

L'ART ORNEMENTAL, ARME PRIVILÉGIÉE DU POUVOIR AUGUSTÉEN

GILLES SAURON

Notre époque se défie de l'ornement. Le fameux manifeste de l'architecte viennois Adolf Loos (*L'ornement est un crime*), lancé au début du XX^e siècle, a inauguré une ère d'extraordinaire dépouillement de notre environnement architectural qui a profondément marqué notre sensibilité. Mais pendant des siècles, l'art occidental a cultivé un art ornemental directement hérité de l'Antiquité. En essayant de comprendre les raisons de son inaltérable prégnance, je me suis aperçu que les ornements végétaux classiques, dont les formes apparemment identiques sur un support antique, médiéval ou moderne nous paraissent si banales aujourd'hui, étaient nés en fait des conflits les plus sanglants qu'ait connus l'histoire de Rome: ils ont constitué une réponse à l'esthétique du chaos qui avait accompagné les guerres civiles du dernier siècle avant J.-C., et dont les formes extravagantes ont été condamnées à l'époque par des auteurs comme Lucrèce et Vitruve. J'ai présenté mes recherches sur ce sujet dans *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*¹, dont je commencerai par rappeler brièvement quelques conclusions.

Je me suis intéressé après tant d'autres à l'autel de la Paix Auguste (*ara Pacis Augustae*), et plus précisément à l'extraordinaire décor végétal qui orne les quatre faces de l'enceinte de ce monument. Nous savons par diverses sources antiques que cette dédicace religieuse avait été projetée en 13 avant J.-C. par le Sénat à la suite de la pacification des provinces occidentales de l'Empire, et que l'autel fut finalement dédié le 30 janvier 9 avant J.-C. à la limite septentrionale du Champ de Mars.

Il faut tout de suite observer que ce monument est un des mieux conservés de la Rome antique. Il a fait l'objet de découvertes sporadiques à partir de la Renaissance, ce qui explique la présence au Musée du Louvre d'un de ses reliefs, puis il fut l'objet de fouilles en 1859 puis en 1903, et pour finir un dégagement systématique a été entrepris avant la dernière guerre mondiale. Je précise tout de suite, pour n'y plus revenir, que le responsable scientifique de la reconstruction de l'*ara Pacis*, Giuseppe Moretti, a fait pour l'essentiel

¹ Paris 2000.

une œuvre remarquable, notamment en procédant à des restitutions en plâtre des parties manquantes, justifiées dans le monumental ouvrage, dont la publication par les éditions de l'État italien a été retardée jusqu'en 1948.

La seconde observation liminaire est que ce monument plutôt bien conservé est un témoignage particulièrement précieux pour l'histoire de Rome, et un document capital et irremplaçable pour l'histoire de l'art. Du premier point de vue, il faut replacer ce monument au sein de l'entreprise idéologique qui a accompagné la fondation par Auguste du Principat, c'est-à-dire d'un pouvoir à la fois monarchique et dynastique, qui rompait avec cinq siècles de régime oligarchique à forme républicaine dans l'histoire de Rome. L'idéologie augustéenne était fondée sur le retour de l'âge d'or, une ère de paix, de prospérité et de piété, qui était censée renouer avec l'époque lointaine où Saturne/Cronos régnait parmi les dieux, mais qui cette fois-ci était présidée par Apollon identifié au Soleil. Il va de soi que cet autel dédié à la Paix jouait les premiers rôles dans la mise en œuvre de cette entreprise de domestication des esprits, dans la mesure où la paix, à qui l'autel était dédié, et la piété, dont un autel est par définition l'instrument, étaient considérées traditionnellement comme deux conditions essentielles de l'âge d'or.

Mais ce qui va m'intéresser maintenant, c'est le rôle décisif que le décor végétal de l'enceinte de l'*ara Pacis* a joué dans le renouvellement complet des formes à cette époque. Les quatre faces de l'enceinte sont en effet ornées d'un décor de rinceaux d'acanthé, disposé sous des reliefs à sujet mythologique ou allégorique sur les faces percées d'une porte, à l'est et à l'ouest, et sous la représentation d'une procession sur les côtés nord et sud. Ce sont ces dernières compositions qui sont évidemment les plus vastes et les plus complexes. La présence de rinceaux d'acanthé se justifie spontanément à l'intérieur du décor d'un monument dédié à la Paix et à la prospérité que celle-ci autorise comme un symbole général de l'exubérante fécondité de la nature. Un commentateur de ce décor, Hans Peter L'Orange, avait même eu l'idée ingénieuse de mettre en rapport ces végétaux sculptés avec un texte fondateur de l'idéologie augustéenne, la fameuse quatrième églogue de Virgile: on lit, par exemple, dans ce poème que, au moment du retour de l'âge d'or, la terre prodiguera le lierre et l'acanthé se mêlant à des plantes aromatiques, et aussi que les grappes de vignes seront suspendues aux ronces sauvages, et L'Orange a reconnu à l'intérieur de la composition végétale de l'*ara Pacis* des motifs comparables aux images du poète. Mais l'examen plus attentif de ces végétaux sculptés m'a conduit à supposer qu'ils recelaient un symbolisme beaucoup plus complexe que ne le soupçonnait le savant norvégien. Si on examine en effet le détail du décor de l'enceinte de l'autel, il n'est pas possible d'affirmer avec Hans Peter L'Orange que "sur l'*ara Pacis*, les grandes fleurs fantastiques surgissent des rinceaux comme chez Vir-

