

L'ARCHITECTURE DE LA PEINTURE DOMESTIQUE DU II^e STYLE POMPÉIEN – UNE LECTURE CONTEXTUELLE

FLORICA (BOHÎLȚEA) MIHUȚ

Université de Bucarest, florica.mihut@istorie.unibuc.ro

Abstract

During the last two centuries of the Roman Republic the public building projects of the aristocrats as well as their private architectural accomplishments mirror the profound process of cultural exchanges that characterize the metamorphosis of the Roman world. Following this process and against the background of the generalized crisis of the Roman republic, the redefined discourse on power appropriates the architecture concept as a tool of communication. The paper aims to explore this meaningful relation of the Romans with the act of construction at the sunset of the Republic considering the Pompeian second style of painting as one of the artistic expressions of the elites' agency.

Keywords: second style painting, architecture, culture, visual discourse, power/le second style de la peinture pompéienne, architecture, culture, discours visuel, pouvoir des élites

La recherche moderne sur „le second style pictural pompéien”

La peinture romaine étudiée de plusieurs points de vue a suscité l'intérêt des chercheurs depuis plus d'un siècle. Tout d'abord, August Mau¹ a établi une évolution de la peinture de Pompéi dans quatre styles successifs, en spécifiant leurs cadres chronologiques. Ces derniers ont constitué puis l'objet de nombreux débats subséquents aux interprétations²

¹ A. Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompej*, Berlin, Reimer, 1882.

² Cette théorie a été critiquée, même le concept de style faisant l'objet d'une ample réinterprétation – A. Maiuri, *Roman Painting. The Great Centuries of Painting*, trad. Angl. Stuart Gilbert, Ed. Abert Skira, 1953; G. Ch. Picard, *Auguste et Néron. Le secret de l'empire*, Paris, Hachette, 1962; R. Etienne, *La vie quotidienne à Pompéi*, Paris, Hachette, 1966; A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*, Paris, Ed. Picard, 1985,

des données archéologiques³. L'ancienne typologie de Mau considérait que le premier style, nommé aussi le style des incrustations, s'est déroulé à partir du III^e siècle jusqu'à la fin du II^e siècle av. J. C. et a été succédé par le style architectural entre la fin du II^e siècle et le début du règne d'Auguste. Le troisième style suit et correspond avec les règnes de premiers trois empereurs Julio-Claudiens, étant caractérisé par les tableaux situés sur un fond monochromatique, les silhouettes flottantes, les sujets mythologiques et la réduction des éléments architecturaux. Enfin, dans une étape suivante, à partir de Néron jusqu'à l'éruption de Vésuve, le dernier style vient combiner les traits des styles II et III dans des scénographies mixtes.

En plus de discussions sur la classification des styles picturaux (considérées aujourd'hui quasi-inopérantes), les chercheurs ont également abordé les rapports de la peinture avec d'autres domaines de la culture classique, tels que la religion, le théâtre, la mythologie, la rhétorique et la philosophie. Les conclusions formulées sur l'origine des styles et l'évolution de leur contenu iconographique révèlent la signification socioculturelle de la peinture et même la conception romaine sur la définition de l'espace privé dans son ensemble⁴. Parmi ces «quatre styles»,

avec la problématique et la bibliographie supplémentaire sur les styles picturaux; pour les dernières discussions sur la chronologie v. R. A. Tybout, «Roman wall-painting and social significance», dans *JRA*, 14, 2001, pp. 33-57, notamment p. 33-42.

³ Au cours des recherches d'un îlot d'une tannerie périphérique de Pompéi, déroulées pendant les années 2005-2006, J.-P. Brun et M. Leguilloux parlaient d'un style nouveau, nommé «le style zéro», à cause de la peinture trouvée dans une salle de réception, une peinture associée aux fresques tombales de Cumes, datant du IV^e siècle av. J. C. Ce style, découvert et annoncé en 2007 (<http://www.20minutes.fr/sciences/172220-20070725-mise-jour-nouveau-style-pictural-a-pompei>), n'est plus mentionné dans les travaux de spécialité.

