

L'ART ROMAIN

TOUT L'ART Grammaire des styles

FRANÇOIS BARATTE

Suivi éditorial : Laure Latanne
Mise en pages : Frédéric Vignals
Dessins et plans : Claudine Caruette

Achévé d'imprimer en janvier 1996
sur les presses de l'imprimerie Mame à Tours
N° d'imprimeur : 13 871
Imprimé en France

© Flammarion, Paris, 1984, 1996
ISBN : 2-08-010288-5
N° d'édition : 1106
Dépôt légal : mars 1996

Flammarion

INTRODUCTION

L'art romain est une notion ambiguë : le terme peut en effet désigner deux réalités différentes. C'est d'abord l'art de Rome, tel qu'il se forme au sein d'une communauté bien déterminée au bord du Tibre, et tel qu'il va se développer au fur et à mesure de son expansion. Mais c'est aussi la manifestation de l'art à travers l'espace soumis au pouvoir de Rome, c'est-à-dire progressivement tout le bassin méditerranéen. Parler de l'art romain, c'est donc à la fois tenter de définir ses caractéristiques et son évolution en premier lieu à Rome, ensuite ailleurs sous l'impulsion de Rome, et se demander s'il y a bien une forme unique qui s'impose de façon impérialiste, ou si au contraire elle ne peut pas laisser la place à des tendances différentes, marquées en profondeur par les cultures des différentes régions de la Méditerranée.

On a considéré pendant longtemps, sous l'influence du néoclassicisme, qu'il n'y avait pas d'art romain original : il n'aurait été qu'un rameau de l'art grec, dégénérant au fur et à mesure qu'il s'éloignait des traditions classiques. On s'accorde aujourd'hui pour rejeter ce point de vue. L'influence de l'art grec sur Rome est profonde, mais les Romains, de façon tout à fait délibérée, ont fondamentalement modifié l'héritage qu'ils avaient reçu.

La situation de Rome à un point de passage obligé sur le fleuve, à la fois sur la route du nord vers le sud et sur celle de l'est vers l'ouest, en faisait un carrefour privilégié. Elle l'ou-

Page ci-contre :
1. Satyre de la Villa
Hadriana, époque
d'Hadrien [117-138],
Rome, musée Capitolin.



vrait largement aux influences extérieures, dans le domaine culturel notamment : celle des Étrusques, longtemps maîtres de la cité, qui leur doit une bonne partie de son premier développement ; celle des peuples italiques voisins ; celle enfin des Grecs, reçue notamment par l'intermédiaire des cités du sud de l'Italie, la Grande Grèce. Deux faits significatifs : en 509 av. J.-C., c'est un artiste étrusque, Vulca, qui décore de statues de terre cuite le faite du temple de Jupiter Capitolin ; une vingtaine d'années plus tard, ce sont des artistes de Grande Grèce qui exécutent l'ornementation du temple de Cérès. Ces deux indications, rapportées par les auteurs anciens, s'accordent parfaitement avec les résultats des fouilles récentes ; elles soulignent bien ce que Rome, dès l'origine, reçoit de l'extérieur.

On peut pourtant difficilement parler d'art romain avant la fin du III^e siècle av. J.-C. Auparavant, certes, Rome n'est pas un désert culturel, mais le matériel archéologique retrouvé montre bien que la part essentielle revient aux artistes étrangers, et que pour le reste, aux IV^e et III^e siècles av. J.-C., on en est au niveau d'un bon artisanat.

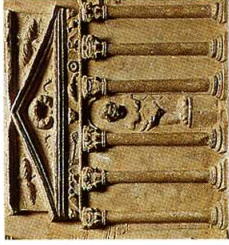
Il y avait là en grande partie, à quelques exceptions près, une volonté délibérée de la classe dirigeante romaine de considérer comme superflues, voire nuisibles les manifestations artistiques, de les réserver aux dieux, et d'en laisser à d'autres qu'aux Romains la réalisation.

L'expansion de Rome vers le sud de l'Italie puis vers l'est du bassin méditerranéen va bouleverser les conditions de la création artistique dans la cité. Le retour triomphal des généraux vainqueurs fait affluer à Rome même les créations, sculptures, peintures, pièces d'orfèvrerie, mais aussi les créateurs, artistes ou artisans, amenés de force ou venus de leur plein gré dans le nouveau centre du monde. Les mœurs sont bouleversées : partout s'affiche le souci d'une vie plus confortable, dont l'art devient un élément indispensable. Ceux qui inspirent la politique de la cité – ces mêmes généraux vainqueurs – voient eux aussi désormais dans l'art un des moyens de leur action. Une aspiration naît donc au développement d'un art proprement romain, qui ne se contente plus d'utiliser purement et simplement comme auparavant les créations de l'art grec, prises au loin par la force ou réalisées à Rome par des Grecs, pour le décor des temples ou des édifices publics mais les adapte à la situation de la nouvelle métropole du Bassin méditerranéen.

Mais il n'y a pas encore d'artistes romains. Il n'y a pas davantage de modèles romains pour les thèmes nouveaux que les commanditaires souhaitent voir illustrer. Il faut donc les tirer des œuvres grecques nombreuses dans la cité. Or le pillage des villes helléniques n'a pas privilégié de courant esthétique particulier : tous les styles, de l'archaïsme à l'art hellénistique, sont représentés à Rome. Ainsi s'expliquent à la fois l'influence immédiate et profonde de l'art grec sur l'art romain, dès son origine, et l'une des caractéristiques stylistiques fondamentales de ce dernier, qu'il conservera longtemps, même lorsque, au I^{er} siècle apr. J.-C., un équilibre sera atteint entre la forme, grecque en partie, et le contenu, spécifiquement romain : l'éclectisme, c'est-à-dire non seulement l'ouverture sur des influences extérieures, mais aussi la faculté et le goût de juxtaposer dans une même œuvre des éléments de styles différents, et même opposés. Or c'était là une conception fondamentalement étrangère à l'art grec, très sensible à l'unité et à l'homogénéité de ses créations. Influencé par lui, l'art romain en est bien radicalement différent.



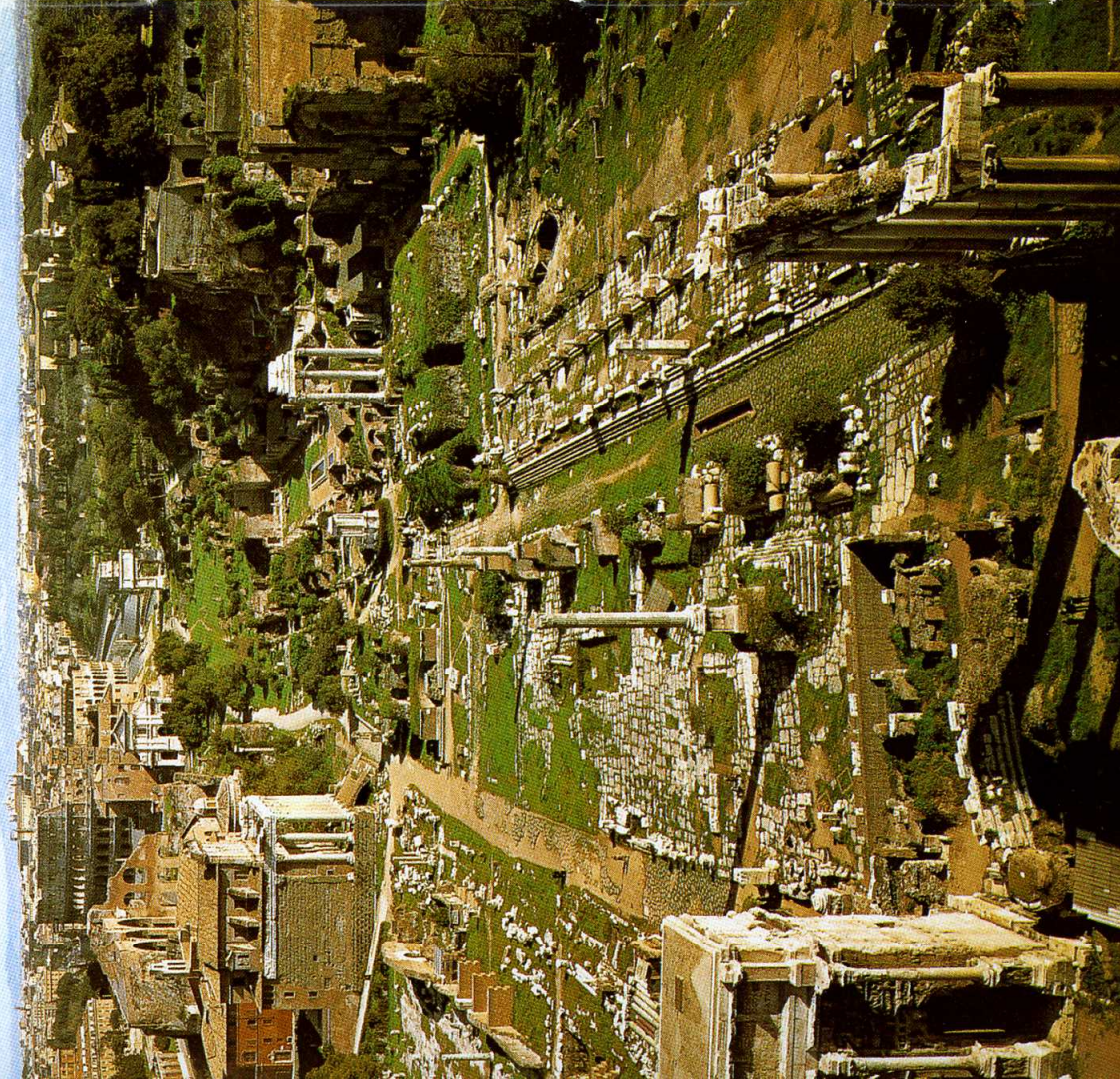
2. Autel de la paix d'Auguste (*Ara Pacis*), [13-9 av. J.-C.], Rome.



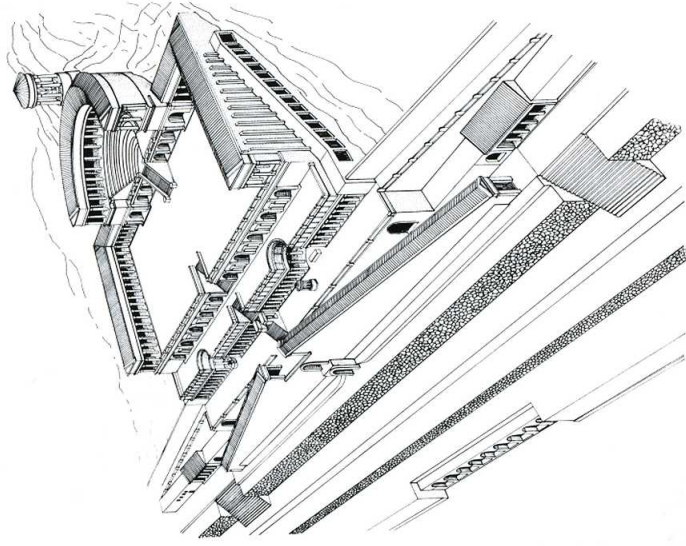
4. Édifices de Rome, tombeau des *Haterii* (détail), fin du 1^{er} siècle apr. J.-C. Rome, musée du Vatican.

Longtemps les Romains se sont montrés hostiles à ce qu'il peut y avoir de jouissance personnelle dans l'art. L'architecture, dans laquelle la part de la technique est essentielle, échappait à cette méfiance. L'exemple grec, hellénistique en particulier, offrait aux architectes une source d'inspiration féconde ; ils y puisèrent largement, tout en en modifiant substantiellement l'esprit, dès que s'élabora l'art romain, au 1^{er} siècle av. J.-C. Les grands sanctuaires qui s'élevèrent alors en Italie, dans le Latium notamment, sont à cet égard caractéristiques : Antium, Terracine, et surtout, vers 100 av. J.-C., le sanctuaire de la Fortune à Préneste (ill. 5). Ces constructions grandioses utilisent au mieux les ressources du paysage. À Préneste, elles s'étagent en terrasses successives pour culminer, en un art consommé de la mise en scène, avec le petit édifice circulaire de la Fortune : elles s'inspirent ainsi des travaux des ingénieurs grecs qui avaient travaillé à Lindos ou à Pergame. Mais leur caractère systématique, la variété des dispositifs utilisés pour mettre en valeur le monument essentiel d'un ensemble vont bien au-delà, et manifestent immédiatement la force et l'originalité de l'architecture romaine.

Page ci-contre :
3. Forum romain vu du Capitole en direction de la Via Sacra, de l'Arc de Titus et de l'Arc de Constantin.



5. Sanctuaire de la Fortune, début du 1^{er} s. av. J.-C. Préneste.



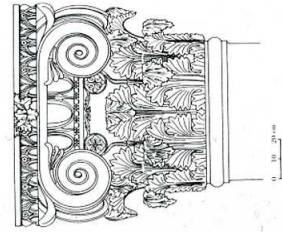
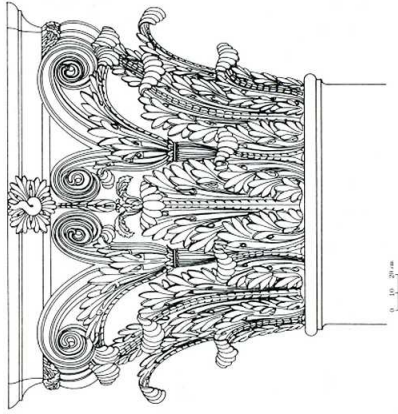
LES TECHNIQUES

Ce sont pour une bonne part les techniques nouvelles mises en œuvre qui permettent de prendre toute son ampleur. L'utilisation de la voûte passe souvent pour l'une de ses caractéristiques. Elle n'est pas inconnue en Grèce, mais elle y apparaît de façon beaucoup moins large et généralement dans des fonctions relativement secondaires ou limitées : couvertures d'escaliers, citernes... En partie sous l'influence étrusque, Rome en fait un usage systématique, rendu possible par une autre innovation, le blocage au mortier, c'est-à-dire un conglomérat de pierraille lié par du ciment ; très résistant, absorbant bien les poussées, facile à modeler par des coffrages de bois, ce procédé favorise l'adoption de solutions hardies. Il permet aussi de limiter l'usage de la pierre de taille. Un autre matériau présente des avantages analogues : la brique. Très bon marché, facile à préparer et à mettre en œuvre (les ateliers des légions en seront de grands producteurs), elle permet par exemple de soulager un mur des poussées qui s'exercent sur lui par un système d'arcs de décharge.

Page ci-contre :
6. Façades de briques : les Horrea Epagathiana, milieu du 1^{er} s. apr. J.-C. Ostie.



