Analyse et mise en perspective du corpus

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **163 (2016)**

PDF erstellt am: **03.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Analyse et mise en perspective du corpus

IV

L'étude descriptive et stylistique poussée des ensembles picturaux effectuée dans le catalogue met en évidence de nombreux traits communs à plusieurs décors, que ce soit sur le plan du répertoire ornemental ou sur celui de la syntaxe dirigeant les compositions. Elle révèle également les choix privilégiés pour la décoration de tel ou tel type de locaux, suggérant une hiérarchie, ou tout au moins une préférence d'ornementation selon la destination des pièces, qui leur donne une cohérence visuelle par rapport à l'ensemble de la demeure, et même une cohésion particulièrement marquée au sein des diverses unités qui organisent la *pars urbana*.

Le présent chapitre propose la synthèse des diverses données caractérisant les réalisations picturales d'Orbe – éléments typologiques, catégories compositionnelles –, pour atteindre ainsi une vision globale que l'on confrontera à la situation régionale de la production à cette période, dans ses continuités comme dans ses innovations et ses rapports à la production contemporaine italienne.

4.1. Le corpus urbigène – caractéristiques

On ne peut caractériser valablement les peintures d'un site dans leurs relations réciproques au sein d'un édifice que si ce dernier présente une certaine homogénéité chronologique préservant le programme initial. C'est un critère auquel répondent les réalisations de Boscéaz, considérées comme un tout cohérent attribué au même projet, dont la conception initiale a été préservée au cours du temps malgré les quelques ratés qui ont parfois légèrement modifié les édifices comme leur décoration. Nous aborderons les différentes caractéristiques picturales jugées signifiantes – car jouant un rôle dans la définition des décors comme des espaces décorés – en allant des composantes les plus simples aux plus complexes. Il s'agit principalement des plinthes, des répertoires de motifs ornementaux, des composantes majeures organisant les compositions, des types compositionnels enfin.

4.1.1. Les plinthes

Élément le plus représenté et le mieux conservé sur le site, les plinthes sont la composante de prime abord la moins significative d'une peinture murale. Elles constituent néanmoins un indice auquel on n'est pas forcément sensible lorsqu'on dispose de décors bien conservés ou que le site présente de multiples phases brouillant la conception d'origine de l'architecture. En l'absence d'un abondant matériel pictural et sur un site de l'ampleur de la *villa* d'Orbe, leur examen s'avère précieux: leur répartition dans la *pars urbana* met en évidence un usage réfléchi de leurs couleurs

de fond et de leur traitement, esquissant déjà avec ces caractéristiques la distribution de diverses catégories de décors et la hiérarchisation implicite des locaux qui les reçoivent. La confrontation avec les dispositions de ces derniers que l'on peut déduire des vestiges – forme, surface, fonction première – conforte cette analyse. Relevons aussi sous cet angle que les mouchetis fréquemment appliqués sur une plinthe révèlent d'habitude les couleurs dominantes de la paroi, suggérant l'atmosphère chromatique de la peinture, bien qu'une certaine standardisation ait fixé au IIe s. des «types» courants.

Ainsi, la plupart des plinthes observées à Boscéaz sont-elles banalement roses, mouchetées de deux à trois couleurs (**annexe 6**); elles ornent le bas des portiques, des péristyles et de la majeure partie des pièces de réception ou de distribution, ainsi que des appartements. Les mouchetis sont à base de blanc et principalement de rouge, souvent en moindre proportion, auxquels s'ajoute parfois du noir; le blanc est également associé au jaune ou au noir; des mouchetis jaunes et rouges sont aussi attestés. Quatre plinthes mouchetées se distinguent par leur couleur de fond: noire dans la pièce de réception 41, brune dans la pièce 106 et blanche dans la pièce 107 de l'appartement nord; une plinthe gris-rose est enfin attestée en B7 (188-1).

Toutes ces plinthes sont plutôt basses, entre 12-15 cm (1/2 pied, une hauteur courante en domaine provincial) et 22 cm au maximum (3/4 de pied), et sont limitées par un simple filet blanc ou une bande.

À l'inverse, les plinthes unies roses sont généralement assez hautes, entre 30-36 cm, voire 40 cm. Elles apparaissent dans les circulations fermées de la *pars urbana*, soit la galerie-vestibule (96/68-1), les galeries 18 et 16/124, éventuellement dans le couloir 104. La galerie 9 semble faire exception. Une plinthe probablement assez haute apparaît aussi dans la cour du péristyle sud, portant le soubassement du décor de M 55. Des plinthes roses unies très basses, ne dépassant pas 7 cm, ornent spécifiquement le petit péristyle introduisant aux thermes (30-1). Dans les autres pièces, elles ont une hauteur normale de 10-15 cm, et sont de couleur rose, rouge-rose, rouge foncé à bordeaux. Elles sont limitées par des bandes simples ou doubles, asymétriques et bicolores (15-1), ou ne présentent aucune limitation évidente (30-1, 40-1).

Dans les pièces 99 et 115 de l'appartement sud-ouest, ces plinthes unies sont ornées de petites plantes installées à même le sol, un trait propre à cet appartement. Des touffes de feuillage plus traditionnelles, nettement plus grandes, apparaissent aussi dans les décors 16/124-1 et 31-3, mais elles occupent les compartiments supérieurs et sont implantées dans la plinthe sur 8-10 cm, ce qui explique probablement en partie la hauteur des plinthes concernées.

Les décors à fond blanc de pièces secondaires, de service ou d'étage, présentent des plinthes blanches mouchetées vraisemblablement assez hautes – de 30 à 60 cm – pouvant constituer à elles seules la zone basse du décor, comme c'est souvent le cas dans ce type de composition simplifiée. La plinthe du décor 96/68-5, non localisé, est mouchetée de noir et de jaune, alors que dans l'édifice B7, les plinthes préservées sont mouchetées de rouge foncé et de jaune, ou de rouge foncé seul et limitées par une bande de même couleur. Ce sont là des configurations courantes pour ces locaux; l'on en retiendra surtout l'unité induite de la décoration à fond blanc de B7, hiérarchisée sur deux niveaux de complexité trahis par la monochromie ou la bichromie des mouchetis des plinthes; cette organisation homogène se retrouve à Douvres (GB), dans l'édifice secondaire de Bingo Hall, à époque sévérienne[1].

La variété limitée de configurations observée à Boscéaz permet toutefois une répartition en fonction des types de locaux: les circulations d'apparat en plein air et les salles de réception du corps principal de B4 montrent des plinthes roses mouchetées, alors que les circulations fermées, et parmi les décors les plus complexes ou recherchés de la *pars urbana*, proposent des plinthes roses unies plus importantes; ceci vraisemblablement en raison de la dominante souvent blanche de ces décors, où la plinthe doit avoir visuellement un rôle de registre à part entière. Dans les appartements, la situation est plus complexe, mais tout aussi instructive: l'appartement nord, à dominante jaune, ne propose que des plinthes mouchetées, mais de couleurs différentes: leur répartition y correspond à la taille des pièces et souligne la

1 Williams 1989, 224-266, fig. 92-101.

fonction ou le statut de chacune: le vestibule 106 montre une plinthe marron, les pièces latérales 105 et 108, symétriques, ont des plinthes roses à mouchetis identiques, et le *cubiculum* 107, de petites dimensions, présente une plinthe blanche assez haute, mouchetée de jaune seulement. Dans cette répartition, le marron souligne la fonction distributive du vestibule 106 face aux deux salons à plinthe rose, et la plinthe blanche du *cubiculum* est en adéquation avec son volume restreint et son besoin de luminosité. Cette hiérarchisation des pièces au niveau des plinthes déjà se remarque aussi dans l'appartement sud-ouest: le vestibule 115 et le salon 99 présentent des plinthes unies, rouge en L 115, rose en L 99, ornées des petites plantes; les deux pièces 113 et 114 ont des plinthes roses mouchetées, de blanc et de noir en L 113 – comme dans le péristyle voisin – et enrichie de rouge en L 114. La plinthe unie rouge de L 115, en tranchant par rapport aux autres à fond rose, distingue nettement le vestibule dans l'appartement, au même titre que la pièce L 106, dans l'appartement nord, se distingue des autres par sa plinthe brune. On trouve ainsi dans les deux unités d'habitation le même principe de répartition des couleurs de plinthe, destiné à souligner la fonction de chaque pièce.

L'appartement sud-ouest se caractérise par la variété de motif de ses plinthes, unies, mouchetées, enrichies d'élégantes petites plantes, variété soulignée aussi par leur facture diversifiée: la densité, la taille et la trichromie des mouchetures en L 114 la distingue aussi des autres pièces, où c'est la finesse ou l'absence des mouchetis qui frappe; la fonction de probable *cubiculum* est ici mise en évidence par un procédé inverse à celui utilisé en L 107, dont la plinthe se signale dans l'appartement nord par sa sobriété.

On notera qu'à quelques exceptions près comme les pièces secondaires du bâtiment d'intendance et les *cubicula* des appartements – dont les schémas décoratifs sont probablement peu chargés en raison de l'exiguïté de ces pièces –, les plinthes ne semblent jamais constituer à elles seules la zone basse des compositions picturales. Elles sont toujours surmontées d'un registre compartimenté.

La monochromie de plinthe à Boscéaz semble participer aux signes décoratifs d'un statut supérieur de la pièce ainsi ornée, que ce soit en importance (appartement du *dominus*), ou en représentation (galeries d'apparat); le traitement est relativement peu courant en peinture murale provinciale – à l'exception des hautes plinthes blanches et souvent compartimentées de décors[2] – et constitue une solution peut-être répandue dans la région et manifeste à Avenches, dans la vaste salle à monochromie jaune et plinthe rose unie de l'*insula* 1[3]. Dans une fonction de signal, on relèvera aussi les quelques autres couleurs parcimonieusement employées dans la *pars urbana*: le noir, courant ailleurs, et surtout le marron, couleur rare à cet endroit du décor, dont nous n'avons trouvé que trois occurrences, à Périgueux, maison de Vésone et Cité de Campniac, et à Genainville[4].

4.1.2. Les plantes de zone basse

Ce motif est peu fréquent à Orbe. Comme mentionné, les plantes sont de deux types: à longues feuilles vertes et tiges à fleurs jaunes ou bleues, similaires à des iris et occupant les compartiments de registres de zone basse; petites et à longues feuilles très souples, installées au sol et transposées dans des teintes abstraites tranchant avec le fond des plinthes sur lesquelles elles se détachent.

Les premières, les plus traditionnelles, apparaissent dans la galerie 16 et dans la pièce 31, implantées par des racines de mêmes couleurs dans la plinthe sous-jacente. Elles sont attestées aussi, sans que l'on sache si l'agencement est le même, dans l'exèdre 9bis et dans l'appartement sud-ouest en L 113 et 114, éventuellement enfin dans le décor 12-2[5]. Les feuilles sont habituellement épaisses et présentent une alternance de tons leur donnant un minimum de profondeur. En L 16, le choix des couleurs est plus radical, avec des feuilles vertes et jaune crème, un traitement chromatique qui atténue le fort contraste entre le vert foncé du feuillage et le jaune ocre du fond, et qui met en valeur les feuilles vertes du premier plan, mais avec la conséquence de rendre le motif un peu abstrait suivant une tendance courante

2 Exemples sur les sites de Bad Neuenahr-Ahrweiler, Bad Kreuznach, Limoges, Mâlain, Vaison-la-Romaine, Coire, cités dans le catalogue.

3 Fuchs 1989, 16-19.

4 Barbet *et al.* 2003, 95, pl. B et C4, Martin 1992, Berthier 1993, 228 et 231, fig. 18-19.

5 Lequel semble attester une zone basse de même type, formée d'une plinthe unie rose foncé et d'un registre compartimenté noir à feuillages (cf. vol. II, p. 91).

dès le second siècle, remarquée sur nombre de motifs des peintures de Boscéaz[6]. Ce procédé de mise en relief ton sur ton est employé également en L 113 et peut-être L 114, dont les feuilles stylisées et quelque peu évanescentes, vert pâle à grisâtre ou rosâtre, sont soulignées de bordeaux pour leur conférer un semblant de profondeur, offrant ainsi un effet de camaïeu avec le fond rouge des compartiments.

Les secondes, présentes uniquement dans l'appartement sud-ouest, en L 99 et L 115, se démarquent par leur finesses et leur teinte respective, bleu-vert et noir. Elles sont moins typiques, bien que leur position recoupe un vieux schéma pompéien, et témoignent peut-être d'une remise au goût du jour à époque antonine, d'une modernisation du motif[7]. L'adaptation au statut privé des pièces et au caractère de la décoration qui en découle, est sans doute aussi en jeu.

Diffusé dans les Gaules avec un vif succès par le IIIe style, le motif de la touffe de feuillage n'a pas démérité au cours du temps (cf. vol. II, p. 289); en revanche, les tiges à fleurs et l'implantation dans le registre sous-jacent, très en vogue dans les débuts de cette diffusion puis dans son évolution dans les provinces du nord au Ier s., paraissent reprises, après une éclipse, à époque antonino-sévérienne, en tout cas sur le Plateau suisse (cryptoportique de Bösingen, *infra* **fig. 102**, salle 16 de Vallon, vol. II, p. 351, **fig. 384**, pièce 33 d'Yvonand-Mordagne[8]). Cette reprise est peut-être simplement celle du motif d'origine avec fleurs et racines, que l'on peut voir dans les premiers exemples de Vienne, les Nymphéas, ou d'Avenches, *insula* 18[9]. Les fleurs apparaissent aussi dans la galerie E-E' des Villards d'Héria (vol. II, p. 65, **fig. 236.5**).

La présence de plantes et touffes de feuillages en zone basse de locaux comme la galerie 16, dont les fenêtres donnent sur une cour aménagée en jardin, en constitue le rappel, la prolongation dans l'édifice. Cette formule mise au point dès le Ier s. en Italie et largement adoptée dans nos régions concerne en priorité les lieux ouverts sur un jardin ou le longeant, tels que portiques et péristyles, galeries ou cryptoportiques. Toutefois, si cette végétation y est fréquente dans la seconde moitié du Ier s. et dans les premières décennies du IIe s., comme l'illustrent les peintures du péristyle de la *villa* de Saint-Ulrich[10] ou de la cour à *porticus duplex* de l'*insula* 18 d'Avenches et du cryptoportique de Buchs/ZH, ce semble être moins le cas dans le second tiers de ce siècle et Orbe n'y fait pas exception: paradoxalement mais significativement, la décoration des péristyles ne fait aucune allusion à l'environnement qu'ils enserrent. C'est en revanche à nouveau de mode sous les Sévères, avec le cryptoportique de Bösingen/FR ou le décor intérieur de la galerie 9 de Vallon (vol. II, p. 269, **fig. 349**) qui, bien qu'architectural, intègre des touffes de feuillages sous les arcades comme autant de prémices aux délices des jardins extérieurs. On est d'ailleurs là dans une configuration qui renvoie aux décors des murs-bahut d'entrecolonnement des péristyles pompéiens.

Le processus est encore plus flagrant et non moins classique dans des pièces fermées; ce qui peut paraître en ville et au Ier s. une évocation du jardin absent, devient au second – a fortiori à la campagne – un simple motif d'agrément, un poncif enrichissant une composition généralement assez dépouillée; les plantes de zone basse des pièces 31 à Boscéaz, 33 à Yvonand-Mordagne ou 16 à Vallon, sont de cet ordre; elles y prennent cependant une certaine importance et peuvent encore suggérer cette atmosphère d'extérieur (en particulier dans les pièces thermales conformément à une tradition établie, cf. *infra* chap. 4.1.3). Mais le motif doit toutefois conserver son sens premier dans certaines configurations; c'est vraisemblablement le cas à Boscéaz dans l'appartement sud-ouest, dont on aura remarqué que toutes les pièces sont ornées de plantes; la conception décorative de l'appartement du maître en fait en quelque sorte un jardin artificiel, unique dans la demeure.

4.1.3. Les plantes extérieures et les décors de jardin

Les plantes apparaissent aussi à Boscéaz sur le registre rouge foncé du mortier de tuileau isolant appliqué au bas du parement extérieur de plusieurs murs, délimitant des cours avant tout, mais aussi de façades. Elle sont démultipliées dans la cour 17

6 Voir aussi les touffes de feuillages jaunes du cryptoportique de Buchs/ZH (Broillet-Ramjoué 2004a, 163, fig. 207b, 166, fig. 212a-c).

7 Exemple similaire sur fond blanc à Sainte-Radegonde, pièce 5, montrant en plinthe de petites plantes – à feuilles alternées rouges et vertes, dans le même traitement ornemental et abstrait que les feuilles de la galerie 16 d'Orbe – situées sous l'axe des inter-panneaux (Allag/Lefèvre 2003, 7-9, fig. 3 et 25).

8 Dubois 2005, 8, fig. 8.

9 Barbet 1982, 55-58, fig. 1; Drack 1988, 18-19 et 24, pl. 4a, ou Fuchs 1989, 31.

10 Heckenbenner 1984, 56-58, fig. 5.

(M 121, peut-être façade sud de B4), dans la cour 26 contre le mur 800, et peut-être aussi sur ce même mur dans la palestre 166, ainsi qu'en façade sud de B1, à proximité de L 174. Un motif semblable a peut-être orné le mur-bahut des portiques 25 et 157 encadrant la cour 26 (M 119 et 126), sous une forme approchant celle, ultérieure, de la galerie 9 de Vallon[11].

Les motifs, à longues feuilles, y sont peints dans des tons verts foncé, clair ou pâle, bleuté à gris, et présentent parfois des tiges et des fleurs (?) orangées, jaunes ou blanches. Cette végétation, probablement plus libre que dans les locaux semi-fermés ou fermés, prend place dans la cour 17 entre deux bandes horizontales blanches à gris bleuté ou beige; des fleurons blancs s'intercalent entre les plantes. Des divisions verticales semblent parfois rythmer le registre.

Cette décoration qui, selon le principe rappelé plus haut, prolonge le jardin contre le mur qui le limite, est l'évolution en droite ligne de la zone basse pompéienne rouge à répertoire végétal, décorant fonds de cours ou de péristyles, murs-parapets d'entrecolonnement, parfois pièces plus spécifiques ouvertes sur l'extérieur en liant aux jardins réels la représentation des plantes sur les socles des parois ou les parapets, fréquemment disposées au niveau du sol. La formule, fréquente au IIIe style comme soubassement de peintures de *viridaria* – scènes de paysages, *paradeisoi* – est particulièrement en faveur au IVe style, avec nombre d'exemples dont on retiendra ici les zones basses à végétation du *viridarium* h de la maison des Ceii (I 6, 15) ou, dans la *villa* de Poppée à Oplontis, celles du péristyle du secteur servile et du portique 33, ou encore des petits jardins intérieurs à fond jaune 68, 70, 87[12].

Les réalisations d'Orbe sont intéressantes dans la mesure où elles se distinguent des représentations de jardin de la seconde moitié du Ier s. et du IIe s. documentées dans les provinces nord occidentales, présentées au chap. 7.1.8.1 et 7.9.1.1, vol. II, p. 87-88 et 261-262; les exemples de Saint-Romain-en-Gal, dans la Maison au Grand Péristyle, ou de Périgueux, à l'état 3 de la *domus* de Vésone (**fig. 125b** et vol. II, p. 87, **fig. 254**), plus proche chronologiquement de Boscéaz[13], s'inscrivent dans la continuation des compositions italiennes de IVe style représentant presque à l'échelle et de façon cohérente généralement, des jardins délimités par des clayonnages et agrémentés de fontaines et de statues (*viridaria* de la maison de Romulus et Remus [VII 7, 10], du *triclinium* d'été de la maison du Bracelet d'or [vol. II, p. 75, **fig. 247**] ou encore du *frigidarium* des thermes de Stabies [VII 1, 8], à Pompéi, pour ne citer que des exemples déjà exploités dans cette étude[14]). Les autres représentations provinciales de jardins se rattachent toutes peu ou prou à ce schéma[15].

Au contraire, on a vu que les décors extérieurs d'Orbe devaient probablement davantage à la mouvance décorative développée à même époque en Italie, les «représentations schématiques de jardin» de Baccini Leotardi (1978), principalement conservées à Ostie. Le schéma décoratif, élaboré sur fond rouge uni élevé sur 1-1,70 m, y conserve les fontaines en cratère, peintes en jaune, mais répétées de façon stéréotypée en alternance avec des plantes vertes; ce décor est aussi généralement réalisé sur le haut revêtement de tuileau d'espaces ouverts ou non d'édifices publics, principalement thermaux (thermes de Buticosus [I XIV, 8], des Sept Sages [III X, 2] et du Phare [IV II, 1]). La présence de ce genre de décor dans des thermes, où ils sont de prime abord peu attendus, tiendrait du poncif, en raison de l'existence de jardins ornant, à Rome, les thermes bâtis par les empereurs[16]. On se demandera, du coup, si les plantes de L 31 dans le petit *balneum* ou de la pièce 16 dans l'établissement de Vallon, intégrée aux thermes, ne reflètent pas aussi cette mode contemporaine (vol. II, p. 351, **fig. 384**). Dans le cas de L 31, la pièce est à proximité de la cour 26 empruntée pour rejoindre les bains, et en est la première étape, l'*apodyterium-frigidarium*, où le thème peut être suggéré, mais de façon limitée, proportionnée à la taille du *balneum*.

