



Infographies

De

l'aRt

romain

FloRe LeRosier

Les étudiants de L2

HistoïRe de l'aRt

2020-2021

UniveRsité de TouRs

Sommaire

La ville romaine	4
Organisation de la ville de Naples à l'époque romaine	
Urbanisme romain	
Le forum romain	
L'architecture romaine	12
L'architecture religieuse à Rome	
L'architecture funéraire de la Rome antique	
L'architecture domestique	
Les palais impériaux	
Les édifices thermaux	
Les édifices de divertissement / spectacles	
La peinture vésuvienne	26
Le premier style pompéien	
Le deuxième style pompéien	
Le troisième style pompéien	
Le quatrième style pompéien	
La mosaïque romaine	36
Techniques et matériaux de la mosaïque romaine	
La mosaïque romaine : les pavements des <i>triclinia</i>	
Les différents types de représentation des pavements des thermes romains	
Les arts précieux romains	44
L'argenterie romaine	
Les bijoux romains	
Camées de la Rome antique : caractéristiques et utilisation	
La sculpture romaine	52
Les portraits républicains	
Le « César du Rhône »	
Le portrait impérial avant Hadrien	
Les portraits impériaux à partir d'Hadrien	
Le portrait de l'impératrice Sabine en Vénus du musée d'Ostie	
La sculpture funéraire romaine	
Les sculptures religieuses, inscrites dans le culte romain ?	
La religion privée, les statuette des Lares	
Liste des figures	70
Bibliographie	79

Couverture © Coraline Tatzky

Quatrième de couverture © Coraline Tatzky
Texte de Rachelle Bouchard

Réalisé par Flore Lerosier
et les étudiants L2 Histoire de l'art 2020-2021 de l'Université de Tours

Département d'histoire des arts
UFR Arts et Sciences Humaines
Université de Tours

Fac'Lab New TeAch, Université de Tours, ANR-16-DUNE-0003

La ville romaine

Organisation de la ville de Naples à l'époque romaine

- Inès Greuter, Océane Dion et Pauline Demol -

Les villes romaines sont organisées selon un schéma récurrent, bien qu'elles présentent chacune leurs propres caractéristiques. On remarque tout d'abord une opposition entre le monde urbain et le monde rural, chaque espace ayant ses propres attributions.

Alors, comment s'organise une ville à l'époque romaine ?

Les villes romaines sont organisées en trois espaces. Tout d'abord, l'*urbs*, le centre urbain, est l'espace qui regroupe les institutions importantes de la vie politique, économique, sociale et religieuse (les temples principaux) de la ville romaine. L'espace suburbain (*suburbium*) est la zone qui entoure la ville, regroupant les espaces funéraires, les lieux de production, les résidences (*villae* suburbaines) et certains lieux culturels. L'*urbs* est ensuite plus largement entouré de l'*ager* (l'*ager* est la terre publique du peuple romain). Ces trois espaces comportent différents lieux, retrouvés sur la carte suivante.

Pour illustrer ce schéma, nous pouvons prendre l'exemple de Naples, pour lequel la ville grecque est conservée et adaptée au mode de vie romain, notamment par l'édification de certains bâtiments spécifiques à la culture romaine. Autrefois connue sous le nom de Parthénope, Naples a connu suite à une guerre entre Romains et Napolitains, une alliance visant à faire régner la paix entre ces deux civilisations. C'est donc ainsi que *Neapolis* est devenue une cité alliée à Rome en 326 av. J.-C. grâce au *foedus neapolitanum*. Malgré cette alliance de paix, Mario Napoli précise, dans sa *Napoli greco-romana* (1959, p. 20) que « toutes formes de grécité de *Neapolis* ont été sauvées, les cultes ont été respectés, les magistratures ont été laissées, la langue a été préservée et la ville a continué à frapper sa propre monnaie ». Ceci permet donc d'expliquer la conservation du plan d'urbanisme, dans une volonté de continuité entre l'ancien et le nouveau.

Enfin, Naples est devenue un municipe romain en 89 av. J. -C.

À l'époque romaine, la ville de Naples se développe en grande partie dans l'aire suburbaine sud-occidentale. En effet, on retrouvait dans cet espace un temple dédié aux Jeux Isolympiques érigé en 2 apr. J.-C. en l'honneur d'Auguste, un portique adjacent ou encore des thermes. De plus, cet espace suburbain est caractérisé par le développement des *villae* suburbaines, au sud-ouest, comme la villa de Lucullus (fin I^{er} siècle av. J.-C.) installé sur un ancien pôle de la ville grecque (Parthénope). Naples se développe à l'époque romaine selon l'axe port-cité grâce à une importante voie qui relie le centre urbain, le port et se dirige vers l'ouest. Cette expansion dure pendant toute la période romaine.

Pour conclure, si les villes romaines sont toujours constituées de ces différents espaces, ils prennent à chaque fois des formes différentes, adaptées à la ville.

Légende de la carte :

Les portes :

R : *Porta Romana*
P : *Porta Puteolana*
V : *Porta Ventosa*
C : *Porta Capuana*

Les temples :

1 : Ancienne hypothèse de la localisation du temple dédié à Apollon.
2 : Temple des Dioscures
3 : Temple de Déméter
4 : Temple d'Eumelos
5 : Temple des Jeux Isolympiques

Les voies :

 **Via Anticaglia :** *Decumanus* supérieur. Les rues perpendiculaires aux trois routes principales sont les *cardini*.
 **Via Tribulani :** *Decumanus* central.
 **Via S. Biagio dei Librai :** *Decumanus* inférieur.

Le port :

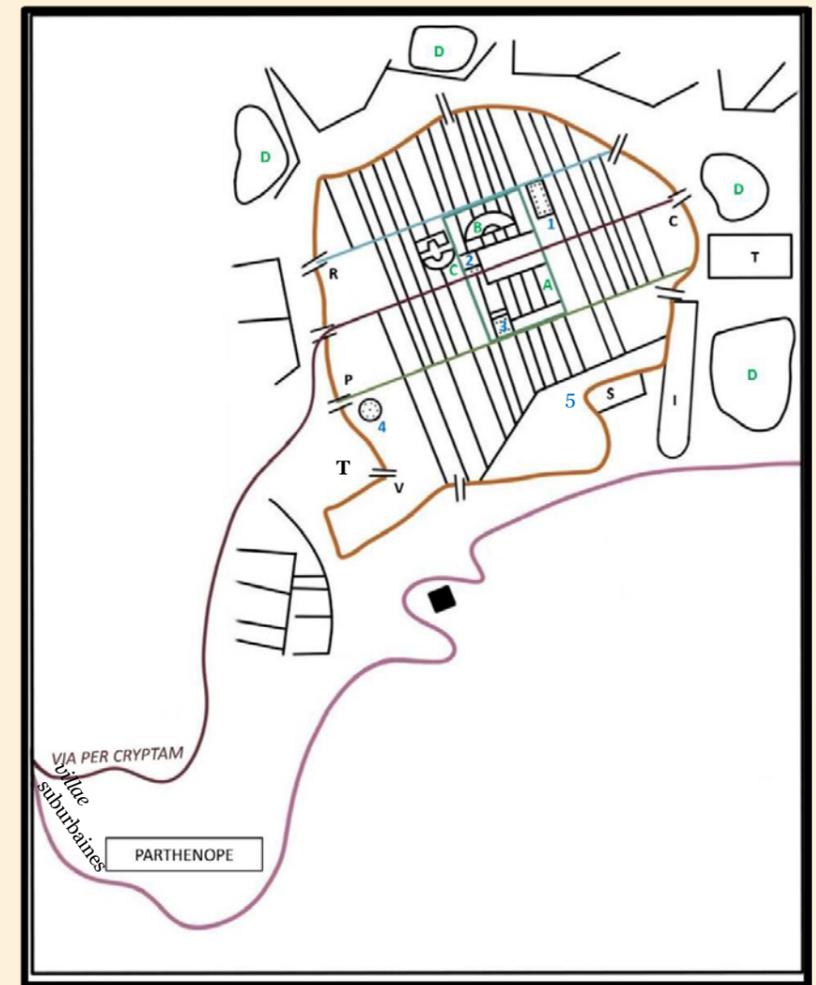
Il répond à une volonté commerciale et stratégique, il participe aux besoins économiques de la cité.
■ : Port antique

Les édifices :

Forum : Place centrale de la vie politique, économique et religieuse de la cité, le théâtre et le marché se situent dans le forum.
A : Macellum : Marché, espace clos avec une seule entrée, composé de nombreux emplacements pour la présentation des marchandises.
B : Théâtre : monument découvert adoptant une forme hémicirculaire, composé de gradins, au centre au niveau le plus bas se trouve une large scène.
C : Odéon : édifice couvert, servant aux représentations musicales de taille plus petite que les autres édifices servant au spectacle.
D : Nécropoles : Cimetière, lieu d'inhumation des habitants de l'*urbs* et de l'espace suburbain.
S : Stade : grande enceinte où le sport était pratiqué et où il était possible d'assister à des spectacles sportifs.
I : Hippodrome : espace de grandes dimensions terminé sur un côté par un demi-cercle, qui était utilisé pour les exercices et courses équestres.
T : Thermes : édifices renfermant des bains publics, sert à maintenir l'hygiène et la santé des habitants de la cité.

Fig. 1 : L'organisation de Naples à l'époque romaine est visible grâce à la carte suivante, réalisée à partir de différentes cartes de Naples à l'époque romaine

© Pauline Demol



Urbanisme romain

- Eloïse Angot, Bérénice Bacquer -

L'urbanisme prend une place importante dans le monde romain, puisque celui-ci renvoie l'image de la ville et de la société romaine. Rome a fondé essentiellement des cités à vocation militaire, comme Ostie et Cosa, ou a réaménagé des cités devenues romaines, ce qui lui permettait de contrôler de nouveaux territoires. C'est principalement à grâce à ses colonies que nous pouvons étudier l'urbanisme romain.

Les Romains se sont inspirés des peuples grecs, italiques et étrusques pour bâtir leurs villes. En particulier, ils ont emprunté aux Italiques et aux Étrusques leurs rites de fondation puisque fonder une ville dans le monde romain est un acte politique mais aussi religieux, et aux Grecs le système de planification urbaine régulier et orthogonal. Les Romains se sont donc fortement appuyés sur leurs disciplines et leurs rites de fondations afin d'établir leurs propres formes urbaines adaptées à la société romaine.

Pour fonder une ville, les Romains suivent des rites de fondation. En premier lieu, il y a la prise des auspices pour déterminer le lieu de fondation de la cité. Ce lieu, qui est consacré (*auguraculum*), est généralement situé en hauteur. Par exemple, dans le cas de Cosa (fig. 3), colonie romaine fondée en 273 av. J.-C. sur le territoire de la cité étrusque de Vulci, l'*auguraculum* se trouve sur le Capitole (zone grise, fig. 3). Vient ensuite l'établissement de l'orientation de la ville grâce à la *groma*, un instrument de visée, qui permet de tracer un grand axe est-ouest (le *decumanus maximus*) et sa perpendiculaire nord-sud (le *cardo maximus*) (fig. 2). Ces deux axes servent ensuite de base pour le quadrillage orthogonal du reste de la ville. Enfin, le *pomerium*, la limite sacrée de la ville, est tracé par un sillon creusé dans le sol, interrompu à l'emplacement des portes. Cette limite ne correspond pas forcément au tracé de l'enceinte défensive de la ville.

Il est important de souligner que toutes les cités fondées par les Romains ne peuvent pas toutes recevoir un urbanisme régulier. En effet la forme de la ville dépend de la morphologie du terrain et doit s'adapter à ce dernier. De ce fait une ville peut avoir une forme plus ou moins régulière, à l'image de Cosa, dont le relief conditionne la forme de la ville (fig. 3), contrairement à Ostie, camp militaire fixe (*castrum*) qui a ensuite donné naissance à la ville qui, elle, est formée sur un terrain plat (fig. 1 et fig. 2).

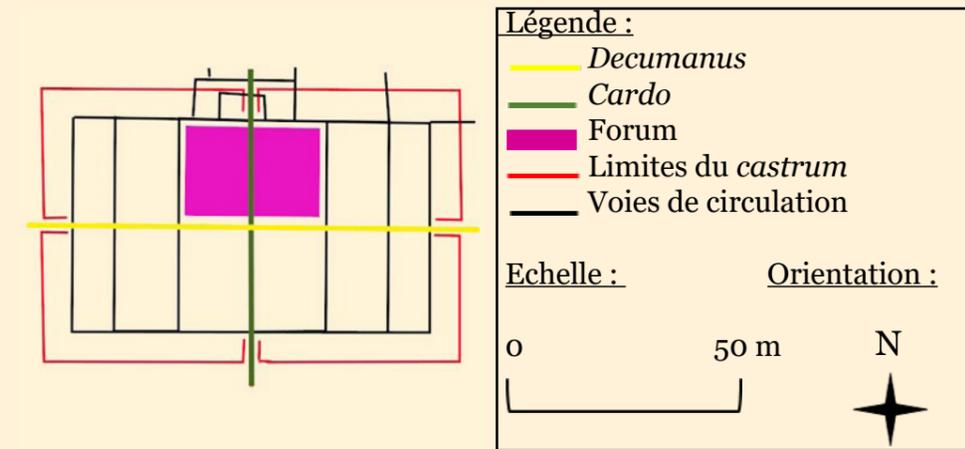


Fig. 2 : Plan du *castrum* de la ville de d'Ostie (© Angot Eloïse).

Dans les deux cités, le quadrillage orthogonal forme des îlots rectangulaires (*insulae*) constitués d'édifices privés ou publics. Le centre de la vie civique et religieuse, le forum, devrait se trouver à l'intersection des deux voies principales, au centre de la ville. À Ostie, le forum prend place au-dessus du point de rencontre des deux axes principaux (forme rose, fig.1 et 2), tandis qu'à Cosa, en raison de la forme de la ville, le forum prend place dans la partie sud-est de la ville, entre les portes sud et est de la ville (forme jaune, fig. 3).

Cosa et Ostie présentent donc les caractéristiques des villes romaines. Elles sont planifiées et présente chacune une disposition urbaine régulière et orthogonale par un réseau de rues formant des *insulae*. En outre, elles présentent également des espaces religieux (sanctuaires), politiques, civiques, commerciaux (forum) et privés (architecture domestique) nécessaires à l'organisation et au bon fonctionnement de la ville romaine.

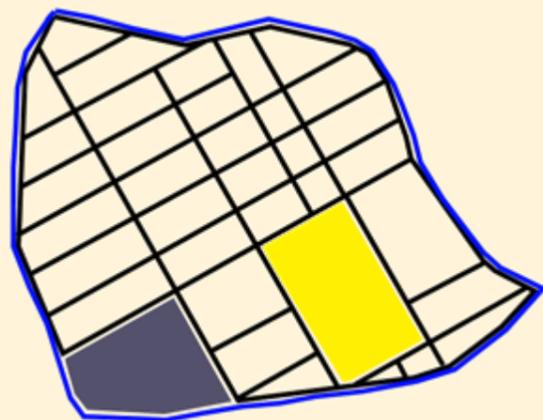


Fig. 3 : Plan de Cosa (© Angot Eloïse).

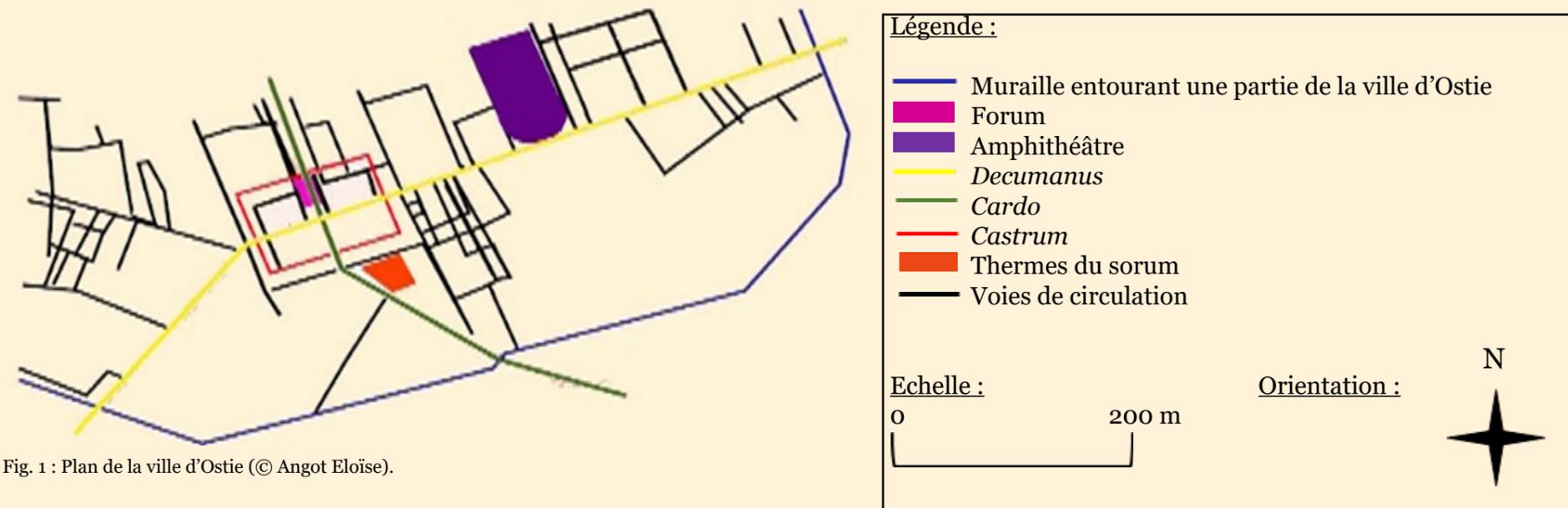
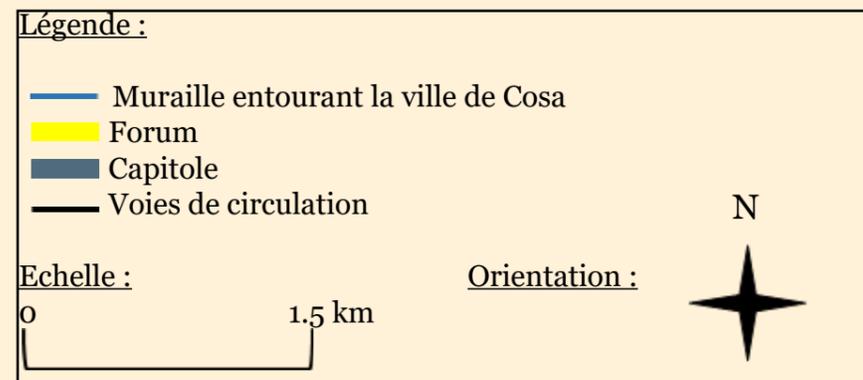
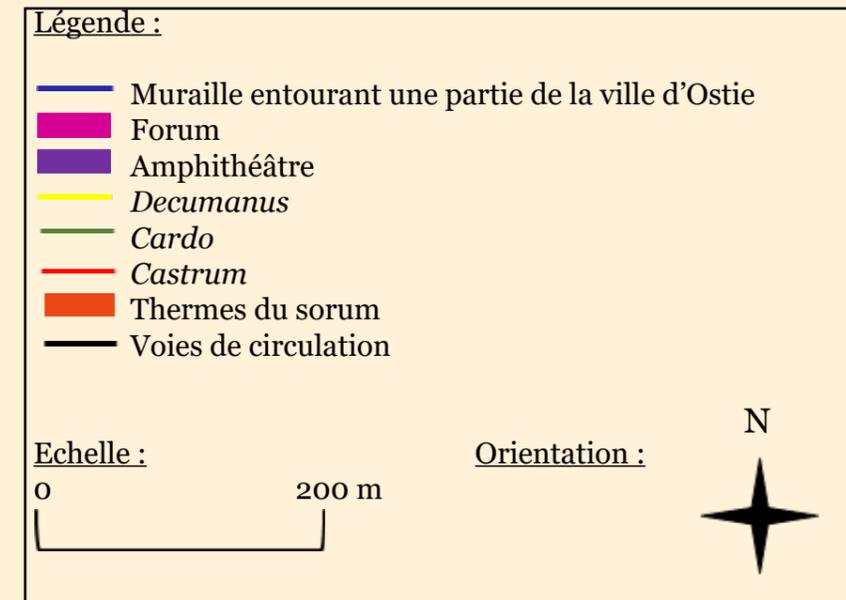


Fig. 1 : Plan de la ville d'Ostie (© Angot Eloïse).



Le forum romain

- Maud Pochic, Hélène Vaucelle, Cervane Vaternel--Neveu -

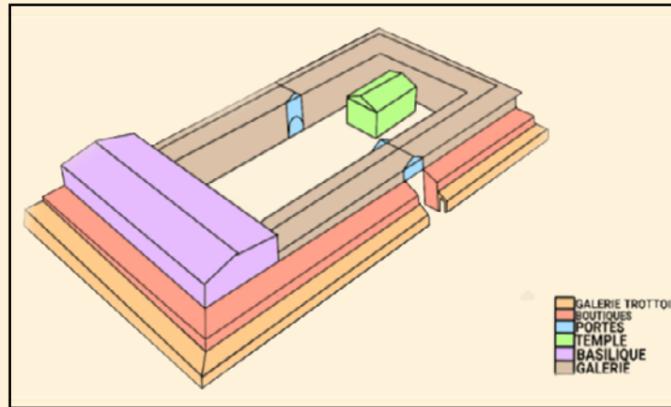


Fig. 1 : Forum de Lutèce (DAO Maud Pochic d'après A. B. Pimpaud et M. O. Agnes)

Si aujourd'hui il ne reste que des ruines des forums, il fut un temps où ils étaient le centre des cités romaines. Afin de comprendre cet espace et ses caractéristiques, nous verrons l'origine et le rôle de ce lieu, puis nous en proposerons une analyse architecturale et fonctionnelle à travers l'exemple du forum de Lutèce, l'antique ville de Paris, un important forum de Gaule.



Fig. 2 : Restitution du forum superposé à la topographie actuelle (DAO Cervane Vaternel--Neveu d'après M. O. Agnes et A. B. Pimpaud)

en effet, les principaux lieux de politique, de justice, commerciaux et religieux. Souvent rectangulaire, il est construit selon des modules qui permettent de déterminer les proportions de chaque partie. C'est un lieu fermé du reste de la ville, bien qu'il en soit le cœur, car il est généralement entouré d'un portique qui l'enferme. En outre, cette limite est également symbolique puisque le forum est un lieu sacré et inauguré, un *templum augurale*, c'est-à-dire que les limites du forum sont définies par des rites religieux et auguraux. Le forum est devenu si important qu'il est un élément typique de la ville romaine, alors intégré dans chacune des villes romaines, colonisées ou nouvelles.

Dans le monde romain, le forum est le centre de la vie de la cité et le centre théorique de la ville, normalement placé au carrefour du *cardo maximus* et du *decumanus maximus*. Il y a néanmoins de nombreuses exceptions, dont le forum de Lutèce qui n'est pas orienté selon le *cardo maximus* et le *decumanus maximus*, mais se situe plus au sud de ce croisement, juste à côté du *cardo maximus*.

À l'origine, le *forum boarium*, premier forum romain, était une place de marché avec des constructions éphémères en bois. Puis, sous la République, le forum se développe et accueille des basiliques (lieu de justice) et des temples (religion) en complément des fonctions précédentes. Ainsi, le forum a évolué au fil du temps, pour devenir un lieu architecturé et multifonctionnel, et par ce biais, devient le centre de Rome, centre de la vie civique, politique et religieuse. On y trouve,

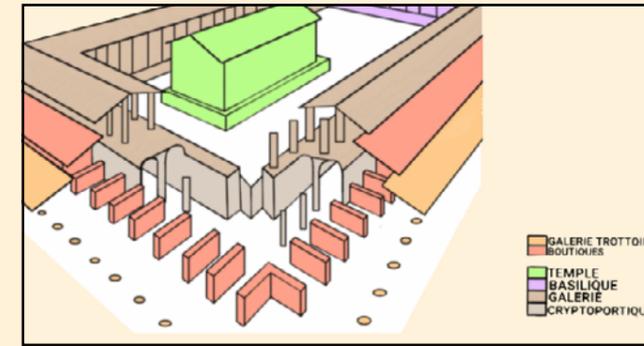


Fig. 3 : Le cryptoportico du forum de Lutèce (DAO Hélène Vaucelle d'après P. Périn et L. Renou)

(fig. 1 et 2). L'accès au forum se fait par deux **portes**, placées sur les côtés nord et sud.

Tout autour du portique se trouve une **galerie trottoir** qui fait partie de la voirie. Ensuite, les **boutiques** (fig. 4), qui prennent la forme d'étais, sont placées au rez-de-chaussée, réparties autour du portique et sont accessibles depuis la **galerie trottoir**. Enfin, la partie interne du portique est constituée de **galeries portiquées**. Le portique est en partie soutenu par un **cryptoportico**, espace souterrain de 6 m de hauteur et de 12 m de large, qui permet de réguler la circulation de la galerie qui se trouve au-dessus, de mettre en valeur les portiques monumentaux et de stabiliser la terrasse du forum.

S'ensuit l'esplanade centrale qui mesure 118 x 43 m et qui est divisée en deux, une partie réservée à l'espace public (à l'est), l'autre est réservée à l'espace sacré (à l'ouest). À l'ouest, le **temple** (fig. 4) permet de marquer l'espace sacré et de le rendre visible. Le culte impérial est rendu sur un ou des autels à l'extérieur du temple. Enfin, la **basilique** (fig. 4) est la zone essentielle de la partie orientale. C'est un grand édifice rectangulaire composé de deux vaisseaux séparés par une colonnade. Une abside, placée dans la longueur, permet d'accueillir les juges. Elles servaient aussi parfois à accueillir les boutiques. C'est ici que se réunissent les élites gauloises pour aussi s'instruire sur ce qui se passe dans la cité. La basilique est le cœur de la vie civique, c'est là où tout se règle.

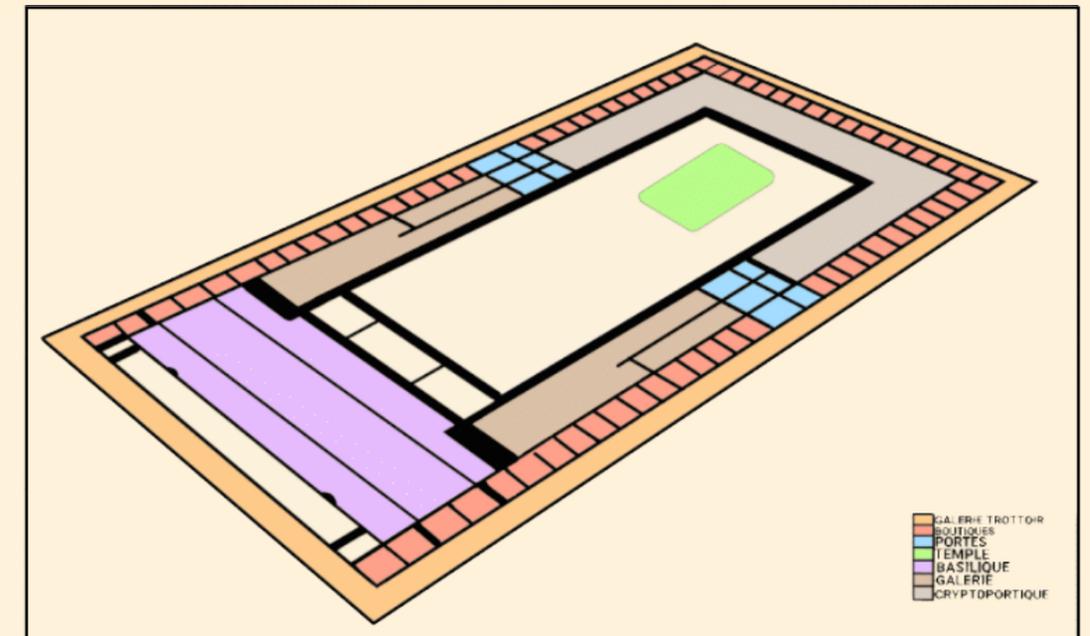


Fig. 4 : Plan du forum de Lutèce (DAO Maud Pochic d'après D. Busson et V. Charlanne)

L'architecture romaine

L'architecture religieuse à Rome

- Léa Bourdier, Liza Dozias, Matéo Gaumé -

Les premiers temples à Rome ont été érigés dans le second quart du VI^e siècle av. J.-C. lorsque la ville était sous domination étrusque. Ces temples étaient marqués par des influences étrusques et grecques. En particulier, le temple de Jupiter sur le Capitole, dédié à la Triade capitoline (Junon, Jupiter, Minerve) est construit à partir de 580 av. J.-C. Cet édifice est un exemple de l'architecture religieuse romaine, née de la fusion entre les modèles grecs et étrusques.