⁴ T. P. Wiseman, «*Conspicui postes tectaque digna deo: the public image of aristocratic and imperial houses in the late Republic and early Empire*», dans *L'Urbs: espace urbain et histoire (Ier siècle av. J.-C. - IIIe siècle ap. J.-C.)*. Actes du colloque international de Rome (8-12 mai 1985), Coll. EFR, 98 (1987), pp. 393-413; A. Zaccaria Ruggiu, , *Spazio privato e spazio pubblica nella città romana*, Coll. EFR, 210 (1995); P. Gros, *L'architecture romaine du début du IIIème siècle av. J. C. à la fin du Haut Empire*, tome 2: *Maisons, palais, villas et tombeaux*, Paris, Edition Picard, 2001; voir aussi A. Wallace-Hadrill, *Rome's Culture Revolution*, Cambridge-New York, CUP, 2008 avec des références bibliographiques. On ajoute l'analyse de Nikolaus Dietrich sur la "mise en scène of acting figures in an architectonique frame" qu'il a fait plus récent dans l'article *Spatial Dimensions in Roman Wall Painting and the Interplay of Enclosing and Enclosed Space: A New Perspective on Second*

le deuxième dépeint un univers architectural dont le réalisme des formes ouvre constamment vers de nouvelles lectures contextuelles.

Développé entre les années 120 et 20 av. J. C. (pour les exemples les plus tardifs), le „second style“ pompéien conserve la division du mur en trois parties du premier style, mais, à la différence de ceci, la plinthe est diminuée, le panneau médian est complètement illusionniste et contient des bâtiments peints, représentés entièrement ou partiellement dans une manière scénographique qui donne l'illusion de la profondeur⁵.

La diversité des monuments et des structures architecturales représentés dans ces peintures (*tholoi*, plusieurs catégories des frontons: entiers, simples ou bien frontons interrompus, fontaines, portiques et cryptoportiques) a attiré l'attention des chercheurs ⁶ soucieux premièrement d'identifier leur *origine* et les voies des emprunts. C'est le monde gréco oriental clairement responsable pour toutes ces influences qui ont envahi la péninsule Italique dès la fin de la période archaïque et aux premiers siècles de la république romaine. Les expéditions militaires des Romains aussi que les contacts commerciaux ont facilité maints échanges des techniques et types architecturaux.

Quel que soit le caractère des édifices représentés dans ces peintures du second style (copiés d'après des bâtiments réels ou, au contraire, imaginés par des peintres ou par des propriétaires), tous les spécialistes modernes les reconnaissent comme *des formes architecturales adaptées ou transposées*, bien qu'il n'existe pas de consensus sur leur *signification*. Une

Style, dans « Arts », 8, 68 (2019), pp.1-26, accessible sur le site www.mdpi.com/journal/arts.

⁵ Sur ce problème voir aussi P. Gros, *Le rôle de la scaenographia dans les projets architecturaux du début de l'Empire romain*, dans *Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques. Actes du colloque de Strasbourg, 26-28 janvier 1984*, Leyde, 1985, pp. 231-253 (*Travaux du Centre de recherche sur le Proche Orient et la Grèce antique*, 8).

⁶ G. Ch. Picard, *Les grotesques: un système décoratif typique de l'art césarien et néronien*, dans *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat*. Table ronde de Rome (10-11 mai 1979), Coll. EFR, 55 (1981), pp. 143-149; P. Gros, *La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne*, dans *L'Urbs: espace urbain et histoire (Ier siècle av. J.-C. - IIIe siècle ap. J.-C.)*. Actes du colloque international de Rome (8-12 mai 1985), Coll. EFR, 98 (1987), pp. 319-346; G. Sauron, *Une polémique qui dure: le «deuxième style pompéien»*, dans « Topoi », vol. 5/1 (1995), pp. 249-267, avec des références.

grande partie d'interprétations actuelles forme la thèse dite «théâtrale»⁷ qui insiste sur l'influence de l'architecture des théâtres dans ces fresques où la scène apparaît avec la série de piédestaux portant une superposition des ordres architecturaux. C'est pour cette raison qu'on a un schéma compliqué pour les colonnes de la façade qui ne forment pas une seule ligne droite – à cause de la partie centrale qui est un peu en retrait –, mais une sorte de zigzag obtenu par l'alternance entre la colonnade du fond et la colonnade proéminente. La décoration par des masques et des guirlandes complète ces cadres architecturaux, comme on peut voir, par exemple, dans les maisons d'Auguste et de sa femme sur le Palatin, dans les villas d'Oplontis (pour la part de la construction datable au dernier siècle républicain) et de Boscoreale.