La présence de motifs intermédiaires comme le fleuron tournoyant attesté en L 17 paraît également propre à l'époque et pourrait être aussi une influence directe d'Italie où, au bas de parois claires, le soubassement bordeaux à méandres ou compartiments frappés d'un fleuron semble, tout au moins à Rome, connaître un certain succès (la série romaine est cependant antonino-sévérienne, mais le motif est ancien et a pu connaître un regain d'intérêt plus tôt).

11 Le mortier de support de l'ensemble 30-2 étant sableux, contrairement aux autres décors de cette catégorie.

12 Peinture de Pompéi 1993, 26-27, fig. 19-20, pl. 11, et 245-246, fig. 469b-473.

13 Resp. Desbat *et al.* 1994, 139-140, fig. 116, pl. 18, et Barbet *et al.* 2003, 110-115, et fig. 26a-b.

14 Peinture de Pompéi 1993, 148, fig. 259, Guzzo *et al.* 1997, 166-167, Eschbach 1979, pl. 7b.

15 Peintures de Fréjus, place Formigé, aux murs parapet de l'*impluvium* de la *domus*, avec croisillons mais sans éléments artificiels comme statues etc.; de Chartres, *domus* de la place des Épars, avec représentation habituelle de *labrum* dans un décrochement de la barrière de croisillons; de Rouen, parking Delacroix/Beaux-Arts, à rangée d'arbustes taillés sur fond bleu (resp. Barbet 1995b, Allag/Joly 1995, 184-185, Carel 1995, 265, fig. A pl. V).

16 La tradition est toutefois préexistante, comme l'atteste le *frigidarium* des thermes de Stabies à Pompéi, mais pas systématique et dépendante des mises en œuvre propres aux IIIe et IVe styles.

4.1.4. Le répertoire ornemental, entre héritage des styles pompéiens et renouvellement

Le répertoire des motifs décoratifs – géométriques, végétalisants, complexes – qui participent de la construction des compositions picturales de Boscéaz ou les agrémentent simplement dépend naturellement de la tradition picturale développée dans les Gaules et les Germanies depuis la diffusion de la peinture murale romaine. A. Barbet comme H. Eristov ou R. Thomas ont montré dès les années 80 combien cette peinture avait évolué localement ou à l'échelle supra régionale, au niveau des provinces[17]: cette évolution a été telle, dès la seconde génération de peintres dans la première moitié du Ier s., mais surtout à partir de l'époque flavienne dans sa seconde moitié, que l'on a pu dire qu'il n'y avait pas même, à de rares exceptions exécutées par des peintres venus d'Italie, de réel IIIe style en Gaule. Dès la seconde moitié du Ier s. en effet, les peintres gallo-romains développent de façon autonome l'héritage reçu, et ne prennent des nouveautés venues d'Italie que ce qui leur plaît. C'est ainsi que la peinture gallo-romaine a fait l'économie de la phase illusionniste du IVe style pour reprendre l'heureuse expression d'H. Eristov[18]. Les échanges sociaux, politiques et commerciaux entre la péninsule et ses provinces nord-occidentales stimulent toutefois suffisamment les élites et les artisans pour que les tendances et les modes de Rome trouvent un écho dans la production provinciale. Ainsi, du IVe style ne sont essentiellement retenus que quelques motifs, comme les bordures ajourées qui auront un véritable et long succès en Gaule, les principaux éléments d'architectures grêles, mis en œuvre de façon assez différente qu'en Italie, ou encore les imitations de marbres en zone basse. Ce même genre d'influence indirecte se maintiendra au cours du temps, et la production provinciale, comme nous le verrons plus loin, reflétera toujours de façon ou d'autre les tendances contemporaines d'Italie, en parallèle à son évolution propre.

Cet état de fait se répercute à tous les niveaux, dont le répertoire formel défini en exergue. Si, dans la seconde moitié du Ier s., les schémas décoratifs issus de l'interprétation locale du IIIe style prennent leur autonomie, évoluent et se diversifient, c'est bien moins le cas du répertoire des motifs simples, moins malléable – d'où probablement le succès des motifs de IVe style dont l'apport renouvelle la décoration. La première moitié du IIe s. ne voit que peu de changements sur ce plan, bien que certains indices, ou des motifs spécifiques parfaitement courants dès le milieu du siècle montrent qu'il y a eu une phase d'innovation qui nous échappe encore, peut-être dans le second quart de ce siècle. Il est actuellement considéré comme acquis que les principaux schémas décoratifs élaborés dans les provinces nord-occidentales au Ier s. perdurent jusqu'au premier tiers du IIe s., après quoi une césure semble intervenir, avant les schémas propres à la seconde moitié du IIe s. et au IIIe s. Il est très intéressant de constater, face à cette assertion, que les peintures d'Orbe proposent encore, autour de 170, un répertoire de motifs très traditionnels, impliquant des décors qui ne le sont pas moins. Mais à côté, nombre de motifs attestés sur le site préfigurent déjà les réalisations sévériennes, et témoignent ainsi, très vraisemblablement, des caractéristiques d'une production régionale que nous ne pouvons qualifier globalement que d'antonino-sévérienne.

4.1.4.1. L'héritage formel du Ier siècle

L'essentiel des motifs issus de la tradition rehaussent ou composent à Orbe les décors des péristyles, des pièces de réception 66 et 78, des appartements nord L 105-108 et sud L 14-123, de la galerie 18, et dans une moindre mesure la pièce de réception 41 et la pièce distributive 15 (**pl. 183**).

Les motifs linéaires de partition

L'emploi de filets pour délimiter les champs – comme le simple filet blanc en L 6, 14 ou 123, ou les doubles filets des panneaux verts en zone médiane du péristyle nord ainsi que le fin encadrement intérieur rose dans le péristyle sud, et rouge dans la pièce 106 – est des plus habituelles dès la diffusion du IIIe style et conserve un succès certain – ou connaît un renouveau – au IIe s., dans le cadre des compositions

17 Barbet 1982-1983, repris ensuite à plusieurs reprises sous différentes formes, Eristov 1987, Thomas 1995, à partir de diverses contributions précédentes.

18 Eristov 1987, 48. La Narbonnaise, étant romanisée de longue date et plus proche d'Italie, en subit directement l'influence et constitue une relative exception; quelques compositions hybrides intégrant les principales caractéristiques du IVe style existent au Clos de la Lombarde, traitée sans profondeur toutefois; cf. principalement décors des pièces D, G, H chez Sabrié/Solier 1987.

simples de panneaux et compartiments telles la pièce 15 de la *villa* de Bad Neuenahr-Ahrweiler (vol. II, p. 155, **fig. 279**).

Le double filet blanc sur fond noir en compartiments de zone basse de L 15 est une caractéristique du IVe style, mais à la différence des jeux d'ombre que l'on y trouve généralement pour marquer la table en relief du compartiment, il n'y a plus ici qu'une couleur; la formule est concurrencée par les encadrements simples en U inversé apparus à la fin du Ier s. et de plus en plus fréquents au IIe s.

Le motif de bordure bordeaux à file de trifols jaune crème et motifs apparentés sur fond jaune (38 E-1) s'inscrit par son répertoire d'éléments et sa syntaxe dans le sillage des bandes de passage à bordure ajourée du IVe style (ce qui n'ôte rien non plus à son évocation de système à réseau, qui pourrait en être l'actualisation).

Les motifs végétaux

Plusieurs motifs végétaux stylisés proviennent du répertoire des IIIe et IVe styles, avec des caractéristiques inchangées:

• les guirlandes droites de paires de feuilles symétriques, souvent assimilées dans la littérature à des thyrses, employées dans le péristyle nord et dans la salle de réception 41; elles y servent principalement à séparer ou délimiter des champs où n'intervient pas de composante architecturale. De même le modèle réduit de ce motif, la tige droite à paires de petites feuilles symétriques, et sa variante en bourgeons, attestées dans les deux péristyles, dans la salle 41 et la galerie 18 comme élément de rehaut ou de partition du registre. Les deux motifs ont une fortune certaine aux IIe et IIIe s. en particulier sur les décors à fond blanc (cf. décors de la Cité de Campniac à Périgueux[19], vol. II, p. 221, **fig. 298-301**).

• les guirlandes de petites feuilles – vertes et noires, vertes ou jaunes et rouge à Boscéaz, (péristyle sud, galerie 18) – sont un poncif des IIIe – IVe style, passé et maintenu dans le répertoire provincial avec un succès certain dans les décors à fond blanc; leur facture à Orbe les rapproche – significativement croyons-nous – des exemples des Villards d'Héria, galerie E-E', et d'Estavayer-le-Gibloux (**fig. 93-94**).

• le filet agrémenté de paires de feuilles de la galerie vestibule.

• les trifols ou lotus angulaires lancéolés et pointés des angles de panneau-édicule dans le péristyle nord, ici inversés par rapport à l'usage du Ier s., mais correspondant vraisemblablement à l'habitude dominante du IIe s.

Quelques motifs présentent une légère évolution, mais sont encore étroitement dépendants de leur modèle:

• les tiges à bouquets de feuilles schématiques vertes et noires des embrasures de baies de la galerie L 9, attestées aussi dans les galeries L 16 et, sous forme de rinceaux souples, L 18; on notera qu'elles apparaissent sur des décors à fond blanc, tout comme leur prototype aux IIIe et IVe styles. Elles deviennent courantes dès Trajan et Hadrien, avec deux exemples à Mandeure, et sous forme plus stylisée à Buchs; le motif évoluera quelque peu à époque sévérienne, au contraire des précédents motifs.

• les nombreux motifs de feuilles et de tiges de rinceaux du répertoire de L 41, extrêmement stylisées et transposées dans des tons dominants bleus et noirs.

• les tiges torsadées en sinusoïde (9-3), généralement employées dans les inter-panneaux au Ier s. comme, plus rarement, au IIe s.; le motif d'Orbe, au contraire de l'habitude, présente des fuseaux vides de couleur (vol. II, p. 114-115).

Les motifs végétaux naturalistes

Les ramures retombantes de feuilles très naturalistes de la galerie 18 sont directement inspirées du IIIe style, et les variantes élaborées en domaine provincial dans la seconde moitié du Ier s., commentées dans le catalogue, se maintiendront durant tout le IIe s., voire au-delà, comme l'atteste par exemple le décor A retrouvé dans la cave 4 de la rue de l'Abbé-de-l'Épée à Paris, daté au IIIe s.[20]. Voir aussi sur ces feuillages chap. 4.2.2.

Les petites feuilles de lierre (*hederae*) ou de vigne en zone haute du péristyle sud sont également connues et utilisées de longue date en domaine provincial: l'exemple donné de Périgueux l'illustre bien et montre combien le motif reçoit à Orbe un traitement miniaturiste, présent dans l'ensemble du décor et vraisemblablement inspiré du «maniérisme» du IVe style (cf. *infra*, p. 164).

19 Riuné-Lacabe 1995, Martin 1992.

20 Eristov/de Vaugiraud 1997, 21-22, pl. III-IV.

Autres motifs ornementaux

De nombreux motifs ressortent du répertoire habituel du IIIe style puis, en domaine provincial, de la peinture de la seconde moitié du Ier s. et du début du IIe s. Parmi eux, citons la palmette fgt 2129 et le tympanon fgt 2054, un motif devenu peu courant après le Ier s.; sa reprise à Orbe pourrait participer, comme maint motif précédent, d'une remise à l'honneur de l'esprit et de l'atmosphère décorative du IVe style; de même les volutes affrontées en coussinet fgt 1973, souvent situées en frise ou conjuguées en cordiforme, qui se prêtent à divers agencements et conserveront leur succès durant tout le IIe s. (cf. vol. II, p. 212).

4.1.4.2. Les poncifs et les éléments architecturaux: une reprise simple et/ou une transposition

C'est également dans des éléments figurés comme les candélabres et les hampes ornementales que se manifeste le répertoire des IIIe et IVe styles, et de leur évolution contemporaine gallo-romaine. Le processus est identique pour les éléments architecturaux.

Les candélabres et les hampes ornementales

Les candélabres documentés à Orbe sont de trois ordres: à hampe et excroissances végétalisantes, à ombelles, composites. Seuls les deux premiers nous intéressent ici[21].

Les hampes fines et candélabres du péristyle sud reprennent les formes et les caractéristiques ornementales de candélabres métalliques à fût lisse des IIIe-IVe styles, dont on a donné quelques exemples dans le catalogue, à Pompéi et Stabies. Ces modèles se retrouvent peu ou prou ultérieurement à Saint-Romain-en-Gal, sur des décors successifs de la maison des Dieux Océan, qui montrent dans le répertoire provincial une permanence au IIe s. de ce genre d'éléments *sur* fond monochrome, dans des mises en œuvre peu différentes de celle du péristyle sud d'Orbe.

Les candélabres à ombelles apparaissent aussi dans des décors monochromes de composition assez classique, en L 106 et peut-être L 105 de l'appartement jaune, et dans les pièces de réception L 66, éventuellement L 78: il s'agit de candélabres grêles à hampe étroite bordeaux ou blanche et petites ombelles festonnées blanches, à nœuds aux extrémités, probablement alternées avec des feuilles se détachant de la hampe; le corps des candélabres est rendu en opposition chromatique franche, bordeaux sur fond jaune, et blanc sur fond rouge. Le modèle retenu par les peintres de Boscéaz reprend un ancien schéma de candélabre, étroit de proportions et simple de motifs, en faveur dès Claude jusque sous les Flaviens; les exemples d'Aix-en-Provence, Aire du Chapitre, pourraient en constituer le prototype, mais on retient surtout ceux de Saint-Ulrich, pièce 89, et de Ribemont-sur-Ancre, et, en Allemagne, de Frankfurt-Heddernheim et de Mainz-Weisenau[22]: ils dessinent une série homogène relativement précoce, répartie entre Gaule Belgique et Germanies. Leur sobre banalité et la largeur réduite des inter-panneaux qu'ils déterminent, entre 18 et 30 cm, les distinguent nettement des candélabres les plus courants qui, dès Néron et sous Vespasien, s'épaississent, se diversifient et s'enrichissent surtout de multiples motifs pour constituer les compositions chargées de la seconde moitié du Ier s. et du premier quart du IIe s. si caractéristiques, que l'on retrouve un peu partout dans ces mêmes territoires, avant leur déclin dans le second quart du siècle. En regard de ces modèles évolués, les plus récents pour les décorateurs d'Orbe, il est singulier de constater que leur choix s'est porté sur un motif non seulement obsolète, mais en a privilégié un modèle vieux d'un siècle.

Les hampes ornementales de la galerie 18 et ses parallèles de Mandeure, Combotte du Milieu[23], se rattachent aux modèles du péristyle sud, mais les traduisent de façon plus schématiques, tout en conservant le caractère toreutique ou végétalisant propre aux IIIe-IVe styles. Elles y ajoutent des éléments comme les flammèches transposant des coupelles à feuilles de IVe style pompéien, ou comme les petites grecques issues des volutes si courantes à même époque sur les candélabres des Germanies. La bichromie des hampes, tranchant avec le fond blanc qui les reçoit, participe de la schématisation du motif, caractéristique en revanche de la production de la seconde moitié du IIe s. (cf. *infra*, p. 147 et 166-167).

21 Il est difficile d'énoncer quoi que ce soit à propos des candélabres végétalisants composites – ou en balustres – de la décoration du péristyle nord, sinon souligner l'originalité du motif, son caractère végétalisant et son amplitude restreinte. Ce semble être là une pure création antonine. Peut-être la rapprochera-t-on de la hampe d'inter-panneau de Rougnat, légèrement végétalisée et agrémentée de collerettes; le motif est daté de la première moitié du IIe s. (Flécher 1985, 35-36, pl. III); sur le traitement stylisé du motif, cf. *infra* 4.1.7.3.

22 Resp. Barbet 1986, couverture, 31, fig. 49; Heckenbenner 1983, 130-131, fig. 7-8; Barbet 1983, 155-157, fig. 32; Gogräfe 1999, cat. 206, 30, fig. 4, et 337-339 et cat. 440-441, 33, fig. 8, 86 et 88, fig. 54-55, 205, fig. 147, et 433-439, fig. 317 et 319.

23 Billerey/Mazimann 1998, 17, 19-20, fig. 11.

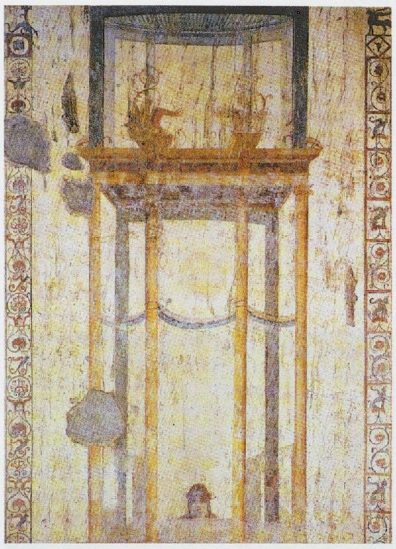


Fig. 98
Rome, Domus Aurea, corridor 79, détail de l'édicule (IACOPI 1999, 87, fig. 81).

Les colonnes et les colonnettes

Les colonnes lisses mises en œuvre avec des fonctions et des proportions différentes dans les deux péristyles n'ont évidemment jamais quitté le répertoire décoratif de la peinture provinciale romaine, depuis leur apparition au Magdalensberg. Le type des colonnettes à piédestaux du péristyle nord – et, apparemment des pièce 15, 66 et/ou 78 – remonte toutefois aux édicules de IVe style, tant par leurs proportions que par leur rôle d'encadrement architectural, transformant les panneaux en édicules axiaux; ce schéma de composition, attesté à Sirmione, à Mercin-et-Vaux et à Trèves[24], revisite le principe de l'édicule central campanien de zone médiane pour l'adapter en série aux panneaux d'une paroi. Cette élaboration provinciale du dernier tiers du Ier s., que A. Barbet a définie comme «architecture à frontons et colonnes» est à ce jour limitée aux provinces de Gaule Belgique et des Germanies; montre-t-elle, avec Orbe, une continuité en province de près d'un siècle ou une reprise antonine d'un modèle ancien? En Italie en effet, dès Hadrien, les architectures sont particulièrement à la mode, et des décors antonins précoces telles les peintures de via Merulana (vol. II, p. 42, **fig. 224**) ou de la *domus* sous la Villa Negroni (vol. II, p. 75, **fig. 248**) proposent, dans le second quart du IIe s. des compositions à édicule central sur podium constituant l'évolution linéaire des architectures centrées des IIIe et IVe styles, mêlée de quelques principes de composition du IIe style[25]; cette mode architecturale, qui évoluera largement dès le milieu du siècle, a certainement influencé les choix décoratifs à Orbe, mais il est en l'état impossible de savoir si l'on a affaire à une reprise ou une continuité.

Les épistyles verts de la galerie 18 remontent directement aux architectures filiformes du IVe style, lequel imposa ce thème décoratif essentiellement aux interpanneaux; mais à la différence d'autres motifs, ce n'est pas suite à la diffusion puis l'évolution du motif au Ier s. en Helvétie ou en Gaule – où il ne possède que de très rares occurrences, la peinture gallo-romaine ayant fait, a-t-on dit, l'économie des principes du IVe style –, que le motif se retrouve à Orbe. En l'occurrence, comme pour d'autres composantes majeures de la décoration de la demeure, il est emprunté à la décoration contemporaine italienne, où depuis Néron et les grands décors de *frons scaenae* de la Domus Aurea (**fig. 98**)[26], les édicules filiformes sur fond monochrome n'ont jamais disparu, ni leur typologie beaucoup évolué, comme en témoignent les nombreux exemples d'Ostie et Rome, jusque sous les Sévères[27]. On rencontre également à Rome, à époque hadrianéenne, une plus grande diversité d'édicules, remontant davantage à des schémas pompéiens: ainsi dans le corridor f à fond blanc de la *domus* sous les *castra nova equitum singularium*, au Latran[28] (**fig. 101a**), qui peut constituer un parallèle romain intéressant au décor de la galerie 18. De même, l'existence d'épistyles latéraux clairs, vert ou gris pâle, en arrière-plan dans les panneaux blancs à bandeau d'encadrement – conçus comme des baies – des décors à structure architecturale antonins comme ceux de Piazza Sonnino et certaines pièces du complexe de Piazza dei Cinquecento (**fig. 99** et **100**), pourrait témoigner du type de décor où de tels motifs ont été puisés[29] (cf. *infra* chap. 4.1.12).