7. Chapiteau corinthien, temple d'Antonin et Faustine, 141-160. Rome. D'après *Enciclopedia dell'arte antica*.

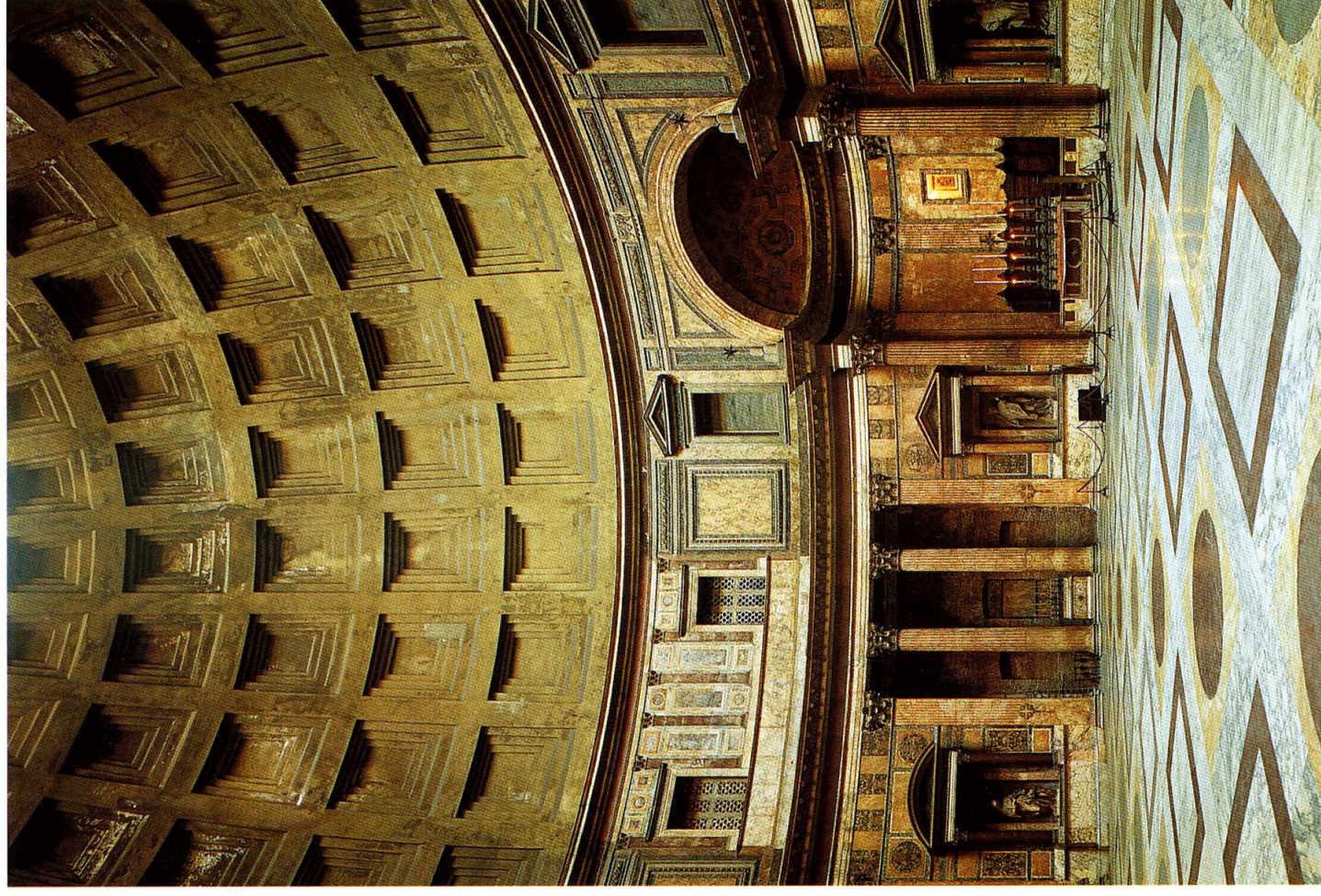


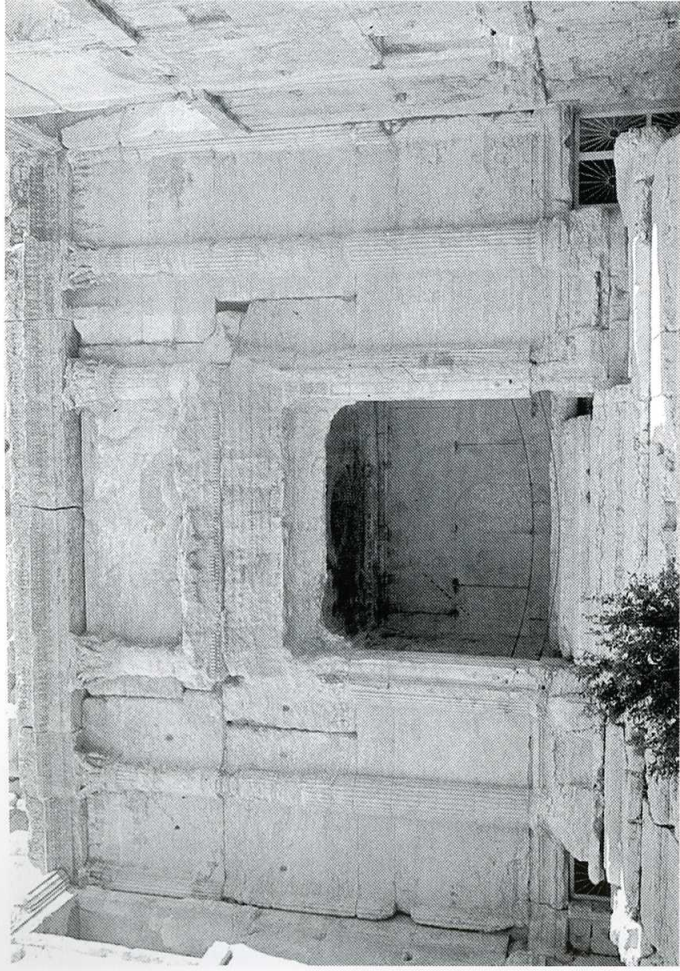
8. Chapiteau composite, théâtre, 1^{er} quart du III^e s. apr. J.-C. Myra. D'après *Enciclopedia dell'arte antica*.

Plus généralement, elle rend possible l'édification de monuments complexes. L'architecture impériale en fera un grand usage à partir du I^{er} siècle ; les grands immeubles d'Ostie (ill. 6), ou le Panthéon à Rome (ill. 9), avec sa coupole, sont nés de la brique. Masquée parfois par un placage de marbre (au Panthéon), cette architecture de brique reste souvent nue ; elle donne même naissance à un système décoratif particulier, sur les édifices d'Ostie par exemple : la disposition ou la coloration de chaque élément crée une sorte de mosaïque murale en terre cuite. Dans la même perspective on note qu'une grande place est naturellement laissée, suivant les régions, aux matériaux locaux : la pierre noire basaltique dans certaines régions de la Syrie romaine par exemple.

Pour la décoration architecturale (colonnes, chapiteaux, éléments de frise), le matériau le plus prisé est le marbre – il s'impose à Rome même à partir du milieu du I^{er} siècle av. J.-C. ; son exploitation, vite étatisée, et son commerce sont organisés sur une grande échelle. Mais il reste coûteux, et des pierres moins nobles le remplacent souvent ; le stuc est parfois même utilisé pour la finition de certains éléments, qui peuvent ainsi être plus sommairement taillés. L'architecture romaine a repris à la Grèce ses trois ordres, dorique, ionique et corinthien. Jus- qu'en pleine période impériale apparaissent, de façon très normale, les chapiteaux doriques, les plus anciens. Mais l'ordre le plus apprécié est le corinthien, souvent traité mécaniquement, mais dont l'élément de base, l'acanthé, offre de belles possibilités décoratives (ill. 7). Cet ordre corinthien se trouve d'ailleurs parfois combiné à l'ordre ionique pour former des chapiteaux composites (ill. 8).

Page ci-contre :
9. Panthéon, vue intérieure, Rome.





10. Temple de Bel, vue intérieure, première moitié du 1^{er} s. apr. J.-C. Pamyre.

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

Le service des dieux est, avec celui de l'État, une occasion privilégiée pour l'art romain de s'exprimer. Une justification religieuse donne même parfois la possibilité de réaliser des monuments purement profanes : les théâtres, longtemps regardés avec méfiance par la partie conservatrice de l'aristocratie romaine, ne sont tolérés à Rome, à la fin de la République, que si l'architecte y insère un petit sanctuaire (théâtre de Pompée, milieu du 1^{er} siècle av. J.-C.).

La religion romaine est tout à fait accueillante aux dieux étrangers, en particulier lorsque l'empire s'est étendu à des pays d'ancienne religion, Égypte ou Proche-Orient. L'architecture religieuse d'époque romaine présente donc toutes sortes d'aspects ; ainsi les temples de la Syrie, par exemple, offrent des traits qui les différencient des formes classiques, et qui sont empruntés au fonds oriental : édifices à cour, présence de tours, de merlons (temple de Baalbek, temple de Dmeir près de Damas, temple de Bel à Pamyre [ill. 10]).

Mais il est vrai que l'accomplissement des rites officiels est un moyen de manifester, jusque dans les provinces éloignées,

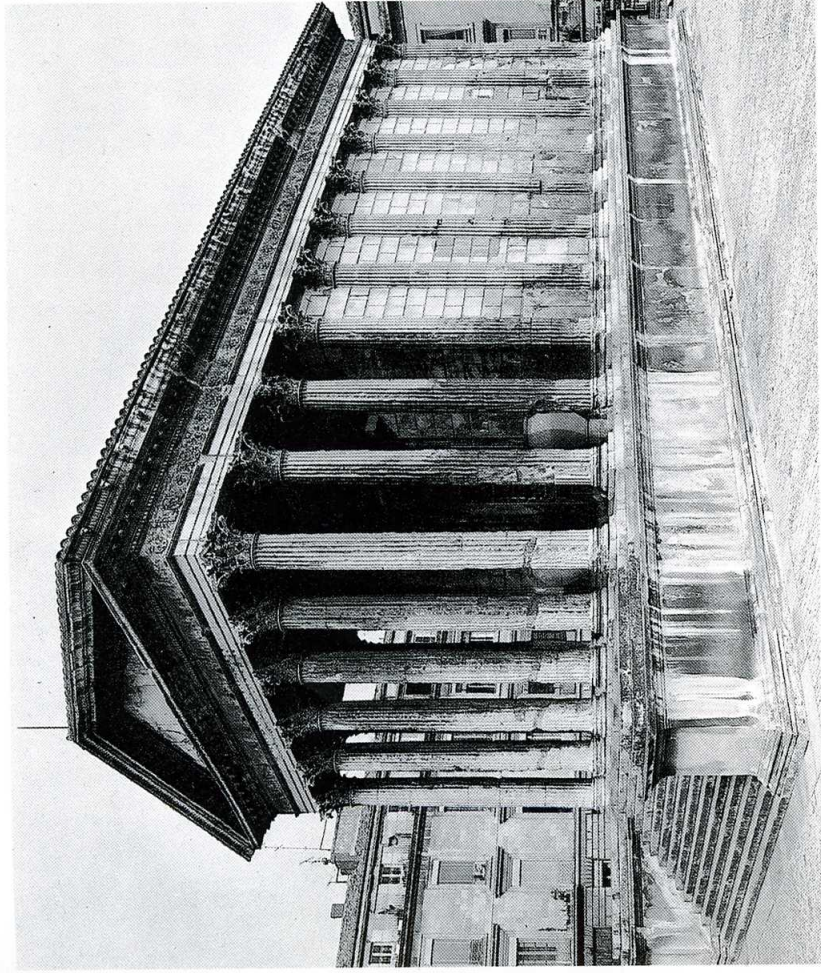


11. Frise du temple d'Apollon Sosianos (détail : défilé des victimes et des victimaires), vers 30 av. J.-C. Rome, palais des Conservateurs.

sa loyauté envers l'État. Certaines formes architecturales se sont donc répandues à travers l'empire de façon assez uniforme ; il en va ainsi des temples dédiés à Jupiter Capitolin, à l'image du sanctuaire du Capitole à Rome. Le modèle utilisé n'est pas le temple grec ; les architectes ont adopté un type sensiblement différent, d'origine étrusco-italique : il se dresse sur un socle assez élevé, le *podium*, auquel on accède par un escalier en façade ; à la colonnade qui entoure le temple (périptère), ils en préférèrent une qui ne se développe qu'en façade (six colonnes le plus souvent) et se prolonge sur les murs du sanctuaire proprement dit (la *cella*) par des demi-colonnes appliquées (temple pseudo-périptère). La *cella* n'abrite que la statue du dieu, le culte se déroule à l'extérieur, sur l'autel placé devant le temple. Le décor figuré, en frise ou sur le fronton, n'existe pas, sauf quelques cas exceptionnels (temple d'Apollon Sosianos à Rome [ill. 11], temple de Minerve au forum de Nerva).

Une inscription dédicatoire en revanche permet souvent de connaître les circonstances de l'édification.

Il s'agit comme toute d'un type sobre, plutôt banal, mais certains exemplaires, comme la Maison Carrée de Nîmes,



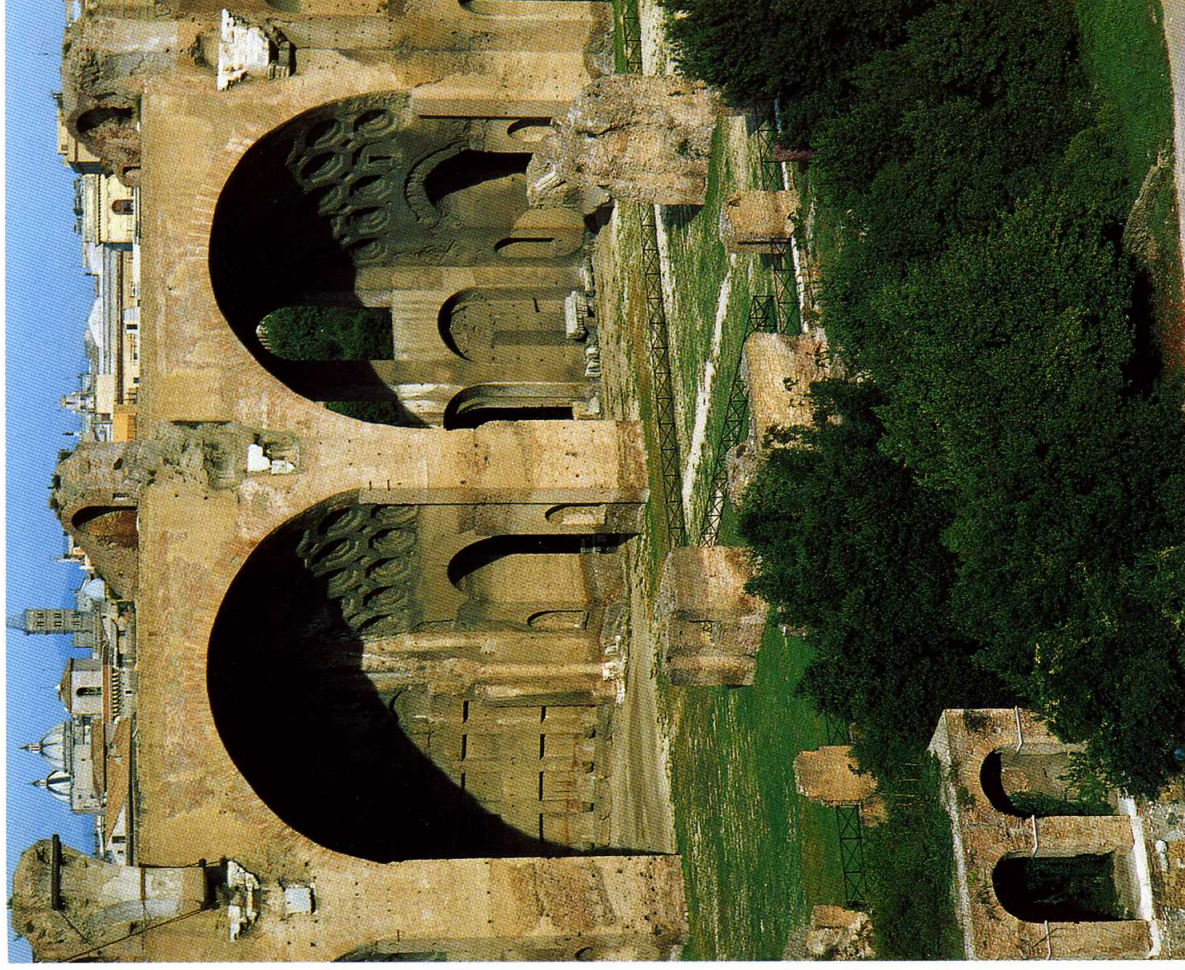
12. La Maison Carrée, fin du 1^{er} s. av. J.-C. Nîmes.

d'époque augustéenne, peuvent atteindre une remarquable harmonie par l'équilibre de leurs proportions et la qualité de l'exécution (ill. 12).

LES MONUMENTS PUBLICS

Après les dieux, l'architecture est au service de l'État et de la communauté sociale (ill. 3). D'où le développement privilégié des monuments publics. Les contraintes imposées par leur réalisation ont servi de stimulant aux recherches techniques et esthétiques des ingénieurs et des architectes.

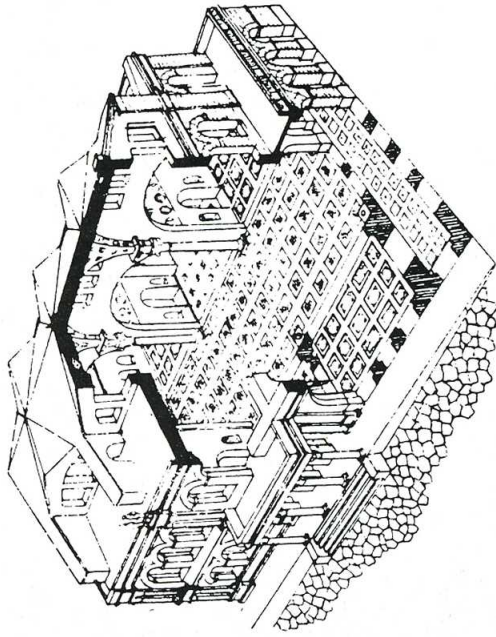
La basilique. Parmi ces créations, ce sont d'abord les bâtiments à caractère politique qui retiennent l'attention : la basilique essentiellement, dont la première est élevée à Rome dès le début du 1^{er} siècle av. J.-C. (*basilica Porcia*). Son rôle est à l'origine judiciaire, mais elle prend progressivement le carac-



13. Basilique de Maxence : voûte à caissons, 308-311 apr. J.-C. Rome.

tere moins exclusif d'un lieu pour les réunions de toutes sortes. L'époque impériale en fait un élément essentiel des grands dispositifs d'urbanisme, elle sert de modèle aux salles d'audience des palais impériaux. Le plan basilical se diffuse largement, se banalise progressivement jusque dans les habitations privées. Enfin, il n'est sans doute pas étranger au développe-

14. Basilique de Maxence (restitution graphique de G. Tognetti), 308-313 apr. J.-C. Rome.



ment de la basilique chrétienne, même si les spécialistes discutent encore des origines exactes de ce dernier monument.

Le succès de ce plan tient pour une bonne part à sa parfaite adaptation à la fonction de l'édifice : un local clos organisé intérieurement par une colonnade qui en fait le tour (basilique de Fanum en Italie, de la fin du 1^{er} siècle av. J.-C.) ou bien se répartit en files parallèles (deux, parfois davantage : basilique du forum de Trajan à Rome, basilique sévérienne de Leptis Magna) aux longs côtés. Un emplacement privilégié est réservé à l'estrade du magistrat, le *tribunal*, situé à l'extrémité de l'un des axes du bâtiment, en face de la porte. L'habitude se prit de distinguer cet emplacement en l'abritant dans une abside. De nombreuses variations sur ce plan de base permettent à l'architecte de l'enrichir, en multipliant par exemple le nombre des nefs, ou celui des absides.

L'importance de la basilique dans l'histoire de l'architecture tient aussi aux solutions apportées au problème de sa couverture. La plus répandue consiste à adopter des toitures en charpente, à double pente. La nef centrale est surélevée pour ménager des fenêtres. La voûte n'est que rarement adoptée : la basilique de Maxence à Rome en constitue, au début du IV^e siècle, le plus grandiose exemple (ill. 13, 14).