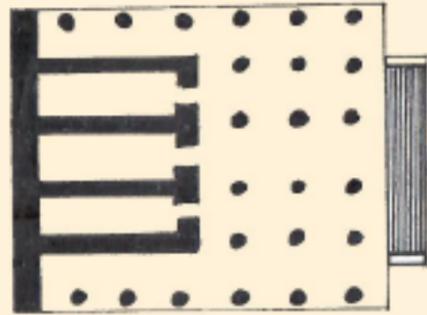


Fig. 1 : Plan du Temple de Jupiter Capitolin (© Léa Bourdier d'après des dessins de John W. Stamper)

Le plan du temple de Jupiter Capitolin (fig. 1) est un modèle du mélange d'influences grecques et étrusques. Comme les temples grecs, il possède de très grandes dimensions (53 x 63 m). Néanmoins, le temple possède les proportions canoniques des temples étrusques, puisque la longueur et la largeur ont un rapport de 5/6. Ce temple est élevé sur un haut podium. On accède à la *pars antica* (portique) par des marches en façade principale. Le temple est péripète *sine postico* selon l'expression de Vitruve (III, 2, 5) : cela signifie qu'il possède une colonnade sur 3 côtés et un mur sur le dernier côté. Après avoir franchi la *pars antica*, on arrive à la *pars postica*,

composée d'une *cella* tripartite. Ce modèle de temple composé d'une *pars antica* (portique) et d'une *pars postica* (*cella* tripartite) vient du monde étrusque.

Les modèles des temples romains, comme les temples étrusques, ont la particularité de présenter une disposition frontale, opposée à celle des temples grecs qui sont symétriques. L'orientation du temple romain se définit par celle de son escalier et du podium : cette organisation s'explique par le déroulement des rites religieux étrusques.

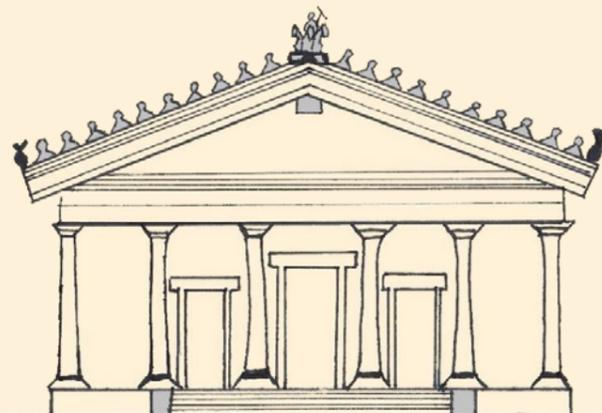


Fig. 2 : Élévation de la façade principale du temple de Jupiter (© Léa Bourdier d'après des dessins de John W. Stamper)

L'architecture romaine religieuse accorde une importance particulière à la façade principale des édifices, la façade secondaire, à l'opposé, est plus sobre. L'élévation de la façade (fig. 2) débute par un podium, en tuf ici, avec un escalier central. Sur ce podium, reposent des colonnes toscanes composées d'une base avec une plinthe et un tore, puis d'un fût lisse, et se terminent avec un chapiteau constitué d'un astragale, d'un gorgerin, d'une échine et d'une abaque (fig. 3). Les colonnes portent un entablement

simple en bois et en terre-cuite avec des plaques de revêtement qui peuvent recevoir un décor. Cette structure porte un toit à double rampant, en tuiles de terre-cuites, formant des frontons sur les façades. Sur le toit peuvent se trouver des acrotères et au bout des poutres des antéfixes. Le tympan du fronton principal ne possède pas de décor. L'ordre le plus utilisé par les Romains était l'ordre toscan (Fig. 3). Néanmoins, avec l'influence des ordres grecs, l'ordre corinthien se répand à Rome et devient le plus utilisé, avant d'être remplacé par l'ordre composite (fig. 3), créé par les Romains, qui mélange les ordres ionique et corinthien. Donc, les façades sont ornées

des colonnes, des frontons décorés et des acrotères. Progressivement, le tuf et les briques, utilisés dans l'architecture étrusque, vont laisser place au modèle grec, le marbre remplace les matériaux périssables utilisés pour les temples étrusques. Dans le temple de Vénus Génitrice (fig. 4), sur le forum de César à Rome, on retrouve l'utilisation de l'ordre corinthien avec une ornementation plus importante ainsi qu'une *cella* simple.

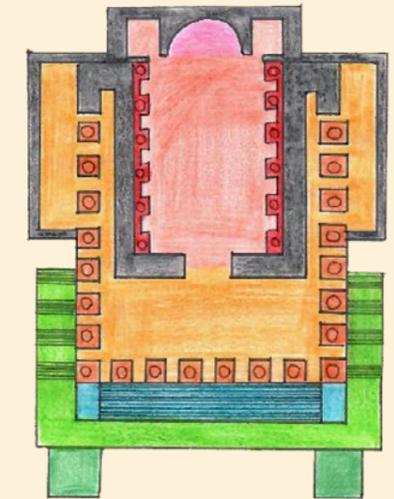
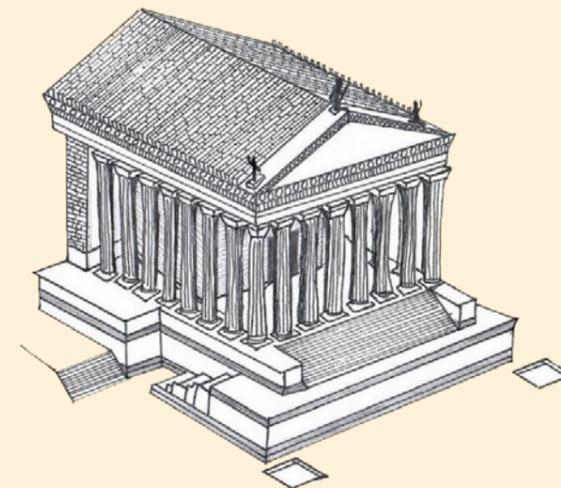


Fig. 4 : Plan et restitution du temple de Vénus Génitrice (© Léa Bourdier d'après une modélisation du forum de César et un plan de Cassius Ahenobarbus)

En conclusion, l'architecture religieuse romaine a grandement évolué de par les influences étrusques et grecques. Du plan à l'élévation, ces influences ont permis l'apparition du modèle romain. Tous ces exemples démontrent l'importance et le rôle des influences diverses dans la naissance du modèle type de l'architecture religieuse à Rome, modèle qui a perduré dans le temps.

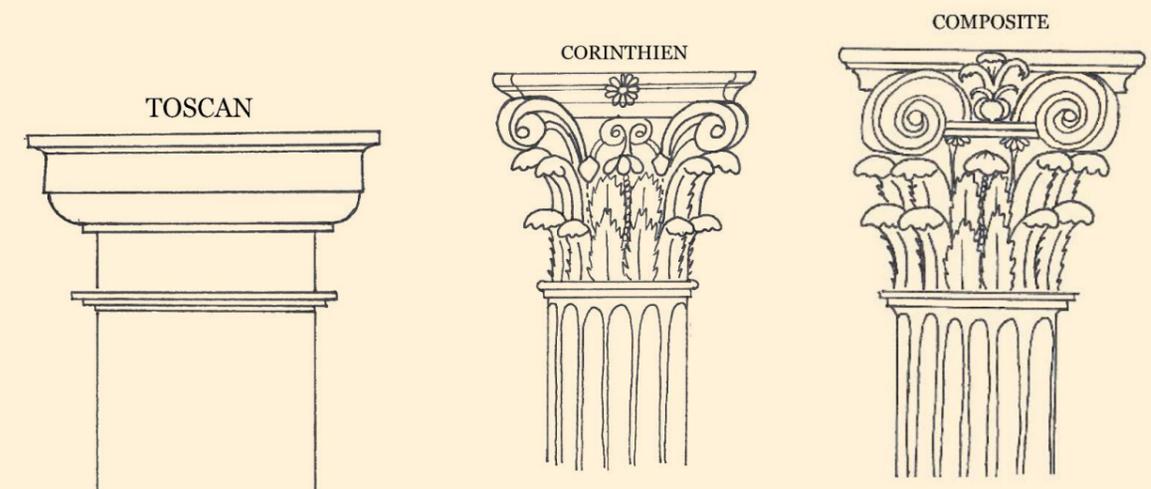


Fig. 3 : Différents ordres utilisés à Rome (© Léa Bourdier d'après la planche VII du volume XVIII de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert)

L'architecture funéraire de la Rome antique

- Youna Froger, Sarah Guillemin, Inès Belaaroui -

L'architecture funéraire est très importante dans le monde romain, elle présente de nombreux grands monuments qui ont marqué l'évolution de l'architecture, mais aussi de l'Histoire.

Les Romains étaient, à leur mort, enterrés dans des nécropoles toujours placées en dehors des villes. Cette règle remonte aux origines légendaires de Rome, et à la création du *pomerium* (espace sacré délimitant la ville de Rome) où il était interdit d'inhumer des personnes. Les tombes pouvaient prendre plusieurs formes : de simples stèles ou bien de véritables monuments. L'emplacement de la tombe signifiait également son importance, les tombes situées près des portes de villes ou près des principales voies de communication étaient en général celles de personnages du haut rang. D'ailleurs, les monuments funéraires romains sont des *monumenta*, qui signifie « ce qui sert à se rappeler ». Les familles les plus aisées des villes romaines s'offraient le luxe de tombes familiales, qui entraient dans la continuité de la *domus* et les empereurs se faisaient construire des sépultures luxueuses et grandioses.

Le Mausolée d'Auguste (fig. 1) est l'une des sépultures grandioses dont il peut être question. Octave, futur Auguste, (fig. 2) décide de faire construire son mausolée à la suite de sa victoire sur Marc Antoine lors de la bataille d'Actium. Il le fait construire dans la *regio IX* de Rome, sur la rive gauche du Tibre, au bord de la *via Flaminia*, sur le champ de Mars, lieu de grandes expérimentations architecturales d'Auguste. Le mausolée a été utilisé comme mausolée impérial par l'empereur et sa famille pendant tout le I^{er} siècle apr. J.-C. Il fut abandonné et a été remplacé par le mausolée d'Hadrien, construit entre 130 et 139 apr. J.-C. Puis, il a été utilisé comme forteresse au XII^e siècle et enfin, comme une salle de spectacle au XIX^e siècle.

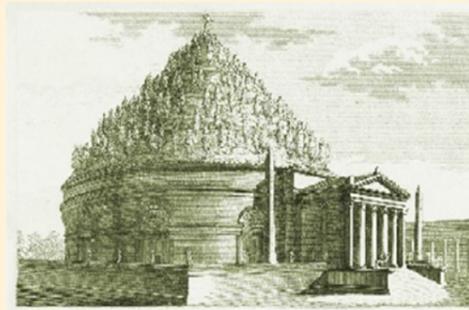


Fig. 1 : Reconstruction du mausolée d'Auguste (Œuvre originale de Luigi Canini, domaine public, modifiée par Youna Froger)



Fig. 2 : Buste d'Auguste couronné de chêne, Musée Saint-Raymond de Toulouse (Photographie de Martial Publicus, [CC BY-NC 2.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/), modifiée par Youna Froger).

Le Mausolée d'Auguste (fig. 3) mesure 45 m de hauteur et 90 m de diamètre. La partie supérieure du mausolée peut s'apparenter à un *tumulus*, puisqu'un monticule en terre jonché de végétation surplombe un tambour circulaire (Strabon V, 3, 7 et 8). Le monticule est divisé en trois niveaux par des balustrades faites de pierre. Cette forme de *tumulus* peut sûrement s'expliquer par une influence des tombes italiennes et étrusques et, peut-être, également par l'hérôon d'Enée à Lavinium (Denys d'Halicarnasse I, 64, 5). Le mausolée est surmonté d'une statue de bronze, probablement dorée, représentant Auguste, sur une base circulaire, qui renvoie directement aux tombes royales orientales.

À l'entrée extérieure du mausolée se trouvaient deux obélisques hauts de 22 m, faits en granit rouge. Ils étaient gravés d'une copie de la *Res Gestae*, ouvrage composé de textes relatant les grands faits d'Auguste, complété au fur et à mesure de son règne et servant ici de testament de l'empereur.

Le plan du mausolée est composé de cinq murs concentriques et d'un pilier rectangulaire en son centre. À l'intérieur de ce pilier en travertin se trouvait une petite pièce appelée *sepulcrum*, destinée à accueillir l'urne cinéraire d'Auguste. Le pilier se trouve dans l'axe de la statue funéraire représentant Auguste au-dessus du mausolée. Le fait que le *sepulcrum* soit dans l'axe de la statue funéraire d'Auguste a une valeur symbolique : Auguste est divinisé à sa mort et rejoint donc les dieux. La statue est au point culminant du mausolée et représente cette apothéose d'Auguste.



Fig. 3 : Le mausolée d'Auguste sur la maquette de Paul Bigot (Photographie de Jean-Pierre Dalbéra, [CC BY-NC 2.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/), modifiée par Sarah Guillemin).

En quoi le Mausolée d'Auguste représente-t-il le caractère grandiose de l'architecture funéraire des personnages importants ?

Les monuments funéraires sont le moyen de montrer comment le futur défunt envisage sa vie après la mort et servent également à rappeler la place qu'avaient ces personnes dans la société. Les grands personnages pouvaient faire preuve d'extravagance dans la construction de leur monument, comme Cestius et sa pyramide (fig. 4). Beaucoup de ces stèles ou édifices ont été érigés du vivant de ceux à qui ils étaient destinés, permettant au défunt de faire ses propres choix.

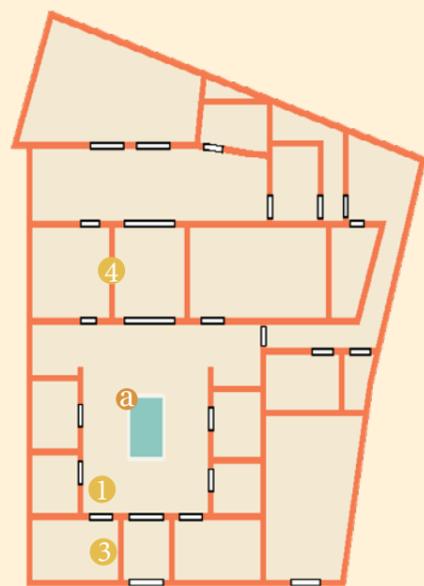
Le mausolée d'Auguste (fig. 3) s'inscrit parfaitement dans cette importance de l'art funéraire, autant par ses dimensions, par les matériaux utilisés que par la symbolique de sa construction.



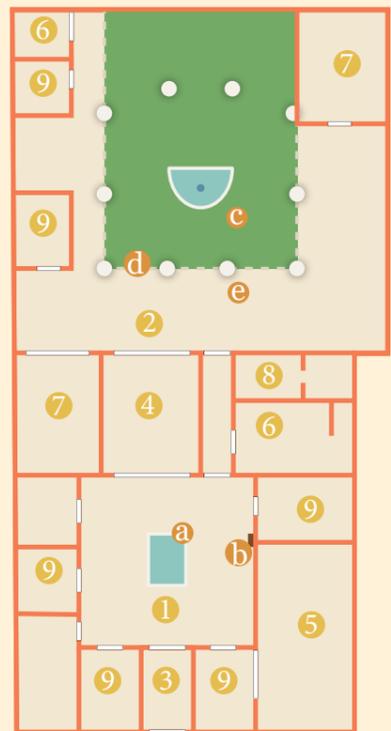
Fig. 4 : Pyramide de Cestius (Photographie de Giorgio Rodano, [CC BY-NC 2.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/), modifiée par Inès Belaaroui)

L'architecture domestique

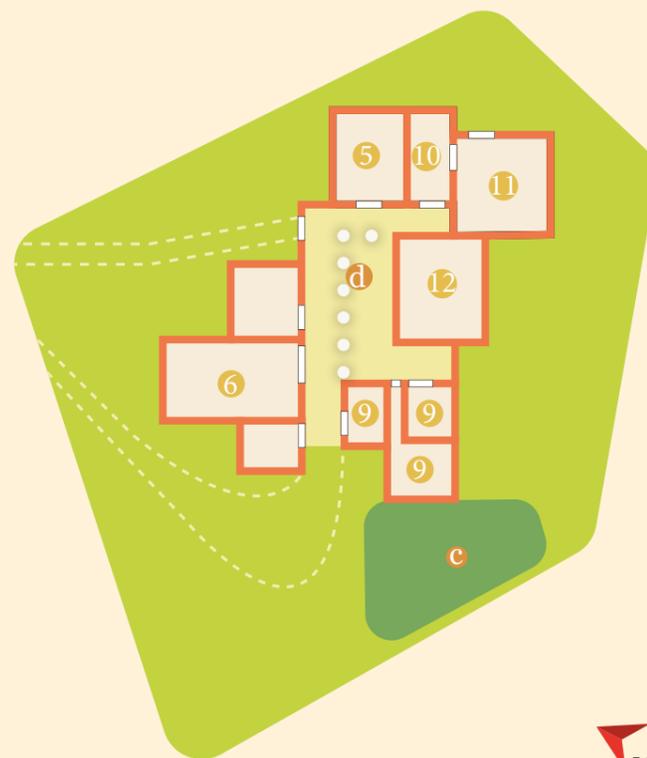
- Clémence Bouloizeau, Sam Guennet -



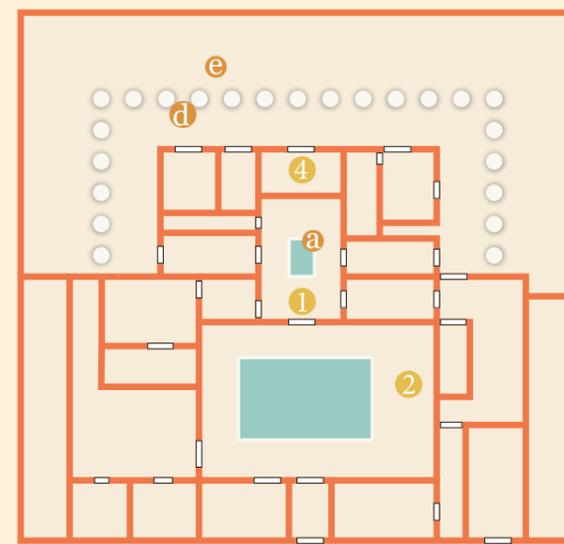
N.



N.



N.



N.

Les premiers Romains vivaient dans des cabanes de plan ovale et composées d'une seule pièce, comme celle retrouvées sur le mont Palatin, à Rome. Très vite ces habitations s'agrandissent pour répondre aux besoins de la population et au développement des cités. Il existe principalement trois types d'habitation : les *insulae*, habitations de plusieurs étages plutôt vétustes ; les classes plus aisées vivaient dans des *domus*, en zone urbaine, ou dans des *villae*, situées en dehors des villes. Ces habitations présentent chacune des particularités mais offrent une idée globale de leur plan et agencement, en particulier grâce aux écrits de Vitruve et aux vestiges de Pompéi et Herculaneum.

La *domus* est, à l'origine, une habitation urbaine assez simple, destinée à des personnes aisées, au plan rectangulaire, à un ou deux

niveaux. La façade possède peu d'ouvertures, correspondant souvent à des *tabernae*. La porte ouvre sur un vestibule où, souvent, une Gorgone ou un chien était représenté au sol, ayant une fonction apotropaïque. Il mène à l'*atrium* et fait face au *tablinum*, qui est le bureau du maître de maison. Cet axe vestibule-atrium-tablinum représente l'axe principal de la *domus*. L'*atrium* est une cour qui peut soit être entièrement couverte (*testudinatum*) ou percée d'un *compluvium* qui permet de récupérer l'eau de pluie dans un *impluvium*, bassin situé au sol. Un laraire pouvait prendre place dans ce lieu servant au culte domestique. Autour de cet *atrium* s'organisent les différentes pièces de la maison : *cubiculae* (chambres à coucher), des cuisines, salons, salle de bain, *triclinium*. Cette dernière est dédiée aux banquets dont l'emplacement des banquettes est marqué par des mosaïques au sol. Certaines *domus*

peuvent également posséder un petit jardin, l'*hortus*. On retrouve cela dans la maison du Chirurgien construite au IV^e – III^e siècle av. J.-C. (fig. 1). Malgré des rénovations plus tardives, cette maison montre bien le plan de ces premières *domus* avec un axe principal allant du vestibule (3) jusqu'au *tablinum* (4) en passant par l'*atrium* (1), qui possède un *impluvium* (a) et un *compluvium*. Le tout entouré de différentes pièces et débouchant par le *tablinum* sur un *hortus*.

Au contact du monde grec, dès le III^e siècle av. J.-C., les *domus* romaines s'agrandissent encore et se dotent de péristyles, grandes cours entourées de colonnes, à la place de l'*hortus*. Au centre de ceux-ci, prend place un jardin d'agrément. Ce péristyle dessert d'autres chambres,

à Pompéi, est une *domus* à *atrium* et péristyle (2). Le *triclinium* (5) prend place autour de l'*atrium* (1) qui possède un laraire (b). Le jardin (c) au milieu du péristyle est agrémenté de jets d'eau. Cette *domus* possède également deux cuisines (6), deux salons (7) et des bains (8), ce qui montre la richesse du maître de la maison.

La *villa* est une habitation située en dehors des cités et caractérisée jusqu'au III^e – II^e siècle av. J.-C. par sa fonction agricole. Elle se compose d'une *pars urbana* correspondant à la partie résidentielle, d'une *pars rustica* destinée à l'exploitation agricole et d'une *pars fructuaria* servant à la vente et au stockage des denrées. Les *villae* ont chacune un plan qui leur est propre même si certaines similarités peuvent être constatées. En effet, ces *villae* sont ouvertes sur l'extérieur et elles peuvent posséder

un *atrium* entouré d'un portique. Mais l'agencement des pièces autour de cette cour diffère entre chaque *villa*. La *villa* Regina à Boscoreale (fig. 3) reprend ces principes de *villa* agricole avec une *pars urbana* et une *pars rustica*. Les différentes pièces qui composent la demeure prennent place autour d'une cour à portique (d). On retrouve le *triclinium* (5), un grenier à foin (10) et une pièce réservée au battage du blé (11) au nord-est de la *villa*. Au nord-ouest se trouve la cuisine (6) qui fait face à un cellier (12) contenant des jarres à vin. Plusieurs *cubiculae* (9) semblent prendre place au sud.

Les *villae* suburbaines se développent, reprenant la *pars rustica* et *urbana* mais en portant plus d'intérêt au confort du maître de maison. Enfin, à partir de l'Empire, des *villae* maritimes apparaissent, n'ayant aucune fonction agricole. Les *villae* suburbaines sont des

résidences secondaires situées non loin des cités et destinées à l'*otium* (oisiveté). La *villa* des Mystères (fig. 4) à Pompéi en est un exemple. Son plan, dans l'ensemble, se rapproche de celui d'une *domus* avec deux cours entourées de pièces formant l'axe principal. Cependant, ici, l'entrée se fait par un couloir voûté menant à un péristyle (2) suivi d'un *atrium* (1) *tablinum* (4). Cette partie est entourée d'un portique (d) ouvrant sur un déambulatoire (e).

L'architecture domestique évolue sans cesse et s'adapte aux besoins de la population romaine autant dans les villes que dans les campagnes. Ces habitations, *villae* ou *domus* représentent une vitrine de la puissance et de la richesse des hautes classes sociales romaines.

Les palais impériaux

- Juliette Moreau, Eugénie Renard, Ines Suiving -

Durant la République, une oligarchie basée sur la hiérarchie des richesses gouverne Rome depuis la pente septentrionale du Palatin concentrée en un quartier regroupant les habitations de l'aristocratie sénatoriale. En effet, le Palatin concentrait à l'époque républicaine de nombreuses demeures aristocratiques contenant déjà les éléments de représentation et de mise en scène du palais impérial. Ces grandes demeures, symboles de la vie publique et politique de la ville ont été rachetées par Octave, il y a fait construire la *domus Augusti* qui a eu des fonctions politiques. En effet, on remarque que l'évolution des palais impériaux qui, d'ordinaire, étaient les résidences privées de l'empereur devient peu à peu, le siège du pouvoir impérial à partir de l'époque Flaviennne.

La *domus Augusti* (fig. 1) est l'une des premières représentations du pouvoir impérial. Toutefois, elle se rapproche plus d'une *domus* de la *nobilitas* que d'un palais. En effet, Auguste envisage sa résidence comme un ensemble de bâtiments associant sa **demeure privée**, le **temple d'Apollon**, un **portique** et une **bibliothèque** pouvant accueillir les séances du Sénat.

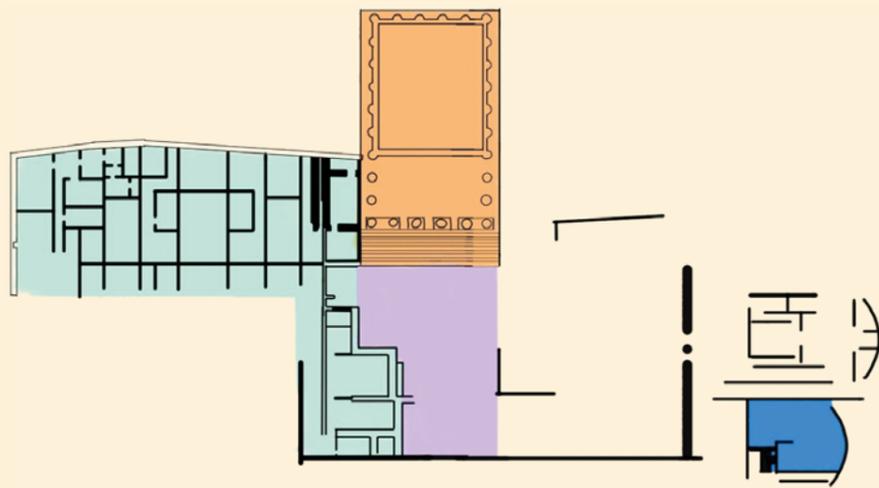


Fig. 1 : Plan de la *domus Augusti* (© Eugénie Renard)

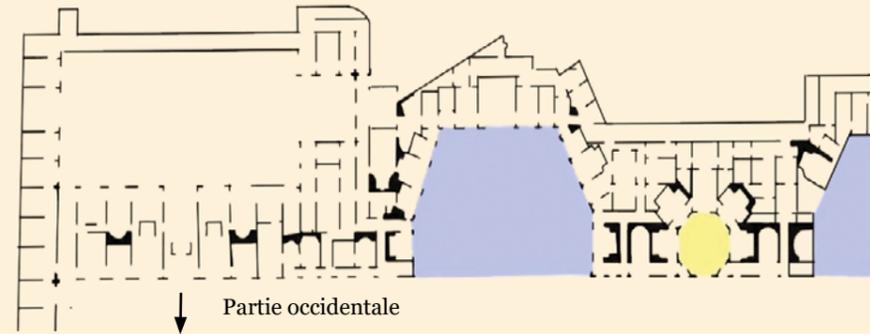


Fig. 2 : Plan de la partie orientale de la *Domus Aurea* (© Eugénie Renard)

La *domus Tiberiana* édifée par l'empereur Tibère (14 - 37 apr. J.-C.) marque un tournant important puisque la villa rurale entre dans le modèle plus urbain de la *domus* (Royo 2001, p. 61). Ensuite, la *domus Aurea*, résidence luxueuse étendue sur 2,6 km², construite par Néron en 64 apr. J.-C. se situe non loin de la *domus Tiberiana* au nord-est sur le Palatin. Cet édifice illustre également l'évolution du palais impérial, ainsi que la division entre zone privée et zone publique, réparties entre les deux parties, occidentale et orientale de la maison. La partie occidentale, plutôt réservée à l'espace privé, s'articule autour d'une grande cour rectangulaire, de grands portiques encadrent des appartements privés ainsi que des salles destinées aux banquets, on y trouve également un grand péristyle sûrement dédié aux activités privées de l'empereur. La partie orientale semble plus somptueuse et est destinée au domaine public et politique. Elle contient une grande **entrée octogonale** (fig. 2) et deux **cours polygonales**. On y trouve également des quartiers officiels accueillant l'administration. Dans ces quartiers, pouvait être traitée des affaires privées de l'empereur mais le plus souvent elle était destinée aux affaires publiques et politiques. Ainsi l'organisation ambivalente de cette *Domus Aurea* témoigne du rôle politique de la résidence impériale sous Néron.