gile de précieuses plantes exotiques et aromatiques se mêlent au lierre et à l'acanthé", ou encore que "aussi bien chez Virgile que sur l'*ara Pacis*, des grappes de raisin sont suspendues à des plantes sauvages"². On observe plutôt que l'acanthé occupe une place écrasante dans la substance végétale de ces rinceaux, alors que les végétaux emblématiques de Dionysos, le lierre et la vigne, sont certes bien présents, mais sur un mode mineur. De plus, loin de pendre à des ronces incultes, les grappes de raisin paraissent accrochées à des volutes d'acanthé, qui les circonscrivent étroitement en compagnie d'un modeste rameau de lierre. Autrement dit, le texte de Virgile paraît bien en effet être cité dans la composition des rinceaux de l'*ara Pacis*, mais cette citation fait l'objet d'une formulation radicalement nouvelle. Tout se passe comme si les plantes préférées de Dionysos étaient ici délibérément placées en position subalterne par l'impérieuse domination de l'acanthé. Le décor présente même à ce titre un caractère paradoxal, car on s'attendrait plutôt à voir des plantes grimpantes, le lierre et la vigne en l'occurrence, se répandre sur la palissade, et non l'acanthé! Or Virgile est ici en quelque sorte corrigé par Virgile lui-même, car le thème d'une compétition entre végétaux apparaît bien dans les *Églogues* du poète, non pas dans la IV^e, mais dans la VII^e. Au cours d'une compétition entre deux bergers, l'un d'eux, Corydon, met en scène les végétaux emblématiques traditionnels des grands dieux à côté du coudrier, la plante préférée de sa bien-aimée Phyllis, et imagine entre eux une compétition d'où sortira victorieux d'une manière inattendue le coudrier de Phyllis: «Le peuplier est très agréable à l'Alcide, la vigne à Iacchus, le myrte à la belle Vénus, son laurier à Phébus. Mais Phyllis aime les coudriers: tant que Phyllis les aimera, ni le myrte ni le laurier de Phébus ne seront victorieux des coudriers» (Verg. *ecl.* 7,61-64). De telles compétitions entre végétaux emblématiques sont bien connues dans la poésie grecque, comme dans le *Débat du laurier et de l'olivier* de Callimaque. Mais Virgile enrichit le thème en attribuant un végétal à une mortelle et en orchestrant une compétition générale des végétaux emblématiques, d'où le coudrier sort vainqueur du peuplier d'Hercule, du myrte de Vénus, de la vigne de Bacchus et du laurier d'Apollon. Si l'on considère le décor de l'*ara Pacis*, on peut supposer que le lierre et la vigne s'y trouvent en position de végétaux «vaincus» selon l'image virgilienne (*nec ... uincet...*), tandis que l'acanthé y ferait figure de végétal «vainqueur». Je note que ce rôle de vainqueur assumé par un végétal apparaît aussi dans la mythologie, notamment dans la légende de l'impie Lycurgue, que la vigne vengeresse de Dionysos avait cherché à étouffer, ainsi que l'illustre une mosaïque hellénistique de

² H.P. L'ORANGE, *Ara Pacis Augustae. La zona floreale*, "AAAH" 1 (1962) 7-16 (et pl. I-V).

Délos³, ou, vers la fin du III^e siècle après J.-C., une mosaïque de Vienne en Gaule, qui montre le roi thrace luttant avec une hache contre les rinceaux de vigne qui prolifèrent autour de lui. Les raisons de la compétition entre végétaux dans les rinceaux de l'*ara Pacis* tiennent évidemment au fait que s'y exprime la rivalité fondatrice du principat d'Auguste, celle qui avait opposé Marc Antoine, qui s'était proclamé «nouveau Dionysos» dès les débuts du triumvirat, au moment de son installation dans la moitié orientale de l'empire, et le futur Auguste, qui se disait protégé et même fils d'Apollon, le dieu à qui il prétendit devoir la victoire d'Actium et dont il fit implicitement le nouveau roi de l'Olympe en orchestrant la propagande du retour de l'âge d'or. Je n'insisterai pas sur la théorie lancée par John Pollini⁴ et développée par David Castriota⁵ sur le *numen mixtum*, une divinité syncrétique associant Apollon et Dionysos que Lucaïn évoque à propos de Delphes (V 73-74), qu'ils ont cru reconnaître en raison de la présence simultanée dans les rinceaux de l'*ara Pacis* des végétaux emblématiques de Dionysos, le lierre et la vigne, et du laurier apollinien.