On constate en revanche que si emprunt direct il y eut, il ne concerne pas seulement le Plateau suisse, puisque le rendu des détails des colonnettes se retrouve à Narbonne, sur des décors contemporains à fond blanc et architectures de la maison IV du Clos de la Lombarde, et que les mêmes petits ornements sont aussi utilisés aux Villards d'Héria, dans la galerie D[30]. À la différence de certains exemples contemporains de Rome où, pour reprendre l'expression d'Hélène Eristov[31], le chromatisme des décors perturbe l'illusionnisme, les couleurs attribuées aux éléments provinciaux ressortent de conventions transmises par les composantes filiformes sur fond monochrome susmentionnées, sans pour autant que ce choix de couleurs ne pervertisse la nature des éléments architecturale de ces éléments; au contraire même, leurs contrastes assure une légère profondeur de principe à ces composantes; tout au plus les couleurs renforcent-elles leur caractère prioritairement ornemental.

Les colonnettes bichromes de zones basses et médianes de la galerie 18 semblent en revanche parfaitement gallo-romaines, dans la mesure où elles remontent aux hampes grêles des peintures de la première moitié du Ier s., que ce soit sous forme initiale de tiges ou troncs végétalisés compartimentant les zones basses, ou de hampes ou colonnettes supportant un galon brodé en guise d'entablement définissant des panneaux. On peut se demander si l'origine des colonnettes généralement

24 Resp. BIANCHI 2010, pl . CLXIX, fig. 2; BARBET 1974, 133-134, fig. 24 et 108-120, fig. 5; ERISTOV 1987, 53, fig. 5; THOMAS 1995, 299-300, fig. 232-233, et 231-235.

25 Resp. PARIS 1996, pl. I-IV, JOYCE 1981, 47-49, fig. 44, DE VOS 1969, 149-152, pl. LXIII.2-3.

26 IACOPI 1999, 26, 89-90, 129-131, 151-154.

27 Resp. FALZONE 2001, 336-337, fig. 5 et 7, et 2004, 185-189, LIEDTKE 2003, 197-205, MIELSCH 2001, 103-104, fig. 121-122; JOYCE 1981, 30-32, fig. 17-21.

28 MIELSCH 2001, 98, fig. 112-113; JOYCE 1981, 27-28, fig. 14.

29 DE VOS 1969, 166-170, pl. LXVII-LXVIII.1, LXX.2-LXXII; ROMANA PICTURA 1998, pl. 168-170, cat. 58. Pour Piazza dei Cinquecento, voir les épistyles du corridor E3-E1 de la *domus* (PARIS/BARBERA 1996a, 82-83, pl. IIa, IIIa) ou, dans les thermes, le corridor E 30 (PARIS/BARBERA 1996b, 149-155, pl. II), repris à époque sévérienne (pl. III).

30 SABRIÉ 2004, 78-88, fig. 90 et 97, LERAT 1998, 43, pl. XXVII.2-3 et XXVIII.2.

31 ERISTOV 2007, 125.

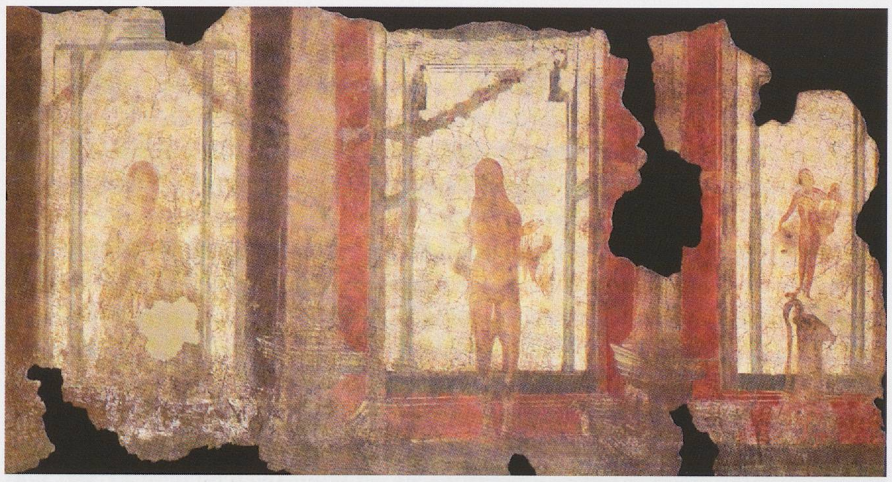


Fig. 99
Rome, piazza dei Cinquecento, balneum, *vestiaire E33, peinture sévérienne (*Paris/Barbera *1996b, 160).*

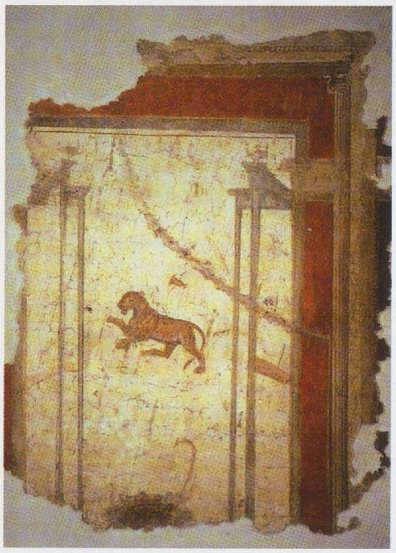


Fig. 100
*Rome, piazza Sonnino, composition architecturale à panneaux blancs (*Romana pictura*, 168, cat. 58).*

schématiques n'est pas à rechercher dans les éléments végétalisés, porteurs de pseudo-chapiteaux miniatures, des zones basses ornées de plantes et de feuillages dans des décors de IIIe style: il en existe un bel exemple à Vienne (F), en zone basse rouge du décor dit «aux pilastres» de la place Saint-Pierre, où des tiges végétales rigides, vertes et grises, séparent les plantes et compartimentent le registre[32].

4.1.4.3. Le renouvellement des motifs: bordures, bandes, files de ronds et consorts

Stylisation de motifs existants (**pl. 183**)

Plusieurs motifs du répertoire d'Orbe qui se rattachent à des modèles parfaitement reconnaissables et courants aux IIIe et IVe styles, présentent un aspect fortement stylisé qui en modifie la nature et leur confère un caractère abstrait purement ornemental; ce processus est une des facettes de l'évolution picturale du IIe s. (cf. chap. 4.1.7.3); il s'applique cependant à Orbe avec discernement, de façon à diversifier les motifs ornementaux d'un décor.

Les fleurons et les trifols lancéolés du péristyle nord en sont l'illustration. En zone médiane, les trifols ornant les angles des champs verts offrent deux variantes; bien que le motif soit par nature stylisé, les trifols associés aux panneaux-édicules présentent un aspect «naturaliste» de petit bouquet, donné par de vives petites touches vertes; en revanche, les trifols ou lotus pointés des panneaux sans architecture présentent une forte stylisation leur donnant un corps presque solide, vert pâle, rehaussé de feuilles rondes blanchâtres ou turquoises; bien qu'harmonisées, les couleurs sont tranchées, sans nuance. Les fleurons de zone basse, formés de culots coniques blancs à tiges latérales bleutées et feuilles rondes, montrent des caractères identiques. Cette similarité de répertoire et de rendu s'étend également aux candélabres composites et végétalisants de zone médiane.

On observe un traitement équivalent dans le décor monochrome du péristyle sud, appliqué à la frise végétalisante de zone haute dont les éléments, répétés à l'image de demi-perles et demi-pirouettes, montrent le même aspect stylistique et chromatique que les lotus du péristyle nord. Dans ce même décor, la corniche ponctuée sous jacente est le résultat stylisé de la miniaturisation d'un entablement dont les phiales ornant la frise sont réduites aux pastilles caractérisant le motif, désormais abstrait.

La bordure bordeaux à file de trifols jaune crème et motifs apparentés sur fond jaune du décor 38 E-1 s'inscrit dans le sillage des bandes de passage à bordure ajourée du IVe style, tant au niveaux de ses éléments que dans sa syntaxe; toutefois l'agencement en alvéoles ogivales tête-bêche et les fines bordures bleues et noires trahissent une réélaboration de la bordure (ou du réseau qu'évoque aussi cet agencement, cf. chap. 4.1.9).

Relevons aussi dans le répertoire décoratif de la salle 41, le bandeau blanc orné de paires de feuilles stylisées symétriques cernées de noir (fgts 1471-1473), qui semble le lointain descendant des galons brodés à accolades du IIIe style[33].

32 Barbet 1982, 65-66, fig. 9. Relevons des colonnettes légèrement végétalisantes rythmant la zone basse du premier décor, à fond blanc, de l'exèdre centrale du cryptoportique du forum d'Avenches, *insula* 22, daté entre 15 et 35 apr. J.-C.; cf. Bearat/Fuchs 1996, 37, fig. 1 (tirée de Bossert/Fuchs 1989, 14, 26, 82-83, pl. 7).

33 Barbet 1983, 140, fig. 20.

Création de nouveaux motifs

Les compositions à fond blanc 9bis-1, 16/124-1, 18-1, 41-1, ornant principalement des locaux de circulation ou d'agrément[34], insèrent dans leur répertoire une série de nouveaux motifs linéaires dont le caractère abstrait laisse toutefois deviner la nature originale. Ces motifs de construction souvent simple, sinon schématique, transposent des éléments géométriques, végétaux et architecturaux dans un rendu uniquement ornemental.

Une série importante apparaît essentiellement dans l'exèdre 9bis, formée des bandes bichromes bordeaux et rose saumon, parfois flanquées d'un filet complémentaire, qui composent sans doute des cadres ou des éléments de partition (fgts 951-967); elles sont fréquemment associées à des végétaux fortement stylisés, tiges bordeaux de rinceau (?) ou rangée de tigelles grises terminées en volute. Les plus larges bandes sont ornées d'un élément original, une file de demi-ronds saillants sur un côté, une composante que l'on retrouve posée sur un filet en L 41, en gris limitant un champ rouge (fgts 1516-1520), et en L 16, en vert (fgts 2399-2401); la file y borde les champs blancs de zone médiane et suggère un motif végétal grimpant. Cette configuration de bordure végétale stylisée sur fond blanc est attestée également aux Villards d'Héria, dans la galerie D, où la file de demi-ronds y flanque les inter-panneaux (vol. II, p. 222, **fig. 302**).

Une forme de bordure ajourée très complexe, multipliant les filets parallèles et les composants végétalisants dans des tons verts et noir, est attestée sur fond blanc en L 41. Large de 7,5 cm, elle aligne un genre de rais-de-cœur ou de rang de lotus surmonté d'un petit festonnage pointé linéaire; contrairement à bien d'autres motifs, celui-ci présente un relief certain rendu par différentes nuances de vert. Cette bordure semble avoir une variante, à base de postes ou d'une tresse.

Un autre type de bordure ajourée apparaît sur fond blanc accotée au bandeau bordeaux d'embrasure sur le décor 38 E-1, basée sur le motif classique de la file d'arceaux, ici jaunes ou verts remplis d'un petit fleuron schématique à cœur bordeaux et rayons bleus. Ce genre d'aménagement polychrome, distancié des motifs habituels du répertoire des bordures ajourées – à l'exception des arceaux – doit être rattaché aux bordures à motifs stylisés d'inspiration florale connues à époque sévérienne, dont l'exemple de Narbonne, encadrant les panneaux blancs du couloir L du Clos de la Lombarde constitue le parallèle direct (vol. II, p. 201, **fig. 295**), et ceux de l'ornementation d'embrasure des fenêtres du cryptoportique de Meikirch offrent la même mise en œuvre et le même esprit (vol. II, p. 201, **fig. 294**)[35]. Analysant la bordure de Narbonne, les Sabrié soulignent évidemment la dérivation de ce motif des bordures ajourées de IVe style du Ier s., dans un processus d'évolution et de schématisation propres à la fin du IIe s.: le schéma est reproduit, mais en agrandissant les éléments, et l'aménagement des composantes est changé, souvent inversé[36]. Selon eux, ce type de motif quelque peu schématique appartient à un standard décoratif modeste, dont le rôle dépasse l'encadrement intérieur des panneaux; il n'est plus limité à rehausser des surfaces, mais à border d'autres éléments, devenant surtout parfois un «élément majeur de la composition». Ils citent comme parallèles deux exemples, l'un d'Ampurias (E), l'autre de Rome, dans le mausolée B de la nécropole sous Saint-Pierre. Si nous adhérons à l'essentiel de ces remarques, l'on notera que jusqu'à plus ample informé, ce type de bordure n'est attesté sur Plateau suisse qu'en encadrement d'ouverture.

Un motif important de la décoration de la galerie 18 se présente à deux exemplaires, ce sont les bandeaux ornés vert et rose d'origine architecturale situés à la transition entre zones médiane et haute. Larges de 4,3 à 5,3 cm, rehaussés de bandes et de filets, ils présentent au tiers supérieur une file d'éléments alternés déclinés sous différentes formes – pastilles ou gouttes pointées, à oreilles, bifols et lancettes pointés – n'ayant plus aucun rapport avec l'identité du motif qu'ils transposent, à savoir l'ombrage d'une rangée de denticules. Le traitement est ici plan, les bandes et filets d'ombrage abstraits comme les couleurs de fond utilisées, le motif dans son ensemble désincarné. La comparaison avec les rares bandeaux similaires attestés en Gaule à époque sévérienne, à Chartres surtout (vol. II, p. 223, **fig. 304**), et à Lisieux (vol. II, p. 76, **fig. 249**)[37], confirme – au-delà de la cohérence interne au décor de la galerie 18 – qu'il s'agit de corniches ou d'entablements, fortement transposés, à

34 Soulignons cependant que les très rares vestiges des motifs de bordure ou de colonnettes supposées en L 15 ou dans les pièces de réception 66 et 78 pourraient suggérer la présence de nouveaux motifs dans ces locaux.

35 Sabrié 1989, 240-241, fig. 4; Fuchs/Bujard/Broillet-Ramjoué 2004, 137, fig. 148, et v.f. sur CD, 145-146, fig. 140.

36 À Narbonne, inversion des motifs associés comme le lotus, auparavant traditionnellement intercalaire, et le fleuron de remplissage, ainsi que la bande remplaçant le filet de support; ajoutons, comme pour d'autres motifs répétitifs tels les bandeaux ornés abordés ensuite, la présence d'une bande de couleur de fond, plus ou moins large et son opposition chromatique avec les motifs répétés.

37 Allag/Joly 1995, 178-180, fig. 18, 20, 22, 24, et pl. IV, fig. 19; Allag *et al.* 1992, 6-7, fig. 17-18, 22, 25, 38, 40-41 et 33a.

modénature lisse ou enrichie d'un rang de denticules ou de perles et pirouettes. Des décors antonins d'Eu-Bois l'Abbé (vol. II, p. 232, **fig. 318**), d'Avenches et de Chassey-Lès-Montbozon[38] montrent le même ombrage stylisé, mais plus simple, en file de demi-ronds plus conforme à une représentation architecturale, dont les antécédents sont à rechercher dans la peinture de IIe style. Le traitement plan de la corniche (respectivement l'entablement), l'abstraction du fond de couleur unie, l'absence de relief malgré les bandes et filets sont communs aux bandeaux ornés des décors à fond blanc (Mandeure, Orbe, Chartres, Lisieux), selon un schéma de stylisation propre à cette catégorie décorative; l'archétype s'en trouve à nouveau à Rome, en transition de zone dans deux décors de la Domus Aurea, la pièce dite des Oiseaux et le cryptoportique arrière[39]. La source d'un motif dont on peut situer l'élaboration vers le milieu du IIe s. est ainsi à nouveau le IVe style, et il n'est pas exclu que sa version urbigène ait été inspirée par les bandes de passage, qui sont une forme de bandeau orné, une bordure ajourée sur fond uni; les éléments alternés sont d'ailleurs puisés dans le répertoire des motifs de remplissage de cet ornement caractéristique, qui se maintient dans les provinces du nord jusqu'au milieu du IIe s.

Le bandeau orné paraît ainsi appartenir à une tendance décorative développée apparemment dans les provinces occidentales dès le début du IIe s. pour les compositions à fond blanc, avec un succès certain dans la seconde moitié du siècle. Mais il ne se limite pas aux formes asymétriques que nous avons examinées, figurant des corniches et des entablements: un traitement analogue s'observe en effet pour des bandes ornées définissant les caissons d'un plafond à fond blanc de Bingen-Kempten (D)[40]; les segments formant la trame orthogonale, larges de 5 cm env. et de couleur rouge ocre, sont limités par deux filets rouge foncé de 6 mm, et ornés d'une file axiale de trifols schématiques alternés à des alignements perpendiculaires de trois points, de couleur identique. Le même genre de bandeau orné est attesté à Speyer (D), pour matérialiser probablement les caissons d'une composition de voûte en berceau d'époque antonine: le bandeau ocre y présente une grosse astragale brune; large de 5 cm, il est bordé de bandes vertes de tons différents[41]. Soulignons, dans ces deux cas, l'axialité des ornements des bandeaux, ou si l'on préfère la symétrie de ces derniers, liée à leur position en couvrement, ce qui les distingue des motifs similaires de paroi; ces différences de traitement marquent le caractère architectural des uns et des autres, et les exemples allemands confirment l'usage et la compréhension architectonique d'un motif a priori ornemental, dans la construction de compositions sur fond blanc.

En L 41, un bandeau rose saumon agrémenté d'arceaux imite une corniche ou une frise à cymation avec un effet de relief très limité, mais sans profondeur.

Sur le plan des transpositions architecturales, il faut mentionner encore les bordures verticales de panneaux faites de nombreux filets juxtaposés dans des tons voisins: essentiellement représentés dans la galerie 16, où ils sont rouges à orangé et blancs, ils pourraient apparaître aussi en L 15 avec des tons bordeaux, rouges, roses et blancs. Sur la foi des fgts 2381-2386 de la galerie 16 qui les voient traverser un champ jaune, ces bordures sont à interpréter comme des colonnettes schématiques architecturant la zone médiane, dans une fonction identique à celles du péristyle nord, mais dans un rendu complètement transposé menant à l'abstraction d'un motif plat en adéquation avec les principes ornementaux dirigeant la composition (cf. chap. 4.1.7.4). Pour le coup, on pourrait adopter ici, à propos du chromatisme de ces colonnettes, l'optique de perversion du motif architectural chère à H. Eristov[42], dans les limites toutefois du processus de schématisation ornementale auquel nous renvoyons.

On relèvera enfin sinon une création de motif, tout au moins un usage nouveau des perles et pirouettes dans la galerie 16, employées non en ornement architectural ou en rehaut de forme géométrique circulaire, selon ses usages courants, mais en collier tendu à la manière d'une guirlande, rehaussant le champ blanc de panneaux. Sont en revanche suspendus à ce collier de petits pendentifs, ainsi que des pendeloques végétalisées remontant probablement à des motifs floraux stylisés; ce genre de motif encore peu défini semble fréquent dans la seconde moitié du IIe s. et au IIIe s., étant attesté également dans la *villa* de Bad Kreuznach.

38 Resp. Frésard 2004, 20-21, fig. 58-60; Vuichard Pigueron 2006, 167-168 et 195, fig. 200.1997; Billerey 1997, 255, pl. 3.

39 Voir Peters/Meyboom 1982, fig. 2.11 ou Ling 1991, 77, fig. 78, et Iacopi 1999, 100, fig. 95.

40 Gogräfe 1997, 81, fig. 68, 83 et 106, fig. 118.

41 Gogräfe 1999, 481-482, cat. 518.10, fig. 350. À noter que ce plafond architecturé couvre une décoration pariétale faite d'imitations de placages de marbres colorés rythmée de colonnes ou de pilastres cannelés.

42 Eristov 2007.

4.1.5. Variations sur les motifs d'encadrements, témoins de l'évolution des courants picturaux

Les motifs d'encadrement formés de bandes et/ou de filets prennent une certaine importance à Orbe, particulièrement sur les décors à fond blanc, et sont des indices sinon chronologiques – puisque à défaut de preuves, nous considérons le corpus comme un tout, un ensemble «clos» – mais tout au moins des types décoratifs auxquels ils appartiennent; leur composition rend souvent compte de la caractérisation du décor, et leur réunion sur une même composition témoigne de l'évolution des schémas décoratifs.

4.1.5.1. Les encadrements intérieurs

Le simple encadrement intérieur de panneau, rehaussant sa surface d'un filet contrasté, a été documenté dans les compositions classiques à dominantes rouge, jaune et/ou noire découlant de la tradition provinciale de la première moitié du Ier s., à panneaux et inter-panneaux à hampe ou candélabre, soit le péristyle sud (11/13/95-1), les pièces de réceptions 66-78, la pièce de distribution 6 (6-1) et dans les trois appartements (14-1, 106-1, 113-1, 123-1). Il est dédoublé en tout cas dans l'*apodyterium-frigidarium* 31 (31-3).