Enfin, les constructions domitiennes font disparaître les maisons aristocratiques, faisant du Palatin, désormais nommé sous le terme singulier *Palatium*, une unité symbolique entièrement occupée par la demeure impériale. Par ailleurs, la résidence impériale devient la demeure permanente pour les empereurs.

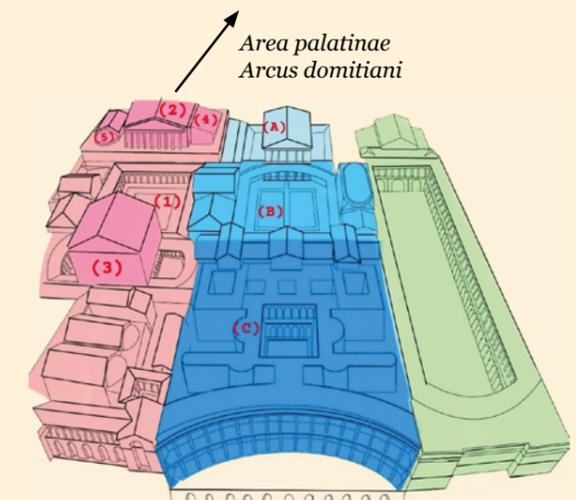


Fig. 3 : Plan du palais de Domitien, d'après J. C. Golvin et la maquette de P. Bigot (© Eugénie Renard)

Après l'incendie de Rome en 80 apr. J.-C., Domitien demande à l'architecte Rabirius de construire la *domus Flavia* (fig. 3) réservée au domaine des affaires politiques et accessible au public. La *domus Augustana*, adjacente à la *domus Flavia*, est également construite par l'architecte Rabirius entre le début du règne de Domitien et 92 apr. J.-C. Elle constitue la résidence privée de l'empereur et de sa famille. Ces deux ensembles ainsi que le *stadium* constituent le palais de Domitien.

L'entrée de la *domus Augustana* se fait par l'*arcus domitiani* et s'étend ensuite sur trois cours successives. La première (A), peu fouillée peut être identifiée comme l'entrée. La seconde cour (B) est un péristyle et permettait la circulation entre les parties privées et publiques de la maison alors que les appartements privés s'organisent autour de la troisième cour (C). Ensuite, l'*area palatina* donne sur la *domus Flavia*. Cette dernière comporte une cour péristyle (1) à bassin, une aula regia (2) (salle d'audience) et un *triclinium* (3). Les hypothèses des archéologues laissent envisager qu'un *lararium* (4) servant de corps de garde et une basilica (5) utilisée comme salle de conseil du *Princeps* font partie de la *domus*.

Le palais de Domitien a gardé ensuite ce rôle de lieu de concentration du pouvoir jusqu'au IV^e siècle apr. J.-C.

Pour conclure, le palais de Domitien est novateur en créant à la fois un complexe résidentiel et un siège du pouvoir impérial. Le palais impérial s'articule au sein d'un groupe de quartiers similaires où réside l'empereur, ainsi que des quartiers publics où se déroule le pouvoir. On y trouve donc les caractéristiques d'un palais impérial.

Les édifices thermaux

- Jessica Miloudi, Nicolas Posada, Emma Moreira -

Les thermes font partie intégrante de la vie quotidienne dans le monde romain. Ce sont des établissements publics qui abritent des bains ainsi que des pièces consacrées au divertissement et aux activités sportives.

Les plus anciens thermes du monde romain se sont inspirés d'installations privées grecques, notamment celles de Sicile. Ils sont privés et se trouvent dans de riches demeures. Les premiers thermes publics romains sont ceux commandités par Agrippa à Rome en 25 av. J.-C. et achevés en 19 av. J.-C. Si peu d'édifices thermaux devaient exister à l'époque républicaine en dehors de la Campanie, région hellénisée, ces édifices se multiplient dans toutes les villes de l'Empire à partir de l'époque augustéenne et pouvaient être commandités autant par de riches particuliers que par des empereurs. Ensuite, les thermes impériaux se développent principalement à partir de la seconde moitié du I^{er} siècle apr. J.-C., lors du règne de Néron.

À l'origine, les thermes étaient un espace d'hygiène qui s'est converti peu à peu en lieu de rencontres et d'échanges sociaux tels que des discussions politiques. Toutes les classes sociales peuvent se rendre aux thermes, du plus riche au plus modeste grâce à l'entrée gratuite de ces derniers. Néanmoins, ces bains se séparent en fonction des genres.

Les thermes de Caracalla, appelés *Thermae Antoninianae*, datés de 212-235 apr. J.-C., étaient les plus grands thermes romains, pouvant accueillir jusqu'à 1600 baigneurs, dont seuls les vestiges de nos jours peuvent en témoigner. Sa renommée est due à son réseau souterrain complexe construit sur trois niveaux superposés, mais aussi par son immense *caldarium* en rotonde. Ce dernier est détaché du reste, ce qui constitue une innovation dans le schéma impérial. De plus, il dévoile de multiples exèdres qui confèrent à cet édifice des formes curvilignes. Les thermes de Caracalla se construisent, ainsi, sous des séries de courbes et de contre-courbes donnant une structure singulière. Néanmoins, son plan et son architecture reprennent le modèle de tous les thermes impériaux : un plan axial et symétrique qui s'organise autour du *frigidarium*. L'ensemble est entouré d'une enceinte et s'inscrit au milieu d'une esplanade dans laquelle sont intégrés des jardins agrémentés de fontaines.

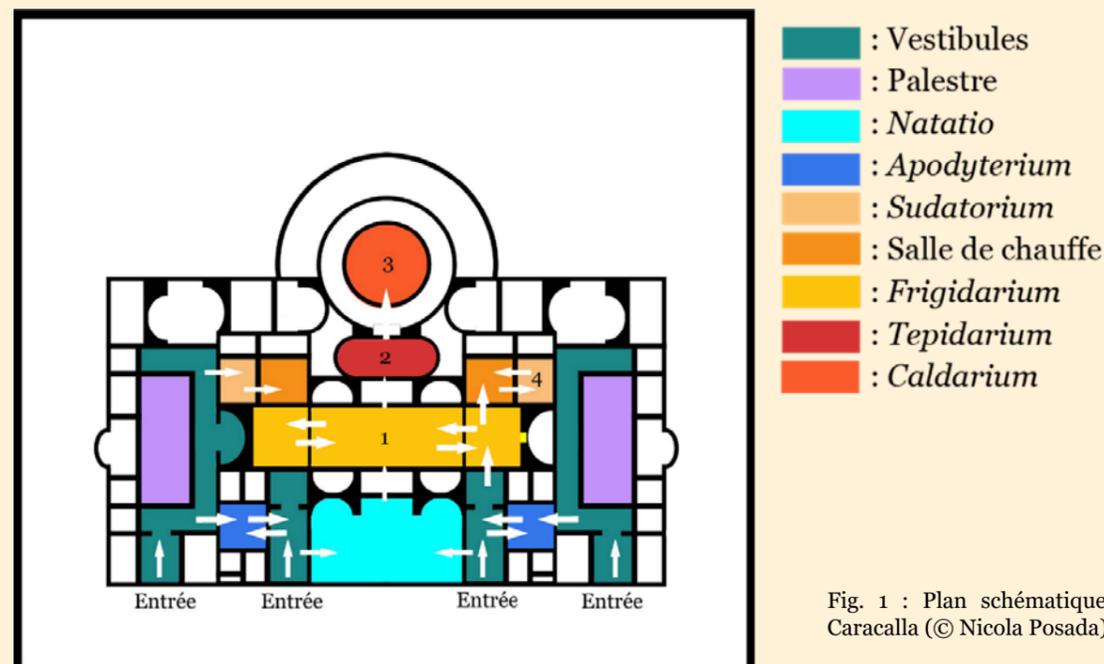


Fig. 1 : Plan schématique des thermes de Caracalla (© Nicola Posada)

Les thermes romains s'organisent autour de plusieurs salles déterminées par la température ambiante et leur fonction.

Tout d'abord, les baigneurs déposent leurs habits dans les vestiaires, l'*apodyterium*. Ils s'orientent ensuite vers le *frigidarium*, la salle d'eau froide où se trouve un vaste bassin qui permet aux nageurs de se détendre et d'exercer leur discipline. Cette salle est essentielle, car elle est le point de convergence et de dispersion des baigneurs. Les baigneurs se dirigent d'une salle à l'autre en passant par des galeries appelées *scola*. Puis, ils vont au *tepidarium* qui est une salle légèrement chauffée. Il s'agit d'un lieu de transition afin d'éviter un passage de température trop brutal. Enfin, ils arrivent au *caldarium* qui est l'espace des bains chauds.

Nous pouvons trouver deux autres salles dans lesquelles la température est plus élevée. En premier lieu, le *sudatorium* est le bain à vapeur, une salle voûtée et circulaire. La chaleur se répand grâce à une cuve recouverte d'un bouclier rond. La vapeur s'échappe par une ouverture plus ou moins grande créée lorsque le couvercle est levé ou abaissé à l'aide d'une chaîne. Ensuite, le *laconicum* est l'étuve sèche, une salle double faite d'un plancher de brique. Sur celui-ci se trouvent des petits piliers de pierre supportant le plancher supérieur.

Les thermes abritent également d'autres activités variées. Les thermes sont également réputés pour être un lieu de divertissement grâce aux aménagements annexes. Ils réunissaient des boutiques (*tabernae*), des bibliothèques, des *palestres* (salles de sport) et des *natationes* (piscines) comme en témoignent les thermes de Caracalla. Ce sont des aménagements très importants, propices au bien-être physique et psychologique du peuple romain.

L'approvisionnement en eau des thermes se fait par des aqueducs. Elle est stockée et distribuée grâce aux canalisations, pour être ensuite évacuée par les égouts. Entre-temps, l'eau est chauffée par un système appelé hypocauste. Un chauffage qui s'opère dans les sous-sols des bains et dont l'emplacement est stratégique. En effet, les salles d'eau chaude sont orientées au sud afin de capter au mieux la lumière du soleil.

Les thermes sont des édifices luxueux et monumentaux. Les salles sont richement décorées, de placages de marbre, de mosaïques et de grandes statues dont toutes les classes sociales peuvent profiter. Ces éléments décoratifs sont représentatifs du mode de vie romain et de la culture romaine.

Pour conclure grâce aux traces archéologiques et témoignages textuels, nous comprenons que les thermes sont un lieu de rencontre, de divertissement, d'échange politique, d'hygiène et d'entraînement sportif. Ils concentrent donc des aspects importants qui ont participé à la prospérité de l'Empire romain.

L'architecture de ces thermes est toujours construite sous le même modèle, même si ses structures peuvent varier en fonction du nombre de salles.

Ces édifices jouent également un rôle politique. Ils permettent aux commanditaires d'affirmer leur puissance en créant des lieux immenses et opulents, en plus d'être considéré comme l'épicentre de la culture.

Les édifices de divertissement/spectacles

- Manon Sarrazin, Canelle Ledieu, Amandine Renaudin -

Dès la fondation de Rome, le divertissement tient une place centrale dans la vie de la cité. En effet, les jeux du cirque et les spectacles de théâtre se multiplient et réunissent autant la plèbe urbaine que les hautes classes sociales et le pouvoir central. Les entrées dans les édifices de spectacles sont entièrement gratuites et sont prises sous la responsabilité et les finances des magistrats ou des empereurs. Ces édifices deviennent alors des lieux politiques au-delà d'un simple espace de divertissements. Parmi ces édifices, nous retiendrons le **théâtre**, le **cirque** et l'**amphithéâtre** qui permettent de mettre en avant les différents types de spectacles romains.

Les théâtres sont des lieux où se produisent des acteurs lors de représentations théâtrales et poétiques face à une assemblée. Les théâtres romains sont issus de modèles grecs mais avec de légères nuances. L'architecture repose sur un support construit et non adossé à une colline comme dans les paysages vallonnés de la Grèce. Le *frons scenae* (mur de scène) (fig. 1, 1 et 2) et les arcs étaient superposés, telle une façade de palais. De nombreux édifices antiques comme les théâtres ou les amphithéâtres étaient construits en bois sur un soubassement en maçonnerie. Tout comme pour le théâtre d'Orange, de nombreux édifices de divertissements se composaient d'un *postscanium* (espace de délimitation entre la scène et les coulisses). Pour ce site, l'espace s'étend sur 103 m de long pour une hauteur de 36 m. Les gradins (*cavea*) (fig. 1, 3 et 4) pouvaient accueillir jusqu'à 7000 spectateurs. Cet espace était coupé en quatre zones réparties de la plus proche de la scène à la plus lointaine et de façon hiérarchique : proédrie (fig. 1, 3) (les premières places), *ima cavea* (réservée aux classes aisées, cavaliers, sénateurs, magistrats), *media cavea* (réservée à la bourgeoisie moyenne) et *summa cavea* (réservée au peuple) (fig. 1, 4). L'ensemble était recouvert d'une toiture en tuiles, permettant de diffuser uniformément le son.

De nombreux éléments décoratifs prennent forme sur l'édifice : des colonnes, des sculptures nichées, des frises polychromes.



Fig. 1 : Reconstitution du Théâtre d'Orange (A. Renaudin d'après Emmanuelle Rosso)

Le cirque romain est un édifice public où se déroulent des courses de chars et de chevaux. Il se constitue d'une piste ovale très allongée et sablée, tournant autour d'un mur bas central, la *spina* (fig. 2, 1) où se trouve un dispositif permettant de compter le nombre de tours, et de gradins (*cavea*) (fig. 2, 2) en maçonnerie. Le cirque romain est issu de l'hippodrome grec dont il reprend la forme mais en y ajoutant divers éléments, comme la *spina* et les *carceres* (boxes de départ). Mais les hippodromes grecs n'avaient pas la même fonction, ils étaient destinés aux exercices d'athlétisme, et possédaient des dimensions plus modestes. Le cirque est l'une des activités favorites des Romains qui consacrent 64 jours chaque année

lors desquels se déroulent entre 20 et 24 courses de chars. Le *Circus Maximus* (fig. 2) est le plus grand édifice public de la Rome antique. Construit en 599 av. J.-C. dans la vallée de la Murcia, au pied du Palatin par Tarquin l'Ancien qui dédia ce lieu aux premiers divertissements publics romains (*Ludi Romani*) telles que les courses de chars.

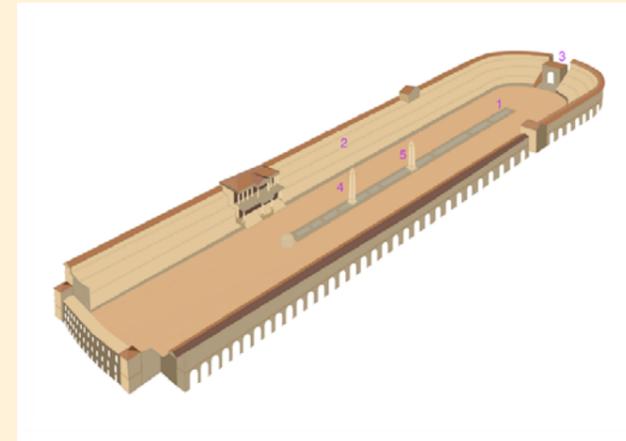


Fig. 2 : Reconstitution du *Circus Maximus* sous Constantin I^{er}, Rome (DAO C. Ledieu d'après Jean-Claude Golvin et la maquette de Paul Bigot)

Il mesurait 370 m de long pour 83 m de large et pouvait accueillir entre 95 000 et 100 000 spectateurs. Il connut de nombreux agrandissements et modifications durant plusieurs siècles. Sous le consulat de Stertinius en 196 av. J.-C., la partie courbe du *Circus Maximus*, initialement munie d'une porte a été remplacée par un arc triomphal (fig. 2, 3). En 10 av. J.-C., on érigea sur la spina le grand obélisque de Ramsès II (fig. 2, 4). En 357 apr. J.-C., un second obélisque, celui de Thoutmosis III de Thèbes (fig. 2, 5), fut installé par Constance II. Désormais entièrement constitué de pierres, le cirque mesurait 600 m de long sur 200 m de large et pouvait accueillir 250 000 spectateurs répartis de façon hiérarchique, comme au théâtre.

Né en Italie, l'amphithéâtre, est un des seuls édifices de spectacles pleinement romain, puisqu'il n'existe pas dans le monde grec. Ce théâtre dédoublé (« amphi

» = « double »), se développe autour du bassin méditerranéen entre 70 avant J.-C jusqu'au premier tiers du III^e siècle apr. J.-C. Sa création est liée au développement des spectacles d'animaux et des combats de gladiateurs, personnalités emblématiques de cette civilisation. Ces duels à mort d'hommes nécessitaient un terrain vaste et sans entraves. La forme elliptique de l'amphithéâtre facilite les déplacements, et fait que le public a une parfaite vision des événements se déroulant dans l'arène. À l'origine, les amphithéâtres n'étaient pas construits avec des structures maçonnées car ils devaient pouvoir être démontés, il ne reste donc aucune trace de ces édifices. Les plus anciens exemples d'amphithéâtre en dur se trouvent dans les provinces romaines, mais pas à Rome.

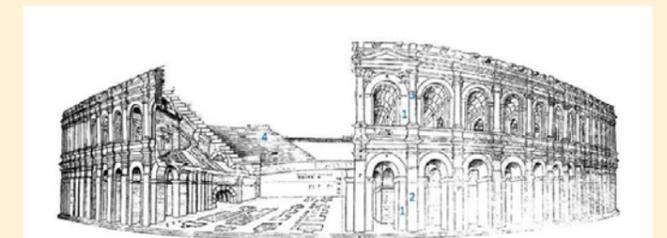


Fig. 3 : Amphithéâtre de Nîmes (DAO M. Sarrazin d'après Lemerle 2002, fig. 3, p. 166)

L'amphithéâtre de Nîmes est un des mieux conservés avec sa partie supérieure encore intacte. Construit vers 90 apr. J.-C., sous le règne de Domitien, il prend place près du rempart sud de la ville. Long de 133 m et haut de 21 m, il se compose de deux niveaux d'arcades (fig. 3, 1) et de 60 travées. La façade est animée de pilastres d'ordre toscan (fig. 3, 2) au rez-de-chaussée et de demi-colonnes sur socle d'ordre toscan (fig. 3, 3) au niveau supérieur. Composé de 34 gradins (*cavea*) et de cinq galeries circulaires (fig. 3, 4), il pouvait accueillir environ 24000 personnes. Une centaine d'escaliers rayonnants permettait aux spectateurs d'accéder à leur place sans que les différentes classes sociales ne se rencontrent.

La peinture vésuvienne

Le premier style pompéien

- Emma Jousse, Margot Bellamy, Maxime Bonthoux -

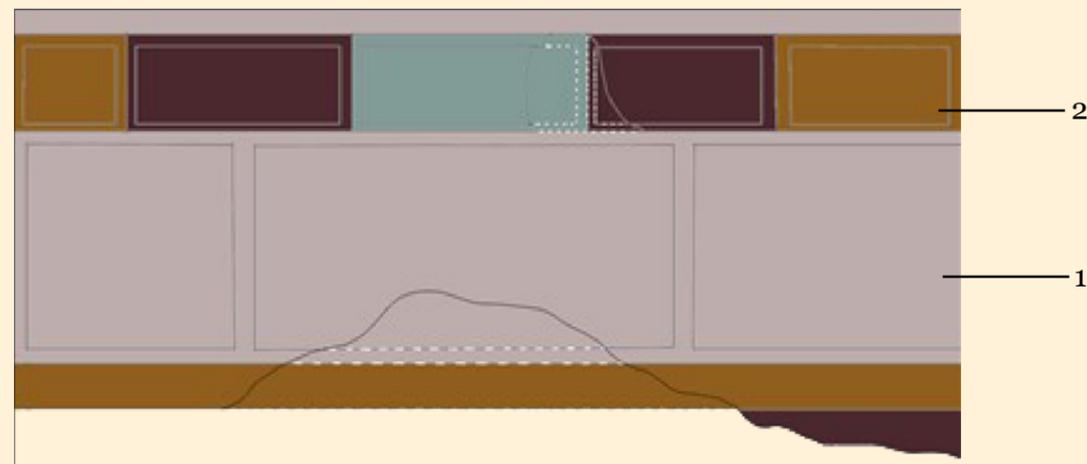


Fig. 1 : Parement de mur d'une *ala* de la maison du Faune (© Emma Jousse)



Fig. 2 : Parement de mur du petit péristyle de la maison du Faune (© Emma Jousse)

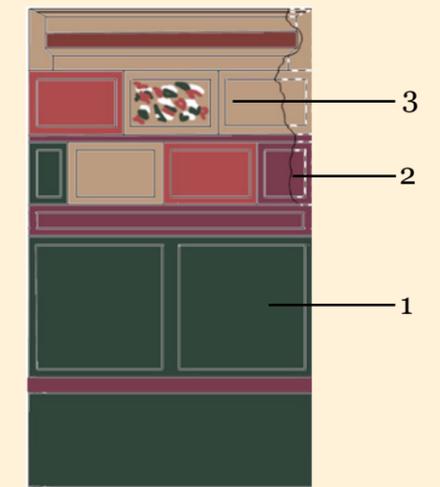


Fig. 3 : Parement de mur du couloir d'entrée de la maison la maison Samnite (© Emma Jousse)

Au II^e siècle av. J.-C. naît un style pictural romain, influencé par les conquêtes de Rome. Les Romains découvrent alors les décors intérieurs des colonies grecques du sud de l'Italie et du monde oriental, notamment ceux de la ville d'Alexandrie en Égypte. Les échanges commerciaux favorisent la diffusion des décors peints à travers toute l'Italie. L'appellation « pompéien » de ce style vient du fait qu'au XIX^e siècle, quand ce terme a été forgé par Auguste Mau, la majeure partie des peintures connues étaient à Pompéi et dans les cités vésuviennes.

Le I^{er} style pompéien, daté de 200 à 80 av. J.-C., est la première période pendant laquelle se développe la transposition de l'architecture palatiale en peinture par la technique de la fresque. Les décors peints se développent du sol au plafond de l'environnement quotidien des Romains en imitant l'architecture, d'après le style structural grec.

Les fresques du premier style pompéien imitent le marbre ou la pierre pour créer des éléments architecturaux fictifs. La riche polychromie et le stuc moulé permettent de donner du relief aux éléments en saillie. Le stuc crée une architecture fictive qui par illusion d'optique amplifie l'architecture réelle. L'imitation des parements a donc un but décoratif. En soubassement, sur une assise d'orthostates, repose une plinthe ou un socle. La paroi murale est ensuite couverte d'une imitation de panneaux, des bossages, de blocs d'appareil polychromes et monumentaux (fig. 1, 1). Le registre supérieur accueille des carreaux plus petits (fig. 1, 2). Au sommet des frises en bas-relief et des tableaux figurés ornent la paroi. Un bandeau décoratif ou une corniche masquent le raccord des zones de mortier. Des pilastres ou des demi-colonnes doriques rythment la paroi pour imiter un portique. Ils participent à des effets monumentaux visibles principalement dans des cités vésuviennes comme Pompéi, Herculaneum, Stabies, Oplontis ou Boscoreale. En particulier, la vaste maison du Faune, dans une des *alae* et le petit péristyle (fig. 1 et 2), reproduit des structures architectoniques comme en façade principale.

Les décors qui accentuent ainsi les représentations de l'architecture en peinture. La décoration picturale du vestibule de la maison du Faune témoigne d'un riche décor mural imitant le marbre coloré en partie supérieure. Les consoles et les colonnes corinthiennes au-devant de la façade sont représentées en saillie. Le stuc, parfois exagéré, met en relief les moulurations en denticules qui animent la paroi. Les panneaux dans les angles dépourvus de cadre s'agencent avec précision les uns dans les autres comme s'il s'agissait d'une architecture réelle. Ce trompe-l'œil est aussi réalisé sur la porte monumentale qui reproduit l'entrée d'un temple. Un autre lieu témoigne de ce style architectural, il s'agit du couloir d'entrée de la Maison Samnite à Herculaneum dans laquelle les décors peints sont encore présents (fig. 3, 3). A Herculaneum, l'*atrium* conserve la décoration originale du premier étage par la galerie de colonnettes cannelées et du stuc en relief. Les lignes verticales accentuées apportent de la profondeur à l'espace qui crée un effet de trompe-l'œil. Dans une chambre, le lit est surhaussé d'une marche et il est couvert d'une voûte qui permet de distinguer cet espace du reste de la chambre et de l'antichambre. Le décor mural structure et délimite aussi les pièces.

Les ornements sur les parois se développent dans la sphère privée au sein des maisons d'aristocrates. Les classes aisées romaines adoptent ces représentations décoratives accessibles aux plus riches citoyens, dont le propriétaire de la maison du Faune qui appartient à l'aristocratie sénatoriale romaine. L'imitation était donc un luxe qui se retrouve dans ces caractéristiques. Les peintres exercent un travail d'une grande maîtrise afin d'être les plus réalistes et les plus précis possible.

La principale caractéristique du premier style pompéien est la représentation du revêtement des murs par l'imitation de matériaux précieux jusqu'à la veine du marbre, des tâches et des reflets de l'albâtre. Cela montre le caractère prestigieux des monuments. Les aristocrates veulent suggérer leur richesse comme les palais des souverains de l'époque hellénistique. La diversité de la polychromie amplifie cette richesse.

Le deuxième style pompéien

- Célia Biancarelli et Jessica Da Cunha -



Fig. 1 : Fresque, *cubiculum* II, Maison des Griffons, Rome, Palatin, H. 3,10 m. 80 av. J.-C., *in situ*. Répartition tripartite, pavement en mosaïque blanche, colonnes en avant (© Jessica Da Cunha d'après Baratte 2011, p. 90-91).



Fig. 3 : Paroi d'une chambre à coucher, salle M, villa de Publius Fannius Synistor, Boscoreale, 40-30 av. J.-C., New York, Metropolitan Museum of Art. Au premier plan, un autel entouré de fruits posés sur des cippes, deux ouvertures latérales encadrées par des colonnes cannelées laissant apparaître une cour, une ouverture centrale montrant au second plan une tholos (© Jessica Da Cunha d'après une photographie du Metropolitan Museum of Art).



Fig. 2 : Fresque, *cubiculum* 16, villa des mystères, Pompéi, vers 60 av. J.-C., *in situ*. Trois rangées de colonnes sur différents plans avec une ouverture circulaire, chapiteaux corinthiens à têtes humaines, architraves interrompues avec une arcade aérienne (© Jessica Da Cunha d'après Baratte 2011, p. 92-93).



Fig. 4 : Leucothée tenant le petit Dionysos, *cubiculum* B, paroi de fond de l'alcôve, villa sous la Farnésine, Rome, L. 2,30, l. 2,25 m, 20-10 av. J.-C., Rome, Musée national romain. Impression de tableau avec le petit Dionysos dans les bras de la nymphe Leucothée, encadré par deux cadres décorés et portés par des sirènes, représentation symétrique (© Jessica Da Cunha d'après Baratte 2011, p. 120-121).

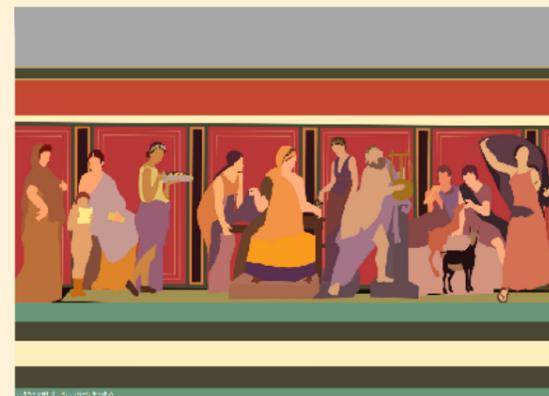


Fig. 5 : Célébration des Mystères, villa des Mystères, Pompéi, H. 1,62 m, milieu du 1^{er} siècle av. J.-C., *in situ*. Comparaison de la mégalographie avec l'échelle humaine (© Jessica Da Cunha).



Fig. 6 : Célébration des Mystères, salle 5, villa des Mystères, Pompéi, H. 1,62 m, milieu du 1^{er} siècle av. J.-C., *in situ*. Les trois murs clôturant la salle, et jusqu'à ceux qui encadrent la porte, sont ornés de vastes figures qui s'adonnent à un rituel dionysiaque (© Jessica Da Cunha).