Or le laurier d'Apollon est très discret à l'intérieur des rinceaux de l'*ara Pacis*, puisque sa présence se réduit au plus à trois rameaux, et cette apparente insignifiance jure avec la surabondance de ses représentations officielles dans la Rome augustéenne (monnaies, ancien temple du sud du Champ de Mars somptueusement reconstruit, nouveau temple d'Apollon sur le Palatin, autels des Lares Augustes...) et même avec sa présence réelle devant les portes de la maison du *Princeps* au Palatin ou encore dans la villa impériale de Prima Porta: cette extraordinaire disproportion suffit à convaincre que ces rinceaux recèlent un symbolisme d'une richesse exceptionnelle.

Une étude d'un spécialiste allemand du décor architectural hellénistique, Hermann Büsing, s'était intéressée à cette apparente confusion de la composition des deux frises végétales les plus étendues de l'*ara Pacis*⁶. Sur la face méridionale, Büsing observait que, sur la frise historiée, les deux personnages majeurs de la politique romaine de l'époque, Auguste et Agrippa, étaient placés dans une position exactement symétrique par rapport à l'axe central de cette paroi de l'enceinte, et surtout que ces deux figures étaient situées juste au-dessus d'un curieux motif "en trident" terminant ici une des bran-

³ P. BRUNEAU - C. VATIN, *Lycurgue et Ambrosie sur une nouvelle mosaïque de Délos*, "BCH" 90 (1966), 391-427.

⁴ J. POLLINI, *The Acanthus of the Ara Pacis as an Apolline and Dionysiac Symbol of Anamorphosis, Anakyklosis and Numen Mixtum*, in M. KUBELIK - M. SCHWARZ (éd.), *Von der Bauforschung zur Denkmalpflege. Festschrift für Alois Machatschek*, Wien 1993, 181-217.

⁵ D. CASTRIOTA, *The Ara pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton 1995.

⁶ H. BÜSING, *Ranke und Figur an der Ara Pacis Augustae*, "AA" 1977, 247-257.

ches des rinceaux de la frise ornementale. Il en conclut à l'interdépendance des deux frises. Poursuivant ses investigations, le savant allemand a remarqué qu'il existait un axe vertical situé sur chaque moitié de la frise végétale, à mi-chemin entre l'axe central qui passe par le milieu du buisson d'acanthé et l'axe vertical médian des pilastres d'angle. Cet axe vertical secondaire par rapport à l'axe central de la composition se confond avec le diamètre d'un cercle englobant sept fleurs sur chaque moitié de la frise.

Toutes ces données de fait m'ont amené à la conclusion irrésistible que les compositions végétales des faces nord et sud de l'*ara Pacis* répondent à une organisation très différente de celle des quatre décors analogues des faces est et ouest de l'enceinte de l'autel, et qu'à la nature essentiellement ornementale de celles-ci, celles-là opposent la présence d'un symbolisme complexe et évidemment caché. On n'a pas manqué de reprocher à mon exégèse l'idée évidente que le public romain ne pouvait ni en déceler la présence ni en percevoir la signification. Paul Zanker a donné le signal de cette critique, qui a évidemment trouvé un très large écho. Mais je n'ai jamais dit que ce genre de message était destiné à la masse des Romains. Il va de soi qu'il ne pouvait avoir été élaboré qu'à l'usage interne de l'aristocratie, et le fait paradoxal de l'avoir enfermé dans le décor d'un autel du culte public ne faisait qu'en renforcer le caractère intangible et sacré. En abordant l'étude de ces rinceaux, je n'avais aucune idée de ce que j'allais découvrir. Ce sont uniquement les constatations de faits qui m'ont conduit, je le répète, irrésistiblement sur la voie de ce symbolisme. Comme Georges Clemenceau, «je ne connais rien de supérieur à la nécessité des faits». La question est uniquement de savoir si ces faits existent et si les conclusions que j'ai prétendu tirer de leur existence et de leurs rapports s'imposent ou non.