Les marchés. D'autres bâtiments touchent encore directement la vie sociale : les marchés donnent ainsi lieu à d'intéressantes réalisations dans lesquelles se combinent recherches

15. Marchés de Trajan, vers 110-120 apr. J.-C. Rome.



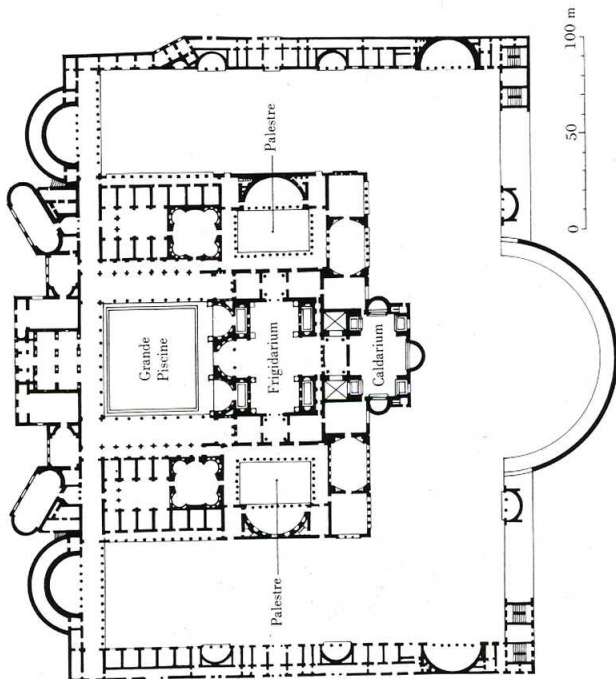
esthétiques et organisation pratique, comme en témoigne l'ensemble édifié par Trajan au flanc de la colline du Quirinal (ill. 15) ou, dès le 1^{er} siècle, le grand marché de Leptis Magna. Les monuments en rapport avec les loisirs n'apparaissent pour leur part que relativement tard : ils sont en effet considérés pendant longtemps comme des manifestations d'un luxe corrompueur, mais ils posent aussi d'énormes problèmes techniques en raison de leurs dimensions grandioses et des conditions d'emploi particulières (chauffage, isolation).

Les thermes. Les thermes tiennent sous l'empire une place considérable. Non seulement ils apportent un confort dont les habitations sont le plus souvent dépourvues, mais ils jouent aussi un rôle social déterminant, comme lieu de rencontre. Leur plan peut présenter des variantes, en fonction de leurs dimensions notamment. Les plus importants d'entre eux cependant ont une organisation identique (ill. 17). La salle froide (*frigidarium*), la plus vaste, souvent grandiose, constitue le centre autour duquel se répartissent d'une part les vestiaires, d'autre part les salles chauffées, tièdes (*tepidarium*) et chaudes (*caldarium*), et que complètent des espaces découverts pour la promenade ou les exercices physiques (palestre). L'utilisation de matériaux légers (brique) et la mise au point de la voûte d'arêtes permettent de construire et de couvrir des bâtiments aussi vastes que les thermes de Caracalla ou ceux de Dioclétien à Rome (ill. 16). Leur ampleur en fait le champ

d'application du décor « mixtilinéaire », qui alterne lignes droites et courbes, hémicycles et décrochements orthogonaux. Un décor soigné, souvent luxueux, complète cette architecture : mosaïques et placages de marbre coloré au sol et sur les murs.

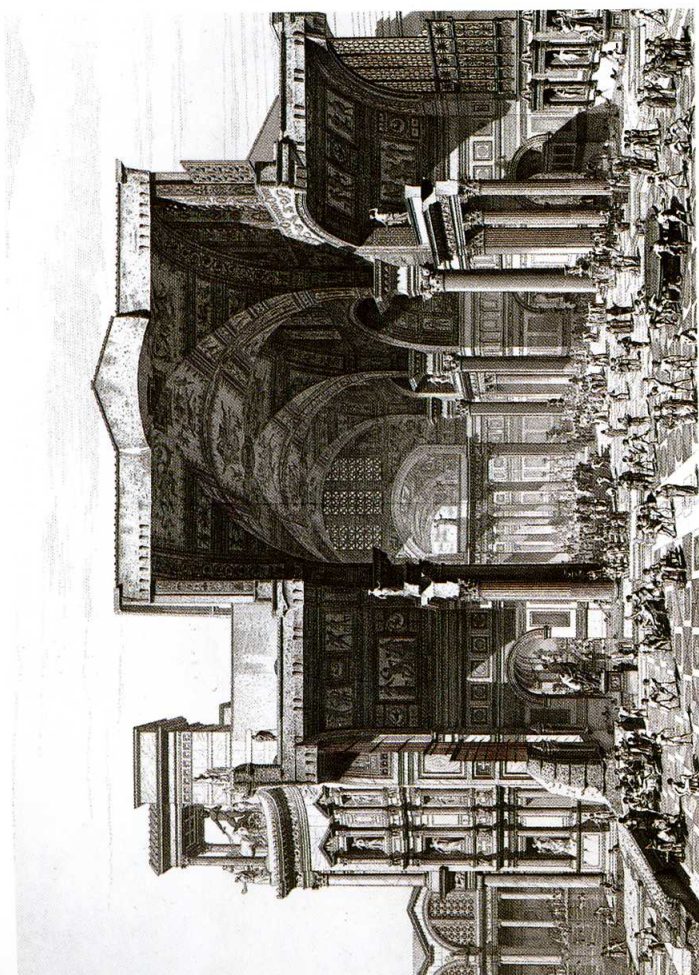
Le théâtre. Le théâtre, qui n'a pas existé sous une forme permanente à Rome avant le milieu du 1^{er} siècle av. J.-C., se différencie nettement des modèles grecs par la réduction de la partie en avant des gradins (l'orchestre) à un demi-cercle sans utilité réelle : le spectacle se déroule désormais sur un massif surélevé, la scène, fermée vers l'arrière par un haut mur (*frons scenae*) articulé de façon à ménager trois baies et comportant trois ordres de colonnades. C'est cette partie de l'édifice, reliée aux gradins et non plus indépendante comme en Grèce, qui porte l'essentiel du décor, niches, colonnes et statues, que reproduit la façade de la scène.

L'amphithéâtre. L'amphithéâtre, presque toujours construit au-dessus du sol, et non pas creusé comme parfois les théâtres, est destiné aux combats de gladiateurs, à des chasses, voire à des sortes de revues à grand spectacle. Comme le cirque – ou hippodrome – destiné aux courses de char, il est plus sobrement décoré et fait appel tout particulièrement aux techniques de voûtement, indispensables pour l'exécution des locaux techniques, situés sous l'arène dans l'amphithéâtre, et pour les corridors de circulation du public, situés sous les volées de gradins (ill. 18).

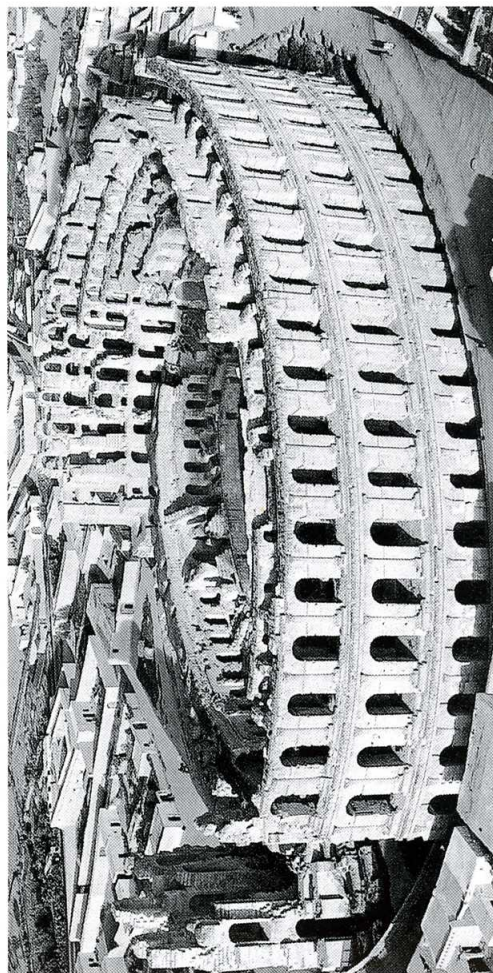


16. Thermes de Dioclétien (d'après E. Paulin), inaugurées en 305 ou 306 apr. J.-C. Rome.

17. Plan des thermes de Trajan, début du 1^{er} s. apr. J.-C. Rome.



18. Amphithéâtre, début du 1^{er} s. apr. J.-C. El Jem, Tunisie.





Les circonstances qui ont présidé à la naissance de l'art romain, l'impulsion qu'il retire de la volonté de certains chefs politiques l'ont marqué de façon profonde. Elles expliquent plusieurs de ses caractéristiques les plus importantes, et pourquoi il se développe davantage dans certains domaines que dans d'autres.

Le premier de ses traits permanents est qu'il est avant tout au service de l'État, c'est-à-dire qu'il concerne les rapports du citoyen avec ce dernier ou avec les dieux. Certes, l'art conçu comme délectation personnelle, purement gratuite, n'est pas une idée totalement étrangère aux Romains. Elle se manifeste dans le domaine privé déjà sous la République, dans le décor des grandes villas de plaisance comme celle de Cicéron. Plus tard, dans le domaine public aussi, par l'ornementation statuaire des thermes ou des théâtres. Mais c'est là qu'il y a le moins de créations originales (Cicéron fait venir de Grèce statues et mobilier) et c'est dans cette perspective que se justifie le mieux le reproche fait à l'art romain de n'être qu'un rejeton de l'art grec. Mais il faudra attendre longtemps pour que se développe vraiment l'idée d'une individualisation de l'art.

L'art romain entretient donc avec l'État, qui restera toujours, avec les cités, le principal commanditaire des artistes, des rapports particuliers, qui expliquent le développement privilégié de l'art officiel, sous toutes ses formes, destiné à célébrer de façon réaliste ou allégorique les grands événements de la vie publique et leurs responsables : les hommes d'État de la République, puis les empereurs et les magistrats. L'architecture est la première mise à contribution.

L'arc de triomphe. À côté des monuments commémoratifs d'allure diverse, colonnes honorifiques dont les colonnes de Trajan (ill. 19) et de Marc Aurèle (ill. 20) constituent les plus parfaits exemples, trophées monumentaux comme ceux dits de Marius au Capitole ou celui d'Adamklissi en Roumanie, qui célèbre aussi les victoires de Trajan sur les Daces, c'est l'arc de triomphe qui illustre sans doute le mieux l'art impérial. Le principe s'est élaboré petit à petit ; il se fixe par une série d'expériences à l'époque augustéenne et au début du 1^{er} siècle (l'arc d'Orange, en 21 apr. J.-C., est l'un des premiers intégralement conservés) avant les grands monuments de la maturité impériale. Le principe est simple : deux piles massives reliées par une arche en plein cintre, surmontées par un massif de maçonnerie, l'attique. Des colonnes, engagées dans les paires extérieures ou détachées en avant, complètent le monu-



20. Colonne de Marc Aurèle : décapitation de barbares, 180-190 apr. J.-C. Rome.



ment. Une inscription évoque les motifs de la construction et rappelle les titres du souverain honoré, dont une statue se dresse souvent sur l'attique. Des variations peuvent intervenir en fonction des modes dans la disposition des colonnes ou le nombre des baies, une le plus souvent (arc de Titus à Rome, de Trajan à Benevento [ill. 21]), trois parfois (arcs de Septime Sévère et de Constantin à Rome [ill. 32 et 34]), mais le type reste le même. Ce n'est pas une porte de ville, son absence

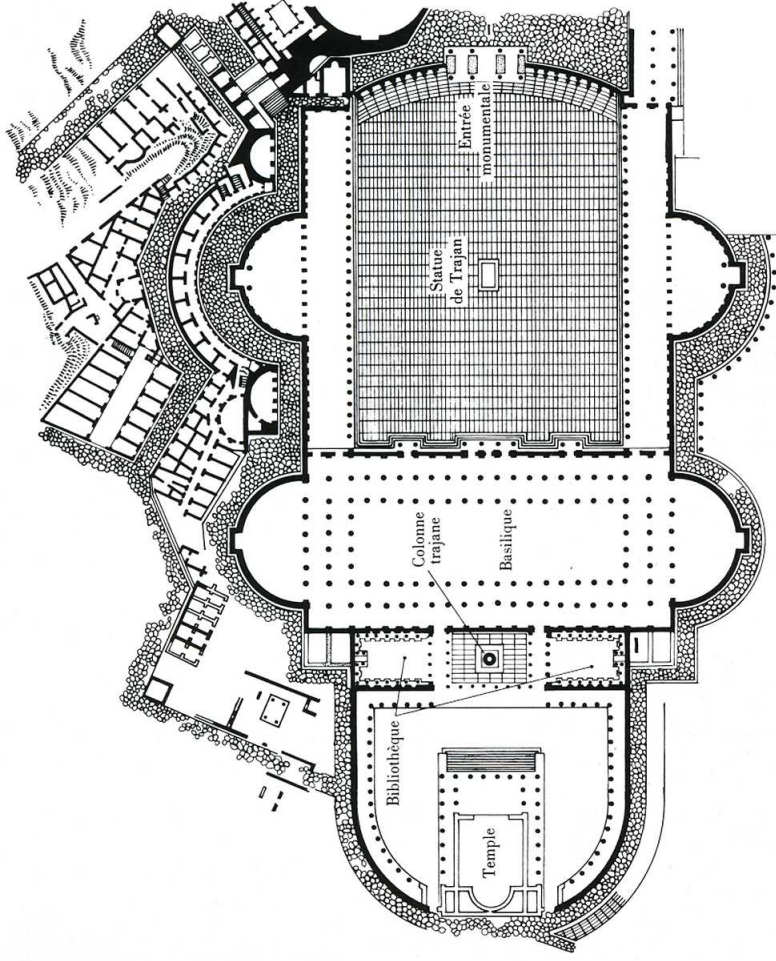
21. Arc de triomphe de Trajan, vers 114-120 apr. J.-C. Benevento.

22. Clémence impériale, vers 175-180 apr. J.-C. Rome, palais des Conservateurs.



d'utilité matérielle souligne encore davantage le fait qu'il est un symbole, celui de la toute-puissance impériale, manifestée de façon éclatante dans le caractère de perpétuel vainqueur et de bienfaiteur du monde de l'empereur, qu'évoque presque toujours plus ou moins directement le décor de l'arc s'il comporte des reliefs, ou le texte de la dédicace (ill. 22).

Le forum. S'il n'est pas une porte, l'arc s'intègre néanmoins le plus souvent dans l'urbanisme environnant, dont il constitue un point fort. Le souci de l'organisation rationnelle des espaces, qui est l'une des composantes majeures de l'architecture romaine, est encore accru en effet par la valeur idéologique qu'ils prennent dans l'art impérial. Le développement des forums impériaux à Rome s'explique dans cette



23. Plan du forum de Trajan, début du II^e s. apr. J.-C. Rome.

perspective (ill. 3). C'est Jules César le premier qui entreprend la réalisation d'une place monumentale régulière, dont l'organisation se fait en fonction du temple de Vénus, mère d'Énée, le héros troyen, ancêtre mythique de la famille de César. Le forum d'Auguste célèbre Mars Vengeur dans une composition très élaborée, d'une signification symbolique particulièrement complexe. Le forum de Trajan présente la forme la plus achevée de cette architecture (ill. 23) : un arc en guise d'entrée monumentale, une vaste place bordée de portiques décorés de reliefs symboliques, ornée au centre d'une statue équestre de l'empereur. Une grande basilique la ferme du côté opposé à l'entrée. Au-delà, la colonne trajane, flanquée de deux bibliothèques, l'une pour les ouvrages en langue latine, l'autre pour les ouvrages en langue grecque. Au fond, son successeur Hadrien fera construire un temple en l'honneur de l'empereur défunt.

Peu de monuments illustrent avec autant d'ambition et de perfection que le forum de Trajan l'idéologie impériale, sa pré-



24. Hémicycle du forum et marchés de Trajan, vers 110-120 apr. J.-C. Rome.

tion à l'universalité, c'est-à-dire à s'étendre à la totalité du monde civilisé – les Latins et les Grecs – et barbare. Le complexe tout entier, conçu par un architecte de génie, Apollodore de Damas, met en évidence la force victorieuse de l'empereur (arc, colonne, reliefs), qui assure au monde romain paix, bonne administration et jouissance de la culture (basilique, bibliothèque) [ill. 24].

LE RELIEF HISTORIQUE

Le pouvoir romain fait appel, tout autant qu'à l'architecture, aux arts plastiques : statuaire, portrait, ou bien encore relief. Le monde grec répugnait, même à l'époque hellénistique, à représenter de façon directe, personnalisée, les événements politiques ou religieux liés à la vie de la cité : la frise du Parthénon illustre, dans ses détails, la procession qui tous les quatre ans rend solennellement hommage à Athéna ; mais il ne s'agit pas d'un cortège précis, unique, mais de la



25. Autel de la paix d'Auguste (*Ara Pacis*) : personification de la terre entourée de deux divinités, 13-9 av. J.-C. Rome.