D'autres explications religieuses⁸, historiques⁹, littéraires et artistiques¹⁰, plus ou moins élaborées, ont été avancées pour mieux les appréhender en tant que thèmes iconographiques. L'importance et le mérite de ces recherches sont indéniables, on observe néanmoins que certaines études augmentent la difficulté d'interprétation plutôt que de fournir des démonstrations destinées à clarifier nos connaissances. Parfois, une partie de ces considérations, souvent assez sophistiquées, semble oublier que la diffusion de certains produits culturels (y compris les éléments architecturaux) n'a pas la même intensité en temps et espace et que son contenu symbolique se dilue ou se transforme proportionnellement

⁷ H. G. Beyen, *The Wall-Decoration of the Cubiculum of the Villa of P. Fanius Synistor near Boscoreale in its Relation to Ancient Stage-Painting*, dans "Mnemosyne", X (1957), pp. 147-153; N. Dietrich, *art. cit.*

⁸ G. Ch. Picard proposait en 1977 un contenu funéraire, *Origine et signification des fresques architectoniques romano-campaniennes dites de second style*, dans «RA», 2 (1977), pp. 231-252; Sauron admet un double message pour le décor architectural: le désir du propriétaire de montrer explicitement l'adhésion à l'acte constructif qui caractérisait toute l'aristocratie républicaine et l'intention de cacher l'innovation créative et symbolique selon le comportement divinatoire; G. Sauron, *art. cit.*, pp. 266-267.

⁹ Selon l'opinion de K. Fittschen (exprimée en 1974, apud G. Sauron, *art. cit.*, p. 254, et n. 28-30), le décor architectural devait symboliser le désir des propriétaires que leurs demeures soient perçues comme des palais royaux hellénistiques.

¹⁰ Selon Robert Renaud, le décor architectural associé aux oiseaux dévoile la *humanitas* du propriétaire : *Des oiseaux dans les architectures*, dans *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting* (Colloque d'Amsterdam, 6-12 Sept. 1992), supplément à «BABesch», 3 (1994), pp. 168-173.

à son extension. C'est pourquoi la signification sociale de la préférence d'un tel ou tel monument de la thématique architecturale du second style pictural échappe à une connaissance complète et se maintient au champ des débats¹¹. Cependant, quelles pourraient être les explications du *choix* de l'architecture comme *motif iconographique* pendant les dernières décennies de la république romaine ? Comment pouvons-nous comprendre l'option pour cette iconographie qui orne abondamment les fresques intérieures des maisons romaines ? Comme cette option appartient aux propriétaires de ces résidences, il convient de revenir au contexte social de la République romaine tardive et, en guise d'hypothèse de travail, nous affirmerons que le choix de ce sujet iconographique est dû à la compétition sociale qui avait transformé l'acte constructif dans un «instrument» générateur du pouvoir.

Un regard sur l'espace public

Ce qu'on voit, d'abord, sur le plan public à partir du deuxième siècle av. J. C., c'est un effort très complexe de construction¹². Il y a des changements au niveau des formules architecturales, à cause desquels les édifices publics sont doublés par une transformation consistante du relief, impliquant des innovations constructives: des terrassements avec de grandes façades et escaliers monumentaux, des voûtes annulaires et des passages cintrés. Le sanctuaire de *Fortuna Primigenia* – construit à Préneste dans la deuxième moitié du II^e siècle av. J. C., avec ses terrasses superposées, élevées sur les pentes du Monte Ginestro, qui culminent avec la *tholos* à colonnade de la déesse, placée au-dessus d'un petit théâtre – en est l'exemple le plus suggestif. La maçonnerie des terrasses réalisées par la technique du blocage (*opus caementicium*) est recouverte d'un parement en *opus incertum*. Pour cette construction typiquement romaine, les nombreux portiques qui ornent ces terrasses associent les

¹¹ Pour un analyse sociologique de la peinture romaine voir Y. Perrin, *Peinture et société à Rome: questions de sociologie. Sociologie de l'art, sociologie de la perception*, dans *Mélanges Pierre Lévêque*, Tome 3, *Anthropologie et société*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 404 (1989), pp. 313-342.

¹² M. Wheeler, *Roman Art and Architecture*, London, Thames and Hudson World of Art, 2001 (1964), p. 89 sqs.

trois ordres grecs : dorique, ionique et corinthien. La formule technique pour l'entrée prévue par des escaliers latéraux a été expérimentée aussi pour l'*amphitheatrum* de Pompéi¹³ (construit dans la décennie 80-70 av. n. e.). À Rome, les innovations concernant la voûte annulaire, les corridors voûtés et la superposé des ordres architecturaux grecs sont utilisés dans la construction du *Tabularium*, sous la surveillance de Q. Lutatius Catulus, surnommé *Capitolinus*¹⁴, pendant son consulat, en 78. av. J. C. Le *tabularium* ressemble à un autre édifice construit à l'époque de Cornelius Sylla, le sanctuaire d'Hercule Victor à Tivoli, où l'arc entre deux colonnes purement décoratives est également utilisé.

