⁰, ont permis d'aboutir à une compréhension fine des choix décoratifs réalisés dans les complexes résidentiels appelés les *Hanghäuser*. La *Hanghaus 2*, notamment, est constituée de sept appartements, dont les plans diffèrent mais présentent tous la même typologie : des pièces organisées autour d'un péristyle central. Au sein de ces appartements voisins, B. Tober, dans un article qui met précisément en parallèle les situations d'Ostie et d'Ephèse, a montré les correspondances qui existent entre des catégories de décor et des types de pièce⁵¹¹. Elle souligne en particulier la façon dont les peintres adaptent les mêmes compositions à panneaux et inter-panneaux à des espaces au statut différent, en variant la couleur du fond, les motifs qui ornent les panneaux et/ou la richesse des encadrements. Si l'on n'atteint pas le degré de standardisation observé, par exemple, dans le complexe des *Case a Giardino* et si les compositions adoptées y sont assez différentes, on voit néanmoins s'élaborer, comme à Ostie, des solutions très proches d'un appartement à l'autre, dans une architecture rationalisée. Il n'est pas impossible que des situations comparables aient existé à Rome, comme le suggèrent des fragments de la *Forma Urbis* qui montrent des batteries de *domus* conçues selon le même plan réduit et fonctionnel⁵¹².

A cet égard, il faut souligner une fois de plus que notre vision des choix décoratifs réalisés dans la capitale est biaisée : y sont documentées essentiellement les demeures des couches les plus élevées de la population, ce qui nous laisse dans une ignorance presque totale des situations plus modestes. Néanmoins, cela ne doit pas nous conduire à dévaluer la spécificité d'Ostie, qui a sans doute fourni les versions les plus abouties de cette architecture rationalisée. On voit donc à quel point il serait trompeur de réduire la production picturale en Italie à ces sites du Latium, qui témoignent de profils bien différents les uns des autres et qui s'avèrent, chacun à leur façon, uniques dans le panorama italien.

⁵⁰⁹ A cet égard, voir l'article de M. Heinzelmann (dans Bruun et Zevi 2002) qui considère que l'on ne peut penser Ostie sans son lien avec Rome. Il remarque ainsi le manque de grandes structures urbaines pour une ville d'un tel poids démographique et économique (absence de *fora* et de nouveaux grands temples réalisés après le règne de Claude ; absence d'un amphithéâtre ou d'un cirque ; faible capacité du théâtre...). Une telle situation s'explique selon lui par le fait que les résidents, souvent non originaires d'Ostie, étaient là avant tout pour gagner de l'argent, accordant peu de place aux activités civiques qui se faisaient ailleurs.

⁵¹⁰ Strocka 1977 ; chapitre de N. Zimmermann sur la peinture dans Thür 2005 ; chapitre de N. Zimmermann sur la peinture dans Krinzing 2010 ; Zimmermann 2007 ; Zimmermann et Ladstätter 2011.

⁵¹¹ Falzone et Tober 2010, en particulier p. 635-637 pour Ephèse.

⁵¹² Rodriguez Almeida 1981, fig.21.

En dépit de ces spécificités, les schémas et les motifs circulent, comme l'ont montré les nombreux ponts jetés entre un site et un autre au cours de l'analyse. Rome, à laquelle il faut adjoindre, au moins dans la première moitié du II^e s., les villas impériales, semble conserver, son rôle moteur à l'échelle de l'Italie centrale. Plusieurs exemples permettent selon nous de soutenir cette hypothèse : le cas des compositions architecturales complexes sur fond polychrome des premières décennies du II^e s. que l'on retrouve dans la Villa d'Hadrien, dans des *domus* de Rome puis, sous des formes simplifiées, à Ostie ; celui des compositions à panneaux articulés par des édicules sur fond blanc ou jaune et/ou rouge, documentées dans plusieurs sites d'Italie centrale, qui ont vraisemblablement vu le jour dans la *Domus Aurea* ; enfin, le cas du style linéaire, dont les exemplaires les plus précoces, d'après le cadre chronologique que nous avons pu élaborer à partir des critères archéologiques retenus, semblent bien romains.

Il ne faudrait pas cependant concevoir des schémas de diffusion à sens unique, depuis Rome vers les autres sites d'Italie centrale. Les échanges, qu'ils se fassent à travers la circulation de certains ateliers ou de modèles, devaient être plus complexes. Il n'est pas impossible d'imaginer, par exemple, qu'un schéma né à Rome, y revienne sous une forme réinterprétée à l'extérieur. Ces cas demeurent difficiles à identifier car les fourchettes de datation sont souvent larges, interdisant d'établir des chronologies relatives précises entre une ville et une autre. Néanmoins, on pourrait envisager une hypothèse de cette nature pour les compositions à édicule sur fond blanc : si le modèle est vraisemblablement né dans la *Domus Aurea*, le schéma tel qu'il se fixe vers le milieu du II^e s. et tel qu'il se diffuse aussi bien à Rome, qu'à Ostie ou *Alba Fucens*, pourrait être le fait d'une interprétation des modèles romains par les ateliers d'Ostie, où ce type de compositions connaît un succès particulièrement important. Par ailleurs, nous avons rencontré à plusieurs reprises des peintures qui appellent des comparaisons avec la production ostienne, bien plus qu'avec les peintures documentées à Rome. C'est le cas, par exemple, du décor de la pièce 6 de la villa de Marina di S. Nicola (LAD 01.07), proche, à maints égards de compositions mises en œuvre dans la maison antérieure à la *Caupona del Pavone* ; citons également les décors liés à la deuxième phase de restructuration dans la *domus dei Coiedii* à *Suasa*, qui évoquent fortement les peintures « à patchwork » du *Caseggiato dei Dipiniti*. Encore une fois, il est difficile de

dire dans quel sens et comment se sont faits ces échanges⁵¹³ ; ils attestent néanmoins de relations multilatérales⁵¹⁴.

L'examen des peintures de Bolsena, Préneste et *Alba Fucens* a également montré l'existence de dynamiques locales qui conduisent à la synthèse d'éléments connus ailleurs et de formes qui semblent – dans l'état très lacunaire de nos connaissances – propres à chacun des sites.

Géographiquement, la circulation de ces schémas et motifs n'est pas continue. Quand on s'éloigne vers l'est, l'impression est celle d'une diffusion en pointillés, touchant surtout des centres urbains d'une certaine importance. Centres où devait se trouver une population de haut niveau socio-économique, qui avait l'occasion et les moyens de voyager et d'exporter des modèles, voire de faire venir des ateliers. C'est du moins ce que suggère la situation des Abruzzes, où une colonie importante comme *Alba Fucens* témoigne de toute évidence de liens, sinon avec Rome, du moins avec le Latium, tandis que des sites de montagne comme la villa de S. Potito d'Ovindoli restent à l'écart.

b) Les régions septentrionales : une zone multipolaire tournée vers les provinces voisines

Au-delà de cette « zone de transition » qui s'arrêterait, dans l'état actuel de nos connaissances, à Castelleone di Suasa, le regard semble se détourner de Rome pour se diriger vers les provinces voisines. Dès le début de notre période, comme nous venons de la rappeler, les schémas tendent à se simplifier pour adopter l'organisation en panneaux et inter-panneaux si caractéristique de l'autre côté des Alpes. Ici encore, les chronologies ne sont pas assez fines pour préciser le(s) sens des échanges mais les nombreuses comparaisons réalisées au cours de l'étude avec des sites de Narbonnaise, d'Aquitaine, de Lyonnaise, de Germanie supérieure et de Belgique⁵¹⁵ attestent de liens réels et, parfois, étroits, comme l'ont montré par exemple les rapprochements établis entre des peintures de Brescia et Desenzano del Garda et certains décors provenant de Narbonne.

⁵¹³ Le fait que l'on connaisse beaucoup mieux la production d'Ostie ne doit pas nous conduire à en faire systématiquement le point de diffusion des modèles considérés. Il faut cependant reconnaître que la situation particulière de la ville, qui a dû à plusieurs reprises répondre à une demande massive, rend vraisemblable l'hypothèse d'ateliers de peintres nombreux et bien rôdés, qui auraient pu vendre leurs services ailleurs.

⁵¹⁴ Sur ces points, nous espérons que le projet post-doctoral proposé à l'Ecole Française de Rome sur la production de l'enduit peint à l'échelle d'une zone que nous avons appelée la « côte romaine » pourra apporter des éléments pour aller plus loin.

⁵¹⁵ La Pannonie et le Norique sont moins représentés car la documentation est encore moins accessible.

Si elle partage une certaine réduction des structures et du vocabulaire décoratif, la zone envisagée n'est pas pour autant parfaitement homogène. Devaient se distinguer différents pôles, qui ont pu changer au cours du temps et qu'il est très difficile d'identifier. Les données demeurent en effet partielles et le risque est grand d'accorder une validité historique à une situation qui résulte essentiellement de l'état de la recherche. Ainsi, si des villes comme Brescia ou Rimini apparaissent aujourd'hui centrales, c'est surtout parce que les fouilles et les découvertes de peinture y ont été nombreuses. Ces deux villes semblent néanmoins correspondre à deux zones distinctes. D'un côté, nous avons mis en évidence les liens étroits qui existaient entre Brescia et Desenzano del Garda (présence dans les deux villes de compositions à panneaux articulés par des colonnes végétales ; vocabulaire ornemental très proche) ou entre Brescia, Este et Milan (présence de plafonds à composition centrée à emboîtement matérialisée par des bandes essentiellement rouges sur fond jaune), sans compter les échos plus lointains que l'on a pu observer tant au niveau des motifs que des structures. De l'autre, si le nord de la côte adriatique demeure beaucoup plus difficile à cerner, des villes comme Ravenne, Rimini, Russi, voire Fossombrone, semblent partager quelques spécificités, mises en évidences précédemment (p.323). Un autre pôle se détachait peut-être du côté de la côte ligure mais il est impossible de se prononcer sur cette zone car Luni est trop isolée et a par ailleurs livré trop peu de matériel pour les II^e et III^e s.

2. De la fin du I^{er} s. à la fin du III^e s. : ruptures et continuités

La peinture murale domestique témoigne, pour la période envisagée, à la fois de nombreux éléments de continuité – non seulement tout au long des II^e s. et III^e s. mais également par rapport aux siècles précédents – et d'évolutions progressives, qui vont à des rythmes différents selon les zones géographiques.

a) Stabilité du répertoire

La continuité avec les siècles précédents apparaît particulièrement forte quand on examine le vocabulaire décoratif mis en œuvre dans les maisons. Que l'on pense, pour l'Italie centrale, aux motifs qui prennent place au centre des panneaux des compositions à édifices (masques, oiseaux, petits tableaux de paysage, dauphins, candélabres végétalisés à cabochon) ou au corpus qui se constitue à la fin du II^e s. et se retrouve durant plusieurs décennies sur de nombreuses parois en Italie centrale (grands fleurons schématiques, motifs phytomorphes

évoquant des vases sans pied, figures volantes, cervidés ou félins bondissant, oiseaux en vol – voir **fig. 16-18**), il apparaît qu’il s’agit quasiment exclusivement de motifs appartenant au répertoire de la fin de la République et du début de l’Empire – comme l’ont montré les comparaisons proposées p.185. De même, les éléments architecturaux mis en œuvre dans les décors des différentes phases se conforment aux structures élaborées au cours de cette période : compositions évoquant les *frontes scaenae* du deuxième style, fines colonnes du Troisième Style, édicules, portiques, pavillons issus du Quatrième Style. Si l’on se tourne vers l’Italie du Nord, la situation n’est guère différente : les candélabres végétalisés, les guirlandes tendues ou les tiges feuillues qui occupent les inter-panneaux, aussi bien que les plantes à feuilles d’eau et les divers oiseaux qui occupent les zones inférieures, ou encore les scènes plus complexes dont on garde témoignage⁵¹⁶, tous ces éléments ont, pour ainsi dire, un air de déjà vu. On puise donc, tout au long du II^e et au moins jusqu’au milieu du III^e s. (car, encore une fois, les données sont beaucoup plus diffuses après cette date), dans un fond commun bien établi, qui ne connaît guère de bouleversements. A cet égard, il est particulièrement significatif que dans les compositions linéaires, qui constituent pourtant une certaine innovation formelle, soient mis en œuvre des motifs qui appartiennent à une tradition iconographique ancienne, comme les têtes ailées, les animaux bondissant ou les divers motifs végétaux.

Cela ne signifie pas pour autant qu’il faille considérer les II^e et III^e s. comme un long fleuve tranquille. D’une part, parce que, selon les périodes, ce ne furent pas nécessairement les mêmes éléments qui furent réactualisés, relus, réadaptés. On le voit à travers l’exemple des compositions architecturales, où les structures massives de type *frontes scaenae*, issues du Deuxième Style, sont remises au goût du jour vers la fin du II^e s. après avoir été reléguées pendant quelques décennies. D’autre part parce que le traitement des motifs évolue. Les changements sont bien perceptibles quand on examine les motifs en vignette, animaux, personnages ou éléments végétaux. En Italie centrale, le naturalisme n’est plus de mise ; on tend vers des représentations plus sommaires mais également plus nerveuses, où les éléments sont réalisés à l’aide de deux ou trois couleurs, à coups de pinceau rapides. Le mouvement est aussi rendu, vers la fin du II^e et le début du III^e s., par les traits rapides qui suivent le contour de motifs⁵¹⁷. L’évolution est également très sensible dans le traitement des petits tableaux de paysage où, à partir du milieu du II^e s., aussi bien à Rome qu’à Ostie, les édifices et les

⁵¹⁶ Par exemple : le paysage portuaire dans la maison du Chirurgien à Rimini (RIM 05.04), les paons avançant sur une bande de terre à Bergame (BER 01.01), scène nilotique dans la *domus* de Dionysos à Brescia (BRE 01.01).

⁵¹⁷ Comme par exemple dans la pièce 3 de la villa de Marina di S. Nicola (LAD 01.04).

personnages ne sont plus que suggérés par des taches de peintures sur des fonds bleu vert et/ou blancs (pour Rome, voir **fig. 10** ; pour Ostie, voir **fig. 30**). Dans les régions septentrionales, les changements sont plus difficiles à saisir, d'une part en raison du caractère très dilaté des datations, qui ne permet pas d'établir de chronologie relative précise, d'autre part parce que les motifs qui ornaient les panneaux sont mal documentés. Néanmoins, le paysage portuaire de la *Domus* du Chirurghien à Rimini, daté de la première moitié du III^e s. (RIM 05.04), témoigne d'un traitement rapide et efficace, à partir d'une gamme chromatique relativement réduite.

b) Evolution des structures : des temporalités différentes

Du point de vue des structures et de la conception de l'espace de la paroi, des évolutions apparaissent, à des rythmes différents selon les zones envisagées.

(1) Rome à l'aube du III^e s. : le changement dans la continuité

A Rome même, entre la fin du II^e s. et le milieu du III^e s., des changements d'importance voient le jour. Le développement du style linéaire, associé au retour des imitations de marbre qui occupent parfois des hauteurs importantes en bas de paroi, semble traduire une nouvelle conception de l'espace de la paroi. Celle-ci se referme complètement et n'a plus aucune prétention à suggérer un lieu possible au-delà de la pièce. Les repères spatiaux sont également bouleversés, modifiant la perception que l'on avait d'une pièce : dans les solutions les plus abouties, comme les peintures de la « *Villa Piccola* », les formes se déréalisent⁵¹⁸, la répartition tripartite de la paroi est abandonnée, le décor pariétal tend à être traité en continuité avec celui de la voûte.

Cependant, pour ce qui est du décor domestique, la rupture est sans doute beaucoup moins nette que ne le voulait F. Wirth. D'une part, de nombreux décors linéaires, notamment du type 1, restent fidèles à la division tripartite des parois où la zone médiane reste la zone la plus importante⁵¹⁹. D'autre part, nous avons souligné au cours de nos analyses comment un certain nombre d'éléments représentent en réalité la schématisation à l'extrême de motifs architecturaux bien répertoriés. Enfin, les modifications que l'on relève dans l'organisation et

⁵¹⁸ Cela vaut également pour les imitations de marbre qui s'avèrent beaucoup plus fantaisistes, tant dans la suggestion des matériaux que dans les formes des placages, comme le montre, à la limite chronologique de notre corpus, l'exemple de la *domus sotto S. Giovanni e Paolo*.

⁵¹⁹ Par exemple dans les pièces c et c' sous *S. Giovanni in Laterano* (ROM 03.02, 03), dans l'*insula* sous le *Conservatorio S. Pasquale* (ROM 15.01) ou dans la pièce B de la *domus di Via Eleniana* (ROM 08.01).

la perception des parois – bien réelles dans les compositions qui déploient un décor, souvent traité en continuité avec le plafond, au-dessus d'un haut socle de marbre fictif⁵²⁰ ou dans celles qui accumulent les niveaux, sans hiérarchisation réelle entre eux⁵²¹ – sont un phénomène qui apparaît dès le milieu du II^e s. C'est le résultat de la diffusion des placages de marbre pariétaux qui, en occupant souvent près de la moitié de la paroi, changent son organisation. Nous avons vu comment ces modifications se répercutaient sur les décors entièrement peints, où la zone inférieure tend à disparaître au profit de deux zones d'égales dimensions. De même, la multiplication des zones n'est pas un phénomène nouveau. Il était déjà à l'œuvre dans les espaces secondaires de la *Domus Aurea* où, face à des pièces d'une hauteur importante, les artisans ne cherchèrent pas à créer des solutions nouvelles mais se contentèrent de répéter sur plusieurs niveaux des formules connues. De telles pratiques se confirment à Ostie, dès la fin de la dynastie antonine, dans les pièces principales du *Caseggiato dei Dipinti* dont l'élévation est importante (OST 03.06 ; 04.07, 08 ; 05.01, 04). Enfin, la fermeture complète de la paroi est également le résultat d'évolutions lentes : tout au long du II^e s., les compositions architecturales, même traitées avec un réel effet de profondeur, tendent de plus à plus à se juxtaposer à une organisation à panneaux, parfaitement plate⁵²².

S'il ne faut donc pas sous-évaluer la portée des changements qui se font jour entre la fin du II^e et le milieu du III^e s., il nous semble nécessaire de les replacer dans des évolutions à long terme, qui voient à la fois une simplification progressive des formes et l'affirmation graduelle de nouvelles façons de structurer l'espace de la pièce.

(2) Ostie : des rythmes plus lents

Ces changements semblent bien avoir vu le jour à Rome même et s'être diffusés plus lentement dans le reste de l'Italie centrale. A Ostie en particulier, on observe une réelle phase de transition entre le style à édicules et le style linéaire, qui voit la désagrégation progressive du premier au profit de l'affirmation, timide dans un premier temps, du second. Cela est particulièrement sensible dans les peintures à édicules fortement schématisés de l'*Insula delle Pareti Gialle* (OST 10.3-05)) ou dans celles de l'*Insula di Diana* (OST 01.04). De manière générale, les compositions semblent avoir une durée de vie plus longue à Ostie qu'à Rome.

⁵²⁰ Comme dans l'*Insula dell'Aquila* à Ostie (OST 23.06, 07) ou dans la pièce 16 de la *domus sotto S. Maria Maggiore* (ROM 11.05).

⁵²¹ Comme dans la « *Villa Grande* » (ROM 21.05) ou dans le cryptoportique sous la Velia (ROM 12.01 état 2).

⁵²² Voir, dès la fin de la dynastie antonine, les peintures du portique M de la *domus* sous les Thermes de Caracalla (ROM 19.10).

Nous avons déjà souligné le cas de la pièce VIII de l'*Insula delle Pareti Gialle* qui voit, vraisemblablement dans la première moitié du III^e s., la réadaptation de compositions mises en œuvre durant la première moitié du II^e s. dans le complexe des *Case a Giardino*. On peut également évoquer les peintures de la pièce 1 de l'*Insula del Soffitto Dipinto* qui reprennent également, à la fin de la dynastie antonine, des compositions hadrianiques comme celle de la *Casa delle Muse*. De même, la zone médiane des peintures de la pièce 6 de l'*insula dell'Aquila* atteste la survivance, jusqu'au milieu du III^e s., de structures architecturales que l'on pourrait qualifier de classiques (OST 23.06 état 1).

Les rythmes sont donc plus lents qu'à Rome. Cela s'explique par les différents niveaux socio-économiques des commanditaires et par les exigences diverses que l'on pouvait avoir vis-à-vis du décor dans des villes comme Rome et Ostie. Dans la capitale politique qu'est la première, la maison et son décor occupaient vraisemblablement un rôle encore important dans les processus de représentation sociale. En revanche, dans la ville avant tout commerciale qu'est Ostie, l'objectif était de favoriser des solutions efficaces et bien répertoriées, qui situent tout de suite une pièce au sein de la hiérarchie interne de la maison, et une maison au sein de la hiérarchie socio-économique de la ville. D'autant plus que beaucoup d'appartements étaient vraisemblablement décorés pour être loués ensuite, « prêts à habiter »⁵²³. Dès lors, les commanditaires se souciaient surtout de faire réaliser des décors connus de tous et facilement identifiables. Cela conduit à une certaine forme de standardisation de la pratique artisanale, qui ne répond pas à des exigences précises mais doit pouvoir satisfaire un marché large. Dans ces conditions, les stimulations sont nécessairement donc moins importantes que dans la Capitale, expliquant le manque de diversité et la longévité des systèmes décoratifs.

(3) Conservatisme de l'Italie du Nord ?

La situation est plus difficile à évaluer dans les régions septentrionales. Encore une fois, il ne faut pas se laisser piéger par le caractère dilaté des datations et le manque de documentation, notamment pour le III^e s., qui interdisent de restituer finement les évolutions. L'impression qui se dégage est toutefois celle d'une certaine inertie dans les choix décoratifs, tant au niveau des compositions que des motifs. Ainsi, les quelques repères solides dont on dispose permettent d'attester l'utilisation continue des imitations de marbre tout au long de la période envisagée, avec un goût récurrent pour certains types. Par ailleurs, les maisons pour

⁵²³ Voir les développements sur le complexe des *Case a Giardino* ou sur le *Caseggiato dei Dipinti*.

lesquelles on conserve plusieurs phases de décors ne témoignent pas de changements radicaux. C'est le cas de la *Villa di Via Antiche Mura* à Sirmione, où ont été retrouvés plusieurs plafonds à réseau qui appartiennent selon toute vraisemblance à différentes phases. De même, dans les *domus* B et C de Santa Giulia à Brescia, qui connaissent une durée de vie longue avec différents états de décoration, on observe une évidente continuité dans le choix du vocabulaire décoratif (dominé par le thème de la nature et les motifs ornementaux comme les candélabres, avec un usage beaucoup plus ponctuel des éléments architecturaux) et dans les structures (usage quasi exclusif de compositions simples à panneaux articulés). Il faut enfin noter que les quelques peintures documentées pour le III^e s. ne témoignent en rien de bouleversements profonds. Nous avons déjà souligné le traitement des candélabres du décor de la *domus* du Chirurgen à Rimini, qui les rend encore très proches des modèles du I^{er} s. ap. J.-C. (voir p. 284) ; relevons également le cas de la *domus* des Fontaines à Brescia. En effet, dans les pièces 2 et 5, le décor est refait dans le courant du III^e s. selon un schéma linéaire pour l'instant guère documenté, pas plus dans la maison que dans la ville, mais qui reprend en réalité l'organisation antérieure de la paroi (une zone médiane à panneaux et inter-panneaux dans le prolongement d'une zone inférieure compartimentée).

Bien qu'il faille avancer avec prudence, l'ensemble de ces indices plaide donc pour une certaine forme de conservatisme dans la production picturale des régions plus septentrionales de l'Italie, désormais coupées des impulsions de la capitale. Cela n'exclue pas des innovations ponctuelles, comme ces larges colonnes végétales qui scandent les zones médianes et, parfois, supérieures, de plusieurs décors de Brescia et Desenzano del Garda (BRE 03.07 ; DES 01.01), ni des synthèses dont le résultat présente une originalité réelle (comme la peinture de la pièce 4 de la *domus* de Dionysos à Brescia ; BRE 01.03). Néanmoins, force est de constater que la documentation dont on dispose témoigne d'une fidélité importante à la conception traditionnelle de la paroi. Loin des évolutions de l'Italie centrale, la symétrie demeure la règle, les motifs sont centrés, les peintures restent organisées autour d'une zone médiane qui est la principale, avec une zone inférieure et, souvent, une zone supérieure⁵²⁴.

⁵²⁴ Ce dernier point demeure plus difficile à évaluer dans la mesure où l'on ne conserve souvent que la partie basse des parois. Cependant, les peintures restituables sur toute la hauteur possèdent presque toutes une zone supérieure.

3. Statut de la peinture murale

a) *Conséquences des mutations du décor impérial*

Au total, il apparaît donc que les modifications du statut de la peinture murale au plus haut niveau de la société ont eu des répercussions importantes sur l'ensemble de la production picturale de la fin du I^{er} à la fin du III^e s. Celle-ci n'étant plus stimulée par les commandes impériales, le pouvoir s'étant emparé d'autres formes de décor, les innovations ralentissent⁵²⁵. Le répertoire se stabilise autour de synthèses de différentes tendances issues des siècles précédents, qui prennent des formes variées selon les périodes et les zones géographiques, et les structures évoluent lentement, en partie sous l'influence des revêtements de marbre réels qui se sont diffusés à partir des demeures impériales. Au cours des II^e et III^e s., on a l'impression que les seuls changements importants viennent des riches demeures de l'*Urbs*, avant de se diffuser plus ou moins rapidement et à plus ou moins grande échelle.

