

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.