On retient ainsi la diversité constructive, l'alternance des lignes droites et le zigzag pour les façades, la «conquête» de l'axe verticale combinée avec la superposition des ordres architecturaux, les terrassements construits en béton. Ce nouveau matériel de construction a révolutionné l'architecture romaine en étant utilisé à la fois pour les fondations que pour les murs avec des parements en *opus incertum* ou, plus tard, en *opus reticulatum*.

Dans la même période, l'acte de construction publiquement accompli engage des personnages individuels avec une carrière politique et militaire remarquable. Scipion Africain a rénové le temple d'*Iuppiter Capitolinus*, Paulus Aemilius et Cato Maior se remarquent dans la construction des basiliques au forum. On ajoute d'autres exemples pendant le dernier

¹³ Il fut construit à l'initiative des deux plus hauts magistrats de la cité, les *duumvirs quinquennaux* Caius Quinctius Valgius et Marcus Porcius. Au moment de la construction de l'édifice, le mot «*amphithéâtre*» n'existait pas encore. L'inscription commémorative que les commanditaires nous ont laissée contient le mot «*spectacula*», c'est-à-dire «*lieu de spectacles*».

¹⁴ CIL VI, 1314: *Q(intus) Lutatius Q(uinti) f(ilius) Q(uinti) n(epos) Catulus co(n) s(ul) substructionem et tabularium/ de S(enatus) s(ententia) faciundum coeravit eidemque/ probavit* - « Quintus Lutatius Catulus, fils de Quintus, petit-fils de Quintus, consul, par décret du Sénat, fut chargé de la construction et de la réception des substructions et du bâtiment des archives publiques ». Un épitaphe de l'architecte de Catulus: *L(ucius) Cornelius L(uci) f(ilius) Vot(uria tribu)/ Q(uinti) Catuli c(on)s(ulis) prae(fectus) fabr(um)/ censoris architectus* - « Lucius Cornelius, fils de Lucius, de la tribu Voturia, préfet du génie de Quintus Lutatius Catulus quand il était consul, architecte du même quand il était censeur ». Cf. Perrin, Y., *Rome, ville et Capitale. Paysage urbain et histoire (II^e siècle av. J.-C. – II^e siècle ap. J.-C.)*, Paris, Hachette, 2001.

siècle républicain: la restauration du *Comitium* et de la *Curia* Sénatoriale par Cornelius Sylla, la construction d'un théâtre et du temple de *Venus Victrix* par Pompeius Magnus, les initiatives de Jules Caesar qui a rénové le bâtiment pour les réunions du Sénat, *Curia Iulia*, et a conçu son propre forum en y plaçant le temple de *Venus Genitrix*, l'édification du temple d'*Iuno Sospita* par Lucius Licinius Murena à Lanuvium, sa cité d'origine.

Une analyse de plus proche menée sur tous les actes constructifs publics du domaine religieux dévoile, comme les spécialistes l'ont maintes fois souligné, la création d'une sorte de liaison personnelle entre le dédicant-bailleur et les divinités honorées ou, selon la formule de Filippo Coarelli¹⁵, un phénomène intéressant de «privatisation» de la politique et du pouvoir. La connotation politique ne peut être exclue ni pour d'autres monuments publics. Auprès du cas du *Tabularium*, on adjoint les portiques simples ou élevés sur des terrassements dont l'aspect scénographique envoie aux constructions que les Romains ont pu admirer dans les cités hellénistiques (par exemple: à Priène, Assos, Aspendos, Pergame, Rhodes, Kos) soumises à la puissance romaine. En dehors de la capitale, on peut décèler le même rapport entre les actes constructifs et les carrières publiques. Les interventions des magistrats locaux dans les constructions publiques sont bien attestées par l'évidence épigraphique à Tibur¹⁶, à Pompéi¹⁷, à Préneste¹⁸ et l'étude prosopographique

¹⁵ F. Coarelli, *Architettura sacra e architettura privata nella tarda repubblica*, dans *Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la République*. Actes du Colloque international organisé par le CNRS et l'École française de Rome (Rome 2-4 décembre 1980), Coll. EFR, 66 (1983), pp. 191-217, p. 199.

¹⁶ Pour le sanctuaire de Tibur (Tivoli): «L. Octavius L. f. Vitulus/ C. Rustius C. f. Flauos iter(um)/ (quattuor)uir(i) d(e) s(enatus) s(ententia)/ uiam integendam curauerunt » - CIL I2 1117-1118 = XIV 3667 - ILS 5388 - ILLRP 679 = I.I. IV 1, 21: «C. Luttius L. f. Aulian(us)/ Q. Plausurnius Cf. Varus/ L. Ventilius L. f. Bassus/ C. Octavius C. F. Graechin(us)/ (quattuor)uir(i)/ porticus p(edum) CCLX et exsedram et pronaon/ et porticus pone scaenam long(am) p(edes) CXL/ s(enatus)c(onsulto) f(aciunda) c(urauerunt)» = CIL V 1492 = XIV 3664 = ILS 5546 = ILLRP 680 = II. IV 1, 19; pour l'entière discussion v. F. Coarelli, *art. cit.*, pp. 195 sqs., n. 12 et 13.