Le changement de statut de la peinture murale est peut-être également à l'origine de la rupture entre l'Italie centrale et l'Italie septentrionale. Celle-ci ne revêtant plus d'enjeux politiques directs (comme c'était le cas sous Auguste par exemple), la volonté de diffuser les modèles est moins grande et l'on comprend dès lors qu'à l'échelle d'un Empire de plus en plus vaste, le schéma de diffusion vertical allant de Rome vers le reste de l'Italie et les provinces ne tienne plus et disparaisse au profit de dynamiques horizontales. Ce qui n'exclue pas que certaines villes, peut-être par l'intermédiaire de grandes familles, continuent à entretenir des liens privilégiés avec le Latium, comme cela semble être le cas à *Suasa*.

Ainsi, il faut à notre sens considérer la fin du I^{er} s. et, en particulier, le règne de Domitien, théâtre des mutations définitives de l'architecture et du décor impériaux, comme une véritable étape dans l'histoire du décor domestique. Commence alors une période où la peinture murale a définitivement changé de statut et va puiser, au moins pendant un siècle et demi, dans un fonds constitué.

Nous avons été tentée, dans un premier temps, de faire démarrer cette période cohérente dès le milieu du I^{er} s. ap. J.-C. D'une part, parce que M. Salvadori, dans la synthèse

⁵²⁵ E. Moormann avait déjà ouvert la réflexion en ce sens dans le rapide excursus sur l'histoire de la peinture romaine qui ouvre le catalogue de l'exposition *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina* (Donati 1998, p.14-32). Il mettait en rapport l'absence de la création de styles nouveaux aux II^e et III^e s. et l'usage croissant d'autres matériaux dans le décor domestique (p.26). Cette hypothèse est reprise sous une forme plus élaborée par I. Bragantini qui, dans un article sur la peinture néronienne (Bragantini 2011), place l'origine de ces évolutions à l'époque de Néron. Ce dernier, de par sa conception monarchique et théocratique du pouvoir, aurait insufflé un esprit nouveau au décor privé, aux dépens de la peinture murale.

déjà citée sur la peinture de Cisalpine, place la rupture stylistique entre l'Italie centrale et l'Italie septentrionale à ce moment⁵²⁶. D'autre part, parce que les analyses très pertinentes de R. Thomas montrent que la reprise et la relecture de tendances stylistiques antérieures – qui caractérisent la période étudiée – commencent en réalité avec le Quatrième Style Pompéien. Ce dernier doit d'ailleurs être défini davantage comme la coexistence de différentes solutions décoratives que comme un style à proprement parler⁵²⁷.

Adopter un tel phasage serait cependant oublier qu'ont été développés, dans le troisième quart du I^{er} s., des décors véritablement innovants. R. Thomas met ainsi en lumière l'apparition, à l'époque de Claude, de nouveaux motifs et structures (champs encadrés par de riches bordures ajourées, fenêtres ouvrant sur des arbres et des architectures en arrière-plan, zones supérieures architecturales sur fond blanc au-dessus de zones médianes plus plates et plus colorées...). Ces compositions connurent une nouvelle impulsion avec les décors de la *Domus Aurea*, dont les répercussions ne se limitèrent pas à l'Italie centrale. Or des innovations aussi importantes ne se reproduisirent pas avant les changements du III^e s. qui se diffusèrent à une échelle qui semble, en l'état actuel de la documentation, réduite.

Si nous sommes donc tout à fait d'accord avec R. Thomas pour abandonner le concept unitaire de Quatrième Style, qui recouvre une réalité trop hétéroclite⁵²⁸, il faut néanmoins distinguer les règnes de Claude et Néron, encore porteurs d'impulsions réelles, des périodes successives. Le curseur est très difficile à placer précisément car il s'agit de mesurer, comme le dit S. Mols⁵²⁹, à quel moment les innovations s'essoufflent. Or cette tâche s'avère particulièrement ardue, dans la mesure où l'on manque cruellement de documentation en Italie centrale pour la période flavienne. Si de nouvelles découvertes amèneront peut-être à remonter cette date, il nous semble néanmoins qu'avec le règne de Domitien, la situation prend un tour définitif et que cette période peut donc être retenue comme une phase de rupture.

⁵²⁶ Salvadori 2012, p.234.

⁵²⁷ Thomas 1993 et 1995.

⁵²⁸ Nous l'avons conservé dans notre texte, par facilité, car il reste un terme utile pour renvoyer précisément aux formes innovantes qui caractérisent cette période. Nous serions cependant tout à fait d'avis de généraliser la terminologie proposée par R. Thomas.

⁵²⁹ Mols 2007.

b) Un statut nouveau pour la peinture murale : l'apport des sources littéraires

La perte de prestige dont est victime à cette époque la peinture murale paraît confirmée par les sources littéraires. Nous avons eu l'occasion de publier une recension des mentions de peinture murale dans la littérature contemporaine de notre corpus⁵³⁰. Une fois exclues les occurrences utilisant le vocabulaire de la peinture de manière figurée et celles faisant référence à la peinture de chevalet, les passages référant explicitement à la peinture murale sont très peu nombreux. Ce silence relatif ne peut en lui-même constituer un argument, car force est de constater que, déjà aux temps glorieux du Deuxième Style Pompéien, les sources littéraires étaient quasiment muettes sur les revêtements pariétaux. Le traitement des questions liées au décor chez certains auteurs nous semble malgré tout significatif. Ainsi, il est remarquable que quelqu'un comme Juvénal, qui ne cesse de stigmatiser les excès de ses contemporains, notamment en matière de richesse, ne mentionne jamais la peinture murale dans ce type de contexte. Chez cet auteur, le marqueur de richesse par excellence est constitué par le marbre. Les exemples sont nombreux et, fréquemment, le satiriste se contente d'utiliser l'adjectif *marmoreus* (fait de marbre) pour parler d'une riche villa, le marbre en venant à désigner à lui seul la quintessence du luxe⁵³¹. Par ailleurs, selon l'idée très prégnante dans les *Satires* que, pour connaître le genre humain, il suffit de connaître sa maison⁵³², Juvénal utilise souvent le décor privé pour caractériser le type de personnage qu'il entend passer au crible. Or c'est toujours la statuaire que Juvénal utilise à cette fin. Ainsi, au début de la satire II, c'est elle qui caractérise les pédants faussement savants qui se distinguent à ce qu'ils préfèrent exhiber des reproductions de sculpteurs à la mode plutôt que des originaux de réelle qualité ; plus loin, au début de la satire VIII, c'est de nouveau la statuaire qui est utilisée pour caractériser les individus de grande famille. Tout cela confirmerait qu'à l'époque de Juvénal, le décor peint ne constituait pas un élément fort dans les processus de représentation sociale. La prudence est de mise car il ne faut pas oublier que Juvénal peint les défauts de ses contemporains à gros traits. Il s'attache aux faits saillants, utilise des images marquantes visant à produire un tableau efficace. Or il est vrai que dans cette perspective, un matériau précieux comme le marbre ou un art en trois dimensions comme la sculpture donne lieu à des images plus fortes que le décor peint. Cependant, les

⁵³⁰ Carrive 2011.

⁵³¹ Il en va ainsi des jardins de Lucain décrits dans la satire VII (v.79-81) ou de la maison d'un homme qui s'attire les foudres du poète pour avoir appris à faire la guerre bien en sécurité dans la demeure paternelle (IV, 107-112).

⁵³² Satire XIII, v.159-161.

deux seules occurrences de peinture murale confirment notre lecture. La première, dans la satire VIII, met en scène un homme haut placé qui commet l'injure de vivre et de se comporter comme un homme du peuple. La référence à la peinture murale vient illustrer ce comportement déviant : « déjà, lorsqu'à l'instar de Numa il immole un taurillon roux et des brebis, face à l'autel de Jupiter, il ne jure que par l'Épone des charretiers et les images peintes dans ses écuries puantes »⁵³³. La seconde occurrence figure dans la satire IX. Un homme se plaint de sa condition et fait la liste de tout ce qu'il lui faudrait pour mener une vie satisfaisante : « Vingt mille sesterces de rente placés en hypothèque, de l'argenterie, pas travaillée mais quand même d'assez de poids pour que Fabricius l'eût censurée, deux faquins de bonne race mésique pour me louer leur nuque et me permettre de progresser sans encombre jusqu'aux grondements du cirque, avec ça un ciseleur qui bosse pour moi et un ouvrier capable de barbouiller rapidement des séries de figures, voilà de quoi me suffire »⁵³⁴. La phrase finale, qui voudrait faire croire au lecteur qu'il s'agit d'un vœu modeste, est évidemment pleine d'ironie, puisque l'ensemble de ces biens représente déjà une petite fortune. Ce passage est donc intéressant à deux titres : d'un côté, il laisse entendre que le fait d'avoir un artisan peintre pour décorer sa demeure est le lot de propriétaires aisés (les populations plus modestes louant peut-être, comme cela semble être le cas à Ostie, des appartements déjà décorés) ; d'un autre côté, il donne une image dégradée de l'artisan peintre, désigné, littéralement, comme « un homme qui peint rapidement beaucoup de figures », c'est-à-dire qui réalise une peinture standardisée, presque « à la chaîne ».

Ces éléments nous semblent aller dans le même sens que les propos de Pline au seuil du livre XXXV de l'*Histoire Naturelle*⁵³⁵ : même si, de fait, la peinture murale continue d'occuper un rôle important dans la structuration de l'espace, elle apparaît, dans les esprits, comme dégradée.

⁵³³ V. 155-157 : *Interea, dum lanatas robumque iuvenum / more Numae caedit, Iovis ante altaria iurat / solam Eponam et facies olida ad praesepia pictas.* (Les traductions proposées sont celles de la CUF). Le support de la peinture n'est pas précisé mais on imagine difficilement un tableau mobile dans une écurie. D'autre part, l'emploi de la préposition *ad*, qui peut, entre autres, évoquer une idée d'adhérence, nous invite à comprendre que les murs de l'écurie étaient directement le support de la peinture. On imagine volontiers des divinités populaires peintes là pour protéger les animaux et l'activité qu'ils représentent.

⁵³⁴ V. 140-146 : (...) *Viginti milia fenus / pigneribus positis, argenti vascula puri, / sed quae Fabricius censor notet, et duo fortes / de grege Moesorum, qui me cervice locata / securum iubeant clamoso insistere Circo. / Sit mihi praeterea curvus caelator, et alter / qui multas facies pingit cito ; sufficiunt haec.*

⁵³⁵ H.N. XXXV, I, 2-3.

B. Habiter le décor

Car il faut le souligner : l'étude que nous venons de mener montre bien que la peinture reste, en l'absence du mobilier très rarement conservé, le principal vecteur de codage de l'espace domestique. Il n'y a guère qu'à Rome et, éventuellement, dans quelques grandes villas d'Italie centrale, que celle-ci ne semble plus en mesure de marquer, à elle seule, les pièces les plus importantes et se trouve associée à des revêtements de marbre, voire à d'autres formes de décor comme des éléments stuqués.

Comment la peinture structure-t-elle l'espace ? Y a-t-il des variations selon les différentes zones stylistiques mises en évidence et selon les périodes ? C'est ce que nous allons essayer de synthétiser à présent, en commençant à l'échelle de la pièce avant de nous intéresser aux programmes décoratifs dans leur globalité.

1. La pièce comme un tout

Il est très rare d'avoir une perception globale du décor d'une pièce, du sol au plafond. A Ostie⁵³⁶, les quelques cas dont on dispose, dans l'*Insula delle Ierodule* (OST 09), dans l'*Insula delle Volte Dipinte* (OST 08) et dans l'*Insula del Soffitto Dipinto* (OST 07), témoignent de solutions communes. Tout d'abord, le plafond et les parois sont toujours traités dans la même gamme de couleurs, présentant en ce sens une vraie continuité visuelle. On observe cependant une sorte de répartition des motifs, en particulier dans les pièces principales aux décors polychromes : les plafonds sont richement ornés tandis que les parois, structurées par des éléments architecturaux, sont généralement assez pauvres en motifs ornementaux⁵³⁷. Ce foisonnement des décors de plafond s'oppose à la relative sobriété des pavements, avec des compositions géométriques couvrantes le plus souvent assez simples.

⁵³⁶ Sur ces questions de correspondances ou dissonances entre les différents éléments du décor dans les édifices d'Ostie, nous renvoyons à la thèse en cours de C. Vacchia (*Habiter à Ostie antique : formes et décors de l'habitat urbain. Recherches sur les rapports entre architecture et décors domestiques, I^{er}-III^e siècles*) qui s'est intéressée spécifiquement à ces questions, à travers un travail de terrain et d'archives plus approfondi que ce que nous avons pu faire dans le cadre de la synthèse proposée.

⁵³⁷ A propos de l'*Insula delle Ierodule*, S. Falzone a mis en évidence le statut privilégié des plafonds qui apparaissent plus riches et plus complexes que les parois. La chercheuse se demandait si cela était dû aux contraintes techniques plus importantes pour ces surfaces, ce qui conduisait peut-être à faire travailler là les peintres les plus expérimentés (commentaire personnel au cours d'une visite de l'*Insula delle Ierodule* dans le cadre de l'« Ecole thématique internationale sur les entrepôts romains – Ostia Antica (12-23 septembre 2011) ». Cette explication est séduisante ; elle ne peut cependant suffire à expliquer la disparité car, d'une part, on imagine mal que les peintres les plus compétents aient été cantonnés aux plafonds, d'autre part, parce que ce n'est pas tant la qualité de réalisation qui est en jeu que la richesse ornementale. On peut néanmoins émettre l'hypothèse d'une spécialisation, d'autant plus nécessaire que les contraintes techniques sont effectivement différentes : les peintres dédiés aux plafonds acquéraient une maîtrise particulière dans le traitement des motifs ornementaux, tandis que les peintres chargés des parois se spécialisaient dans les motifs architecturaux.

Notons également qu'il n'y a jamais de correspondance entre la structure des pavements et celle des plafonds : dans l'*Insula delle Ierodule*, les plafonds que l'on a pu restituer sont décorés de compositions centrées, tandis que les pavements sont tous organisés selon des compositions couvrantes ; la situation est la même dans la pièce 1 de l'*Insula del Soffitto Dipinto*, ainsi que dans l'*Insula delle Volte Dipinte* où les pièces qui ont conservé leur voûte peinte, toutes à composition centrée, sont pavées soit de mosaïque à motif géométrique couvrant, soit d'*opus spicatum*. Dans ces ensembles, les pavements, neutres, faisaient en quelque sorte office de faire valoir pour le décor peint, à la fois continu et complémentaire, des parois et du plafond. Si ces cas semblent majoritaires à Ostie, d'autres situations devaient se rencontrer, puisqu'on observe également des pavements plus sophistiqués, qui retiennent le regard autant que le décor des parois. C'est le cas dans les pièces VII et VIII de l'*Insula delle Pareti Gialle* (OST 10.06 et 07) ; malheureusement, on ne sait rien de leur couverture et de son décor.

De manière générale, le caractère relativement indépendant du pavement par rapport aux peintures des parois et du plafond semble néanmoins avéré. En effet, comme le soulignait déjà H. Joyce, la décoration peinte change, parfois de manière importante, sans que les pavements en soient affectés⁵³⁸. Il n'est qu'à penser aux différentes phases de peinture attestées dans l'*Insula delle Pareti Gialle*, dans l'*Insula delle Volte Dipinte* ou dans la *Casa delle Muse*, qui gardent toutes trois, à quelques modifications près, leurs sols originels. Résistant mieux au temps, ceux-ci connaissent des durées de vie beaucoup plus longues que les enduits pariétaux.

Les quelques exemples documentés à Rome ne font pas apparaître de différences majeures avec Ostie. Parois et plafonds sont toujours traités dans la même gamme chromatique ; la continuité des décors est particulièrement forte dans les pièces secondaires⁵³⁹, tandis que, dans les ensembles plus sophistiqués, on observe la même disparité dans la répartition des motifs ornementaux et architecturaux⁵⁴⁰. Les pavements sont souvent plus riches qu'à Ostie (qu'on opte pour des pavements de marbre ou pour des mosaïques à composition centrée et motifs figurés) mais ils apparaissent également indépendants du décor peint. En témoigne le cas de la pièce E 14 dans la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* (ROM 10.10). La pièce, originellement décorée d'une peinture pariétale à édicules et d'un

⁵³⁸ Joyce 1981, p.99.

⁵³⁹ Voir par exemple la pièce 6 de la *Domus Tiberiana* (ROM 14.02) ou la pièce 2 de la *domus sotto la Piazza del Tempio di Diana* (ROM 02.02).

⁵⁴⁰ Voir par exemple la pièce de la *domus* sous le temple de Jupiter Dolichè (ROM 01.01) ou la pièce N de la maison sous les Thermes de Caracalla (ROM 19.11, état 1).

plafond peint à caissons, se voit dotée, dans un second temps, d'une composition centrée à emboîtement sur la voûte, qui faisait sans doute écho à une composition linéaire sur les parois, cela sans que ne soit modifié le pavement de mosaïque.

Ainsi, en Italie centrale, le pavement apparaît relativement indépendant tandis que parois et plafonds constituent un ensemble homogène, sans que l'un apparaisse négligé par rapport à l'autre. Les décors des plafonds, parmi lesquels les compositions centrées dominent très nettement, étaient l'objet d'un soin et d'une attention proportionnels à ceux des parois.

Dans les régions septentrionales, la situation est beaucoup plus difficile à évaluer car l'on ne conserve quasiment jamais l'intégralité du décor d'une pièce. On peut néanmoins supposer que l'équilibre devait être un peu différent. D'une part, parce les compositions à réseau sont beaucoup plus représentées qu'en Italie centrale, où elles n'apparaissent que sous la forme de quelques rares plafonds à caissons. Or, le choix de décors couvrants devait modifier la perception des pièces, en focalisant le regard sur les parois, voire sur les pavements. En effet, et c'est le second point, les pavements font souvent l'objet d'une attention particulière. Le recours à la polychromie et la mise en œuvre de compositions centrées à motifs figurés sont plus courants dans ces régions, comme l'attestent, par exemple, les riches pavements des *domus dell'Ortaglia* à Brescia (BRE 01 et 02), ceux de la *domus* du Chirurgen à Rimini (RIM 05) ou ceux de la *domus dei Coiedii* à Suasa (SUA 01). Dans ces cas-là, le sol est tout sauf la surface neutre qu'il semblait constituer à Ostie.

En dépit de ces différences, on observe dans l'ensemble de la zone étudiée une corrélation entre la richesse et/ou la complexité du pavement et celles du décor peint. En effet, même dans les *insulae* d'Ostie où les pavements sont dans l'ensemble simples, une gradation apparaît. Ainsi, dans la *Casa delle Muse* nous avons montré une hiérarchie entre des pavements uniformes, des pavements à motifs géométriques simples type damier et des pavements à motifs géométriques plus complexes. Dans un appartement beaucoup plus modeste comme celui de l'*Insula del Soffitto Dipinto*, la pièce principale est pavée d'une mosaïque géométrique à motif couvrant tandis que, dans les autres espaces, prennent place de simples mosaïques blanches, encadrées, au mieux, d'une bande noire. Par ailleurs, les cas du *Caseggiato di Annio* ou de l'appartement 26-32 du *Caseggiato degli Aurighi* montrent que, quand les peintures ne sont pas différenciées entre elles, les pavements ne le sont pas davantage.

2. Choix d'un décor : des critères partagés

Ces relations posées, il convient de mettre en lumière les critères qui guidaient le choix d'un décor peint pour un espace donné. Nous allons voir que, pour l'ensemble de la zone étudiée, l'élément déterminant semble bien être la position hiérarchique d'une pièce dans l'organisation interne de la maison.

a) *Décor et forme des espaces*

La forme et les dimensions d'une pièce conditionnent bien sûr en partie les choix décoratifs. Pour les parois, le rapport entre la longueur et la largeur joue un rôle important. Les espaces dont la longueur est beaucoup plus importante que la largeur reçoivent de manière privilégiée des compositions à panneaux, sinon parfaitement modulaires, du moins non centrées⁵⁴¹. A l'inverse, dans les espaces dont le rapport longueur / largeur est plus équilibré, on privilégie les compositions complexes ou les compositions à panneaux centrées. Pour ces dernières, les rythmes impairs (3 ou 5 panneaux selon la longueur de la paroi) restent très majoritaires. Ce type d'espace peut cependant accueillir, parfois, des compositions modulaires. C'est en particulier le cas en Italie du Nord, comme dans la pièce A bis dans la *domus di Via Arena* à Bergame, où la restitution d'une composition modulaire est certaine (BER 01.01).

La hauteur des parois entre également en jeu. Il semble en effet qu'il y ait eu des hauteurs limites pour la zone principale, tant minimale que maximale. Ainsi les compositions qui se déploient sur plus de trois niveaux sont strictement réservées aux parois particulièrement hautes. Les cas les plus significatifs sont ceux des pièces principales du *Caseggiato dei Dipinti* (OST 03.06 ; 04.07, 08 ; 05.01, 04) ou du cryptoportique de la *domus* sous la *Velia* (ROM 12.01), dont l'élévation est d'environ 6 m). De plus, on ne voit jamais, sur ces mêmes parois, de compositions bipartites ou tripartites qui auraient été adaptées aux dimensions de la pièce⁵⁴².

Concernant le décor des plafonds, H. Joyce remarquait, à partir de la documentation qu'elle avait rassemblée, que la forme de la couverture influençait rarement le choix des

⁵⁴¹ Voir la cour 7 de la *domus* des Fontaines à Brescia (BRE 02.06), les deux pièces qui flanquent la grande pièce 15 dans la *Casa dell Muse* à Ostie (OST 16.12) et, bien sûr, les nombreux couloirs ou portiques, comme le couloir 13 de la *domus* des Fontaines à Brescia (BRE 02.09), le grand couloir de la villa de Toscolano Maderno (TOS 01.05) ou encore celui de la *domus* des *Valerii* à Rome (ROM 07.01).

⁵⁴² Il serait intéressant à cet égard de pouvoir tenter une évaluation chiffrée des dimensions limites ; on manque cependant de mesures, les peintures n'étant que trop rarement photographiées avec des échelles et la hauteur des parois étant indiquée beaucoup moins systématiquement que les longueurs et largeurs de la pièce.

compositions⁵⁴³. Cette affirmation se confirme au vu des quelques documents nouveaux que nous avons apportés au dossier. Ainsi, on observe des compositions à emboîtements aussi bien sur des voûtes en berceau⁵⁴⁴ que sur des voûtes en croisées⁵⁴⁵ ou des plafonds plats⁵⁴⁶. Apparaît seulement, sur le faible échantillon dont on dispose, un emploi des modules quadrangulaires plutôt sur les plafonds plats ou, plus rarement, sur les voûtes en berceau, mais jamais sur les voûtes à croisées où sont préférés les modules circulaires ou octogonaux. La forme de la couverture joue là un rôle évident.

De même les compositions à diagonales affirmées, qui se prêtent particulièrement bien aux voûtes à croisées, ne leur sont en aucun cas réservées ; elles sont en effet documentées également sur des voûtes à berceau⁵⁴⁷ et des plafonds plats⁵⁴⁸.

Pour les compositions à caissons, la forme de la couverture joue davantage dans la mesure où celles-ci sont, dans l'état actuel de notre documentation, absentes des voûtes à croisées et documentées seulement sur des plafonds plats⁵⁴⁹ ou sur des voûtes en berceau⁵⁵⁰. Cela n'est guère surprenant, puisque ces compositions dérivent de formes architecturales et stuquées qui ne se prêtent pas aux voûtes en croisées. La même remarque semble valoir pour les compositions à réseau mais les données sont ici beaucoup plus fragmentaires et l'on ignore souvent la forme des couvertures.

b) Décor et fonction des espaces

Ce travail n'a permis de faire apparaître aucune association systématique entre un type de composition et la fonction d'une pièce. La question des espaces de circulation, où l'on privilégie des compositions à panneaux non centrées, constitue un cas limite puisque c'est autant la forme de l'espace que sa fonction (un lieu où l'on ne fait que passer et où le regard n'a donc pas le temps de se poser) qui détermine le choix.

⁵⁴³ Joyce 1981, p.93.

⁵⁴⁴ Par exemple dans la pièce B de la *domus* sous le sanctuaire de Jupiter Dolichè à Rome (ROM 01.01) ou substructions du Canope à Tivoli (voir annexe 1).

⁵⁴⁵ Par exemple dans la pièce 2 de la *domus sotto la Piazza del Tempio di Diana* à Rome (ROM 02.02) ou la pièce 6 de l'*Insula delle Volte Dipinte* à Ostie (OST 08.06).

⁵⁴⁶ Par exemple dans la pièce 11 de la *domus* des Fontaines à Brescia (BRE 02.08 état 1) ou la pièce 6 de la *Domus Tiberiana* à Rome (ROM 14.02).

⁵⁴⁷ Voir, à Rome, la pièce D2 de la villa antérieure au Palais de Maxence (ROM 20.03) ou le portique la Villa de Trajan à Arcinazzo Romano (ARC 01.01).

⁵⁴⁸ Par exemple dans la pièce H de la *domus* sous les Thermes de Caracalla (ROM 19.07) ou dans la pièce 4 de l'*Insula delle Ierodule* (OST 09.03).

⁵⁴⁹ Par exemple dans la pièce 17 de la *domus* B de *Santa Giulia* à Brescia (BRE 03.08) ou pièce à la mosaïque d'Orphée dans la *domus* du Chirurgicalien à Rimini (RIM 05.05).

⁵⁵⁰ Voir le premier état du décor de la pièce E14 de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* à Rome (ROM 10.10 état 1).