Le deuxième style pompéien est un palier de la peinture pompéienne qui régit la période du II^e siècle jusqu'à la fin du I^{er} siècle avant J.-C. Il s'amorce à l'arrivée de colons romains à Pompéi et se poursuit jusqu'au début du règne d'Auguste (Irollo 2014, p. 216-224). Ce style se caractérise par la figuration d'une architecture fictive. En effet, les peintres antiques retranscrivent, en trompe-l'œil, des éléments architecturaux afin d'introduire de la perspective. De plus, le deuxième style pompéien marque le développement de l'illusionnisme.

Il connaît quatre étapes de progression dont la datation est approximative. La première étape s'étend de 100 av. J.-C. à 70 av. J.-C. et est caractérisée par la représentation en trompe-l'œil d'éléments architecturaux servant à abolir l'utilisation des

blocs saillants (Woodford 2020, p. 132-137). Pour étayer ces propos, il est possible de prendre pour exemple le *cubiculum* II de la **maison des Griffons** sur le mont Palatin à Rome, datant de 80 av. J.-C. (fig. 1). Effectivement, les décors architecturaux sont feints entraînant alors une perspective particulière. En outre, les colonnes sans socle forment elles aussi un trompe-l'œil notamment car elles sont projetées en avant du mur. Cette impression est davantage accentuée par la corniche à consoles mise en perspective, en avant, soutenue par les colonnes. Enfin, cette illusion se caractérise également par l'imitation des matières précieuses puisque les colonnades figurées semblent être faites de marbre ou d'albâtre.

La seconde étape apparaît vers 70 av. J.-C. et s'étend jusqu'à 50 av. J.-C. Elle s'identifie par une

composition tripartite à la fois verticale, induite par la figuration des colonnades et horizontale, permettant d'offrir une ouverture sur une vue extérieure qui donne l'impression de fenêtres ouvertes ou encore de paysages lointains. Le décor peint du *cubiculum* 16 de la **villa des Mystères** à Pompéi, datant de 60 av. J.-C. (fig. 2) se caractérise par ces critères. En effet, le décor représente l'intérieur d'une architecture entourée par une colonnade au premier plan ainsi que deux autres en perspectives. Enfin, l'arrière-plan intègre une architecture de tholos, peinte en trompe-l'œil, possédant au centre une vue lointaine sur un extérieur peint.

La troisième étape se manifeste de 50 av. J.-C. à 30 av. J.-C. et se distingue par une décoration murale chargée qui s'apparente aux architectures palatiales et théâtrales. Elle

marque la transition entre un décor architectural et un décor tourné vers la scénographie. La fresque de la salle M de la **villa de Fannius Synistor** à Boscoreale (fig. 3), datant de 40-30 av. J.-C., présente une organisation tripartite verticale avec un large portique ouvrant vers un second portique plus en retrait, donnant sur un paysage urbain légèrement insinué dont l'objectif est de laisser libre court à l'imagination du visiteur.

La quatrième étape se révèle vers 30 av. J.-C. et s'étend jusqu'à 15 av. J.-C. Elle se présente par une diminution progressive des décorations extravagantes issues des influences théâtrales dans le but d'assurer une transition vers une représentation plus symbolique, c'est-à-dire, plus légère et décorative. De plus, les ouvertures sur un au-delà mises

en place dans les précédentes étapes se referment. La paroi du fond du *cubiculum* B de la **villa sous la Farnésine** à Rome (fig. 4) est caractérisée par sa paroi qui ne s'ouvre plus sur des arrière-plans urbains, mais sont remplacés par une composition murale se divisant en plusieurs tableaux, eux-mêmes encadrés par des décorations architecturales peintes et richement décorées (Baratte 2011, p. 120-121).

Enfin, la mégalographie apparaît à cette époque (fig. 5). Ce type de représentation a pour but de traiter des sujets élevés, tels que la mythologie ou encore les banquets dionysiaques par le biais de la peinture de grandes dimensions. Elle remplace la scénographie théâtrale par la figuration de scènes mythologiques comme il est

possible de l'observer dans la salle 5 de la **villa des Mystères** à Pompéi (fig. 6) mais aussi dans le *cubiculum* B de la **villa sous la Farnésine**. La mégalographie assure ainsi la transition entre le deuxième et le troisième style.

Pour conclure, il apparaît que le deuxième style pompéien se caractérise par son illusionnisme grâce à des architectures en trompe-l'œil, des ouvertures vers l'extérieur et des imitations de matières précieuses dans la structure architecturale.

Le troisième style pompéien

- Elisa Bariller et Rachelle Bouchard -

Le troisième style pompéien s'étend d'environ 15 av. J.-C. jusqu'au milieu du I^{er} siècle apr. J.-C. et se compose de plusieurs phases qui se distinguent par certaines caractéristiques divergentes. Nous avons choisi de retenir deux phases : la première entre 15 av. J.-C. et le milieu du I^{er} siècle apr. J.-C. et la seconde de 30 à 50 apr. J.-C. On retient également une phase de transition entre le II^e et le III^e style (entre 30 av. J.-C. et 15 av. J.-C.) qui s'illustre par l'utilisation de candélabres et la place importante donnée aux grandes surfaces colorées sur les parois murales. Le début du troisième style correspond au commencement du principat d'Auguste en 27 av. J.-C. Cela renvoie aussi à la parution d'une loi anti-somptuaire mise en place en 18 av. J.-C. par Auguste. Les historiens de l'art parlent alors de « classicisme augustéen » pour qualifier les normes en matière d'art instituées par Auguste.

Première période : 15 av. J.-C. à 30 apr. J.-C. environ

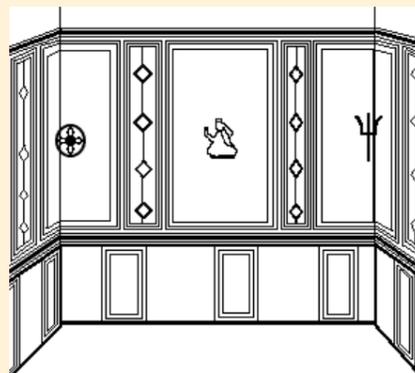
La fresque du *tablinum* de la villa d'Agrippa Postumus Boscotrecase, près de Pompéi (fig. 1 et 2) est un témoin de la première phase. Nous pouvons constater la présence de la tripartition verticale. Les colonnes semblent avoir perdu leur fausse fonction architectonique pour une fonction décorative : Les panneaux plats sont séparés par des candélabres et non plus par des colonnes. L'artiste donne l'importance au tableau central et délimite la surface par des galons décoratifs.



Fig. 1 : Fresque du *cubiculum* 16, dit « pièce rouge », villa d'Agrippa Postumus, Boscotrecase (photographie d'auteur anonyme, [domaine public](#), modifiée par Bouchard Rachelle)



Fig. 2 : Fresque du mur oriental du *cubiculum* 15, dit « pièce noire », villa d'Agrippa Postumus, Boscotrecase (dessin de Bariller Elisa). Illustre la première phase du troisième style.



Les peintures sont réalisées par la technique de la fresque. La principale caractéristique du troisième style est le rejet des fausses architectures, qui sont remplacées par des associations de grands panneaux et de décor sur des surfaces planes. Les colonnes du deuxième style sont remplacées par des candélabres. Il y a néanmoins toujours une certaine perspective dans la partie supérieure de la surface. Dans l'ensemble, le troisième style pompéien conserve la thématique de la mythologie, mais à travers un style dessiné qui remplace le style pictural. La naissance du troisième style renvoie à la parution des Odes d'Horace. En effet, le troisième style est marqué par un désir d'unité de la part des artistes. Il s'agit de la période d'apparition du tableau isolé et fixe, tandis qu'avant les fresques présentaient des volets. Les œuvres sont beaucoup moins lumineuses, les artistes n'utilisent plus d'ombre et de raccourcis, ce qui provoque une absence de mouvement. Enfin, les artistes donnent une place importante à la tripartition.

Deuxième période : 30 à 50 après J.-C. environ

La fresque du *tablinum* de la maison de M. Lucretius Fronto à Pompéi (fig. 3) est le témoin de l'art de la deuxième phase. Les artistes multiplient les ornements et les motifs végétaux que l'on appelle « *hortus conclusus* » par exemple les motifs qui se trouvent au-dessus du panneau central (fig. 4). Le programme de la pièce dans laquelle se trouve la fresque explique la richesse du décor (fig. 3). Nous pouvons retenir la présence de beaucoup de détails notamment les candélabres. Les artistes multiplient les lignes verticales et horizontales.

Fig. 3 : Fresque du *tablinum* de la Maison de M. Lucretius Fronto, Pompéi (V, 4, 11) (photographie d'auteur anonyme, [domaine public](#), modifiée par Bouchard Rachelle)

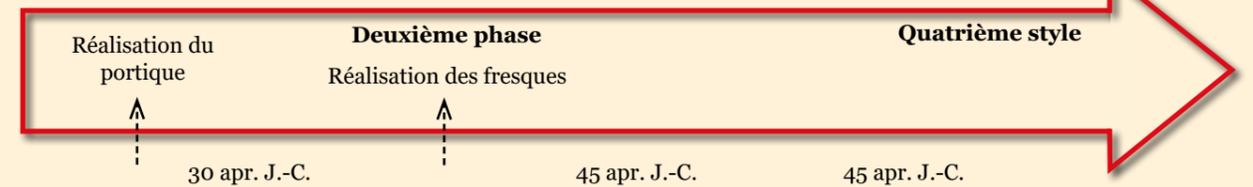
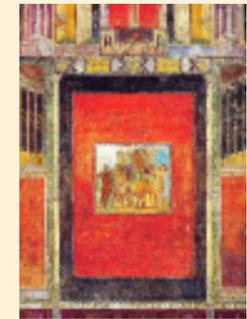


Fig. 4 : Portique de la grande palestine à Pompéi illustrant la deuxième phase (Bariller Elisa d'après A. Maiuri)

Le quatrième style pompéien

- Cloé Sennepin, Vincent Quilichini, Faustine Pichon -

Au terme du développement des derniers styles de peinture murale romaine se trouve le quatrième style pompéien. Ce style prend place au III^e siècle av. J.-C. et se termine en l'année 79. Les caractéristiques stylistiques évoluent et le développement du quatrième style se caractérise principalement par une scénographie complexe, des décors architecturés théâtraux et fantastiques, ainsi que l'apparition de motifs ornementaux des bordures évoquant les tissus orientaux. Cependant, les études de la fin du XX^e siècle tendent à montrer que les caractéristiques du quatrième style sont compliquées à réduire à une tendance majeure, et montrent à l'inverse la coexistence de plusieurs styles de décors.



Fig. 1 : Maison des Vettii, oecus, scènes d'Hercules et Penthée, I^{er} siècle apr. J.-C. (© Sennepin Cloé)

Certaines caractéristiques de ce style se développent en continuité avec le deuxième et troisième style. Les similitudes avec le troisième style sont les décors structurés autour d'un édifice central accueillant un tableau, tandis que les inspirations du deuxième style s'illustrent par des compositions à *frons scaenae* (c'est-à-dire le mur de scène du

théâtre). On peut également retrouver des décors couvrant l'intégralité des parois reprenant des motifs répétitifs, inspirés du style des tapisseries ou de motifs végétaux reprenant des représentations de jardins. Parfois, certains motifs architecturaux sont moins structurants et ne sont présents que pour rythmer les compositions en différents panneaux. Dans d'autres cas, les architectures sont échangées par de grandes bandes colorées que l'on appelle des « interpanneaux » décorés de candélabres ou de tiges végétales. La Maison des Vettii (fig. 1) inclut des exemples précis des caractéristiques du quatrième style. Sur chaque paroi, de grands panneaux jaunes reçoivent des tableaux avec des scènes mythologiques, comme dans l'oecus. Dans cette salle, de grands murs jaunes reçoivent un décor architecturé à l'intérieur duquel s'insèrent des tableaux. Il n'y a aucun élément étant réellement architecturé, tout est peint et tout est fait d'illusions.

Nous pouvons caractériser de manière plus générale les attributs du quatrième style par des représentations de larges panneaux monochromes de couleur rouge-ocre alternant avec des interpanneaux à fond noir ornés de candélabres, un motif courant que le quatrième style, ou d'autres décors tels que des médaillons. L'architecture et les décors sont disposés de façon symétrique, permettant de créer des jeux d'illusion. Cette architecture n'est pas construite de façon

rationnelle afin de pouvoir créer ces illusions. Les éléments architecturaux les plus importants sont les colonnes, les corniches, l'entablement et le soubassement.

Les tableaux sont assez indépendants de la paroi, ils se rattachent plus étroitement à la composition des tableaux classiques. Les candélabres sont soit libres et isolés soit ont une fonction de support d'une zone architecturale supérieure, comme des cariatides. D'autres décors s'ajoutent à cela comme des masques, des sphères armillaires (objets d'astronomie utilisés à cette période), et des sphinx par exemple.



Les peintures sont diverses, elles ne traitent pas que de la mythologie, mais aussi de scènes quotidiennes, de scènes de la nature, de natures mortes ou bien encore de portraits. Les peintures répondent à une technique « impressionniste » (Schefold 1972).

Fig. 2 : Maison des Vettii, péristyle (*triclinium*), paroi est, candélabre et scène culturelle, I^{er} siècle apr. J.-C. (© Sennepin Cloé)

Les personnages ont une place importante dans la peinture. En effet, ils sont inspirés de la mythologie avec des scènes spectaculaires : comme l'exemple présent dans la Maison des Vettii à Pompéi dans l'oecus (fig. 2). La peinture du quatrième style s'inspire des modèles grecs, mais avec moins de fenêtres et de lourdeur qui est assouplie, il renonce à la tripartition classique. L'artiste utilise l'architecture afin de disperser ses personnages, ce qui rend l'architecture surnaturelle, créant un univers presque ésotérique, accentué par de grands espaces et des effets de lumière qui forment ensemble une continuité spatiale.

Dans l'exemple de la maison des Vettii, le *triclinium* offre un grand mur rouge recevant un décor architecturé miniature dans lequel prennent place des personnages. Le tout est orné d'un décor végétal. L'architecture dans ce décor est soutenue par des candélabres.

Le quatrième style est né en partie grâce à des transformations politiques, sociales, économiques et religieuses de la société à cette époque. Ce style se traduit par des architectures en trompe-l'œil illusionnistes, des oppositions chromatiques et des couleurs plus nettes, des thèmes mythologiques, naturalistes, des scènes de la vie quotidienne, des natures mortes et des portraits. On retrouve dans ce style un goût pour l'ornemental, pour les décors exubérants et les dorures.

La mosaïque romaine

Techniques et matériaux de la mosaïque romaine

- Ruben Da Silva, Jean-Yves Chevalier, Herveline Burgaud -

Hérité des Grecs, les Romains s'approprient l'art de la mosaïque vers le II^e siècle av. J.-C. C'est l'une des formes d'art romain les mieux conservées, la pierre résistant mieux au temps que les fresques. Alors qu'elles permettaient à l'origine l'imperméabilisation du sol, elles sont devenues, à l'époque impériale, un indicateur de richesse et de prestige. Il faut donc mettre en lumière les techniques et matériaux de la mosaïque romaine par une étude de cas : la villa del Casale en Sicile.

Les tesselles commencent généralement à être taillées en même temps que le chantier démarre. Placés à l'écart, les mosaïstes préparent à l'avance ce dont ils auront besoin pour réaliser les motifs. C'est une opération qui prend beaucoup de temps et nécessite de déjà savoir précisément ce qui sera représenté et comment.

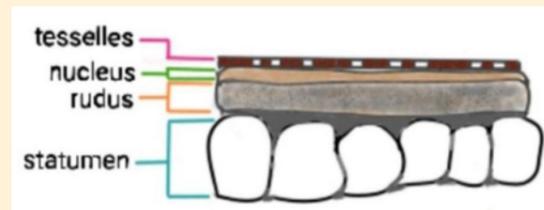


Fig. 1 : Coupe d'une mosaïque (Herveline Burgaud d'après V. Blanc-Bijon)

Par la suite, il s'agit de préparer le terrain pour la pose (fig. 1). Le sol est nivelé avec une première couche faite de pierres unifiées par un épais mortier, le tout organisé en caissons. Il s'agit du *statumen*. Ce dernier est complété par deux autres couches, au grain plus fin, afin d'apporter plus de planéité et de stabilité à l'ensemble. La première, le *rudus*, est une épaisse

couche de chaux et de graviers. La seconde, le *nucleus*, est composée d'un fin mortier avec du sable. Après la préparation de la base, la mise en place des tesselles peut commencer. Comme pour la fresque, chaque surface de travail se retrouve divisée en zones sur lesquelles un mortier frais est apposé au fur et à mesure de l'avancement de la mosaïque, condition nécessaire pour une bonne adhérence des tesselles. A la fin, la surface peut être poncée pour bien tout aplanir.

Les mosaïstes utilisent plutôt des matériaux locaux, mais s'ils ont besoin d'autres, ils peuvent en importer. Dans les grandes villes, il leur est possible de récupérer les chutes des marbres d'architectes afin d'étendre leur palette chromatique. La couleur des tesselles varie selon le matériau dans lequel elles sont formées :

Les couleurs naturelles : Les tesselles sont obtenues à partir de matériaux naturellement colorés. Il s'agit de minéraux, notamment le calcaire pour les teintes blanches, brunes ou roses. Ce dernier est plébiscité en raison de la relative facilité de taille de par sa tendresse. D'autres matériaux peuvent néanmoins servir pour élargir la gamme chromatique : du marbre pour des tesselles blanches, noires, grises, rouges et vertes ; du porphyre pour des teintes rougeâtre ou noires ; de l'albâtre blanc provenant d'Égypte.

Les couleurs artificielles : Certaines teintes sont réalisées artificiellement par l'homme. Les mosaïstes s'associent, notamment, aux verriers pour élargir leur gamme. Des tesselles bleues, jaunes, grise ou vertes sont donc créées avec de la pâte de verre. Cela apporte de nouvelles teintes, mais également de la brillance qui peut être exacerbée par l'ajout de feuille d'or à l'arrière des tesselles. De même, au cours du règne d'Auguste (entre 27 av. J.-C. et 14 apr. J.-C), l'émail est

parfois utilisé pour sublimer les pavements. Néanmoins il s'agit d'une pratique relativement peu répandue, car onéreuse et fragile. Enfin, de la terre cuite peut aussi servir pour des teintes ocres. Les tesselles peuvent être peintes pour en renforcer la couleur.

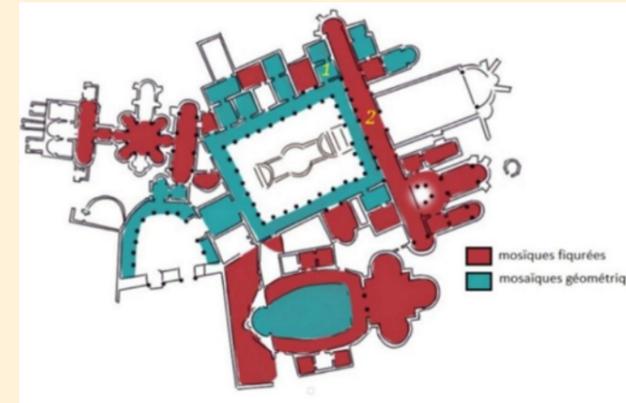


Fig. 2 : Plan de la villa romaine del Casale (© Herveline Burgaud)

carrées, découpées avec un gabarit (1 à 2 cm de côté). Avec une taille et une forme égale pour chaque tesselle, le travail du mosaïste est plus rapide et les chantiers avancent donc mieux avec cet *opus*. Cette technique est principalement utilisée pour les fonds ou encore les mosaïques géométriques, dont le tracé octogonal et en étoile d'une pièce de service de la villa (fig. 2, n. 1 et fig. 3).

L'opus vermiculatum : Cette technique grecque apparaît vers le IV^e siècle av. J.-C. en Égypte grecque puis est exportée vers la Sicile au III^e av. J.-C. avant que les Romains ne se l'approprient. La forme des tesselles varie en fonction des besoins, permettant un tracé plus précis. Les carrés (1 à 2 mm d'épaisseur pour 4 mm de côté) sont recoupés pour suivre au mieux les courbes, rappelant l'art pictural. En raison du temps de travail plus long, cette technique est plus onéreuse. Cet *opus* est en particulier utilisé dans le cas des mosaïques figuratives, et notamment dans les *emblema*, comme dans la salle de la grande chasse de la villa del Casale (fig. 2, n. 2 et fig. 4). Hommes comme bêtes sont très détaillés avec notamment de délicates nuances de couleurs révélant un travail très fin et maîtrisé.

Afin de voir la pluralité des techniques de mosaïque, variant par leurs traitements des tesselles, nous allons nous intéresser à la villa del Casale en Sicile dont les mosaïques datent du IV^e siècle apr. J.-C. (fig. 2) :

L'opus tessellatum : C'est la technique la plus répandue. Il s'agit de mosaïques constituées de tesselles



Fig. 3 : Mosaïque géométrique de la villa romaine del Casale (© Gaëlle Burgaud)



Fig. 4 : Tigre de la mosaïque figurée de la salle de la Grande chasse, villa romaine del Casale (© Gaëlle Burgaud)

Art ancestral, la mosaïque est devenue emblématique de l'ère romaine qui l'a fait sienne en s'appropriant, perfectionnant et inventant de nouvelles techniques.

La mosaïque romaine : les pavements des *triclinia*

- Alinnia Vongxay, Nora Naït Brahim -

Les *triclinia* romains sont largement décorés, notamment de mosaïques qui possèdent une valeur symbolique très importante. Le *triclinium*, la salle de banquet, est une pièce réservée à des activités sociales, il est donc important pour le propriétaire de véhiculer son statut social, notamment à travers les décorations. Elles représentent des thèmes iconographiques très divers dont deux que nous présenterons : le *memento mori* et les thèmes directement liés au propriétaire.



Fig. 1 : Reproduction à l'acrylique (21 x 29,7 cm) de la mosaïque *memento mori*, emblema du *triclinium* de la maison I, 5, 2, à Pompéi, I^{er} siècle av. J.-C., Musée Archéologique National de Naples (© Alinnia Vongxay)

La mosaïque du *memento mori* en *opus vermiculatum* de la Maison des Maçons à Pompéi (région I, 5, 2) ornait le centre du sol du *triclinium* à ciel ouvert (fig. 1). Elle est composée de trois parties. Au centre se trouve un crâne qui repose sur un papillon évoquant l'âme qui peut à tout moment s'évaporer d'où la représentation de la roue de la fortune. Cette roue permet de contrebalancer les deux branches suivantes : la pauvreté à droite avec des haillons délabrés et à gauche des vêtements pourpres évoquant l'abondance. L'ensemble est soutenu par un axe dont ses trois grands éléments sont tenus par un fil à plomb.

La palette colorée constituée de couleurs primaires avec ce jaune pour la roue et le haillon et le marron du bois de l'axe, ajoutent une grande précision et caractérisent intensément les différents éléments de la composition. Un effort de naturalisme se dégage surtout avec ces zones d'ombres et de lumières entre les cavités du crâne. La mosaïque permet, en effet, de présenter le travail artisanal et de témoigner du statut et de la richesse de son propriétaire.

Cette représentation est classique, elle souligne l'expression *memento mori* c'est-à-dire « Souviens-toi que tu vas mourir/es mortel ». En effet, cet *emblema* placé au centre du sol évoque la nature passagère des fortunes terrestres et invite les convives à assouvir leurs désirs les plus extrêmes. La présence d'un crâne pousse à profiter le plus possible de la fête, de la consommation du vin et de l'aspect social des banquets. On peut aussi rattacher ce thème à la célèbre phrase d'Horace, dont les mots *Carpe Diem* sont le fondement de la philosophie épicurienne. Les invités sont conviés à vivre l'instant présent : la logique est que l'on profite plus et mieux lorsque l'on se rappelle que tout cela n'est qu'éphémère.

Parmi les maisons d'Herculanum, se trouve la Maison de Neptune et Amphitrite, qui, d'après les pièces richement décorées, les nombreuses petites sculptures en bronze et les panneaux en marbre, devait appartenir à une famille riche. La mosaïque de Neptune et Amphitrite (fig. 2) est située sur un mur d'une ancienne cour transformée en *triclinium*, dont les parois sont entièrement décorées. Au sein de cette cour, se trouve un nymphée avec abside, qui prend la forme d'une grotte artificielle, entre deux petites niches rectangulaires. Il est décoré de mosaïques qui représentent des scènes avec chiens et cerfs, encadrées par des motifs de fleurs et des frises de feuilles et de fruits. Sur la paroi orientale de la cour, se trouve la mosaïque de Neptune et Amphitrite (fig. 2) d'après laquelle cette maison a été nommée et est placée face à l'entrée, ce qui permet au visiteur de la voir d'emblée.

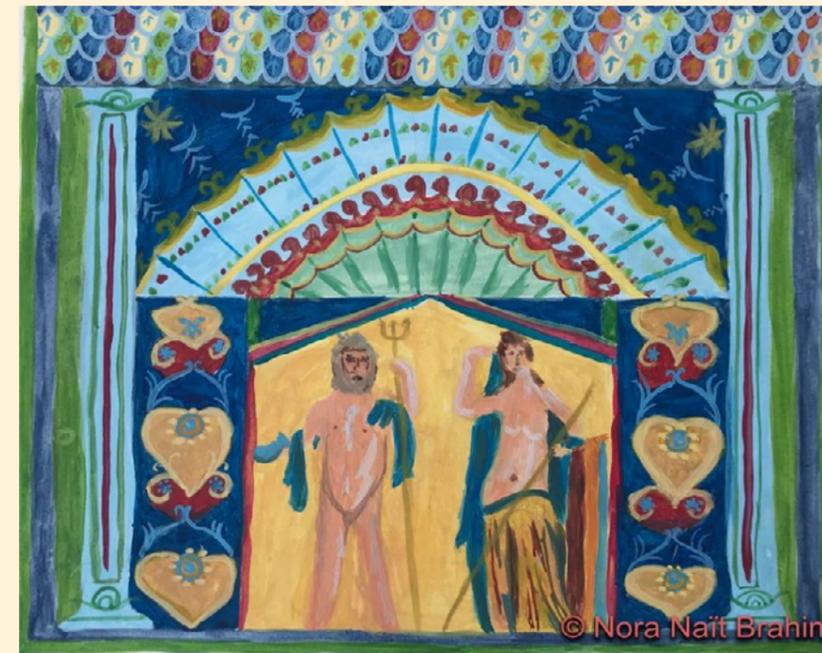


Fig. 2 : Reproduction à la gouache (21 x 29,7 cm) de la mosaïque du mur oriental du *triclinium* de la Maison de Neptune et Amphitrite, à Herculanum datée du I^{er} siècle apr. J.-C. (© Nora Naït Brahim)

Neptune, le dieu de la mer, est représenté nu à côté de sa femme légèrement vêtue, Amphitrite, une Néréide. Neptune est facilement reconnaissable grâce au trident qu'il tient dans sa main gauche et au poisson dans sa main droite. La couleur bleue est très présente pour faire référence

à l'élément naturel de l'eau, les mers et océans. Neptune et Amphitrite font référence au dévouement du propriétaire envers ces divinités, il recherchait en effet leur protection. Cette iconographie participe également de l'atmosphère marine introduite par le nymphée. L'iconographie marine de la mosaïque et la présence du nymphée révèlent le luxe de ce *triclinium* d'été et le statut du propriétaire (Dubois-Pelerin 2008, p. 106-107). L'éclat des couleurs et la précision du travail de la mosaïque notamment dans la souplesse des corps et les rehauts de mosaïque blanche est un signe de richesse qui permet au propriétaire de mettre en avant son statut face à ses invités.