¹⁷ *Vide supra* n. 12.

¹⁸ G. Gullini, *Terrazza, edificio, uso dello spazio. Note su architettura e società nel periodo medio e tardo repubblicano*, dans *Architecture et société. De l'archaïsme grec à la fin de la République*. Actes du Colloque international organisé par le Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome (Rome 2-4 décembre 1980), Coll. EFR, 66 (1983),

sur les élites italiques montre une réelle préoccupation pour l'accès au Sénat par le biais des constructions publiques. Dans ce sens, T. P. Wiseman (1971) et M. Torelli (1982) ont souligné¹⁹ l'avance de Marsi par rapport à l'aristocratie sabellienne grâce à la proximité des routes de communication utilisées par les Romains. Et encore, dans le cas de Samnium, J. R. Patterson²⁰ a esquissé un modèle de comportement aristocratique des Samnites à partir de la compétition locale pour les travaux publics et urbains. Extrêmement intéressant c'est que cette compétition a réussi à produire un véritable réseau de patronage avec l'aristocratie de la capitale qui fut plus tard utilisé par cette « élite Samnienne » pour entrer au Sénat.

Un regard vers l'espace privé

Les recherches archéologiques au cours des 4-5 dernières décennies ont considérablement enrichi ce qui était déjà connu grâce à l'étude des sources écrites²¹ sur les bâtiments privés à la fin de la république. Développée sous les influences grecques, la maison atriale traditionnelle romaine devient une demeure complexe avec plusieurs chambres, orientées parfois vers plus qu'un seul *atrium*, avec des jardins et courts bordés par des colonnades grecques, des portiques ou cryptoportiques. Vitruve présente la maison romaine en soulignant le rapport étroit entre la forme et la structure de la demeure, d'une part, et la fonction sociale

pp. 119-189, p. 140 sqs.; J. Champeaux, , *Fortuna. Le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain. I - Fortuna dans la religion archaïque*, Coll. EFR, 64 (1982).

¹⁹ T. P. Wiseman, *New Men in the Roman Senate 139 BC – AD 14*, Oxford, OUP, 1971, pp. 249-264; M. Torelli, *Asceza al Senate e raporti con il territori d'origine*, dans *Epigraphia e Ordine Senatorio*, Atti del Coll. intern. AIEGL su epigrafia e ordine senatorio, Roma, 14-20 maggio 1981, Vol. 2, 1982, pp. 165-199, p. 172.

²⁰ J. R. Patterson, *Settlement, city and elite in Samnium and Lycia*, dans John Rich and Andrew Wallace-Hadrill (éds.), *City and Country in the Ancient World*, Leicester-Nottingham, 1992.

²¹ Il s'agit des lettres de Cicéron ou de quelques remarques de Salluste, à côté desquelles nous mentionnons l'œuvre de Varon, le traité sur l'architecture de Vitruve, l'œuvre de Pline l'Ancien, les biographies de Plutarque.

de son propriétaire²², d'autre part, en tenir compte aussi de la différence entre une *domus* et une *villa*.

L'analyse des demeures aristocratiques bâties à Rome pendant le dernier siècle républicain et attestées par les découvertes archéologiques²³ dévoile la préférence des élites romaines pour les formes architecturales sophistiquées, pour les raffinements de la construction des cours entourées de colonnades, comme on voit dans les maisons de Catulus Lutatius, L. Licinius, Gn. Pompeius, Lucius and Gn. Domitius Ahenobarbus. On y ajoute de nouvelles formes géométriques pour les salles à dîner, par exemple, la *cenatio* octogonale de la famille de Domitii Ahenobarbi, qui se trouvait dans leur maison située sur la colline Vélia²⁴ ou les luxueuses salles de réception²⁵ possédées par Lucullus, surnommé «Xerxes *togatus*». Les aménagements du plan domestique sur la pente des collines centrales de Rome ont créé des résidences à plusieurs niveaux – comme on peut voir sur le Palatin dans le cas de la Maison aux griffons²⁶ ou la Maison avec «*aula isiaca*»²⁷, et les panoramas obtenus, en utilisant des terrasses naturelles ou artificielles, étaient probablement assez spectaculaires – comme Cicéron pouvait-il se vanter (Cic., *De domo.*, 100, 103, 117).