Il faut également envisager le cas des décors mixtes avec partie basse rouge, documentés surtout en Italie centrale, qui semblent pour leur part réservés à un type de pièces bien précis. Que la partie basse soit en tuileau ou seulement peinte en rouge, décorée ou non, ces compositions, qui dérivent des revêtements pompéiens que nous avons qualifiés « de propreté », sont utilisés exclusivement dans des espaces particulièrement exposés, qu'il s'agisse de pièces de service⁵⁵¹ ou de pièces de passage⁵⁵². Si la fonction de protection est moins claire dans les cas où la zone basse est réalisée en mortier sableux et décorée (comme dans l'*Insula di Giove e Ganimede*, OST 03.10), ces structures n'en restent pas moins associées, visuellement, à un usage utilitaire. Il ne s'agit cependant pas tant d'un choix d'une composition précise (on l'a vu, ces zones rouges sont parfois décorées, parfois non), que de l'utilisation privilégiée d'une couleur, en lien avec un usage particulier.

La structure et la couleur du fond sont donc liées avant tout à la forme de la pièce et à son statut dans la hiérarchie de la maison, non à sa fonction. Le choix des motifs pouvait, bien sûr, apporter une certaine connotation à un espace, en le destinant à des usages privilégiés. Il paraît cependant nécessaire d'avancer ici avec une grande prudence. Tout d'abord parce que, comme nous l'avons rappelé dans la première partie, il n'est pas dit que les pièces aient eu une seule et unique fonction ; ensuite, parce qu'il n'existait pas nécessairement un lien mimétique entre la thématique développée dans le décor et l'activité menée dans la pièce ; enfin, parce que certains motifs, en passant dans le répertoire courant, devaient avoir en partie perdu leur potentiel de signification, du moins pour les motifs utilisés isolément. Les associations systématiques sont donc dangereuses. Nous visons en particulier l'identification, très courante dans la littérature archéologique, de salles à manger à partir de la présence d'une iconographie dionysiaque. Ménades, vases divers, chèvres, panthères et même, dans une moindre mesure, thyrses, deviennent des motifs courants, souvent associés à d'autres. Si leur convergence peut effectivement créer une atmosphère dionysiaque forte, bien adaptée à une salle à manger, il n'y a là rien de systématique et il faut examiner les situations au cas par cas. Ainsi, dans un espace comme la pièce D de la *domus* sous la Villa Negroni à Rome (ROM 17.04), où le thème du vin est développé sur trois parois, dans les tableaux centraux – dont l'un met directement en scène Bacchus –, dans une pièce largement ouverte sur le péristyle, il nous semble tout à fait possible de restituer des fonctions de salle à manger. A l'inverse, si l'on prend, par exemple, la pièce 9 de la *Casa delle Muse* à Ostie (OST 16.08), où

⁵⁵¹ Par exemple dans les latrines de la maison antérieure à la *Caupona del Pavone* (OST 22.02) ou dans la cuisine de l'*Insula delle Volte Dipinte* (OST 08.07).

⁵⁵² Par exemple, dans les escaliers de l'*Insula delle Volte Dipinte* (OST 08.13) ou dans les couloirs et *mediana* du *Caseggiato dei Dipinti* (OST 03.10, 04.05, 05.02).

l'atmosphère dionysiaque est bien réelle quoique plus diffuse, sa position reculée dans le plan et la simplicité de son pavement la font apparaître davantage comme une antichambre à la riche pièce 8, dans un groupe de pièces qu'il faudrait interpréter comme des appartements du maître de maison.

Les motifs mis en œuvre peuvent donc aider à identifier la destination d'un espace mais il ne faut pas les couper de la lecture du plan et du reste du décor, ni les considérer comme des marqueurs systématiques. Il faut également distinguer différentes échelles de construction de sens, du motif isolé aux scènes complexes, en passant par la mise en réseau d'éléments.

c) Décor et luminosité

La luminosité d'une pièce ne semble influencer qu'à la marge le choix de la couleur du fond. Si l'on observe des cas où la présence d'un fond blanc est sans doute liée, en partie, au caractère sombre des espaces⁵⁵³, nombreuses sont les pièces peu lumineuses qui sont dotées de compositions colorées, bicolores ou polychromes. Pour ne citer que quelques exemples dispersés du nord au sud, c'est le cas, à Brescia, de la pièce 17 de la *domus* B de *Santa Giulia* (BRE 03.08) ou de la pièce 1 de la *domus sotto l'Istituto C. Arici* (BRE 06.01) ; dans la *domus dei Coiedii* à *Suasa*, des pièces AK et, sans doute, AF (SUA 01.18 et 20) ; à Ostie, de la pièce 10 de la *Casa delle Muse* (OST 16.09), des pièces VIII et X de la *domus* antérieure à la *Caupona del Pavone* (OST 22.08, 10) ou des pièces 6 et 7 de l'*Insula dell'Aquila* (OST 23.06, 07). A l'inverse les fonds monochromes clairs ne sont pas réservés aux pièces sombres, comme l'ont montré les analyses sur les décors à édicules d'Ostie ou comme le suggèrent les cas de cours décorées de fonds totalement ou partiellement blancs⁵⁵⁴.

d) Changer de décor ou maintenir l'existant ?

Analysant le programme décoratif de la tour belvédère de la villa de Marina di S. Nicola, nous avons mis en lumière une volonté de garder le décor originel du portique tout au long de la vie de l'édifice (LAD 01.08), tandis que les pièces de la tour elle-même étaient repeintes⁵⁵⁵. Vers la fin du II^e s., la pièce 6, qui opère la transition entre le portique et les

⁵⁵³ Voir les espaces enterrés ou semi-enterrés des *domus* romaines en période 1.

⁵⁵⁴ Voir la cour 4 de la maison antérieure à la *Caupona del Pavone* à Ostie (OST 23.04) ou la cour E13 dans la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* à Rome (ROM 10.09).

⁵⁵⁵ Carrive, à paraître.

appartements de la tour, et la pièce voisine 11, reçoivent des décors polychromes, caractéristiques de l'époque sévérienne (LAD 01.07, 11) ; les pièces de passage 3 et 5 sont quant à elles repeintes selon des décors linéaires à fond blanc (LAD 01.04, 06). Dans cet ensemble, le caractère traditionnel du décor semble fonctionner comme un marqueur hiérarchique, à côté de la présence du marbre et de la complexité du décor peint. Cette manière de conserver le plus longtemps possible des décors qui devaient apparaître comme prestigieux est sensible à Pompéi, où des revêtements de Premier et Deuxième Styles sont maintenus dans certaines pièces, tandis que d'autres sont redécorées. Pour ne prendre qu'un exemple, nous pouvons citer le cas de la maison I, 8, 18, où l'*atrium* dorique, qui a donné son nom à l'habitation, conserve jusqu'en 79, au prix de quelques réfections ponctuelles, son monumental décor de Premier Style, alors qu'en face et à côté, d'autres pièces ont été repeintes.

Au sein de notre corpus, outre la villa de Marina di S. Nicola, des choix de ce type sont effectués dans la *domus dei Coiedii* à Suasa. Des décors architecturaux en grande continuité avec les compositions de Quatrième Style sont en effet maintenus dans le noyau « traditionnel » de la maison (c'est-à-dire autour de l'*atrium* originel), alors que les pièces de vie situées en bordure du jardin reçoivent, vraisemblablement vers la fin du II^e s., de nouvelles peintures dont la composition « à patchwork » est tout à fait dans le goût de ce qui fait en Italie centrale au même moment. Un autre cas peut être identifié à Rome, dans la « *Villa Grande* » sotto S. Sebastiano. Les parois de cette maison témoignent en effet de plusieurs phases de réfection des décors, de l'époque d'Hadrien jusqu'au IV^e s., qui ne touchent cependant pas certaines peintures. Ainsi, dans la pièce 28, la partie basse des parois (la plus exposée) est reprise plusieurs fois, mais la composition architecturale qui la surmonte est laissée en place (ROM 21.02) ; de même, dans la pièce 29, il semble que l'on ait conservé, au prix de quelques réfections ponctuelles, le décor originel (ROM 21.03). En revanche, les pièces 30 et 31 sont entièrement repeintes au cours du III^e s. On remarque encore une fois que les pièces complètement redécorées sont en position reculée, tandis que les pièces où l'on tâche de conserver les décors anciens sont vraisemblablement les espaces de représentation de la maison. La pièce 28 se distingue en effet par ses grandes dimensions et son ouverture sur la cour, tandis que la pièce 29 se situe dans l'axe de vision des hôtes qui arrivaient par l'escalier.

Une dichotomie apparaît donc, dans certaines maisons, entre des pièces secondaires ou plus intimes, où l'on n'hésitait pas à mettre en œuvre des décors dans le goût du temps, et des pièces plus accessibles et plus visibles, au rôle de représentation évident, dans lesquelles on préférait des décors traditionnels. Si la tension entre tradition et innovation nous semble avoir

un rôle réel dans les choix effectués pour ces différentes maisons, des considérations économiques et pratiques devaient aussi entrer en ligne de compte. Ainsi, dans la villa de Marina di S. Nicola, il paraît compréhensible d'avoir attendu le plus longtemps possible avant de redécorer le portique, long d'au moins une centaine de mètres. A Ostie, dans la *Casa delle Muse*, on a le sentiment que les décors originels ont été conservés le plus longtemps possible parce que les (nouveaux ?) propriétaires n'avaient plus les moyens d'en faire réaliser d'une qualité équivalente (voir p.167-168).

Qu'elle exprime donc un certain rapport au passé ou qu'elle nous parle de situations économiques particulières, la volonté de garder ou refaire un décor est en tout cas un choix significatif, qu'il convient d'interroger.

Au total, il apparaît que le choix d'un décor est guidé avant tout par la position hiérarchique d'une pièce dans l'économie interne de la maison. A ce niveau, les critères apparaissent différents en Italie centrale et dans les régions septentrionales.

3. Deux zones stylistiques, deux façons d'habiter le décor

En dépit des différences mises en lumière entre les différents sites d'Italie centrale, la zone présente une cohérence réelle en termes de programmes décoratifs⁵⁵⁶, à tel point que l'on peut parler d'uniformisation, non pas tant des peintures elles-mêmes, mais des codes structurant l'espace domestique. On pourrait ainsi penser qu'à Rome, la banalisation des revêtements de marbre, dans les pièces importantes des riches *domus*, modifierait la place et le fonctionnement des peintures qui y sont associées. Or il n'en est rien. Si, comme nous l'avons vu, ces pratiques contribuent à diffuser de nouvelles organisations des parois, les critères de hiérarchisation du décor peint restent les mêmes. D'une certaine manière, la hiérarchisation des espaces serait parfaitement lisible si l'on enlevait le marbre. Ce qu'apportent ces revêtements ce sont, bien sûr, une plus-value en termes de prestige, ainsi qu'un degré de subtilité supplémentaire dans la conception des programmes décoratifs, puisque, pour un même type de composition picturale, des variantes peuvent être introduites

⁵⁵⁶ Nous entendons par programme décoratif la façon dont les décors s'agencent et sont conçus les uns par rapport aux autres pour structurer l'espace domestique.

non seulement par la présence ou non d'un revêtement marmoréen mais également par sa hauteur⁵⁵⁷.

On peut également parler d'uniformisation dans la mesure où quel que soit le statut socio-économique des édifices, les critères, voire même dans certains cas les formes du décor, sont les mêmes, les différences se jouant dans la qualité de réalisation. L'existence d'un langage commun est particulièrement sensible quand on regarde les décors des pièces secondaires, objets d'une attention moins grande de la part des commanditaires ambitieux. Ce sont ainsi des compositions à édicules semblables qui occupent les parois des modestes appartements du *Caseggiato di Annio* à Ostie (OST 19 et 20) et des salles de la *Domus Tiberiana* à Rome (ROM 14.04, 05) ; de même, il n'y a guère de différence entre les peintures linéaires qui ornent la pièce 3 de la vaste villa maritime de Marina di S. Nicola (LAD 01.04) et celles qui décorent les parois de la Maison aux Salles Souterraines de Bolsena (BOL 01.02, 03), maison de taille moyenne qui ne se distingue pas par une richesse particulière.

La cohérence est également chronologique, la période étant marquée par une grande continuité dans la conception des programmes décoratifs, au moins jusqu'au milieu du III^e s. Nous l'avons dit, si le style linéaire représente d'importants changements stylistiques, qui modifient également, dans les versions les plus élaborées, la conception de la paroi, néanmoins, son introduction dans les maisons ne bouleverse pas les codes établis. Nous avons en effet montré qu'il venait se substituer, plus ou moins progressivement selon les sites, aux compositions à édicules sur fond blanc ou jaune, se contentant ainsi d'occuper une place laissée vacante dans l'éventail des solutions décoratives.

Ainsi, les critères de hiérarchisation des décors restent stables dans toute la zone étudiée, sur une période longue.

Le premier, et sans doute le principal, réside dans le degré de complexité des structures. Les pièces les plus importantes sont décorées de compositions complexes (c'est-à-dire qui ne peuvent être réduites à une alternance de panneaux) ou de compositions à panneaux centrées de type 1. Dans quelques rares cas, on observe des compositions à scène continue (par exemple dans la pièce N de la maison sous les Thermes de Caracalla). Dans les pièces secondaires, à l'inverse, prennent place exclusivement des compositions à panneaux centrées de type 2 ou modulaires. Les seuls espaces qui échappent d'une certaine manière à ce classement sont les portiques encaissant les jardins ou les cours qui occupent souvent une place centrale, mais dont le plan impose la plupart du temps des compositions à panneaux.

⁵⁵⁷ Voir par exemple le cas de la *domus sotto la Piazza dei Cinquecento* analysé p.207-210.

A la complexité des structures s'ajoute la couleur du fond. Les fonds polychromes sont, dans l'ensemble, réservés aux pièces principales, tandis que les fonds bicolores et monochromes sont privilégiés dans les espaces secondaires. Il s'agit cependant d'un critère qui connaît une relative souplesse. D'une part, parce qu'on observe, vers la fin du II^e s., l'introduction de fonds polychromes dans les couloirs des secteurs les plus importants (voir par exemple le cas de la maison antérieure à la *Caupona del Pavone* ; OST 22). D'autre part parce que les fonds monochromes blancs ont une signification ambivalente. S'ils semblent, à Ostie, réservés aux pièces secondaires, à Rome, ils peuvent aussi caractériser des décors prestigieux, en particulier au-dessus de hauts revêtements de marbre (voir p.120-123). D'un côté, le blanc apparaît donc comme le fond le moins coûteux, puisqu'on peut utiliser directement la couche de finition chargée en chaux de l'enduit ; de l'autre, il est associé à des décors plus raffinés. Il est en effet plus facile de produire un effet de richesse sur un fond polychrome que sur des fonds blancs qui exigent pour leur part une complexité propre aux formes mises en œuvre.

Le vocabulaire décoratif joue également un rôle, mais pas tant dans le type de motifs choisis que dans la complexité des formes. Ainsi, avant l'émergence du style linéaire, les motifs architecturaux sont présents dans la grande majorité des décors et ce sont leurs dimensions, leur variété et/ou leur complexité qui font la différence. Cette gradation est particulièrement sensible dans l'*Insula delle Ierodule* (voir l'analyse du programme décoratif menée p.97-103) ou dans les différences qui s'opèrent, à Rome ou *Alba Fucens*, entre les décors à édicules répétés et les autres compositions architecturales. La situation évolue avec la diffusion du style linéaire dans les espaces secondaires, qui tend à faire de la présence de motifs architecturaux un marqueur hiérarchique. La même gradation apparaît pour les motifs figurés : les représentations humaines ne sont pas complètement exclues des peintures des pièces secondaires mais elles n'apparaissent que sous la forme de petites figures volantes ou de bustes, la plupart du temps isolés. Les scènes plus complexes sont en revanche réservées aux pièces principales.

La combinaison de la structure, de la couleur du fond et du vocabulaire décoratif aboutit à la mise en place de lignes de démarcation nettes entre les décors principaux et les décors secondaires. Différences accentuées par les pavements, qui suivent le plus souvent le degré de complexité des peintures, et, dans les demeures les plus riches, par les revêtements de marbre. Ainsi, dans l'ensemble de l'Italie centrale, le statut de la pièce dans la hiérarchie de la maison pouvait être identifié rapidement et avec certitude, permettant au visiteur de voir se dessiner un parcours clair et d'évoluer en terrain connu.

La situation est quelque peu différente dans les régions septentrionales. En effet, le resserrement de la production, autour de compositions simplifiées et d'un vocabulaire décoratif dominé par les motifs végétaux et ornementaux, estompe les différences entre les décors principaux et les décors secondaires. On n'observe plus d'association systématique entre un type de composition et le statut d'une pièce ; c'est davantage la richesse ornementale de l'ensemble qui permet de caractériser le statut d'un espace. Dans ce jeu subtil de différenciation, la couleur du fond semble jouer un rôle important. En l'état actuel de la documentation, les fonds monochromes blancs semblent réservés aux pièces secondaires, tandis que les pièces plus importantes revêtent des compositions colorées où dominent généralement deux tonalités. Nous avons également souligné le rôle que devaient avoir les zones inférieures et supérieures du décor, plus ou moins ornées selon le statut de la pièce.

Les peintures étaient secondées par les pavements qui apparaissent, quant à eux, plus différenciés qu'en Italie centrale. Dans une maison comme celle des Fontaines à Brescia, on observe un éventail important, des simples sols de béton aux riches et complexes pavements de mosaïque polychrome, en passant par les bétons décorés et les mosaïques noires et blanches à motif géométrique. Par ailleurs, si l'on a très peu recours, dans ces régions, aux revêtements marmoréens et aux éléments stuqués, cette absence est pour ainsi dire compensée par le rôle que prennent les jeux d'eau. Les *domus* de Brescia, aussi bien celles *dell'Ortaglia* que celles de *S. Giulia*, constituent des exemples particulièrement significatifs de cette mise en scène de l'eau dans l'espace domestique.

Au total, la hiérarchisation des espaces était donc parfaitement lisible mais l'on peut dire que le décor peint y jouait un rôle moins déterminant qu'en Italie centrale.

Il apparaît donc que l'Italie centrale et les régions plus septentrionales partagent un certain nombre de critères dans le choix des décors, tout en présentant des différences dans l'élaboration des programmes décoratifs, liées aux évolutions stylistiques divergentes dans les deux zones.

Conclusion

En conclusion, nous devons commencer par reconnaître que les progrès concernant la précision des datations ne sont pas aussi importants que nous l'espérons en nous attaquant à ce sujet. Cela est particulièrement vrai pour l'Italie du Nord où les fourchettes chronologiques auxquelles nous avons abouti sont souvent très larges. La volonté de nous appuyer sur les données archéologiques ou, faute de mieux, sur des comparaisons datées archéologiquement, nous a même plutôt poussée à élargir des propositions de datation stylistique parfois assez précises. Cela pourrait être perçu comme une certaine forme de recul ; il nous semble toutefois que ce pas en arrière, si on veut le considérer comme tel, permettra de mieux avancer par la suite. En effet, si les datations n'ont dans l'ensemble guère pu être resserrées, le phasage proposé a en revanche gagné en solidité et en transparence au sens où il est fondé, autant que possible, sur des indices extérieurs aux peintures et dont nous avons indiqué le degré de fiabilité. Certaines datations stylistiques réalisées en dépit des éléments archéologiques ont également pu être définitivement écartées. Ce travail pourra ainsi fournir aux archéologues et historiens de l'art un catalogue qui leur permette d'évaluer rapidement le degré de fiabilité d'une comparaison en termes de datation.

Néanmoins, au terme de ce travail, la publication de monographies intégrant l'étude détaillée du décor à l'étude générale de l'édifice et des données de fouilles (quand elles existent) nous paraît plus que jamais la clé des progrès futurs. Une telle nécessité vaut également pour un site comme Ostie, où les datations semblent plus claires mais où de nombreux édifices restent largement méconnus ou étudiés seulement superficiellement. En établissant ainsi, par des travaux monographiques solides, des points de repère bien datés, on pourra espérer préciser notre compréhension de l'évolution des décors. Il y aurait sans doute également un travail à mener dans les archives et les surintendances, auprès des fouilleurs et des musées pour récupérer des rapports de fouilles ou tout autre type de données qui permettraient de replacer dans leur contexte de découverte des peintures publiées isolément. Il s'agit cependant d'un travail de longue haleine, dont les résultats ne peuvent être garantis à l'avance.

Si la chronologie n'a pu être affinée que ponctuellement, la lecture des décors peints dans leur contexte architectural et à l'échelle d'une zone géographique étendue nous a donné les moyens de faire émerger plus clairement les ruptures importantes et les éléments de continuité et de mieux comprendre leurs enjeux.

Ainsi, dans la seconde moitié du I^{er} s., des changements politiques et culturels d'importance ont lieu, par à-coup, qui conduisent, à la fin du siècle, à l'ouverture d'une période nouvelle dans l'histoire de la peinture murale et du décor domestique. Période que l'on peut suivre, en dépit d'inflexions réelles, au moins jusqu'au milieu du III^e s. Dans un texte intitulé « Pourquoi l'art gréco-romain a-t-il pris fin ? », P. Veyne écrivait : « l'écart entre le II^e et le III^e siècle ne dépasse pas celui qui séparera les *Loges* de Raphaël et le Tintoret. L'historien K. Strobel a raison de dire qu'il n'y a pas de coupure de civilisation entre les deux siècles »⁵⁵⁸. La recherche menée ici confirme pleinement une telle affirmation. Concernant le décor domestique, la coupure véritable, le basculement dans des codes nouveaux nous semble intervenir quelque part entre le milieu du III^e s. et le début du IV^e s. Il s'agit d'un processus qui nous échappe encore, faute de documentation, mais dont on voit le résultat au IV^e s. dans un vocabulaire et des programmes décoratifs profondément autres : dans ces esclaves servant le dîner qui projettent sur les murs des réalités qui jusqu'ici n'y avaient eu que peu de place⁵⁵⁹, dans ces personnages de grandes dimensions qui ornent les parois de simples couloirs, dans cette disparition consommée du cadre architectural, dans cette invasion désormais massive des imitations de marbre, qui montent jusque dans les zones hautes des parois (**fig. 39**)⁵⁶⁰. Avant cette date, non seulement le répertoire n'est guère renouvelé, témoignant d'un socle culturel stable, mais la façon dont le décor structure la maison, les codes mis en œuvre, restent les mêmes.

Cette période cohérente allant de la fin du I^{er} s. à la fin du III^e s. ap. J.-C. a longtemps été considérée, dans l'histoire de la peinture murale, comme une longue phase de déclin où l'on observait seulement la répétition affaiblie de schémas déjà connus et la perte progressive des savoir-faire⁵⁶¹. C'est pour contrebalancer une telle perception, qu'au début des années 1930, F. Wirth insistait avec tant de force sur la valeur positive des changements observés au

⁵⁵⁸ Veyne 2005, p.775, citant Strobel 1993.

⁵⁵⁹ Voir les analyses de K. Dunbabin mentionnées p.186.

⁵⁶⁰ Ces différentes remarques renvoient essentiellement à la villa de Piazza Armerina. Voir les analyses de M. De Vos dans Carandini *et al.* 1982, en particulier p.109-111 et planches associées. Pour l'invasion des imitations de marbre et la disparition du cadre architectural hérité des siècles précédents, on peut aussi penser à la *domus sotto s. Giovanni e Paolo* à laquelle nous avons plusieurs fois fait référence (Colini 1944, p.164-182).

⁵⁶¹ Nous renvoyons à ce sujet à l'exkursus historiographique réalisé dans la première partie.

cours de la période⁵⁶². On assisterait selon lui à la recherche de formes nouvelles, dont l'aboutissement serait l'émergence du style linéaire, considérée comme une véritable révolution. Plus récemment, E. Leach s'est positionnée par rapport à cette question, en proposant de lire le manque de créativité dont témoigne généralement la production picturale aux II^e et III^e s., non comme une forme de déclin, mais comme l'expression d'un rapport particulier au passé⁵⁶³.

Poser la question du « déclin », que l'on se place pour ou contre, comme le font F. Wirth et E. Leach, revient toutefois à envisager la documentation d'un strict point de vue stylistique, en oubliant que, quoi qu'il en soit, la peinture murale a continué d'occuper les murs de la grande majorité des maisons pendant au moins deux siècles. Et c'est précisément là que se situe, selon nous, la clé pour comprendre les évolutions de la période, dans la rencontre de deux tendances : d'une part, le désintérêt pour la peinture murale au plus haut niveau de la société, qui modifie son statut et a les répercussions que nous avons mentionnées sur sa production ; d'autre part, le fait que ce type de décor demeure le principal vecteur de structuration de l'espace domestique. Tandis que le manque de stimulation conduit, comme nous l'avons dit, à une certaine stabilisation du répertoire décoratif, l'utilisation continue de ce type de décor dans des contextes géographiques et socio-économiques très différents, dont les besoins et les moyens ne sont pas de même nature, introduit des évolutions progressives, des distorsions ponctuelles dans la manière de mettre en œuvre ces éléments à l'échelle de la paroi et à celle de la maison. On observe ainsi une tension entre une certaine permanence de la matière première pour ainsi dire, et une modification progressive du cadre qui la reçoit.

De la fin du I^{er} s. à la fin du III^e s., les ruptures sont d'abord géographiques. Il apparaît ainsi, au terme de ce travail, que parler de « la peinture murale en Italie » n'a guère de sens. Les différences entre les deux zones mises en évidence sont nombreuses et touchent tant la conception des décors pris isolément, que la construction des programmes décoratifs à l'échelle de la maison. Il s'agit néanmoins d'un cadre géographique qui est tout sauf rigide, comme le montre la pénétration de compositions architecturales typiques de la production de la fin du II^e s. à Ostie jusqu'à Castelleone di Suasa et, à l'inverse, le profil stylistique particulier de la grande villa des Abruzzes, à San Potito di Ovindoli.

Les ruptures sont également socio-économiques. Bien que nous manquions à cet égard de documentation pour évaluer les situations les plus modestes, la ville d'Ostie offre un panel

⁵⁶² Wirth 1934, voir nos développements dans la partie historiographique.