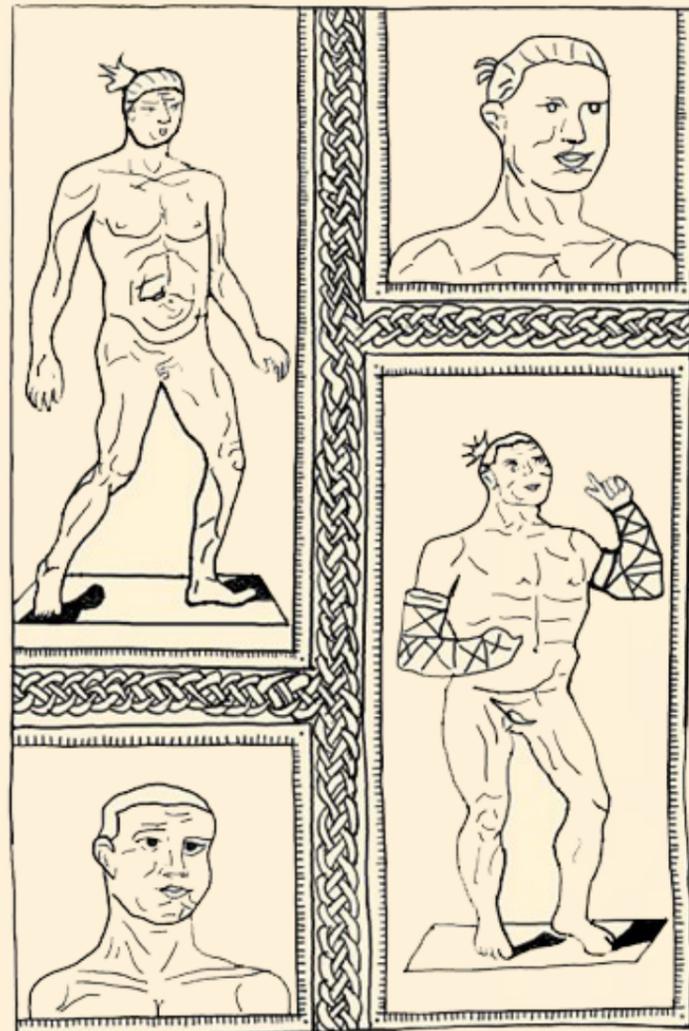
Ainsi, les mosaïques dans le *triclinium* romain ont plusieurs symboliques. Elles peuvent être directement liées à la fonction de la pièce, la consommation du vin, à l'image du *memento mori* qui rappelle à l'homme de saisir l'instant présent tout en lui rappelant la bonne consommation du vin. Elles peuvent être également liées au propriétaire, comme la mosaïque de Neptune et Amphitrite qui rappelle le statut du propriétaire et sa dévotion particulière envers Neptune.

Les différents types de représentation des pavements des thermes romains

- Camille Maignant, Léa Malingre -

Les thermes romains étaient largement décorés notamment de mosaïques. Ces pavements connaissent différents types de représentation dont les trois majeurs sont ici étudiés.

Tout d'abord, au sein des pavements des thermes de Caracalla à Rome, se trouve une mosaïque représentant des athlètes (fig. 1). Ces thermes, les plus grands et les plus luxueux de Rome, ont été inaugurés par l'empereur Caracalla en 216 apr. J.-C. et ont ensuite été mis au jour, avec leur apparat et leurs décors, au cours du XIX^e siècle. Toutes les pièces étaient ornées de mosaïques, dont les plus célèbres sont celles qui étaient placées dans les exèdres de la palestine et qui sont aujourd'hui conservées au musée Grégorien profane. L'image représente différents athlètes grandeur nature. Ils sont en équipements et accompagnés de leurs trophées. Il est donc possible de reconnaître différents sports pratiqués par ces derniers, grâce aux accessoires qu'ils portent et qui



permettent de les distinguer. Les athlètes romains sont considérés comme des professionnels aux muscles hypertrophiés avec une force brute et quasiment animale. Dans la civilisation romaine, la beauté masculine est de l'ordre de la *dignitas* et est en lien direct avec la pratique du sport et plus particulièrement de l'athlétisme. C'est la raison pour laquelle ces derniers sont représentés dans les thermes romains. De plus, cette mosaïque se trouve dans un lieu sportif, la palestine, ce qui explique la place de ces représentations athlétiques ici.

Fig. 1 : Les mosaïques d'athlètes des thermes de Caracalla à Rome (© L. Malingre d'après une photographie des musées du Vatican)



Fig. 2 : La mosaïque d'Amphitrite des thermes de Neptune à Ostie (© L. Malingre d'après S. Bolognini)

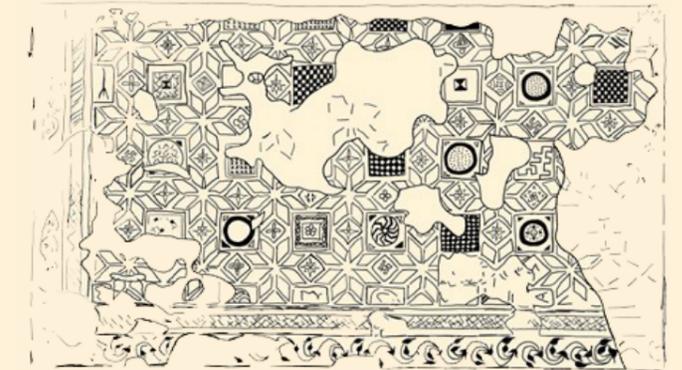


Fig. 3 : Les mosaïques à figures géométriques des thermes romains de Cahors du Lot (© L. Malingre d'après C. De Crazannes)

Un autre type iconographique peut être retrouvé au sein des thermes et est illustré par la mosaïque d'Amphitrite dans les thermes de Neptune, à Ostie, datant du II^e siècle apr. J.-C. (fig. 2). Cette mosaïque présente Amphitrite, une Néréide, c'est-à-dire une nymphe marine, portée par un cheval de mer et dont le corps est recouvert d'un voile. Ce dernier possède des nageoires ainsi qu'une queue de poisson. Sur sa droite est représenté Éros tenant une torche. Deux tritons entourent ces figures. Le premier semble jouer de la musique, alors que le deuxième est dans un état fragmentaire. Sur la gauche de la mosaïque est représenté un hippocampe avec une queue plus longue. Tous escortent le cheval des mers qui amène Amphitrite chez Neptune, représenté dans la salle voisine, car ce dernier souhaite l'épouser. Ce thème renvoie au monde marin et est donc en parfait accord avec les fonctions thermales de l'édifice.

Enfin, les pavements des thermes romains de Cahors, dans Le Lot, présentent des représentations géométriques (fig. 3). Il s'agit ici de mosaïques polychromes, comportant des motifs géométriques exécutés à la règle et au compas. Ces motifs géométriques sont représentés principalement dans un but purement décoratif et d'ornementation et n'ont donc pas de réelle signification.

Ainsi, ces différentes représentations d'athlètes et de mythes marins sont caractéristiques des thermes romains. Les mosaïques sont donc liées avec la fonction thermique et sportive du bâtiment en lui-même, tandis que les représentations géométriques présentées restent des motifs génériques.

Les arts précieux romains

L'argenterie romaine

- Julia Compagnon, Maxence Junin et Grégoire Cochez -

Objet de conservation, mais surtout d'ostentation, la vaisselle précieuse occupe une place de choix dans une aristocratie romaine avide de somptueux banquets. Richesse et raffinement s'expriment dans une qualité exceptionnelle pour devenir marqueurs sociaux essentiels de l'espace privé des patriciens. Si la tradition se répand et gagne tout l'Empire, elle trouve une place éminente sur le territoire gaulois. Les techniques d'orfèvrerie s'y perfectionnent et laissent à l'époque contemporaine une abondante ressource de 14 trésors mis à jour par l'archéologie. C'est alors une argenterie essentiellement gallo-romaine qui sera mise à l'honneur dans ce dossier.



Fig. 1 : Chaourse, seau orné d'un rinceau,
(© The Trustees of the British Museum, [CC BY-NC-SA 4.0](#),
modifiée par G. Cochez)



Fig. 2 : Berthouville, gobelet des Jeux
Isthmiques (photographie de Finoskov, [CC
BY-SA 4.0](#), modifiée par G. Cochez)

La vaisselle de luxe privilégie l'usage de l'argent en tant que matériau principal. Le travail du métal se fait selon diverses techniques qui varient en fonction des pièces trouvées. Certaines sont intégralement fondues dans un moule tandis que d'autres sont travaillées par martelage, puis polies pour un aspect régulier. Chaque pièce trouve un décor plus ou moins développé et traité selon divers procédés. Le seau de Chaourse (fig. 1) témoigne ainsi de faibles reliefs qui développent une frise de motifs ciselés dans le métal. Le gobelet du trésor de Berthouville (fig. 2) quant à elle propose un décor saillant et complexe, exécutés au repoussé jusqu'à obtention de réel haut-relief. Dans certains cas, un travail de polychromie est mis en œuvre par le niellage et la dorure. L'un se fonde sur l'application d'argent sulfuré dans des formes creusées, tandis que l'autre s'utilise pour la fixation de feuilles d'or sur le fond argenté (fig. 1).

Les pièces d'un service se décomposent en trois catégories (fig. 3). La vaisselle à boire, en premier lieu, propose plusieurs objets de formes diverses. Les cratères et les seaux servent au mélange des liquides, l'oenochéo est un vase qui verse le tout, tandis que gobelets et coupes sont utilisés pour s'abreuver. Un tel type de vaisselle est principalement caractéristique des I^{er} et II^e siècles apr. J.-C., le métal laisse ensuite place à l'usage du verre. La vaisselle réservée aux mets décline à son tour plusieurs formes de plats allongés aux surfaces planes ou légèrement concaves. Des assiettes plates s'accompagnent ensuite de petites coupes réservées aux condiments, les *acetabula*. On a retrouvé

deux types de cuillères, des *cochelar* à long manche et des *lingulae* à courte poignée qui faisaient office de couverts principaux. La vaisselle de toilette pour finir, tenait un rôle tout aussi important et marque les rapports primordiaux entre repas et soins du corps dans l'aristocratie antique. Une bassine en forme de coquille, la *concha*, est alors constamment présente en un exemplaire. Elle peut tant servir au lavage des mains qu'à celui des pieds et s'accompagne de flacons de parfums, de cure-dents et de cure-oreilles.

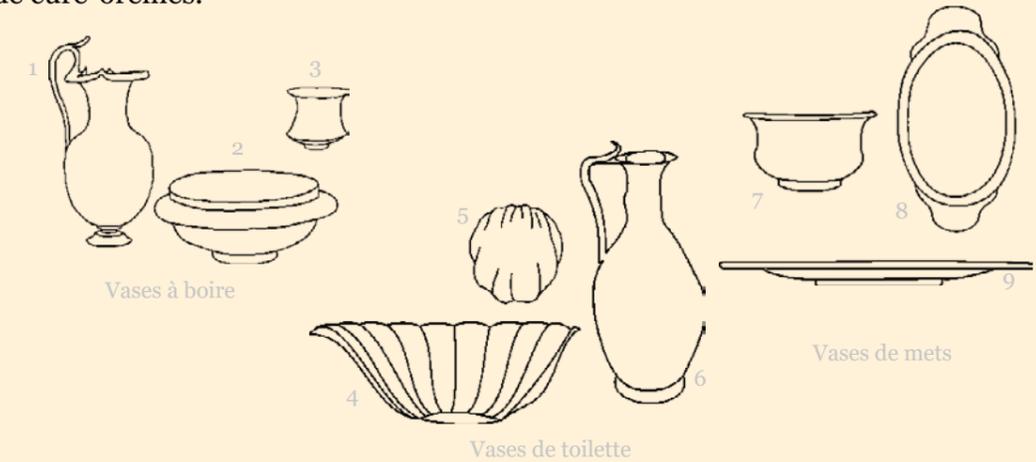


Fig. 3 : Trois catégories de vaisselle de table (© Dessins de J. Compagnon d'après des photographies de la Bibliothèque Nationale, Paris (1) ; du British Museum, Londres (2, 3, 4, 6) ; du musée du Louvre, Paris (5) ; du musée des Antiquités Nationales, Saint Germain en Laye (8) ; et d'après des dessins de S. Birdi (4) et de F. Leygere (9))

Puisqu'elle ne peut se passer de décors, la vaisselle s'accompagne le plus souvent de motifs végétaux qui se développent en frise tout autour du plat. Le dessin d'une portion de marli d'assiette (fig. 4) propose ainsi une étroite bande encadrée de moulures. Elle reçoit en son centre, un fuseau de trois feuilles d'acanthé qui distribue symétriquement des rinceaux enroulés et dotés de fleurs schématiques. Des scènes figurées se substituent parfois aux végétaux et peuvent occuper jusqu'à l'intégralité du champ (fig. 2). Elles représentent le plus souvent des scènes liées à la nourriture où des sujets pastoraux alternent avec ceux cynégétiques et halieutiques pour reprendre des motifs simples. Le médaillon d'un plat du trésor de Berthouville (fig. 5) représente de fait une scène de chasse où un cavalier de dos se fait surprendre par une lionne. Il s'apprêtait à tuer l'animal sauvage placé en retrait, sur un arrière-plan marqué par une unique ligne horizontale.



Fig. 4 : Graincourt-les-Havrincourt, plat (©
2014 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) /
[Stéphane Maréchal](#))



Fig. 5 : Berthouville, plat avec scène de chasse
(photographie de Finoskov, [CC BY-SA 4.0](#),
modifiée par G. Cochez)

En bref, la vaisselle précieuse se caractérise par une richesse matérielle, technique et iconographique qui alimente discussions et admirations au sein des banquets.

Les bijoux romains

- Sabine Degeorge, Jeanne Huche, Coline Gabet -

Les bijoux antiques romains ont été considérés, dans un premier temps, comme des oeuvres de collection, de beaux objets dignes d'un intérêt esthétique. Il a fallu attendre le XIX^e siècle pour que ceux-ci soient perçus comme dignes d'un intérêt archéologique.



Fig. 1 : Bulla en or conservée au musée du Louvre (© Coline Gabet d'après une photographie du musée du Louvre)

Les orfèvres antiques travaillent la feuille d'or avec plusieurs techniques pour la forme et le décor comme le martelage, le repoussé, l'estampage, la frappe, le travail sur matrice, le moulage à froid ou la soudure.

En outre, les orfèvres choisissent pour différentes pièces la technique du filigrane, comme le fil massif, le fil massif plat, le fil massif tors, le fil creux ou le fil creux tordu. La technique de la torsade comprenant plusieurs fils d'or est aussi favorisée durant l'Antiquité. Enfin, la granulation, qui consiste à réaliser une forme grâce à de petites granules, était une autre technique utilisée.



Fig. 3 : Bague romaine figurant un portrait (© Coline Gabet d'après une photographie du musée du Louvre)

L'art romain est un art composite auquel la bijouterie ne fait pas exception. En effet, le début de l'orfèvrerie romaine est principalement marqué par l'adoption de certaines formes de l'art étrusque (avec la *bulla*, fig.1) ou du monde hellénistique (forme serpentine). Ils ont reproduit certains procédés de l'orfèvrerie grecque et essentiellement étrusque à leur manière, ne disposant pas du même savoir-faire. De ce fait, les bijoux romains n'ont trouvé leur singularité que tardivement, avec l'avènement de l'Empire (27 av. J.-C.). Cette période est marquée par une intensification de la production de bijoux, la sobriété des parures, et un nouvel essor du style polychrome. On observe, en outre, la multiplication de bagues présentant des portraits ou encore de bracelets avec des rangées de demi-sphères creuses.

A l'époque romaine, les pierres précieuses les plus portées étaient les émeraudes qui venaient directement de Scythie. Le béryl ou plus communément appelé l'aigue-marine, mais aussi l'opale étaient des pierres dont se parait la population. Cependant, la plus élégante et la plus belle de l'époque romaine était la sardoine. La gravure sur pierre fine ou encore l'émaillage étaient des pratiques très courantes. Les bijoux pouvaient être colorés, notamment par les pierres précieuses comme les émeraudes qui étaient colorés en cristal ou encore les sardoines qui étaient colorées en cornaline pour les classes sociales les plus pauvres. Au retour de Pompée à Rome, les Romains se parent de perles ramenées du Golfe du Persique et s'emparent de cette nouvelle mode. Les pierres semi-précieuses comme l'améthyste étaient également employées (fig. 2).



Fig. 2 : Bague en or décorée d'une intaille en améthyste (© Coline Gabet d'après une photographie du musée Royal de Mariemont)

Les bijoux sont destinés principalement à l'ornementation. Les femmes et les hommes, sans distinction de genre, se paraient de riches artifices, colliers, bracelets, bagues, qui prenaient diverses formes. Ceux-ci prirent une telle importance qu'une loi, la loi Oppia, fut promulguée au III^e siècle av. J.-C., interdisant aux femmes de porter plus d'une demi-once d'or sur elles. Les soldats romains, eux aussi, portent des bijoux, notamment des fibules pour fermer leur manteau. En plus de l'esthétique, c'est par souci d'exposer leurs richesses en public que les Romains portent des bijoux. Nous savons cela grâce aux écrits, notamment Suétone qui reproche à Caligula le superflu de ses parures (*Caligula*, 52). De plus, les Romains qui excellent dans l'art du portrait ont allié celui-ci à l'orfèvrerie (fig. 3).

Le port de l'anneau surtout, a eu une grande importance. A l'origine, l'anneau de fer était « un signe de la vertu guerrière » (Pline, *Histoire Naturelle*, XXXIII, 4). Peu à peu, ils sont devenus la marque du statut social du propriétaire : l'esclave porte un anneau de fer, l'homme affranchi un anneau d'argent ou de bronze, et l'homme libre de naissance un anneau d'or pur. C'est pourquoi, dans le *Satyricon* de Pétrone, Trimalcion, homme affranchi, ne peut porter des anneaux d'or pur, ils sont soit plaqués or, soit incrustés d'argent (chapitre XXXII). Les bijoux symbolisent également l'union entre deux personnes, l'amitié ou un gage de faveur. Les empereurs font même fabriquer des médaillons ou des bagues-sceau à leur effigie ou à celle de leur femme pour mieux diffuser leur culte (fig. 3). Certains bijoux étaient prévus essentiellement pour l'offrande funéraire, pour parer le défunt lors de ses funérailles et pour son voyage vers l'Au-Delà.

CAMÉES DE LA ROME ANTIQUE : caractéristiques et utilisation

- Marine Omont, Apolline Picard -

« Le pouvoir doit se faire connaître pour se faire reconnaître. La diffusion de l'image du souverain conjugue médiatisation et affirmation du pouvoir politique » (Dossier, ville de Rouen, 2014). En effet, l'image de l'empereur est très diffusée, et la glyptique participe à cette diffusion. En particulier, nous nous concentrerons sur deux camées représentant Auguste.

Les ateliers romains utilisent donc la glyptique, ils reprennent la technique grecque des intailles et développent particulièrement les camées. La gravure en creux produit des intailles et la gravure en relief produit des camées. A Rome, le camée est appelé en latin *gemma* et désigne la pierre naturelle sans gravure.

Lors de la dynastie Julio-claudienne se développent des camées proches de l'art sculptural avec une fine gravure et un rendu des émotions, l'époque de Claude montre plus particulièrement des camées de grandes dimensions avec de forts contrastes de couleurs et de reliefs. Sous les Flaviens, la production de petites pièces de glyptique est intense et utilisée à des fins de « propagande ». Peu de camées de la dynastie des Antonins ont été retrouvés, probablement à cause de la vente des objets du trésor impérial par Marc Aurèle. Il existe tout de même une réapparition des représentations de princes en divinités ou en tant que héros sous le règne de Commode. Enfin, l'époque des Sévères est marquée par l'adoption d'un style schématique qui caractérise le déclin de l'art de la glyptique, le portrait bourgeois en pierre moins précieuse se diffuse pendant le II^e siècle jusqu'au début du III^e siècle apr. J.-C.



Fig. 1 : Camée d'Auguste (© Marine Omont d'après Vollenweider, Avisseau-Brousset 2003, fig. 52, p. 407)

Pour compléter cette chronologie, les deux exemples de la dynastie Julio-claudienne permettent de montrer l'utilisation de la glyptique dans le monde romain. Le premier est un camée d'Auguste conservé au département des monnaies, médailles et antiques de la BnF, (Fig. 1), qui aurait été exécuté vers 23 av. J.-C. Il a été attribué à Dioscouride en raison des détails du visage. L'artiste a été identifié grâce à Plin (*Histoire naturelle*, VII, 157) ainsi que Suétone (*Auguste*, 79) et grâce à la comparaison avec des œuvres exécutées dans son atelier. Constitué de sardonix, le camée présente un contraste entre la couleur ivoire du portrait et le fond sombre.

L'empereur, vu de profil, porte une couronne de branches de chêne et d'olivier parsemée de fruits, le tout est accroché par des bandelettes. Auguste est identifié par sa couronne, la *corona ob cives servatos*, couronne civique offerte par le Sénat à l'empereur pour avoir mis fin aux guerres civiles. La pupille creusée devait accueillir une pierre précieuse. Le camée est influencé par le portrait républicain, qui reflète la personnalité de l'empereur avec un fort intérêt pour les détails qui se rapprochent de l'art sculptural par la finesse du rendu. Le portrait montre également la volonté de diffuser son image à la manière de la « propagande » par le biais de l'art dans le but d'instaurer sa politique impériale. L'artiste représente ici l'état intérieur de l'empereur, le rendu psychologique d'Auguste combattant les guerres civiles, ce face à face avec les violences est traduit par le mouvement de la chevelure (Vollenweider, Avisseau-Broustet 2003, p. 37-60).

Le deuxième exemple, conservé au département des monnaies, médailles et antiques de la BnF, (Fig.2) est un camée constitué de sardonix blanche à base plate et polie. Il aurait été gravé vers 18-15 av. J.-C. et est attribué à Hyllos par certains traits stylistiques. Auguste est vu de profil et porte une couronne de lauriers, tenue par des bandelettes nouées. Il a une tête assez allongée. La chevelure est resserrée par une couronne de lauriers, aux feuilles pointues et ovales. Des incisions séparent les mèches. Contrairement au premier exemple, ce camée est moins travaillé dans le rendu de la taille de la pierre. De plus, les détails sont moins nombreux. Le camée est de moins bonne facture que le premier. Toutefois, la préciosité par l'incrustation de pierres précieuses, aujourd'hui disparues, est présente. Le camée garde la même fonction que le premier exemple : il était aussi destiné à la diffusion de l'image d'un nouvel empereur vainqueur, glorifié par le Haut-Empire romain. Pour ce fait, la présence de la couronne rappelle toujours le rôle de l'empereur comme sauveur, rétablissant la paix. Réalisé à quelques années d'intervalles, ce camée serait sans doute, par le rendu moins détaillé, réalisé pour être diffusé plus largement au public.



Fig. 2 : Camée d'Auguste (© Marine Omont d'après Vollenweider, Avisseau-Brousset 2003, fig. 54, p. 408)

Ainsi, pendant la Rome antique, grâce à la technique de la glyptique, les camées sont le reflet du pouvoir et de la société romaine. Les deux camées d'Auguste, par exemple, ne représentent pas le caractère propre de l'empereur, mais son effigie officielle. Le but de ces camées est donc de répandre l'image de l'empereur grâce à la petite taille de ces objets similaires à la monnaie, la facture peut être différente mais le message transmis est celui du pouvoir et de la puissance impériale.

La sculpture romaine

Les portraits républicains

- Agathe Beignet--Aubert, Jade Mathoux, Marc Engry -

La République romaine est une époque riche en production artistique. Influencé par les arts hellénistiques, étrusques et italiques, l'art républicain cherche cependant à se démarquer de ses inspirations. **Au contraire de l'idéalisation picturale du sujet hellénistique, le portrait romain républicain accentue les traits de son modèle pour donner un côté très naturaliste à l'œuvre.** Au début de la République romaine, seules les familles patriciennes pouvaient avoir accès à ce style de production, car elles bénéficiaient d'un droit nommé *ius imaginum* qui leur permettait de conserver le portrait de leurs ancêtres chez eux. Le matériau montre le prestige de l'aristocratie romaine (*nobilitas*), les portraits étaient en majeure partie sculptés en marbre blanc, en bronze ou en basalte. Plus tard, ce droit fut accordé aux riches familles plébéiennes.

Le portrait dit du « vieillard » (fig. 1) est le portrait type de la République romaine. Le sujet est fixe, inexpressif, mais très réaliste. Les joues sont creuses, les rides sont accentuées et les lèvres sont serrées. Ce prêtre, identifiable grâce au voile qui recouvre son crâne, est l'exemple même de l'homme marqué par ses responsabilités, par son travail acharné pour sa patrie. Son physique exprime sa loyauté envers son peuple et rend le sérieux du bon praticien. Ce réalisme exagéré est créé pour casser avec l'idéalisation du sujet grec, comme dit précédemment, qui est vu comme irrationnel et malvenu.

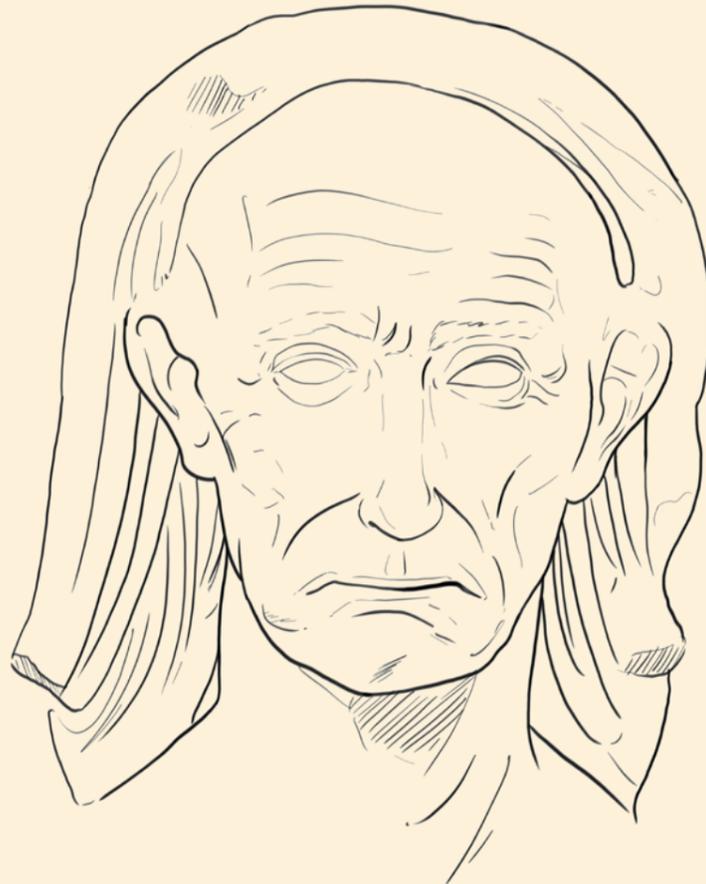


Fig. 1 : Caractéristiques types du portrait républicain : les marques de vieillesse sont apparentes, Portrait de vieillard (Agathe Beignet--Aubert d'après Baratte 2011, fig. 19, p. 84)



Peu de sujets féminins nous sont parvenus, mais ceux retrouvés nous livrent les mêmes codes que les portraits masculins. Le portrait de femme du Latium (fig. 2), représente une jeune femme. Son regard est fixe, ses traits marqués, ses lèvres pincées. Sa jeunesse est traduite par ses joues bombées. De nouveau, le portrait présente un réalisme certain et n'idéalise pas son sujet.

Fig. 2 : Spécificités types du portrait féminin républicain : les traits réalistes traduisent la jeunesse du modèle, Portrait de femme (Agathe Beignet--Aubert d'après Bianchi Bandinelli 2010a, fig. 79, p. 104).

Cependant, certains portraits reprennent les codes hellénistiques en insistant sur une représentation plus théâtrale et expressive. Cet usage de l'expressivité permet d'insister sur des caractéristiques de bonté et d'empathie afin d'affirmer la bienveillance du patricien. C'est le cas du portrait de Pompée (fig. 3), ci-contre, qui est sculpté sur le modèle d'Alexandre. Tout est fait pour que le spectateur relie Pompée à la grandeur d'Alexandre. La coiffure particulièrement est inspirée des portraits du roi conquérant. Les boucles à l'apparence intentionnellement diffuse, sont positionnées comme celles du Macédonien : cette disposition est dite *anasitolé*. Pourtant, le portrait de Pompée est ridé, les yeux sont à moitié clos et le nez est grossièrement taillé. Ces traits réalistes romains montrent que Pompée ne renie pas sa patrie romaine. Il allie les deux styles pour donner un physique sympathique qui peut jouer sur ses ambitions politiques.