26. Autel de la paix d'Auguste (*Ara Pacis*) : détail de la frise méridionale, 13-9 av. J.-C. Rome.

27. Autel de la paix d'Auguste (*Ara Pacis*) : procession des Vestales, 13-9 av. J.-C. Rome.



28. Autel de la paix d'Auguste (*Ara Pacis*) : restitution graphique, d'après G. Moretti.

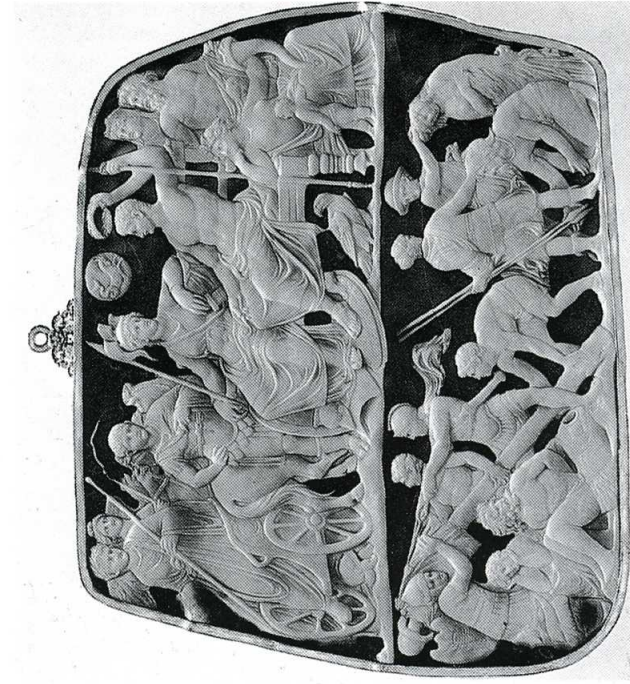


cérémonie des Panathénées en général. Un monument de Rome, parmi les plus prestigieux, s'inspire directement de ces reliefs : l'autel de la Paix d'Auguste, *Ara Pacis*, (13-9 av. J.-C.) [ill. 28]; sur les deux longs côtés de l'enceinte est représentée en effet, de façon idéale, la procession d'inauguration de l'autel, en deux cortèges parallèles (ill. 25, 26, 27). C'est délibérément sans doute que l'empereur a choisi comme modèle l'un des plus parfaits exemples de l'art grec classique. Mais à

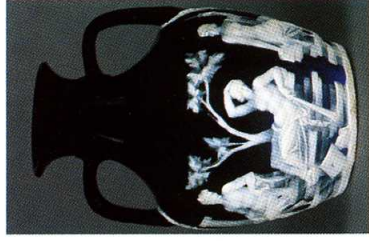
Athènes les reliefs montraient l'unité de la cité autour de la déesse protectrice ; sur l'autel de la Paix, l'important est de montrer que c'est autour d'Auguste et de sa famille que se regroupent les forces de l'État : la perspective des deux œuvres est radicalement différente.

À Rome, il s'agit d'abord de mettre en évidence le principal acteur de l'événement, le magistrat ou l'empereur, sacrifiant, dispensant ses libéralités ou encore vainqueur. Chacun de ces reliefs historiques en effet, qui appartient souvent à un ensemble organisé – le décor d'un arc par exemple –, véritable programme de propagande, illustre à la fois le moment particulier représenté et de façon plus ample les vertus de l'homme public qui intervient. Elles sont d'ailleurs codifiées : un sacrifice signifie sa piété envers les dieux, une scène de distribution sa générosité envers les citoyens, une bataille le fait que, pépétuel vainqueur, il assure au monde romain paix et sécurité.

Ces thèmes sont repris avec des dimensions réduites qui entraînent une certaine simplification, mais aussi avec une diffusion plus grande, donc un impact plus fort, sur les monnaies, instrument privilégié de la propagande impériale, et sur des documents particulièrement raffinés et précieux, les camées, destinés, eux, au public restreint de l'entourage du souverain (ill. 29, 30).



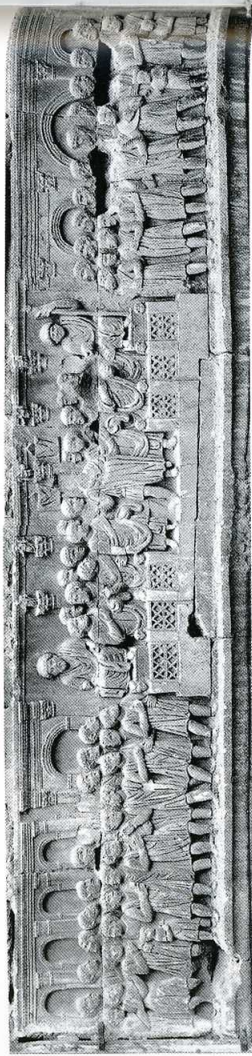
29. La Gemma Augustea, vers 15-37. Glorification d'Auguste divinisé. Vienne, Kunsthistorisches Museum.



30. Vase Portland, fin du 1^{er} siècle av. J.-C. Verre-camée. Londres, British Museum.

31. Mausolée des Julii, troisième quart du 1^{er} s. av. J.-C. Détail des reliefs : scène de combat. Glanum (Saint-Rémy-de-Provence).





32. Arc de Constantin, 312-315. Constantin harangue le peuple romain. Rome.

Le caractère idéologique de ces reliefs historiques explique leur allure quelquefois stéréotypée : autant que leur qualité artistique, c'est leur efficacité qui importe.

Caractéristiques de l'art romain, ces reliefs destinés aux monuments publics, et plus particulièrement aux arcs de triomphe, n'ont été mis au point que progressivement. En effet, puisqu'il n'existait pas de précédent dans l'art grec, donc pas de modèles, tout un processus de création était indispensable : il s'élabore semble-t-il à partir de la fin du II^e siècle av. J.-C. Les sculpteurs se tournent notamment vers la peinture hellénistique, qui sert d'inspiratrice aux scènes de combat du mausolée de Glanum à Saint-Rémy-de-Provence (ill. 31), ou vers des reliefs grecs qui avaient une tout autre destination, des stèles funéraires par exemple.

L'évolution de l'art romain, mais aussi celle de l'idéologie impériale qui tend à faire du souverain un personnage par nature au-dessus des autres hommes, protégé des dieux ou même leur égal, explique que l'on aille, sur ces reliefs, d'une représentation de l'empereur sur le même pied que les autres citoyens (c'est encore le cas sur la colonne trajane ; il est alors « le premier parmi des égaux ») à des images qui le montrent à part, plus grand, « seigneur et dieu ». Les proportions des

33. Stèle de T. Pacomius Caledus, fin du I^{er} siècle av. J.-C. Rome, musée du Vatican.



34. Arc de Constantin, 315 apr. J.-C. Face nord. Rome.

personnages sur l'arc de Constantin, au début du IV^e siècle, par exemple, ne sont plus réalistes, mais hiérarchiques, c'est-à-dire qu'elles tiennent compte non plus de la disposition dans l'espace, mais de l'importance des personnages : les plus humbles sont aussi les plus petits (ill. 32).

Cette caractéristique de style, si frappante dans la sculpture de l'Antiquité tardive, marque en fait l'aboutissement de l'influence croissante d'un courant artistique d'origine populaire qui s'est développé très tôt, parallèlement aux tendances plus recherchées inspirées de l'art grec. Cet art populaire, qui a donné de nombreux reliefs votifs ou funéraires (ill. 33), utilise déjà le système des proportions hiérarchisées qui donnent aux éléments d'une composition des dimensions en rapport avec leur importance aux yeux des spectateurs : il réduit par exemple la taille des victimes d'un sacrifice, puisque l'attention doit se porter avant tout sur celui qui accomplit le rite.



36. Monnaie à l'effigie d'Antonin le Pieux, 138-161 apr. J.-C. Coll. part.

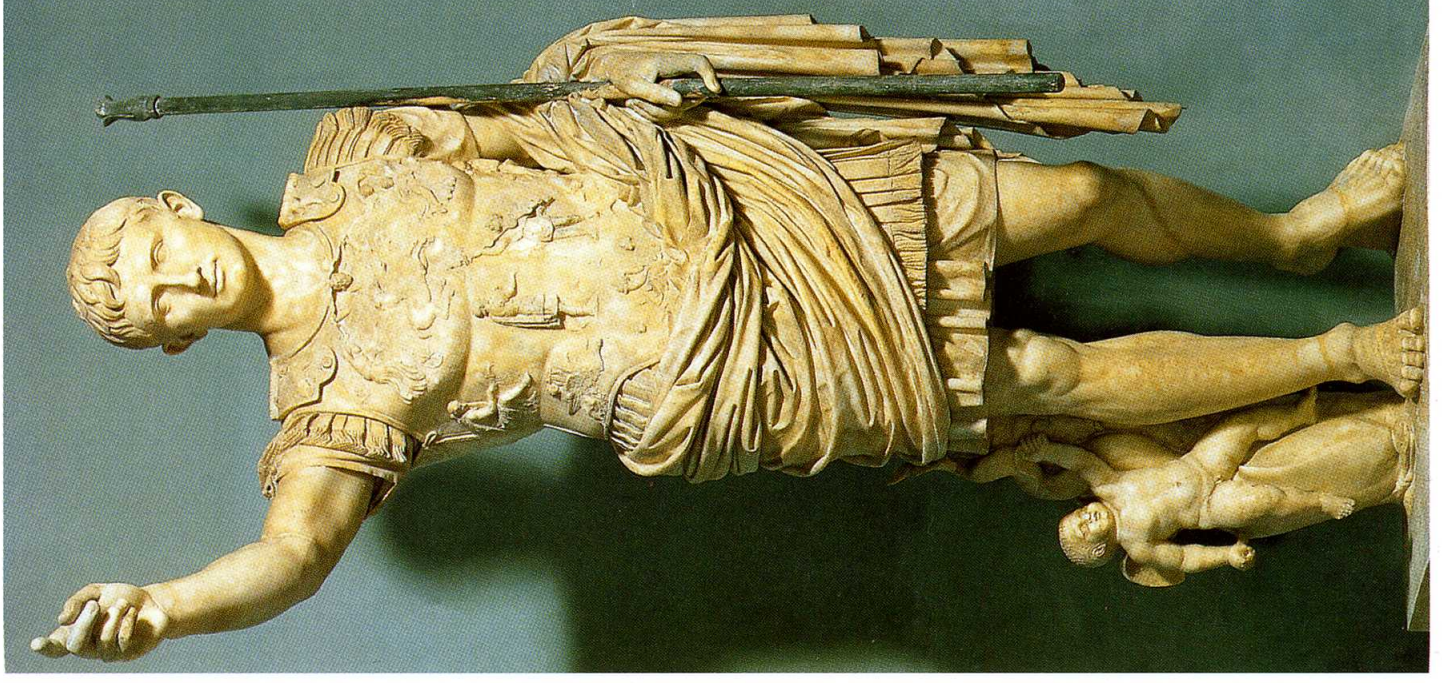
LE PORTRAIT

Le portrait est lui aussi une des formes de l'art officiel. Le plus souvent sculpté, il reflète évidemment l'évolution stylistique générale, mais aussi l'image que le souverain veut donner de lui-même. Ainsi s'explique la multiplication d'une même œuvre et sa diffusion à travers le monde romain. Un type officiel est créé pour marquer un événement du règne : avènement, anniversaire, naissance, victoire. Un prototype est réalisé par un artiste de talent ; des copies en sont faites pour être diffusées auprès des artisans des provinces qui les reproduisent à leur tour, de façon souvent mécanique et médiocre.

Il existe bien des portraits privés des empereurs, pour lesquels les sculpteurs sont plus libres de rendre les traits dans leur réalité. Mais en général le souverain apparaît idéalisé : Auguste serein et impassible, échappant aux atteintes de l'âge ; Néron plus romantique, Caracalla tendu jusqu'à la brutalité (ill. 35). L'Antiquité tardive voit l'image impériale perdre encore de sa réalité pour devenir désincarnée ; le problème de la ressemblance physique se pose de moins en moins ; c'est en quelque sorte la fonction, non la personne, qui est représentée (ill. 37, 46). Le portrait officiel romain est rarement un portrait absolument réaliste.

Page ci-contre :
35. Buste de Caracalla, 212-215 apr. J.-C. Rome, musée Capitolin.





37. Buste tétrararchique, début du IV^e siècle apr. J.-C. Le Caire, Musée égyptien.

À la physionomie du souverain viennent encore s'ajouter les éléments de son costume et les attributs qu'il porte, en particulier lorsqu'il s'agit de statues : il peut en effet être représenté sous toutes sortes de formes, en prêtre, en chef d'armée cuirassé (ill. 38), en citoyen en toge, ou même comme un héros



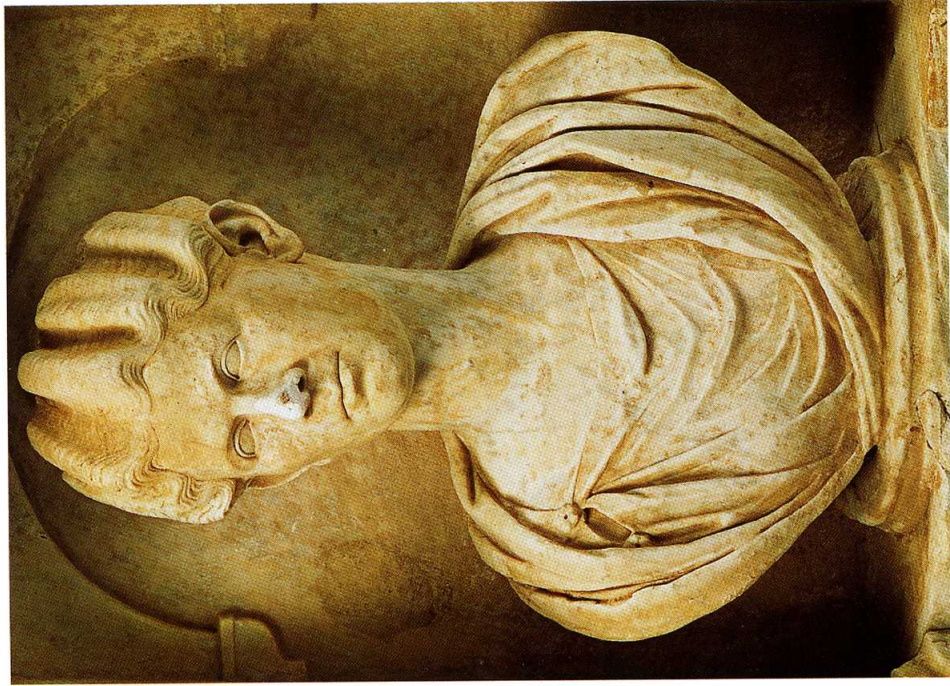
de la mythologie ou un dieu (ill. 39, 40). L'influence du portrait impérial sur le portrait privé est évidente : c'est à l'imitation de la sculpture officielle que les élites provinciales remplissent de leurs statues les monuments locaux. Les particuliers reprennent volontiers les modes adoptées par le souverain ou par son épouse, pour la coiffure notamment (ill. 41). Le portrait privé est soumis en règle générale à moins de

Page ci-contre :

39. L'empereur Commode en Hercule, vers 190. Rome, palais des Conservateurs.

40. Statue équestre de Marc Aurèle, vers 166-180 apr. J.-C. Rome.

41. Buste funéraire
(tombeau des Haterii),
fin du 1^{er} s. ap. J.-C.
Rome, musée du
Vatican.



42. Patricien romain
tenant le portrait de
ses ancêtres, dite statue
«Barberini», fin
du 1^{er} s. av. J.-C. Rome,
palais des Conservateurs.

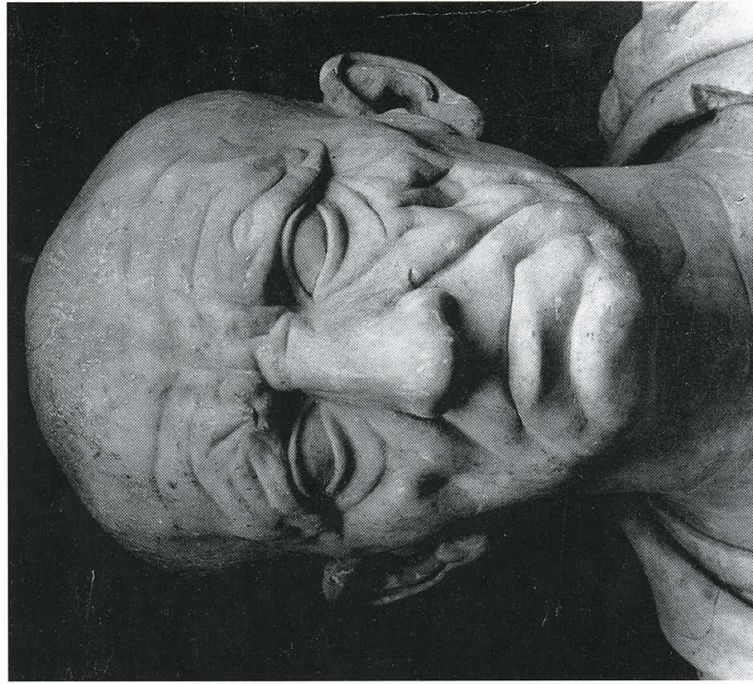


contraintes ; mais il s'agit toujours de donner une certaine image de soi, quelle que soit sa position sociale : les affranchis, en Italie et tout particulièrement dans la région de Rome, se font représenter sur leurs reliefs funéraires suivant des règles artistiques bien précises destinées à mettre en valeur leur modeste ascension sociale (ill. 43).

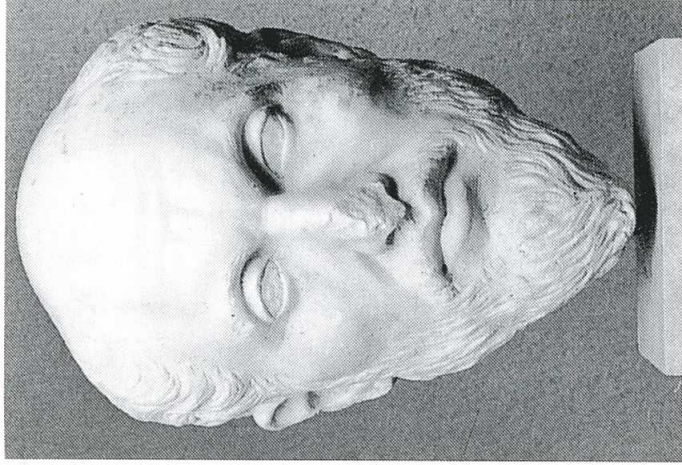
On se rappellera que pendant une longue période, sous la République, seules les familles patriciennes étaient autorisées à posséder les portraits de leurs ancêtres (ill. 42). Jalousement conservés dans des armoires, ils étaient solennellement présentés lors de cérémonies. Pourtant l'art du portrait n'est pas une création romaine : la Grèce déjà l'a développé, à l'époque hellénistique particulièrement : tout un courant de la



43. Relief funéraire du médecin Clodius Metrodorus, de sa femme et de son fils, fin du 1^{er} s. av. J.-C. Paris, musée du Louvre.