Je me contenterai de résumer l'essentiel des conclusions auxquelles je suis parvenu. Les rinceaux de l'*ara Pacis* ne recèlent de message secret que sur la face sud de l'enceinte. La procession représentée sur la frise qui occupe le champ supérieur du décor comporte en effet la représentation des principaux membres de la famille impériale en 13 avant J.-C. De part et d'autre de l'axe du décor, Auguste et Agrippa, l'empereur et son gendre, qui était en même temps le vainqueur militaire de la bataille d'Actium qui permit la défaite de Marc Antoine et de Cléopâtre, occupent des positions symétriques marquant le rôle décisif et solidaire qu'ils jouaient à la direction du nouveau régime. A l'arrière d'Agrippa, on voit son fils aîné Caius Caesar, alors âgé de 7 ans, et qu'Auguste avait adopté pour en faire son successeur à la tête de l'empire, de même que son frère Lucius Caesar, représenté à la même hauteur sur la frise nord de l'enceinte. Puis viennent Livie, épouse d'Auguste, et son fils né d'un premier mariage, le futur empereur Tibère. Enfin, en queue de procession, les filles de Marc Antoine et d'Octavie, la sœur d'Auguste, qui

avait épousé le futur vaincu d'Actium en 40 avant J.-C. pour sceller la paix de Brindes, qui offrit aux deux rivaux quelques années de répit dans leur inexpiable compétition. La cadette des *Antoniae* est montrée avec son mari Drusus, frère de Tibère, et son fils Germanicus, qui sera le père de Caligula. L'aînée est placée à côté de son mari Domitius Ahenobarbus, avec leur fille et leur fils qui deviendra le père de Néron. La singulière disposition de tous ces personnages est évidemment conçue pour fixer l'avenir de la dynastie, en marquant que les successeurs d'Auguste devront descendre directement des vainqueurs d'Actium, et non du vaincu de la bataille, Marc Antoine.

Or les rinceaux disposés sous cette frise dissimulent et précisent le même message. Faute de temps, je me contenterai d'évoquer ici la seule partie centrale de cette extraordinaire composition. Elle se situe sous la représentation de Tibère et de Livie, c'est-à-dire entre les vainqueurs d'Actium avec leur descendance et les filles du vaincu en compagnie de leurs enfants. C'est là qu'apparaît un rameau de laurier isolé en même temps que les sept fleurs disposées en cercle. J'ai déjà souligné le paradoxe que constitue ce rameau de laurier perdu au milieu des efflorescences d'acanthé, alors qu'il s'agissait du végétal emblématique d'Apollon, le dieu à qui Auguste prétendait devoir la victoire d'Actium, dont il se dit même le fils, et à qui il dédia un nouveau sanctuaire sur le Palatin. Mais en réalité, c'est l'isolement même de ce rameau qui lui confère une place éminente et même prééminente à l'intérieur du décor. Car ce rameau de laurier est disposé sur un axe de symétrie entre deux cygnes qui dominent la composition, ce qui suggère que les deux oiseaux emblématiques d'Apollon désignent l'emplacement du végétal dédié au même dieu. On songe aux monnaies d'Athènes représentant au droit le visage vu de profil d'Athéna et, au revers, les emblèmes de la déesse, un rameau d'olivier et la chouette. Mais surtout, on observe ici une référence explicite à un des plus fameux passages de l'*Énéide* de Virgile, celui au cours duquel deux colombes, oiseaux emblématiques de Vénus, se posent sur un arbre dédié à Proserpine pour désigner à Énée le rameau d'or perdu au milieu du feuillage et permettre ainsi au héros de visiter les Enfers (Verg. *Aen.* VI 136-192). C'est une même référence à l'œuvre fondatrice de l'idéologie augustéenne que manifestent les sept fleurs disposées en cercle. Il existe en effet un motif circulaire bien connu dans l'*Énéide* de Virgile, c'est le bouclier circulaire (le *clipeus*) dont Vénus commande la réalisation à Vulcain pour compléter la panoplie de son fils Énée. Or la partie médiane du décor de ce bouclier représente la bataille d'Actium. Virgile, par l'intermédiaire du ciseau du dieu forgeron, use d'une image saisissante pour évoquer la déroute de la flotte de Marc Antoine et Cléopâtre: il dit que leurs navires «tournaient le dos» (*uertebant terga*). Et c'est ce qui explique sans doute que c'est seulement à l'intérieur de cette composition circulaire des rinceaux de l'*ara Pacis*

qu'apparaissent à quatre reprises des efflorescences montrées le dos retourné. Parmi celles-ci, il en est deux qui sont des rameaux de lierre, c'est-à-dire du végétal emblématique de Dionysos, le dieu auquel Marc Antoine s'est constamment identifié au cours de son épopée tragique à la tête de la moitié orientale de l'Empire romain. Quant aux deux autres fleurs vues de dos, elles entrent à l'intérieur d'un motif qui les place entre une demi-palmette couchée et des pousses formant des courbes et des contre-courbes, et ce motif évoque à l'évidence la silhouette des navires de guerres romains de ce temps, comme on en voit figurer sur des monnaies émises par Marc Antoine dans les mois qui ont précédé la bataille d'Actium. Cette manière de dessiner les contours d'un objet (*forma, figura*) en substituant à la substance de celui-ci (*res, corpus*) celle de tout autre chose était familière au regard romain de l'époque. Elle donna même naissance à l'époque hellénistique à un genre poétique, la poésie figurée (*carmen figuratum*), où la dimension variable des vers finit par dessiner le sujet même du poème, comme on le voit, par exemple, avec l'*Autel* de Dosiadas ou la *Syrinx* de Théocrite.