Fig. 3 : Caractéristiques types du portrait romain influencé par les portraits grecs, à la fois réaliste et idéalisé, Portrait de Pompée (Agathe Beignet--Aubert d'après Baratte 2011, fig. 18, p. 82)

Ainsi, le portrait républicain romain tente de se démarquer du style artistique hellénistique sans toutefois le renier définitivement. **Le réalisme donné par l'accentuation des traits et le naturalisme des représentations permet aux patriciens d'affirmer leur loyauté à la patrie.**

Le « César du Rhône »

- Charlotte du Peyroux, Marie-Eva du Peyroux -

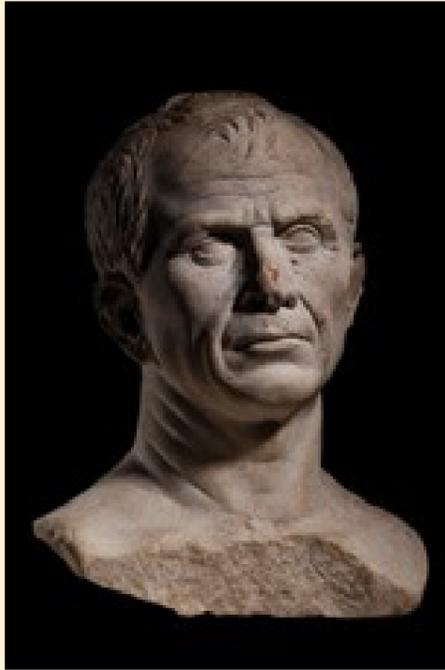


Fig. 1 : Buste présumé de César, I^{er} siècle av. J.-C., marbre de Dokimeion, MDDA, Arles (© Rémi Bénali / MDDA, avec l'aimable autorisation du musée)

L'homme représenté est d'âge mûr, imberbe, au front dégarni, aux rides d'expression et de vieillesse profondément incisées. La tête penchée à droite entraîne quatre plis et quatre bourrelets au cou. Les yeux sont en amande bordés de paupières épaisses, mais sans contour absolument symétrique. Les rides du front sont accentuées par une arcade sourcilière très prononcée. Les pommettes ressortent grâce au plan des joues aminci au-dessus du maxillaire. Le menton est large et prononcé, les lèvres sont fines pour la supérieure, plus charnue pour l'inférieure. La chevelure est finement ciselée et ramenée sur le devant de la tête en mèches incurvées et tombantes sur la nuque. Le portrait est très légèrement parcellaire avec un éclat qui a emporté une partie du nez et de l'oreille gauche.

Cette oeuvre en marbre de Dokimeion, marbre prestigieux de Phrygie (actuelle Turquie) révèle une maîtrise technique exceptionnelle et un rendu particulièrement réaliste de la chair. Les détails, notamment la ciselure de la chevelure et les défauts physiques ainsi que les marques de l'âge sont présents en nombre sur

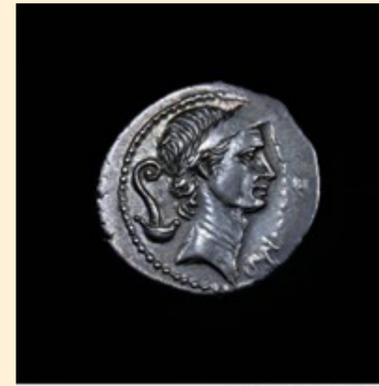


Fig. 2 : Monnaie, tête couronnée de César, Rome, 44 av. J.-C., argent, Paris, BnF, Paris (Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

ce buste. Ces traits véristes permettent un rattachement au courant réaliste des portraits de la fin de la République romaine. L'expression du regard est très intense dans ce portrait et dénote aussi une influence hellénistique dans la représentation de la grandeur. Cette insistance sur l'expressivité et la grandeur, mêlée aux représentations très véristes des traits du visage se retrouve dans plusieurs portraits de personnalités éminentes à la fin de la République. Ce portrait permet d'envisager la présence de grands artistes à Arles à la fin de la République romaine ou une importation romaine traduisant une circulation fluide des oeuvres artistiques entre Rome et ses colonies.

Le « César du Rhône » présente quelques traits communs, notamment dans le traitement particulier de la coiffure, avec les différentes monnaies frappées en 44 av. J.-C. à son effigie réelle (fig. 2). Des techniques informatiques poussées permettent une superposition du « César du Rhône » avec un autre portrait de Jules-César, réalisé de son vivant ou à partir

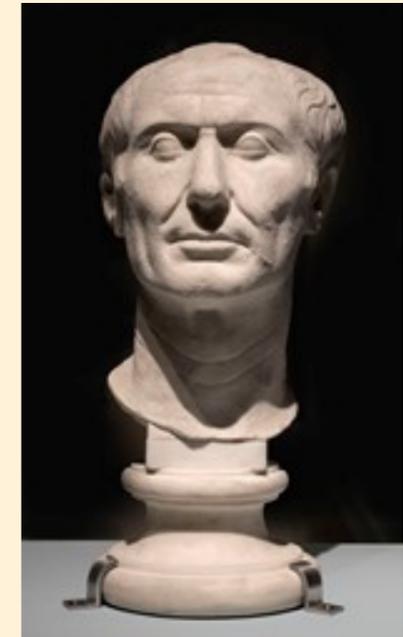


Fig. 3 : Portrait de César, dit de Tusculum, I^{er} siècle av. J.-C., marbre de carrare, Turin, Musée archéologique (photographie d'Angel M. Felicísimo, [CC BY 2.0](https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/))

de son masque funéraire, le « César » de Tusculum, conservé au Musée archéologique de Turin (fig. 3). Des similitudes de détails comme une fossette supra thyroïdienne, marque individuelle très particulière sont rapportées par Luc Long pour démontrer son identification à César. Luc Long conclut à un *unicum*, une pièce unique antérieure à la production stéréotypée des portraits de César (Long 2009, p. 72).

Cette attribution à Jules César a aussi soulevé de vives critiques d'éminents archéologues et spécialistes d'art romain. Ils rejettent tout d'abord très fermement la parenté iconographique avec le portrait de Tusculum ou les pièces de monnaie à l'effigie du dictateur et plaident pour l'hypothèse du « visage d'époque » qui était la représentation classique d'un notable local à la façon de César. La controverse n'est pas encore résolue et le buste est maintenant désigné prudemment « buste présumé de Jules César » ; en revanche, il y a bien un consensus sur le caractère esthétique exceptionnel et le réalisme du portrait arlésien.

Lors d'une campagne de fouilles archéologiques subaquatiques, à Arles en 2007, un buste en marbre, grandeur nature d'un homme vieillissant a été découvert. Il a été présenté par Luc Long, le directeur de l'équipe de fouilles comme le portrait de Jules César et daté d'environ 46 av. J.-C. (fig. 1). Ce buste en marbre, lié à d'autres découvertes de grande importance, a permis la compréhension d'un quartier suburbain d'Arles urbanisé prestigieusement dès la fondation de la colonie romaine par Jules César en 46 av. J.-C., ce qui pourrait valider la présence d'une statue à l'effigie du fondateur de la colonie. Luc Long émet l'hypothèse d'un jet dans le fleuve du buste en 44 av. J.-C. pendant la courte période de *damnatio memoriae* de Jules César. Ce buste devait être inséré dans une statue héroïsante ou plus simplement sur une gaine d'Hermès et placé probablement dans un espace public créé au moment de la fondation de la ville, comme un trophée ou au sommet d'un monument triomphal.

Le portrait impérial avant Hadrien

- Laura Kalhauge, Huina Liu et Léa Frias -

Le portrait impérial, institué par Auguste dès son avènement en 27 av. J.-C., a pour fonction d'inclure des messages idéologiques dans la pose, l'habit, l'équipement ou le visage de l'empereur. Ces portraits sont diffusés rapidement dans tout l'Empire.

Au cours de la République, peu de portrait de jeunes hommes sont représentés, Auguste se tourne alors vers l'art grec, notamment l'art du V^e siècle av. J.-C., qui représente de jeunes hommes et l'empereur continue de se portraiturer en jeune homme, peu marqué par le temps, jusqu'à sa mort en 14 apr. J.-C. à 76 ans. Quatre types de portraits sont réalisés au cours de sa vie et ils peuvent être replacés chronologiquement grâce aux mèches : le type Béziers-Spolète (v. 36-35 av. J.-C.) ; le type d'Actium (v. 31 av. J.-C.) ; le type de Prima Porta (v. 20 av. J.-C.) ; et le type de Forbes (v. 10 av. J.-C.). Ses portraits introduisent différentes représentations qui sont reprises par ses successeurs pour appuyer la lignée d'empereur, mais aussi, car c'est une iconographie de propagande effective. Nous verrons les différents types qu'Auguste introduit mais aussi les changements effectués par ses successeurs.

Le type de représentation d'un empereur nous donne une idée de sa fonction. L'empereur en cuirassé représente sa fonction militaire. Par exemple, la statue de Porta Prima (fig. 1) illustre la victoire d'Auguste contre les Parthes en 20 av. J.-C. La toge permet d'indiquer le statut de l'empereur de Princes, le premier parmi les citoyens, car la toge est un habit commun des romains. Seule la manière de disposer le retour de la toge nous indique si c'est une représentation de fonction religieuse (la tête est alors voilée) ou de fonction administrative, comme celle de sa fonction de magistrat (la tête n'est pas voilée). Par exemple, la statue de la *via Labicana* (fig. 2) représente Auguste comme un prêtre. La statue est datée de 12 avant J.-C., date à laquelle il reçoit le titre de *Pontifex Maximus* (Grand Prêtre). Le portrait d'un empereur déifié, souvent sous les traits de Jupiter (fig. 3), est plus rare, car il n'est accordé que si le Sénat romain approuve à la mort de l'empereur. Ainsi, les portraits sous les traits de Jupiter sont posthumes, lorsque l'empereur a connu l'apothéose. La couronne civique est une distinction honorifique accordée par le Sénat après avoir réalisé une action pour le bien civique. Elle peut être accordée à un citoyen ainsi qu'à l'empereur. Par exemple, la statue du musée de Saint Raymond de Toulouse (fig. 4) représente Auguste couronné par la couronne civique aux feuilles de chêne. Auguste reçoit la couronne civique en 27 av. J.-C. pour avoir mis fin à la guerre civile.

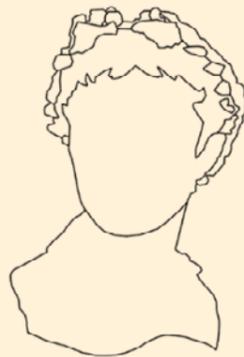
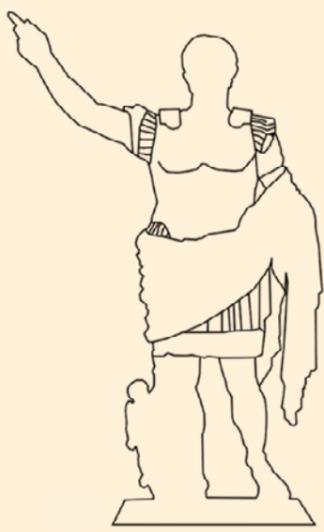


Fig. 1 : Auguste de Porta Prima (© Léa Frias d'après une photographie des musées du Vatican)

Fig. 2 : Auguste Pontifex Maximus (© Léa Frias d'après une photographie du Musée National romain)

Fig. 3 : Auguste en Jupiter (© Léa Frias d'après une photographie du musée de l'Ermitage)

Fig. 4 : Auguste avec la couronne civique (© Léa Frias, d'après une photographie du musée de Saint-Raymond de Toulouse)

Ainsi, Auguste introduit différents types de représentation illustrant ses fonctions et la représentation idéalisée en un jeune homme. Son successeur, Tibère, reprend ces mêmes caractéristiques, devenues des modèles du pouvoir impérial. Cette reprise est également un souhait du nouvel empereur de montrer sa parenté avec Auguste qui l'a adopté. Ainsi, ses traits sont semblables à ceux d'Auguste, alors qu'ils ne sont pas liés génétiquement.

Claude introduit un portrait plus naturaliste : il n'a pas les traits idéalisés, mais les traits de son âge, environ quarante ans lorsqu'il est fait empereur, mais conserve la coiffure julio-claudienne introduite avec Auguste. Ce choix de portrait vient du fait qu'avant son ascension, il n'était pas populaire. Ce changement permet de le montrer semblable au peuple, pour être populaire auprès d'eux. En conservant la coiffure julio-claudienne, introduite par Auguste, il souhaite montrer un lien avec le premier empereur romain.

La période des 4 empereurs avec Othon, Galba, Vitellius et Vespasien (68-69 apr. J.-C.) est courte et voit donc peu de portrait. Leurs portraits sont donc plus connus par le biais de la monnaie. Galba et Vespasien se font représenter avec leurs traits réels, ceux de la vieillesse, dans la continuité de Claude. Les portraits de Vitellius et Othon ressemblent à ceux de Néron avec leurs joues pleines, doubles mentons et cous épais, signes d'une vie de plaisir semblable à celle de Néron.

À partir de Vespasien, le portrait de l'empereur est calqué sur ses traits véristes, c'est-à-dire son âge, sans introduire d'idéalisation. Il a établi une nouvelle dynastie dans des circonstances difficiles, ainsi, il voulait faire de ses portraits des outils puissants de son pouvoir politique et par ses portraits sans idéalisation, il se rapproche plus du peuple.

La dynastie des Antonins commence avec Nerva, mais il n'est empereur que pendant deux ans. C'est Trajan qui introduit véritablement cette dynastie. Il est bien plus apprécié par le peuple et l'armée que son prédécesseur. Il montre clairement un lien avec Auguste dans ses actions militaires et urbanistiques ainsi que dans sa représentation de la coiffure ou le fait de se représenter dans un âge éternel. Auguste est représenté en un jeune homme idéalisé et éternel, Trajan est représenté sous les traits d'un adulte sans âge.



Fig. 5 : Trajan cuirassé (© Laura Kalhauge d'après une photographie de Maurice et Pierre Chuzeville)

La statue de Trajan (fig. 5) cuirassé du Louvre, plus précisément la partie cuirassée, a été trouvée par Visconti à Gabies en 1792. Elle est identifiée comme étant celle d'une statue de Trajan. Elle est assemblée avec une tête de Trajan à l'époque moderne, dans la collection Borghèse. La statue est datée entre la fin du I^{er} siècle et le début II^e siècle apr. J.-C., au début du règne de Trajan. Trajan reprend le style de coiffure d'Auguste, car il souhaite se détacher de la dynastie précédente, les Flaviens, et se tourner vers la première dynastie, les Julio-Claudian. Le type de représentation et la position rappellent la statue d'Auguste de Porta Prima (fig. 6). En effet, le déhanchement de Trajan est identique à celui d'Auguste : la jambe droite est porteuse tandis que la jambe gauche est au repos.

Ainsi, Auguste introduit différents types de représentation qui montrent les différentes fonctions de l'empereur, ainsi que les titres qu'il peut recevoir. Il se montre idéalisé en un jeune homme éternel en écho à l'Empire naissant. Ses successeurs reprennent cette caractéristique pour montrer une continuité entre les empereurs, même s'ils ne sont pas liés génétiquement. D'autres successeurs préfèrent une représentation naturaliste, sans idéalisation de l'âge, ce qui montre le souhait de l'empereur de se rapprocher du peuple.

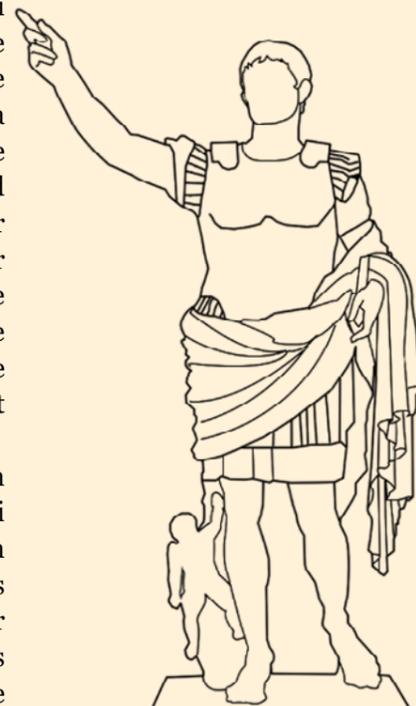


Fig. 6 : Auguste de Prima Porta (© Léa Frias et Laura Kalhauge d'après une image des musées du Vatican)

Les portraits impériaux à partir d'Hadrien

- Nathanaël Delor, Marie-Anne Étienne -

L'arrivée au pouvoir de l'empereur Hadrien en 117 apr. J.-C. apporte de nouvelles approches stylistiques dans la portraiture impériale qui se perpétuèrent durant toute la période antonine. Elles perdurèrent lors de l'avènement des Sévères avant de progressivement s'éteindre au profit d'un tout autre type de représentation à partir de Caracalla.

En grand helléniste, **Hadrien** intégra les canons sculpturaux grecs à ses représentations officielles. Le monarque se représente comme un homme dans la force de l'âge, aux traits fins, aux cheveux légèrement bouclés et à la barbe finement taillée (**fig. 1**). Ces deux particularités rompent ainsi avec les traditions précédentes, instaurant une dimension de beauté et de sentimentalité. La matérialisation de la pupille et de l'iris est également une nouveauté instaurée par les Antonins. Ce travail minutieux de la barbe et des cheveux, commencé sous **Hadrien**, a connu une évolution considérable sous ses successeurs. Si les portraits d'Antonin le Pieux (131-161 apr. J.-C.) restèrent fidèles à la tradition iconographique de son père adoptif, la minutie de la taille s'accrut avec les portraits de Marc Aurèle (161-180 apr. J.-C.) et Lucius Verus (161-169 apr. J.-C.) en raison de l'évolution de la technique de taille.

Le travail de chaque boucle de cheveux et de barbe est extrêmement précis et l'âge est plus marqué, indiquant un intérêt pour la philosophie. Cette accentuation du détail et l'extravagance du décor a trouvé son apogée avec l'empereur **Commode** (180-192 apr. J.-C.) qui est allé jusqu'à héroïser sa personne avec son buste dit **Commode** en Hercule (**fig. 2**).

Avec l'avènement de Septime Sévère (193-211 apr. J.-C.), les codes de représentations ont changé, mais restent influencés par les formes antonines, ceci dans le souci d'une continuité du pouvoir impérial. Pour asseoir sa légitimité, Septime Sévère se fit passer pour un fils de Marc-Aurèle et adopta ses caractéristiques, mais plusieurs nouveautés s'y ajoutent. Le visage est moins idéalisé et les traits marqués affichent sa sagesse. De plus, les volontés et intérêts personnels de l'empereur, notamment celui pour le dieu Sérapis influent également sur ses portraits. Avec Septime Sévère, le portrait conserve donc sa dimension politique, mais s'adonne à plus de véracité individuelle et à une certaine sagesse. Pour son fils **Caracalla**, un tout autre type de portrait est utilisé. L'empereur a des traits plus agressifs, en lien avec sa politique militaire, lui conférant ainsi une aura autoritaire et guerrière. La pilosité est elle aussi, traitée de manière différente. L'empereur conserva les mèches les cheveux, mais cessa de porter la barbe fournie des Antonins (**fig. 3**). Avec ce type de représentation, **Caracalla** amorça la fin du style du début IIe siècle exposant ainsi, un style plus autoritaire et géométrique débuté avec les représentations de son frère Geta (189-211 apr. J.-C) et se poursuivant jusqu'à la fin de l'Empire romain d'Occident.

Sous les dernières dynasties impériales, les portraits évoluèrent tant dans la véracité physique de l'empereur que dans les caractéristiques physiques. Cette évolution résulte principalement de volonté de caractériser le pouvoir et la succession impériale, mais aussi des volontés personnelles des monarques romains dans le contrôle de l'image publique qu'ils donnaient à leurs règnes.

Fig. 1 : Buste d'Hadrien, 117-138 apr. J.-C., marbre blanc, H.90 cm, Rome, Palais des Conservateurs, MC 817 (Photographie de Marie-Lan Nguyen, domaine public, modifiée par ETIENNE Marie-Anne).

Le buste d'Hadrien est marqué par le travail de la pilosité avec une moustache liée à une barbe courte et cheveux finement bouclés. Il possède des traits jeunes malgré une certaine maturité qui renvoie aux philosophes.

Les Antonins -> 96-192 apr. J.-C.



Fig. 2 : Buste de Commode en Hercule, 180-193 apr. J.-C., marbre, H. 133 cm, Rome, Palais des Conservateurs, MC 1200 (Photographie de Marie-Lan Nguyen, domaine public, modifiée par ETIENNE Marie-Anne).

Cette représentation de Commode arbore les attributs iconographiques de Hercule, les pommes du jardin des Hespérides, la massue et la peau du lion de Némée, la léonté. Être associé directement aux travaux effectués par Hercule permet de valoriser l'image de l'empereur.



Les Sévères -> 193-211 apr. J.-C.



Fig. 3 : Moulage en plâtre d'un buste de l'empereur Caracalla en marbre conservé au Louvre, 212-217 apr. J.-C., marbre, H.50 cm, Bordeaux, Collection des moulages de l'Université de Bordeaux Montaigne (Photographie d'un auteur anonyme, domaine public, modifiée par ETIENNE Marie-Anne).

Avec le buste de l'empereur Caracalla, les traits sont marqués procurant ainsi une expression qui mêle dureté et inquiétude. Les cheveux sont courts et bouclés ainsi qu'une courte barbe. Les iris et les pupilles sont marquées rappelant les traditions antonines.

Le portrait de l'Impératrice Sabine en Vénus du musée d'Ostie

- Rebecca Turin -

La sculpture en ronde-bosse représentant l'impératrice Sabine, femme de l'empereur Hadrien, en Vénus Génitrix (fig.1) a été découverte dans les *sede degli Augustali* à Ostie et est aujourd'hui conservée au Musée Archéologique d'Ostie.



Fig. 1 : Vibia Sabina en Vénus Génitrix (photographie de Lalupa, [CC BY-SA 3.0](#), modifiée par Rebecca Turin)

C'est une sculpture en marbre qui mesure 1,80m de hauteur. La tête ainsi que le corps ont été fabriqués dans le même bloc de marbre. La statue repose sur un socle quadrangulaire et représente une jeune femme. Elle est vêtue d'un chiton sans manche et fin qui descend jusqu'aux pieds. Une boucle circulaire en forme de rosace ferme son chiton sur l'épaule gauche. Le tissu semble fin et adhère au corps du modèle en formant un entremêlement de plis.

Sa main gauche partiellement conservée soulève le rabat de son manteau. Son visage est lisse et compact. Ses yeux sont effilés et encadrés par des sourcils marqués. Ses iris et ses pupilles ne sont pas incisés. Le nez est manquant, mais laisse une trace légèrement voutée. Ses lèvres sont charnues et serrées. Son menton est légèrement saillant. Ses cheveux sont tressés en une série de six tresses, posées les unes sur les autres comme un turban. Ses oreilles sont complètement découvertes. Des boucles courtes échappent à la coiffure et descendent sur ses tempes de part et d'autre de son visage.



Fig. 2 : Buste de Salonia Matidia, musée du Louvre (photographie de Mbzt, [CC BY-SA 3.0](#), modifiée par Rebecca Turin)

Le sujet est identifié comme étant Sabine, nièce de Trajan et épouse d'Hadrien. Cette attribution est donnée grâce à la coiffure, caractère précis que l'on rattache à la représentation iconographique de l'impératrice et des

femmes rattachées à la famille de Trajan. Différente de la coiffure de Plotine, femme de Trajan, elle est identique à celle de sa sœur, Marciana et de sa nièce Matidie l'Ancienne (mère de Sabine). La coiffure ainsi que les ressemblances physiologiques (petite bouche, menton fort) qui unissent les représentations des trois princesses ont pour but de souligner l'appartenance de Sabine à la famille de Trajan. Les quatre types de représentations de Sabine sont à rattacher à quatre événements : son mariage avec Hadrien en l'an 100, l'avènement de ce dernier en 117, l'ascension au rang d'Augusta (date encore problématique) et son apothéose octroyée vers 137. Cette statue est à rapprocher de la période se rattachant à l'avènement d'Hadrien en 117. Il s'agissait en ce début de règne d'insister sur le lien de parenté entre Sabine et Trajan par l'intermédiaire des femmes de la famille et ainsi d'appuyer l'affiliation d'Hadrien à la famille Trajan.

Cette sculpture reprend le modèle de la Vénus Génitrix. Ce type statuaire, dont l'original est nommé Aphrodite de Fréjus, est attribué à Callimaque (sculpteur athénien du V^e siècle av. J.-C.) et daté du dernier quart du V^e siècle av. J.-C. On ne connaît ce modèle que par des copies romaines. Il reprend la figure de la déesse Aphrodite, Vénus pour les Romains, déesse de l'amour. Le corps est une copie du modèle de Callimaque, cependant, la Vénus est ici représentée selon une certaine « pudeur » romaine. Son sein gauche est couvert.

Vénus est la mère d'Énée, un des héros de la Guerre de Troie et considérée comme un ancêtre du peuple romain. Les empereurs romains mettent en avant cette filiation entre Vénus, Énée et eux même, pour se montrer en fondateur de Rome. Sabine est l'héritière de la famille de Trajan, mariée à l'empereur, elle est donc impératrice et répond au titre de mater patriae (mère de la patrie). Son titre peut donc

être rattaché à celui de génitrix, qui signifie « mère ».



Fig. 3 : Vénus Génitrix, musée du Louvre (photographie de Baldiri, [CC BY-SA 3.0](#), modifiée par Rebecca Turin)

La tête de Sabine a donc été superposée à un modèle classique grec pour constituer une véritable allégorie visuelle. Cette représentation de Sabine en Vénus permet de souligner la filiation de l'empereur à la famille Trajan ainsi que de souligner le rôle d'Hadrien comme fondateur de Rome et de Sabine comme mater patriae. Cette sculpture permet d'asseoir le pouvoir d'Hadrien tout en légitimant l'entrée de Sabine dans l'officialité, dans son rôle d'impératrice.

La sculpture funéraire romaine

- Léana Lamini, Carla-Marie Prénat, Olivia Renou -

Jusqu'au II^e siècle apr. J.-C., le rite funéraire était la crémation qui consistait à incinérer les morts pour ensuite les disposer dans des urnes. Les sarcophages restent les seuls témoignages permettant de retracer l'histoire de la sculpture funéraire romaine, à travers des aménagements dont les formes diffèrent suivant les régions et les coutumes sous l'Empire. La sculpture funéraire nous renseigne sur l'identité du défunt à travers son usage et son iconographie. De manière générale, l'usage de la sculpture funéraire reflète l'identité d'un citoyen romain, et c'est à travers l'exemple iconographique du Sarcophage des Muses que son décor nous renseigne sur une défunte Romaine cultivée et soucieuse de la culture hellénistique.

Pendant la Rome antique, le rituel funéraire de la crémation se déroulait dans un premier temps par la lamentation funèbre (*conclamatio*), puis venait le cortège funèbre en direction de son tombeau ou mausolée. Selon la classe sociale, les riches étaient mis dans des sarcophages somptueux (pierre ou marbre), alors que les moins aisés devaient se contenter de matières moins nobles (bois ou terre).

➔ Le sarcophage reste le type de sculpture funéraire le plus répandue et utilisée durant la période romaine.

L'iconographie funéraire à l'époque impériale lie les croyances portées par le décor sépulcral. Elle peut nous renseigner sur : l'appartenance sociale du défunt, son environnement, son âge ou ses qualités de citoyen. Cela nous donne à voir pour quel type de deuil on doit l'associer. Par exemple pour les enfants en bas âge sont traditionnellement figurées des scènes d'éducation, tandis que pour les adolescents, des scènes réalistes de déploration familiale.

➔ Ainsi, l'image sculptée est un moyen de langage qui véhicule des valeurs conformes à la société romaine.

Le type d'image sculptée est donc en lien avec son contexte d'utilisation puisque la nature du décor funéraire doit être le reflet de l'identité du défunt.

➔ Un lien qui unifie autant l'intérieur que l'extérieur du sarcophage, afin de sacrifier individuellement le défunt tout en l'inscrivant comme citoyen romain.

Le sarcophage des Muses (**fig. 1**) conservé au musée du Louvre est en marbre et date du début du II^e siècle apr. J.-C. Les inscriptions latines nous permettent de connaître le nom de la défunte, Eufronia.



Fig. 1 : Sarcophage des Muses, II^e apr. J.-C., Paris, musée du Louvre (© RMN Grand Palais / Hervé Lewandowski, 1993)

Le décor sculpté représente les neuf Muses avec leurs attributs.

- **Clio** : muse de l'histoire
- **Thalie** : muse de la comédie
- **Erato** : muse de la poésie amoureuse
- **Euterpe** : muse de la poésie lyrique
- **Polymnie** : muse des hymnes
- **Calliope** : muse de la poésie épique
- **Terpsichore** : muse de la danse
- **Uranie** : muse de l'astronomie
- **Melpomène** : muse de la tragédie

Sur les côtés, des portraits du philosophe Socrate et du poète Hésiode sont présents. Sur le couvercle, le décor représente une scène dionysiaque (de banquet) avec des satyres et des ménades.