⁵⁶³ Leach 2004, p.265-286 ; voir nos développements dans la partie historiographique.

assez large. Les différences sont grandes en effet entre les modestes unités résidentielles du *Caseggiato di Annio* ou *del Temistocle*, où se répètent des peintures identiques à fond blanc, et, par exemple, la *Casa delle Muse*, au riche et complexe programme décoratif. Entre les deux, les solutions intermédiaires sont nombreuses, que l'on pense aux petits appartements à *medianum* des *Case a Giardino*, où alternent décor bicolores et compositions architecturales polychromes, ou aux unités résidentielles qu'abritent le *Caseggiato dei Dipinti*, plus grandes et présentant davantage de niveaux de hiérarchisation. Ces différences concernent aussi bien la complexité des motifs et des compositions et leur qualité de réalisation que l'articulation des programmes décoratifs. Un écart supplémentaire sépare ces maisons des *domus* de Rome ou des grandes villas extra-urbaines du Latium et de l'Etrurie méridionale où les décors principaux témoignent d'une complexité et, souvent, d'une qualité de réalisation plus importantes, et où l'utilisation des revêtements marmoréens, tant sur les sols que sur les parois, permet d'ajouter des degrés de hiérarchisation supplémentaires.

Ainsi, on ne décorait pas sa maison de la même façon selon qu'on était un petit commerçant d'Ostie, un riche propriétaire des Abruzzes, un aristocrate romain ou un notable de Brescia. Cependant le partage d'un certain nombre de codes dans la façon de structurer la maison ne laisse guère de doutes sur le fait que le petit commerçant d'Ostie se serait parfaitement repéré dans la *domus* des Fontaines à Brescia.

A travers la base de données mise en œuvre, ce travail propose également une méthode de remise en contexte systématique du décor peint, qui nous semble avoir porté ses fruits. Jusqu'à présent, de telles approches avaient été appliquées surtout à l'échelle de maisons, éventuellement de villes. Nous avons ici mené l'étude sur une vaste région, ce qui a permis une compréhension plus fine des enjeux qui sous-tendent l'évolution du décor domestique à la période envisagée. Au-delà, ce sont les mutations de la peinture murale de manière générale qui s'en trouvent éclairées. Cette méthode, nous l'espérons, pourra servir à d'autres chercheurs, dans d'autres contextes géographiques et à d'autres périodes, et pourra, par là même, s'affiner, s'enrichir et contribuer à l'écriture d'une histoire « incarnée » de la peinture murale, telle que nous avons essayé de la proposer ici.

Annexes

A. Annexe 1 : le décor de la villa d'Hadrien

1. Tableau récapitulatif des revêtements conservés dans les différents édifices

Ce tableau a été établi à partir du volume de recension dirigé par F. Guidobaldi (1994) et de la synthèse d'E. Salza Prina Ricotti (2001). Pour faciliter la recherche, les édifices sont classés par ordre alphabétique.

Edifices	Pièces concernées	Revêtements muraux	Voûtes	Pavements
Académie	Nombreuses pièces	Enduit peint	x	Mosaïques avec <i>emblema</i> / <i>opus sectile</i>
	Pièces derrière le temple d'Apollon	Présence de <i>crustae</i>	x	x
Bibliothèques	Pièces nobles	Revêtement de marbre sur 2 m / enduit rouge		<i>Opus sectile</i> / dallage de marbre
	Passages / couloirs	x	x	Mosaïque
Canope	Grande exèdre	Revêtement de marbre	x	Mosaïque
	Galerie	Revêtement de marbre	x	Mosaïque
	Grand <i>ambulacrum</i>	x	Enduit peint	Mosaïque
Caserne des Vigiles	Entrée	x	x	<i>Opus spicatum</i>
Cento Camerelle	<i>Camerelle</i>	Enduit peint	x	<i>Opus signinum</i>
	Latrine	Enduit peint	x	<i>Opus spicatum</i>
Edifice à trois exèdres		<i>Opus sectile</i>	x	<i>Opus sectile</i>
Grand Cryptoportique				
Grand vestibule	Pièces	Revêtement de marbre	x	<i>Opus sectile</i>
	Portiques	x	x	Mosaïque blanche
Grands thermes	Majorité de pièces	Enduit peint parfois rehaussé de stuc	Enduit peint	Mosaïque noire et blanche
	Grand <i>frigidarium</i>	Revêtement de marbre sur 3 m	x	x
	Cryptoportique et palestre	Traces de marbre	x	x
Hospitalia	Majorité de pièces	Enduit peint	Enduit peint	Mosaïque noire et blanche
	Groupe de pièces à l'extrémité N-E	Revêtement de marbre	Enduit peint	<i>Opus sectile</i>
Jardin à l'est de l'Accadémie	Partie noble du prétoire	Revêtement de marbre	x	<i>Opus sectile</i>
Jardin clôturé à l'est du palais	Péristyle	x	x	<i>Opus sectile</i>
Jardin-péristyle de la <i>Piazza d'Oro</i>	Péristyle	x	x	<i>Opus sectile</i>
Jardin-péristyle dit "salle du trône"	Abside	<i>Opus sectile</i> sur 4 m	x	<i>Opus scutulatum</i>
	Péristyle	Plinthe en marbre	x	<i>Opus scutulatum</i>
Lycée		Enduit peint	x	x
Mimizia		Présence de marbre	x	Présence de marbre
Nymphée du palais	Vasque	Revêtement de marbre	x	x
	Abside	x	x	<i>Opus sectile</i>
	Partie découverte	x	x	<i>Opus spicatum</i>
Odéon		Gradin en marbre	x	<i>Opus sectile</i> / dallage de marbre

Edifices	Pièces concernées	Revêtements muraux	Voûtes	Pavements
Palais	Majorité des pièces	Plinthe de marbre / enduit peint	x	Mosaïque / <i>opus sectile</i>
	Salle basilicale	Plinthe de marbre / enduit peint	x	Mosaïque avec <i>emblema</i>
	Cour du Palais	Enduit peint	x	<i>Opus scutulatum</i>
	Péristyle de la Salle du Trône	x	x	<i>Opus scutulatum</i>
Palais, édifice avec la "Peschiera"	Majorité des pièces	Revêtement de marbre, jusqu'à 5 m	x	<i>Opus sectile</i>
Palais, salle aux pilastres doriques	Majorité des pièces	Revêtement de marbre, jusqu'à 2 m	x	<i>Opus sectile</i>
Petits Thermes	Majorité de pièces	Revêtement de marbre sur toute la hauteur		<i>Opus sectile</i>
	Pièces adossées au Nymphée d'Auguste	Enduit peint	x	<i>Opus sectile</i>
	<i>Laconicum</i>	Revêtement de marbre sur toute la hauteur	Enduit peint	<i>Opus sectile</i>
Piazza d'Oro	Péristyle	x	x	<i>Opus sectile</i>
	Pavillon nord	x	x	Mosaïque polychrome
	Grand nymphée	Revêtement de marbre	x	x
Salle des philosophes		<i>Opus sectile</i> sur 3 m	x	<i>Opus sectile</i>
Stade	Petites pièces nord	Enduit peint	x	<i>Opus sectile</i>
	Portique du jardin nord	Enduit peint	x	x
	Façades du Palais	Revêtement de marbre	x	x
	Façades de l'Edifice aux trois exèdres	Revêtement de marbre	x	x
	<i>Triclinia</i>	Revêtement de marbre	x	x
	Grand nymphée	Revêtement de marbre	x	Dallage de marbre
Théâtre maritime	Portique	Plinthe de marbre / enduit peint	x	Mosaïque blanche a stuoia
	Pièces du pavillon	Revêtement de marbre	x	<i>Opus sectile</i>
Thermes avec <i>heliocaminus</i>	Majorité de pièces	Revêtement de marbre	x	<i>Opus sectile</i> / dallage de marbre / mosaïque
	Pièces ajoutées à l'ouest	Enduit peint	x	<i>Opus sectile</i> / dallage de marbre / mosaïque

2. Peintures documentées

L'état de conservation des enduits peints *in situ* est actuellement désastreux et nous devons nous fier en grande partie aux descriptions et photographies réalisées aux siècles derniers.

Edifices	Localisation des peintures	Principales références bibliographiques
Bibliothèques	Parois du passage entre les bibliothèques	Wirth 1934, p.68, fig. 29 ; Joyce 1981, p.22 sq ; Liedtke 2003, n°53, 4, p.145
	Plafond d'une petite pièce à côté de la grande bibliothèque grecque	Wirth 1934, p.69, fig. 30 ; Joyce 1981, p.82
	Plafond d'une pièce extérieure à la bibliothèque grecque	Wirth 1929, p.139, fig. 11
Canope	Voûtes des substructions	Reggiani 1999 ; Liedtke 2003, n°53, 8, p.146 ; Molle 2004
	Plafond d'une pièce sur le côté ouest du <i>serapeum</i>	Wirth 1934, p.72-73, fig. 33 ; Joyce 1981, p.71, fig. 66
Grand Cryptoportique	Grand cryptoportique, parois	Wirth 1934, p.65, fig. 26 ; Joyce 1981, p.34
	Grand cryptoportique , voûte de l'entrée	Wirth 1929, p.136, fig. 9-10 ; Joyce 1981, p.71, fig. 67
	Pièce du cryptoportique utilisée comme écurie par la suite, parois et plafond	Wirth 1934, p.65-66, fig. 27, 28
Grands thermes	Plafond stuqué dans une des pièces "imposantes"	Wirth 1934, p.70 sq, fig.3 1 ; Aurigemma 1961, fig. 74 ; Joyce 1981, p.72, fig. 69
Hospitalia	Décor standardisé dans la majorité des pièces	Wirth 1934 p.65, fig. 24 et 25 ; Aurigemma 1961, p.185 ; Joyce 1981, p.33 ; Liedtke 2003, n°53,2 et 3, p.144-145
	Parois du <i>triclinium</i> impérial	Aurigemma 1961 fig. 194 ; Joyce 1981, p.46
Palestre	Plafonds de deux pièces de la palestre	Wirth 1934, fig. 37 ; Joyce 1981, p.78, fig. 79
Petits Thermes	Deux plafonds de couloirs (?)	Wirth 1934, p.73, fig.3 4 ; Joyce 1981, p.72, fig. 68
Stade	Parois de la pièce centrale des petites pièces nord	Hoffmann 1980, p.31, pl. 36, 1.2 ; Joyce 1981, p.22, fig. 1 ; Liedtke 2003, n°53, 1, p.144
Autres	Deux pièces entre les Grands Thermes et le <i>Praetorium</i>	Wirth 1929, p.126 sq ; Joyce 1981, p.24, fig. 4-5 ; Liedtke 2003, n°53, 5 et 6, p.145
	Pièce à l'est du stade / au-dessus du Nymphée	Wirth 1934, p.72, fig.32
	Plafond du Nymphée dit du Casino Fede	Wirth 1934, p.73, fig. 35 ; Joyce 1981, p.78, fig. 78
	Peintures non localisées.	Krieger 1919, p.35-39.

B. Annexe 2 : Caseggiato degli Aurighi, groupe de pièces 6-10

S. Mols (2000b) a réalisé une étude détaillée des enduits de ce groupe de pièces. Il nous a toutefois semblé utile, pour faciliter la lecture des enduits, de préciser, plans à l'appui, le phasage de l'ensemble.

On observe différents types de construction :

- les parois nord, est et ouest de la pièce 10 ainsi que la paroi est de la pièce 6 et la paroi ouest de la pièce 9 sont en *opus testaceum* (fines briques beiges qui, à vue d'œil, ne diffèrent guère de celles utilisées pour les pilastres),
- le parement nord des parois sud de la pièce 10 est en *opus testaceum* (avec les mêmes fines briques beiges) tandis que le parement sud est en *opus mixtum* assez grossier,
- la paroi qui vient isoler à l'ouest la pièce 8 de l'îlot voisin est en *opus mixtum* irrégulier,
- les cloisons qui isolent la pièce 9 de la pièce 8 sont montées en blocs de tufs irréguliers agencés de façon grossière,
- enfin, les parois qui viennent fermer la pièce 8 à l'est présentent deux états : un premier état à la construction très hétérogène (mélange de blocs de tufs et d'autres matériaux comme des tuiles) ; un second état réalisé, devant l'enduit de première phase, en *opus testaceum*, état auquel il faut associer le pilastre 15, également en *opus testaceum* et décoré de la même peinture.

Par ailleurs, la stratigraphie des enduits atteste de la destruction d'une cloison qui séparait la pièce 8 de la pièce 9, plus au sud que celle en place aujourd'hui. En effet, les peintures à édicules piquetées passent derrière la cloison actuelle et se prolongent dans la pièce 8 pour s'arrêter de façon nette et propre avant la fin du pilastre 5, permettant de restituer une paroi à cet endroit.

Il semble probable qu'aient été élevées au même moment les cloisons en briques qui délimitent l'espace 10 et ferment la pièce 9 à l'ouest et la pièce 6 à l'est, la présence d'un *opus mixtum* irrégulier sur les parements sud des parois sud de la pièce 10 pouvant s'expliquer par le fait que cette face n'était pas destinée à être visible⁵⁶⁴. Le bouchage qui

⁵⁶⁴ Ainsi, dans le *Caseggiato di Annio*, les parois qui viennent réduire l'espace de l'entrée ont deux parements différents : celui qui donne sur la rue est en briques et assez soigné, tandis que celui qui donne sur la maison est en blocs de tuf irrégulier.

ferme la pièce 8 à l'ouest peut être rapproché de l'*opus mixtum* des ces parois et par conséquent appartenir à la même phase. Ces modifications doivent intervenir peu de temps après la construction des pilastres puisque le type de briques utilisé est très proche. On assisterait ainsi à une opération cohérente de clôture de l'espace 6-10, sans qu'à l'intérieur des pièces soient nettement délimitées (état 1 : voir fig.31). S. Mols ajoute que la clôture de l'ensemble est confirmée par la présence de *fundamenta* pour des seuils dans le passage vers la *Via degli Aurighi*, entre la pièce 10 et la cour 11 et également dans les passages vers les couloirs 5 et 21⁵⁶⁵. Nous émettrons toutefois une réserve dans la mesure où un seuil n'implique pas nécessairement un système de fermeture.

A un moment successif (état 2: voir fig.31), sont élevées les parois de construction hétérogène qui ferment la pièce 8 à l'est. C'est alors qu'est appliquée la première phase de décoration (décor à panneaux articulés par des bandes colorées), que l'on devine sous la paroi en *opus testaceum* qui vient la redoubler par la suite. On reconnaît en effet le double filet d'encadrement blanc sur fond jaune que l'on observe sur la paroi d'en face. La paroi originelle de division entre les pièces 8 et 9, à présent disparue, devait également exister à ce moment-là, puisque la peinture décrite s'arrête là où elle devait se trouver. On peut également supposer que le décor à édicules de la pièce 9 a été appliqué à ce moment, ou peu après, puisqu'il s'agit du premier niveau d'enduit et qu'il fonctionne avec le premier état de la pièce 8.

Dans un troisième temps (état 3: voir fig.31), ont été élevés les piliers et murs de soutien de la pièce 8, recouvert de la peinture linéaire sur fond blanc. Ces modifications sont réalisées avant que la paroi de division entre les pièces 8 et 9 ne soit placée plus au nord puisque S. Mols remarque avec raison que la face nord du pilier 16 ne présente pas de parement, laissant supposer qu'elle venait s'appuyer sur une autre paroi⁵⁶⁶. La question est de savoir si le premier état de peinture avait été laissé visible. Quoique cela paraisse étonnant, la situation actuelle laisse à penser que oui, puisqu'aucune trace d'enduit successif n'est visible dessus. Cependant, il n'est pas exclu, comme le suggère S. Mols, de restituer un lait de chaux, matériau fragile qui ne résiste guère au temps et qui aurait aujourd'hui complètement disparu.

Enfin, les modifications les plus récentes sont la destruction de la paroi de délimitation entre les pièces 8 et 9 pour la reconstruire, plus au nord, en blocs de tuf irréguliers (état 4: voir fig.31). On en profite à ce moment pour clore de façon plus complète la pièce 9 et la redécorer.

⁵⁶⁵ Mols 2000, p.365.

⁵⁶⁶ Mols 2000, p.362.

Les peintures de la pièce 10 sont difficiles à dater relativement par rapport à ces modifications. Nous ne disposons que d'arguments stylistiques qui permettent de rapprocher le premier état de celui de la pièce 8. Quant au second, il est trop faiblement conservé pour se prononcer. L'emploi du lait de chaux est cependant attesté, d'après S. Falzone, surtout à partir du début du III^e s.

On rencontre la même difficulté pour la peinture de la pièce 6, restituée par S. Mols à partir de la documentation d'archive.

C. Annexe 3 : la villa maritime de Marina di San Nicola

1. Rapide histoire des fouilles

Le site de Marina di San Nicola est connu depuis le XVII^e s. mais l'on croyait alors avoir affaire aux vestiges d'un port dont on supposait l'existence dans le territoire d'*Alsium*. Progressivement, les archéologues ont cependant attiré l'attention sur la richesse des pavements et les ruines ont finalement été identifiées à celles d'une villa romaine, voire même, à partir de la lecture de Cicéron, aux restes de la villa de Pompée⁵⁶⁷. A partir du milieu du XIX^e s., le site se trouve quelque peu délaissé et il faut attendre les années 1970 pour assister à une réelle reprise des travaux. Les diverses interventions de la Surintendance Archéologique pour l'Etrurie Méridionale se donnent alors pour but de définir le périmètre de la villa, notamment dans la zone située vers l'intérieur des terres⁵⁶⁸.

En 1986, des projets immobiliers sur ce secteur obligent la Surintendance à reprendre activement les fouilles, qui sont alors centrées sur deux secteurs encore peu connus : le secteur nord-nord-est et le secteur est, tourné vers l'intérieur des terres. De premiers sondages sont effectués avec la collaboration de la Fondazione Lerici, suivis d'une fouille systématique, sous la direction d'I. Caruso, qui a permis de mettre au jour des éléments nouveaux, aussi bien aux abords de la villa que dans la zone résidentielle à proprement parler.

A partir de 1987, une collaboration est mise en place entre la Surintendance et l'Ecole Française de Rome. X. Lafon dirige alors une série de campagnes (de 1987 à 1990, puis en 1993) auxquelles prennent part des étudiants de l'Université de Strasbourg, dans le cadre d'une convention entre la dite université et l'EFR. Les fouilles portent en particulier sur la tour-belvédère située à l'extrémité du portique I, structures qui ont livré de nombreux décors en place et en situation d'écroulement. Les résultats de ces différentes campagnes n'ont pas encore été publiés dans leur intégralité mais un premier bilan avait été effectué par X. Lafon en 1990⁵⁶⁹, bilan que l'on peut compléter par les comptes-rendus réguliers publiés dans les *MEFRA*⁵⁷⁰. X. Lafon nous a par ailleurs confié l'étude du décor qui a fait l'objet, dans le cadre d'un Master de recherche soutenu à l'Université de Provence⁵⁷¹, d'un examen préliminaire dont les principaux résultats sont à paraître dans les actes du XI^e colloque

⁵⁶⁷ Voir, entre autres, Nibby 1837 (p.523-530) à partir de : Cic, *Mil.*, 2, 54 ; *fam.* 9, 6, 1. Lafon 1988 rappelle pourtant qu'aucune preuve archéologique n'a pu être apportée à l'appui d'une telle hypothèse.

⁵⁶⁸ Ces informations sont tirées de l'introduction d'I. Caruso dans Lafon 1990a.

⁵⁶⁹ Lafon 1990a.

⁵⁷⁰ De 1988 à 1992, puis en 1994.

⁵⁷¹ Carrive 2009.

international de l'AIPMA (Ephèse, 2010)⁵⁷². Nous avons pu par la suite affiner ces observations grâce à une étude de terrain réalisée en novembre 2011⁵⁷³. L'étude des enduits fragmentaires, retrouvés en quantité importante et actuellement stockés dans les réserves du musée de Civitavecchia, fera l'objet d'un projet post-doctoral développé au sein de l'EFR.

Les données présentées ci-dessous se fondent donc sur la lecture des rapports de fouilles, des différentes publications citées ci-dessus ainsi que sur nos propres observations. Elles devront bien sûr être relues à la lumière de la publication d'ensemble des structures et du matériel, prévue par X. Lafon dans les années à venir.

2. Topographie générale

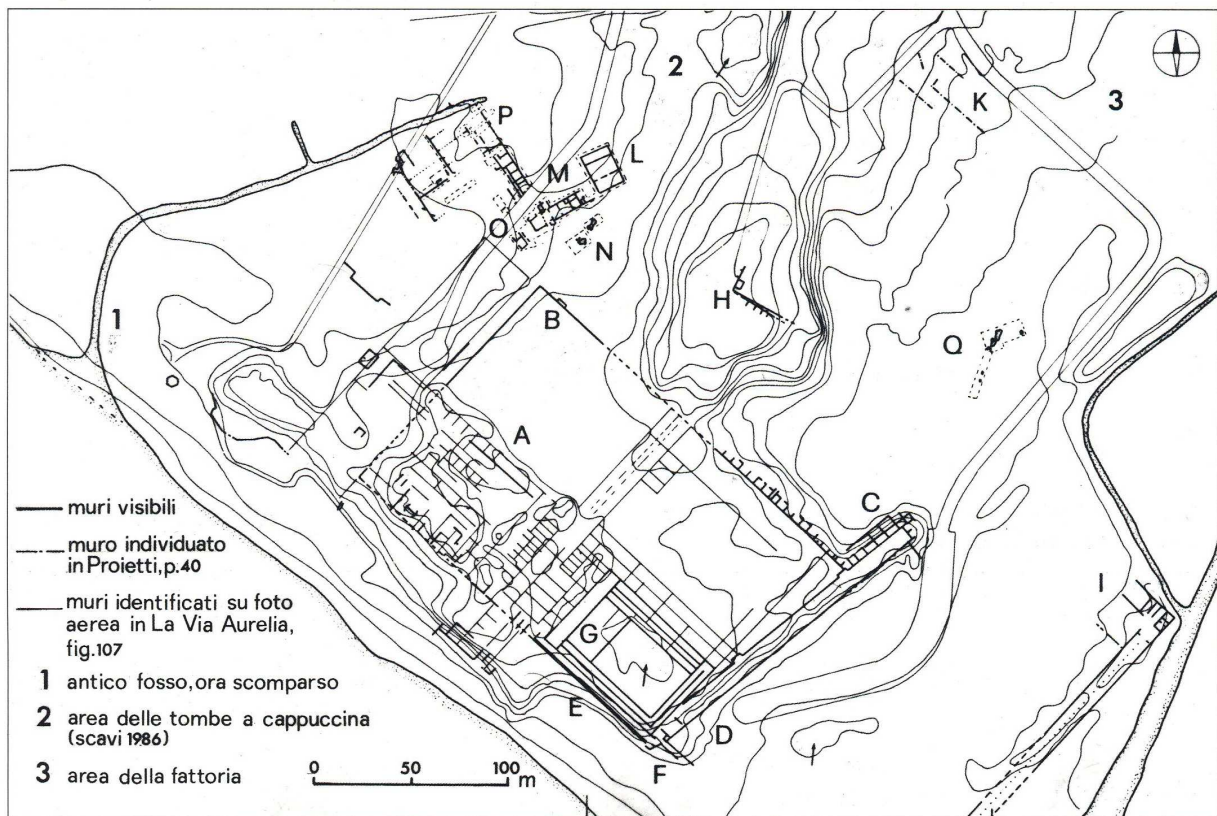


Figure 1 : Plan d'ensemble (Lafon 1990a, fig. 2)

⁵⁷² Carrive, à paraître.

⁵⁷³ Avec l'aimable autorisation de la Dott.ssa I. Caruso et grâce au support d'une bourse de l'Ecole Française de Rome. Nous avons bénéficié de la collaboration de S. Martin, doctorant à l'EPHE, qui s'est chargé en particulier de la documentation photographique et du traitement informatique des données récoltées.

L'extension totale de la propriété est difficile à déterminer mais devait se compter en centaines d'hectares⁵⁷⁴.

On distingue, sur le périmètre du site, quatre corps de bâtiments distincts :

- le corps central (A, B, C sur le plan), parfaitement parallèle à la mer,
- une construction H, mal connue, dont l'orientation diffère de celle du corps central,
- deux portiques (D et I), non parallèles entre eux et presque perpendiculaires à la mer,
- un groupe de salles (L, M, N, O, P) isolées du corps central, dont l'orientation est encore différente.

D'après l'examen topographique du site, X. Lafon conclut que la diversité des orientations semble s'expliquer avant tout par une volonté de s'adapter au terrain, à ses dépressions et reliefs⁵⁷⁵. L'utilisation massive de l'*opus reticulatum* dans l'ensemble des secteurs rend en tout cas obsolète l'hypothèse de diverses phases de construction, éloignées les une des autres dans le temps. Il s'agit selon toute vraisemblance d'un projet cohérent, qui a pris en compte la réalité géographique du terrain. En se fondant sur la technique de construction, on propose généralement une date de construction postérieure au milieu du I^{er} s. av. J.-C.

Nous nous concentrerons à présent sur le portique I et sa tour-belvédère, secteur qui a livré l'ensemble décoratif dont l'étude nous a été confiée.

3. Le portique I et sa tour-belvédère

a) *Plan*

Ce portique comporte une colonnade axiale réalisée en *opus testaceum* avec un revêtement en stuc. Il s'ouvrait à l'ouest sur le jardin, situé légèrement plus bas, et devait donner sur la mer quand on arrivait à son extrémité. D'après X. Lafon, il n'y avait pas de vraies fenêtres du côté du littoral, vraisemblablement pour ménager un effet de surprise quand on arrivait au bout de la promenade.