Je n'insisterai pas plus longtemps sur le contenu de cette extraordinaire composition symbolique, qui commente d'une façon évidemment voilée, mais en s'aidant en permanence des images virgiliennes, la disposition singulière des protagonistes principaux du régime fondé par Auguste, dont la représentation se superpose à celle des rinceaux.

Je voudrais en effet consacrer un peu de temps de ce bref exposé à un autre aspect très important du décor végétal de l'enceinte de l'*ara Pacis*, le fait qu'il constitue un véritable manifeste esthétique, destiné à servir de modèle pour un renouvellement radical de l'art ornemental à travers l'Empire⁷. Mais il faut d'abord souligner que ces nouvelles formes étaient destinées à mettre un terme aux dérives que l'ornement connaissait depuis environ un siècle et qui ont accompagné les convulsions des guerres civiles qui ont opposé les Romains à la fin de la République. Pendant ces années sanglantes, l'art ornemental privilégiait des évocations du mélange des règnes et des espèces de la nature, auxquelles s'ajoutait le thème de l'absence de pesanteur. J'en prendrai ici deux exemples. On voit sur une paire de supports de table («trapézophores») en marbre de Pompéi des avant-trains de griffons qui se végétalisent en acanthe. Plus audacieux encore, le grand cratère en argent découvert à Hildesheim en Allemagne montre des griffons qui donnent naissance à des végétaux donnant naissance à leur tour à des animaux marins, tandis que de jeunes garçons sont assis sur des tiges très grêles et se livrent à la pêche au trident ou à la ligne. Or les épicuriens romains ont vivement

⁷ SAURON, *L'histoire...*, 132-160.

protesté à l'époque contre un art ornemental qui offrait une image fautive des lois selon eux infrangibles de la nature. Lucrèce, dans son poème *De la nature*, s'en est pris vivement aux représentations de monstres, plus particulièrement aux images de «végétaux issus de corps vivants» (II 703), comme on en voit sur le trapézophore et le cratère que je viens de citer, ou encore d'«arbres donnant naissance à des gemmes» (V 912), comme en montrent certaines peintures de Pompéi à l'époque où il écrivait. Un peu plus tard, Vitruve, dans son traité *De l'architecture*, s'en est pris aux représentations de «moitié de corps d'animaux naissant de fleurs» (VII 5,3), que l'on peut observer sur les fresques de la villa de la Farnésine, peintes dans les années où il rédigeait sa compilation. Il faut souligner le fait très important qu'il n'y avait pas là la simple reprise de l'iconographie traditionnelle des monstres de la tradition mythographique et iconographique (griffons, centaures, chimères etc.), mais des compositions inédites, certes inspirées par leurs prédécesseurs de la ménagerie monstrueuse des Grecs, mais compliquées à l'infini par des extrapolations méthodiques. C'est Lucrèce qui nous révèle la signification politique de cette mode ornementale, quand il nous révèle que les défenseurs de cette esthétique prétendaient que des monstres avaient peuplé la terre aux origines du monde (V 907-910):

*quare etiam tellure noua caeloque recenti
 talia qui fingit potuisse animalia gigni
 nixus in hoc uno nouitatis nomine inani
 multa licet sine ratione effutiat ore.*

Ainsi donc, imaginer qu'au temps où la terre était nouvelle, le ciel nouveau-né, de tels animaux aient pu naître et s'appuyer uniquement sur le vain mot de nouveauté, c'est s'autoriser à débiter mille fables de même nature.

Et en effet, telle est l'image que se faisaient les pythagoriciens de l'évolution de la nature à partir du chaos originel. On songe aux saisissantes images qu'un pythagoricien du Ve siècle avant J.-C., Empédocle, avait données de la création du monde dans son poème *De la nature*, dont il ne nous reste hélas que quelques fragments: selon le philosophe sicilien, on vit d'abord des parties du corps errer çà et là, puis surgirent des assemblages hasardeux, comme des êtres à deux faces ou des humains à tête de bovidé. Les décors qui illustraient ce thème n'avaient pas de passé iconographique. Le griffon grec se présentait sous deux formes: le "griffon-lion", avec un corps de lion ailé et des cornes, et le "griffon-rapace", avec un corps de lion ailé et une tête d'aigle surmontée d'une crête. Les décors de la fin de la République montraient un avant-train de lion, dont la tête cumulait les caractéristiques des deux variétés de griffons de la tradition iconographique grecque, en associant d'une manière inédite la crête et les cornes. L'avant-train de ces

monstres est ailé et donne naissance à des végétaux. Autrement dit, on nous montre un état de la nature intermédiaire entre le chaos originel, dont l'état de confusion générale ne peut pas être représenté, et les débuts de la différenciation des règnes et des espèces de cette dernière. Les monstres des trapézophores répandus en Italie à la fin de la République présentent un état provisoire de la nature entre le chaos originel et l'apparition supposée des deux catégories de griffons distinguées par la longue tradition des imagiers grecs. Ce que représentent ces décors sans passé ni avenir iconographiques, c'est la naissance de la nature juste après le chaos.