Ce sarcophage cherche à représenter l'idéal de l'homme cultivé influencé par l'art grec. L'iconographie du Sarcophage des Muses tire donc son modèle de l'art classique en Grèce. A travers ce sarcophage, la défunte voulait se montrer comme étant une citoyenne romaine lettrée et soucieuse de la culture hellénistique. La source d'inspiration au modèle hellénistique renvoie également à une matérialisation des récits grecs. En effet, les figures mythologiques des Muses est un motif de croyances grecques attesté dès le IV^e av. J.-C. dans lesquelles celles-ci favorisaient le passage des morts dans l'au-delà et le salut de l'âme.

Grâce à un rituel funéraire inscrit dans la culture romaine, le sarcophage est personnalisé grâce au décor sculpté, dont le type iconographique peut nous renseigner sur l'identité du défunt. Pour le Sarcophage des Muses, le rapport entre l'image et les récits d'origine grecque révèle une femme cultivée intéressée par la culture hellénistique. Les coutumes de la sculpture funéraire romaine unifient le défunt avec ses croyances, tout en se conforment au modèle de l'époque impériale.

Les sculptures religieuses, inscrites dans le culte romain ?

- Camille Mauclair, Emma Salvador, Camille Repinçay -

Le culte romain se vivait autant dans la sphère privée que publique. Les sculptures religieuses permettaient donc de donner une image à la divinité ou de décorer des éléments de culte comme des autels. Nous allons mettre cela en avant à travers les exemples de la statue de Minerve du Capitole, du relief de Domitius Ahenobarbus et de l'autel du vicus Aesculeti.

Dans la sphère publique, des statues de culte étaient installées dans les sanctuaires.

La statue de Minerve, conservée au Capitole à Rome (Fig. 1), en est un exemple. C'est une statue de trois mètres de haut, en marbre, datant du II^e siècle av. J.-C. A cette période, la sculpture prenait probablement place dans un temple dédié à la déesse.

Elle est en position de déhanchement, est vêtue d'un chiton ceinturé et porte ses attributs traditionnels (casque, gorgonéion, armes). Ses yeux larges sont des orbites vides, mais étaient à l'origine incrustés de métal et de pierre. Cette sculpture, comme d'autres, s'inspire de la statue chrysléphantine de Zeus à Olympie qui « servira toujours de modèle » comme le raconte l'abbé Barthélemy dans *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1843). Le culte de la déesse se répand progressivement dans tout le monde romain, puisqu'elle appartient à la triade capitoline, expliquant ses nombreuses représentations.



Fig. 1 : Statue de Minerve (© Emma Salvador d'après une photo du musée du Capitole).

Dans la sphère privée, la religion était tout aussi importante. En effet, à partir de Servius Tullius (575-535 av. J.-C.) jusqu'en 64 av. J.-C. puis à partir de la réforme d'Auguste en 7 av. J.-C., chaque quartier (*vicus*) possédait un autel dédié aux Lares. Ces divinités protégeaient les foyers, les personnes et leurs biens. Les autels des *vici*, eux, étaient dédiés aux *Lares compitalicii*. Ils sont célébrés pendant la fête annuelle des *compitalia*. Ainsi, toutes les familles du *vicus* se rendaient à cet autel en cortège familial et un sacrifice avait lieu.

L'autel du *vicus Aescleti* conservé au Palais des Conservateurs à Rome en est un exemple (Fig. 2). Cet autel d'époque augustéenne, de petite taille, est sculpté dans le marbre. Sur la face avant, quatre hommes voilés, en toge et imberbes sont représentés autour d'un autel, ce sont des magistrats du quartier (*vicomagistri*), ce sont eux qui s'occupent du culte dédié aux *Lares*. Au pied de l'autel, un porc et un taureau sont tenus par deux hommes torse nu, ce sont des *victimarii*, des serviteurs qui aident pendant les sacrifices. Le porc est une offrande aux Lares et le taureau à Auguste, car l'empereur était également vénéré. Derrière l'autel se trouve un homme voilé, c'est un *tibicijen*, un joueur de musique. En effet, la musique avait pour but de couvrir les bruits profanes. De plus, sur le côté droit, une représentation d'un Lare en pied prend place.

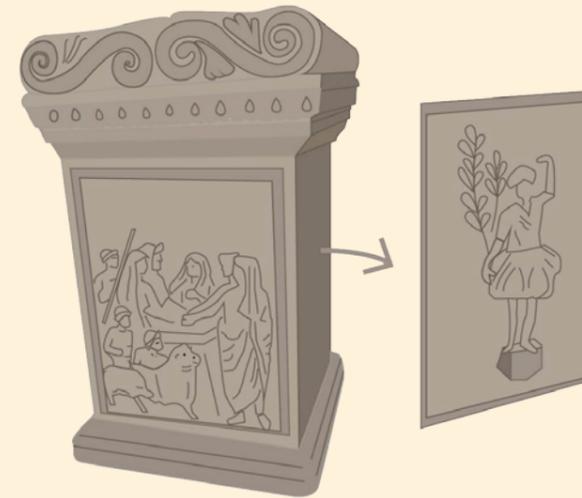


Fig. 2 : Autel des Lares du *vicus Aescletus* (© Camille Repinçay d'après une photo de la Centrale Montemartini)

La religion est omniprésente dans le monde romain et ainsi, nous retrouvons une iconographie qui y est liée sur de nombreux supports, même ceux ayant une autre fonction.

C'est le cas du relief de Domitius Ahenobarbus (Fig. 3) qui, à l'origine, était la base d'un groupe statuaire commémoratif installé dans un temple, sûrement dédié à Neptune, sur le Champ de Mars à Rome. En effet, ce bas-relief en marbre datant du II^e siècle av. J.-C. présente une scène de recensement des citoyens romains et de sacrifice solennel appelé sacrifice des *suovetaurilia*.

Deux éléments se démarquent au milieu de l'image : le taureau sacrificiel et un homme en cuirasse, le dieu Mars, qui occupent toute la hauteur du relief. L'accent est donc mis sur

ce sacrifice des *suovetaurilia*, dédié au dieu Mars, qui se déroulait avant le départ des soldats en campagne militaire (scène de droite) et juste après leur recensement (scène de gauche). Un taureau, un porc et un mouton (centre) étaient donc sacrifiés pour assurer une bonne campagne aux soldats. Ce relief, qui mêle le religieux et le civil, nous montre bien que la religion faisait partie intégrante de la vie des citoyens romains.

Le général, consul et censeur Domitius Ahenobarbus est le commanditaire de ce relief où nous voyons donc un censeur effectuant le recensement des citoyens. De plus, il était fréquent que ce dernier régie les sacrifices religieux. Nous pouvons alors sûrement y voir une représentation de son statut social important à la fois politique, religieux et militaire.



Fig. 3 : Relief dit de Domitius Ahenobarbus (© Camille Mauclair d'après une photo du musée du Louvre).

Pour conclure, la sculpture religieuse montre l'importance de la religion dans la vie romaine, qu'il s'agisse de religion publique et privée ou de la vie quotidienne.

La religion privée : les statuettes des Lares

- Coraline Tatzky, Léa Villate -

Les Lares dans la vie romaine sont chargés de protéger différentes catégories de lieux ; les Lares compitales protègent les carrefours, les Lares viales protègent les routes, les Lares agrestes les jardins et champs publics. Les Lares compitales dans leur origine ont été souvent liés aux divinités agricoles et à la fête des Compitalia pour fêter la fin de la récolte. Nous nous intéresserons particulièrement aux Lares familiares (fig. 2) à travers cet exemple en bronze de 24.8 x 11.6 x 5.4 cm, qui est conservé au Metropolitan Museum de New York et que l'on date du I^{er} ou II^e siècle après J.-C. La religion domestique romaine se compose d'origines simples et de traditions anciennes nourries d'émotions humaines, on estime que les différents rites résistent par leur transmission de génération en génération. Les différentes divinités tutélaires pouvaient être honorées dans une même maison, car elles ont des fonctions différentes, mais complémentaires. La religion romaine est faite de cultes officiels ; les divinités de l'Olympe, du culte impérial à partir d'Auguste (63 av. J.-C – 14 apr. J.-C.) et des cultes privés en lien avec la famille et la ville ; les cultes au sein de la domus, les cultes des carrefours ; etc. Les Lares sont reliés au lieu où vit le foyer, au terrain, ainsi qu'au domaine rural de la famille. Ils protègent la maison au sens du lieu et la famille élargie. Les Pénates sont des divinités du foyer, elles sont les divinités garantes de la subsistance de la famille), ils se déplacent d'ailleurs avec la famille tandis que les Lares restent sur le terrain. Les Mânes sont les ancêtres du foyer auxquels un culte domestique est aussi rendu. Nous décrirons l'iconographie des Lares et nous demanderons pourquoi sont-ils aussi importants dans le monde romain ?

Le culte privé ou comment et où sont honoré les Lares ?

Les Lares peuvent être honorés aux naissances, mariages ou aux décès, ils le sont obligatoirement à des jours de références du calendrier romain aux Calendes, aux Nones et aux Ides. Le laraire est la pièce dédiée aux Lares (fig.3), elle se situe autour de l'atrium, la cour intérieure de la domus. Le culte des Lares se déroulait sur un laraire, un petit autel souvent peint (fig.1). Les statuettes Lares se substituent aux divinités dans le culte domestique, on leur déposer des offrandes sous la forme de denrées « comme des grappes de raisins, des couronnes d'épis ou un porc » (Tibulle, Livre I, Élégie 10) ou du vin. Le rite est guidé par le chef de famille (pater familias) et le reste des personnes qui y participe. On leur offre également des prières, de l'encens et des couronnes de fleurs. On entretient le feu en leur honneur, il symbolise la présence de Vesta, déesse du feu ou le feu elle-même, en grec on la nomme Hestia ce qui signifie « foyer de la maison » (Commelin, 1986, p.33-36).

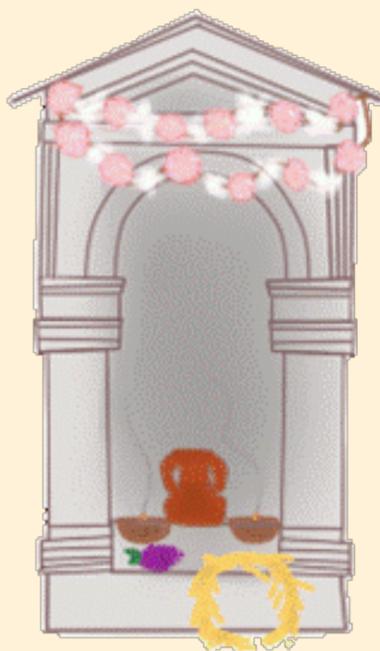


Fig. 1 : Reconstitution d'un laraire et de ses offrandes. (© Tatzky Coraline)



Fig. 2 : Un Lare familiares dit « dansant » datant du I^{er} ou II^e siècle (© Tatzky Coraline)

Sur un grand nombre de statuettes Lares on retrouve une iconographie prédominante celle du « lare dansant », que partage l'œuvre que nous avons choisie. Les Lares sont le plus souvent représentés sous la forme de jeunes personnes, ils sont la plupart du temps vêtus d'une tunique courte, symbole de leur agilité. Ils tiennent souvent des objets en lien avec la consommation du vin et donc de la donation de vin (libation). Le *lare familiares* (fig.2) tient et lève vers le haut un rhyton (vase/corne à boire) et tient une patère dans l'autre main. La figure a une chevelure mi-longue bouclée, deux grands yeux ovales, un nez dit grec et une petite bouche. Sa jambe droite est avancée vers l'avant et les deux pans partant de la ceinture se détachent et sont en flottement. Sa posture est gracieuse et dynamique, il semble presque esquisser un pas de danse.

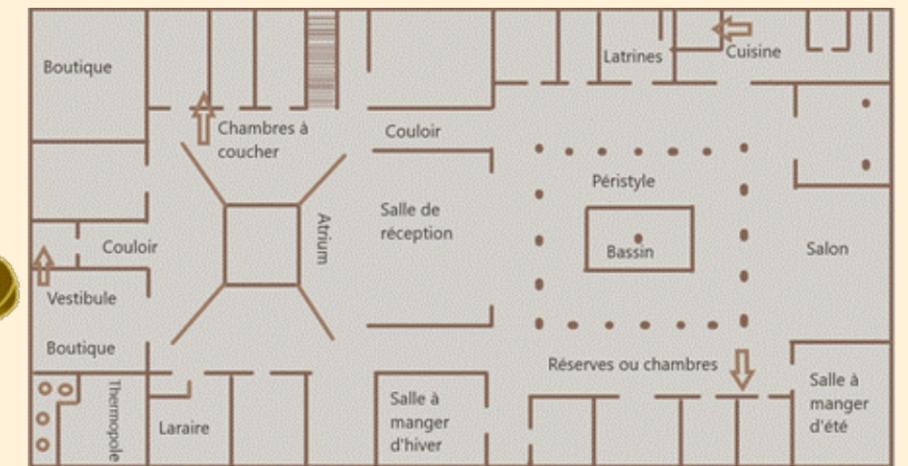


Fig. 3 : Plan d'une maison pompéienne (© Villate Léa)

Le culte privé appartient à la sphère domestique et est propre à chaque famille, le culte public est un culte commun qui relie la société romaine, faisant que lui appartient à la sphère publique. Les Lares, les Pénates et les Mânes sont toutes des divinités familiares, elles s'inscrivent dans le quotidien des Romains, on les représente avec une apparence humaine, on peut dire qu'une certaine relation de confiance s'installe véritablement entre le foyer et ses divinités tutélaires. Les Lares ont une pièce réservée et délimitée dans la même maison que les habitants de la *domus* (fig. 2), ils se matérialisent dans l'espace de la maison par les statuettes Lares.

Liste des figures

La ville romaine

Organisation de la ville de Naples à l'époque romaine

Fig. 1 : Organisation de Naples à l'époque romaine (© Pauline Demol)

Urbanisme romain

Fig. 1 : Plan de la ville d'Ostie (© Angot Eloïse)

Fig. 2 : Plan du *castrum* de la ville d'Ostie (© Angot Eloïse)

Fig. 3 : Plan de la ville de Cosa (© Angot Eloïse)

Le forum romain

Fig. 1 : Forum de Lutèce, Gaule, 69-79 apr. J.-C. (DAO Maud Pochic d'après A.-B. Pimpaud et M.-O. Agnes)

Fig. 2 : Restitution du forum superposée à la topographie actuelle (DAO Cervane Vaternel--Neveu d'après A.-B. Pimpaud et M.-O. Agnes)

Fig. 3 : Le cryptoportique du forum de Lutèce, Gaule, 69-79 apr. J.-C. (DAO Hélène Vaucelle d'après P. Périn et L. Renou)

Fig. 4 : Plan du forum de Lutèce, Gaule, 69-79 apr. J.-C. (DAO Maud Pochic d'après D. Busson et V. Charlanne)

L'architecture romaine

L'architecture religieuse à Rome

Fig. 1 : Plan du Temple de Jupiter Capitolin, Capitole, Rome, 580 av. J.-C., 53 x 63 m (© Léa Bourdier d'après des dessins de John W. Stamper)

Fig. 2 : Élévation de la façade principale du temple de Jupiter Capitolin, Capitole, Rome, 580 av. J.-C. (© Léa Bourdier d'après des dessins de John W. Stamper)

Fig. 3 : Différents ordres utilisés à Rome (© Léa Bourdier d'après la planche VII du volume XVIII de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert)

Fig. 4 : Plan et restitution du temple de Vénus Génitrix, forum de César, Rome, consacré en 46 av. J.-C. (© Léa Bourdier d'après une modélisation du forum de César et un plan de Cassius

Ahenobarbus)

L'architecture funéraire de la Rome antique

Fig. 1 : Reconstruction du mausolée d'Auguste, publiée dans Luigi Canini, *Gli edifici di Roma antica*, Rome, 1851 (Œuvre originale de Luigi Canini, domaine public, modifiée par Youna Froger)

Fig. 2 : Buste d'Auguste couronné de chêne, première moitié du I^{er} siècle apr. J.-C., marbre, H. 51 cm, Toulouse, Musée Saint-Raymond, Ra 57 (Photographie de Martial Publicus, [CC BY-NC 2.0](#), modifiée par Youna Froger)

Fig. 3 : Le Mausolée d'Auguste sur la maquette de Paul Bigot (Photographie de Jean-Pierre Dalbéra, [CC BY-NC 2.0](#), modifiée par Sarah Guillemin)

Fig. 4 : Photographie de la pyramide de Cestius, Rome, 18-12 av. J.-C., marbre de Carrare, H. 36,4 m, L. 29,5 m (Photographie de Giorgio Rodano, [CC BY-NC 2.0](#), modifiée par Inès Belaaroui)

Architecture domestique

Fig. 1 : Plan de la Maison du Chirurgien, Pompéi (VI, 1, 10), seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C. (© GUENNET Sam et BOULOIZEAU Clémence)

Fig. 2 : Plan de la *Domus* de Trebius Valens, Pompéi (III, 2, 1), II^e siècle av. J.-C. (© GUENNET Sam et BOULOIZEAU Clémence)

Fig. 3 : Plan de la *Villa Regina*, Boscoreale, I^{er} siècle apr. J.-C. (© GUENNET Sam et BOULOIZEAU Clémence)

Fig. 4 : Plan simplifié de la *Villa* des Mystères, Pompéi, première phase II^e siècle av. J.-C., restructuration 80-70 av. J.-C. (© GUENNET Sam et BOULOIZEAU Clémence)

Les palais impériaux

Fig. 1 : Plan de la *domus Augusti* (© Eugénie Renard)

Fig. 2 : Partie orientale de la *Domus Aurea* (© Eugénie Renard)

Fig. 3 : Plan du palais de Domitien (© Eugénie Renard d'après J.-Cl. Golvin et la maquette de P. Bigot)

La peinture vésuvienne

Le premier style pompéien

Fig. 1 : Parement de mur d'une *ala* de la maison du Faune, Pompéi (VI, 12), II^e siècle av. J.-C., *in situ* (© Jousse Emma)

Fig. 2 : Parement de mur du petit péristyle de la maison du Faune, Pompéi (VI, 12), II^e siècle av. J.-C., *in situ* (© Jousse Emma)

Fig. 3 : Parement de mur du couloir d'entrée de la maison la maison Samnite, Herculaneum (VI, 1), II^e siècle av. J.-C., *in situ* (© Jousse Emma)

Le deuxième style pompéien

Fig. 1 : Fresque du *cubiculum* II, maison des Griffons, Rome, Palatin, 80 av J.-C., H. 3,10 m, *in situ* (© Jessica Da Cuhna d'après Baratte 2011, p. 90-91)

Fig. 2 : Fresque du *cubiculum* 16, villa des mystères, Pompéi, vers 60 av. J.-C., *in situ* (© Jessica Da Cuhna d'après Baratte 2011, p. 92-93)

Fig. 3 : Paroi d'une chambre à coucher, salle M, villa de Publius Fannius Synistor, Boscoreale, 40-30 av. J.-C., New York, Metropolitan Museum of Art, 03.14.13 (© Jessica Da Cuhna d'après une photographie du Metropolitan Museum of Art)

Fig. 4 : Fresque du *cubiculum* B, paroi de fond de l'alcôve, Leucothée tenant le petit Dionysos, villa sous la Farnésine, Rome, L. 2,30, l. 2,25 m, 20-10 av. J.-C., Rome, Musée national romain, 1118 (© Jessica Da Cuhna d'après Baratte 2011, p. 120-121)

Fig. 5 : Fresque de la célébration des Mystères, villa des Mystères, Pompéi, H. 1,62 m, milieu du I^{er} siècle av. J.-C., *in situ* (© Jessica Da Cuhna)

Fig. 6 : Fresque de la célébration des Mystères, salle 5, villa des Mystères, Pompéi, H. 1,62 m, milieu du I^{er} siècle av. J.-C., *in situ* (© Jessica Da Cuhna)

Le Troisième style pompéien

Fig. 1 : Fresque du *cubiculum* 16, dit « pièce rouge », villa d'Agrippa Postumus, Bostrecase, vers 11-10 av. J.-C., 3,03 x 3,25 m, Naples, Musée archéologique national, 147501 (photographie d'auteur anonyme, [domaine public](#), modifiée par Bouchard Rachelle)

Fig. 2 : Fresque du mur oriental du *cubiculum* 15, dit « pièce noire », villa d'Agrippa Postumus, Bostrecase, vers 11-10 av. J.-C., Naples, Musée archéologique national (dessin de Bariller Elisa)

Fig. 3 : Fresque du *tablinum* de la Maison de M. Lucretius Fronto, Pompéi (V, 4, 11), vers 50-

60 apr. J.-C., *in situ* (photographie d'auteur anonyme, [domaine public](#), modifiée par Bouchard Rachelle)

Fig 4 : Fresque du portique de la grande palestres à Pompéi illustrant la deuxième phase du troisième style (dessin de Bariller Elisa d'après Amedeo Maiuri)

Le quatrième style pompéien

Fig 1 : Fresque de l'*œcus*, dit « chambre de Penthée », scènes d'Hercule et Penthée, maison des Vettii (VI, 15, 1), Pompéi, après 62 apr. J.-C., *in situ* (© Sennepin Cloé)

Fig 2 : Fresque de la paroi est du *triclinium*, candélabre et scène cultuelle, maison des Vettii (VI, 15, 1), Pompéi, après 62 apr. J.-C., *in situ* (© Sennepin Cloé)

La mosaïque romaine

Techniques et matériaux.

Fig. 1 : Coupe d'une mosaïque (© Burgaud Herveline d'après Blanc-Bijon 2016, fig. 1, p. 5)

Fig. 2 : Plan de la villa Romana Del Casale et de ses mosaïques du IV^e siècle apr. J.-C., (© Burgaud Herveline)

Fig. 3 : Mosaïque géométrique de la salle 31, villa romaine del Casale, Sicile, IV^e siècle apr. J.-C., tesselles polychromes, *in situ*, annotée 1 sur le plan (© Burgaud Gaëlle)

Fig. 4 : Tigre de la mosaïque figurée de la salle 36 de la *Grande chasse*, villa romaine del Casale, Sicile, IV^e siècle apr. J.-C., tesselles polychromes, *in situ*, annotée 4 sur le plan (© Burgaud Gaëlle)

Les pavements des triclinia.

Fig. 1 : Reproduction à l'acrylique (21 x 29,7 cm) de la mosaïque *memento mori*, *emblema* du *triclinium* de la maison I, 5, 2, Pompéi, I^{er} siècle av. J.-C., tesselles polychromes, 47 x 41 cm., Naples, Musée Archéologique National, 109982 (© Alinnia Vongxay)

Fig. 2 : Reproduction à la gouache (21 x 29,7 cm) de la mosaïque de Neptune et Amphitrite, mur oriental du *triclinium* de la Maison de Neptune et Amphitrite, Herculaneum, I^{er} siècle apr. J.-C., pâte de verre et tesselles polychromes, 1,78 x 1,52 m, *in situ* (© Nora Naït Brahim)

Les pavements des thermes romains.

Fig. 1 : Mosaïques d'athlètes, exèdre de la palestres, thermes de Caracalla, Rome, III^e-IV^e siècles

apr. J.-C., tesselles polychromes, H. 85 cm, musée grégorien profane, 9875, 9876 (© L. Malingre d'après les photographies des musées du Vatican)

Fig. 2 : Mosaïque d'Amphitrite, sols pavés des thermes à l'entrée, thermes de Neptune, Ostie, II^e siècle apr. J.-C., tesselles bicolores, *in situ* (© L. Malingre d'après S. Bolognini)

Fig. 3 : Mosaïques à figures géométriques, sols pavés, thermes romains de Cahors, I^{er}-II^e siècle apr. J.-C., tesselles polychromes, *in situ* (© L. Malingre d'après C. De Crazannes)

Les arts précieux romains

L'argenterie romaine

Fig. 1 : Seau, provient de Chaourse, 200-270 apr. J.-C., argent et or, D. 21 cm, H. 17 cm, Londres, British Museum, 1889,1019.15 (© The Trustees of the British Museum, [CC BY-NC-SA 4.0](#), modifiée par G. Cochez)

Fig. 2 : Gobelet dit des Jeux Isthmiques, provient de Berthouvielle, argent et feuille d'or, D. 10,3 cm, H. 12,5 cm, Paris, département des médailles, monnaies et antiques, inv.56.10 (photographie de Finoskov, [CC BY-SA 4.0](#), modifiée par G. Cochez)

Fig. 3 : Trois catégories de vaisselle de table (© Dessins de J. Compagnon d'après des photographies de la Bibliothèque Nationale, Paris (1) ; du British Museum, Londres (2, 3, 4, 6) ; du musée du Louvre, Paris (5) ; du musée des Antiquités Nationales, Saint Germain en Laye (8) ; et d'après des dessins de S. Birdi (4) et de F. Leygere (9))

Fig. 4 : Plat, provient de Graincourt-lès-Havrincourt, III^e siècle apr. J.-C., argent et feuilles d'or, D. 13,8 cm, H. 0,4 cm, Paris, musée du Louvre, BJ2211 (© 2014 RMN-Grand Palais ([musée du Louvre](#)) / Stéphane Maréchalle)

Fig. 5 : Plat, provient de Berthouville, II^e siècle apr. J.-C., argent, D. 35 cm, Paris, département des médailles, monnaies et antiques, inv.56.15 (photographie de Finoskov, [CC BY-SA 4.0](#), modifiée par G. Cochez)

Les camées.

Fig.1 : Camée représentant Auguste, attribué à Dioscoride, vers 23 av. J.-C., sardonix, H. 4,9 cm, l. 4 cm, Paris, département des médailles, monnaies et antiques, camée.234 (Marine Omont d'après Vollenweider, Avisseau-Broustet 2003, fig. 52, p. 407)

Fig.2 : Camée représentant Auguste, vers 18-15 av. J.-C., sardonix, H. 3 cm, l. 2,25 cm, Paris, département des médailles, monnaies et antiques, camée.235 (Marine Omont d'après Vollenweider, Avisseau-Broustet 2003, fig. 54, p. 408)

Les bijoux.