Loin d'être des simples imitations grecques, les nouvelles chambres et les espaces destinés pour des activités culturelles ou politiques dégagent la transformation de l'aspect physique des résidences aristocratiques dont la signification sociale s'enrichit à cause des préférences culturelles de leurs propriétaires. On peut rappeler que le groupe littéraire de Lutatius Catulus se réunissait probablement dans sa splendide maison sur le Palatin, avec *atrium testudinatum* et *tetrastylum*,

²² Vitruvius, VI 5, 2: «*nobilibus vero, qui honores magistratusque gerundo praestare debent officia civibus, faciunda sunt vestibula regalia alta, atria et peristyla amplissima, silvae ambulationesque laxiores ad decorem maiestatis perfectae; praeterea bybliothechas, pinacothecas, basilicas non dissimili modo quam publicorum operum magnificentia habeant comparatas, quod in domibus eorum saepius et publica consilia et privata iudicia arbitriaque conficiuntur*».

²³ A. Carandini, *Le case del potere nell'antica Roma*, Roma-Bari, Ed. Laterza, coll. Economica, 713, 2014 (1^e éd. 2010).

²⁴ *Ibidem*, pp. 32, 71-74 et fig. 36.

²⁵ Plutarque, *Lucull.*, 41, 7: «*il avait, paraît-il, fixé pour chaque salle à manger la dépense à faire en vue d'un repas, ainsi que le menu et la vaisselle propres à chacune . . .*»

²⁶ A. Carandini, *op. cit.*, pp. 114-117, fig. 49.

²⁷ *Ibidem*, pp. 118-119, fig. 50.

que les archéologues ont fouillée pendant les derniers décennies²⁸. Pour les mêmes raisons culturelles Cicéron a reconstruit sa maison, en 57 av. J. C., en y ajoutant un péristyle, un *xyste* et une bibliothèque selon les formules grecques²⁹. Chaque fois que des membres de l'élite romaine reçoivent des visiteurs, pour des activités intellectuelles ou pour des objectifs politiques, ces espaces privés méticuleusement décorés prouvent la réputation de leurs propriétaires, exprimant leur grandeur acquise et *reconnue* par d'autres³⁰. Mais en même temps l'existence des maisons à plusieurs chambres permettait l'organisation plus élaborée de l'espace privé, en reflétant des changements de la fortune et du mode de vie, ainsi qu'une dynamique du goût esthétique, y compris pour les nouveaux matériaux importés du monde grec, oriental ou africain.

Bien que Pline l'Ancien affirme que le marbre grec était initialement destiné pour l'adoration des dieux (*Nat. Hist.*, 36, 3, 8), l'utilisation de ce matériel de construction pour les colonnes, les seuils ou pour le décor des murs des maisons aristocratiques à Rome témoigne d'un changement d'attitude au niveau des élites par rapport à ces ressources matérielles. Par exemple, dans la maison de Gn. Domitius Ahenobarbus, bâtie sur la colline Velia, auprès de *Via Sacra*, et dans la maison des griffons de Palatin, il y a des sols de marbre qui confirment³¹ l'importation du *lithostratos* que Pline l'Ancien mentionne dans son *Histoire Naturelle* (36,184-189). Selon Cornelius Nepos (cité par Pline l'Ancien, *Nat. Hist.*, 36, 7, 48), l'officier de Jules César, Mamurra, a été le premier Romain qui a eu les colonnes de marbre et murs décorés avec ce matériel dans sa demeure. L. Lucullus était célèbre pour apporter le marbre noir de Mélos, raison pour laquelle ce type de marbre a été nommé d'après son nom, *luculleum* (Plin., *Nat. Hist.*, 36, 8, 49). Marcus Aemilius Lepidus (consul en 78 av. J. C.) entra dans sa maison par un seuil de marbre, ce qui le rendait digne d'être considéré extravagant (Plin., *Nat. Hist.*, 36, 8, 49) et L. Licinius Crassus

²⁸ *Ibidem*, p. 124.

²⁹ *Ibidem*, p. 136.

³⁰ Les innovations introduites par les aristocrates dans leurs résidences provoquaient souvent des débats publics, par exemple, l'*atrium* décoré par des colonnes et des statues entourant l'*impluvium* dans la maison de Verres (Cicéron, *De Praet. Urbana*, 29, 51) ou le jardin avec des arbres exotiques de Licinius Crassus, cos 95 av. J. C (Val. Max., 9, 1, 4).