Le filet, très fin dans le péristyle sud, est rose, jaune crème ou blanc sur les fonds rouges (péristyle sud, L 66-78, L 6, L 113, L 14, L 123), et rouge foncé à bordeaux, peut-être aussi jaune crème, blanc, voire noir à l'image du décor de la pièce 69 de Saint-Ulrich sur les fonds jaunes (L 6, L 31, L 106).

L'encadrement est un rectangle dans probablement la plupart des cas, conformément aux schémas décoratifs du IIIe style claudio-néronien, sans ornements autres que des filets intérieurs jaunes sur fond noir ou blancs sur fond rouge, tels qu'on le voit en zone médiane du péristyle de la *domus* est de l'*insula* 12 d'Avenches[43], et du décor à champs noirs et rouges de la *villa* antérieure de Boscéaz. Mais il pourrait aussi apparaître quelques fois sur trois côtés seulement, en U inversé, dans les compositions marquant une évolution par rapport au schéma classique (comme la décoration de L 113 dont on a souligné les diverses possibilités de conception), une mise en œuvre correspondant à son emploi courant à période tardo-antonine et sévérienne (voir le décor de la pièce 33 à Yvonand-Mordagne), mais déjà en usage en zone basse dans la première moitié du IIe s., comme en témoigne l'exemple d'Amiens, Clos de l'Oratoire[44].

Dans le décor monochrome du péristyle sud, les fgts 357-360 semblent attester un aménagement de détail qui échappe.

Rappelons aussi ici l'encadrement intérieur dédoublé des compartiments de zone basse du décor de la pièce 15, formé de deux filets blancs, l'un légèrement plus épais que l'autre (fgts 666-674); la paire devait former un double rectangle, s'harmonisant avec les principes de composition de zone médiane.

L'encadrement double apparaît aussi sur un décor à fond blanc, dans l'exèdre 9bis, sous forme de deux filets marron, étroit et large; sa position en zone basse ou médiane reste inconnue, bien que l'existence d'une pontate suggère de préférence une situation en panneau.

L'asymétrie des filets doubles d'encadrement, à notre connaissance effective qu'à partir du IIe s., préfigure une forme d'encadrement caractéristique dans la seconde moitié du IIe s. et au IIIe s., et présente en parallèle à Boscéaz.

4.1.5.2. L'encadrement à bande et filet jaunes

Qu'il s'agisse d'une évolution des doubles filets ou d'une création spécifique à partir de la configuration en U inversé, le système de bande et filet jaune sur fond blanc constitue dans nos régions l'encadrement typique du règne de Commode et de l'époque sévérienne; il est cependant déjà largement employé sous Marc Aurèle, comme l'attestent à Boscéaz les décors de la galerie occidentale (96/68-1), du laconicum 32 (32-1), et des pièces 195 ou 197 de l'édifice B7 (195/197-1). Exceptionnellement blanc sur fond rouge dans le premier cas, cet encadrement polyvalent peut être employé tant en zone basse qu'en zone médiane de décors simples dont il constitue le principal ornement des surfaces: c'est ainsi qu'il apparaît dans

43 État 2, correspondant à une première édification sur solins maçonnés; voir Morel 2001, 31, description synthétique sur la base d'un rapport d'étude interne réalisé par Nathalie Vuichard Pigueron.

44 Dubois 2005, 8-9, fig. 8. Defente 1993, part. 251, et Allag/Lefèvre 2001, fig. 3.

le petit *laconicum*, dont le décor a été choisi simple en fonction du volume et de la recherche de luminosité; de même en B7, dans le cadre des pièces chauffées de l'habitat, de statut clairement modeste. L'encadrement jaune y rehausse a priori la zone médiane, dont il définit peut-être même les panneaux au-dessus d'une haute plinthe sur laquelle il repose, dans la ligne des exemples de l'édifice de Bingo Hall, à Douvres. La décoration est ici sans doute la plus relevée de l'édifice B7, alors qu'elle serait secondaire dans la riche demeure du *dominus*.

L'exemple du décor jaune et rouge du Vieux Marché, à Nyon, introduit le motif sur fond coloré, tel qu'il apparaît dans la galerie occidentale de Boscéaz, en blanc sur fond rouge, ce qui peut constituer un indice de précocité[45]. Il semble devoir être restitué en zone basse comme à Nyon, et peut-être aussi en zone médiane, en alternance avec une tige végétale. Cette solution décorative simple dans un vaste local à valeur de vestibule peut surprendre, mais la comparaison avec d'autres locaux de typologie similaire, comme le cryptoportique de Meikirch (vol. II, p. 17, **fig. 208**), où les cadres apparaissent en zone médiane, montre que le type compositionnel, plus ou moins enrichi d'une ornementation complémentaire, était aussi retenu pour des locaux «dynamiques» et/ou mal éclairés, de statut bien supérieur à des pièces de service[46].

Le cadre jaune apparaît également en zone haute comme édicule schématique rythmant le registre blanc; l'exemple sévérien de la pièce M des thermes du téménos à Martigny, illustre en Suisse cette lointaine évocation des architectures sur fond blanc du IVe style[47].

Les décors à fond blanc de Meikirch, mais surtout d'Estavayer-le-Gibloux/FR et de Martigny, au *mithraeum* comme dans les thermes du *temenos*, rendent compte de la diversification chromatique du motif à période sévérienne qui, de jaune, prend des tons bordeaux, vert olive, beige[48]; cet élargissement correspond à ce qu'on observe généralement au niveau de la palette des motifs linéaires sur fond blanc tant en domaine provincial qu'en Italie. Plusieurs décors romains ou ostiens dits «à bandes», mais qui sont souvent qualifiés erronément de décors linéaires[49], proposent aussi l'encadrement intérieur à bande et filet; mais au contraire de la tendance provinciale qui le développe sur trois côté en édicule schématique, l'encadrement romain reste rectangulaire dans le panneau et généralement inverse le système: le filet est à l'extérieur, le cadre s'enrichissant d'un filet intérieur un peu plus distant. La monochromie du motif reste de rigueur, mais change d'un panneau à l'autre, avec des cadres jaunes, verts, noirs, rouges, plus rarement bordeaux, bruns ou bleus. Les exemples les plus proches du motif provincial qu'on puisse donner sont, au Latran et datés entre 180 et 193, les pièces c et c' de la *domus* détruite par les *castra nova equitum singularium*[50], et la petite pièce B de l'édifice de via Eleniana[51]. Un exemple presque identique, isolé en domaine gallo-romain, apparaît à Lisieux, en zone haute du couloir C de l'habitat proche des thermes[52].

Le décor 24-2 conserve, sur fond blanc, des bandes rouge à filet jaune; cette variante est-elle aussi un indice de précocité, la monochromie du motif paraissant acquise dans la majorité des témoins de la seconde moitié du IIe s., plus particulièrement sous Marc Aurèle et Commode?

L'encadrement à bande et filet en U inversé semble ainsi se mettre en place dans le second tiers du IIe s., avec le développement des décors à fond blanc dont témoigne Orbe (cf. *infra*). Le recours au motif s'intensifie sous Marc Aurèle, pour s'étendre aussi aux plafonds, comme le montre l'exemple de l'*apparatorium* du *mithraeum* de Martigny, où il double les bandes d'encadrement rouges à filet noir de la surface et des tableaux[53].

4.1.5.3. L'encadrement des parois et des fenêtres

La bande rouge à filet noir

Ce motif très proche du précédent se présente systématiquement à Orbe sur des angles de paroi, à la jonction avec le plafond (9-1, 32-1, 36-4, 121-1-2) ou pour recouvrir une limite de revêtement ou une embrasure de porte ou de fenêtre (respectivement 195/197-1, 121-1, 38 E-1, 96/68-1), recoupant ainsi l'usage habituel qu'on lui voit ailleurs[54]. Le caractère principal en est que la bande rouge recouvre l'angle de façon à peu près symétrique. De part et d'autre, un filet noir flanque et complète le

45 Broillet-Ramjoué 2004b, 3-6, fig. 5-6 et 10.

46 Fuchs/Bujard/Broillet-Ramjoué 2004, 146-147, fig. 156; Drack 1988, 46, fig. 33, et 51, pl. 11a-c. Le cas urbigène du *laconicum* 32 comme, à Vallon, de la pièce 16, elle aussi thermale et décorée du même genre d'ornementation, les classe dans la catégorie des pièces secondaires et, en l'occurrence, peu éclairées.

47 Peyrollaz 1993, 44-45, 67-68, et encart 1; Peyrollaz 2001.

48 Voir Vauthey/Garnerie-Peyrollaz 2004, 187-189, fig. 24-27 et 29 pour Estavayer-le-Gibloux, Dubois/Fuchs /Broillet-Ramjoué 1998, 36-37, photo 7, pl. 10, et 66, photo 11, pl. XXIII pour Martigny.

49 F. Wirth avait parfaitement défini cette catégorie (Wirth 1986, 134-142), souvent confondue avec les décors linéaires à fond blanc – par exemple Joyce 1981, 40-46, et bien d'autres à sa suite – du fait probablement de certaines convergences sur de mêmes parois.

50 Mols/Moormann 1998, 127-129, fig. 465 et 468; Mielsch 2001, 105, fig. 124; Joyce 1981, 40-41, pl. XXI, fig. 34

51 De' Spagnolis Conticello 1990, 79-80, fig. 30.

52 Allag *et al.* 1992, 5-6, fig. 16 et 32a.

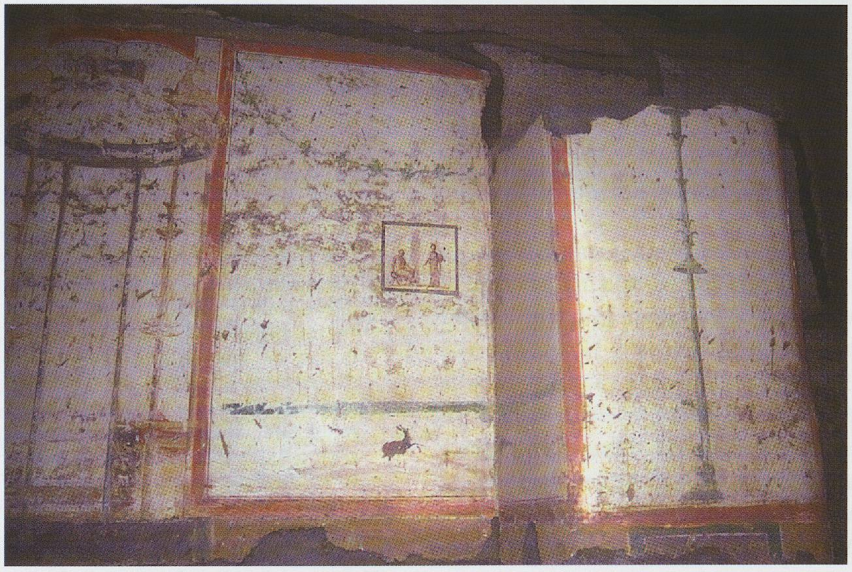
53 Dubois/Fuchs 2001, 201-203, fig. 19, et 2004, 214-215.

54 Les exemples cités en catalogue sont le plafond de l'*apparatorium* du *mithraeum* de Martigny (Dubois/ Fuchs/Broillet-Ramjoué 1998, 17-18, photo 1, fgts 21, 32, 35; Dubois/ Fuchs 2001, 201-202, fig. 19, et 2004, 214, fig. 3), la cage d'escalier de l'*insula* 39 à Augst (Fuchs 1989, 12-13, fig. 4b; Drack 1988, 48, fig. 36; Drack 1950, fig. 157), un angle d'Yvonand-Mordagne (Dubois 2005, 6) ou encore l'embrasure – plutôt que l'escalier – de Chartres, place des Épars (Allag/Joly 1995, 180 et 182, fig. 25-27), enfin les embrasures de fenêtre du cryptoportique de la *villa* de Meikirch (Fuchs/Bujard/Ramjoué 2004, v.f. sur CD, 144).

motif; dans la galerie 9 toutefois, la bande rouge à la jonction entre pan oblique du plafond et paroi est dotée d'un seul filet, côté paroi; cette configuration qui semble se reproduire en 202-2 et en 32-1 s'explique probablement par la volonté de distinguer les deux surfaces, et marquer l'appartenance structurelle du pan oblique au plafond.

Relevons de rares variations chromatiques à Orbe, en 121-1-2, où des bandes vertes ou bleu-gris à filet noir existent aussi, de même qu'en 192-1, attestant une bande bleue sur surface plane encadrée de filets noirs, très proche d'un exemple d'Avenches, *insula* 19[55].

La bande rouge est très courante comme limite de surface blanche. Elle apparaît dotée d'un filet rouge de façon limitée au Ier s., dans des décors à fond blanc de la Domus Aurea, pour délimiter des formes à découpe de surface restreinte et de caractère quelque peu abstrait par rapport au reste du décor (cryptoportique 92)[56]; ce trait stylisé connaît une plus large diffusion sous Hadrien, et le motif encadre par exemple les panneaux blancs du corridor f de la *domus* sous le Latran (**fig. 101a-b**)[57]. Elle semble préfigurer là son rôle dans les décors à bandes dont on vient de parler, qu'illustre la pièce o du même site[58], dans la mesure où elle en constitue le motif organisateur sur la majeure partie de cette production au IIIe s. En décor d'embrasure en revanche, elle reste fréquemment seule, sans filet, au contraire de la plupart des exemples provinciaux connus. Parmi ces derniers, on a souligné à Vallon l'association étroite avec des motifs végétaux linéaires, dans les arcatures du portique 9, une solution décorative fréquente dans les embrasures de tout type un tant soit peu recherché, et existant déjà quelques décennies plus tôt à Orbe dans la galerie 9 (cf. § suivant).



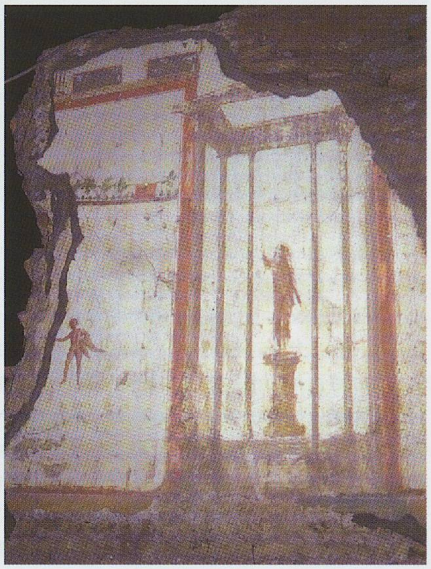


Fig. 101a-b
Rome, Latran, maison sous les castra equitum singularium, *corridor f (clichés personnels).*

Courant sur les trois quarts du IIe s., le motif semble toutefois délaissé petit à petit sous les Sévères au profit de bandes plus larges flanquées d'une bande étroite, dans des variations de couleurs semblables à celles touchant les encadrements intérieurs en U; cette nouvelle forme semble privilégiée entre autre pour dessiner des cadres de tableaux, dont la pièce M des thermes du téménos, à Martigny, donnent les meilleurs exemples: les bandes vertes ou rouges sont doublées non d'un filet noir, mais d'une étroite bande vert clair ou jaune[59]; le motif, dans sa version rouge et jaune, encadre les fenêtres, les niches et recouvre les angles de la pièce[60].

Le bandeau bleu à filets noirs

L'encadrement couvrant l'embrasure des baies vitrées de la galerie 9 offre la particularité d'être bleu et asymétrique, avec une largeur dans l'embrasure de 7-8 cm, près du double de la bande en paroi. Cet agencement pourrait être une correction visuelle permettant de conserver, en vision frontale, une épaisseur certaine au motif. Le cadre est répété contre la fenêtre, déterminant ainsi un champ étroit blanc occupé par des guirlandes droites vertes de part et d'autre d'un filet axial à bouquets de feuilles vertes et noires. Le principe de décoration est le même que celui adopté plus tard pour les

55 Vuichard Pigueron 2006, 167-168, 195, fig. 200, fgts 8.21, 8.25, 8.28.

56 Iacopi 1999, 101, fig. 96.

57 Mols/Moormann 1998, 123-126, fig. 451 et 453 part.; Mielsch 2001, 98, fig. 112-113; Joyce 1981, 27-28, fig. 14.

58 Mols/Moormann 1998, 129, fig. 467, Mielsch 2001, 119, fig. 143.

59 Peyrollaz 1993, 49-51, et encart 1.

60 *Ibidem*, 51-52.

arcatures de Vallon (vol. II, p. 110, **fig. 267**), ainsi qu'à Escolives Sainte-Camille, pièce DG, dont les panneaux blancs sont bordés de tiges végétales et limités par un même bandeau bleu assez clair (vol. II, p. 112, **fig. 272**)[61]; les bandes rouges y sont aussi présentes, conformément à leur usage en limites de paroi. Cette association de motifs linéaires se caractérise par une légèreté chromatique que le rouge ne permet pas; si le rouge articule et construit les parois et le volume de la pièce, le bleu est clairement associé au ciel que l'on voit à travers les ouvertures. C'est ainsi qu'on le trouve déjà comme encadrement de tableau probablement, sous Trajan ou Hadrien, dans les thermes de l'*insula* 19[62]; c'est aussi pourquoi il court le long des plates-bandes du cryptoportique de Bösingen un siècle plus tard; les bandes à filet noir y encadrent une double sinusoïde verte et jaune, et côtoient le système à réseau de voûte, donnant avec ses guirlandes et ses roses l'effet d'une pergola fleurie (**fig. 102**)[63].

Fig. 102
Villa *de Bösingen, restitution du cryptoportique et de son décor (© SAEF).*

Les encadrements bleus de la galerie 9 d'Orbe se situent dans une mouvance décorative privilégiée au IIe s. – et qui connaît quelques prolongations au IIIe s. –, assez élégante et suggestive, liant les ouvertures à l'environnement extérieur au travers d'une ornementation végétale plus ou moins riche[64]. Nous devons à S. Bujard une réflexion très éclairante sur la conception de l'encadrement de la baie ou du tableau: l'association bande et filet, quelles qu'en soient les couleurs, a pour vocation première l'encadrement et apparaît dès le IVe style, de préférence dans les décors à fond blanc pour mettre en valeur niches et tableaux. Sous cet angle, l'ouverture de la fenêtre devient ainsi – à l'égal du cadre d'un motif figuré – le cadre d'un tableau qui n'est certainement rien d'autre que la vue offerte à travers le mur.

Le cadre bleu et le choix de la couleur

À l'opposé de ces motifs couvrants, les larges fenêtres de la galerie 18 ne sont encadrées que d'une simple bande bleu foncé de 3,5-4,2 cm environ, située en paroi à 2-3 centimètres des embrasures. Des bandes plus larges de même couleur semblent avoir également orné les angles des parois. L'emploi du motif reste cohérent dans l'usage qui en est fait par rapport aux autres motifs d'encadrement angulaires; la disposition s'explique quant à elle probablement par les caractéristiques générales de la décoration de cette galerie, très riche et assez différente de celle, classique, de la galerie 9. La largeur de la bande comme sa tonalité foncée participent de cette distinction dans la décoration à fond blanc, la première pour réduire l'impact visuel de la seconde, destinée à asseoir la présence des fenêtres dans le décor tout en les en dissociant nettement.

Il est intéressant de se pencher ici sur le choix du bleu pour encadrer les fenêtres de ces galeries. On a souligné la distinction visuelle qu'il peut y avoir entre l'usage du rouge ou du bleu à cette fonction, et la valeur peut-être attribuée à cette dernière couleur pour signaler l'environnement extérieur et alléger la composition. Mais il faut aussi souligner que la couleur bleue reste en quelque sorte une couleur d'apparat,

61 Allag/Vibert-Guigue 1999, 7-8, fig. 28-31.

62 Vuichard Pigueron 2006, 167-168, fig. 200, fgts 8.21 (bordure), 8.25.

63 Fuchs 1996, 25, ill. couleurs, 26, et 2006, 48, reprises dans Garnerie-Peyrollaz/Fuchs 2006, 198, fig. 4, et 206-208, fig. 21-23, pl. couleurs 5.