Fig. 1 : Élément de collier en forme de *bullae*, 300-100 av. J.-C., or, H. 2,9 cm, l. 2,1 cm, musée du Louvre, Bj 602.2 (© Coline Gabet d'après une photographie du musée du Louvre)

Fig. 2. : Bague en or décorée d'une intaille en améthyste, époque romaine, D. ext. 2,6 cm, D. int. 1,5 cm, D. intaille 0,5 cm, Musée Royal de Mariemont, Ac.70/36 (© Coline Gabet d'après une photographie du musée)

Fig. 3 : Bague à incrustation, première moitié du I^{er} siècle apr. J.-C., or, plomb et sardoine, H. 2,7 cm, l. 2,8 cm, musée du Louvre, Bj 1292 (© Coline Gabet d'après une photographie du musée du Louvre)

La sculpture romaine

Les portraits républicains

Fig. 1 : Portrait de vieillard, première moitié du I^{er} siècle av. J.-C., marbre, H. 37 cm, Rome, musées du Vatican, musée Chiaramonti, 1751 (Agathe Beignet--Aubert d'après Baratte 2011, fig. 19, p. 84)

Fig. 2 : Portrait de femme, provient du Latium, fin du I^{er} siècle av. J.-C., terre-cuite, H. 19 cm, Berlin, Staatliche Museen Antikensammlungen, 551 (Agathe Beignet--Aubert d'après Bianchi Bandinelli 2010a, fig. 79, p. 104)

Fig. 3 : Portrait de Pompée, provient de la tombe des Licinii à Rome, vers 50 av. J.-C., marbre, H. 26 cm, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 733 (Agathe Beignet--Aubert d'après Baratte 2011, fig. 18, p. 82)

Le César du Rhône

Fig. 1 : Buste présumé de César, I^{er} siècle av. J.-C., marbre de Dokiméion, H. 40,5 cm, musée départemental d'Arles antique, RHO.2007.05.1939 (© Rémi Bénali/MDDA, avec l'aimable autorisation de l'auteur)

Fig. 2 : Denier, tête couronnée de César, 44 av. J.-C., argent, Paris, BnF, ancien fonds 2840 (Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque de France)

Fig. 3 : Portrait de César, dit portrait de *Tusculum*, 44 av. J.-C., marbre de Carrare, H. 21,5 cm, Turin, musée des Antiquités, 2098 (Photographie d'Angel M. Felicísimo, [CC BY 2.0](https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/))

Portrait impérial avant Hadrien

Fig. 1 : Statue d'Auguste dite de Porta Prima, 20 av. J.-C., marbre, H. 2,07 m, Rome, musées du Vatican, 2290 (@ Léa Frias d'après une photographie des musées du Vatican)

Fig. 2 : Statue d'Auguste en Pontifex Maximus, dite statue d'Auguste de la *via Labicana*, vers 12 av. J.-C., marbre, H. 2,17 m, Rome, musée national romain, 56230 (@DAO Léa Frias d'après une photographie du musée national romain)

Fig. 3 : Statue d'Auguste en Jupiter, première moitié du I^{er} siècle apr. J.-C., marbre, H. 1,87 m, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, GP-4191 (@ Léa Frias d'après une photographie du musée de l'Ermitage)

Fig. 4 : Statue d'Auguste avec la couronne civique, première moitié du I^{er} siècle apr. J.-C., marbre, H. 51 cm, Toulouse, Musée Saint-Raymond, Ra 57 (@ Léa Frias, d'après une image du musée de Saint Raymond de Toulouse)

Fig. 5 : Statue de Trajan cuirassé, début du II^e siècle apr. J.-C., marbre, H. 2,22 m, Paris, musée du Louvre, Ma 1150 (@ Laura Kalhauge d'après une photographie du musée du Louvre)

Fig. 6 : Statue d'Auguste dite de Porta Prima, 20 av. J.-C., marbre, H. 2,07 m, Rome, musées du Vatican, 2290 (@ Léa Frias et Laura Kalhauge d'après une photographie des musées du Vatican)

Les portraits impériaux à partir d'Hadrien

Fig. 1 : Buste d'Hadrien, vers 117 apr. J.-C., marbre blanc, H. 90 cm, Rome, Palais des Conservateurs, MC 817 (Photographie de Marie-Lan Nguyen, domaine public, modifiée par ETIENNE Marie-Anne)

Fig. 2 : Buste de Commode en Hercule, 190 apr. J.-C., marbre, H. 1,33 m, Rome, Palais des Conservateurs, MC 1200 (Photographie de Marie-Lan Nguyen, domaine public, modifiée par ETIENNE Marie-Anne)

Fig. 3 : Moulage en plâtre d'un buste de l'empereur Caracalla en marbre conservé aux musées du Vatican daté de 215-217 apr. J.-C., plâtre, H. 50 cm, Bordeaux, collection des moulages de l'Université de Bordeaux Montaigne (Photographie d'un auteur anonyme, [domaine public](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/), modifiée par ETIENNE Marie-Anne)

La sculpture impériale : le portrait de l'impératrice Sabine en Vénus d'Ostie

Fig. 1 : Statue de Vibia Sabina en Vénus Génitrix, marbre, H. 1,8 m, Ostie, Museo Ostiense, (photographie de Lalupa, [CC BY-SA 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/), modifiée par Rebecca Turin)

Fig. 2 : Buste de Salonia Matidia, fin du I^{er} siècle apr. J.-C., marbre, H. 77,5 cm, Paris, musée du

Louvre, Ma 1196 (photographie de Mbzt, [CC BY-SA 3.0](#), modifiée par Rebecca Turin).

Fig. 3 : Statue dite Aphrodite Naples Fréjus, type Vénus Génitrix, œuvre romaine d'un original grec attribué à Callimaque, fin du I^{er} siècle apr. J.-C., marbre, H. 1,64 m, Paris, musée du Louvre, Ma 525 (photographie de Baldiri, [CC BY-SA 3.0](#), modifiée par Rebecca Turin).

La sculpture funéraire

Fig. 1 : Couvercle du Sarcophage des Muses, 150-160 apr. J.-C., marbre du Pentélique, H. 92 cm, l. 207 cm, P. 69 cm, Paris, musée du Louvre, Ma 475 ([© RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski, 1993](#))

La sculpture religieuse.

Fig. 1 : Statue de Minerve, II^e siècle av. J.-C., marbre, H. 3,21 m, Rome, musée du Capitole, MC0037 (© Emma Salvador d'après une photographie du musée du Capitole)

Fig. 2 : Autel des Lares du *vicus Aescletus*, 4 av. J.-C. - 2 apr. J.-C., marbre, H. 1,05 m, l. 0,66 m, Rome, Palais des Conservateurs, 855 DR (© Camille Repincay d'après une photographie de la Centrale Montemartini)

Fig. 3 : Relief dit de Domitius Ahenobarbus, vers 100 av. J.-C., marbre, H. 0,8 m, l. 5,60 m, Paris, musée du Louvre, Ma 375 (© Camille Mauclair d'après une photo du musée du Louvre)

La religion privée : les statuettes des Lares

Fig. 1 : Reconstitution d'un laraire et de ses offrandes (© TATZKY Coraline)

Fig. 2 : *Lare familiares* dit « dansant », I^{er}-II^e siècle apr. J.-C., bronze, H. 24,8 cm, New-York, Metropolitan Museum of Art, 19.192.3 (© TATZKY Coraline)

Fig. 3 : Plan d'une maison pompéienne (© VILLATE Léa)

Bibliographie

Bibliographie générale

- B. Andreae, *L'art romain*, Paris, Paris, 1998.
- F. Baratte, *L'art Romain*, Paris, 2011.
- C. Bénard, *Le grand atlas de la mythologie gréco-romaine et égyptienne*, Grenoble, 2015.
- R. Bianchi Bandinelli, *Rome : le centre du pouvoir*, Paris, 2010a.
- R. Bianchi Bandinelli, *Rome : la fin de l'art antique*, Paris, 2010b.
- G. Calza, *Ostie*, Rome, 1958.
- J. Cels Saint-Hilaire, *La République romaine 133-44 av. J.-C.*, Paris, 2005.
- J. Champeaux, *La religion romaine*, Paris, 1998.
- F. Coarelli, *Guide archéologique de Rome*, Paris, 1994.
- F. Coarelli, *Pompéi la vie ensevelie*, Udine, 2005.
- P. Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, 1989.
- G. Coulon, *Les Gallo-Romains*, Paris, 2006.
- J.-M. Croisille, *La peinture romaine*, Paris, 2005.
- J. Engemann, *L'Art romain tardif et paléochrétien de Constantin à Justinien*, Paris, 2014.
- J.-C. Fredouille, *Dictionnaire de la civilisation romaine*, Paris, 1968.
- J.-C. Golvin, *L'antiquité retrouvée*, Paris, 2005.
- J.-C. Golvin, *Rome antique retrouvée*, Paris, 2008.
- A. Grenier, *Les religions étrusque et romaine*, Paris, 1948.
- F. Hinard, *La République romaine*, Paris, 1992.
- A. Hus, *Les religions grecque et romaine*, Brionne, 1961.
- H. Inglebert (dir.), *Histoire de la civilisation romaine*, Paris, 2005.
- J.-L. Lamboley, *Lexique d'histoire et de civilisation romaines*, Paris, 1995.
- Y. Lehmann, *La religion romaine*, Paris, 1989.
- R. MacMullen, *Le paganisme dans l'Empire romain*, Paris, 1987.
- J.-P. Neraudau, *L'art romain*, Paris, 1997.
- J. Prieur, *La mort dans l'Antiquité romaine*, Paris, 1986.
- J. R. Mertens, *Greece and Rome. The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1987.
- J.-P. Neraudau, *L'art romain*, Paris, 1997.
- G. C. Picard, *L'Art romain*, Paris, 1962.
- T. Piel, B. Mineo, *Et Rome devint une République... 509 av. J.-C.*, Clermont-Ferrand, 2011.
- J. Scheid, *Religion et piété dans la Rome antique*, Paris, 2001.
- J. Scheid, N. Guillerat, M. Melocco, *Infographie de la Rome Antique*, Paris, 2020.
- J. Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, 2005.

J.-P. Thuillier, *Le sport de la Rome antique*, Paris, 1996.

J.-P. Thuillier, « Le corps de l'athlète (Grèce, Etrurie, Rome) : représentations et *realia* », dans M.-H. Garelli, V. Visa-Ondarçuhu (dir.), *Corps en jeu : De l'Antiquité à nos jours*, Rennes, 2010, p. 339-350.

R. Turcan, *L'art romain*, Paris, 2002.

M. Wheeler, *L'art romain*, Londres, 1992.

S. Woodford, *Greek and Roman Art*, Londres, 2020.

S. Woodford, *Comprendre l'art antique*, Paris, 2020.

Paul Zanker, *Roman Art*, Los Angeles, 2010.

La ville romaine

« La ville du Haut-Empire. Le forum », dans *Paris antique*, consultée le 26/03/2021, <https://archeologie.culture.fr/paris/fr/forum>

R. Bedon, R. Chevallier, P. Pinon, *Architecture et urbanisme en Gaule romaine 1. L'Architecture et la ville*, Paris, 1988.

J. Borel, J.-L. Paillet, « Le forum antique », dans *Architecture publique civile : gouverner et rassembler* (11/12/2008), consulté le 18/05/2021, <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/le-forum-antique>

E. Bukowiecki, H. Dessales, J. Dubouloz, *Ostie, l'eau dans la ville*, Rome, 2008.

B. Capasso, *Napoli greco-romana*, Naples, 1905.

M. Clavel, P. Lévêque, *Villes et structures urbaines dans l'occident romain*, Paris, 1971.

P. Gros, M. Torelli, *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*, Bari, 1988.

D. Giampaola, « Napoli: archeologia e città », dans A. Ricci (dir.), *Archeologia e urbanistica*, Florence, 2002, p. 145-180.

D. Giampaola, « Il paesaggio costiero di Neapolis tra Greci e Bizantini », dans *Napoli, la città e il mare. Piazza Bovio tra Romani e Bizantini*, Naples, 2010, p. 17-26.

D. Giampaola, « Parthenope, Neapolis e il suo porto », dans M. Osanna, C. Rescigno (dir.), *Pompei e i Greci*, Napoli, 2017, p. 207-213.

E. Greco, « Agora eumeghetes : l'espace public dans les *poleis* d'Occident », dans P. Schmitt-Pantel, F. de Polignac (dir.), *Public et privé en Grèce ancienne. Lieux, conduites, pratiques*, Strasbourg, 1998, p. 153-158.

X. Lafon, J.-Y. Marc, M. Sartre, J.-L. Pinol, *La ville antique. Histoire de l'Europe urbaine*, Paris, 2003.

A. Pelletier, *L'urbanisme romain sous l'Empire*, Paris, 1982.

G.-C. Picard, « Arc de triomphe », dans *Encyclopædia Universalis*, consulté le 18/02/2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/arc-de-triomphe/>

M. Reddé, L. Dubois, D. Briquel, H. Lavagne, F. Queyrel, *La naissance de la ville dans l'Antiquité*, Paris, 2003.

M. Royo, *L'urbs. Espace urbain et histoire (I^{er} siècle av. J.-C. - III^e siècle ap. J.-C.)*, Rome, 2015.

F. Yegül, D. Favro, *Roman Architecture and Urbanism from The Origins to Late Antiquity*,

Cambridge, 2019.

L'architecture romaine

« Au Circus Maximus de Rome, les roues de la fortune », dans *Arte TV*, 2020, [en ligne], consulté le 27/03/2021, <https://www.arte.tv/fr/videos/095915-000-A/au-circus-maximus-de-rome-les-roues-de-la-fortune/>

« La maison romaine : Plan et vie quotidienne dans la *domus* », dans *EDUSCOL*, 13/05/2020, [en ligne], consulté le 11/02/2021, <https://eduscol.education.fr/odysseum/la-maison-romaine-plan-et-vie-quotidienne-dans-la-domus>

A. Carandini, « *Domus e insulae sulla pendice settentrionale del Palatino* » dans *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 91, 2, 1986, p. 263-278.

J.-P. Descoedres, *Ostia : port et porte de la Rome antique*, Paris, 2001.

Liliane Dutrait, « *Le temple étrusque* », fiche supplémentaire, in. n. 251 d'Archeologia.

P. Fleury, S. Madeleine, « Les Maisons de Rome », dans *Les Nocturnes du plan de Rome* (Caen, 8 Octobre 2014), [en ligne], consulté le 09/03/2021, https://youtu.be/yK1fPwJrvml?list=PL8Pdu-rCrd3q2IREBQF9HL4_uafGWNJl

P. Fleury, S. Madeleine, « L'Habitat populaire à Rome », dans *Les Nocturnes du plan de Rome* (Caen, 2 Mars 2016), [en ligne], consulté le 16/03/2021, <https://www.youtube.com/watch?v=31cSz5Yslk>

R. Ginouvès, R. Martin (dir.), *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine III. Espaces architecturaux, bâtiments et ensembles*, Rome, 1998.

J.-C. Golvin, *L'amphithéâtre romain et les jeux du cirque dans le monde antique*, Lacapelle-Marival, 2012.

P. Gros, *L'architecture romaine 1. Les monuments publics*, Paris, 2011.

P. Gros, *L'architecture Romaine 2. Maisons, palais, villas et tombeaux*, Paris, 2017.

R. Hannah, G. Magli, A. Palmieri, « Nero's "Solar" Kingshop and the Architecture of the *Domus Aurea* » dans *Numen*, 63, 5-6, 2016, p. 511 – 524.

F. Lemerle, « J. Poldo d'Albenas (1512-1563), un antiquaire "studieux d'architecture" », dans *Bulletin Monumental*, 160, 2, 2002, p. 163-172.

M. Royo, *Domus imperatoria. Topographie, formation et imaginaire des palais impériaux au Palatin (Ile siècle av. J.-C.-Ier siècle ap. J.-C.)*, Rome, 1999.

M. Royo, « De la « *Domus Augusti* au *Palatium Caesarum* : nouvelles approches et bilan des vingt dernières années de recherches sur le Palatin impérial (Ier s. av.-III e s. ap. J.-C.) », dans *Pallas*, 55, 2001, p. 53-88.

A. Paradisi *et al.*, « *Domus Aurea*, the "sala delle maschere": Chemical and spectroscopic investigations on the fresco paintings », dans *Archaeometry*, 54, 6, 2012, p. 1060-1075.

Ville de Nîmes, *Laissez-vous conter les Arènes*, [en ligne], consulté le 28/03/2021 <https://fr.calameo.com/read/0001578786c6b2fa8b97c>

La peinture vésuvienne

I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *La peinture romaine de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive*, Arles, 2002.

F. Baratte, « Rome. La maison des Griffons », dans *Histoire de l'art Antique. L'art romain*, Paris, 2011, p. 90-91.

F. Baratte, « Pompéi, Villa des mystères : décors peints », dans *Histoire de l'art Antique. L'art romain*, Paris, 2011, p. 92-93.

F. Baratte, « Boscoreale, Villa de Fannius Synistor », dans *Histoire de l'art Antique. L'art romain*, Paris, 2011, p. 94-95.

F. Baratte, « Rome, la maison Auguste sur le Palatin », dans *Histoire de l'art Antique. L'art romain*, Paris, 2011, p. 118-119.

F. Baratte, « Rome, Villa de la Farnésine : décor d'une chambre à coucher », dans *Histoire de l'art Antique. L'art romain*, Paris, 2011, p. 120-121.

A. Barbet, *La peinture romaine, du peintre au restaurateur*, Paris, 1996.

A. Barbet, *La peinture murale romaine, Les styles décoratifs pompéiens*, Paris, 2009.

P. Capus, A. Dardenay (dir.), *L'Empire de la couleur, de Pompéi au sud des Gaules*, catalogue d'exposition (musée Saint Raymond, musées des Antiques de Toulouse, 15 novembre 2014 - 22 mars 2015), Toulouse, 2014.

M. Carrive, « Pompéienne (peinture) », dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], consulté le 08/03/2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/pompeienne-peinture/>

J.-M. Croisille, *La peinture romaine*, Paris, 2005.

H. Fragaki, « Représentations architecturales de la peinture pompéienne. Evolution de la pensée archéologique », dans *MEFRA*, 115, 1, 2003, p.231-237.

J.-M. Irollo, « Le deuxième style pompéien », dans *Pompéi : l'Antiquité retrouvée*, Paris, 2014, p. 214-224.

H. Lavagne, E. de Balanda, A. Uribe-Ech (dir.), *Jeunesse de la beauté : la peinture murale antique*, catalogue d'exposition (exposition itinérante, 1992), Paris, 1995.

D. Mazzoleni, U. Pappalardo, *Fresques des villas romaines*, Paris, 2004.

M. Mulliez, *Le luxe de l'imitation. Le trompe l'oeil de la fin de la république romaine, mémoire des artisans de la couleur*, Naples, 2014.

C. Picard, « Au "triclínium d'été" de la villa dite de P. Fannius Synistor, près de Boscoreale. La décoration pariétale : religion ou histoire ? », dans *Journal des savants*, 1957, p. 49-68.

C. Salles, « La fresque de la villa des Mystères à Pompéi », dans *Nocturnes "Invités" & "Renaissance"*, (Université de Caen, 4 mars 2020), [en ligne], consulté le 08/03/2021, https://www.canal u.tv/video/cireve/la_fresque_de_la_villa_des_mysteres_a_pompei.55549

G. Sauron, « Une polémique qui dure : le "deuxième style pompéien" », dans *Topoi*, 5/1, 1995, p. 249-267.

G. Sauron, « La révolution iconographique du "deuxième style" », dans *MEFRA*, 113, 2, 2001, p. 769-786.

K. Schefold, *La peinture pompéienne, essai sur l'évolution de sa signification*, Bruxelles, 1972.

La mosaïque romaine

L. Alberti, E. Bourguignon, T. Roby, *Formation de techniciens à l'entretien des mosaïques in situ*, [en ligne], Los Angeles, 2013, https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/

[pdf_publications/pdf/formation_de_techniciens_2014.pdf](#)

A. Bouet, « La mosaïque de la *via Marsala* à Rome (*regio V*) : le plan des thermes d'une association d'athlètes ? », dans *MEFRA*, 110, 2, 1998, p. 849-892.

A. Belis, « Roman mosaics in the J. Paul Getty Museum » catalogue d'exposition (J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2016), Los Angeles, 2016.

V. Blanc-Bijon, « Comment travaillaient les mosaïstes dans l'Antiquité », dans *Territori della Cultura*, 25, 2016, p. 16-41.

J.-P. Brun, M. Leguilloux, P. Borgard, M. Mingaud, N. Monteix. « Pompéi et Herculaneum : recherches sur les productions artisanales. », dans *MEFRA*, 116, 1, 2004, p. 618-626.

A. Dekayir, M. Amouric, J. Olives, Cl. Parron, A. Nadiri, A. Chergui, M. Abdeljalil El Hakraoui, « Structures et caractérisation des matériaux utilisés dans la construction d'une mosaïque romaine de la cité de Volubilis (Maroc) », dans *Géosciences*, 336, 12, 2004, p. 1061-1070.

H. Dessales, « Pompéi », dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], consulté le 16/03/2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/pompei/>

J.-P. Darmon, A. Rebourg, *La mosaïque gréco-romaine IV*, Paris, 1994, p. 67-68.

M. Labrousse, « Les thermes romains de Cahors », dans *Gallia*, 21, 1, 1963, p. 191-225.

C. Lochin, « Mosaïque et statue de culte. Neptune et Amphitrite à Herculaneum », dans H. Morlier (dir.), *La mosaïque gréco-romaine IX*, actes du colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale (Rome, 5-10 novembre 2001), Rome, 2005, p. 35-49.

V. Louis, « Pompéi », dans *Revue des Deux Mondes*, 23, 4, 15, 1840, p. 622-638.

C. K. Mackenzie, *Culture and Society at Lullingstone Roman Villa*, Oxford, 2019.

E. Morvillez, « *Klinai* ou *triclinium* ? Sur la permanence de l'utilisation du mobilier grec de banquet à l'époque romaine », dans *Mètis, Et si les Romains avaient inventé la Grèce ?*, N. S. 3, 2005, p. 57-76.

N. Monteix, « Herculaneum », dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], consulté le 14/03/2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/herculanum>

U. Pappalardo et R. Ciardiello, *Mosaïques grecques et romaines*, Paris, 2010.

F. Salet, « La mosaïque de pavement de l'Antiquité au Moyen Âge », dans *Bulletin Monumental*, 132, 3, 1974, p. 248.

R. Sweetman « Identification of Space through a Study of Mosaics: a Case Study, Knossos, Crete », dans *British School at Athens Studies, Building communities: House, Settlement and Society in the Aegean and Beyond*, Athènes, 2007.

M. Turci, « Nuove proposte di contestualizzazione dei mosaici pavimentali delle terme di Porte Marina di Ostia », dans *Revue Archéologique*, 67, 1, 2019, p. 49-90.

« Villa Romana del Casale », site officiel du parc archéologique de Morgantina et de la villa romaine del Casale, [en ligne], consulté le 08/04/2021, <https://www.villaromanadelcasale.it/>

Les arts précieux romains

M. Avisseau, J. Jacquiot, « Glyptique », dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], consulté le 18/02/2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/glyptique/>

F. Baratte, K. Painter, F. Leyge (dir), *Trésors d'orfèvrerie gallo-romains*, catalogue d'exposition, (Paris, musée du Luxembourg, 8 février - 23 avril 1989 ; Lyon, musée de la Civilisation gallo-romaine, 16 mai - 27 août 1989), Paris, 1989.

S. Baratte, C. Metzger, E. Possémé, E. Taburet-Delahaye, C. Ziegler, « Bijoux », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 04/03/2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/bijoux/>

E. Babelon, *La gravure en pierres fines, camées et intailles*, Paris, 1894.

M. Calleweart, V. Lamy, C. Dumora, F. Mathis, D. Strivay, H. Calvo del Castillo, C. Thiaudière, C. Besson, A. Verbranck-Piérard, « Matériaux, techniques et savoir-faire des orfèvres antiques », dans *Les cahiers de Mariemont*, 40, 2016, p. 133-147.

E. Coche de la Ferté, *Les bijoux antiques*, Paris, 1956.

M. Deloche, *Le port des anneaux dans l'Antiquité romaine et dans les premiers siècles du Moyen-Âge*, Paris, 1896.

M.-C. Duflos, « Trois pendentifs ; éléments de collier à motifs géométriques », dans *Panorama de l'Art*, mai 2017, [en ligne], consulté le 12/03/2021, <https://www.panoramadelart.com/bijoux-etrusque>

J. Jacquiot, « Camées », dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], consulté le 11/02/2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/camees/>

A. Merlin, *Les bijoux antiques*, dans *Journal des savants*, 1956, 3, p. 135-139.

J.-P. Poirot, H.-J. Schubnel, « Gemmes », dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], consulté le 18/02/2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/gemmes/>

J.-N. Robert, *Les romains et la mode*, Paris, 2011.

M.-L. Vollenweider, M. Avissau-Broustet, *Camées et intailles I. Les portraits grecs du Cabinet des médailles*, Paris, 1995.

M.-L. Vollenweider, M. Avissau-Broustet, « Portraits d'Auguste et de Livie (n° 34 à 64) », dans *Camées et intailles II. Les portraits romains du Cabinet des médailles*, Paris, 2003.

Les portraits romains

« Portrait d'Octave-Auguste », dans *POP : la plateforme ouverte du patrimoine*, [en ligne], notice mise à jour le 26/03/2020, consulté le 21/05/2021, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/05630000121>

J.-J. Ampère, « L'histoire romaine à Rome : Galba, Othon, Vitellius, Vespasien et Titus », dans *Revue des Deux Mondes*, 7, 2, 1857, p. 333-356.

J.-C. Balty, D. Cazes, E. Rosso, *Les portraits romains I, 2. Le siècle des Antonins*, Toulouse, 2012.

B. Blandin (dir.), *César et le Rhône, Chefs d'œuvre antiques d'Arles*, catalogue d'exposition, (Musée d'art et d'histoire de Genève, Genève, février 2019), Genève, 2019.

P. Capus, « Buste d'Auguste couronné de chêne », dans *Les sculptures de la villa romaine de Chiragan*, Toulouse, [en ligne], 2019, consulté le 21/05/2021, <https://villachiragan.saintraymond.toulouse.fr/partie-02-galerie-des-portraits/ra-57-auguste>

M. Denti, « L'art du portrait en Grèce et à Rome, ou de l'approche ethnique et formaliste à un phénomène culturel et politique », dans *Perspective*, 1, 2008, p. 72-78.

A. Hekler, *Portraits antiques*, Paris 1913.

K. De Kersauson, *Catalogue des portraits romains du musée du Louvre I. Portraits de la République et d'époque julio-claudienne*, Paris, 1986.

K. De Kersauson, *Catalogue des portraits romains du musée du Louvre II. De l'année de la guerre*

civile, 68-69 apr. J.-C., à la fin de l'Empire, Paris, 1996.

L. Long, P. Picard-Cajan (dir.), *César. Le Rhône pour mémoire*, catalogue d'exposition (musée départemental Arles Antique, 24 octobre 2009- 2 janvier 2011), Arles, 2010.

J.-L. Martinez (dir.), *Arles, les fouilles du Rhône. Un fleuve pour mémoire*, catalogue d'exposition (musée du Louvre, Paris, 9 mars 2012-25 juin 2012), Paris, 2012.

V. Poulsen, *Les Portraits romains I. République et dynastie Julienne*, Copenhague, 1962.

E. Roca, C Parisi Presicce (dir.), *Ritratti. Le tante facce del potere*, catalogue d'exposition (Rome, Musée du Capitole, 10 mars - 25 septembre 2011), Rome, 2011.

E. G. Suhr, « A Portrait of Claudius », dans *American Journal of Archaeology*, 59, 4, 1955, p. 319-322.

T. Stevenson, « Vespasien: Power and presentation », dans *Acta Classica*, 53, 2010, p. 95-99.

La sculpture romaine

M. Étienne, « Les bas-reliefs historiques romains du Musée du Louvre », dans *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 17, 2, 1909, p. 145-254.

M. Galinier, F. Baratte (dir.), *Iconographie funéraire romaine et société : Corpus antique, approches nouvelles ?*, actes du colloque international (Perpignan, 30 septembre - 2 octobre 2010), Perpignan, 2013.

V. Gaggadis-Robin, *La sculpture romaine en Occident*, Arles, 2016.

V. Huet, « Le voile du sacrificant à Rome sur les reliefs romains : une norme ? », dans F. Gherchanoc, V. Huet (dir.), *Vêtements antiques, s'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, Arles, 2012, p. 47-62.

D.E.E. Kleiner, *Roman Sculpture*, Yale, 1993.

M. Reddé, « Les scènes de la vie quotidienne dans la sculpture funéraire romaine », dans *Annales de l'École pratique des hautes études*, annuaire 1976-1977, 1977, p. 1165-1169.

Musée du Louvre, « Le relief de Dominitus Ahenobarbus par Daniel Roger - Musée du Louvre », *Youtube*, 9 février 2018, consulté le 09/05/2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=Hhdmmk4gZAM>)

Musée du Louvre, « Le relief de Dominitus Ahenobarbus par Daniel Roger », *Youtube.com*. 9 février 2018 [Consulté le 21 mars 2021].<https://www.youtube.com/watch?v=Hhdmmk4gZAM>



Le monde romain antique couvre une longue période de 753 av. J.-C. à 476 apr. J.-C. et s'étend sur un vaste territoire. L'art durant l'antiquité romaine est très varié. Les styles et matériaux sont multiples. Les étudiants de deuxième année de licence d'Histoire de l'Art de l'Université de Tours, sous la direction de Flore Lerosier et en collaboration avec le Fac'Lab New Teach de Tours, proposent dans cet ouvrage une synthèse des différents types d'art qui se trouvent dans le monde romain. L'ouvrage aborde différentes thématiques de l'art romain, à travers des représentations visuelles multiples, d'après le modèle de l'ouvrage de John Scheid et Nicolas Guillerat, *Infographie de la Rome antique* (Paris, 2020). L'ouvrage permet de mieux comprendre le style de vie des contemporains de la période. Les illustrations sont un élément essentiel pour appréhender la diversité des arts et des styles de l'Antiquité. L'ouvrage vous permettra d'en apprendre davantage sur l'organisation des villes romaines à travers des plans mais aussi sur la construction d'édifices majeurs pour les cités antiques. L'architecture romaine permet de comprendre les différentes fonctions des édifices à travers des dessins et des images. Les étudiants proposent une synthèse des quatre styles pompéiens en peinture et abordent les thèmes de la mosaïque, de la sculpture et des arts précieux. Cette infographie propose alors une synthèse des arts et des styles qui ont marqué l'ensemble de la période et du territoire.