Or célébrer la naissance du monde avec cette imagerie extravagante du chaos originel était une façon explicite de proclamer l'imminence de la renaissance cosmique (*μετακόσμησις*, *renouatio mundi*) que de nombreux oracles de l'époque des guerres civiles annonçaient sans relâche, et dont la quatrième églogue de Virgile constitue pour nous le plus précieux témoignage. Un document exceptionnel miraculeusement préservé montre encore aujourd'hui ce lien entre l'esthétique du chaos et l'idéologie révolutionnaire à l'époque où César s'en faisait le porte-parole et l'acteur le plus actif: il s'agit de supports de tables en marbre représentant des pattes de fauves végétalisées, donnant naissance à une tête de lion, et ces magnifiques sculptures, découvertes à Pompéi, sont inscrites au nom de leur propriétaire originel, P. Servilius Casca Longus, un des principaux amis de César qui entra dans la légende en osant porter le premier coup de poignard contre son maître au jour fatal des Ides de Mars 44 avant J.-C.⁸

Mais c'est Auguste qui eut le pouvoir de renvoyer au moins pour un temps l'esthétique du chaos aux oubliettes de l'histoire. Et le manifeste de la nouvelle esthétique ornementale, je le répète, se lit sur les quatre faces de l'enceinte de l'*ara Pacis*. Ces rinceaux réintroduisent les lois infrangibles de la nature, dans l'esprit de la physique épicurienne, la discrimination des règnes et des espèces de la nature et la pesanteur. Ils empruntent à des modèles du classicisme grec la solide armature de leur patron géométrique. Ils y ajoutent le naturalisme qui avait toujours caractérisé l'art ornemental grec d'Asie Mineure, brillamment illustré à Pergame, et qui était bien connu à Rome. Mais je voudrais insister pour finir sur un aspect majeur de cette formidable entreprise de renouvellement des formes, dont les effets n'ont jamais cessé de se faire sentir depuis Auguste, et bien au-delà des frontières de l'empire qu'il dirigeait alors. C'est le choix délibéré en faveur de l'acanthé pour la reconquête des espaces décorés, de préférence au laurier, qui représentait pourtant spontanément au regard des contemporains le dieu qui conduisait

⁸ A. MAIURI, "NSA" s. VI, 5 (1929), 394-398, fig. 22 et 24; SAURON, *L'histoire...*, 159-160 (et fig. 76-77).

le retour de l'âge d'or, Apollon. Or ce choix augustéen a été la reprise d'un choix virgilien. Dans la III^e églogue du poète en effet, deux bergers participent à une compétition poétique, qui commence dès la présentation des enjeux. Le premier, Ménélaque, propose des coupes en bois, dont le registre ornemental est décoré d'un rinceau de vigne et de lierre, traité dans un style réaliste, avec une irrégularité de la disposition des fruits du lierre (*diffusos ... corymbos*), comme dans la nature, et il y avait là les emblèmes de Dionysos, bien aptes à décorer des vases destinés à la consommation du vin. Quant au registre figuratif, il montrait les images de deux astronomes grecs. Dans ces vers, Virgile montrait sans doute au futur Auguste ses talents de poète réaliste, capable de décrire la nature et ses rythmes, avec le lien entre les constellations et l'agriculture, comme il devait le faire un peu plus tard avec les *Géorgiques*. Le second berger, Damète, propose des coupes ornées d'une anse à l'autre d'acanthé, et, sur la panse, d'une image d'Orphée entraînant à sa suite des forêts:

*et molli circum est ansas amplexus acantho
Orpheaque in medio posuit siluasque sequentis*

Une branche d'acanthé en embrasse les anses,
Au fond se voit Orphée, entraînant des forêts

comme traduisait joliment Paul Valéry.

Ici, on le voit, est représenté l'artiste par excellence, l'enchanteur Orphée, capable de recréer autour de lui l'âge d'or en imposant à la nature la puissance de sa musique. Or l'incantation musicale qui entraîne les forêts sur les pas d'Orphée à l'intérieur du décor figuratif avait déjà agi sur le registre ornemental du vase: c'est ce que montre le rythme spondaïque, formé de syllabes longues au rythme solennel, associé à plusieurs allitérations, qui donne au vers décrivant le rinceau d'acanthé une régularité, une unité et une simplicité extraordinaires. L'opposition entre les deux séries de coupes, celles de Ménélaque et celles de Damète, avec d'un côté les végétaux dionysiaques, la vigne et le lierre, et de l'autre le rinceau d'acanthé au rythme solennel et régulier, nous la retrouvons sur l'enceinte de l'*ara Pacis*. Et nous comprenons qu'Auguste a emprunté ici à Virgile l'idée que l'acanthé était le végétal le plus apte à se plier à l'austère armature géométrique du rinceau classique tout en déroulant les élégantes courbures de son habillage végétal, bref à donner de la fécondité ordonnée du retour de l'âge d'or l'image la plus convaincante.