44. Buste, 1^{er} s. av. J.-C. Rome, musée Torlonia.

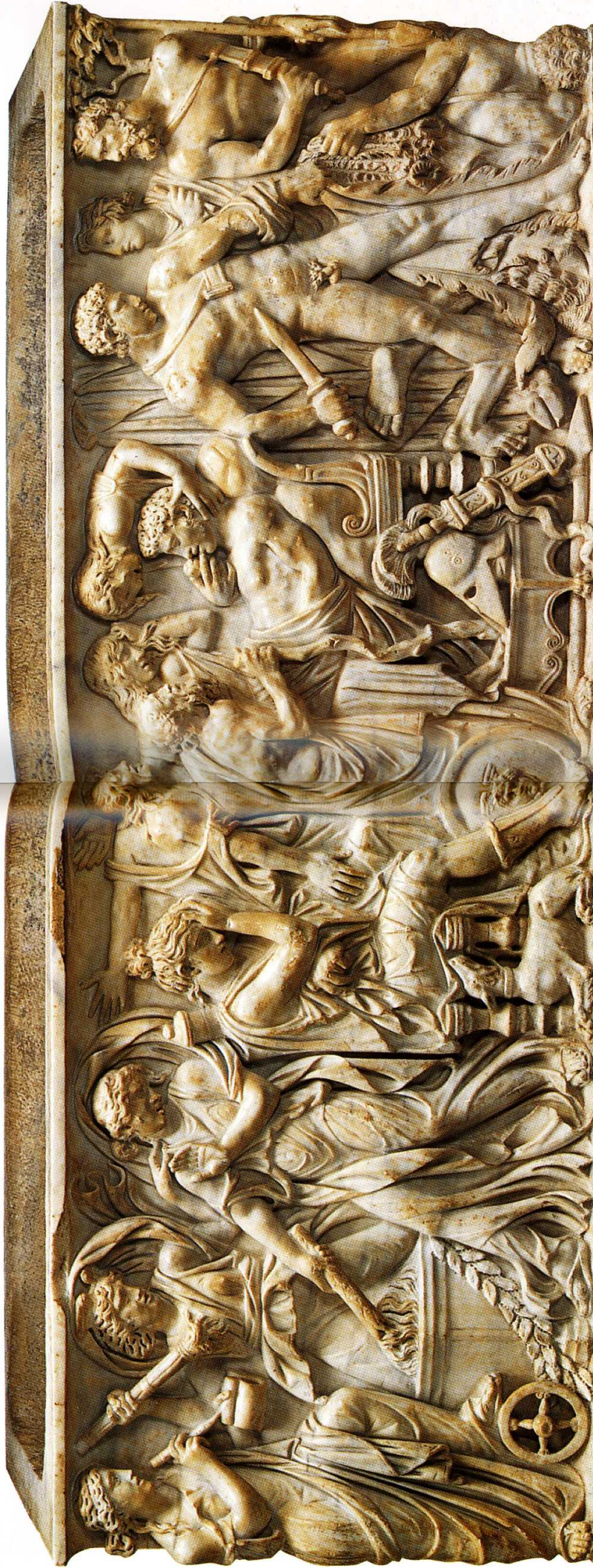


sculpture romaine est marqué par le souvenir des portraits des successeurs d'Alexandre, plus soucieux cependant de faire apparaître leurs qualités morales – réelles ou supposées – que de véritable ressemblance. Un autre courant est souvent considéré comme plus spécifiquement romain ; il accentue les caractères physiques même déplaisants, les marques de l'âge notamment (ill. 44). Le réalisme, parfois tempéré par l'idéalisme issu de la sculpture hellénistique, peut aussi n'être qu'apparent lorsque, à l'époque républicaine, les traits, physionomie osseuse voire décharnée, nez et oreilles très marqués par exemple, sont mis en évidence parce qu'ils servent à définir l'image que veut donner d'elle une partie de la classe dirigeante romaine : celle d'hommes attachés à la terre, durs au travail, dont la rudesse physique traduit la rigueur morale ; la réalité est là encore interprétée et, dans une certaine mesure, déformée.

L'extension de l'art romain à l'ensemble du bassin méditerranéen apporte un certain équilibre entre les deux courants : le réalisme attaché à la représentation de la personne et une idéalisation qui tend à révéler au-delà des apparences la vie intérieure du sujet, ses qualités et ses défauts, jusqu'aux débats de sa conscience (ill. 45).

45. Portrait supposé du philosophe Plotin, milieu du 3^e s. apr. J.-C. Ostie, Museo Ostiense.

46. L'empereur Arcadius, début du 5^e s. apr. J.-C. Istanbul, Musée archéologique.



47. Sarcophage :
Mort de Mélagre,
vers 180 apr. J.-C.
Paris, musée du Louvre.

L'abondance de cette production suppose un essor considérable des ateliers de sculpteurs, inégal suivant les régions de l'empire. Ce développement explique, au-delà des grands courants stylistiques dont la force se fait sentir plus ou moins vivement partout, l'absence d'uniformité.

À un moment donné, par exemple, la facture ne sera pas la même pour les portraits d'hommes, et ceux de femmes et d'enfants ; bien plus, des différences sensibles apparaissent entre les ateliers de Rome même, ou plus généralement, ceux de la partie occidentale de l'empire, et ceux d'Asie Mineure et de Grèce. Les uns sont plus sensibles à la structure d'une tête et cherchent à rendre dans le marbre les grandes lignes de cette construction, les autres plus attachés au contraire au traitement des surfaces : les portraits d'un même empereur réalisés à Athènes et à Rome, semblables dans les traits, peuvent être foncièrement différents par le style.

LA SCULPTURE FUNÉRAIRE

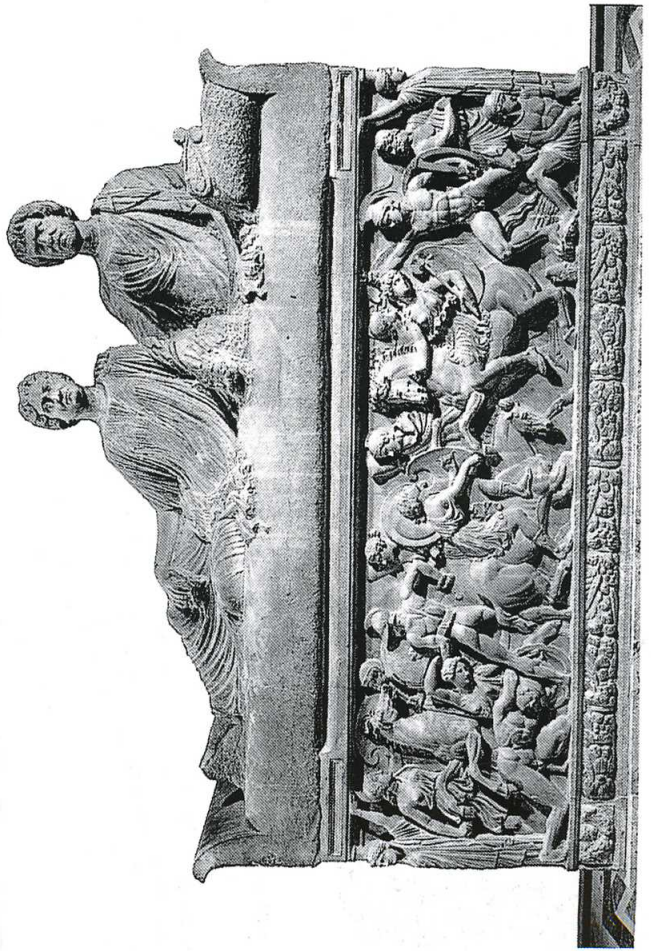
L'art funéraire est sans doute le domaine dans lequel se manifestent le plus clairement la diversité de l'art romain et son originalité. En effet toutes sortes de particularismes locaux s'y font jour, qui tiennent compte à la fois de coutumes religieuses (variété des rites funéraires à travers le bassin méditerranéen), de traditions artistiques et de modes locales : en Thrace et en Macédoine, par exemple, on apprécie particulièrement des stèles sur lesquelles s'alignent les portraits de la famille du défunt, ou bien encore en Gaule le décor des monuments funéraires est souvent consacré à l'illustration d'activités quotidiennes : scènes d'intérieur, voyages, métiers de l'artisanat et du commerce.

Les sarcophages. Parmi tous les monuments destinés à signaler une sépulture ou à contenir les restes du mort, les sarco-

phages à relief sont les plus luxueux. Leur usage s'est répandu, à Rome en particulier, au début du I^{er} siècle lorsque l'inhumation remplace progressivement l'incinération. Inégalement diffusés dans l'empire romain, ils illustrent pourtant de façon privilégiée certains caractères importants de la sculpture romaine.

Leur production en effet est organisée en ateliers, répartis pour l'essentiel dans quelques régions bien déterminées : Rome, la Grèce (et plus particulièrement Athènes), l'Asie Mineure. Chaque groupe régional possède en outre ses caractéristiques propres : à Rome, les sarcophages sont disposés à l'intérieur des chambres funéraires, rangés contre les murs ; trois côtés seulement restent visibles, parfois même le devant seul ; ils ne sont donc décorés que sur trois faces, les deux petits côtés étant beaucoup plus négligés que la face principale. En Grèce et en Asie Mineure, conformément à une tradition ancienne, le sarcophage, souvent à l'air libre, est visible de tous côtés ; il est donc sculpté sur ses quatre faces. Les différences se manifestent aussi dans le décor. Les ateliers romains et attiques adoptent, le plus souvent, le schéma de la frise continue ; les épisodes successifs de l'histoire représentée sont juxtaposés l'un à l'autre, sans séparation marquée par

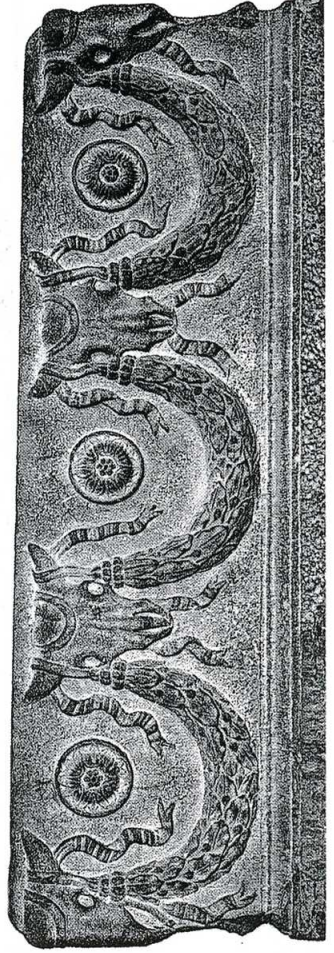
48. Sarcophage : combat d'Amazones (atelier d'Athènes), vers 180. Thessalonique, Paris, musée du Louvre.



49. Sarcophage à colonnes (atelier d'Asie Mineure), vers 165-170. Melfi, Casa Comunale.

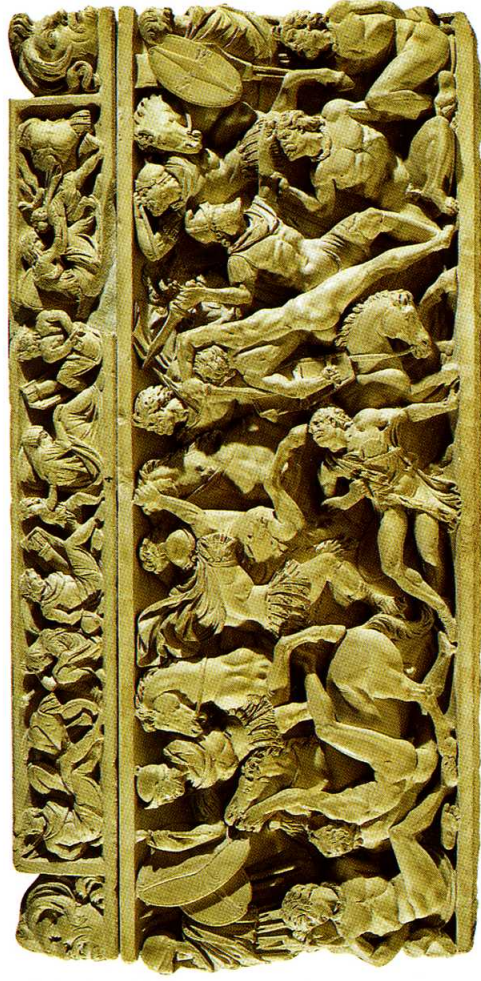
des éléments étrangers, végétation, architecture (ill. 47). Les sculpteurs d'Asie Mineure ont pour leur part choisi des cartons bien particuliers : de lourdes guirlandes, suspendues à des crânes de béaufs (ill. 50), ou portées par des Amours ou des Victoires, et surtout d'élégantes architectures qui font alterner niches arrondies et niches rectangulaires servant d'écrin aux personnages (ill. 49).

50. Sarcophage : guirlandes et bucranes (atelier d'Asie Mineure), seconde moitié du I^{er} s. apr. J.-C. Paris, musée du Louvre.



Mais la mode aussi infléchit les productions de ces différents ateliers. Elle intervient sur les proportions des cuves, la forme des couvercles, le choix des sujets et leur traitement. Ainsi, à Rome, les exemplaires de la première moitié du I^{er} siècle sont-ils de proportions allongées ; à la fin du siècle, leur hauteur a considérablement augmenté. L'exécution des reliefs est liée à l'évolution générale du goût. D'abord très aérés avec des personnages disposés de façon lâche sur un fond presque neutre, ils se chargent de plus en plus, leur densité s'accroît, les silhouettes se multiplient, tandis que l'épaisseur du relief augmente (ill. 51). Le choix des sujets enfin évolue en fonction de la sensibilité générale : le décor est d'abord plutôt neutre : des guirlandes renfermant des tableautins élégants ou bien des épisodes empruntés à la mythologie, qui ne se prêtent guère à des rapprochements avec le défunt : Jason et Médée, la chasse d'Adonis, le combat des Grecs et des Amazones par exemple. Avec le temps se manifeste une personnalisation croissante.

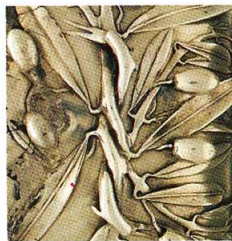
Au fur et à mesure que se développe la foi en un salut après la mort, les sculpteurs et les acheteurs préférèrent les sujets qui suggèrent l'idée d'une vie heureuse dans l'au-delà : les cortèges bachiques notamment, puisque l'ivresse dispensée sur cette terre par le dieu n'est que l'image du bonheur qu'il procure à ses fidèles après le trépas. Le défunt apparaît de plus en plus souvent sous des formes diverses : sous les apparences d'un « gisant », sur le couvercle, à demi-couché comme un banqueteur suivant un schéma très apprécié en Grèce et en Asie Mineure (ill. 48), mais adopté aussi à Rome, ou même tout à fait allongé, comme endormi. Il peut aussi apparaître directement, en buste, dans un médaillon porté par deux génies ailés, symbole d'immortalité, ou enfin, de façon très évocatrice, le héros de la scène mythique qui orne la face principale – Méléagre, Penthésilée, Ariane, Endymion... – est représenté sous les traits du défunt : la vie semée d'embûches du héros devient l'image de la vie terrestre du mort, son accession au séjour des dieux après ses épreuves en annonce la survie (ill. 47, 52).



51. Sarcophage : scène de bataille, vers 170 apr. J.-C. Rome, musée Capitoline.

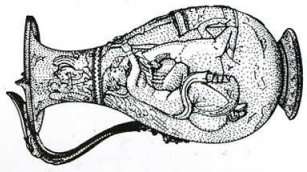


52. Sarcophage : Ariane à Naxos, vers 220 apr. J.-C. Malibu, J. Paul-Getty Museum.



Les Romains sont restés longtemps très réticents à l'égard de l'argenterie : il y avait dans cette attitude un parti pris de simplicité, voire de rusticité, qui voulait s'opposer au raffinement considéré comme immoral des grands États du monde méditerranéen, Carthage ou les royaumes hellénistiques. Mais lorsque les contacts avec le luxe des cours des successeurs d'Alexandre se font plus étroits au 1^{er} siècle av. J.-C., la tendance se renverse. Une vaisselle d'argent proprement romaine se développe, connaît de plus en plus de faveur et son usage quotidien se répand. Les découvertes faites à Pompéi, où l'éruption du Vésuve a figé la vie de tous les jours, le montrent. Elles sont nombreuses, et peuvent aller de grands trésors de plus d'une centaine de pièces (trésor de la maison de Ménandre, ou de Boscoreale [ill. 53, 54, 55]) à quelques objets. En effet, l'argenterie dans le monde romain a un double aspect : production de luxe, elle témoigne du rang social de son propriétaire et devient vite indispensable à toute maison respectable ; réalisée dans un métal précieux, c'est aussi un placement, on en offre couramment à ses amis en cadeau de nouvel an, autant pour le poids d'argent que pour la qualité du travail.

Page ci-contre :
53. Coupe de Boscoreale,
fin du 1^{er} s. av. J.-C.
Paris, musée du Louvre.



54. Trésor de Boscoreale, dessins comparatifs de formes de vases.

La vaisselle de table se regroupe souvent en services : les pièces vont en général par quatre, ou par multiples de quatre ; les cuillers par exemple se présentent fréquemment par douzaine. À la vaisselle proprement dite s'ajoutent en outre toutes sortes de garnitures de table : pots à épices en forme de personnages, ou de véritables surtouts, une mule bâlée et chargée par exemple.