A son extrémité nord, se trouve un groupe de pièces qui forme une *diaeta*, selon un modèle connu grâce à divers *ambulationes* de ce type, comme par exemple à Capri (les *villae Jovis* et *Damecuta*⁵⁷⁶) et Herculaneum (*Villa dei Papiri*).

⁵⁷⁴ Lafon 1990a, p.18.

⁵⁷⁵ Lafon 1990a, p.2-21.

⁵⁷⁶ Voir les plans publiés dans Lafon 2001, fig.138 et 141.

La présence d'un escalier monumental, faisant alterner marches et rampes, témoigne de la présence d'au moins un étage et fait penser à une tour-belvédère telle qu'il pouvait en exister notamment dans la villa de Pline le Jeune à *Laurentum*⁵⁷⁷ ou telle que l'on peut en voir sur les peintures du I^{er} s. ap. J.-C.

L'articulation entre la tour à proprement parler et le portique (espace 7 sur le plan) se fait par l'intermédiaire de la grande salle 6 (8 x 8 m) qui donne elle-même, sur son côté ouest, dans une autre pièce aux dimensions similaires (espace 11 ; 7 x 8 m). Cette pièce est largement ouverte sur le jardin, puisque les côtés ouest et sud ne présentent pas de murs pleins mais une succession de piliers. De ces deux pièces, qui se distinguent des autres par leur taille, on accède à l'escalier (espace 1 et 1b) ainsi qu'à un groupe de petites salles qui devaient être des salles de service. Les différentes structures observées dans la pièce 12 ont permis d'y reconnaître une cuisine. L'espace 5 comme l'espace 3, semblent être de simples zones de passage. Les espaces 2 et 10 contiennent des latrines. La fonction des autres pièces reste encore à déterminer. Quant à l'étage, nous n'en conservons rien, exceptée une partie du décor mural retrouvée écroulée sur les sols du rez-de-chaussée. L'étude de ces fragments est prévue, comme nous l'avons dit plus haut, dans les années à venir et nous espérons qu'elle pourra apporter quelque éclairage sur l'aspect et la fonction de ces espaces.

b) Chronologie

Les structures de la tour attestent plusieurs phases d'interventions échelonnées dans le temps.

Dans les rapports de fouilles, X. Lafon distingue d'abord une période A, située au début du I^{er} s. ap. J.-C. sur la base des rares fragments de céramique trouvés en contexte et durant laquelle ni la tour ni le portique n'existent encore.

Leur construction, concomitante de la réfection du mur 2008 qui existait déjà à la période antérieure, intervient en période B qui, en l'absence de céramique, était datée, dans les rapports de fouilles, entre la seconde moitié du I^{er} s. ap. J.-C. et le début du II^e s. (à partir du mode de construction en *opus mixtum reticulatum*). X. Lafon envisage à présent une datation plus précoce (dans la première moitié du I^{er} s.), par comparaison avec des bâtiments d'Ostie qui utilisent la même technique de construction. Les études de modules réalisées, par S. Martin et nous-mêmes, sur les briques de ce premier état vont dans ce sens puisqu'elles font apparaître deux groupes dont le premier présente une épaisseur moyenne de 3,93 cm et le

⁵⁷⁷ Pline le Jeune, *Lettres*, II, 17.

second de 4,18 cm (voir plus bas), chiffres qui recourent les épaisseurs moyennes observées dans un ensemble d'édifices d'Ostie dans la première moitié du I^{er} s⁵⁷⁸. Dans cette première phase, la distribution de l'espace du rez-de-chaussée était différente de celle que nous observons actuellement. Les accès depuis la pièce 1 vers les pièces 5 et 3 n'existaient pas ; en revanche, le côté oriental était en partie ouvert sur l'extérieur⁵⁷⁹. Depuis le portique, on accédait donc uniquement à l'escalier, tandis que les groupes de pièces 2, 3, 9 et 10, 11, 12, 4, 5 formaient deux ensembles indépendants.

Dans une période C, on relève de nombreuses interventions en *opus latericium* (indiquées en vert sur le plan, fig. 32). Le côté oriental est en grande partie fermé, tandis que l'on ménage de nouvelles ouvertures entre les espaces 1 et 3, et 1 et 5 (indiquées en marron sur le plan, fig. 32). Les pilastres I et J de l'espace 11 sont redoublés et de nouveaux pilastres sont élevés dans l'espace 6 (les pilastres B et D ; on peut également restituer un pilastre au bout du mur 1007 dont on garde le négatif dans la mosaïque et des reste de la maçonnerie le long du mur). Les modules des briques mesurés sur le mur 1001 et les doublement des pilastres de la pièce 11 permettent de dire que ces modifications sont contemporaines ; les mesures étaient difficiles à réaliser sur les pilastres B et D de la pièce 6, encore en grande partie revêtus d'enduit, cependant, les quelques briques que l'on distingue, notamment au bas du pilastre D, doivent être rapprochées de ce groupe. L'épaisseur moyenne de ce groupe de briques, dont X. Lafon avait déjà relevé la finesse⁵⁸⁰, est de 2,89 cm. Les comparaisons avec Ostie suggèrent une datation à la fin du II^e s⁵⁸¹. Nous disposons ainsi d'un précieux *TPQ* pour la réalisation d'une partie du décor qui tient compte de ces modifications.

Une période D, difficile à dater, voit la construction du mur 2011 qui vient diviser le grand jardin.

Enfin, la tour et le portique semblent être abandonnés à une période E, alors que le reste du complexe est encore occupé. La zone est alors spoliée de ses marbres et de ses tuyaux de plomb. Le matériel céramique abandonné sur les pavements (surtout des amphores africaines et tripolitaines) couvre l'ensemble du III^e s.

⁵⁷⁸ Bukowiecki *et al.* 2008, p.198, fig.103.

⁵⁷⁹ Lafon 1991, p.343.

⁵⁸⁰ Lafon 1991, p.344.

⁵⁸¹ Voir note 13.

c) *Etude des briques (par S. Martin)*

Lors des campagnes 1987-1990, des observations avaient déjà montré une différence entre les briques de la phase B et de la phase C, ces dernières étant plus fines. Lors de la campagne d'étude menée en 2011, Afin de mieux comprendre la construction de la tour, et si possible d'en affiner le phasage et la datation, il a été décidé de procéder à des études de modules, selon les méthodes d'archéologie de la construction développées par E. Bukowiecki et H. Dessales⁵⁸². Les données ont été enregistrées dans la base informatique OPUS, développée par ces deux chercheuses. Chaque unité stratigraphique est enregistrée sur une fiche distincte, à laquelle correspond une seconde fiche s'il s'agit d'une unité stratigraphique construite, puis d'une troisième selon la technique de construction (ici, *opus testaceum* et *opus mixtum* à bandes). Tous les parements comparables sont ensuite soumis à une analyse utilisant des indicateurs statistiques simples.

Dans la base OPUS, le seuil fixé pour servir de base à une exploitation statistique est de 50 briques mesurées. Toutefois, un certain nombre d'échantillons de Marina di San Nicola n'atteint pas ce seuil. En effet, la tour-belvédère ne possède que peu de murs en *opus testaceum* (deux parements accessibles en tout, dans l'état du site en octobre 2011). Les briques sont essentiellement utilisées pour les chaînages, ainsi que les piliers et pilastres. Tous les murs de la période B (murs en réticulé) ont leur cinq premières assises en briques, mais elles sont rarement visibles, et souvent d'accès peu aisé. Le mur de terrasse qui délimite l'espace 11 semble également en briques, mais elles ne sont visibles qu'en deux points. Par ailleurs, le revêtement mural est souvent présent sur une grande partie de la hauteur conservée. Enfin, les briques sont à certains endroits très usées, et les restaurations, qui emploient souvent des briques antiques, ne garantissent pas toujours l'intégrité des parements conservés.

Il a néanmoins semblé utile d'effectuer les mesures, afin de les confronter aux groupes qu'il était possible de définir par le simple examen visuel. En effet, l'observation des parements laisse clairement apparaître trois situations principales, qui correspondent à trois groupes de briques :

1. des briques épaisses de couleur rouge (groupe 1), utilisées dans les maçonneries de la période B (parements en réticulé) ;

⁵⁸² Bukowiecki *et al.* 2008, fig. 103. Nous avons (M. Carrive et S. Martin) déjà pu mettre en œuvre ces méthodes sur divers sites, dans le cadre de stages réalisés sous la direction d'H. Dessales.

2. des briques épaisses de couleur jaune (groupe 2), également utilisées durant la période B ;
3. des briques plus fines de couleurs diverses (groupe 3), qui correspondent aux briques de la période C dans le phasage proposé par X. Lafon.

L'examen macroscopique des pâtes confirme que les groupes 1 et 2 correspondent à des productions distinctes. Chacun des deux groupes semble homogène. Le groupe 3, par contre, correspond à des productions, ou du moins à des lots différents, et se distingue d'abord par une épaisseur moindre.

19 fiches de parois ont été réalisées, pour un total de 750 briques mesurées. Le traitement statistique a été mené sur les épaisseurs ; les travaux menés à Ostie sur les châteaux d'eau ont montré que ce critère permettait une bonne mise en série chronologique, contrairement aux longueurs. Les mesures sont prises à une précision d'1 mm.

Pour le groupe 1, 344 briques ont été mesurées, réparties en huit échantillons. Il a été possible de mesurer 50 briques pour tous les échantillons, sauf B-02 (32 briques) et L-01 (7 briques) :

1. A-01 : pilier A, US 01 : le pilier semble avoir construit en une seule fois, en *opus testaceum*.
2. B-01 : pilier B=mur 2005, US 01 : il s'agit de la partie en *opus vitatum mixtum*. L'US 01 et 02 sont contemporaines.
3. B-02 : pilier B=mur 2005, US 02 : il s'agit de la demi-colonne engagée, dans l'espace 7. Les briques sont en quarts de rond
4. C-01 : pilier C, US 01 : le pilier fait pendant au pilier A, et semble aussi avoir construit en une seule fois, en *opus testaceum*.
5. F-02 : pilier F, US 02 : il s'agit de la partie supérieure du pilier. Les premières assises (US 01) sont en effet en briques jaunes du groupe 2. Ce pilier, comme le pilier G, a été retrouvé à terre et remonté. Il est en *opus testaceum*.
6. G-01 : pilier G, US 01 : le pilier semble avoir construit en une seule fois, en *opus testaceum*.
7. L-01 : pilier L, US 01 : les trois premières assises du pilier L (espaces 2/3) semblent différentes du reste de l'élévation, en briques fines. Il n'a pas été possible d'observer de différences dans le mortier, mais les joints sont conservés, et un rejointoiement plus tardif n'est pas à exclure.

8. 2003-03 : mur 2003, US 03 : il s'agit du chaînage d'angle en *opus testaceum* entre les murs 1006 et 2003. Seul le parement sud (mur 2003) est accessible pour prendre des mesures.

Pour le groupe 2, on trouve 267 briques pour sept échantillons. On trouve moins de parements accessibles (principalement les piliers de l'espace 11), et seuls deux échantillons sont composés de 50 briques (E-01 et H-01) :

1. E-01 : pilier E, US 01 : le pilier semble avoir été construit en une seule fois, en *opus testaceum*.
2. F-01 : pilier F, US 01 : il s'agit des premières assises du pilier F. Le reste de l'élévation conservée est en briques du groupe 1.
3. H-01 : pilier H, US 01 : le pilier semble avoir construit en une seule fois, en *opus testaceum*.
4. I-01 : pilier I, US 01 : il s'agit de la première phase de construction du pilier, avant qu'il soit doublé en briques du groupe 3. Les deux phases sont en *opus testaceum*.
5. J-01 : pilier J, US 01 : situation similaire au pilier I.
6. K-01 : pilier K, US 01 : ce pilier en *opus vitatum mixtum* sert de montant sud au passage entre l'espace 5 et l'espace 12.
7. 1004-03 : mur 1004, US 01 : ce chaînage en *opus vitatum mixtum* constitue le montant nord du passage entre l'espace 5 et l'espace 12.

Le groupe 3 comprend seulement quatre échantillons et 144 briques. Cela s'explique par la moindre abondance de parements utilisant des briques fines, ainsi que par la mauvaise accessibilité des sections du mur 1001 utilisant les briques de ce groupe : au niveau de l'espace 3, le parement ouest est caché par les enduits peints, tandis que le parement est dégradé et très restauré. Au niveau de l'espace 9, le mur n'est pas accessible et n'a jamais été dégagé (il est déduit par symétrie avec la situation de l'espace 3). Dans l'espace 6, le pilier D conserve largement son enduit et seules quelques rares briques sont visibles mais pas mesurables. Quant au mur faisant face aux piliers I et J dans l'espace 8, il est très dégradé, et le parement ouest n'est pas visible.

1. I-02 : pilier I, US 02 : il s'agit du redoublement du pilier I avec des briques fines du groupe 3.
2. J-02 : pilier J, US 02 : situation similaire au pilier I.

3. L-02 : pilier L, US 02 : l'élévation du pilier, au-dessus des trois premières assises en briques épaisses, est en briques du groupe 3. Le haut du pilier a été rejointoyé lors de la restauration moderne, et en partie reparablementé au nord. Toutes les mesures ont été prises sur les briques clairement liées au mortier antique.
4. 1001-105 : mur 1001, US 105, parement est : il s'agit de la section en *opus testaceum* du mur 1001 qui ferme l'espace 3 vers l'est. La construction est contemporaine de celle de L-02 (marques de chantier identiques).

La comparaison des différents échantillons ne s'est pas faite selon la seule moyenne, employée avec des histogrammes de dispersion pour l'étude des châteaux d'eau d'Ostie, car elle nous semblait insuffisante pour rendre compte de la réalité archéologique. Il a donc été décidé de la compléter par des diagrammes en boîte, communément appelés « boîtes à moustache », qui permettent d'apprécier la dispersion, et donc l'homogénéité, des échantillons, en donnant la valeur minimale, les premier, second (= médiane) et troisième quartiles, et la valeur maximale de l'échantillon. Les limites de la « boîte » sont les premier et troisième quartiles ; la « boîte » représente donc 50 % des valeurs : plus elle est petite, plus les valeurs sont concentrées, et plus l'échantillon est homogène. Les « moustaches » relient la « boîte » avec les valeurs minimale et maximale : là encore, plus les « moustaches » sont courtes, moins l'échantillon présente de dispersion (fig. 33). Le tableau suivant récapitule, pour chacun des trois groupes, les principaux indicateurs statistiques (fig. 33).

<i>(Valeurs en cm)</i>	Groupe 1 (n=339)	Groupe 2 (n=267)	Groupe 3 (n=144)
Valeur minimale	3,00	3,60	2,00
Premier quartile	3,80	4,00	2,60
Médiane	4,00	4,20	2,90
Troisième quartile	4,10	4,35	3,10
Valeur maximale	4,70	5,10	4,60
Moyenne	3,93	4,18	2,89
<i>Nombre de briques mesurées</i>	339	267	144

Les résultats obtenus confirment les groupements effectués après examen visuel ; pour les groupes 1 et 2, la distinction de pâte correspond également à une différence sensible d'épaisseur, d'environ 2 mm, au profit du groupe 2. Seul ce groupe livre des briques d'une épaisseur supérieure à 5 cm. Les échantillons du groupe 2 semblent légèrement plus

homogènes que ceux du groupe 1, mais on semble dans les deux cas avoir affaire à des productions assez bien encadrées (pâte homogène, épaisseur contrôlée).

La validité du groupe 3, hétérogène au niveau des pâtes, est confirmée, puisque tous les échantillons possèdent une médiane et une moyenne proches. Les échantillons présentent une dispersion plus grande, et des remplois ne sont pas exclus, notamment dans le cas de 1001-105, où certaines briques presque deux fois plus épaisses que la valeur moyenne.

L'épaisseur des briques semble connaître la même évolution chronologique qu'à Ostie, avec des valeurs décroissantes entre la fin du I^{er} s. et le début du III^e s.⁵⁸³. Comme il a été noté plus haut, les mesures effectuées semblent confirmer aller dans le sens de la datation actuellement proposée par X. Lafon pour la tour-belvédère. Toutefois, au vu de la rareté des éléments datants dans ce secteur de la villa, on se gardera de proposer une chronologie fine sur la seule base de cette brève étude métrologique. Cela d'autant plus qu'Ostie reste pour l'instant une comparaison isolée, même si elle apparaît tout à fait pertinente si on veut bien se souvenir des similitudes entre les peintures de la pièce 6 de la tour-belvédère et celle de la *Caupona del Pavone* à Ostie. Mais la provenance des briques de Marina di San Nicola reste à déterminer par des observations macro- et microscopiques de la pâte, afin de déterminer les sources d'approvisionnements – et peut-être de confirmer les liens avec le port de Rome ?

d) Etude des enduits

Afin de préciser la datation des peintures, nous avons examiné les enduits sur lesquels elles reposent. Nos observations nous ont permis de distinguer trois groupes. Nous devons cependant souligner que la présence de solins de restauration et de concrétions abondantes par endroit a parfois rendu l'examen délicat. En l'absence d'analyses, ces données doivent donc être maniées avec une certaine prudence.

Le premier groupe a été observé dans les pièces 3 et 5. Il s'agit d'un enduit fin (en moyenne 2 cm d'épaisseur totale), appliqué en deux couches :

- une couche préparatoire caractérisée par un mortier gris foncé (car chargé en pouzzolane) à la granulométrie assez épaisse (diamètre du granulat inférieur et égal à 0,7 cm),
- une couche de finition beaucoup plus fine (entre 0,3 et 0,5 cm) caractérisée par un mortier beige chargé en chaux.

⁵⁸³ Bukowiecki *et al.* 2008, fig. 103.

La similitude de ces deux enduits, par ailleurs très différents des autres observés dans la tour, ne fait guère de doute, même dans les conditions d'observation décrites ci-dessus.

Le deuxième groupe a été observé dans les pièces 6 et 11. L'enduit a été appliqué en 3 à 4 couches et son épaisseur totale est beaucoup plus importante que celle du groupe précédent (de 4 à 5 cm). On peut distinguer :

- les couches préparatoire : au nombre de 2 ou 3 ; il s'agit en réalité de fins bétons (granulométrie allant jusqu'à 2 cm, avec de nombreux grains de entre 0,5 et 1 cm de diamètre) dont le granulat est constitué essentiellement de pouzzolane avec des traces de calcaire et des fragments de TCA isolés ;
- la couche de finition : épaisse de 0,5 à 0,7 cm, elle est caractérisée par un mortier beige chargé en chaux.

Les conditions d'observation étaient mauvaises dans ces deux pièces et les compositions ne semblent pas en tous points comparables (en particulier, on observe presque systématiquement 4 couches dans la pièce 11 et seulement 3 dans la pièce 6). Les enduits se rejoignent en tout cas par leur épaisseur et leur granulométrie importantes qui les assimilent à de fins bétons plutôt qu'à des mortiers. Ces caractéristiques s'expliquent certainement par le fait que ces pièces étaient toutes deux largement ouvertes sur l'extérieur.

Enfin, le revêtement du portique 7 est proche, dans son épaisseur (de 4 à 5cm) et sa composition (pouzzolane essentiellement, quelques traces de calcaire et fragments de TCA isolés), de celui des pièces 6 et 11, mais sa granulométrie est nettement plus fine (0,5 cm maximum). La couche de finition est également plus fine (0,2 cm) et davantage chargée en chaux.

e) Le décor

En attendant leur publication complète en association avec les structures, les éléments de décor conservés en place ont été enregistrés de façon synthétique dans la base de données. Nous renvoyons donc au catalogue.

Bibliographie

- Accardo 2000** : Accardo (S.), *Villae romanae nell'Ager Bruttius : il paesaggio rurale calabrese durante il dominio romano*, Studia archaeologica 107, Rome, 2000.
- Adembri 2000** : Adembri (B.), *La Villa d'Hadrien*, Guide Electa, Milan, 2000.
- Allag 1982** : Allag (C.), « Enduits peints de Ribemont-sur-Ancre », *Gallia*, 40, 1982, p.107-122.
- Allag 1983** : Allag (C.), « Enduits peints d'Orléans », *Gallia*, 41, 1983, p.191-200.
- Allison 2001** : Allison (P. M.), « Using the material and written sources: turn of the millennium approaches to Roman domestic space », *American Journal of Archaeology*, 105, 2001, p.181-208.
- Allison 2004** : Allison (P. M.), *Pompeian Households. An analysis of the material culture*, Cotsen Institute of Archaeology, UCLA, Monograph 42, Los Angeles, 2004.
- Andreau et al. 1970** : Andreau (J.), Barbet (A.), Paillet (J.-M.), « Bolsena (Poggio Moscini) : bilan provisoire des trois dernières campagnes (1967, 1968, 1969) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 82, 1970, p.187-235.
- Andreau et Gros 1969** : Andreau (J.) et Gros (P.), « Bolsena (Poggio Moscini) : les nouveaux éléments d'architecture dans les zones sud et sud-est », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 81, 1969, p.119-136.
- Angeletti 2000** : Angeletti (G.), *S. Maria Aprutiensis*, Teramo, 2000.
- Aurigemma 1961** : Aurigemma (S.), *Villa Adriana*, Rome, 1961.
- Baldassare et al. 2003** : Baldassare (I.), Pontrandolfo (A.), Rouveret (A.), Salvadori (M.), *La peinture romaine, de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive*, Arles, 2003.
- Balmelle et al. 2011** : Balmelle (C.), Eristov (H.), Monier (F.) (éd.), *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le Haut Moyen Âge*, Aquitania. Supplément 20, Bordeaux, 2011.
- Balty 1986** : Balty (J.-C.), « Une grande maison urbaine d'*Alba Fucens* : contribution à l'étude de l'architecture domestique en Italie centrale », *Acta Archaeologica Lovaniensia*, 25, 1986, p.19-37.
- Barbera et al. 2008** : Barbera (M.), Palladino (S.), Paterna (C.), « La *domus* dei Valerii sul Celio alla luce delle recenti scoperte », *Papers of the British School at Rome*, 76, 2008, p.75-98 et 349-354.

- Barbera et Paris 1996** : Barbera (M.) et Paris (R.) (éd.), *Antiche Stanze, un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini*, Rome, 1996.
- Barbet 1984a** : Barbet (A.), « Organisation de surface des peintures romaines aux II^e et III^e siècles après J.-C. », *Revue archéologique*, 1984, p.313-324.
- Barbet 1984b** : Barbet (A.), *Pour un langage commun de la peinture murale romaine : essai de terminologie : étude théorique des peintures*, Centre d'Etude des Peintures Murales Romaines, bulletin de liaison 7, Soissons, 1984.
- Barbet 1985a** : Barbet (A.), *Fouilles de l'Ecole Française de Rome à Bolsena, tome V. La Maison aux salles souterraines. Fasc.2 : décors picturaux (murs, plafonds, voûtes)*, Mélanges d'archéologie et d'histoire. Suppléments 6, Rome, 1985.
- Barbet 1985b** : Barbet (A.), *La Peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris, 1985, réédité en 2009.
- Barbet 1987** : Barbet (A.), « La diffusion des I^{er}, II^e et III^e styles pompéiens en Gaule », in *Pictores per Provincias*, Cahiers d'archéologie romande 43 / Avencticum 5, Lausanne, 1987, p.7-28.
- Barbet 2001** : Barbet (A.) (éd.), *La peinture funéraire antique IV^e s. av. J.-C.-IV^e s. apr. J.-C. Actes du VII^e colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique*, Paris, 2001.
- Barbet 2004** : Barbet (A.), « Les compositions de plafonds et de voûtes antiques : essai de classification et de vocabulaire », in Borhy 2004, p.27-36.
- Barbet et al. 1997** : Barbet (A.), Douaud (R.), Lanièce (V.), Ory (F.), *Imitations d'opus sectile et décors à réseau. Essai de terminologie*, Centre d'Etude des Peintures Murales Romaines, bulletin de liaison 12, Soissons, 1997.
- Barbet et al. 2003** : Barbet (A.), Girardy-Caillat (C), Bost (J.-P.), « Peintures de Périgueux. Edifice de la rue des Bouquets ou la Domus de Vésone », *Aquitania*, XIX, 2003, p.81-126.
- Barbet et al. 2005** : Barbet (A.), Bujard (S.), Dagand (P.), Lefevre (J.-F.), Maleyre (I.), « Peintures de Périgueux. Edifice de la rue des Bouquets ou la Domus de Vésone. III. Les peintures jadis en place et les peintures fragmentaires », *Aquitania*, XXI, 2005, p.234-283.
- Barbet et Miniero 1999** : Barbet (A.) et Miniero (P.) (dir.), *La villa San Marco a Stabia*, Collection de l'Ecole française de Rome 258 / Collection du Centre Jean Bérard 18, Naples - Rome - Pompéi, 1999.
- Becatti 1948** : Becatti (G.), « Case ostiensi del tardo impero », *Bollettino d'Arte*, 33, 1948, p.102-126 et 197-224.