³¹ A. Carandini, *op. cit.*, pp. 72 et 115-117.

posséda six colonnes de marbre importées de Himet qui lui fournissaient le surnom de «Venus Palatina» (Plin., *Nat. Hist.*, 17, 3, 7). Peut-être le cas le plus scandaleux à l'époque était celui de Marcus Aemilius Scaurus³² (préteur de 56 av. J. C.) qui s'appropriâ les colonnes de marbre qu'il avait utilisées pour décorer la scène du théâtre lors des jeux publics organisés par lui-même, en 58 av. J. C., quand il a été édile curule. Ce sont les mêmes colonnes qu'Auguste réutilisera plus tard pour la décoration du théâtre de Marcellus. Ces mouvements successifs du lieu de l'emploi ne représentent pas une simple manipulation d'éléments architecturaux, mais indiquent aussi un transfert de connotation de la colonne de marbre en tant que signe matériel de grandeur et de monumentalité.

À la même portée on aurait pu associer le butin militaire, toujours un symbole du contrôle politique. La construction de résidences somptueuses par les aristocrates romains – utilisant la fortune acquise par l'activité militaire, et *reconnue* par la cité entière – montre que les aristocrates romains ont instrumenté ces symboles pour leurs bénéfices privés et pour le renforcement de leur pouvoir politique. L'usage de certaines techniques³³, des matériaux de construction coûteux et des formules architecturales à la fois dans les habitations aristocratiques et dans les bâtiments publics devient illustratif pour ce que les spécialistes modernes ont appelé «l'appropriation privée» des formules architecturales publiques³⁴.

Si la maison urbaine aristocratique située à Rome reste normalement ralliée aux activités politiques et pragmatiques des élites, la demeure du

³² Plin., *Nat. Hist.*, 36, 2, 4 et 36, 8, 49. Selon une notice d'Asconius, ces colonnes ont été réutilisées plus tard par Auguste à la construction du théâtre de Marcellus – Asconius, *Pro Scauro*, 27 C: «*in huius domus atrio fuerunt quattuor columnae marmoreae insigni magnitudine quai nunc esse in regia theatri Marcelli dicuntur*». La recherche archéologique récente a confirmé la mention d'Asconius, voir A. Carandini, *op. cit.*, p. 110.

³³ Le technique *opus reticulatum*, utilisée pour la première fois dans la construction du théâtre de Pompée, est également attestée dans sa propre maison, v. A. Carandini, *op. cit.*, p. 29

³⁴ F. Coarelli, *art. cit.*, 1983, pp. 199 sq.; X. Lafon, «À propos des «villae» républicaines. Quelques notes sur les programmes décoratifs et les commanditaires», dans *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat*. Table ronde de Rome (10-11 mai 1979), Rome, Coll. EFR, 55 (1981), pp. 151-172, p.172; J. R. Clarke, *The houses of Roman Italy*, Berkeley, 1991.

type *uilla*, au contraire, semble destinée, au moins dans sa partie réservée aux réceptions, essentiellement à la vie privée, à des réunions en petits groupes de gens appartenant à la même catégorie sociale ou en partageant les mêmes affinités culturelles et politiques. Situées dans des espaces où il existe beaucoup de possibilités d'extension, ces *uillas* semblent à encourager les innovations personnelles. Cicéron, par exemple, était préoccupé de construire un *gymnasium* dans sa villa de Tusculum (*Ad Att.*, I, 6, 3; I, 8, 2; I, 1, 5), un *Amaltheum* dans celle qu'il détenait à Arpinum dont on croit qu'il était probablement une sorte de grotte artificielle entourée d'arbres et de portiques (*Ad Att.*, I, 16, 18). Quant à Varron et sa villa de Casinum, il a voulu y construire une volière inspirée du modèle architectural de la *tholos*, comme il l'avait vue dans la maison de Catulus³⁵. Influencée aussi par les édifices religieux, notamment par le temple B du Largo Argentina de Rome³⁶, la volière aurait eu une rotonde centrale entourée par un portique interrompu sur l'axe longitudinal de la propriété. Devant cette ouverture, d'une part et d'autre de la route centrale menant à l'entrée, Varron concevrait des espaces spéciaux destinés à abriter ses oiseaux.

L'architecture – motif iconographique et voie pour promouvoir le rôle public des élites

Cette considérable augmentation de l'activité constructive de la fin de la république afflige l'espace public ainsi que le domaine privé. Au niveau public, on l'a vu, des constructions innovantes sont développées, impliquant d'une manière spéciale l'élite politique réceptive aux influences d'origine hellénistique et orientale. Exercée par les *imperatores* romains, cette implication personnelle devient progressivement un mode de comportement public que les élites utilisent pour construire leur *cursus honorum*, pour afficher la gloire (*gloria*), pour acquérir la popularité (*popularitas*), pour communiquer aux concitoyens leur contribution à l'embellissement de Rome, perçue comme le symbole de la supériorité politique de tous les Romains.