64 Il ressort d'autre part de l'examen des divers exemples cités ici ou donnés en parallèle dans le catalogue que le filet est apposé lorsque la bande d'encadrement côtoie un autre élément décoratif aussi massif; tout en renforçant l'autonomie de l'encadrement, le filet prévient la monotonie de deux larges motifs linéaires parallèle. Le déclin de cette solution décorative sous les Sévères s'explique par les préférences esthétiques apparues sous cette dynastie, qui aime les motifs d'une certaine lourdeur: dans l'évolution de ce type d'ornementation des fenêtres, le cryptoportique du forum de Bavay, reconstruit à époque sévérienne, propose un simple jeu de cadres emboîtés: les arêtes d'embrasures, comme partout, sont recouvertes d'une bande rouge; suit intérieurement un cadre formé d'une bande et d'un filet jaune et, sur l'abat-jour inférieur, un second cadre de même composition, gris (Vibert-Guigue 2005, 84-85, fig. 91-93). De même à Augst/BL, *insula* 36, maison 1, pièce 3, des embrasures de fenêtre datées du début du IIIe s. sont rapprochées de celles de Bavay en raison de la multiplication des encadrements (Bujard/Broillet-Ramjoué/Fuchs 2007, 152-156, fig. 119-122). L'approche est différente à Meikirch, où les bandes, rouges, sont enrichies de bordures. Cf. *infra*, p. 163.

magnifiant la décoration où elle employée, décoration généralement recherchée et élégante; qu'il suffise de rappeler ici certains pièces de Campanie, en monochromie bleue ou intégrant des champs bleus, en particulier dans des compositions à fond blanc de IVe style[65]. Le procédé est le même cent ans plus tard à Orbe dans la salle de réception 41, ou dans toute pièce dont on désire souligner le statut. Dans la décoration des galeries 9 et 18 où les fenêtre rythment l'une des parois, leurs cadres recoupent l'effet visuel donné par une enfilade de panneaux médians que l'on aurait voulu à la hauteur de la fonction de représentation de ces galeries. Le choix du bleu est donc délibéré pour toutes les bandes et bandeaux employés dans des décors à fond blanc des lieux de circulation un tant soit peu sophistiqués ou dont on désire souligner le statut. C'est ainsi que contre toute attente, mais dans une grande cohérence programmatique, on retrouve cette couleur pour les bandes de partition de zone médiane du petit couloir 104 qui, loin d'être un local d'apparat, n'en est pas moins une circulation obligée et privilégiée dans la demeure, puisqu'il relie l'entrée principale aux péristyles. Sous cet aspect, il participe de la conception de représentation de la *pars urbana* et reçoit un traitement approprié, malgré sa décoration minimale habituelle pour de tels couloirs. Nous ne connaissons en effet aucun autre exemple de pièce – ou de couloir – décoré de ce genre d'ornementation réduite qui le soit avec du bleu.

4.1.5.4. Autres encadrements

Quelques motifs d'encadrement approchants d'embrasures, montrant des variantes ou d'autres agencements sont à mentionner ici. Dans le décor 36-5, l'encadrement couvrant angulaire est constitué d'une bande rouge et bleu foncé. Dans la galerie 16 en revanche, les motifs d'encadrement attribués à la décoration des embrasures (16/124-1'), harmonisés avec le reste de la décoration, ont quelque affinité de composition avec ceux de la galerie 9: il s'agit de larges bandeaux jaunes – la couleur dominante dans la galerie avec le blanc – bordés d'une étroite bande blanche limitée par un filet noir. L'effet général est identique à celui des bandeaux bleus à filet noir, et l'existence de motifs stylisés végétaux accrochés au bandeau jaune et se développant dans le champ blanc renvoie aux motifs ornant les tableaux d'embrasure.

4.1.6. Les aspects du décor. L'influence du IVe style et de la production provinciale du Ier siècle

4.1.6.1. Le traitement miniaturiste

La finesse de nombreux motifs ou leur traitement miniaturiste, principalement dans les compositions les plus classiques de la *pars urbana*, montrent une forte attraction du IVe style. Le procédé est particulièrement flagrant dans le décor monochrome du péristyle sud, dont tous les ornements sont fins et, pour certains comme les hampes et candélabres ou les petits feuillages de zone supérieure, d'une grande délicatesse. Les rares vestiges des représentations d'animaux témoignent aussi de leur caractère gracile et élancé. Ce traitement accompagne un répertoire de motifs largement inspiré des IIIe et IVe styles[66], dont la mise en œuvre trouve ses antécédents dès le milieu du Ier s. à Martizay et plus particulièrement Plassac[67]; un siècle plus tard, le péristyle 24-25 de la maison des Dieux Océan à Saint-Romain-en-Gal[68], contemporain d'Orbe, présente une composition architecturale filiforme analogue, sur fond monochrome rouge, dont l'agencement en partie haute de zone médiane rappelle fortement le décor du *cubiculum* 15 de Boscotrecase (vol. II, p. 64, **fig. 234-235**). Ces trois décors, pour ne retenir qu'eux des parallèles avancés dans le catalogue, présentent la même élégance, caractérisée non seulement par la parcimonie des ornements de zone médiane, comme les fines hampes, les candélabres végétalisants et les rares membres architecturaux, mais aussi par l'existence du fond monochrome, qui met en valeur de façon uniforme et sobre la construction décorative. Le péristyle sud, assez proche de compositions pompéiennes de IIIe et IVe style, constitue pour ainsi dire un exemple du classicisme élaboré par la peinture flavienne, où le traitement chromatique, le répertoire des motifs, la structure générale des zones sont indissociables et permettent seuls d'aboutir à cette élégance décorative caractéristique.

65 Herculanum, maison de l'Atrium à Mosaïque (IV 1-2), exèdre 9, maison du Grand Portail (V 34-35), *diaeta* 6, ou encore maison du Salon noir, *diaeta* e (Peinture de Pompéi 1993, 213-214, cat. 389, pl. 123, 227, cat. 428, pl. 139-140, et 228, cat. 431).

66 Sur le caractère miniaturiste et la finesse d'ornementation élaborés au IIIe style, puis passés en domaine provincial, voir Barbet 1985, 110, à propos de la décoration de la *villa* d'Agrippa Postumus à Boscotrecase, en particulier la paroi nord, fig. 66. Voir aussi Bastet/De Vos 1979, pl. XV.28.

67 Resp. Barbet 1983, 145-146, fig. 24 et Eristov 1987, 46, 52, fig. 4; Barbet 1983, 130-134, fig. 14, et Eristov 1987, 48, 55, fig. 8-10.

68 Desbat *et al.* 1994, 180-184, fig. 152-156, et 264, pl. 20.

C'est dire si la miniaturisation des motifs porte sur un répertoire spécifique, hérité du Ier s., et a partie liée avec la monochromie des fonds pour définir un genre précis de décor[69].

Les mêmes constats peuvent être appliqués à certains motifs de l'appartement sud, qui offre nombre d'affinités avec le péristyle voisin; de façon globale en L 99, en L 113 avec le petit entablement à soffite fgt 1267 dont l'aspect également schématique rappelle à quelle période il a été réalisé, à l'égal d'un motif similaire du péristyle, fgt 369, et surtout de la corniche ponctuée de transition à la zone haute, fgts 370-373, dont la miniaturisation s'accompagne d'une stylisation de la frise de phiales tendant à une abstraction purement ornementale. Ainsi, le rappel de modèles anciens et la création d'une atmosphère propre au IVe, voire au IIIe style n'écarte pas, à échelle réduite, les procédés picturaux en vigueur à l'époque antonine.

Ressortent également de l'héritage de cette période les fines architectures en vignette de la galerie 18; leur position au milieu des panneaux s'est maintenue au-delà du IVe style jusqu'au milieu du IIe s. en tout cas – comme le montre à Ostie le *mithraeum* de Lucretius Menander[70] – et dont le thème même, remontant aux petits paysages idyllo-sacrés pompéiens, traduit des schémas frontaux de façade monumentale hérités du IVe style romain[71].

La miniaturisation d'ornements apparaît également dans des décors moins dépendants de la tradition, mais d'égale importance dans le programme décoratif de la demeure. Dans la salle de réception 41, les petits bandeaux verts ou roses à filets imitant des corniches lisses sont, en version miniature, le reflet des bandeaux ornés ou entablements schématiques de la galerie 18. Leurs proportions recoupent d'ailleurs celles des délicates architectures miniatures à cariatides de ce décor. La proximité et les points communs des deux ensembles picturaux n'est certainement pas pour rien dans ce rappel, mais il est intéressant de constater la présence de motifs ainsi miniaturisés dans un décor qui, sur le plan de la taille et du choix de ses composantes, partage davantage de points communs avec le péristyle nord.

Il y a fort à parier que se manifeste ici la tendance proprement antonine relevée à quelques reprises à Orbe consistant, au sein de décors par ailleurs assez immédiatement lisibles, dans la miniaturisation de quelques éléments complexes de bordure, d'encadrement, de mouluration ou de rehaut, et dans le souci du détail imperceptible apporté à ces ornements. Ce processus, qui ne semble pas inspiré des expressions du IVe style mais en rappelle la richesse ornementale, s'observe aisément à Ostie dans plusieurs décors d'apparat de cette période, dont le *triclinium* X de l'*insula* des Muses (III x, 22), et le *tablinum* 14 de l'*insula* de Jupiter et Ganymède (I iv, 2) sont les paradigmes (vol. II, p. 100, **fig. 258**, et p. 147, **fig. 277**). Cette grande finesse dispensée ponctuellement est à notre sens une exigence que la peinture antonine partage avec le IVe style pour ses décors de haute tenue.

4.1.6.2. La monochromie

Les monochromies paraissent assez présentes dans la *pars urbana*. Cette option décorative s'insère dans les développements du IVe style – et peut-être les rappels du IIIe style – au IIe s., mais fait aussi écho à la production contemporaine italienne sous les Antonins.

Deux décors monochromes sont assurés, avec l'élégante composition rouge à fins candélabres métallescents du péristyle sud et celle, jaune et plus sobre, du vestibule 106 de l'appartement nord. Le premier se distingue en mêlant des caractéristiques compositionnelles du IVe style en zones basse et haute avec une sobriété dominée par les verticales de zone médiane qui remonte en droite ligne aux monochromies de IIIe style, telles celles de Plassac ou, en Italie, de Boscotrecase[72]. La monochromie jaune en revanche est un décor à panneaux et candélabres grêles de schéma classique, présentant une solution banale dans un sens, mais dont la simplicité convient bien à un appartement privé, conformément à une habitude fréquemment observée dans l'habitat[73].

Le même schéma à candélabres apparaît aussi dans la salle 66, enrichi d'une composante architecturale également grêle complexifiant le décor; celui-ci est envisagé comme une monochromie rouge sur la base de ses rares vestiges et de l'indice fourni par le mouchetis de sa plinthe, rouge et blanc uniquement. La monochromie rouge comme les éléments architecturaux assurent à la décoration de la salle une élégance comparable à celle du péristyle sud, adaptée à son statut de représentation. Des monochromies

69 Barbet 1985, 123, souligne combien le répertoire sans lourdeur du IIIe style pompéien convient à la monochromie.

70 Falzone 2004, 56, fig. 16, Liedtke 2003, 28, pl. 41.

71 Peters/Meyboom 1982.

72 En particulier sur le mur nord du *cubiculum* 15; cf. notes 66 et 67 pour Plassac.

73 Par exemple la pièce jaune de Sainte-Colombe, rue Garon, exposée au Musée de Saint-Romain-en-Gal (Guide des collections 1996, 86-87), pour un exemple de IIIe style rhodanien, ou les pièces de taille moyenne des *mediana* d'Ostie, pour le IIe siècle de notre ère (Falzone 2001 et Liedtke 2001).

rouges sont aussi suspectées dans l'appartement sud-ouest, en L 114, en zone médiane en tout cas, ainsi que dans le couloir-vestibule L 40, à composition de hampes feuillues et de guirlandes sur fond rouge foncé. La monochromie y serait étendue en zones basse et médiane, la zone haute étant blanche, selon une répartition des couleurs par zone observée aussi aux Villards-d'Héria, dans la galerie E-E' (vol. II, p. 65, **fig. 236**)[74].

L'aménagement sur deux ou trois registres de la paroi s'observe en Italie dès les débuts du procédé décoratif dans des *cubicula* du IIe style, avec une distribution au profit des zones médiane et haute, la zone basse, considérée comme podium, étant d'une autre couleur[75]; on retrouve cette répartition dans les monochromies gallo-romaines, en particulier à Vienne, ainsi qu'à Sainte-Colombe, rue Garon, avec un podium rouge sous zone médiane jaune, à Martizay où la zone basse est noire sous monochromie rouge, et à Saint-Ulrich, pièce 89, avec la monochromie jaune sur soubassement noir et bandeau rose[76]. Au second siècle, l'agencement bascule, probablement en raison de la taille des zones hautes inversement proportionnelles aux zones basses, ou tout au moins vu la réduction courante des plinthes à une quinzaine de cm.

L'extension d'une couleur unique à toutes les zones constitue en revanche la vraie monochromie, telle qu'on la définit dans le jargon archéologique[77]. Elle connaît un net développement au IIIe style, dont les schémas décoratifs sans épaisseur, légers, s'intègrent bien au fond uni décliné en noir, en blanc, en jaune et en rouge selon l'ordre de fréquence des couleurs – auxquelles s'ajoutent très rarement au IVe style le bleu et le vert. Ces décors ornent à Pompéi en priorité des *cubicula*, puis des *triclinia* et des *œci*, enfin des *tablina* et des exèdres ainsi que quelques autres pièces, dont un péristyle[78]. Ils sont donc prioritairement mis en œuvre dans des pièces d'usage privé, de petites dimensions dans le cas des *cubicula*, ou selon des conventions pratiques de conformité du décor à la fonction de la pièce, comme les *triclinia* noirs des IIe et IIIe style[79]. A. Barbet souligne que la diversité des couleurs de fond est un moyen commode de distinguer des pièces les unes des autres sans en changer fondamentalement le décor, un constat qui ira se renforçant, surtout au IIe s. Elle souligne également que les couleurs claires, le blanc et le jaune, ne sont pas nécessairement mises en œuvre dans les petites pièces un peu sombres pour favoriser leur éclairage. Le IVe style, qui substitue fréquemment le jaune au noir, semble par la suite modifier cette donne. Sous son influence, la peinture antonine développera un système de décoration hiérarchisée appliquée aux pièces en fonction de leur destination, généralement subordonnée à leur superficie; les monochromies à décor d'édicules en inter-panneaux y ont la part belle, respectivement jaunes ou rouges dans les pièces privées et les circulations privilégiées, et blanches dans les couloirs et les pièces de service[80]. Cet usage intensifié des fonds unis jaunes, rouges et blancs s'explique en partie par la mode – on sait que la période antonine, à la suite du IVe style, privilégie les deux premières couleurs – en partie pour des raisons pratiques de luminosité des pièces, dans une typologie d'habitat urbain plus restreint qui ne jouit plus d'*atrium* ni de péristyles pour l'apport de lumière naturelle. L'unité chromatique du décor y est l'élément concret de définition spatiale aux dépens du motif, à savoir l'architecture fantaisiste héritée du IVe style[81].

74 Lerat 1998, 41, pl. XXVI.

75 Dans un tableau réunissant vingt-quatre exemples de monochromies des IIe et IIIe styles d'Italie, Barbet 1985, 124, met en évidence cinq exemples à socle de couleur différente, en l'occurrence noir. Santoro 2007, complétant cette liste en l'étendant au IVe style mais la limitant à Pompéi (soit trente-deux décors), ajoute trois exemples à socle rouge, rattachés évidemment au IVe style.

76 Heckenbenner 1983, 130-131, fig. 7-8.

77 Dans cette acception, le terme de peinture monochrome ou de monochromie a été introduit par A. Barbet et R. Ling; il est nettement distinct des *monochromata* de la littérature antique, qui désignent un genre ou un mode de peinture pariétale, caractérisé par l'usage d'une seule couleur déclinée en clair-obscur et appliquée à la représentation de paysages, souvent en frise ou sous forme de tableaux, l'ancêtre de la grisaille (Santoro 2007, 155 et 158-159, notes 10-11).

78 Santoro recense, sur ses 32 exemples, 11 *cubicula*, 8 *triclinia*, 7 *œci*, 2 *tablina*, 2 exèdres, 1 *atrium*, 1 *caldarium*. 15 monochromies sont noires, 5 blanches, 6 jaunes, 2 rouges, 1 bleue, 2 vertes. Il faut ajouter en tout cas à cette liste pour le IVe style les *cubicula*, monochromes jaunes, 14 de la maison de la Vénus dans une coquille (II 3, 3), et 6 de la maison de M. Lucretius Fronto (Peinture de Pompéi 1993, 79-80, cat. 125, et 95-96, cat. 158).

79 Voir le célèbre passage de Vitruve *De arch.* VII, 4, 4, sur l'emploi de cette couleur dans les *triclinia* d'hiver, pour camoufler les dépôts de suie des moyens d'éclairage. La réflexion qui précède sur la convenance du décor avec la pièce qu'il orne a suggéré à Barbet la possibilité d'un usage étendu de couleurs distinctes suivant la destination des pièces; il semble n'en être rien au IIIe ni au IVe style, mais cette tendance est à notre sens nette au IIe s. dans la production ostienne; les raisons, si elles aboutissent au même résultat, en sont cependant différentes, ou situées sur un autre plan d'interprétation (cf. *infra*).

80 Pour une mise au point récente à Ostie, cf. *supra* note 73.

81 Selon Santoro 2007, 156, ce processus débuterait à Rome dans la *privata Trajani*, et à Ostie dans l'*insula* des Voûtes peintes, avant d'être diffusée sans retard dans les provinces.

En plus de cette raison pratique, la monochromie doit son succès à l'effet qu'elle a sur le spectateur ou l'occupant d'une pièce: il est clair qu'une composition monochrome est visuellement plus calme qu'un décor polychrome, et sera à cet égard privilégiée dans les pièces privées; pour la mettre en valeur et garder cette qualité, l'ornementation développée sur ce fond doit également être discrète, ne pas s'imposer, d'où la permanence, du IIIe style à l'époque antonine, des éléments filiformes qui y apparaissent – édicules grêles d'architecture illusionniste, candélabres simples, étroits –, mais d'une certaine recherche, amenant selon les pièces à l'élégance, et parfois la simplicité, caractéristiques de ces décors. D'autre part, le choix de la couleur de fond suivant la destination de la pièce influence la perception de son espace[82]: ainsi des teintes claires comme le jaune ou le blanc agrandissent une pièce exiguë; mais la monochromie limite aussi cet espace en soulignant la prédominance de la superficie du mur, selon les principes décoratifs du IIIe style. C'est là son usage paradoxal au IVe style avec les décors d'architecture illusionniste dont les édicules en échappées sont censés ouvrir sur un au-delà de la pièce ici nié; les architectures y sont aplaties, et l'uniformité du fond annule toute profondeur en faveur d'une position flottante, que l'on peut ressentir comme l'impénétrabilité du mur ou un espace indéfini, d'une certaine abstraction, «d'étrangeté onirique» dit Ling[83]. L'effet n'est pas différent avec des décors à dominante monochrome mais dont les inter-panneaux présentent une couleur autre, comme dans la pièce n de la maison des Amours dorés (VI 16, 7), monochrome jaune à l'exception de la zone basse et des inter-panneaux, rouges[84]. Ce schéma décoratif aura d'ailleurs, probablement pour ses affinités avec les monochromies, un égal succès à époque antonine. La monochromie crée, selon S. Santoro, une atmosphère colorée plus intense et homogène que la polychromie courante, et offre au IVe style un contraste bienvenu avec la diffusion des placages de marbres colorés, vrais ou imités, toujours variés et aux assemblages chromatiques somptueux.

Ces diverses caractéristiques optiques, décoratives et pratiques, ont passé dans la production provinciale avec des adaptations régionales ne reniant pas les principes généraux de mise en œuvre de ces décors.

Leur classicisme et leur élégance furent appréciés et exploités dans les provinces gauloises comme en attestent les exemples de IIIe style cités au chap. 7.1.7, sur lesquels nous ne reviendrons pas. Notons cependant que les décors monochromes de la première moitié du Ier s., à Vienne et Saint-Romain-en-Gal, ne se distinguent que peu, dans leur effet décoratif, des autres décors de ce IIIe style précoce que la sobriété et la simplicité de composition ont fait appeler «sévère»; les dominantes de zone médiane sont rouge, noire ou blanche, simplement rythmées de candélabres grêles ou végétalisants, de pyramides végétales et de hampes soutenant un galon brodé et formant édicule[85]. La chambre jaune de Sainte-Colombe, rue Garon, citée plus haut, se situe dans la même catégorie. En revanche, on mentionnera ici pour son élégance une rare monochromie vert céladon sur zone basse noire du plus pur IIIe style, qui ornait le *laconicum* circulaire des thermes de Léro, sur l'Île Sainte-Marguerite, dans le premier tiers du Ier s.[86]. L'emploi somptuaire du vert et les vignettes à sujets très classiques parcimonieusement réparties donnent sa valeur à la pièce. À période flavienne, les monochromies jaunes ou rouges semblent se multiplier, avec les exemples de Saint-Ulrich, pièce 89, à candélabres grêles à ombelles, d'Avenches, *insula* 1, à candélabres massifs, et de Bourges, rue des Trois Maillets, qui partage avec celle d'Avenches la même construction par fines hampes et tiges foliées délimitant les inter-panneaux[87]; cet agencement paraît une constante caractérisant ce genre de décor, puisqu'il construit encore, dans le second tiers du IIe s. les décors monochromes rouges des péristyles 24-25 de la maison des Dieux Océan, à Saint-Romain-en-Gal, et 7/11/95 de Boscéaz. Avec la galerie rouge des Villards d'Héria, ces monochromies sont à notre connaissance les plus tardives des provinces nord-occidentales de l'Empire.