- Becatti 1954** : Becatti (G.), *Scavi di Ostia II. I mitrei, Scavi di Ostia*, Rome, 1954.
- Becatti 1961** : Becatti (G.), *Scavi di Ostia IV. Mosaici e pavimenti marmorei*, Rome, 1961.
- Bedello Tata 2001** : Bedello Tata (M.), « Stucchi ed affreschi di una tomba a camera della necropoli di Porto ad Ostia », in Barbet 2001, p.239-242.
- Bedetti 2000** : Bedetti (R.), *Domus romana : i tesori e i misteri del chirurgo*, Rimini, 2000.
- Bentmann et Müller 1975** : Bentmann (R.) et Müller (M.), *La villa, architecture de domination*, Bruxelles, 1975.
- Bermond Montanari 1984-85** : Bermond Montanari (G.), « Ravenna – 1980 – Lo scavo della Banca Popolare. Relazione Preliminare », *Felix Ravenna*, CXXVII-CXXX, 1984-85, p.21-36.
- Bertinetti et De' Spagnolis 1989-90** : Bertinetti (M.) et De' Spagnolis Conticello (M.), « Regione V. Via Eleniana », *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 93, 1989-90, p.79-94.
- Bianchi Bandinelli 1969** : Bianchi Bandinelli (R.), *Rome, le centre du pouvoir. L'art romain des origines à la fin du deuxième siècle*, L'univers des formes, Paris, 1969.
- Bianchi Bandinelli 1970** : Bianchi Bandinelli (R.), *Rome, la fin de l'art antique. L'art de l'Empire romain de Septime Sévère à Théodose I^{er}*, L'univers des formes, Paris, 1970.
- Bietti Sestieri et al. 1985** : Bietti Sestieri (A. M.), Agostellini (M.), Attilia (L.) (éd.), *Roma, archeologia nel centro, II, La « città murata »*, Lavori e studi di archeologia 6, Rome, 1985.
- Biondi 1843** : Biondi (L.), *I Monumenti Amaranziani*, Rome, 1843.
- Blake 1930** : Blake (M. E.), *The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire*, Memoirs of the American academy in Rome VIII, Rome, 1930.
- Borda 1958** : Borda (M.), *La pittura romana*, Milan, 1958.
- Borhy 2004** : Borhy (L.) (dir.), *Plafonds et voûtes à l'époque antique. Actes du VIII^e Colloque international de l'AIPMA*, Budapest, 2004.
- Bouvier 2000** : Bouvier (M.), *Le Lièvre dans l'Antiquité*, Lyon, 2000.
- Braccesi 2008** : Braccesi (L.), *Rimini Salutifera, Magia, medicina e domus « del chirurgo »*, Bologne, 2008.
- Bragantini 2010** : Bragantini (I.) (éd.), *Atti del X congresso internazionale. Association internationale pour la peinture murale antique*, Naples, 2010.
- Bragantini 2011** : Bragantini (I.), « La pittura di età neroniana », in Tomei (M. A.) et Rea (R.) (éd.), *Nerone, Catalogo della mostra Roma 2011*, Milan, 2011, p.190-201.

- Brenk 1995** : Brenk (B.), « Microstoria sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo : la cristianizzazione di una casa privata », *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, ser. III, 18, 1995, p.171-205.
- Brenk 2003** : Brenk (B.), *Die Christianisierung der spätrömischen Welt*, Wiesbaden, 2003.
- Brilliant 1974** : Brilliant (R.), *Roman Art from the Republic to Constantine*, Londres, 1974.
- Brogiolo 2005** : Brogiolo (G.P.) (éd.), *Dalle domus alla corte regia. S. Giulia di Brescia. Gli scavi dal 1980 al 1992*, Florence, 2005.
- Bruun et Zevi 2002** : Bruun (C.) et Zevi (A. G.) (éd.), *Ostia e Portus nelle loro relazioni con Roma*, Rome, 2002.
- Bukowiecki et al. 2008** : Bukowiecki (E), Dessales (H.), Dubouloz (J.), *Ostie, l'eau dans la ville. Châteaux d'eau et réseau d'adduction*, Collection de l'Ecole Française de Rome, 402, Rome, 2008.
- Buti 1778** : Buti (C.), *Pitture antiche della Villa Negroni*, Rome, 1778.
- Caldario 2008** : Caldario (M.) (éd.), *Lombardia romana, arte e architettura*, Milan, 2008.
- Caldelli 2004** : Caldelli (M. L.), « Studi preliminari su Tor Marancia. II. Contributi dell'epigrafia ad una migliore comprensione del complesso di Tor Marancie », *Daidalos*, 6, 2004, p.229-251.
- Callegari 1941** : Callegari (A.), « Regione X (Venetia et Histria). VI. Este, scavi per il Bimillenario Augusteo », *Notizie degli scavi di antichità*, 19, 1941, p.42-69.
- Calza 1915** : Calza (G.), « La preminenza dell'insula nella edilizia romana », *Monumenti Antichi*, 23, 1915, p.541-608.
- Calza 1917** : Calza (G.), « Ostia. La casa detta di Diana », *Notizie degli scavi di antichità*, 1917, p.312-328.
- Calza 1920** : Calza (G.), « Gli scavi recenti nell'abitato di Ostia », *Monumenti Antichi*, 26, 1920, p.321-430.
- Calza 1940** : Calza (G.), *La necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra*, Rome, 1940.
- Calza 1953** : Calza (G.), *Scavi di Ostia I. Topografia generale, Scavi di Ostia*, Rome, 1953.
- Campanelli 2002** : Campanelli (A.) (éd.), *Alba Fucens. Rivive la piccola Roma d'Abruzzo*, Pescara, 2002.
- Capuis et al. 1988-1994** : Capuis (L.), Leopardi (G.), Pesavento Mattioli (S.), Rosada (G.) (éd.), *Carta archeologica del Veneto, t. I-V*, Modène, 1988-1994.
- Carandini et al. 1982** : Carandini (A.), Ricci (A.), De Vos (M.), *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina, I-II*, Palerme, 1982.

- Cardinali 2007** : Cardinali (C.), « Pitture parietali da domus di Forum Sempronii », in Luni (M.) (éd.), *Domus di Forum Sempronii. Decorazione e arredo*, Rome, 2007, p.91-106.
- Carettoni et al. 1960** : Carettoni (C.), Colini (A. M.), Cozza (L.), Gatti (G.), *La pianta marmorea di Roma antica*, Rome, 1960.
- Carpano 1972** : Carpano (C. M.), « Osservazioni complementari sulle strutture della casa romana sotto le terme di Caracalla », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 79, 1972, p.111-121, pl. 63-65.
- Carrive 2009** : Carrive (M.), *La peinture murale dans l'habitat italien aux II^e et III^e siècles ap. J.-C. : état des lieux, étude de cas et perspectives*, Mémoire de Master 2 soutenu à l'Université de Provence sous la direction de X. Lafon, Aix-en-Provence, 2009.
- Carrive 2011** : Carrive (M.), « *Ars Moriens* ? La peinture murale romaine des II^e et III^e s. ap. J.-C. à la lumière des sources littéraires », *Connaissance Hellénique*, 128, juillet 2011, p.3-11.
- Carrive, à paraître** : Carrive (M.), « La villa maritime de Marina di S. Nicola (Ladispoli, Italie) : le décor de la tour belvédère », à paraître dans les actes du XI^e colloque international de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, tenu à Ephèse en septembre 2007.
- Casini 1994** : Casini (S.), *Carta archeologica della Lombardia. IV. La Provincia di Lecco*, Modène, 1994.
- Castagnara Codeluppi 2008** : Castagnara Codeluppi (M.) (éd.), *Santa Giulia, dalle domus romane al museo della città*, Milan, 2008.
- Castagnoli 1949-50** : Castagnoli (F.), « Documenti di scavi eseguiti in Roma negli anni 1860-70 », *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 73, 1949-50, p.123-187
- Cavalli et Pagani 2008-2009** : Cavalli (R.) et Pagani (C.), « Milano, Palazzo dell'Arengario - via G. Marconi 1 », *Notiziario della Soprintendenza per i Beni archeologici della Lombardia*, 2008-2009, p.17-25.
- Cebrián Fernández et Fernández Díaz 2004** : Cebrián Fernández (R.) et Fernández Díaz (A.), « Un techo pintado en la domus de G. Iulius Silvanus en Segobriga (Saelicas, Cuenca, Conventus Carthaginensis) », in Borhy 2004, p.137-146.
- Ceccaroni 2001** : Ceccaroni (E.), « Edilizia residenziale nei centri urbani fucensi », in Campanelli (A.) (éd.), *Il Tesoro del Lago. L'archeologia del Fucino e la collezione Torlonia*, Pescara, 2001, p.161-165.
- Ceccaroni 2002** : Ceccaroni (E.), « Le case di Alba Fucens », in Campanelli 2002.

- Ceresa Mori 2004a** : Ceresa Mori (A.) (dir.), *L'Anfiteatro di Milano e il suo quartiere*, Milan, 2004.
- Ceresa Mori 2004b** : Ceresa Mori (A.), « La domus di via Cesare Correnti », in Ceresa Mori 2004a, p.54-57.
- Cerulli Irelli et al. 1993** : Cerulli Irelli (G.), Aoyagi (M.), De Caro (S.), Pappalardo (U.), *La Peinture de Pompéi, témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par Vésuve en 79 ap. J.-C.*, vol. II, Paris, 1993.
- Cervi 1999** : Cervi (R.), « Evoluzione architettonica delle cosiddette “case a giardino” ad Ostia », in Quilici (L.) et Quilici Gigli (S.) (éd.), *Città e monumenti nell'Italia antica*, Atlante tematico di topografia antica, 7, Rome, 1999, p.141-156.
- Chini 1996** : Chini (P.), « Un mosaico inedito dall'area del dolocenum a Roma sull'Aventino », *Atti del III Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Bordighera, 1996, p.533-544.
- Chini 1997a** : Chini (P.), « Pitture romane sull'Aventino : Piazza del Tempio di Diana e via di S. Domenico », in Scagliarini 1997b, p.185-187.
- Chini 1997b** : Chini (P.), « Pitture rinvenute nella forica di Via Garibaldi a Roma », in Scagliarini 1997b, p.189-191.
- Chini et Grandi Carletti 2000** : Chini (P.) et Grandi Carletti (M.), « Mosaici del complesso rinvenuto presso l'acquedotto claudio in via Eleniana : una messa a punto », in Guidobaldi (F.) et Paribeni (A.) (éd.), *Atti del VI Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Ravenna, 2000, p.535-548.
- Chioffi 2005** : Chioffi (L.), « I Patrimoni dei senatori nel suburbio di Roma : criteri di ricerca, primi risultati e nuove acquisizioni », *Cahiers Glotz*, XVI, 2005, p.101-119.
- Clarke 1991** : Clarke (J. R.), *The Houses of Roman Italy, 100 B.C.- A.D. 250. Ritual, Space and Decoration*, Berkeley - Los Angeles - Oxford, 1991.
- Clarke 1998** : Clarke (J. R.), *Looking at Lovemaking. Constructions of sexuality in Roman Art (100 B.C. - A.D. 250)*, Berkeley, 1998.
- Clarke 2001** : Clarke (J. R.), « Sex, Death and Status : Nilotic Tomb Imagery, Apotropaic Magic, and Freedman Acculturation », in Barbet 2001, p.85-91.
- Coarelli 1984** : Coarelli (F.), *Roma sepolta*, Rome, 1984.
- Colini 1933** : Colini (A. M.), « Scoperte tra il foro della pace e l'anfiteatro », *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 61, 1933, p.79-87.

- Colini 1935** : Colini (A. M.), « La scoperta del santuario delle divinità dolichene sull'Aventino », *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 63, 1935, p.145-159
- Colini 1938** : Colini (A. M.), « La scoperta del santuario delle divinità dolichene sull'Aventino », in Galassi Paluzzi (C.) (éd.), *Atti del IV Congresso di Studi Romani*, Rome, 1938, vol. 1, p.126-135.
- Colini 1944** : Colini (A. M.), *Storia e topografia del Celio nell'antichità*, Rome, 1944.
- Consalvi 1997** : Consalvi (F.), « Problemi di topografia lateranense », *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 98, 1997, p.111-128.
- Croisille 2005** : Croisille (J. M.), *La peinture romaine*, Paris, 2005,
- Dall'Aglio et De Maria 1988** : Dall'Aglio (P. L.) et De Maria (S.), « Nuovi scavi e ricerche nella città romana di Suasa (An). Relazione preliminare », *Picus*, 8, 1988, p.73-156.
- Dall'Aglio et De Maria 1994-95** : Dall'Aglio (P. L.) et De Maria (S.), « Scavi nella città romana di Suasa : seconda relazione preliminare (1990-95) », *Picus*, 14-15, 1994-95, p.75-232.
- Dall'Aglio et De Maria 2005** : Dall'Aglio (P.L.) et De Maria (S.), « La domus dei Coiedii di Suasa : dallo scavo al museo », in Morandini et Rossi 2005a, p.145-160.
- Davey et Ling 1982** : Davey (N.) et Ling (R.), *Wall-painting in Roman Britain*, Londres, 1982.
- De Bruyne 1968** : De Bruyne (L.), « L'importanza degli scavi lateranensi per la cronologia delle prime pitture catacombali », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 44, 1968, p.81-113.
- De Franceschini 1998** : De Franceschini (M.), *Le Ville Romane della X Regio (Venetia et Histria) : catalogo e carta archeologica dell'insediamento romano nel territorio, dall'età repubblicana al tardo impero*, Studia Archaeologica 93, Rome, 1998.
- De Franceschini 2005** : De Franceschini (M.), *Ville dell'agro romano*, Monografie della carta dell'Agro romano 2, Rome, 2005.
- De Maria 1993** : De Maria (S.), « Le pitture della domus dei Coiedii di Suasa (Ancona) e il loro contesto architettonico », in Moormann 1993, p.82-89.
- De Maria 1995** : De Maria (S.), « Le pitture di Suasa (Ancona) : dati tecnici e compositivi », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 54, 1995, p.246-265.
- De Rossi 1979** : De Rossi (G.M.), *Forma Italiae. Regio I, vol. XV : Bovillae*, Florence, 1979.
- De Vos 1968-69** : De Vos (M.), « Due Monumenti della pittura postpompeiana a Roma », *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 81, 1968-69, p.149-64, pl. LXI-LXXIV.

- De' Spagnolis 1985** : De' Spagnolis (M.), « Una *domus* in Via Eleniana », in Bietti Sestieri *et al.* 1985, p.337-344.
- Del Signore 2008** : Del Signore (R.) (éd.), *Palazzo Valentini, l'area tra antichità ed età moderna : scoperte archeologiche e progetti di valorizzazione*, Rome, 2008.
- DeLaine 1995** : DeLaine (J.), « The *insula* of the Paintings at Ostia I.4.2-4. Paradigm for a city in flux », in Cornell (T.), Lomas, (K.) (éd.), *Urban Society in Roman Italy*, Londres, 1995, p.79-106.
- DeLaine 1996** : DeLaine (J.), « The *Insula* of the Paintings. A model for the economics of construction in Hadrianic Ostia », in Zevi (A. G.) et Claridge (A.) (éd.), *Roman Ostia revisited. Archeological and Historical Papers in Memory of Russel Meiggs*, Londres, 1996, p.165-184.
- DeLaine 1999** : DeLaine (J.), « The House of Jove et Ganymede », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 58, 1999, p.77-79.
- DeLaine 2002** : DeLaine (J.), « Building activity in Ostia in the second century AD », in Bruun et Zevi 2002, p.41-102.
- DeLaine 2004** : DeLaine (J.), « Designing for a market : *medianum* apartments at Ostia », *Journal of Roman Archaeology*, 17, 2004, p.147-176.
- Delplace 1998** : Delplace (C.), « Pitture romane in Piemonte », in Mercado 1998, p.155-166.
- Descoedres 1983** : Descoedres (J.-P.), « Post-Pompeian Roman Wall Painting », *Prudentia*, XV, 1, 1983, p.59-68.
- Descoedres 2001** : Descoedres (J.-P.) (éd.), *Ostia. Port et Porte de la Rome antique*, Genève, 2001.
- Desenzano 1994** : *Studi sulla villa romana di Desenzano*, vol.1, Milan, 1994.
- Destro et Giorgi 2009** : Destro (M.) et Giorgi (E.), « Suasa (Ancona) », *Ocnus*, 17, 2009, p.210-218.
- Donati 1998** : Donati (A.), *Romana Pictura*, Milan, 1998.
- Donderer 1986** : Donderer (M.), *Die Chronologie der Römischen Mosaiken in Venetien und Istrien bis zur Zeit der Antonine*, Archäologische Forschungen 15, Berlin, 1986.
- Dorigo 1966** : Dorigo (W.), *Pittura tardoromana*, Milan, 1966.
- Dosi et Schnell 1992** : Dosi (A.) et Schnell (F.), *Spazio e tempo*, Rome, 1992.
- Dubouloz 2011** : Dubouloz (J.), *La propriété immobilière à Rome et en Italie (I^{er} - V^e siècles) : organisation et transmission des « praedia urbana »*, Rome, 2011.

- Dunbabin 1996** : Dunbabin (K. M. D.), « Convivial spaces : dining and entertainment in the Roman villa », *Journal of Roman Archaeology*, 9, 1996, p.66-80.
- Dunbabin 2003** : Dunbabin (K. M. D.), « The waiting servant in later roman art », *American Journal of Philology*, 124, 3, 2003, p.443-468 et fig. 1-25.
- Durante 2001** : Durante (A. M.), « Edilizia privata a Luna. Note a margine di recenti scoperte », *Antichità Altoadriatiche*, 49, 2001, p.269-295.
- Ellis 1994** : Ellis (S. P.), « Power, Architecture, and Decor: How the Late Roman Aristocrat Appeared to His Guests », in Gazda 1994, p.117-134.
- Eristov 1979** : Eristov (H.), « Corpus des faux-marbres peints à Pompéi », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 91, 2, 1979, p.693-771.
- Eristov 1994** : Eristov (H.), *Les éléments architecturaux dans la peinture campanienne du quatrième style*, Collection de l'Ecole Française de Rome 187, Rome, 1994.
- Eristov 2007** : Eristov (H.), « Espace et structure : les motifs architecturaux dans la peinture du I^{er} au III^e s. ap. J.-C. », in Guiral Pellegrin 2007, p.123-128.
- Facenna 1951** : Facenna (D.), « Roma (Via Lucullo). Criptoportico decorato con pitture nel giardino della Villa Boncompagni-Ludovisi », *Notizie degli scavi di antichità*, 1951, p.107-114.
- Falzone 2000** : Falzone (S.), « Alcune riflessioni sulla decorazione pittorica della Casa di Diana », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 58, 2000, p.149-63
- Falzone 2001a** : Falzone (S.), « La Maison de Diane (I, III, 3-4). La décoration pariétale », in Descoedres 2001, p.240-244.
- Falzone 2001b** : Falzone (S.), « Les projets décoratifs des maisons ostiennes : hiérarchie des espaces et schémas picturaux », in Descoedres 2001, p.334-339.
- Falzone 2004** : Falzone (S.), *Scavi di Ostia XIV. Le Pitture delle insulae (180-250 circa d.C.)*, Rome, 2004.
- Falzone 2007** : Falzone (S.), *Ornata aedificia, pitture parietali dalle case ostiensi*, Rome, 2007.
- Falzone et Pellegrino 1997** : Falzone (S.) et Pellegrino (A.), « Nuove testimonianze di pittura ostiense », in Scagliarini 1997b, p.203-208.
- Falzone et Pellegrino 2001a** : Falzone (S.) et Pellegrino (A.), « Insula delle Ierodule ad Ostia », in Barbet 2001, p.267-271.
- Falzone et Pellegrino 2001b** : Falzone (S.) et Pellegrino (A.), « Les Peintures de la Maison des Hiérodoules », in Descoedres 2001, p.346-360.

- Falzone et Tober 2010** : Falzone (S.) et Tober (B.), « Vivere con le pitture ad Efeso ed Ostia », in Bragantini 2010, p.633-644.
- Felletti Maj 1961** : Felletti Maj (B. M.), *Le Pitture delle case delle Volte Dipinte e delle Pareti Gialle*, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia III. Ostia I-II, Rome, 1961.
- Felletti Maj 1966-68** : Felletti Maj (B. M.), « Problemi cronologici e stilistici della pittura ostiense », *Colloqui del Sodalizio N.S. 1*, Rome, 1966-68, p.27-41.
- Felletti Maj et Moreno 1967** : Felletti Maj (B. M.) et Moreno (P.), *Le Pitture della Casa delle Muse*, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia III. Ostia III, Rome, 1967.
- Filippi 1991** : Filippi (F.), « Alba. Interventi di archeologia urbana nel centro storico », *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 10, 1991, p.136-147
- Filippi 1997a** : Filippi (F.), « Intonaci parietali da due domus di età imperiale di Alba Pompeia (Alba, CN) », in Scagliarini 1997b, p.209-212.
- Filippi 1997b** : Filippi (F.), *Alba Pompeia. Archeologia della città dalla fondazione alla tarda antichità*, Alba, 1997.
- Filippi 2005** : Filippi (F.) (éd.), *I colori del fasto. La domus del Gianicolo e i suoi marmi*, Milan, 2005.
- Filippi et Cavaletto 1994** : Filippi (F.) et Cavaletto (M.), « Alba. Interventi di archeologia urbana nel centro storico », *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 12, 1994, p.292-298.
- Filippi et Micheletto 1988** : Filippi (F.) et Micheletto (E.), « Alba. Interventi di archeologia urbana », *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 8, 1988, p.180-181.
- Fiore 2004** : Fiore (M. G.), « Rinvenimenti pittorici nella villa di Traiano ad Arcinazzo. Prime valutazioni », in Ghini (G.) (éd.), *Lazio e Sabina 2, Atti del convegno Secondo incontro di studi sul Lazio e la Sabina*, Rome, 2004, p.39-46.
- Fiore 2011** : Fiore (M. G.), « Le pitture della Villa di Traiano ad Arcinazzo Romano : prime ipotesi di ricostruzione ed interpretazione », in Ghini (G.) (éd.), *Lazio e Sabina 7, Atti del Convegno Settimo Incontro di Studi sul Lazio e la Sabina*, Rome, 2011, p.63-73.
- Fiore et Mari 2005** : Fiore (M. G.) et Mari (Z.), « Pavimenti e rivestimenti in *opus sectile* della villa di Traiano ad Arcinazzo Romano », in Morlier (H.) (éd.), *La Mosaique gréco-romaine IX*, Collection de l'École française de Rome 352, Rome, 2005, vol. 2., p.629-644.
- Fiore et Mari 2008** : Fiore (M. G.) et Mari (Z.), « La villa di Traiano ad Arcinazzo Romano », in Valenti (M.) (éd.), *Residenze imperiali nel Lazio. Atti della giornata di studio Monte Porzio Catone, 3 aprile 2004*, Rome, 2008, p.81-90.

- Floriani Squarciapino 1958** : Floriani Squarciapino (M.), *Scavi di Ostia III. Le necropoli. I. Le tombe di età repubblicana e augustea*, Rome, 1958.
- Fognolo 2001** : Fognolo (S.), « Resti pavimentali dal complesso di S. Pasquale in Trastevere », in *Atti del VII Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio et la conservazione del mosaico, AISCOM*, Ravenna, 2001, p.267-276.
- Fognolo 2004** : Fognolo (S.), « Trastevere. Conservatorio di San Pasquale : dal quartiere romano all'occupazione medievale », in Paroli (L.) (éd.), *Roma dall'Antichità al Medioevo, archeologia e storia, II, Contesti tardoantichi e altomedievali*, Milan, 2004, p.576-597.
- Fognolo 2007** : Fognolo (S.), « Testimonianze pittoriche dal Conservatorio di S. Pasquale in Trastevere (Roma) », in Guiral Pelegrin 2007, p.303-306.
- Fontemaggi et al. 2001** : Fontemaggi (A.), Piolanti (O.), Ravara (C.), « Intonaci a motivi ripetitivi da alcune domus riminesi », in Barbet 2001, p.273-276.
- Fornari 1913** : Fornari (F.), « La pittura decorativa di Ostia », *Studi Romani*, I, 1913, p.305-318.
- Forrer 1927** : Forrer (R.), *Strasbourg Argentorate*, Strasbourg, 1927.
- Fortunati Zuccàla et al. 2001** : Fortunati Zuccàla (M.), Simonotti (F.), Vitali (M.), « Aspetti dell'edilizia privata in Bergamo romana », *Antichità Altoadriatiche*, 49, 2001, p.315-352.
- Frézouls 1979** : Frézouls (E.) (dir.), « Informations archéologiques. Circonscription de Champagne- Ardenne », *Gallia*, 37, 1979, p.407-436.
- Frova 1986** : Frova (A.), « Pittura romana nella Venetia et Histria », *Antichità Altoadriatiche*, 28, 1986, p.203-228
- Gabler 1999-2000** : Gabler (D.), « Gli affreschi della villa romana a San Potito di Ovindoli », in Palagyi 1999-2000, p.65-72.
- Gabler et Redö 2008** : Gabler (D.) et Redö (F.) (éd.), *Ricerche archeologiche a San Potito di Ovindoli e le aree limitrofe nell'antichità e nell'alto medioevo*, L'Aquila, 2008.
- Gasdia 1937** : Gasdia (V. E.), *La Casa pagano-cristiana del Celio*, Rome, 1937.
- Gasparri 1970** : Gasparri (C.), *Le Pitture della Caupona del Pavone*, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia III. Ostia IV, 1970, Rome.
- Gatti 1943** : Gatti (G.), « Scoperte presso la chiesa di S. Crisogono », *Capitolium*, XVIII, 1943, p.91-92.
- Gatti 2003** : Gatti (S.), « Praeneste. Contributo per la conoscenza dell'area urbana della "città bassa" », in Brandt (J. R.), Dupré Raventos (X.), Ghini (G.) (éd.), *Lazio e Sabina I, Atti del convegno Primo incontro di studi sul Lazio e la Sabina*, Rome, 2003, p.53-60.