J'arrête ici ces quelques considérations sur l'*ara Pacis*, en espérant avoir convaincu de la puissance symbolique des rinceaux qui ornent les quatre faces de son enceinte. On ne peut qu'être frappé en effet par l'extraordinaire

efficacité de l'art ornemental augustéen, qui reste une des créations les plus durables du fondateur de l'empire, et que le moyen-âge romain a transfiguré pour célébrer le salut du monde par la croix du Christ. Sans doute ses formes tirent-elles leur nécessité des lois de la nature qu'elles manifestent, du génial équilibre de l'art grec qu'elles prolongent, et aussi de l'extrême simplicité du vers virgilien qu'elles illustrent. Il semble qu'elles ne veuillent jamais mourir, elles qui ont été conçues pour célébrer la renaissance du monde.

Je voudrais conclure par quelques mots sur la transformation du décor intérieur des maisons romaines, où s'exprime aussi l'intervention concertée du pouvoir augustéen.

À la fin de la République, le décor intérieur des maisons était transposé des scénographies en vertu de l'assimilation de la vie humaine à un spectacle scénique. La référence au théâtre se maintint avec les progrès du principat, mais le changement de nature du «front de scène» entraîna celui de ses transpositions privées⁹. On peut suivre quelques étapes de cette évolution qui, à partir des ultimes manifestations du «deuxième style», devaient conduire aux normes rigides du nouveau style de peinture pariétale à la mode à partir de la dernière décennie avant notre ère, et que l'on désigne comme le «troisième style pompéien», dont la chronologie est aujourd'hui solidement établie. Les fresques de la maison d'Auguste et de Livie au Palatin, ainsi que celles de la villa découverte sous la Farnésine à Rome, et qui ont été attribuées au couple d'Agrippa et de Julie, montrent des compositions enrichies de thèmes égyptisants, liés à l'arrivée à Rome d'ateliers alexandrins après la réduction en province de l'Égypte qui suivit Actium, mais surtout présentent au centre des parois des tableaux mythologiques ou des images de sanctuaires rustiques, parfois dans un cadre inspiré de l'architecture théâtrale (salle des Masques de la maison d'Auguste). Les premières manifestations du «troisième style», comme dans la villa d'Agrippa Postumus à Boscotrecase, montrent l'aboutissement de l'évolution: les parois se ferment presque complètement avec la disparition des compositions architecturales en perspective de la fin de la République, et présentent une double tripartition, horizontale et verticale, mais avec des ordonnances miniatures qui pourraient faire allusion au diminutif dont avait usé Virgile au vers 18 la IV^e églogue pour désigner «les premiers petits cadeaux» (*prima ... munuscula*) de la nature renaissante au début du second âge d'or. Au centre de celles-ci apparaissent souvent des tableaux que l'on appelle «sacro-idylliques» parce qu'ils représentent des bergers venant rendre hommage à des tombes ou à de modestes sanctuaires rustiques: il y a là l'évocation de la piété à l'égard des

⁹ G. SAURON, *La peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron*, Paris, 2007.

parents (*pietas erga parentes*) et à l'égard des dieux (*pietas erga deos*), dont Varron s'était déjà fait le chantre dans son traité *De l'agriculture* (III 1,5)¹⁰ :

Nec sine causa terram eandem appellabant matrem et Cererem, et qui eam colerent, piam et utilem agere uitam credebant atque eos solos reliquos esse ex stirpe Saturni regis.

Et ce n'est pas sans raison qu'ils appelaient la terre en même temps "mère" et "Cérès" et qu'ils considéraient que ceux qui la cultivaient menaient une vie pieuse et utile et qu'ils étaient les seuls survivants de la race du roi Saturne.

et dont Virgile avait attribué la persistance au-delà de la disparition du premier âge d'or aux seuls paysans (*georg.* II 471-474)¹¹ :

*... Illic saltus ac lustra ferarum
Et patiens operum exiguoque assueta iuuentus,
sacra deum sanctique patres ; extrema per illos
Iustitia excedens terris uestigia fecit.*

Là on trouve les pacages boisés et les tanières des bêtes, une jeunesse endurente à l'ouvrage et accoutumée à la sobriété, le culte des dieux et la piété filiale ; c'est là que la Justice, en quittant la terre, a laissé la trace de ses derniers pas.