On remarquera par ailleurs une plausible distinction d'affectation entre les compositions à candélabres grêles, dans l'esprit de Saint-Ulrich que l'on retrouve à Orbe, pièce 106, et les compositions à hampes et candélabres plus recherchés. Les premières, à fond monochrome jaune, sont situées dans des pièces privées, ou tout au moins des pièces fermées, alors que les secondes, rouges, ornent des péristyles,

82 «... ce fond n'est pas indifférent en réalité, car il s'impose à l'imagination et à la sensibilité de toute personne habitant dans un de ces pièces, et y séjournant, ne serait-ce qu'un quart d'heure. Les effets de la pièce entièrement rouge de Boscotrecase ne sont pas les mêmes que ceux de la pièce noire. Cela est encore plus sensible lorsque les voûtes et les plafonds sont conservés et qu'ils répètent le même ton que celui des murs. Cette chape de couleur envahit alors le spectateur et produit sur lui une émotion esthétique perceptible, immédiate, comme n'importe quel visiteur attentif de Pompéi ou d'Herculanum pourra le ressentir» (Barbet 1985, 123).

83 Santoro 2007, 156; Ling 1991, 142.

84 Peinture de Pompéi 1993, 130, cat. 227.

85 Lebot/Bodolec 1984, et Desbat *et al.* 1994, 94-100, 119-125, décors II, XXX, XVII, X, XX, pl. 5-7, 11-12, pour les plus représentatifs.

86 Becq 1995 et Barbet *et al.* 1999b.

87 Drack 1988, 28, fig. 12, Fuchs 1989, 16-19; Lefèvre 1995, 189-190, fig. 2.

circulations privilégiées d'agrément semi ouvertes. Faut-il en déduire que le schéma à candélabres est de préférence réservé, dans les conceptions décoratives présidant à la décoration des grandes demeures, aux pièces à part entière, alors que le schéma à hampes ou architectures, plus raffiné, l'est aux locaux d'apparat, en lien avec l'architecture environnante? C'est fort plausible au milieu du IIe s., à une période qui revisite d'anciens motifs et leur attribue des rôles précis[88]. Plus que la couleur de fond et au-delà du choix décoratif initial qui de toute manière imprime une atmosphère spécifique, c'est le type d'ornementation qui semble définir une catégorisation et une destination différente de l'option monochrome: rappelons qu'à Orbe, dans l'appartement sud-ouest, la pièce 114 pourrait être une monochromie rouge à candélabres grêles, et que la salle 66 présente des candélabres, mais aussi, comme pièce de réception, une composante architecturale. Cette mixité rejoint un exemple célèbre antérieur, la pièce à parois vertes de Trèves, Palastplatz (vol. II, p. 39, **fig. 217**), dont la décoration monochrome suit le schéma des décors «architecturaux à frontons et colonnes» provinciaux également illustré à Mercin-et-Vaux[89]. Dans sa récente analyse, S. Santoro montre combien ce décor est, vers 130 de notre ère, l'expression d'un goût classique, manifestée par la partition architecturale et par le choix du chromatisme dominant et de l'iconographie qui l'agrémente. Le décor – qui mélange les caractéristiques des IIIe et IVe styles, telles la prédominance du mur comme structure fermée, l'alternance de largeurs des champs, propres au IIIe style, les bordures ajourées et surtout les motifs architectoniques du IVe style – privilégie en effet, dans un cadre architectural assagi, les grandes partitions plates, répétitives, et intègre des tableautins à sujets mythologiques illustrant l'odyssée des Argonautes. La justification de ce choix décoratif serait lié au fait que l'édifice constituerait le siège du collège des *seviri augustales* de Trèves[90]. C'est le même goût classicisant que l'on observe dans les péristyles de Saint-Romain-en-Gal et d'Orbe, incessamment réactualisé depuis le IIIe style et montrant une ornementation miniaturiste dans le même esprit – sinon la même dans les détails – que l'élégante pièce 15 de Boscotrecase. Ce classicisme s'enrichit en outre à Orbe d'une décoration de zone haute dont la structure générale et le répertoire sont plus dépendants du IVe style, dans l'esprit de décors similaires de Narbonne, particulièrement la pièce G du Clos de la Lombarde[91].

Le recours à la monochromie et le choix de la couleur semblent en revanche suivre, en domaine provincial, des usages d'adéquation pratique aux volumes à revêtir, suivant des évolutions concordant dans la seconde moitié du IIe s. avec l'échelle de valeur chromatique antonine: les décors à fond jaune ou blanc revêtent souvent des pièces totalement fermées ou bien de petites dimensions, favorisant ainsi leur éclairage naturel. On l'observe à Orbe avec l'appartement nord, et plus spécifiquement son vestibule 106 dont la monochromie jaune à candélabres grêles garantit la luminosité de la pièce tout en donnant le ton général de l'appartement; la plinthe blanche mouchetée de jaune du *cubiculum* 107 suggère le même genre de dispositions (cf. vol. II, p. 141-142). Mais on voit que ce n'est pas une règle absolue: l'appartement sud-ouest, destiné au propriétaire, est lui distingué par sa dominante rouge, rappel du péristyle voisin mais aussi marque hiérarchique à notre sens, dans la *pars urbana*. De même, la galerie 16 est jaune et blanche, alors qu'elle semble disposer de grandes fenêtres, et la galerie 18, plus majestueuse, est à fond uniformément blanc.

Ce dernier décor, comme la galerie 9 et le corridor 104 au moins, peuvent être considérés comme des «monochromies blanches» dans l'optique de la hiérarchie chromatique et décorative antonine. Celle-ci montre, dans ses réalisations les plus cohérentes ornant les *mediana* d'Ostie, que les mêmes compositions décoratives sont indistinctement employées, comme le discernait déjà Barbet à Pompéi, sur des fonds monochromes rouges, jaunes ou blancs, avec quelques détails mineurs évitant la répétition à l'identique. Dans ce système et selon l'environnement architectural, les circulations privilégiées endossent l'une des trois couleurs, mais la plus courante reste le blanc, que l'on retrouve dans les galeries et cryptoportiques de Rome, avec des systèmes décoratifs sophistiqués. C'est à notre sens la même conception que l'on observe à Orbe pour les circulations à fond blanc, qui reçoivent simplement des schémas décoratifs issus de l'évolution picturale locale influencée par quelques apports contemporains.

88 La sobriété de la composition et du répertoire de L 106 renvoie aussi à la tradition IIIe style sévère connue dans la région avec la monochromies de zone médiane du salon noir de l'*insula* 18 d'Avenches (inter-panneaux déterminés par des filets blancs, panneaux à filets d'encadrement intérieur jaune, candélabres fins à hampes végétales peu ornées; cf. Fuchs 1989, 29-31, fig. 9a, Drack 1988, 19, pl. 4b-c). Il peut donc y avoir ici transmission d'un patrimoine décoratif régional développé depuis la première moitié du Ier s., et dont le décor de Saint-Ulrich illustrerait une phase intermédiaire.

89 Thomas 1995, 299-300, fig. 232-233, et 231-235; Eristov 1987, 53, fig. 5.

90 Voir Santoro 2007, 153-155; aux pages suivantes, elle développe une intéressante réflexion sur l'usage du vert, et de ses qualités reconnues ou supposées chez les auteurs antiques et dans ses implications en peinture murale.

91 Sabrié/Solier 1987, 184-189, fig. 137 et 145-146, ainsi que 289-295, fig. 246. Les poursuites animales, aussi présentes dans la zone blanche surmontant la monochromie rouge de la galerie E-E' des Villards d'Héria, sont compris comme un motif tout aussi classique (Lerat 1998, 43-45, pl. XXVII-XIX).

4.1.7. Les décors à fond blanc, entre héritage et nouveauté

Dans le domaine provincial, les décorations à fond blanc ont longtemps souffert d'un préjugé dépréciatif, renforcé par leur destination, généralement des bâtiments modestes ou des locaux secondaires, ou par leur prédominance à des périodes considérées comme décadentes économiquement, avec les conséquences que cela aurait pu avoir sur les arts décoratifs dans la sphère privée. La série de peintures à fond blanc reconstituées ces trente dernières années permet cependant de revoir largement ce constat et montre combien, comme en Italie, cette production est diversifiée et s'adapte à la fonction des pièces. Preuve en est le dernier point de la situation proposé tout dernièrement par H. Eristov et S. Groetembril, qui trace les grandes lignes de leur usage, parfaitement transposable à ce qu'on observe à Orbe[92]. En outre, l'évolution des modes décoratives met en évidence l'engouement croissant, dès le IIe s., pour ce genre d'ornementation. À côté des décors minimaux réalisés depuis le Ier s. dans les locaux de service ou de circulation du type de L 104, se développe dans les provinces nord-occidentales la tendance à privilégier le fond blanc pour les décorations d'apparat, souvent d'un grand raffinement. Ce mouvement se déploie en parallèle à la production croissante de décors à fond blanc à Rome, mais comme en écho à celui lisible à l'époque flavienne en Campanie.

4.1.7.1. Les décors à fond blanc en Italie, du Ier au IIe siècle

Sont en effet connus, dès le IIIe style, mais surtout au IVe style de nombreux décors d'une grande élégance, dont souvent la zone médiane seule est blanche, généralement sur soubassement rouge foncé, tels le décor du corridor T de l'édifice thermal de Porto Fluviale de San Paolo ou le cryptoportique de la *villa* de la Farnésine à Rome; à Pompéi, l'on citera aussi les *cubicula* 4 de la maison de la Chasse ancienne (VII 4, 48) et 49 de la maison de M. Fabius Rufus (VII *ins. occ.*, 22) ou, dans la *villa* de Varano, la pièce 12 sur soubassement jaune – dont l'organisation des édicules de zone médiane préfigure celle de la galerie 18 d'Orbe[93]. Dans ces compositions, édicules centraux et inter-panneaux sont souvent *compressés*; d'impact visuel limité, ils perdent de leur importance tout en structurant toujours fortement la paroi. Les «bandes de passage» ornementales en bas et en haut de zone médiane, formant prédelles et frises neutres, ainsi que les médaillons et les figures volantes préfigurent largement le décor plus sobre du corridor hadrianéen sous Saint-Jean de Latran, qui s'organisera de façon assez similaire dans son effet global (**fig. 101a-b**)[94]. Des décors à fond blanc plus riches existent, jouant au contraire des exemples précédents sur les effets de l'architecture illusionniste, comme la pièce o de la maison de la Reine Marguerite (V 2, 1), ou la pièce q de la maison des Amours dorés (VI 16, 7), de construction semblable au *cubiculum* 4 de la maison de la Chasse ancienne, intégrant bandes de passage et fines sinusoïdes végétales, avec en sus la figuration de petits paons et d'autres oiseaux; à relever le caractère miniaturiste de ce dernier décor, ainsi que du *tablinum* 5 de la maison de l'Atrium à Mosaïque (IV 1-2) à Herculanum, qui montre une ornementation de même caractère, où la présence végétale le dispute aux éléments structurants[95]. Les décors de qualité pleinement monochromes blancs, attestés dès les débuts du IIIe style avec par exemple le *cubiculum* E de la *villa* de la Farnésine, apparaissent évidemment dans les circulations fermées, telle la remarquable galerie F-G de la même demeure, dont le seul registre coloré – comme en L 18 – est la plinthe, bordeaux; ils se multiplient au IVe style, comme le prouvent le *triclinium* 7 de la maison du Centenaire (IX 8, 6) à Pompéi et le portique 60 de la *villa* de Poppée, à Oplontis[96], dont les décors n'ont pas de structure architecturale et où l'élément végétal domine. Au delà de la luminosité ambiante que de tel décors assurent aux pièces et galeries qu'ils ornent, on notera que, lorsque le fond blanc est employé dans des circulations ouvertes, ces dernières sont souvent situées dans la *pars privata* de la maison: dans la *villa* de Poppée, les portiques 40 et 60 ainsi que le cryptoportique 66 sont situés dans le même secteur, desservant ou appartenant à une aile d'agrément de la demeure; de même le portique 1, très architecturé, de la *villa* San Marco à Stabies[97].

92 Eristov/Groetembril 2006.

93 Resp. Romana pictura 1998, cat. 51, 158-159 et 285; Sanzi Di Mino 1998, 215-217; Peinture de Pompéi 1993, 144-145, fig. 250a, 251; 155-156, fig. 272a et 273; 259-260, fig. 498-d.

94 Voir Mielsch 2001, 98, fig. 112-113, qui le met justement dans les parois de tradition IVe style, et Mols/Moormann 1998, 123-127, fig. 446-456.

95 *Ibidem*, resp. 91-92, fig. 150; 130, fig. 228; 211, cat. 382a-b.

96 Resp. Sanzi Di Mino 1998, 33-35 et Peinture de Pompéi 1993, 182, fig. 324, et 244, fig. 467a-b, pl. 161.

97 *Ibidem*, 247-248, cat. 476, et 249-250, cat. 478a.

À l'inverse, dans une demeure de prestige comme la Domus Aurea, les décors à fond blancs ressortent de la catégorie décorative la moins riche du programme, mais ils présentent toutefois, eu égard au statut de l'édifice, des schémas de grande qualité, architecturés (comme le couloir 79, le cryptoportique 92, les pièces 86, 94 et 114; **fig. 98**), ou principalement ornementaux, les motifs architecturaux s'y limitant davantage aux inter-panneaux (comme les pièces 48, 71, 72, 75)[98]. Ces schémas paratactiques, en particulier le couloir 79 et les pièces 48, 71-72, 114, montrent une construction des zones médiane et haute du décor qui constitue la base d'une grande partie de la production picturale sur fond monochrome du second siècle à Rome et Ostie: les architectures des échappées, traitées en véritables édicules autonomes, sont souvent simplifiées, voire schématisées à l'essentiel, surtout en zone haute où ces édicules sont décalés par rapport à ceux de zone médiane; on peut sans problème comparer à près d'un siècle de distance les compositions picturales des *insulae* de Jupiter et Ganymède (I IV, 2), corridor 3 et pièce 5, ou des Parois jaunes (III IX, 12), pièces IV-V[99], avec les décors à fond blanc des pièces 71, 74 ou 48; d'autre part, ces dernières montrent une élégante ornementation végétalisante des panneaux que l'on retrouve traitée avec plus de richesse et dans une grande polychromie dans la pièce blanche de via Genova, à Rome même[100], mais aussi, de façon de plus en plus schématique, dans toute la production romano-ostienne susmentionnée, qui se caractérise par un fond uni agrémenté d'inter-panneaux en édicule et de guirlandes florales rehaussant toujours les panneaux en encadrement intérieur. Ces schémas, employés jusque sous les Sévères, seront appliqués indistinctement à des pièces d'habitat d'un certain standing, tels les *mediana* mentionnés au chap. précédent, mais aussi à des édifices de rapport de bien moindre luxe, comme les immeubles d'Annius (III XIV, 4) ou du Thémistocle (V XI, 2)[101]; seuls le soin et la richesse ornementale, la couleur de la monochromie ou le simple fond d'enduit blanc diffèrent entre ces édifices de standing opposé; dans les ensembles modestes que sont les derniers exemples, à l'aspect économique s'ajoute le souci d'augmenter la luminosité de pièces très mal éclairées, une mesure déjà présente dans les pièces, arrière et secondaires pour beaucoup d'entre elles, de la Domus Aurea. Le même souci a dirigé, sous Hadrien, l'ornementation à fond blanc des pièces dégagées de la *privata Traiani*, sur l'Aventin, dont la décoration fine et élégante se rattache davantage, pour la pièce principale 1 à des réalisations pompéiennes voire ostiennes, et pour les pièces de passage 2-3 à une version simplifiée de panneaux matérialisés par des bandes et des filets, ressortant tout à la fois de la décoration de pièces de service et préfigurant les décors à bandes courants sous les Sévères (**fig. 103-104**). On notera les teintes claires employées dans la pièce 1 pour les bandes de séparation, bleu gris, et les cadres, jaunes[102].

98 Peters, Meyboom 1982, 48, 51, 53, 55, 63, pl. 2.8, 2.9, 2.11, 2.13, 2.19; Iacopi 1999, 83-85, 89, 100, 128-131.

99 Falzone 2004, 64-68, fig. 21-23 (pièces nommées resp. 15 et 16a, mais 29 et 31 chez Liedtke); Liedtke 2001, 343, fig. 6, et 2003, 33-34, pl. 4, et 63-64, pl. 45; Felletti-Maj 1961, 44-45, fig. 24 et pl. IX.1; Joyce 1981, 26-32, fig. 17, 19 et 21.

100 Cima Di Puolo 1993, 265, développe les mêmes filiations.

101 Pavolini 1989, 130-131 et 222; Falzone 2001, 336-337, fig. 4-7, et 2004, 112-116, fig. 57-61, et 158-163, fig. 85-88.

102 Chini 1997, 186, fig. 4-6. Note 9, l'auteur force un peu à notre sens la comparaison de la pièce 1 avec la pièce IX de la maison des Muses, dont elle retient toutefois surtout l'élégance. Elle considère d'autre part que l'ornementation des pièces 2 et 3 serait postérieure, à situer sous Antonin au plus tard.

Fig. 103

Rome, privata Trajani, *pièce principale 1, détail du candélabre ornant les zones basses et médianes (cliché personnel).*

Fig. 104

Rome, privata Trajani, *voûtes du couloir 2-3 (cliché personnel).*

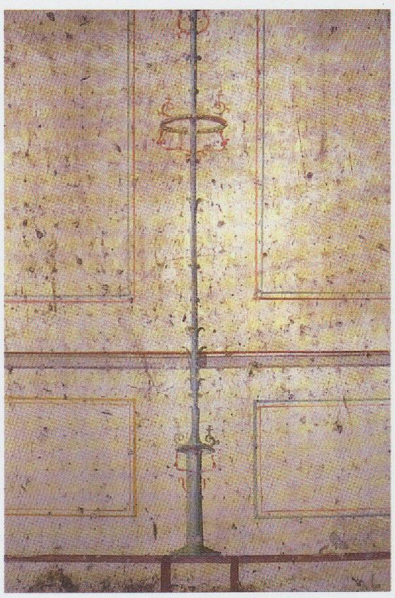


Fig. 105
Rome, domus *sous les thermes de Caracalla, pièce N (cliché personnel).*

Fig. 106
Rome, villa *de Prima Porta, secteur sévérien, pièce 9, peinture à encadrements (cliché personnel).*

Si donc cette tendance décorative trouve pour nous des parallèles en Campanie, c'est sans doute en raison de l'héritage gallo-romain de IIIe style, qui suivit son évolution propre en y agrégeant quelques apports du IVe style. En revanche, comme nous le verrons aussi au chapitre suivant, Rome constitue le lieu de diffusion d'origine de l'engouement pour les réalisations picturales sur fond blanc, sous l'impulsion de la Domus Aurea. Les schémas picturaux de IVe style mis en place dans ce palais imposèrent clairement la possibilité de réaliser une décoration riche sur un fond qui ne l'est pas, suscitant un goût nouveau. Dans la première moitié du second siècle, les décors à fond blanc les plus recherchés trouvent cependant leur inspiration dans le classicisme de transition entre IIe et IIIe styles (premier état de la pièce N de la maison sous les thermes de Caracalla, **fig. 105**); les autres sont le développement et l'évolution du IVe style vus ci-dessus; vers la fin du siècle, cette exigence de recherche est maintenue pour les compositions les plus riches sur le plan des ornements comme les candélabres et les motifs phytomorphes (corridor D de via Eleniana **fig. 71**, corridor 12 et pièce 9 de Prima Porta **fig. 106-107**), mais leur schéma s'inscrit dans la catégorie des compositions de panneaux à bandeau d'encadrement, avec ou sans architecture, et ceci à côté de la mouvance des décorations schématiques des pièces secondaires (*cubicula* c et c' de la *domus* sous le Latran, **fig. 108**, et couloirs privés) ou de service.