- Gatti et Scoppola 1985** : Gatti (E.) et Scoppola (F.), « Zona archeologica presso S. Croce in Gerusalemme », *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 90, 1985, p.78-79 et fig. 6-8.
- Gazda 1991** : Gazda (E. K.) (dir.), *Roman art in the private sphere. New perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula*, Ann Arbor, 1991.
- Gazda 1994** : Gazda (E. K.) (dir.), *Roman art in the private sphere. New perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula*, Ann Arbor, 1994 (2^e édition).
- Gabler et Redö 1994** : Gabler (D.) et Redö (F.), « Scavi nella villa romana di San Potitio di Ovindoli (AQ). Rapporto 1989-1990 », *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1994, p.127-193.
- Gentili 1999** : Gentili (G. V.), *La villa romana di Piazza Armerina Palazzo Erculio*, Osimo, 1999.
- Gering 2002** : Gering (A.), « Die Case a Giardino als unerfüllter Architektentraum. Planung und gewandelte Nutzung einer Luxuswohnanlage im antiken Ostia », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 109, 2002, p.109-141.
- Ghedini et Annibaletto 2012** : Ghedini (F.) et Annibaletto (M.) (éd.), *Atria longa patescunt : le forme dell'abitare nella Cisalpina Romana*, Antenore quaderni 19, Rome, 2012.
- Ghedini et Baggio Bernardoni 1988** : Ghedini (F.) et Baggio Bernardoni (E.), « Il soffitto affrescato della domus romana del Serraglio Albrizzi di Este : proposta di ricostruzione », *Quaderni di archeologia del Veneto*, IV, 1988, p.286-303.
- Gibson et al. 1994** : Gibson (S.), DeLaine (J.), Claridge (A.), « The triclinium of the Domus Flavia : a new reconstruction », *Papers of the British School at Rome*, 62, 1994, p.97-100
- Grabar 1945** : Grabar (A.), « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », *Cahiers archéologiques, fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, Paris, 1945, p.15-35
- Gros 2006** : Gros (P.), *L'Architecture romaine du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire. 2, Maisons, palais, villas et tombeaux*, Paris, 2006 (2^{ème} édition revue et mise à jour).
- Guarnieri 1998** : Guarnieri (C.), *La domus di Palazzo Pasolini a Faenza*, Faenza, 1998
- Guidobaldi 1986** : Guidobaldi (F.), « L'edilizia abitativa unifamiliare nella Roma tardoantica », in Giardina (A.) (éd.), *Società romana e impero tardoantico 2. Roma : politica, economia, paesaggio urbano*, Rome - Bari, 1986, p.165-234.
- Guidobaldi 1993** : Guidobaldi (F.), « Roma. Il tessuto abitativo, le domus, i titoli », in Carandini (A.), Cracco Ruggini (L.), Giardina (A.) (éd.), *Storia di Roma III. L'età tardoantica 2*, Turin, 1993, p.69-83.

- Guidobaldi 1994** : Guidobaldi (F.) (éd.), *Sectilia pavimenta di Villa Adriana*, Rome, 1994.
- Guilhembet 2007** : Guilhembet (J.-P.), « Normes romaines et résidences pompéiennes : remarques historiographiques », in *Contributi di Archeologia Vesuviana III*, Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei 21, Rome, 2007, p.93-107.
- Guiral Pelegrín 2007** : Guiral Pelegrín (C.) (éd.), *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*, Saragosse, 2007.
- Hanfmann 1941** : Hanfmann (G. M. A.), Compte-rendu de Calza 1940, *Classical Weekly*, 35, 1941, p.89-92.
- Helly 1980** : Helly (B.), « Etude préliminaire sur les peintures murales gallo-romaines de Lyon », in *Peinture murale en Gaule*, Actes des séminaires de l'AFPMA, Publication du Centre de recherches sur les techniques gréco-romaines, 9, université de Dijon, 1980, p.5-28.
- Hermansen 1970** : Hermansen (G.), « The medianum and the roman apartment », *Phoenix*, 24, 1970, p.342-347.
- Hermansen 1978** : Hermansen (G.), « The Population of Imperial Rome : the Regionaries », *Historia*, 27, 1978, p.127-168.
- Hesberg 1981** : von Hesberg (H.), « La Scaenae Frons del teatro nella villa di Domiziano a Castel Gandolfo », *Archeologia Laziale*, 4, 1981, p.176-180.
- Hesberg 2006** : von Hesberg (H.), « Il potere dell'otium. La villa di Domiziano a Castel Gandolfo », *Archeologica classica*, 57, 2006, p.221-244.
- Hirschfeld 1999** : Hirschfeld (Y.), « Habitat », in Bowersock (G.W.), Brown (P.), Grabar (O.) (éd.), *Late Antiquity. A guide to the postclassical world*, Cambridge, Ma. - Londres, 1999, p.258-272.
- Hoffmann 1980** : Hoffmann (A.), *Das Gartenstadion in der Villa Hadriana*, Mayence, 1980,
- Hostetter et al. 1994** : Hostetter (E.), Howe (T.N.), Brandt (J.R.), Clair (A.S.), Pena (J.T.), Parca (M.), Gleason (K.), Miller (N.F.), « A late-Roman domus with apsidal hall on the NE slope of the Palatine : 1989-1991 seasons », in *Rome papers ; the baths of Trajan Decius, Iside e Serapide nel Palazzo, alate domus on the Palatine, and Nero's Golden House*, Journal of Roman Archaeology, supplementary series, 11, Ann Arbor, 1994, p.131-182.
- Iacopi 1972** : Iacopi (I.), « Soffitto dipinto nella casa romana di « Vigne Guidi » sotto le Terme di Caracalla », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 79, 1972, p.88-108, pl. 53-62 et A-B.

- Iacopi 1985** : Iacopi (I.), « Esempi di stratificazione pittorica dalla domus sotto le Terme di Caracalla », in Bietti Sestieri *et al.* 1985, p.605-622.
- Josi 1933-34** : Josi (E.), « Scoperte nella basilica Costantiniana al Laterano », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 11 1933-34, p.335-358.
- Joyce 1981** : Joyce (H.), *The Decoration of Walls, Ceilings and Floors in Italy in the Second and Third Centuries AD*, Rome, 1981.
- Joyce 1983** : Joyce (H.), « The Ancient Frescoes from the Villa Negroni and their Influence in the Nigteenth and Nineteenth Centuries », *The Art Bulletin*, 65, 3, 1983, p.423-440.
- Kockel 2000** : Kockel (V.), « Ausgrabungen der Universität Augsburg im sog. Macellum von Ostia », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 58, 2000, p.22-24.
- Krieger 1918-19** : Krieger (H.), « Dekorative Wandgemälde aus dem II. Jahrhundert nach Christus », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 34,1918-19, p.24-52, pl. I-III.
- Krinzinger 2010** : Krinzinger (F.) (éd.), *Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohnheiten 1 und 2*, Forschungen in Ephesos VIII/8, Vienne, 2010.
- La Follette 1985** : La Follette (L.), « Le terme Deciane sull'Aventino », in *Archeologia laziale 7. Settimo incontro di studio del Comitato per l'archeologia laziale*, Rome, 1985, p.139-144.
- Lafon 1988** : Lafon (X.), « Marina di San Nicola (Ladispoli) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 100, 1988, p.528-530.
- Lafon 1989** : Lafon (X.), « Marina di San Nicola (Ladispoli) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 101, 1989, p.517-519.
- Lafon 1990a** : Lafon (X.), « Marina di S. Nicola. Il complesso archeologico, con l'introduzione e uno studio di Ida Caruso », *Bollettino di Archeologia del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*, juin-juillet 1990, p.15-29.
- Lafon 1990b** : Lafon (X.), « Marina di San Nicola (Ladispoli) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 102, 1990, p.474-477.
- Lafon 1991** : Lafon (X.), « Marina di San Nicola (Ladispoli) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 103, 1991, p.343-345.
- Lafon 1992** : Lafon (X.), « Marina di San Nicola (Ladispoli) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 104, 1992, p.495-496.
- Lafon 1994** : Lafon (X.), « Marina di San Nicola (Ladispoli) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 106, 1994, p.452-454.

- Lafon 2001** : Lafon (X.), *Villa Maritima, recherches sur les villas littorales de l'Italie romaine (III^e s. av. J.-C. / III^e s. ap. J.-C.)*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 307, Rome, 2001.
- Leach 1997** : Leach (E. W.), « Oecus on Ibycus : investigating the vocabulary of the Roman house », in Bon (S. E.) et Jones (R.) (éd.), *Sequence and Space in Pompeii*, Oxford, 1997, p.50-72.
- Leach 2004** : Leach (E. W.), *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples*, Cambridge, 2004.
- Lepone 2004** : Lepone (A.), « La “Villa Piccola” sotto San Sebastiano », in Borhy 2004, p.191-200.
- Lepore 1997** : Lepore (G.), « Motivi iconografici delle pitture di I-III secolo D.C. dalla domus dei Coiedii di Suasa : il mito dell'invenzione del flauto e il gruppo scultoreo mironiano », in Scagliarini 1997b, p.229-232.
- Lepore et Zaccaria 1991** : Lepore (G.) et Zaccaria (M.), « La pittura parietale fra Romagna e Marche : la nuova documentazione di Suasa », in *Le Marche. Archeologia, storia, territorio*, 1991, p.95-116.
- Levin 1982** : Levin (I.), « A Reconsideration of the Date of the Esquiline Calendar and of its Political Festivals », *American Journal of Archaeology*, 86, 1982, p.429-435.
- Liedtke 1995** : Liedtke (C.), *Weisse Greifenwände. Zwei Leihgaben von Wandmalereien des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Ostia in Berlin*, Berlin, 1995.
- Liedtke 2001** : Liedtke (C.), « Le décor des pièces secondaires à Ostie », in Descoedres 2001, p.340-345.
- Liedtke 2003** : Liedtke (C.), *Nebenraumdekorationen des 2. und 3. Jahrhunderts in Italien*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 31. Ergänzungsheft, Berlin, 2003.
- Ling 1991** : Ling (R.), *Roman Painting*, Cambridge, 1991.
- Liverani 1993** : Liverani (P.), « Note di topografia lateranense », *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 95, 1993, p.143-152.
- Liverani 1998** : Liverani (P.) (éd.), *Laterano I. Scavi sotto la basilica di S. Giovanni in Laterano. I materiali*, Cité du Vatican, 1998.
- Liverani 2010** : Liverani (P.), « Osservazioni sulla domus sotto S. Maria Maggiore a Roma e sulla sua relazione con la basilica », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 116, 2010, p.459-467.
- Livi et Righi 2004** : Livi (V.) et Righi (R.) (éd.), *Studi di ricerche sul patrimonio archeologico del Parco Nazionale del Circeo*, Sabaudia, 2004.

- Lugli 1957** : Lugli (G.), *La Tecnica edilizia romana, con particolare riguardo a Roma e Lazio*, Rome, 1957.
- MacDonald et Pinto 1995** : MacDonald (W.) et Pinto (J.), *Hadrian's villa and its Legacy*, New Haven, 1995.
- Magi 1972** : Magi (F.), *Il calendario dipinto sotto Santa Maria Maggiore*, Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Memorie, 11, 1, Cité du Vatican, 1972.
- Magi 1973-74** : Magi (F.), « I marmi del teatro di Domiziano a Castel Gandolfo », *Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Rendiconti*, 46, 1973-74, p.63-77.
- Maioli 1969** : Maioli (M. G.), « La ceramica della villa romana di Russi », *Bollettino della Camera di Commercio di Ravenna*, 24, 9, 1969, p. 881-885.
- Maioli 1978** : Maioli (M. G.), « Gli intonaci dipinti della villa romana di Russi », *Studi Romagnoli*, 29, 1978, p.77-94.
- Maioli 1984** : Maioli (M. G.), « La casa romana di Palazzo Diotallevi a Rimini : fasi di costruzione e pavimenti musivi », in Farioli Campanati (R.) (éd.), *III Colloquio internazionale sul mosaico antico (Ravenna 1980)*, Ravenna, 1984, p.461-474.
- Maioli 1986** : Maioli (M. G.), « Appunti sulla tipologia delle case di Ravenna in epoca imperiale », *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 33, 1986, p.195-200.
- Maioli 1997** : Maioli (M.G.), « Intonaci parietali da domus di età imperiale a Ravenna », in Scagliarini 1997b, p.325-336.
- Maiuri 1933** : Maiuri (A.), *La Casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Rome, 1933.
- Mancini 1923** : Mancini (G.), « Scavi sotto la basilica di S. Sebastiano sull'Appia Antica », *Notizie degli scavi di antichità*, 1923, p.3-79.
- Mansuelli 1954** : Mansuelli (G. A.), « La villa romana di Russi », *Felix Ravenna*, 66, 1954, p.52-70.
- Mansuelli 1957** : Mansuelli (G. A.), « Russi (Ravenna) : scavo di una villa romana (1953 ; 1955) », *Bollettino d'Arte*, 41, 1956, p.151-157.
- Mansuelli 1962** : Mansuelli (G. A.), *La villa romana di Russi*, Faenza, 1962.
- Mansuelli 1983** : Mansuelli (G. A.), *Studi sulla città antica : l'Emilia-Romagna*, Studia Archeologica 27, Rome, 1983.
- Manzelli 2000** : Manzelli (V.), *Ravenna*, Atlante tematico di topografia antica, suppl.8 / Città Romane 2 Rome, 2000.
- Manzelli 2003** : Manzelli (V.), « La domus del triclinio : lo scavo della Banca Popolare », in *Domus del Triclinio. Alla scoperta di Ravenna romana. Mosaici e altri tesori mai visti*, Ravenna, 2003, p.53-60.

- Manzelli et Grassigli 2001** : Manzelli (V.) et Grassigli (G. L.), « Abitare a Ravenna. Edilizia privata e apparati decorativi nelle domus ravennati di età romana », in Mauro (M.) (éd.), *Ravenna Romana*, Ravenna, 2001, p.133-176.
- Mariani 1997** : Mariani (E.), « Osservazioni preliminari sugli affreschi dell’Istituto “C. Arici” di Brescia », in Scagliarini 1997b, p.237-239.
- Mariani 2003** : Mariani (E.), « Le domus : gli intonaci dipinti », in Tozzi 2003, p. 173-177.
- Marini Calvani 2000** : Marini Calvani (M.) (éd.), *Aemilia : la cultura romana in Emilia Romagna dal III secolo a.C. all'età costantiniana*, Venise, 2000.
- Marinucci et Falzone 2001** : Marinucci (A.) et Falzone (S.), « La Maison de Diane (I, iii, 3-4) », in Descoedres 2001, p.230-244.
- Marinucci et Pellegrino 2000** : Marinucci (A.) et Pellegrino (A.), « Pavimenti musivi della c.d. Casa di Diana ad Ostia », in Guidobaldi (F.) et Paribeni (A.) (éd.), *Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Venezia, 20-23 gennaio 1999)*, Ravenna, 2000, p.225-232.
- Marzano 2007** : Marzano (A.), *Roman Villas in Roman Italy : a social and economic history*, Columbia studies in the classical tradition 30, Leiden – Boston, 2007.
- Massimo 1836** : Massimo (V.), *Notizie storiche della villa Massimo alle Terme di Docleziane*, Rome, 1836.
- Massy 1976** : Massy (J.-L.), « Peinture murale gallo-romaine à Amiens », *Revue du Nord*, t. LV, n°216, janvier-mars 1976, p.29-31.
- Mazzeo Saracino 1977** : Mazzeo Saracino (L.), « Russi (Ravenna). Campagna di scavo 1971 », *Notizie degli scavi di antichità*, XXXI, 1977, p. 5-156.
- Mazzeo Saracino 2005** : Mazzeo Saracino (L.) (éd.), *Il complesso edilizio di età romana nell’area dell’ex vescovado a Rimini*, Florence, 2005.
- McGinn 2007** : McGinn (T. A. J.), *The Economy of Prostitution in the Roman World*, Ann Arbor, 2007 (4^e édition).
- Medici et Toffetti 1994** : Medici (T.) et Toffetti (L.), « La domus di Via Arena (Bergamo) », *Rassegna di studi del civico museo archeologico e del civico gabinetto numismatico di Milano*, LIV, 1994, p.5-104.
- Meiggs 1960** : Meiggs (R.), *Roman Ostia*, Oxford, 1960 (2^e édition 1973).
- Mercando 1998** : Mercado (L.) (éd.), *Archeologia in Piemonte. II. L’età romana*, Turin, 1998.
- Mertens 1969** : Mertens J. (éd.), *Alba Fucens I. Rapports et études*, Etudes de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes 12, Bruxelles – Rome, 1969.

- Meyboom et Moormann 2013** : Meyboom (P.) et Moormann (E.), *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Babesch, supplément 20, Louvain - Paris – Walpole, Ma., 2013.
- Micheli 2010** : Micheli (M. E.), « “Donne controcorrente”: il caso di Tor Marancia », in Bragantini 2010, p.333-345.
- Mielsch 1975** : Mielsch (H.), « Verlorene Römische Wandmalereien », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 82, 1975, p.117-133 et pl.16-24.
- Mielsch 1981** : Mielsch (H.), « Funde und Forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatszeit von 1945 bis 1975, mit einem Nachtrag 1980 », in Temporini (H.) et Haase (W.) (éd.), *Aufstieg und Niedergang der Römischer Welt, II, 12, 2*, Berlin – New York, 1981, p.157-264.
- Mielsch 2001** : Mielsch (H.), *Römische Wandmalerei*, Stuttgart, 2001.
- Miranda 2001** : Miranda (S.), « La decorazione parietale delle domus della Cisalpina occidentale », *Antichità Altoadriatiche*, 49, p.195-216.
- Molle 2004** : Molle (C.), « La decorazione pittorica delle volte delle sostruzioni occidentali del Canopo di Villa Adriana », in Borhy 2004, p.385-388.
- Molle 2004** : Molle (C.), « Di nuovo sul graffito ostiense della Fortuna Taurianensis », *Epigraphica*, 65, 2004, p.81-94.
- Mols 1997a** : Mols (S.), « I Setti Sapienti ad Ostia Antica », in Scagliarini 1997b, p.89-96.
- Mols 1997b** : Mols (S.), « Pittura parietale nel suo contesto : il Caseggiato del Serapide », *Ocnus*, 5, 1997, p.173-180.
- Mols 2000a** : Mols (S.), « La vita privata attraverso lo studio delle decorazioni parietali », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 58, 2000, p.165-173.
- Mols 2000b** : Mols (S.), « Decorazione e uso dello spazio a Ostia. Il caso dell'*Insula III x* », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 58, 2000, p.247-386.
- Mols 2001** : Mols (S.), « La Peinture à Ostie », in Descoedres 2001, p.325-333.
- Mols 2002** : Mols (S.), « Ricerche sulla pittura di Ostia. *Status quastionis* e prospettive », *Babesch*, 77, 2002, p.151-174.
- Mols 2007** : Mols (S.), « La fine del IV stile nel centro dell'Impero », in Guiral Pelegrin 2007, p.139-144.
- Mols et Moormann 2010** : Mols (S.) et Moormann (E.), « L'edificio romano sotto S. Maria Maggiore A Roma e le sue pitture : proposta per una nuova lettura », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 116, 2010, p.469-506.

- Monier et Groetembril 1997** : Monier (F.) et Groetembril (S.), « Candélabres gallo-romains à figures en couronnements », in Scagliarini 1997b, p.253-258.
- Moorman 1993** : Moormann (E.) (éd.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*, Babesch, supplément 3, Leiden, 1993.
- Moormann 1997** : Moormann (E.), « Le Muse a casa », in Scagliarini 1997b, p.97-102.
- Morandini 2001** : Morandini (F.), « “Domus dell’Ortaglia” di Santa Giulia in Brescia », *Antichità Altoadriatiche*, 49, p.353-376.
- Morandini 2005** : Morandini (F.), « Le domus dell’Ortaglia : dallo scavo al museo. Le indagini archeologiche », in Morandini et Rossi 2005a, p.35-48.
- Morandini 2007** : Morandini (F.), « Il soffitto della Vittoria in volo », *Notiziario della Soprintendenza per i Beni archeologici della Lombardia*, 2005, 2007, p.255-257.
- Morandini 2007** : Morandini (F.), « I rapporti tra Brixia e aree traNotizie degli scavi di antichitàlpine in età imperiale alla luce dei rinvenimenti in città e nel territorio », *Quaderni Friulani di Archeologia*, XVII, 2007, p.149-160.
- Morandini 2009** : Morandini (F.), « Presso il foro e lungo le pendici del Colle. Abitare a Brescia in età romana », in Annibaletto (M.) et Ghedini (F.) (éd.), *Intra illa moenia domus ac penates (Liv.2, 40, 7). Il tessuto abitativo nelle città romane della Cisalpina*, Antenore Quaderni 14, Roma, 2009, p.161-174.
- Morandini 2012** : Morandini (F.), « Abitare a Brescia in età flavia », in Morandini (F.) et Panazza (P.), *Divus Vespasianus. Pomeriggio di studio per il bimillenario della nascita di Tito Flavio Vespasiano imperatore romano*, Brescia, 2012, p.83-109.
- Morandini et al. 2003** : Morandini (F.), Rossi (F.), Stella (C.) (éd.), *Le domus dell’Ortaglia. Brescia, Santa Giulia Museo della Città*, Milan, 2003.
- Morandini et Rossi 2005a** : Morandini (F.) et Rossi (F.) (éd.), *Domus romane : dallo scavo alla valorizzazione*, Milan, 2005.
- Morandini et Rossi 2005b** : « Le domus dell’Ortaglia : dallo scavo al museo », *Domus romane : dallo scavo alla valorizzazione*, in Morandini et Rossi 2005a, p.35-78.
- Nogara 1907** : Nogara (B.), *Le Nozze Aldobrandine, i paesaggi con scene dell’Odissea e le altre pitture murali antiche conservate nella Bibliotheca Vaticana e nei Musei Pontifici*, Milan, 1907.
- Oome 2007** : Oome (N.), « The Caseggiato del mitreo di Lucrezio Menandro (I iii 5). A Case-study of Wall-painting in Ostia », *Babesch*, 82, 2007, p.233-246.

- Oriolo et Salvadori 1997** : Oriolo (F.) et Salvadori (M.), « Tradizione e gusto della pittura parietale romana nella Decima Regio : i casi di Torre di Pordenone, Aquileia e Zuglio », in *Le Giornate del Castello, incontri di studio*, Udine, 1997, p.93-108.
- Oriolo et Salvadori 2005** : Oriolo (F.) et Salvadori (M.), « La pittura parietale. Per una rilettura dei sistemi decorativi aquileiesi », *Antichità Altoadriatiche*, 61, 2005, p.447-469.
- Ortalli 1991-92** : Ortalli (J.), « Rimini, piazza Ferrari, scavi nella *domus* del chirurgo », *Studi e documenti di archeologia* 7, 1991-92, p.202-203.
- Ortalli 1997** : Ortalli (J.), « Gli scavi della *domus* “del chirurgo” di Rimini », I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. - IV sec. d.C.), in Scagliarini 1997b, p.263-265.
- Ortalli 2000** : Ortalli (J.), « Rimini : la *domus* “del chirurgo” », *Aemilia. La cultura romana in Emilia Romagna dal III secol d. C. all’età costantiniana*, Bologne, 2000, p.512-526.
- Pagani 1997** : Pagani (C.), « Gli affreschi della *domus* sottostante la cattedrale di S. Maria a Luni », in Scagliarini 1997b, p.267-270.
- Pagani 2004** : Pagani (C.), « La decorazione parietale », in Ceresa Mori 2004a, p.57-63
- Pagani 2009** : Pagani (C.), « Pitture parietali dalle inndagini archeologiche preventive in Piazza Meda a Milano : osservazioni preliminari », in Coralini (A.) (éd.), *Vesuviana. Archeologie a confronto*, Bologne, 2009, p.565-572.
- Pailler 1971** : Pailler (J.-M.), « Bolsena 1970. La Maison aux Peintures, les niveaux inférieurs et le complexe souterrain », *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Antiquité*, 83, 1971, p.367-403.
- Palagyi 1999-2000** : Palagyi (S. K.) (éd.), *De la fouille à la présentation. Colloque international pour la peinture murale de l’époque romaine*, Veszpeém, 1999-2000.
- Palagyi 2004** : Palágyi (S. K.), « Villa romana und ihre Wandgemälde in Baláca », in Borhy 2004, p.271-277.
- Pantó et Spagnolo Garzoli 1988** : Pantó (G.) et Spagnolo Garzoli (G.), « Vercelli. Area archeologica del Brüt Fund », *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte* 8, 1988, p.242-250.
- Paschetto 1912** : Paschetto (L.), *Ostia colonia romana. Storia e monumenti*, Rome, 1912.
- Passi Pitcher 2003** : Passi Pitcher (L.), « Archeologia della Colonia di Cremona : la città e il territorio », in Tozzi 2003, p. 130-229.
- Pavolini 2006** : Pavolini (C.), *Archeologia e topografia della regione II (Celio). Un aggiornamento sessant'anni dopo Colini*, *Lexicon Topographicum Urbis Romae, Supplementum III*, Rome, 2006.