Dans l'état actuel de nos connaissances, on peut distinguer trois grandes périodes dans la production d'argenterie : la fin de la République et le 1^{er} siècle de notre ère ; les II^e et III^e siècles ; le IV^e siècle enfin, chacune de ces périodes correspondant à de profondes transformations dans la nature et le décor des pièces.

Dans la première période, les objets des grands services se répartissent à peu près également entre vaisselle à boire (*argentum escaurium*) et vaisselle pour manger (*argentum escarium*) : on trouve des plateaux de toutes tailles, et des récipients très divers pour contenir les sauces dont les Romains sont friands ; existent aussi des coquetiers, ou des plats pour les champignons. Mais ce sont les coupes qui retiennent alors l'intérêt des orfèvres. Quatre formes sont caractéristiques de cette époque : des gobelets bas, sans pied ou presque, à parois légèrement obliques, rectilignes (*modiolus*) ou à peine concaves (*calathos*), munis d'une anse, des vases beaucoup plus élancés aux parois galbées avec élégance, des coupes basses, larges, aux anses plates et horizontales (*skyphos*) ou enfin d'autres coupes sur un pied haut, au corps en forme de calice, aux anses horizontales ou verticales et remontant au-dessus du rebord (*canthare*) [ill. 54].

Mais plus que la forme, c'est la virtuosité du décor qui retient l'attention : c'est l'apogée du travail au repoussé, qui consiste à exécuter une ornementation en relief, parfois très marquée, en travaillant le métal au moyen de burins depuis l'envers de la feuille d'argent ; décors végétaux, animaux et figures de la mythologie rivalisent de qualité sur les flancs des objets. Quelques pièces exceptionnelles, destinées aux vitrines de leur propriétaire, offrent même de véritables sculptures en ronde bosse : portraits ou bustes de divinités (ill. 53). Ces coupes vont le plus souvent par paires, le décor se complétant d'une pièce à l'autre, pour former parfois une sorte de bande dessinée.

Cette technique du repoussé atteint un tel raffinement vers la fin du 1^{er} siècle qu'elle ne peut plus progresser ; au



55. Mosaïque de la Villa Hadriana. Rome, musée Capitolin.

contraire, elle périclité et passe de mode : la vaisselle d'argent des II^e et III^e siècles, retrouvée en grande quantité en Gaule, est tout à fait différente dans ses formes et dans son décor : la rareté des vases à boire étonne d'autant plus qu'ils étaient en grand nombre auparavant. Il semble que la mode soit alors, pour cette catégorie d'objets, à d'autres matériaux comme le verre. La vaisselle de table voit par contre ses formes se



56. Trésor d'argenterie de Boscoreale, coupe aux branches d'olivier, début du 1^{er} s. apr. J.-C. Paris, musée du Louvre.

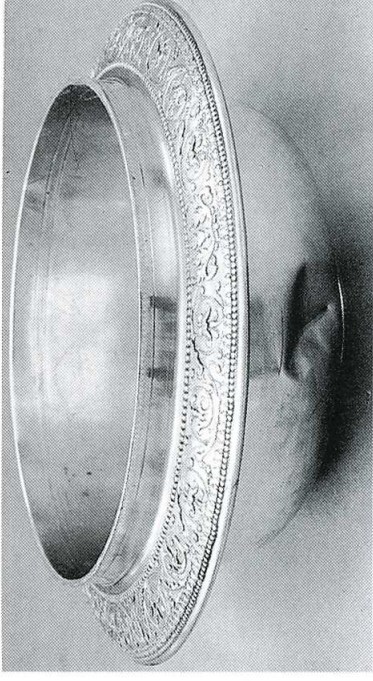
57. Trésor d'argenterie de Boscoreale, coupe aux branches de platane, début du 1^{er} s. apr. J.-C. Paris, musée du Louvre.



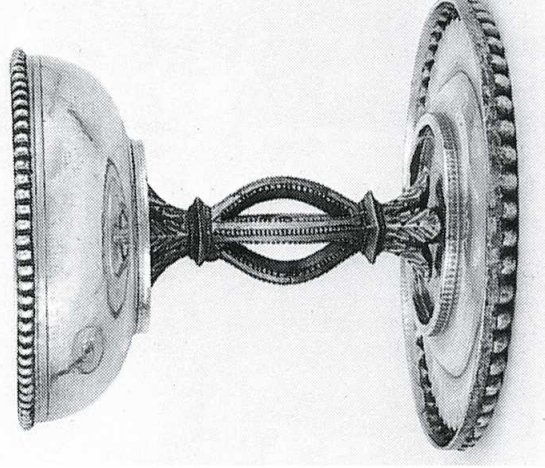
diversifier : plateaux ovales, seaux à anse mobile, grandes coquilles. De larges coupes sans anses apparaissent, munies d'une collerette un peu en dessous du rebord, qui semblent des créations des ateliers de la Gaule (ill. 58). Le décor, lui, est plus simple, et son répertoire davantage stéréotypé. Le travail au repoussé est remplacé par la fonte à la cire perdue, complétée par une ciselure à froid ; les reliefs sont bien moins accentués, et disposés en compositions assez mécaniques, dans des médaillons au centre des plats ou en étroites frises figurées sur les rebords des plateaux ou les flancs des rares gobelets. Au lieu de scènes complexes, les éléments décoratifs sont isolés les uns des autres ; les motifs les plus fréquents sont empruntés au monde de Bacchus : masques, objets de culte et animaux. On voit enfin se développer une nouvelle technique ornementale, le nielle, qui consiste à remplir un motif d'abord creusé dans l'épaisseur de l'argent d'une pâte à base de soufre, qui prend en durcissant une couleur noire brillante, offrant avec l'éclat du métal un contraste frappant. Les orfèvres gallo-romains ont apprécié particulièrement ce procédé qui n'est alors utilisé que pour des motifs décoratifs simples.

Au 4^e siècle de nouvelles transformations interviennent. De somptueux services se constituent, représentant parfois plus d'une centaine de kilos d'argent. Les vases à boire reviennent à la mode, avec des formes nouvelles : des coupes sur très haut pied apparaissent, avec une vasque hémisphé-

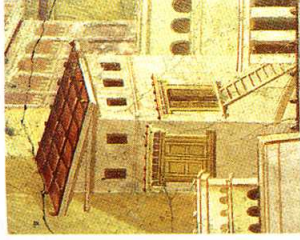
58. Trésor de vaisselle d'argent de Chaourse. Coupe à collerette, 1^{re}-III^e s. apr. J.-C. Londres, British Museum.



rique, annonçant les calices qui vont bientôt se développer dans l'orfèvrerie religieuse (ill. 59). Les plats prennent des dimensions très importantes, souvent plus de 0,50 m, avec un poids en conséquence. La technique du repoussé est de nouveau utilisée, avec moins de maîtrise cependant qu'au 1^{er} siècle, et elle est vivement concurrencée par la fonte des reliefs à la cire perdue, dont la tradition se maintient, et surtout par le nielle dont l'usage s'amplifie, même pour de vastes scènes figurées ou pour des décors mi-végétaux, mi-géométriques foisonnants. Le répertoire figuré s'attache souvent à l'épopée (les aventures d'Achille) ou au cortège de Bacchus.



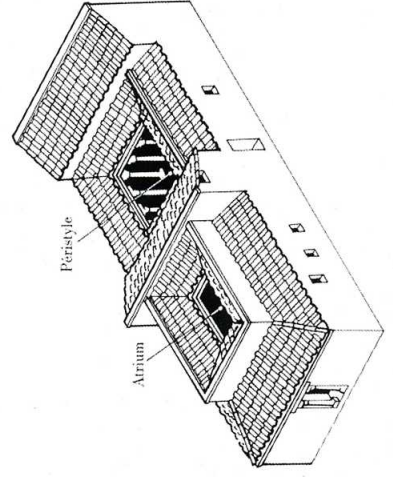
59. Trésor de vaisselle d'argent de Mildenhall. Coupe, milieu du 4^e s. apr. J.-C. Londres, British Museum.



61. Vue architecturale, peinture murale de la Maison de Fannius Synistor provenant de Boscoreale, milieu du 1^{er} siècle av. J.-C. New York, Metropolitan Museum of Art.

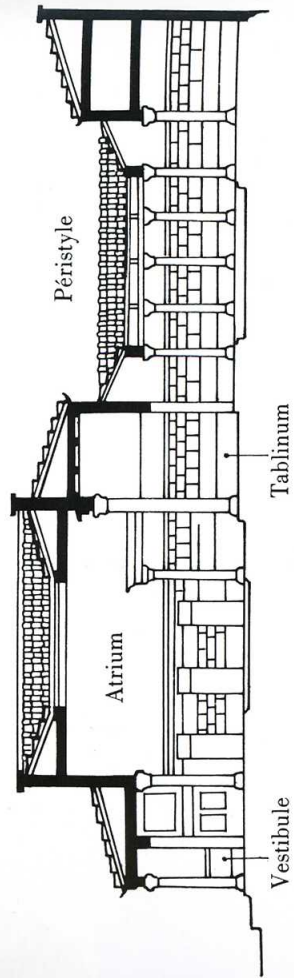
LA MAISON

Pour l'architecte Vitruve, qui rédige un traité d'architecture aux environs de l'ère chrétienne, la maison romaine caractéristique, la plus ancienne, est celle organisée autour de l'*atrium*, un espace dont la toiture est souvent ouverte au centre pour recueillir les eaux de pluie, dirigées dans un bassin correspondant à la découpe ainsi ménagée. L'entrée, dans l'axe de la maison, conduit directement dans cet *atrium* ; en face d'elle s'ouvre le *tablinum*, une pièce qui constitue en quelque sorte le bureau du maître de maison ; les chambres donnent sur les longs côtés de l'*atrium* (ill. 62). L'ouverture centrale du toit (*compluvium*) réclame souvent l'emploi de quatre colonnes à ses angles ; l'*atrium* est alors tétrastyle ; s'il est dépourvu de colonnes, il est dit toscan.



62. Reconstitution d'une maison pompéienne.

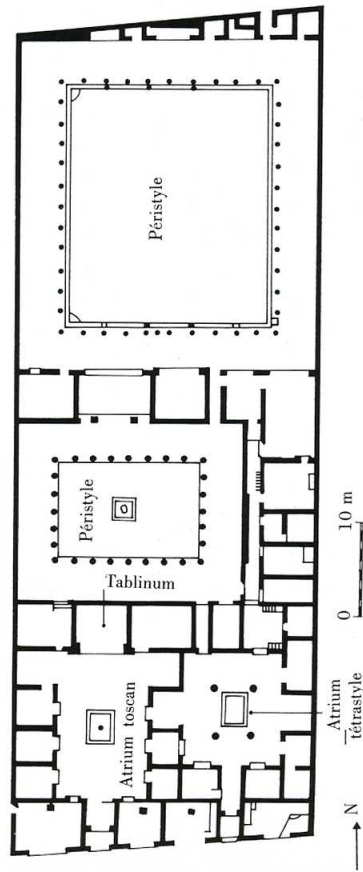
Page ci-contre :
60. Vue d'une ville, milieu du 1^{er} s. apr. J.-C. Moulage. Rome, Museo



63. Coupe d'une maison pompéienne.

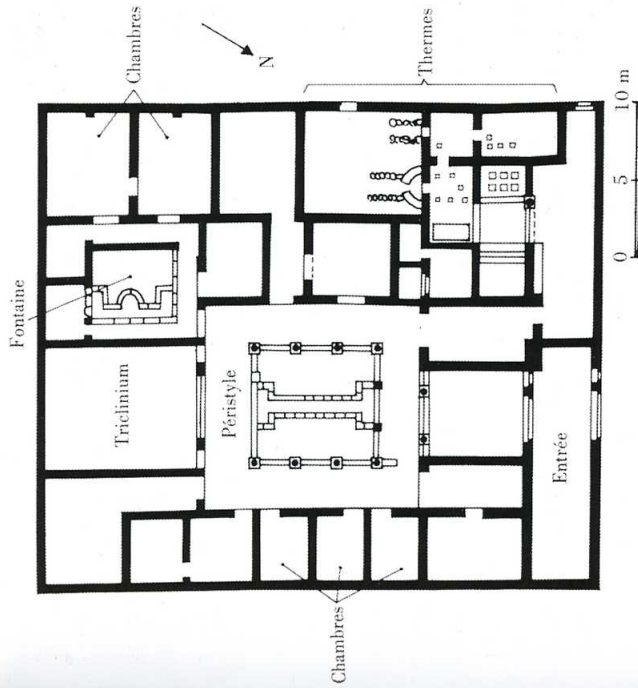
L'origine de ce plan très systématique est mal connue. On l'attribue parfois aux Étrusques : certains ont cru reconnaître dans le plan de certaines de leurs tombes – qui évoquent directement le monde des vivants et donc leurs habitations – les mêmes dispositions. Cette maison à *atrium* cependant ne s'est guère répandue hors d'Italie. C'est dans les villes de Campanie ensevelies sous l'éruption du Vésuve en 79 apr. J.-C. que l'on a retrouvé les meilleurs exemples (ill. 63, 64). Mais elle présentait bien des inconvénients : ses possibilités d'extension étaient limitées ; elle ne pouvait guère se développer que par annexion des maisons voisines qui conservaient chacune leur propre plan ; défaut peut-être majeur, elle ne préservait pas l'intimité des habitants : les visiteurs de toute sorte étaient introduits immédiatement au cœur de la demeure ; enfin, l'atrium parut trop étroit et trop sombre. Très rapidement, même à Pompéi et à Herculanum, le plan a évolué.

Le goût pour la nature et les espaces verts se répand ; pour quelques-uns, les grandes villas de plaisance peuvent le satisfaire. En ville, les architectes développent aussi l'usage du péristyle, emprunté à l'architecture grecque : un espace découvert, parfois très étendu (il peut atteindre plusieurs centaines de



64. Plan de la maison du Faune, vers 80 av. J.-C. Pompéi.

65. Plan de la maison du triomphe de Vénus, 1^{er}-III^e s. apr. J.-C. Volubilis (Maroc). D'après R. Étienne, *Le Quartier nord-est de Volubilis*.



mètres carrés) ou plus modeste, bordé de portiques, est, ou simplement pavé, ou occupé par un jardin et des bassins. À Pompéi, dès le 1^{er} siècle av. J.-C., les maisons à *atrium* les plus riches s'adjoignent un tel péristyle. C'est aussi le plan le plus répandu pour les demeures de quelque importance dans bien des provinces de l'empire romain. Les pièces principales, salle de réception (*oecus*) et salle à manger (*triclinium*), se répartissent alors sur les côtés du péristyle. Ces maisons sont tournées vers l'intérieur, sans ouverture vers la rue, à la différence des villas de campagne, organisées souvent pour profiter le plus possible du paysage ; mais les quelques Romains qui tentent de transposer en ville cette architecture (Maison d'Or de Néron, villa de la Farnésine à Rome) font scandale. Ces habitations manifestent, dans les régions chaudes comme l'Afrique du Nord en particulier, une certaine recherche de confort et de fraîcheur : plantations, petites fontaines. Sur le site de Bulla Regia en Tunisie le raffinement est même poussé jusqu'à l'installation d'un étage souterrain, qui protège des atteintes d'un été torride. En revanche, les pièces de service, cuisines, salles de bains, sont souvent peu nombreuses : l'existence de bains publics peut expliquer cette absence.



JARDINS ET FONTAINES

66. Villa de Livie à Prima Porta, fresque, début du I^{er} s. apr. J.-C.(?). Rome, musée des Thermes.

Parmi les éléments qui font l'agrément de l'habitation figure volontiers l'aménagement des jardins, même à la ville. Les textes littéraires font bien connaître le goût des Romains pour la nature. Des recherches récentes ont même permis de reconnaître dans un certain nombre de cas les plantes cultivées et leur agencement. À Pompéi, les maisons qui disposent par chance d'un terrain un peu étendu voient s'installer cascades et pergolas (maison dite de Loreius Tiburtinus) ; des salles à manger d'été ouvrent sur ces jardins, ou sont même disposées en plein air. Lorsque l'espace est compté, c'est à l'intérieur du péristyle que les architectes créent des parcs miniatures (maison des Noces d'argent) ; tout un décor sculpté, de dimensions

réduites, tente de créer l'illusion d'un plus vaste domaine : il y a là un écho des parcs des résidences des souverains hellénistiques. Ailleurs on se contente plus simplement de jardinières remplies de fleurs pour agrémenter l'espace central du péristyle. Des paysages peints en trompe-l'œil peuvent aussi suppléer le manque d'espace, en ouvrant, au-delà d'une balustrade feinte, sur des jardins imaginaires remplis d'arbres et peuplés d'oiseaux (villa de Livie à Prima Porta [ill. 66]).

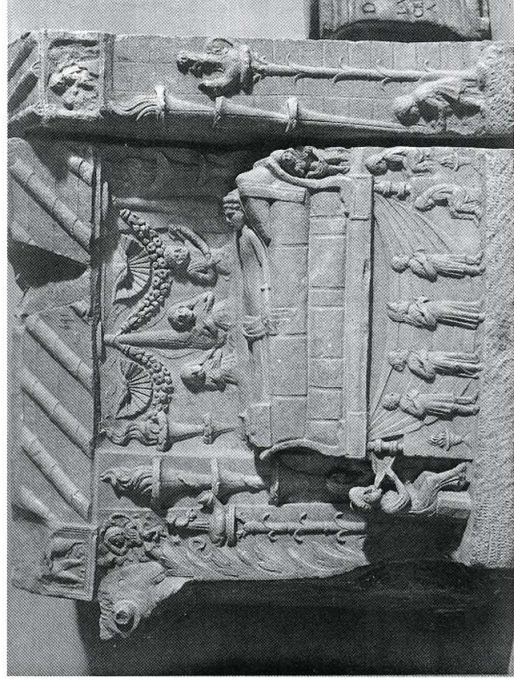
Les jeux d'eau sont un autre moyen de rendre plus agréable une habitation : ils apparaissent vite dans la maison romaine. Mais c'est dans l'Antiquité tardive, au IV^e siècle tout particulièrement, que se développe la mode des fontaines monumentales : elles présentent une façade richement ornée imitant l'architecture des théâtres, avec une alternance de niches

semi-circulaires et rectangulaires, précédées de colonnettes. Ostie en a livré une série de remarquables exemples : placés dans un péristyle de dimensions souvent modestes – l'espace est mesuré en ville –, elles combinent l'agrément des yeux et le bien-être que procure la fraîcheur des petites cascades.