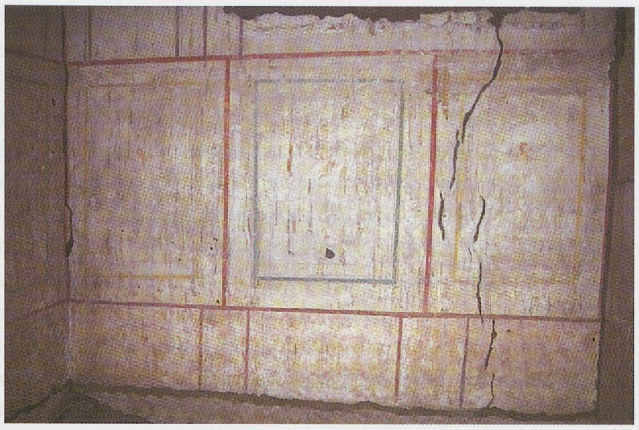


Fig. 107
Rome, villa *de Prima Porta, corridor 12, détail des peintures à encadrements (cliché personnel).*

Fig. 108
Rome, Latran, maison sous les castra equitum singularium, *pièce c (cliché personnel).*

4.1.7.2. Les décors sur fond blanc à Boscéaz, diversité et hiérarchisations

L'esprit, sinon la lettre, des différentes caractéristiques picturales des peintures sur fond blanc, du Ier s. principalement, se retrouve ainsi à Orbe dans la grande galerie d'apparat 18 que nous avons essentiellement confrontée dans le catalogue à d'autres réalisations provinciales ou italiennes contemporaines. La décoration s'y développe sur fond blanc comme dans la plupart des circulations fermées de la *pars urbana*, que ce soit la galerie 9 qu'elle prolonge, le couloir 104, dans une moindre mesure la galerie 16 et, peut-être, la galerie vestibule L 68-96, sans compter probablement les galeries ou couloirs dont rien ne nous est parvenu, tel son pendant septentrional L 60. Dans ces locaux, éclairés indirectement (L 104) ou directement par un plus ou moins grand nombre de fenêtres voire de larges baies vitrées, le fond blanc est évidemment privilégié, pour des raisons de luminosité en même temps que de tradition vraisemblablement; il est clair que les galeries d'Orbe se situent dans la catégorie des cryptoportiques stricto sensu – tel que l'entendaient les Anciens (cf. chap. 5.1.4.1) – qui sont généralement décorés à fond blanc, n'ayant que peu de sources de lumière naturelle[103].

La décoration de ces locaux de circulation n'en est pas moins fort variable, selon leur position et leur fonction au sein de l'habitat; dans les couloirs et les cryptoportiques permettant au maître de maison de rejoindre certaines parties importantes de sa demeure ou d'y déambuler en compagnie, la décoration se fait riche, soulignant le statut d'apparat de ces circulations privilégiées. L'on citera pour mémoire la galerie F-G, au décor élégant et recherché, de la *villa* de la Farnésine, à Rome, et son cryptoportique A, qui pourrait en quelque sorte constituer le lointain pendant de la galerie 18 d'Orbe[104]. La galerie 18 bien sûr, mais aussi la galerie 9 et peut-être le couloir 77, pendant de L 104, pourraient présenter, on l'a dit, une décoration assez homogène, si les ensembles qui y ont été retrouvés appartiennent bien à chacun de ces locaux, et non à la seule galerie 18. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit là des circulations fermées privilégiées qu'emprunteront aussi les visiteurs. Le cas du couloir 104 est particulier: sa décoration est dépouillée, limitée au strict essentiel sur deux ou trois registres; ce décor est d'autant plus sobre que le couloir ne devait être éclairé naturellement que de façon indirecte, par les deux ouvertures sur la galerie-vestibule et les portiques 11 et 95, des locaux eux-mêmes fermés ou semi-fermés, mais plus largement éclairés. Par ailleurs, sa stricte fonction de simple passage au travers du bâtiment n'implique pas, au contraire des autres circulations mentionnées, un quelconque «statut d'apparat», comme le sont les galeries 9 ou 18, ainsi peut-être que le couloir presque symétrique L 77 (cf. 7.1.3). Le couloir 104 est au contraire l'exemple même du local où l'on ne s'attarde pas, et son ornementation doit être représentative de celle, perdue, de locaux similaires, comme L 87 et L 22, bien plus restreints mais tout aussi incontournables dans la circulation générale de la demeure. Le couloir 104 se trouve pourtant dans l'axe de l'entrée et relie la galerie-vestibule aux péristyles; il constitue à ce titre une circulation privilégiée dans le parcours de réception, et définit un axe visuel important pour le visiteur[105]. Ce rôle est souligné à notre sens

103 Les exemples suisses – Buchs, Meikirch, Bösingen – et étrangers, dont Bavay (F), sont là pour le montrer. Leur décor peut être qualifié de recherché, eu égard à leur structure architecturale.

104 Sanzi Di Mino 1998, 33-35 et 115-117.

105 Cf. chap. 5.1.6.3.

par le choix des couleurs utilisées pour la composition, le bleu et le rouge bordeaux, éventuellement le vert en zone basse ou haute (sur l'usage caractéristique du bleu à Orbe, cf. 4.1.5.3). Cette «palette» rehausse le couloir et lui donne un minimum de *decor*, propre à souligner cette circulation préférentielle et à la distinguer d'un simple couloir secondaire ou de service.

On observe dans la décoration de la galerie 18 une variété de motifs tant traditionnels que renouvelés (cf. 4.1.4.2) qui pourrait témoigner d'une construction générale plus hiérarchisée qu'il n'y paraît de prime abord. Ce procédé est systématiquement mis en œuvre à Rome dans les décors d'une certaine longueur, et il est particulièrement flagrant dans les couloirs et les cryptoportiques, bien qu'il n'apparaisse pas au premier coup d'œil; les corridors E 3 et E 11 de la *domus* urbaine de Termini, celui de la *domus* de via Eleniana, voire même les cryptoportiques comme celui de via Friuli, à décors de panneaux à bandeau d'encadrement, présentent tous une stricte construction axiale à partir d'un panneau central de part et d'autre duquel la décoration se développe de façon symétrique et souvent «dégressive» – allant vers une simplification de la composition ou de ses composantes[106]. Cette conception de la construction picturale est une caractéristique de la production romaine du second siècle; elle a été qualifiée par les chercheurs hollandais et italiens d'*hypotactique*, soit régie par subordination des éléments les uns par rapport aux autres, ce qui la distancie des compositions du Ier s., constamment *paratactiques*, c'est à dire permettant une répétition à l'infini du schéma. Ce jeu est rendu, sur la longueur des parois, par l'orientation cohérente des éléments en perspective par rapport au point focal et par une variation des motifs occupant successivement une même place dans la composition. Allant dans le sens d'une adaptation de cette tendance italienne à un schéma de tradition provinciale issu du IVe style, la variété des motifs urbigènes de la galerie 18 pourrait s'expliquer par cette nécessaire variation, éclairant par la même occasion les problèmes et multiples possibilités de restitution proposées au chap. 7.8.1.1 pour leur agencement. Parmi ceux-là, la disposition – symétrique? – des couleurs des colonnettes bichromes et l'orientation de leur ombre sur le sol factice de zone médiane, qui suggèrent la possibilité d'une source d'éclairage unique ou centrale. Dans cette perspective d'appropriation de caractéristiques de composition de la production italienne, le palmier dattier entouré des paons pourrait par exemple constituer le motif remplissant un panneau central de paroi, autour duquel s'égraine symétriquement la décoration. À la différence de certains décors romains, la hiérarchisation, si elle existe, se limite probablement à la variation des motifs, mais ne semble pas toucher à la structure de la composition, identique tout au long des parois. Il est plus difficile, mais pas exclu, de proposer un même genre de construction pour la galerie 16.

Le procédé *hypotactique* est moins évident sur les parois plus courtes, où il recoupe le schéma de composition centrée des IIIe et IVe styles. Les décors de l'exèdre 9 bis et, peut-être, des salles 41 et 167 ou 191 – dont les champs blancs sont conjugués à des champs bleus – jouent néanmoins sur l'axialité et l'alternance probable de ces derniers. L'originalité du répertoire décoratif de l'exèdre – dont les nombreux bandeaux de couleur rose, bleue et rouge ne sont pas sans rappeler les cadres carrés rouges ornant la pièce N de la *domus* sous les thermes de Caracalla (**fig. 105**) ou la zone haute d'un nymphée du Colle Oppio[107], à Rome – tout comme la complexité et la multiplication apparente des registres du décor 41-1 – que l'on comparera avec précaution à des décors ostiens du type du *tablinum* 14 de l'*insula* de Jupiter et Ganymède (I IV, 2), de la pièce 8 de celle de Bacchus Enfant ou de la pièce IX de l'auberge du Paon (IV II, 6)[108] – renvoient à des agencements caractéristiques des tendances décoratives hadrianéennes et antonines. Dans ces compositions (9bis-1 et 41-1), champs unis et linéarité des motifs semblent dominer et confèrent un caractère assez aéré que n'entame pas, dans le cas de L 41, la richesse chromatique des champs noirs et rouges. À noter aussi une redistribution des proportions des champs, tendant à gommer l'opposition trop stricte entre champs larges et champs étroits, par amplification de ces derniers. Cette tendance nouvelle, discernable dans la galerie 18, semble bien affirmée dans la galerie 16; elle est clairement à l'œuvre à Périgueux, dans une composition de la Cité de Campniac dont les inter-panneaux atteignent

106 À noter que dans les productions les plus tardives de la série, le panneau central est souvent plus petit que les autres mais possède un motif figuré. Aux couloirs de la *domus* de Termini, l'on peut ajouter le vestibule E 5 (Paris/Barbera 1996a, 77, pl. I, sinon 78-85).

107 Iacopi 1985; Bizzarri Vivarelli 1976 (pièce F), part. 734-735 et 749-750.

108 Resp. Falzone 2004, 67-71, fig. 24, 26, et 81, fig. 35; Gasparri 1970, 22, 29, pl. VIII-X.

une largeur de 1,17 m[109]. Elle peut avoir aussi existé dans la salle 41 entre champs bleus et blancs, dans les parties hautes du décor, se rapprochant ainsi de principes de composition attestés à Ostie dans les décors à panneaux blancs de l'immeuble des Auriges, en particulier la pièce 30 dont la zone supérieure alterne des champs de même taille jaunes et blancs[110]. C'est là une solution de composition renouvelant les modèles courants du IVe style, et propre à la peinture sur fond blanc du IIe s.

Dans les embrasures de la galerie 9, l'apparente variation de l'ornementation jouant sur l'alternance de couleur des guirlandes est un phénomène courant sur les séries décoratives répétitives. Il est observé en particulier dans les cryptoportiques, à Buchs avec les deux motifs de tiges végétales stylisées en inter-panneaux, ou à Meikirch avec les motifs d'inspiration florale des embrasures variant sur au moins trois formes, et en paroi avec les deux formes de vases et d'oiseaux. En paroi de L 9, le doute subsistant sur l'existence d'une composition similaire à celle de la galerie 18 mais en version simplifiée, limitée à sa structure de base, laisse la possibilité d'une variation en inter-panneaux qui semblent alors avoir leurs propres motifs.

Angles et embrasures des pièces à fond blanc d'Orbe sont par ailleurs systématiquement soulignés de bandes, rouges ou bleues, conformément à ce qui a été dit au chap. 4.1.5.3. Le motif prend de l'importance dans les décors les plus simples, dans une mise en œuvre commune bien illustrée à Meikirch, à Augst, *insula* 39, ou à Chartres, place des Épars[111]. Un bel exemple de l'emploi de la bande rouge, daté entre 180 et 193, encadre à Rome les embrasures des fenêtres des pièces c et c' de la *domus* détruite par les *castra nova equitum singularium*[112]. Il ressort clairement de cet exemple comme de celui d'Augst la relation de ce motif simple avec la mouvance, au IIe s., des décors à bandes et filets sur fond blanc des pièces secondaires, que ce soit dans leur caractéristiques italiennes ou dans leur traduction provinciale. Cette catégorie de décor, attachée initialement aux pièces utilitaires, traverse l'époque romaine, avec des variations régionales; elle semble ainsi évoluer dès son introduction, ou se diversifier pour permettre une hiérarchisation des locaux de service, de passage, ou secondaires, tout en conservant sa spécificité première: les décors à deux registres comme ceux des caves 1 et 4, rue de l'Abbé-de-l'Épée à Paris (vol. II, p. 305, **fig. 357**), ou des pièces 32 de Bad Kreuznach, et 5 de Bad Neuenahr-Ahrweiler, caractérisent des pièces de service ou stockage, les cuisines, les couloirs[113]. Schéma largement diffusé et présent à ce titre dans les habitats riches pour orner les locaux utilitaires, il couvre en revanche, à l'instar de ce qu'on voit en Italie, les pièces de l'habitat modeste, avec une légère hiérarchie en fonction de la «complexité» du décor, tels que l'illustrent les ensembles de Cologne (vol. II, p. 27, **fig. 213**) ou de Bingo Hall, à Douvres[114] (vol. II, p. 422-423, **fig. 409-411**). Dans les provinces nord-occidentales, la diversité croissante des schémas décoratifs sur fond blanc s'élabore ainsi sur le fond d'héritage des IIIe et IVe styles, revus et adaptés par le génie des artisans locaux aux goûts de leur clientèle. Les décors de Mathay-Mandeure, Champ des Isles, Sablière Paicheur et Combottes du Milieu, des bains du sanctuaire des Villards d'Héria[115], adoptent toutefois le goût dominant et suivent la tendance générale observée en Italie qui adapte au fond blanc divers schémas de compositions parfois fort riches, créant ainsi une hiérarchie décorative commune à l'Italie et aux provinces.

C'est en effet une hiérarchie chromatique analogue à celle constatée *supra* en Italie, et une extension provinciale de son usage, qui semble à l'œuvre à Boscéaz, avec le recours systématique au fond blanc pour la décoration de certains locaux répondant à trois critères définis par des raisons pratiques ou programmatiques.
1. Les pièces secondaires ou utilitaires, telles la plupart des locaux de l'édifice B7, ont reçu une décoration minimale, mais soignée et variée, correspondant au statut et au rôle de leurs occupants habituels, au service du propriétaire. Les compositions y sont simples, à haute plinthe mouchetée constituant la zone inférieure des parois et zone médiane agrémentée de panneaux définis par des bandes et filets, voire d'un système à réseau léger (188-2, 187/189-1, 202-2). La palette des couleurs se limite au rouge foncé et au jaune, augmenté du noir et du brun dans les décors plus développés (180/183-1, 184/196-1, 195/197-1, 202-3). C'est le niveau de décoration que l'on

109 Martin 1992, restitution.

110 Mols 1999c, 347-350, fig. 94-95.

111 Meikirch: Fuchs/Bujard/Ramjoué 2004, v.f. sur CD, 144. Augst: Fuchs 1989, 12-13, fig. 4b; Drack 1988, 48, fig. 36; Drack 1950, fig. 157. Chartres: Allag/Joly 1995, 180 et 182, fig. 25-27.

112 Mols/Moormann 1998, 127-129, fig. 465 et 468.

113 Resp. Eristov/De Vaugiraud 1994, 125-131, fig. 40, et 1997, 39-45; Gogräfe 1997a, 42, 49, fig. 41-46, 91-92, et 1999, 245-246, cat. 38, fig. 186; Gogräfe 1995, 188-189, fig. 38-39.

114 Resp. Thomas 1993, 71-74, fig. 4-5, 210-212, fig. 77, 277-278, fig. 116; Williams 1989, 224-266, fig. 92-101.

115 Billerey/Mazimann 1998, 19-44, fig. 7, 11; 30-31 et 33, fig. 7; 36, 42-44, fig. 37-39; 17, 19-20, fig. 11; Lerat 1998, 56-59, fig. 32, 36, pl. XLV-XLVII.

trouve dans l'habitat modeste (voir ci-dessus 4.1.5.2 et chap. 7.17.9). Dans la *pars urbana*, le décor 24-2 à filets jaunes et bande rouge appartient à cette même catégorie. Outre la question de leur destination ou du coût de la décoration, ces pièces sont souvent peut éclairées et requièrent une amélioration des conditions d'éclairage que la décoration sur fond blanc favorise évidemment.
2. Cet avantage a été retenu dans la *pars urbana* pour les pièces de petit volume et peu éclairées, comme le *cubiculum* L 121 et le *laconicum* 32, qui présentent des décors similaires à la première catégorie, mais plus recherchés, densifiés et combinés, enrichis de détails architecturaux ou jouant davantage sur les variations de la palette de couleurs, qui n'est que peu élargie. Les décors sont probablement plus présents à qui séjourne dans ces pièces que dans les locaux de B7.
3. Le décor à fond blanc est enfin employé pour toutes les principales circulations fermées de la *pars urbana*. Si la conception d'espace confiné et peu éclairé est à l'origine de cette adaptation décorative, à l'égal des petites pièces précédentes, ce n'est très probablement plus le cas à Orbe, où les galeries et corridors de la demeure sont pour la plupart largement ouverts et éclairés; l'ornementation sur fond blanc tient donc ici davantage de la convention, et traduit visuellement une catégorie de locaux au sein du programme décoratif. En revanche, la complexité de leur ornementation augmentera en fonction de leur éclairage, leur volume et l'environnement immédiat. Ainsi les couloirs 104 et peut-être 77, étroits et de transit, sont-ils décorés de schémas simples, à l'égal des pièces secondaires; par contre les galeries plus larges, permettant l'agrément de la promenade, la déambulation, comme L 9, L 18, L 16 même, développent des décors plus complexes et fastueux, pouvant atteindre un statut d'apparat.

L'emploi des fonds blancs à Orbe recoupe ainsi les constats effectués pour la Gaule du IIe s. par H. Eristov et S. Groetembril, qui dégagent trois groupes principaux dans la production décorative sur fond blanc[116].
• Les décors simples, à partition linéaire principalement par bandes et filets rouges, noirs ou jaunes, sont issus des schémas les plus anciens, puis ornent généralement les maisons modestes des quartiers artisanaux prospères ou les salles utilitaires des plus riches *domus*; de même les caves, dont les destinations à époque romaine sont plus étendues qu'actuellement.
• Les décors raffinés à encadrements, zone basse compartimentée et ornée, ornementation par motifs végétaux – guirlandes, rinceaux –, candélabres et animaux – oiseaux. Ce sont des décors soignés (Mathay-Mandeure, Lisieux), ornant au IIe s. les salles principales ou couloirs d'habitations de la classe moyenne ou d'édifices publics. Les auteurs assimilent à cette catégorie un style dit linéaire, transcription en réalité du style romain à bandes, et non linéaire de type catacombal dont les réalisations provinciales sont à notre sens loin des compositions romaines; elles y attribuent une pièce de la *villa* maritime de Mané-Véchen et le cryptoportique de Bavay, dont les cadres et les bandes rehaussent et enrichissent les lignes et les articulations de la structure architecturale. Plus que dans le précédent groupe, dont la sobriété est avant tout dépendante d'un critère économique (par réelle incapacité) ou de la destination du local, le fond blanc est ici choix esthétique mettant en valeur les motifs, pour une élégance inscrite dans la tradition du IVe style mais cependant moindre, le maniérisme et la miniaturisation n'étant pas – ou rarement, ponctuellement comme à Orbe dans la galerie 18 – au rendez-vous. Quelques motifs architecturaux apparaissent aussi (Sainte-Radegonde) dans la ligne de certains décors d'Ostie (du type maison de Diane).
• Les décors architecturaux enfin, où le blanc est parfois associé à des champs colorés ou se développant sur soubassement polychrome, s'il y a imitation de marbres. Les champs blancs peuvent y marquer des trouées dans le décor, dans la ligne de la mouvance romaine et comme en galerie 16 à Orbe. Trompe-l'œil monumental, où le fond blanc correspond à la surface de façade (Paris, rue Amyot), ou «*citation architecturale* dont l'illusion de profondeur est absente» sont les deux tendances de ces décors.

Les auteurs remarquent que l'espace illusionniste de la surface ne joue que si le champ blanc apparaît comme une trouée de lumière dans la paroi, une échappée

116 Eristov/Groetembril 2006, 59-60.

vers une profondeur marquée par quelque motif en perspective ou non, en arrière-plan; en revanche lorsque la paroi est «uniformément blanche, le contraste ne fonctionne pas (...). Mais ce n'est pas précisément l'illusion spatiale que recherchent ces peintres; c'est bien au contraire un espace flottant où les éléments du répertoire se répartissent (...) dans un cadre géométrique strict, mais avec une grande liberté de composition. (...). À propos de cette tendance, déjà à l'œuvre dans le quatrième style pompéien, K. Schefold évoquait *non plus l'illusionnisme, mais la transparence des choses*.» C'est là, appliquée aux décors à fond blanc, la caractéristique essentielle que nous avons dégagée du principe décoratif de la monochromie, montrant le rattachement de ces décors à cette option visuelle.