- Percossi Serenelli 1993** : Percossi Serenelli (E.), « Il ninfeo di Cupra Marittima », in Paci (G.) (éd.), *Cupra Marittima e il suo territorio in età antica*, Rome, 1993, p.47-70.
- Peters et Meyboom 1982** : Peters (W. J. T.) et Meyboom (P. G. P.), « The roots of provincial roman painting. Results of current research in Nero's Domus Aurea », in Liversidge (J.) (éd.), *Roman Provincial Wall Painting of the Western Empire*, BAR International Series 140, Oxford, 1982, p.33-74.
- Pietrangeli 1988** : Pietrangeli (C.) (éd.), *Santa Maria Maggiore a Roma*, Florence, 1988.
- Pisani Sartorio 1983** : Pisani Sartorio (G.), « Una domus sotto il giardino del Pio Istituto Rivaldi sulla Velia », in De Fine Licht (K.) (éd.), *Città e architettura nella Roma imperiale : atti del seminario del 27 ottobre 1981 nel 25° anniversario dell'Accademia di Danimarca*, Analecta Romana Instituti Danici, Suppl. 10, Odense, 1983, p.147-168.
- Pisani Sartorio et Calza 1976** : Pisani Sartorio (G.) et Calza (R.), *La villa di Massenzio sulla Via Appia. Il palazzo, le opere d'arte*, Rome, 1976.
- Poggiani Keller 1992** : Poggiani Keller (R.) (éd.), *Carta archeologica della Lombardia. II. La Provincia di Bergamo*, Modène, 1992.
- Portulano 2001** : Portulano (B.), « La Villa romana di Toscolano sul lago di Garda », in Verzár-Bass 2001, p.773-785.
- Raoul-Rochette 1836** : Raoul-Rochette (M.), *Peintures antiques inédites précédées de recherches sur l'emploi de la peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics chez les Grecs et chez les Romains*, Paris, 1836.
- Ravara 1991-92** : Ravara (C.), « La pittura parietale del II secolo d.C. nella Domus di Palazzo Diotallevi a Rimini », *Studi e documenti di Archeologia*, 7, 1991-92, p.85-109, fig.48-56.
- Redö 1999-2000** : Redö (F.), « Frammenti di affreschi dalla villa romana di San Potito di Ovindoli », in Palagyi 1999-2000, p.73-76.
- Reekmans 1968** : Reekmans (L.), « Peintures murales du II^e s. ap. J.-C. à Alba Fucens », in *Antidorum W. Peremans sexagenario ab alumnis oblatum*, Studia Hellenistica 16, Louvain, 1968, p.201-218.
- Reggiani 1999** : Reggiani (A. M.), « The Pictorial Decorations in some Rooms on the western side of the Canopus of the Villa Adriana », in Docter (R. F.) et Moormann (E. M.) (éd.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archeology, Amsterdam, July 12-17, 1998*, Allard Pierson series 12, Amsterdam, 1999, p.321-323.

- Rizza et Garraffo 1984** : Rizza (G.) et Garraffo (S.) (éd.), « La villa romana del Casale di Piazza Armerina, Atti della IV riunione scientifica della Scuola Perfezionamento in Archeologia dell'Università di Catania », *Cronache di Archeologia*, 23, 1984, p.1-200.
- Rodriguez Almeida 1981** : Rodriguez Almeida (E.), *Forma Urbis marmorea. Aggiornamento generale 1980*, Rome, 1981.
- Roffia 1997** : Roffia (E.) (éd.), *Ville romane sul Lago di Garda*, Milan, 1997.
- Roffia et Ghiroldi 1997** : Roffia (E.) et Ghiroldi (A.), « Sirmione, la villa di via Antiche Mura », in Roffia 1997, p.171-189.
- Roffia et Portulano 1997** : Roffia (E.) et Portulano (B.), « La villa in località Capra a Toscolano », in Roffia 1997, p.217-243.
- Ronchi 2010-2011** : Ronchi (D.), « La Villa di Domiziano sul lago di Paola : Fotointerpretazione ed indagini archeologiche », *Archeologia aerea*, 4-5, 2010-2011, p.347-339.
- Ronchi 2012** : Ronchi (D.), « La Villa di Domiziano sul Lago di Paola a Sabaudia (Latina) : le nuove indagini presso la zona nord », in Ghini (G.) et Zaccaria (M.) (éd.), *Lazio e Sabina 8, Atti del Convegno Ottavo Incontro di Studi sul Lazio e la Sabina*, Rome, 2012, p.393-402.
- Rossi 1991** : Rossi (F.) (éd.), *Carta archeologica della Lombardia. I. La Provincia di Brescia*, Modène, 1991.
- Rossi 1996** : Rossi (F.), *Carta archeologica della Lombardia. V. Brescia, la città*, Modène, 1996.
- Rossi 2005** : Rossi (F.), « *Domus* romane a Brescia. Un primo inquadramento dei contesti residenziali urbani », in Brogiolo 2005, p.13-34.
- Rouveret 1989** : Rouveret (A.), *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. - I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome 274, Rome, 1989.
- Royo 1999** : Royo (M.), *Domus Imperatoriae : topographie, formation et imaginaire des palais impériaux du Palatin (II^e siècle av. J.-C. - I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome 303, Rome, 1999.
- Royo 2009** : Royo (M.), « Le modèle des palais hellénistiques », *Dossiers d'Archéologie*, 336, nov-déc 2009, p.48-49.
- Sabrié et Sabrié 2011** : Sabrié (M.) et Sabrié (R.), *La Maison au grand triclinium du Clos de la Lombarde à Narbonne*, Archéologie et histoire romaine 19, Montagnac, 2011.

- Salcuni 2012** : Salcuni (A.), *Pitture parietali e pavimenti decorati di epoca romana in Abruzzo*, Frankfurter archäologische Schriften 19, Bonn, 2012.
- Salvadori 2012** : Salvadori (M.), « Decorazioni ad affresco », in Ghedini et Annibaletto 2012, p.227-245.
- Salza Prina Ricotti 2001** : Salza Prina Ricotti (E.), *Villa Adriana, il sogno di un imperatore*, Rome, 2001.
- Salzman 1981** : Salzman (M. R.), « New Evidence for the Dating of the Calendar at Santa Maria Maggiore in Rome », *Transactions of the American Philological Association*, 111, 1981, p.215-227.
- Santa Maria Scrinari 1991** : Santa Maria Scrinari (V.), *Il Laterano imperiale, vol.1. Dalle "Aedes Laterani" alla "domus Faustae"*, Monumenti di Antichità Cristiana, 2 Serie, 11, Cité du Vatican, 1991.
- Scagliarini 1971** : Scagliarini (D.), « La villa romana di Russi (Ravenna). Campagna di scavo 1969 », in *La villa romana. Giornata di studi, Russi 10.5.1970*, Saggi e repertori 13, Faenza, 1971, p.117-142.
- Scagliarini 1974-76** : Scagliarini Corlaità (D.), « Spazio e decorazione nella pittura pompeiana », *Palladio*, 24, 1974-76, p.3-44
- Scagliarini 1985-87** : Scagliarini (D.), « Architectura e decorazione nelle *domus* e nelle *villae* dell'Emilia e Romagna », *Quaderni del Centro di Studi Lunensi*, 10-12, 1985-87, p.567-596.
- Scagliarini 1993** : Scagliarini Corlaita (D.), « Le pitture parietali della villa romana di Desenzano del Garda e il loro rapporto con i mosaici e l'architettura », in Moormann 1993, p.96-102.
- Scagliarini 1997a** : Scagliarini Corlaita (D.), « La villa di Desenzano di Garda », in Roffia 1997, p.191-215.
- Scagliarini 1997b** : Scagliarini Corlaita (D.) (éd.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. - IV sec. d.C.). Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica (Bologna 1995)*, Bologne, 1997.
- Schnitzler 2012** : Schnitzler (B.) (éd.), *Un Art de l'illusion. Peintures murales romaines en Alsace*, Strasbourg, 2012.
- Scott 1997** : Scott (S.), « The power of images in the late Roman house », in Laurence (R.) et Wallace-Hadrill (A.) (éd.), *Domestic Space in the Roman World : Pompeii and Beyond*, Journal of Roman Archaeology. Supplementary series 22, Portsmouth, 1997, p.53-67.

- Sfameni 2004** : Sfameni (C.), « Residential villas in Late Antique Italy : continuity and change », in Bowden (W.), Lavan (L.), Machado (C.) (éd.), *Recent Research on the Late Antique Countryside*, Late antique archaeology 2, Leiden – Boston, 2004, p.335-375.
- Spagnolo Garzoli 1996** : Spagnolo Garzoli (G.), « Vercelli. *Domus* del Brüt Fund, ambiente L. Restauro di intonaci », *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, 14, 1996, p.263-66
- Spinazzola 1953** : Spinazzola (V.), *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza, vol. I*, Rome, 1953.
- Stevenson 1877** : Stevenson (E.), « Scopertà di antichi edifici al Laterano », *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 49, 1877, p.351-355.
- Stoppioni 1993** : Stoppioni (M. L.), « I mosaici pavimentali della domus di Piazza Ferrari a Rimini », in *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, XXXX, Ravenne, 1993, p.409-431.
- Storey 2001** : Storey (G. R.), « Regionaries-Type Insulae 1: Architectural/Residential Units at Ostia », *American Journal of Archaeology*, 105, 2001, p.389-401
- Strazzulla 2002** : Strazzulla (M. J.), « Abitare da ricchi », in Campanelli 2002.
- Strobel 1993** : Strobel (K.), *Das Imperium Romanum im 3. Jahrhundert. Modell einer historischen Krise ? Zur Frage mentaler Strukturen breiterer Bevölkerungsschichten in der Zeit von Marc Aurel bis zum Ausgang des 3. Jh. n. Chr.*, Historia. Einzelschriften 75, Stuttgart, 1993.
- Strocka 1977** : Strocka (V. M.), *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, Forschungen in Ephesos VIII/1, Vienne, 1977.
- Styger 1918** : Styger (P.), Il monumento apostolico della via Appia, *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 13, 1918, p.3-112.
- Swindler 1929** : Swindler (M. H.), *Ancient Painting*, New Haven, 1929.
- Taccalite 2004** : Taccalite (F.), « La cd. « Villa Grande » sotto la basilica di San Sebastiano fuori le Mura di Roma : i sistemi decorativi », in Borhy 2004, p.407-411.
- Thomas 1993** : Thomas (R.), « Zum Stilpluralismus in der römischen Wandmalerei seit claudischer Zeit », in Moorman 1993, p.154-159.
- Thür 2005** : Thür (H.) (éd.), *Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 4*, Forschungen in Ephesos VIII/6, Vienne, 2005.
- Tione 2000** : Tione (R.), « Le *domus* tardoantiche : nuovi elementi per l'interpretazione dell'edilizia abitativa attraverso la lettura stratigrafica degli elevati », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 58, 2000, p.191-208

- Tolotti 1953** : Tolotti (F.), *Memorie degli Apostoli in Catacumbas. Rilievo critico della Memoria nelle Basilica Apostolorum al III miglio della Via Appia*, Amici delle catacombe 19, Cité du Vatican, 1953.
- Tomei 1996** : Tomei (M. A.), « La *domus Tiberiana* dagli scavi ottocenteschi alle indagini recenti », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 103, 1996, p.165-200 et pl. 50-67.
- Tozzi 2003** : Tozzi (P.) (éd.), *Storia di Cremona. I. L'Età antica*, Crémone, 2003.
- Uboldi 1993** : Uboldi (M.) (éd.), *Carta archeologica della Lombardia. III. Como, la città murata e la convalle*, Modène, 1993.
- Uytterhoeven 2007** : Uytterhoeven (I.), « Housing in Late Antiquity : thematic perspectives », in Lavan (L.), Özgenel (L.), Sarantis (A.), *Housing in Late Antiquity, from Palaces to Shops*, Late antique archaeology 3, 2, Leiden - Boston, 2007, p.25-66.
- Vaglieri 1908** : Vaglieri (D.), « Ostia », *Notizie degli scavi di antichità*, 1908, p.21-26 et 108-110.
- Vaglieri 1909** : Vaglieri (D.), « Ostia », *Notizie degli scavi di antichità*, 1909, p.411-412.
- Vaglieri 1913** : Vaglieri (D.), « Ostia », *Notizie degli scavi di antichità*, 1913, p.71-81.
- Van Buren 1923** : Van Buren (A. W.), « Graffiti at Ostia », *Classical review*, 37, 1923, p.163-164.
- Van Essen 1956-58** : Van Essen (C. C.), « Studio cronologico sulle pitture parietali di Ostia », *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 76, 1956-58, p.154-181.
- Vauxion 2012** : Vauxion (O.), *La Peinture murale en Narbonnaise et sa place dans l'architecture publique et privée. Essai d'analyse des systèmes décoratifs*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paul Valéry Montpellier III sous la direction de P. Thollard, Montpellier, 2012.
- Vay 1996** : Vay (I.), « I mosaici della *domus* tardoantica di Oceano sottostante la cattedrale di Luni », Guidobaldi (F.) et Guidobaldi (A. G.) (éd.), *Atti del III Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Bordighera, 1996, p.25-38.
- Veloccia Rinaldi 1970-71** : Veloccia Rinaldi (M. L.), « Nuove pitture ostiensi : la Casa delle Ierodule », *Pontificia accademia romana di archeologia. Rendiconti*, 42-43, 1970-71, p.165-185.

- Verzár-Bass 2001** : Verzár-Bass (M.) (éd.), « Abitare in Cisalpina : L'edilizia privata nelle città e nel territorio in età romana. Atti della XXXI settimana di studi aquileiesi, 23-26 maggio 2000 », *Antichità Altoadriatiche*, 49, 2001, p. 19-820.
- Veyne 2005** : Veyne (P.), *L'Empire gréco-romain*, Paris, 2005.
- Vocabulaire AIPMA 2000** : *Le Vocabulaire de la peinture murale murale antique. Actes de la Table ronde des 11 et 12 décembre 1998 organisée par l'AIPMA*, Rome, 2000.
- Wallace-Hadrill 1994** : Wallace-Hadrill (A.), *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princetown, 1994.
- Wilson 1983** : Wilson (R. J. A.), *Piazza Armerina*, Londres, 1983.
- Wirth 1934** : Wirth (F.), *Die Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin, 1934.
- Zaccaria Ruggiu 1993** : Zaccaria Ruggiu (A.), « La casa degli affreschi a Luni : fasi edilizie per successione diacronica », *Quaderni del Centro di studi Lunensi*, 8, 1993 p.3-38.
- Zanker 1983** : Zanker (P.), *The power of images in the age of Augustus*, Ann Arbor, 1983.
- Zanker 1987** : Zanker (P.), *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, 1987.
- Zimmermann 2007** : Zimmermann (N.), « Lo sviluppo di sistemi pittorici ad Efeso tra epoca traiana e gallienica », in Guiral Pelegrin 2007, p.267-272.
- Zimmermann et Ladstätter 2011** : Zimmermann (N.) et Ladstätter (S.), *Wall painting in Ephesos from the Hellenistic to the Byzantine period*, Istanbul, 2011.

INTRODUCTION..... 7

I. ETUDIER LA PEINTURE DOMESTIQUE EN ITALIE DE LA FIN DU I^{ER} A LA FIN DU III^E S. : POURQUOI ET COMMENT ?..... 11

A. UN MANQUE HISTORIOGRAPHIQUE 11

1. LA PEINTURE MURALE EN ITALIE DE LA FIN DU I^{ER} A LA FIN DU III^E S. : UNE HISTOIRE PARTIELLE 11

2. OSTIE : BASTION AVANCE DE LA RECHERCHE SUR LA PEINTURE DES II^E ET III^E S..... 19

3. L'APPORT DES RECHERCHES REGIONALES EN ITALIE DU NORD 25

4. CONCLUSION : LE TEMPS DE LA SYNTHÈSE 26

B. AU SOIR DU I^{ER} S. AP. J.-C. : LA PEINTURE MURALE FACE AUX MUTATIONS DE L'ARCHITECTURE IMPERIALE 27

1. PALAIS ET VILLAS EXTRA-URBAINES DE DOMITIEN..... 29

a) Domus Augustana et Domus Flavia 29

b) Les villas de Castel Gandolfo et Sabaudia..... 30

2. VILLAS DES EMPEREURS DU DEBUT DU II^E S. 31

a) La villa de Trajan à Arcinazzo Romano 32

b) La villa d'Hadrien à Tivoli 35

3. CONCLUSION 41

a) Le modèle palatial hellénistique : de l'allusion à l'imitation..... 41

b) Quelles conséquences pour le décor peint ? 41

c) Pourquoi s'arrêter à la fin du III^e s. ? 43

C. METHODE PROPOSEE..... 44

1. LA PEINTURE EN CONTEXTE 44

a) Une prise en compte nécessaire du contexte architectural..... 44

b) Une prise en compte nécessaire du contexte archéologique 45

2. CONSTITUTION DU CORPUS DOCUMENTAIRE 46

3. OUTIL D'ANALYSE : UNE BASE DE DONNEES RELATIONNELLE 48

4. ANALYSER LE DECOR PEINT : UNE TYPOLOGIE FORMELLE 55

c) Typologie des parois 57

(1) La couleur du fond 61

(2) La structure de la paroi 61

(3) Les éléments décoratifs structurants..... 65

d) Typologie des plafonds..... 66

5. ANALYSER LE DECOR PEINT : COMMENT TRAITER UNE DOCUMENTATION HETEROGENE ?..... 67

II. ROME ET L'ITALIE CENTRALE..... 71

A. PERIODE 1 : DE LA FIN DU I^{ER} S. AP. J.-C. AU DEBUT DU REGNE D'ANTONIN LE PIEUX 72

1. ROME..... 72

a) Compositions polychromes complexes à vocabulaire architectural : le cas de la domus sous la Villa Negroni..... 72

b) Compositions à panneaux articulés par des éléments ornementaux ou de fins éléments architecturaux sur fond blanc 78

(1) Décors associés à ces compositions 82

(2) Analyse spatiale..... 83

c) Plafonds 86

d) Synthèse..... 87

2. OSTIE..... 88

a) De la Casa delle Muse à l'Insula delle Ierodule : la simplification des programmes décoratifs.... 89

b) Autres décors hadrianiques..... 106

c) Synthèse 108

3.	AUTRES SITES D'ITALIE CENTRALE.....	109
4.	CONCLUSION.....	110
B.	PERIODE 2 : DU DEBUT DU REGNE D'ANTONIN LE PIEUX A LA FIN DE LA DYNASTIE ANTONINE	113
1.	ROME.....	113
a)	Subsistance du vocabulaire ornemental et des fins éléments architecturaux pour scander des compositions à panneaux articulés par des bandes colorées	113
b)	Compositions à panneaux articulés par des édicules sur fond blanc ou jaune.....	115
(1)	Origine du style à édicules	115
(2)	Les exemplaires romains	117
c)	Parois décorées de hauts placages de marbre et compositions avec motifs architecturaux variés.....	120
(1)	Sur fond blanc	120
(2)	Sur fond polychrome.....	123
d)	Plafonds	124
e)	Analyse spatiale	125
f)	Synthèse	130
2.	OSTIE.....	132
a)	Compositions à panneaux articulés par des édicules	132
(1)	Les compositions à fond blanc	132
(2)	Les compositions à fond jaune et/ou rouge.....	136
b)	Compositions polychromes complexes à vocabulaire architectural	141
c)	Compositions à panneaux articulés par des bandes colorées et/ou des éléments ornementaux... ..	148
d)	Autres compositions	152
e)	Plafonds	152
f)	Analyse spatiale.....	154
g)	Synthèse.....	168
3.	AUTRES SITES D'ITALIE CENTRALE.....	171
a)	Cas douteux : Préneste et Tor Marancia	171
b)	Alba Fucens	172
4.	SYNTHESE	175
C.	PERIODE 3 : DE LA FIN DE LA DYNASTIE ANTONINE AU MILIEU DU III^E S.....	179
1.	ROME.....	179
a)	Compositions complexes à structuration architecturale sur fond polychrome ou monochrome blanc	179
(1)	Essor des compositions architecturales aux formes plus imposantes et plus réalistes	179
(2)	Subsistance de compositions architecturales plus délicates	188
b)	Compositions à panneaux sur fond blanc structurées par des éléments linéaires.....	189
(1)	Compositions structurées par des éléments linéaires de type 1 ou Streifendekorationen	190
(2)	Compositions structurées par des éléments linéaires de type 2 ou « Liniendekorationen ».....	195
c)	Systèmes mixtes à imitation de marbre.....	199
d)	Autres compositions	200
e)	Plafonds	201
f)	Analyse spatiale.....	203
g)	Synthèse.....	211
2.	OSTIE.....	213
a)	Survivance et évolution des compositions à panneaux articulées par des édicules	213
b)	Apparition ponctuelle des compositions à panneaux linéaires	217
c)	Compositions polychromes complexes à vocabulaire architectural	220
d)	Compositions complexes polychromes sans éléments architecturaux.....	223
e)	Plafonds	225
f)	Analyse spatiale.....	226
g)	Synthèse.....	230
3.	LE RESTE DE L'ITALIE CENTRALE	232
a)	Compositions à panneaux sur fond blanc avec ou sans éléments architecturaux	232
b)	Compositions complexes polychromes avec éléments architecturaux	235

c)	Compositions à panneaux linéaires sur fond blanc	237
d)	Composition à scène continue	240
e)	Analyse spatiale	241
4.	SYNTHESE	246
D.	PERIODE 4 : LA SECONDE MOITIE DU III^E S.	250
1.	ROME.....	250
a)	Développement des imitations de marbre et maintien du style linéaire.....	250
b)	Analyse spatiale	252
2.	OSTIE.....	253
a)	Compositions linéaires de type 2	253
b)	Compositions à imitations de marbre	255
c)	Analyse spatiale	258
3.	SYNTHESE	259
E.	AUX « MARGES » DE L'ITALIE CENTRALE ?	261
1.	LA VILLA DE SAN POTITO D'OVINDOLI	261
2.	LA <i>DOMUS DI LARGO TORRE BRUCIATA</i> À TERAMO.....	263
 III. AU-DELA DE L'ITALIE CENTRALE		265
A.	DECLIN DU VOCABULAIRE ARCHITECTURAL ?	267
1.	SUBSTANCE PONCTUELLE DES COMPOSITIONS ARCHITECTURALES AU II ^E S.....	268
2.	SOUVENIRS D'ARCHITECTURES.....	271
a)	Les architectures en zone supérieure	271
b)	L'architecture comme motif résiduel.....	275
3.	LE CAS DE LA <i>DOMUS DEI COIEDII A SUASA</i>	275
B.	DIFFUSION DES COMPOSITIONS A PANNEAUX ARTICULES PAR DES ELEMENTS ORNEMENTAUX ET/OU VEGETAUX	280
1.	COMPOSITIONS A CANDELABRES	280
a)	Candélabres végétalisés « foisonnants »	281
b)	Candélabres végétalisés fins	284
2.	COMPOSITIONS A ELEMENTS VEGETAUX	286
a)	Tiges et guirlandes	286
b)	Colonnes végétales	288
3.	SYNTHESE ET OUVERTURE AUX ENSEMBLES FRAGMENTAIRES	290
a)	Les motifs ou le règne végétal	290
b)	Au-delà du motif, la structure.....	293
4.	ANALYSE SPATIALE.....	295
C.	LE SUCCES DES IMITATIONS DE MARBRE	301
1.	IMITATIONS DE MARBRE EN ZONES INFERIEURE ET SUPERIEURE.....	302
2.	PLACAGES FICTIFS COUVRANT PARTIELLEMENT OU ENTIEREMENT LA PAROI	304
3.	STRUCTURE ET MATIERE : SYNTHESE SUR LES FORMES DES IMITATIONS	308
4.	ANALYSE SPATIALE.....	309
a)	Quelle place pour les placages réels ?.....	309
b)	Statut des placages fictifs.....	311
D.	UN MOT DES PLAFONDS	316
1.	COMPOSITIONS A MOTIFS REPETITIFS	316
a)	Des décors à réseau aux plafonds à caissons	316
b)	Transpositions de ces compositions en parois	319
2.	COMPOSITIONS CENTREES A EMBOITEMENTS	320
E.	SYNTHESE	322
1.	DE LA FIN DU I ^{ER} A LA FIN DU II ^E S.	322
2.	LE III ^E S.	323
3.	DECOR ET STRUCTURATION DE L'ESPACE DOMESTIQUE.....	325

IV. <u>DECORER L'HABITAT DE LA FIN DU I^{ER} A LA FIN DU III^E S. EN ITALIE CENTRALE ET SEPTENTRIONALE : FORMES ET PRATIQUES</u>	327
A. ANCRAGE GEOGRAPHIQUE ET EVOLUTION CHRONOLOGIQUE	327
1. DE ROME A BRESCIA : LA DISSOLUTION PROGRESSIVE DES LIENS	327
a) Rome, au centre d'une zone contrastée.....	328
b) Les régions septentrionales : une zone multipolaire tournée vers les provinces voisines	331
2. DE LA FIN DU I ^{ER} S. A LA FIN DU III ^E S. : RUPTURES ET CONTINUITES	332
a) Stabilité du répertoire.....	332
b) Evolution des structures : des temporalités différentes.....	334
(1) Rome à l'aube du III ^e s. : le changement dans la continuité.....	334
(2) Ostie : des rythmes plus lents	335
(3) Conservatisme de l'Italie du Nord ?.....	336
3. STATUT DE LA PEINTURE MURALE	338
a) Conséquences des mutations du décor impérial	338
b) Un statut nouveau pour la peinture murale : l'apport des sources littéraires.....	340
B. HABITER LE DECOR	342
1. LA PIECE COMME UN TOUT.....	342
2. CHOIX D'UN DECOR : DES CRITERES PARTAGES.....	345
a) Décor et forme des espaces.....	345
b) Décor et fonction des espaces.....	346
c) Décor et luminosité.....	348
d) Changer de décor ou maintenir l'existant ?	348
3. DEUX ZONES STYLISTIQUES, DEUX FAÇONS D'HABITER LE DECOR	350
 CONCLUSION	 355
 ANNEXES	 359
A. ANNEXE 1 : LE DECOR DE LA VILLA D'HADRIEN	359
1. TABLEAU RECAPITULATIF DES REVETEMENTS CONSERVES DANS LES DIFFERENTS EDIFICES	359
2. PEINTURES DOCUMENTEES	362
B. ANNEXE 2 : CASEGGIATO DEGLI AURIGHI, GROUPE DE PIECES 6-10	364
C. ANNEXE 3 : LA VILLA MARITIME DE MARINA DI SAN NICOLA	367
1. RAPIDE HISTOIRE DES FOUILLES	367
2. TOPOGRAPHIE GENERALE	368
3. LE PORTIQUE I ET SA TOUR-BELVEDERE	369
a) Plan	369
b) Chronologie	370
c) Etude des briques (par S. Martin)	372
d) Etude des enduits	376
e) Le décor	377
 BIBLIOGRAPHIE	 379