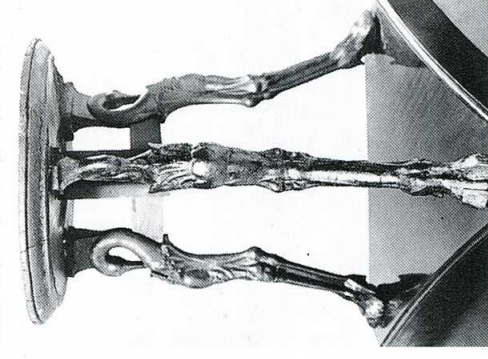
Mais, quelle que soit leur époque, toutes ces demeures sont celles des catégories aisées des citadins : terrain et aménagement sont coûteux. L'artisan ou le commerçant vivent bien souvent dans leur arrière-boutique, une pièce modeste avec un entresol. Dans certaines grandes cités, Rome et Ostie notamment, le développement de l'architecture de brique du I^{er} siècle voit aussi la construction de grands immeubles partagés en appartements d'un confort relatif.

LE MOBILIER

Le mobilier est connu à la fois par les représentations figurées (peintures et reliefs notamment [ill. 67]) et par des exemplaires parvenus jusqu'à nous, en marbre, en bronze, plus rarement en bois. C'est pourtant ce dernier matériau qui est le plus utilisé pour la réalisation de meubles, tables, sièges, lits, relativement peu nombreux, légers et mobiles. Mais il faut des conditions climatiques exceptionnelles (la sécheresse de l'Égypte par exemple) pour qu'il se conserve. Des appliques de bronze, parfois d'une grande richesse décorative, viennent orner les montants des lits, suivant une mode héritée du monde hellé-



67. Intérieur de maison, tombeau des *Haierii* : scène de funérailles, fin du 1^{er} s. apr. J.-C. Rome, musée du Vatican.



68. Pied de table en marbre, 1^{er} s. apr. J.-C. Pompéi.

69. Table en bois. Égypte. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire.

nistique : des bustes de personnages bacchiques et des têtes de mules comptent parmi les motifs les plus appréciés des bronziers pour ces meubles qui servent à la fois aux chambres à coucher et aux salles à manger. Les Romains en effet mangent normalement à demi-couchés sur des banquettes disposées sur trois côtés d'un rectangle (*triclinium*) ; progressivement cependant, à partir de la fin du III^e siècle, la mode se répand d'un autre dispositif, en demi-cercle (*stibadium*) : des tables de marbre de cette forme ont été retrouvées, posées sur des socles de maçonnerie, des pieds de marbre ou de bois. On en connaît également de rectangulaires, à Pompéi déjà à une époque plus ancienne, sur des pieds en marbre en forme d'avant-train de lion ou de griffon : ce sont alors des tables décoratives, placées dans les jardins en particulier (ill. 68). Des tables plus légères à trois ou quatre pieds prennent l'allure d'un guéridon (ill. 69). Certaines sont en bronze ; elles peuvent être pliantes, avec un plateau mobile, pour en rendre plus aisés le rangement et le transport.

Le mobilier n'est d'ailleurs pas le même dans tout l'empire. Ainsi la forme de siège la plus répandue est la plus simple, le pliant, dont on connaît des exemplaires à armature de bois, d'ivoire ou de métal (parfois d'argent) tendue de cuir ; mais on rencontre aussi des fauteuils à dossier plus ou moins haut, à pieds tournés, parfois incurvés ; ici ou là, en Rhénanie particulièrement, apparaît un type caractéristique, à dossier haut, très incurvé, en vannerie.

Une place particulière doit être faite, dans l'étude du mobilier, aux luminaires, dont la variété est grande : à côté des innombrables lampes à huile en terre cuite, il en existait beaucoup en bronze, que l'on pouvait poser sur un support ou bien suspendre. Les bronziers offraient à l'amateur raffiné des présentoirs en bronze, en forme d'arbre noueux par exemple, aux branches duquel on accrochait plusieurs lampes. Les candélabres, en bronze, quelquefois en argent, sont nombreux dans les demeures aisées. La forme est en général simple : une longue tige portée par trois pieds, souvent en forme de patte de lion, et terminée par un élément fréquemment en forme de petit vase. L'allure de ces candélabres évolue peu jusqu'à l'époque byzantine ; ils se raccourcissent alors et prennent une forme différente. Pour faciliter encore l'utilisation, il existe à l'époque romaine des modèles de voyage, dont la tige se compose de plusieurs parties coulissant l'une dans l'autre : le candélabre peut ainsi se replier pour tenir moins de place.

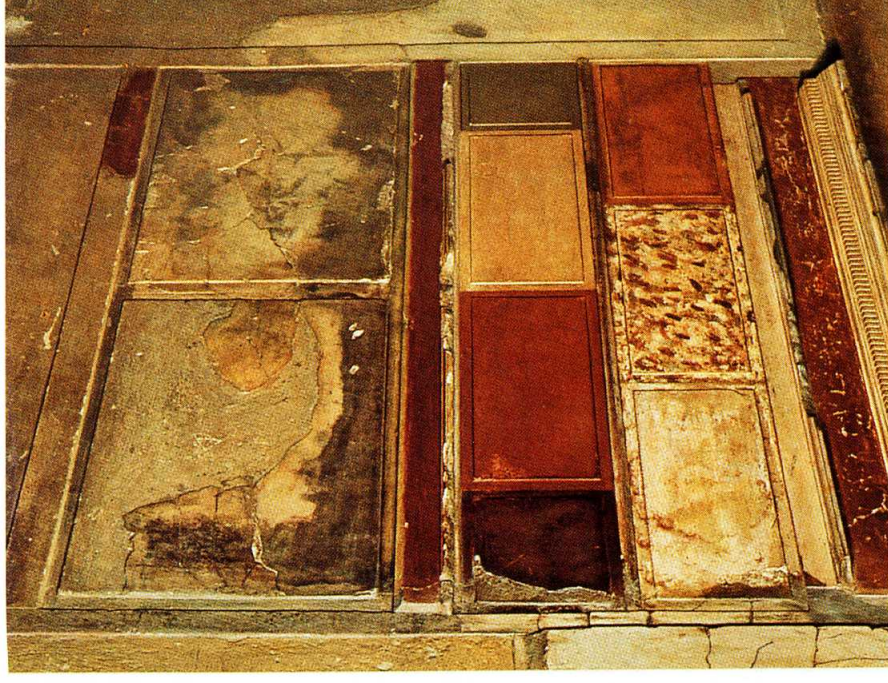
LA PEINTURE MURALE

Le décor mural joue un rôle essentiel dans la maison romaine : il complète l'architecture et lui donne son allure définitive, en ouvrant la paroi sur un monde différent ou au contraire en la refermant visuellement au gré des modes. Ce décor est parfois réalisé en stuc, mais il est peint le plus souvent. Son évolution est malheureusement connue de façon fragmentaire : ce sont les trouvailles faites dans les villes de Campanie anéanties par l'éruption du Vésuve qui ont permis, par leur abondance, de fonder une typologie, qui s'arrête évidemment en 79 apr. J.-C.

Ensuite, les documents conservés se font plus rares, même si les fouilles récentes, plus attentives, permettent de recueillir de nombreux témoignages de ces décors ; on doit au moins citer les récentes découvertes d'Éphèse, en Turquie, dans un quartier de maisons privées, qui donnent une idée précise de la peinture murale dans l'Orient romain à l'époque tardive.

Trop souvent, l'idée que l'on se fait de la peinture murale romaine est faussée par la tendance à isoler les panneaux figurés sur la paroi, en cherchant à y voir un écho de la peinture grecque, en grande partie disparue. Or la caractéristique essentielle de ce décor dans l'art romain est précisément que la paroi d'une pièce, voire les quatre, forment un tout qui ne doit pas être démembré, mais considéré dans sa structure même.

70. Peintures murales du « premier style ». Paroi peinte de la Maison Samnite, vers 100 av. J.-C. Herculanum.



La classification traditionnelle, élaborée par les archéologues à la fin du XIX^e siècle à partir de la peinture pompéienne, distingue quatre phases ou « styles » ; elle apparaît aujourd'hui commode, mais trop simpliste : elle doit être nuancée.

Le premier style. Le « premier style », en faveur du milieu du II^e siècle av. J.-C. aux années 80 av. J.-C., cherche seulement à imiter la structure architecturale des murs et à suggérer un revêtement de marbre, beaucoup plus coûteux ; il s'agit souvent d'un décor de stuc vivement coloré qui insiste sur la division de la paroi en trois zones : un soubassement plein, une zone médiane qui reproduit parfois une maçonnerie de blocs rectangulaires régulièrement disposés ou le plus souvent de grands panneaux unis ou imitant un placage de marbre, enfin un couronnement (ill. 70). Ce système décoratif, en fait, n'est



71. Peintures murales du « second style ». Maison des Griffons, vers 80 av. J.-C. Rome, Palatin.

pas proprement romain : il se retrouve dans la peinture hellénistique et, à la même époque, les maisons de Délos en donnent de beaux exemples.

Le second style. Le « second style » met aussi en valeur les éléments d'architecture représentés sur la paroi, mais dans un esprit totalement différent. Il ne s'agit plus en effet de reproduire une paroi complète, fermée, mais au contraire de multiplier les plans pour faire en quelque sorte éclater l'espace et l'ouvrir sur des arrière-plans mystérieux qui stimulent l'imagination à tel point que le décor peint se combine dans certaines maisons avec de véritables colonnes dans la même pièce.

Cette peinture de « second style » s'inspire directement du décor architectural des théâtres qui utilise à profusion niches et colonnes (ill. 71). Mais la peinture permet de pousser plus loin le trompe-l'œil et d'accentuer le caractère irréel de ces architectures feintes, qui offrent la possibilité de sortir du cadre étroit de la pièce et de s'évader de la réalité quotidienne. C'est pour l'imagination autant que pour l'œil que sont conçus ces décors : il s'agit alors de suggérer plus que de montrer. La paroi est donc souvent fermée au premier plan



72. Peintures murales du « second style ». Fresque en trompe-l'œil, milieu du 1^{er} s. av. J.-C. Pompéi, Villa des Mystères.

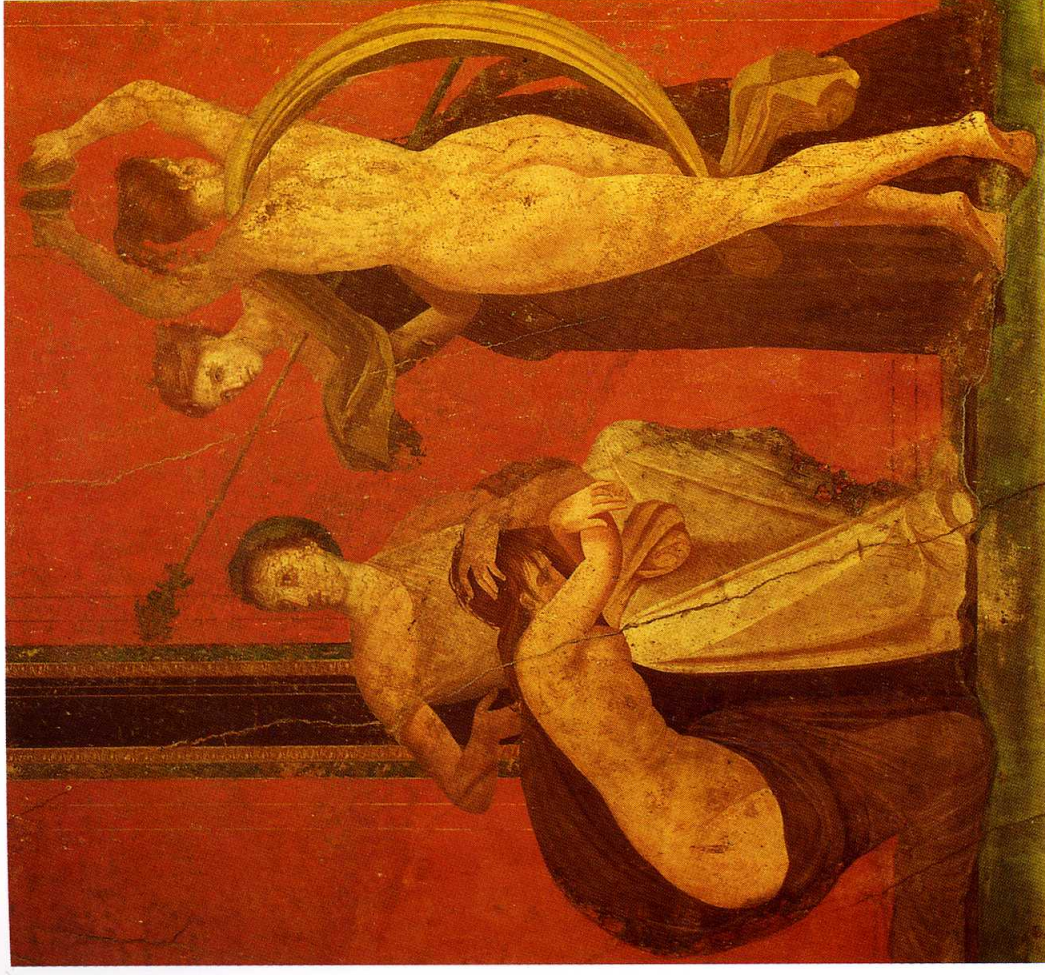
jusqu'à une certaine hauteur par des tentures ou des cloisons légères qui s'ouvrent par des portes entrebâillées, au-dessus desquelles apparaissent de gracieux pavillons et des colonnades fuyant vers l'infini (ill. 72). Utilisant des éléments empruntés à une architecture réelle, le « second style » crée un monde de rêve qui abolit la paroi qui lui sert de support. Cette tendance ne fait d'ailleurs que s'accentuer avec le temps ; le décor architectural s'agrémenté en effet petit à petit de nombreux ornements empruntés souvent au monde du théâtre ou à celui de Bacchus : masques, instruments de musique (ill. 73)... [le « second style » prend volontiers une



73. Peintures murales du « second style », Maison d'Auguste, vers 30-20 av. J.-C. Rome, Palatin.



74. Peintures murales du « second style », La Farnésine, vers 20 apr. J.-C. Rome, musée des Thermes.

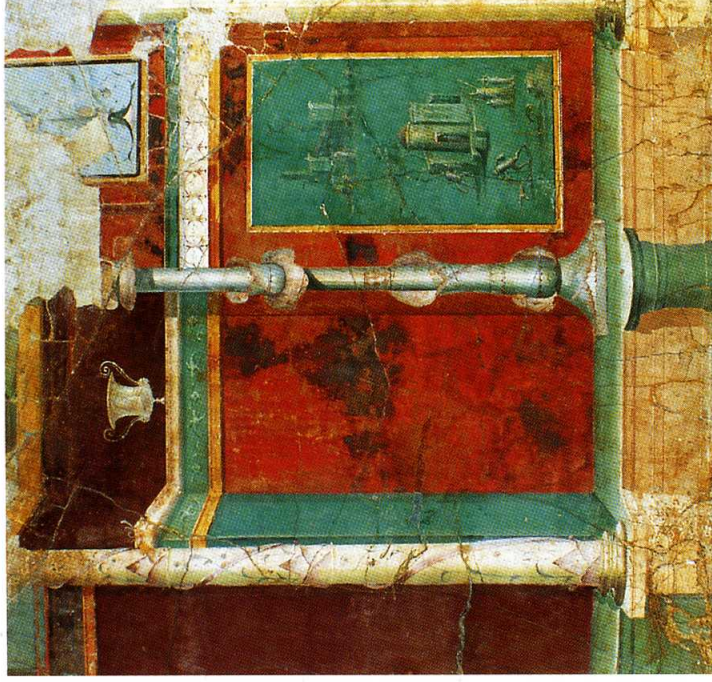


75. Peintures murales du « second style ». Scène d'initiation, milieu du 1^{er} s. av. J.-C. Pompéi, Villa des Mystères.

teinte religieuse], et même de petits tableaux figurés accrochés çà et là. La paroi peut même s'ouvrir, ou disparaître complètement, sur de vastes compositions figurées (scène d'initiation de la Villa des Mystères à Pompéi [ill. 75]).