Parfois, il s'agit de tableaux mythologiques, qui prolongaient sur les parois les spectacles moralisants produits sur la scène. K. Schefold a retrouvé en bien des cas la cohérence thématique qui présidait au regroupement de ces tableaux à l'intérieur de pièces de maisons pompéiennes, conçues comme de véritables pinacothèques¹². Ainsi, dans une chambre de la maison de Jason, le thème des dangers de l'amour passionnel est illustré par les représentations de Phèdre, Hélène et Médée. Dans la «Villa Impériale», c'est la signification politique qui l'emporte, avec le tableau de *Dédale et Icare* montrant l'image saisissante du cadavre de l'imprudent jeune homme qui avait voulu trop s'approcher du Soleil, sous les yeux d'une nymphe assise sur son rocher. Cette dernière inscrit à l'intérieur du tableau le regard du spectateur en lui conférant une coloration morale, car elle symbolise l'acceptation des hiérarchies du monde qui la placent au dernier degré de celles qui régissent les dieux. Ovide aussi, à la même époque, plaçait le vol de Dédale et Icare sous le regard d'observateurs, mais il s'agissait d'un pêcheur, d'un berger et d'un laboureur, humbles personnages qui furent saisis d'étonnement et qui prirent ces hommes oiseaux pour des dieux (*met.* VIII 217-220). Dans les deux

¹⁰ C. GUIRAUD, *Varron, Économie rurale*, III, Paris 1997, 1-2.

¹¹ E. DE SAINT-DENIS, *Virgile, Géorgiques*, Paris 1956, 35.

¹² K. SCHEFOLD, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, traduction française de J.-M. Croisille, Bruxelles 1972.

cas, celui de la peinture et celui du poème, l'«observateur» incarne l'acceptation de sa propre condition en face de ceux qui cherchent à en dépasser les limites et à défier l'ordre de la nature et des dieux, sous l'impulsion d'un orgueil insensé que les Grecs appelaient ὕβρις et les Romains *audacia*.

Or cette révolution dans le décor intérieur des Romains me paraît intimement liée à l'intervention du pouvoir augustéen dans la complète transformation du théâtre, tant du point de vue dramaturgique qu'architectural.

Car les arts du spectacle ont connu sous Auguste une révolution, qui se relie directement aux entreprises idéologiques du pouvoir. Le pantomime Pylade, un affranchi d'Auguste d'origine cilicienne, fit irruption sur la scène romaine en 22 av. J.-C. à la fois comme le praticien et le théoricien d'un nouveau genre scénique, la «danse italique», qui consistait à dissocier le jeu d'un acteur muet, qui pratiquait toutes les anciennes formes de danses (κόρδαξ, ἐμμέλεια, σίκιννις, c'est-à-dire la tragique, la comique et la satyrique), de la musique bruyante des αὐλοί et des σύριγγες accompagnant les chants du chœur (Macr. *Sat.* II 7,18; Athen. *deipn.* I 37; Hier. *chron.* a.Rom.XXII, p. 165 Helm). Or nous savons que Pylade écrivit un traité *Sur la danse*, qui est perdu, mais dont on retrouve probablement un écho dans plusieurs passages d'un ouvrage ayant le même titre qui nous est parvenu sous le nom de Lucien, notamment dans celui-ci concernant la connaissance que le pantomime doit posséder de l'histoire: «Il faut qu'il la connaisse tout entière à partir du chaos et de la première naissance du monde jusqu'à l'histoire de Cléopâtre, reine d'Égypte» (Lucianus *salt.* 37). Ainsi, le pantomime augustéen devait figurer par le jeu muet de sa danse toute l'histoire du monde jusqu'à la conclusion de l'âge de fer selon les conceptions officielles, et ce jeu se déployait devant un «front de scène» d'un genre nouveau, qui, par le dispositif original de la *regia* (la partie centrale de ce dernier qu'on appelait le «palais royal») plaqué contre la concavité d'une gigantesque exèdre symbolisant le ciel, ainsi au théâtre d'Orange, représentait le cosmos réconcilié du nouvel âge d'or dont le pouvoir augustéen fixait le retour à partir d'Actium.

Cette révolution du théâtre augustéen, à la fois dans ses formes architecturales et dramaturgiques, ne fut pas sans conséquences sur les décors de la vie privée. D'abord parce que la suppression des panneaux peints servant jusque-là de décors aux pièces dut réduire au chômage la prestigieuse profession des peintres scénographes. Mais aussi parce que le nouveau «style» augustéen structurait, comme on l'a vu, la paroi avec des architectures symbolisant la renaissance du monde, autour de tableaux dont le contenu célébrait les valeurs de l'âge d'or, la paix et la piété, je songe ici aux paysages sacro-idylliques, ainsi que les efforts des héros pour rendre le monde habitable, quand le premier âge d'or avait disparu.

Telles sont les quelques réflexions que je voulais vous faire partager sur

la façon dont, me semble-t-il, le pouvoir augustéen a tenté de transfigurer le décor de la communauté des hommes pour lui redonner espoir dans son destin.