³⁵ Varro, *Re Rust.*, 5, 9-17; pour des détails, X. Lafon, *art. cit.*, p. 167.

³⁶ F. Coarelli, *art. cit.*, 1983, p. 211 sqs.

Dans cet épanouissement de la capitale et de l'État en ensemble, l'importance de la maison aristocratique augmente également. On accroît la valeur de cette demeure surtout par son emplacement à l'intérieur d'espace urbain et par son aspect physique générateur de splendeur. Les élites ne se bornent pas seulement à importer des formules constructives (soient-elles directement importées de milieu grec ou copiées d'après les constructions déjà bâties à Rome et en Italie), mais désirent créer des modèles adaptés ou même inventer un nouveau vocabulaire (voir le nom d'*Amaltheum* donné par Cicéron pour sa grotte artificielle). L'architecture privée atteste un certain statut déjà acquis par le propriétaire et exprime l'appartenance politique ou l'affinité culturelle de celui-ci, agissant en tant qu'instrument efficace de communication.

Pendant la crise du premier siècle av. J. C., quand les institutions romaines, dépourvues de toute la cohérence républicaine de jadis, sont souvent surclassées par la volonté individuelle, la suprématie politique développe un nouveau discours sur le pouvoir. Les hiérarchies sociales sont construites également par des biais publics et privés (plus précisément par la splendeur de la demeure³⁷) et sont associées aussi à l'architecture en tant que moyen d'exprimer les idées de grandeur et de suprématie. Ces pratiques sociales tournent après vers de véritables stratégies sociales capables de générer des valeurs culturelles. Le vieux concept d'austérité (*austeritas*) ne restera qu'un repère rhétorique dans cette nouvelle construction culturelle du pouvoir où l'architecture, en tant qu'élément du discours visuel, s'enrichit d'un double rôle: elle témoigne du progrès de l'urbanité (*urbanitas*), dans son expression romaine, aussi bien que de l'appartenance à cette urbanité.

³⁷ Pline l'Ancien retient cet aspect quand il nous informe sur la dynamique accentuée du classement concernant les plus belles maisons aristocratiques du dernier siècle républicain, une classification où la résidence de Marcus Aemilius Lepidus, cos 78 av. J. C., a perdu le premier lieu après seulement 35 années, v. Plin., *Nat. Hist.*, 36, 24. 109: «*Parua sunt cuncta, quae diximus, et omnia uni comparanda miraculo, antequam noua attingam. M. Lepido Q. Catulo cos., ut constat inter diligentissimos auctores, domus pulchrior non fuit Romae quam Lepidi ipsius, at, Hercules, intra annos XXXV eadem centesimum locum non optinuit*».

On arrive à des conclusions pertinentes, déjà exprimées il y a presque quatre décennies³⁸, qui soulignent que Vitruve ne fait dans son traité qu'une démarche de théorisation rhétorique. Nous considérons, en plus, que ce traité théorétique reflète en fait un processus (familier pour Vitruve à ce moment-là) d'extension sémantique de l'architecture qui d'une notion technique devient un concept culturel. Transplanté dans la peinture, le motif architectural dévoile le goût du propriétaire d'une maison et son désir pour créer un espace qui, malgré son aspect parfois imaginaire³⁹, se dirige vers le monde de la réalité matérielle par des éléments architecturaux utilisés en abondance dans les constructions publiques. Le motif architectural du second style pompéien, qui se généralise en péninsule italique à la fin de la période républicaine, sera aussi exporté avec plus de fidélité dans les provinces (comme il montre⁴⁰ les résidences de Glanum, en Gallia Narbonensis ou de Bilbilis, en Hispania Tarraconensis). Mais ce motif thématique des fresques peintes n'est pas un «innocent» moyen d'expression esthétique, comme on l'avait déjà vu. Il est également un instrument et une voie de communication pour un comportement socioculturel des élites politiques dont l'extension imposera finalement des véritables pratiques sociales génératrices de valeur culturelle et du pouvoir.

³⁸ Voir les conclusions du colloque international de Rome sur Vitruve, tenu en 1993, notamment L. Callebat, *Rhétorique et architecture dans le «De Architectura» de Vitruve*, dans *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De architectura*. Actes du colloque international de Rome (26-27 mars 1993), Rome, Coll. EFR, 194, 1994, pp. 31-46.

³⁹ Pour l'entière discussion avec bibliographie récente v. I. Bragantini, *Roman painting in the Republic and Roman Empire*, dans Jerome Jordan Pollitt, *The Cambridge History of Painting in the Classical World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 302-369, p. 315.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 316-317.