Plus tard encore, ce sont les éléments architecturaux eux-mêmes qui prennent une allure fantastique : les colonnes deviennent si gracieuses qu'elles n'ont plus de réalité, les supports se transforment en candélabres végétaux animés de petites figurines d'animaux ; ces dernières créations, à la fin du 1^{er} siècle av. J.-C., choquent profondément les contemporains

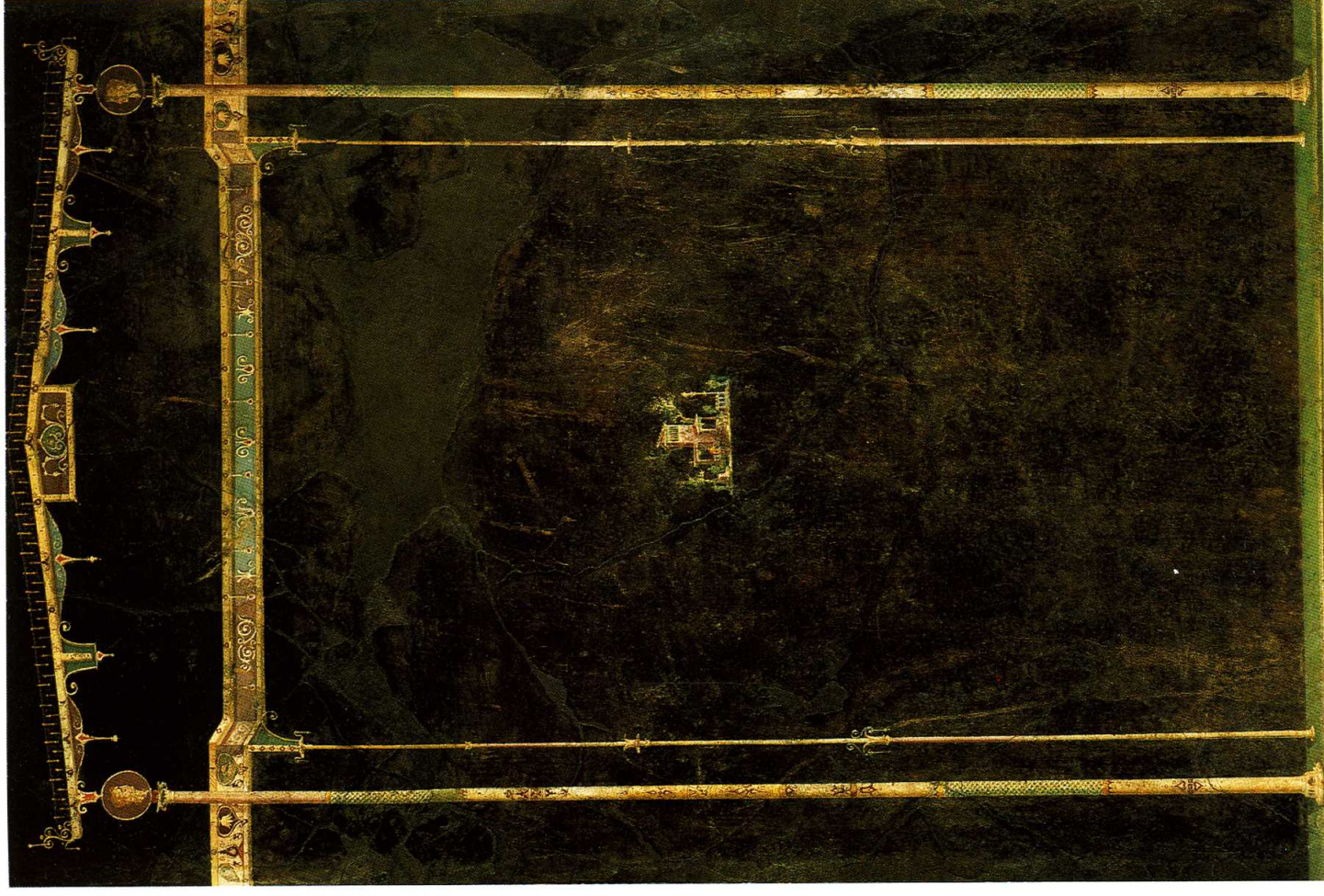
76. Peinture murale du « troisième style », début du 1^{er} s. apr. J.-C. Naples, Musée national.



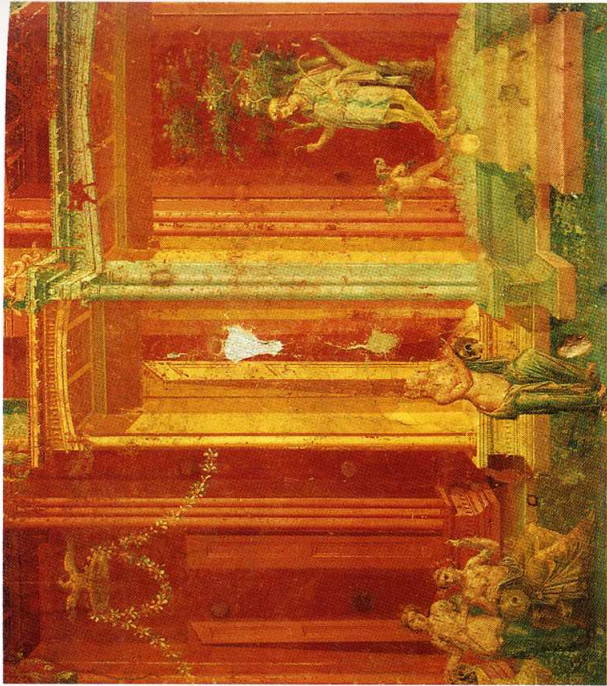
d'Auguste tenants du classicisme, et l'architecte Vitruve fait alors une sévère critique de cet art nouveau (ill. 74).

Le troisième style. Le « troisième style », qui apparaît dans les années 20 av. J.-C., est une ferme réaction contre le caractère imaginaire des décors du « second style ». La succession des plans disparaît, le mur est traité comme une surface divisée horizontalement et verticalement de façon rigide : soubassement, zone médiane, partie supérieure, dans lesquelles les couleurs sont volontiers réparties de façon uniforme, noir, rouge, blanc. Dans le sens vertical, ce sont aussi de grands panneaux juxtaposés, dont l'ordonnance monotone est à peine troublée par un décor représentant de grands candélabres de bronze, très légers, venus du répertoire du « second style », qui remplacent les colonnes (ill. 76). Un nombre restreint d'ornements, qui reprennent souvent des motifs d'origine égyptienne adaptés par les artistes grecs puis romains, sont utilisés. Le panneau central de chaque paroi porte en son centre un petit tableau, paysage ou scène mythologique, et cette composition s'étend parfois aux panneaux voisins (ill. 77).

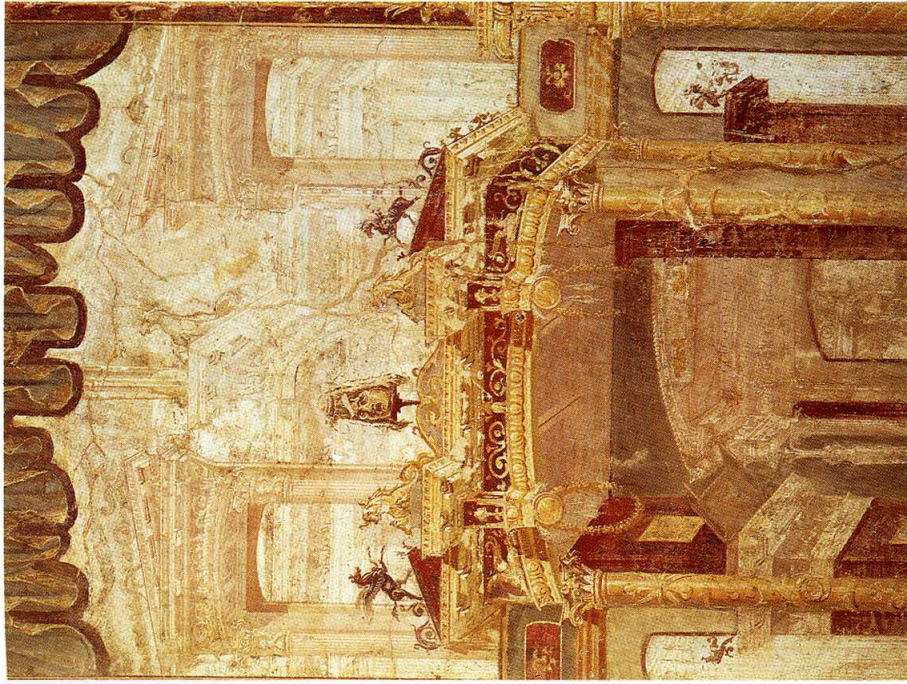
Page ci-contre :
77. Peintures murales du « troisième style », Boscorease, paysage nocturne, début du 1^{er} s. apr. J.-C. New York, Metropolitan Museum of Art.



78. Peinture murale du « quatrième style », vers 50-60 apr. J.-C. Pompéi, Maison de Pnarius Cerialis.



79. Composition du « quatrième style » (détail), vers 50-70 apr. J.-C. Naples, Musée national.

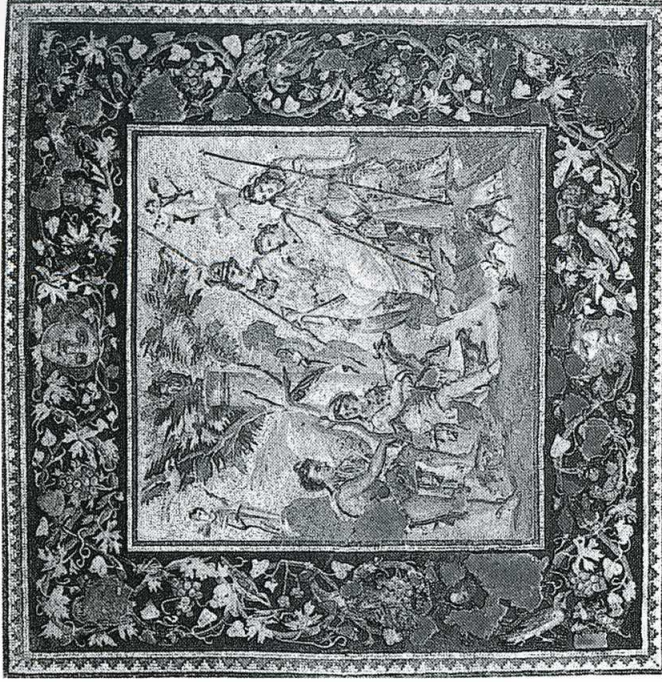


Le quatrième style. Le « troisième style » est passé de mode au milieu du 1^{er} siècle apr. J.-C., mais le « quatrième style » qui lui succède en dérive directement (ill. 78). Il développe d'abord lui aussi de grands panneaux décorés de façon analogue de gracieux édicules et de petits tableaux, mais ces panneaux apparaissent souvent comme de véritables tentures (on remarque dans le « quatrième style » l'abondance des motifs ornementaux d'origine textile) suspendues à la paroi, qui laissent de nouveau deviner un monde situé au-delà du premier plan. Le « quatrième style », dont les peintures de la maison des Vettii à Pompéi offrent l'exemple le plus achevé, redonne sa place à l'imagination et marque un retour à l'esprit du « second style » : de part et d'autre des tableaux mythologiques mis en place au centre de la composition apparaissent de nouveau des ouvertures sur des architectures irréelles. Dans les dernières années avant la destruction des cités de Campanie, les panneaux opaques en viennent même à disparaître pour révéler derrière eux de grandes compositions figurées, d'allure volontiers théâtrale (ill. 79). L'importance de l'imagination dans cette nouvelle conception du décor pictural, qui se manifeste également avec éclat dans l'ornementation de la Maison d'Or de Néron à Rome, est sensible jusque dans l'exécution des peintures, dans celle des petits tableaux secondaires

en particulier : une manière presque impressionniste de procéder, par courtes taches de pinceau qui font vibrer la lumière.

Après la destruction des villes de Campanie en 79, les ensembles de décors peints sont trop peu nombreux pour que l'on puisse suivre aussi précisément l'évolution de la peinture romaine. Ostie et Rome offrent pour les II^e et III^e siècles plusieurs points de repère qui semblent indiquer un certain appauvrissement des formules utilisées. De grandes compositions figurées peuvent occuper la totalité d'une paroi. Lorsque le système de division du mur en zones superposées et en panneaux est employé, on fait appel aux schémas anciens, en les simplifiant dans un sens purement décoratif : c'est ce qui apparaît encore dans l'Antiquité tardive, dans les maisons d'Éphèse par exemple, ou encore à Rome dans les catacombes.

80. Mosaïque de pavement : le jugement de Paris, vers 115 apr. J.-C. Antioche, Paris, musée du Louvre.



81. Mosaïque de pavement : Neptune sur son char, début du II^e s. apr. J.-C. Ostie, thermes de Neptune.



Anciens eux-mêmes désignaient sous le nom d'*opus vermiculatum* en fonction de la souplesse des alignements de cubes ainsi réalisés. Parfois même, pour plus de raffinement, un motif plus recherché est exécuté par le mosaïste dans son atelier, sur une grande brique : on obtient alors un véritable tableau mobile (*emblema*) que l'on peut insérer ensuite dans un tapis décoratif moins subtil réalisé sur place, ou même suspendre purement et simplement à une paroi.

LA MOSAÏQUE

Dans le domaine du décor, l'art romain accorde une place de choix à la mosaïque, disposée sur les plafonds ou les parois, mais surtout au sol. Les Grecs avaient déjà apprécié cette technique, notamment à l'époque hellénistique, mais les Romains lui donnent son plein développement. Elle met en œuvre des matériaux simples, la pierre, que peuvent fournir les carrières locales, plus rarement la brique ou la pâte de verre, et possède d'incontestables avantages pratiques : facilité de mise en œuvre, relative solidité, entretien aisé ; elle offre surtout une incomparable souplesse décorative, permettant suivant la nature des pièces à orner, le budget disponible, les goûts du commanditaire, les variations les plus étendues, du pavement monochrome aux tapis figurés les plus complexes.

La mosaïque est parfois conçue comme une simple imitation de la peinture : plus l'artisan se rapproche des effets que le peintre obtient à l'aide de son pinceau, plus on l'admire (ill. 80, 83). Dans ce but, il utilise des cubes d'une extrême finesse (quelques millimètres de côté) et recherche le plus possible les dégradés de couleur. On a alors affaire à ce que les

82. Mosaïque de pavement : Triomphe de Neptune, vers 160-170 apr. J.-C. La Chebba, Tunis, musée du Bardo.





83. Mosaïque de la Villa Hadriana. Rome, musée du Vatican.

Cependant cette conception réclame une grande habileté technique. Elle est concurrencée par une autre qui veut accorder à la mosaïque plus d'autonomie en insistant sur ses capacités décoratives propres : se développe alors l'*opus tessellatum*, dans lequel les cubes – ou tesselles – sont sensiblement plus gros (8 à 10 mm de côté, souvent davantage). Le succès de cette technique entraîne la multiplication des ateliers et la création de grands ateliers capables d'exécuter en un laps de temps sans doute assez bref les pavements de vastes ensembles (parfois plusieurs milliers de mètres carrés, dans la villa de Piazza Armerina près de Syracuse par exemple). Certains de ces ateliers devaient même se déplacer dans un assez large rayon autour de leur lieu d'origine : on explique ainsi les similitudes qui existent au IV^e siècle entre le style des mosaïques de Carthage et celui des grandes villas de plaisance en Sicile.

On peut en effet distinguer dans cette énorme production de grandes tendances de style, et même des « écoles » qui correspondent aux différentes sensibilités qui se font jour dans

les provinces de l'empire romain, qui est loin d'être uniforme. Très caractéristique de certains ateliers italiens, ceux de Rome et d'Ostie en particulier, est l'utilisation systématique des figures noires sur fond blanc (ill. 81). Cette technique, qui atteint son apogée dans la première moitié du I^{er} siècle, sous les règnes de Trajan et d'Hadrien, s'attache essentiellement aux possibilités décoratives qu'offre le contraste entre le noir et le blanc : le traitement est alors plus graphique que pictural.

« L'école africaine » témoigne d'un esprit très différent. Les motifs décoratifs ne manquent pas non plus, mais sont traités en polychromie, qu'il s'agisse de simples tapis géométriques ou de motifs végétaux volontiers foisonnants. Les scènes figurées, mythologiques ou réalistes – on note le goût marqué pour les représentations de chasse et d'amphithéâtre –, sont traitées souvent avec une grande ampleur et une conscience aiguë des possibilités propres à la technique de la mosaïque.

Dans la partie orientale de l'empire, les artisans sont aussi très attachés aux compositions colorées. Les scènes mythologiques connaissent un grand développement, et les mosaïstes restent longtemps proches des conceptions picturales héritées de l'art hellénistique, avant d'élaborer eux aussi leur propre langage qui conduira aux compositions du début de l'époque byzantine.

84. Intarsio de la « basilique » de Junius Bassus, vers 331 apr. J.-C. Rome, palais des Conservateurs.



- Bianchi Bandinelli, R., t. 1 : *Rome : le centre du pouvoir*; t. 2 : *Rome : fin de l'art antique*, « L'Univers des formes », Le Monde romain. Paris, Gallimard, 1969, 1970.
- Holtzmann, B. (dir.), *L'Art de l'antiquité*, t. 1 : *Les Origines de l'Europe*, « Les manuels d'histoire de l'art », Paris, Gallimard, 1995.
- Turcan, R., *L'Art romain*, Paris, Flammarion, 1995.

crédits photographiques

Bruxelles, A.C.L. 69 - Chuzzeville 43, 48, 50, 57, 80 - D.R. 14, 55, 60, 75 - Londres, British Museum 58, 59 - Munich, Hirmer 46 - New York, Metropolitan Museum 61 - Paris, Anderson 6, 32, 81 - Paris, Archives Flammarion 3, 9, 12, 13, 15, 17, 20, 28, 30, 34, 36, 41, 47, 53, 56, 66, 67, 70, 71, 72, 73, 79 - Paris, Dagli Orti 1, 2, 11, 19, 21, 22, 25, 27, 26, 35, 37, 40, 42, 51, 55, 60, 75, 78, 84 - Paris, Pracher-Explorer 10 - Ray-Delvert 18 - Rome, Institut archéologique allemand 33, 44, 45, 49, 68, 74 - Rome, musée du Vatican 4, 38, 83 - Roubier 31 - Tunis, musée du Bardo 82 - Vienne, Kunsthistorisches Museum 29.

Introduction	5
L'architecture civile et religieuse	9
L'art et l'État	23
L'art et l'individu	35
Les arts décoratifs : la vaisselle d'argent	51
L'architecture domestique et le décor intérieur	57
Bibliographie	78