4.1.7.3. Le répertoire ornemental sur fond blanc

Le caractère aéré des compositions à fond blanc met particulièrement en valeur les motifs employés dont on a vu qu'ils peuvent être répartis en deux catégories distinctes. Une part ressort au répertoire traditionnel gallo-romain hérité du Ier s.: guirlandes de petites feuilles, tiges à bourgeons symétriques, files d'ornements des bordures ajourées, divers éléments de rinceaux végétaux, ces motifs se retrouvent sous leur forme habituelle dans les décors des galeries 9 et 18 ou de la salle 41 comme dans ceux des péristyles, par exemple. Mais l'autre part est plus originale: elle comprend les motifs linéaires, végétaux ou architecturaux, pour la plupart stylisés, qui définissent ou agrémentent plus exclusivement les décors des galeries 16 et 18, de l'exèdre 9bis ou de la salle 41. On notera que la riche galerie 18 et la salle 41 sont les locaux où ce double répertoire est très largement mélangé et également représenté. À l'inverse, dans l'exèdre ou la galerie 16, les motifs de la seconde catégorie semblent dominer. L'ensemble de ce nouveau répertoire se distingue par l'usage intensifié de couleurs souvent assez claires, ou peu courantes auparavant – bordeaux, rose, beige, vert, gris, un peu de bleu et de noir – posées systématiquement en à-plat donnant à presque tous ces motifs un caractère fortement bidimensionnel. Ce procédé de stylisation leur ôtant toute profondeur ou volume insiste sur la fonction ornementale de l'élément ou l'objet représenté au détriment de sa nature intrinsèque. Mais cette forme «ornementalisante» n'exclut pas le maintien de la destination première des motifs. Ainsi, malgré leur aplatissement rendant leur identité ambiguë, les motifs architectoniques sans relief restent cohérents et reconnaissables comme tels, suivant certaines conventions (cf. *infra* 4.1.12), au sein de la composition; les bandeaux ornés de la galerie 18, ou les bordures-colonnettes de la galerie 16 en sont les exemples les plus convaincants. Les filets-colonnettes de L 18 conservent leur identité, mais leur bichromie contrastée leur ôtent tout réalisme. Les motifs végétaux, souvent stylisés de longue date, prennent pour certains, en L 41, en L 9bis et en L 159, des tons bleus et noirs permettant aussi un contraste prononcé avec le fond. La stylisation frisant l'abstraction de plusieurs motifs de zone supérieure de la galerie 18, comme fgts 1796-1802, 1824-1827, 1949-1950, occulte ou nie presque carrément l'identité première de ces motifs, dont on peine à dire s'ils sont d'origine végétale ou géométrique. Des ornements comme les guirlandes ou colliers de perles et pirouettes de L 16 reçoivent aussi un traitement spécifique avec l'ajout des touches vertes les enrichissant de façon arbitraire.

Ce traitement des motifs va dans le sens d'un processus de renouvellement du répertoire, adapté au caractère abstrait que peut suggérer le fond blanc, et s'avère courant dès l'époque antonine précoce, avec le développement des décors à fond blanc. Il en découle une certaine homogénéité décorative des locaux qui en sont dotés, au sein d'un même site ou plus largement au sein d'une région. En témoignent les parentés des galeries 18 et 16/124 et avec des décors à fond blancs contemporains des sites franc-comtois de Mathay-Mandeure et des Villards d'Héria (cf. chap. 7.8.1 et 7.10.1). On relèvera aussi la grande similitude du répertoire mixte de la galerie 18 avec ceux de Reims, rue Guyot (vol. II, p. 239, **fig. 328**), et surtout du site de la Cité de Campniac, à Périgueux[117], particulièrement concernant les motifs géométriques et stylisés qui montrent la même abstraction ornementale (vol. II, p. 221, **fig. 298-301**): bandes rouges ou bleues flanquées de filets, agencements géométriques à peltes, guirlandes droites de petites feuilles symétriques, files de bifols et motifs pointés, filets-colonnettes, végétation miniature correspondent parfaitement à l'esprit et à la manière observée à Orbe.

117 Resp. Balmelle 1990; Riuné-Lacabe 1995 et Martin 1992.

Ce répertoire ornemental puise dans le fonds ancien et revisite des motifs passés de mode, comme les galons brodés peut-être (cf. 4.1.4.3), et s'enrichit d'éléments repris tels quels – les ornements des bordures ajourées, bifols, lancettes etc. par exemple. Comme souvent en domaine provincial, le processus de réélaboration emploie ces motifs empruntés avec les contingences de mise en œuvre habituelles du IIe s., sous l'influence des développements italiens. Mais le renouvellement du répertoire ne s'appuie pas seulement sur le traitement pictural des motifs; il fait aussi preuve d'invention et d'originalité en créant des motifs neufs, de grande finesse dans la tradition du IVe style, sans stylisation mais relevant clairement de l'ornementation pure: pour preuve les délicats édicules hybrides de la galerie 18, aux improbables frontons à plumes de paon.

Cette conception décorative n'est pas seulement à l'œuvre dans les décors à fond blanc, on l'a vue aussi dans le local 15 à propos des éléments architecturaux qui adoptent le même traitement que ceux de la galerie 16. Si elle se manifeste particulièrement sur les premiers, c'est qu'avec leur développement croissant au IIe s., ils semblent le lieu privilégié du renouvellement des modèles et du répertoire antérieur traditionnel.

4.1.7.4. Le processus de schématisation des motifs: une caractéristique de la seconde moitié du IIe siècle

La stylisation des motifs mise en évidence sur les fonds blancs aboutit souvent, lorsque certains critères sont réunis, à une véritable schématisation radicalisant l'effet ornemental susmentionné. L'élément représenté y est vraiment *désincarné*, motif ornemental dénué de tout volume, dont l'idée a peut-être même disparu, bien qu'elle reste mentalement évidente pour tout spectateur s'attachant un tant soit peu à ces motifs. Dans ces cas, comme avec la stylisation abordée précédemment, il n'y a plus volonté d'imitation ou de trompe-l'œil: le motif transposé, vu comme plat, prend un aspect pour ainsi dire abstrait, mais contenant la réminiscence de sa nature première, généralement architecturale ou végétale. En Italie, ce phénomène est déjà en cours sur certaines composantes du IVe style, plus particulièrement dans les décors de la Domus Aurea: des compartiments paraissent complètement abstraits, à motifs géométriques sans lien avec le reste de la composition (cf. *supra* 4.1.5.3); des éléments subissent préférentiellement cette schématisation radicale, comme les barrières à croisillons surmontant en zone supérieure les édicules rythmant les parois, un motif que l'on retrouvera tel quel jusqu'à époque sévérienne, en particulier sur les décors à fond blanc, en Italie comme au nord des Alpes (à Rome, Ostie, Martigny, Vallon, Cologne, pour ne citer que quelques sites). Ce type de traitement s'accompagne aussi fréquemment, dès le milieu du IIe s., par le grossissement des motifs, qui sera surtout le propre de la peinture sévérienne[118]; à Orbe, il apparaît déjà dans le décor 159-1 dont les gouttes ou trifols en file présentent une forme épatée deux à quatre fois plus grosse que ces mêmes éléments au IVe style. À noter toutefois que la position plausible en plafond a peut-être nécessité l'agrandissement, mais le phénomène, ainsi que l'usage du motif sur pareille surface, restent caractéristiques; on verra au chap. 7.13.3.1 son usage diversifié au IIe et au IIIe s.

Le processus conscient de schématisation est aussi fréquemment dû à une réalisation rapide des motifs visant l'évocation et l'effet chromatique les détachant du fond: il est flagrant avec les guirlandes jaunes et rouges attribuées à la zone haute de la galerie 18, ou avec celles découvertes en 1925, plus frustes encore, dites «en branches de sapin». Dans ces factures qui apparaissent d'habitude dans des décors à la palette limitée, le schématisme est généralement favorisé – et soutenu – par les couleurs choisies, souvent à une ou deux, basiques et par là même abstraites, comme on le voit avec les feuilles vertes ou rouges de L 159. Il apparaît aussi nettement dans le cryptoportique de Buchs, dont les touffes de feuillage de zone basse, jaunes, sont parfaitement plates, sans consistance ni vie, sans *matérialité*.

L'aplatissement des motifs par transposition «ornementalisante», voire par schématisation, peut s'étendre à des compositions entières, influençant l'effet décoratif général et modifiant la nature même de ces compositions. On en voit l'illustration avec la galerie 16, dont le rendu plat et stylisé de la plupart des motifs est davantage

118 Voir Moormann 1996, 66, et Fuchs 2003, 657-669.

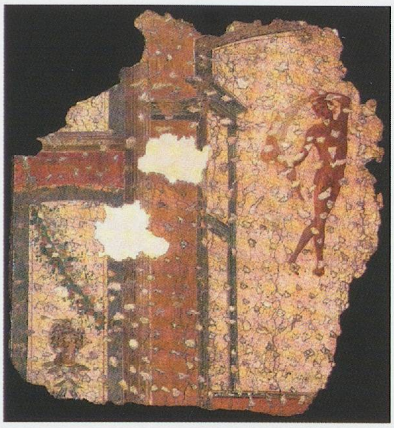


Fig. 109
Rome, piazza dei Cinquecento, balneum, *local E30, peintures antonines (Paris/Barbera 1996a, fig. c).*

affirmé que dans les autres décors du site témoins de ce processus, comme L 41 ou l'exèdre 9 bis, dans une moindre mesure la galerie 18. On le voit aussi à Annecy-le-Vieux, dans la salle 3 de la *villa* des Illettes, ainsi qu'à Chartres, dans la pièce 7 de la *domus* de la place des Épars[119]. On relèvera dans ces décors la forte présence visuelle des motifs rectilignes simples articulant la construction.

Ces caractéristiques ne se limitent toutefois pas à la réalisation des décors sur fond blanc, quoique le schématisme de nombreux motifs de ce répertoire soit probablement d'autant plus marqué sur fond blanc que celui-ci est abstrait, ou signe d'abstraction. On le repère en effet aussi sur les registres monochromes, comme dans le cas des plantes – à nouveau – de la galerie 16, dont on a souligné plus haut le traitement spécifique. Il en va de même avec les colonnettes de cette même galerie et de la pièce 15. La schématisation s'accompagne aussi parfois d'un allongement des figures animées, patent à Rome, dans les figures humaines élancées des peintures antonines puis sévériennes de piazza dei Cinquecento[120] (**fig. 99** et **109**). On ne peut observer ce processus à Orbe, sauf peut-être dans les membres des animaux miniatures de la frise du péristyle sud (fgt 385), mais il est patent à Amiens, dans les figures du décor du Clos de l'Oratoire (vol. II, p. 42, **fig. 222-223**), qualifié d'antonin, mais que nous daterions plus précisément sous Hadrien[121].

Les phénomènes de stylisation ou de transposition décrits ici sont aussi à l'œuvre dans la production italienne, où ils se traduisent de deux façons: soit par le même aplatissement des motifs de compositions polychromes, qui se joue au profit des jeux de couleurs, comme le montrent par exemple les décors ostiens de la pièce du Plafond peint, dans l'*insula* homonyme, ou du *tablinum* de la maison des Hiérodules; soit par un nouveau genre décoratif plus radical, proprement schématique et linéaire, dit à bandes (*a striscie*) limitées à trois à cinq couleurs de préférence sur fond blanc ou jaune, et généralement destiné à des pièces secondaires, dont il reprend les schémas (cf. 4.1.5.2, pièce B de l'édifice de via Eleniana, pièce c sous le Latran, **fig. 108**). Cette évolution du goût en matière décorative devient manifeste surtout sous Commode, puis marque la production picturale sous les Sévères.

4.1.8. Les décors à panneaux et inter-panneaux rouges et noirs ou rouges et jaunes

Ce schéma de composition simple, remontant aux compositions gallo-romaines de IIIe style, a été maintenu au IIe s. pour décorer les pièces secondaires et des couloirs, souvent dans les secteurs privés de l'habitat, où une décoration compliquée n'est pas nécessairement recherchée. Le schéma joue sur l'alternance en chiasme des couleurs entre compartimentage de zone basse sur plinthe et zone médiane; les champs de couleur sont simplement unis et séparés par des filets blancs. Ce type de décor ne présente généralement aucune ornementation, mais peut se complexifier avec l'ajout de filets d'encadrement intérieur, ou de plantes dans les compartiments de zone basse et de sobres candélabres dans les inter-panneaux. La plupart des décors sont à dominantes rouge et noire, cependant plusieurs présentent aussi l'alternance rouge et jaune privilégiée par la palette flavienne du IVe style. Cette mouvance décorative est bien représentée dans la *villa* de Bad Neuenahr-Ahrweiler, par les deux états successifs de la pièce 15, le premier à dominantes rouge et noire, le second remplaçant le noir par le jaune[122] (vol. II, p. 134, **fig. 275** et p. 155, **fig. 279**). Le même genre de composition se retrouve à Reims, dans la pièce A de la *domus* de la rue Chanzy; d'exemples plus anciens, l'on a proposé le péristyle claudien d'une *domus* de l'*insula* 12 d'Avenches, le décor noir et rouge de la *villa* antérieure de Boscéaz, néronien-flavien précoce (vol. II, p. 163, **fig. 281**), et les pièces I et II de la maison Le Prétoire, d'état flavien, à Vaison-la-Romaine[123] (vol. II, p. 134, **fig. 276**).

Dans la riche *pars urbana* du second siècle d'Orbe, où la simplicité décorative des appartements nord et sud-ouest n'est pas manifeste, ce schéma semble certifié en rouge et noir dans l'appartement sud (L 14 à 123): à côté du *cubiculum* 121 à fond blanc et systèmes à réseau, le vestibule 123 et la pièce 14 au moins en seraient décorés, au-dessus d'une plinthe rose mouchetée des mêmes couleurs, dont on ne sait si elle constitue seule la zone basse. Dans le décor 14-1, un filet jaune d'encadrement

119 Serralongue 1990, 76-80, fig. 6, et Allag/Joly 1995, 178-182, fig. 18-24.

120 Corridor E3-E11, pièce E 8 de la *domus* (Paris/Barbera 1996a, 82, pl. IIa, 93-95, pl. V-VI), pièce E 30 des bains (Paris/Barbera 1996b, 153-154, pl. I-II).

121 Allag/Lefèvre 2001, 8, suite à Defente 1995, 153-156, fig. 13-14 et 25-27; nous rattachons ce décor à la série des panneaux édiculaires, dont la fin semble située autour de 140 environ.

122 Gogräfe 1995, 220-222, fig. 76-77.

123 Resp. Balmelle/Neiss 2003, 47, fig. 37; Morel 2001, 31; Urba I, vol. 2, 68-69; Allag/Barbet 1995, 86-88, fig. 4-5.

intérieur des fonds rouges apparaît. On peut imaginer, par comparaison avec l'homogénéité décorative des autres appartements, un décor similaire, peut-être un peu plus orné, dans le salon 120, complètement arasé. On notera que si ce type de composition semble caractériser l'appartement sud, on retrouve ses teintes dans l'appartement sud-ouest, dont les décors 99-2 et 113-1 pourraient suivre la même construction, selon les hypothèses minimales de restitution. Ces décors sont toutefois enrichis de divers motifs, dans un esprit qui perdurera jusque sous les Sévères, illustré par le décor de la pièce 33 de la *villa* de Mordagne. L'application du schéma décoratif en chiasme simplement jaune et rouge, sans autre ornement, n'est pas exclue dans la pièce 105 de l'appartement nord, ni d'ailleurs dans la pièce de distribution 6 (décor 6-1), bien que cette dernière exigerait une décoration plus complexe (décor 6-2).

Le schéma semble également mis en œuvre dans certaines pièces indéterminées, éventuellement d'étage: il apparaît en rouge et noir sur les décors secondaires 104-3 et 12-2, à plinthe rouge ou rose et végétaux sur fond noir, ainsi que sur les décors résiduels 25-1 et 2 et 26-2. Ces éléments s'inscrivent en tout cas dans la série des décors de caractère privé, typiques des pièces d'habitat.

La simplicité du schéma décoratif en chiasme des décors à panneaux et inter-panneaux unis ne semble ainsi véritablement manifeste que dans l'appartement sud. Cette représentation limitée, au regard de la complexité et la variété décorative des autres appartements, s'explique très certainement par l'ampleur et la richesse du projet architectural d'Orbe, destiné à réaliser une demeure de grand standing. Il est intéressant de ce point de vue de comparer ce qu'on sait des appartement privés de Boscéaz avec les décors très simples qui se succèdent entre le IIe et le IIIe s. dans les secteurs privés de l'établissement de Vallon (L 12, 13, etc.), fort instructifs quant à l'atmosphère créée par de tels genres de composition face aux décors des secteurs «publics» de la demeure.

4.1.9. Les systèmes à réseau

Ces décors géométriques qui trouvent leur origine dans l'imitation de plafonds à caissons ornent de façon répétitive, suivant deux trames orthogonales croisées à 45° (la composition isotrope), les couvertures des pièces – voûtes ou plafonds –, et s'étendent parfois sur les zones hautes des parois. Ils ont fait l'objet d'une approche typologique par le CEPMR, parue en 1997[124].

Quatre systèmes à réseau ont été répertoriés dans la *pars urbana*, à raison de deux dans l'appartement de l'aile sud de B4 (121-1 et -2), et deux dans le petit *balneum* (32-1 et 36-1). Des motifs pouvant appartenir au répertoire de ce mode décoratif proviennent également des pièces 159, 188, éventuellement 195/197, et du mur de terrasse 38, mais ils n'en assurent pas pour autant l'existence.

Les schémas retenus pour deux des quatre décors certifiés relèvent de la catégorie des «cercles sécants» définie par le CEPMR, au quadrillage oblique matérialisé ou non (types 23-24).

Le système polychrome 36-1, «trame orthogonale de cercles sécants faisant apparaître des quatre-feuilles et des carrés sur la pointe, avec petits disques aux points d'intersection», est le plus riche de Boscéaz et a dû orner ou l'*œcus* 37 ou le *caldarium* 34. Dans le premier cas, la composition à réseau de cercle sécants a pu être choisie pour répondre au canevas de la mosaïque, à caissons octogonaux; dans le second, elle s'adapte particulièrement bien au reste de la décoration des parois à imitation de placages et d'*opus sectile*, une association courante en peinture murale dans la seconde moitié du IIe s., tant en Italie que dans les provinces (cf. 4.1.13). Elle est attestée en Suisse dans le petit *balneum* de la *villa* de Hölstein/BL, dont le *frigidarium* propose au dessus d'un placage fictif de marbres un schéma de même catégorie, dans des proportions identiques[125] (vol. II, p. 167, **fig. 282**). La richesse chromatique du décor 36-1 où dominent le vert et le gris, le rouge et le jaune, préfigure en revanche un décor de même schéma d'Avenches, *insula* 7, de grande sophistication (vol. II, p. 169, **fig. 285**), et renvoie aussi sans surprise à d'autres décors de Germanie supérieure et de Pannonie, à Bingen-Kempten (D) et Bruckneudorf (A)[126]. Dans le premier site, le système à réseau, sur fond blanc, ornait un *tepidarium*; dans le second, si la situation

124 Barbet/Douaud/Laniepce 1997.

125 Kapossy 1966, 27-37; Drack 1988, 58-59, fig. 44-45.

126 Resp. Fuchs 1989, 22-24, fig. 7b et Drack 1988, 60-61, fig. 50, pl. 13; Gogräfe 1997, 89-92, fig. 122, et 1999, 193, fig. 135; Kieweg-Vetters 2004, 255-256, fig. 2-4.

du décor en paroi ou en plafond n'est pas tranchée, il est intéressant de noter que le sol de la pièce est orné d'une mosaïque à composition de plafond, organisée par des guirlandes croissant en diagonale des angles de la pièce vers un médaillon central perdu, formant des champs triangulaires ornés de systèmes à réseau de même nature.

Le décor de paroi 121-1 dont la trame oblique est matérialisée par des baguettes enrubannées et des disques aux croisements (type 24), est le pendant direct du système à réseau de Hölstein (vol. II, p. 167, **fig. 283**): même fond, mêmes coloris et mêmes motifs à quelques détails près[127]. Cette composition, caractérisée peut-être en priorité par les disques cerclés des points de tangence, semble assez prisée puisqu'on la retrouve aussi à Avenches, à Amiens, Orléans ou Poitiers[128]; de même les rosettes bleues ressortent d'un répertoire – local? – utilisé également dans le riche système de l'*insula* 7. La composition claire favorisant la diffusion de la lumière couvre les parois de la pièce, alors que singulièrement, un autre système à réseau (121-2) en ornait le plafond en berceau, à fond blanc toujours.

Ce second décor, à cercles concentriques – et tangents? – remplissant une trame orthogonale, trouve ses parallèles en Suisse à la fin du IIe s. – début du IIIe s., à Coire et surtout à Frauenkappelen où un système de cercles tangents jouant sur la succession chromatique et la largeur des anneaux propose un effet visuel analogue[129] (vol. II, p. 171, **fig. 286**). Le décor d'Orbe est difficile à classifier en raison de sa fragmentation; il procède des types 22 et 15, 26 établis par le CEPMR. Ce n'est pas le cas du quatrième système à réseau, retrouvé dans le *laconicum* 32 du petit *balneum*: il se rattache au type 26, définissant les «compositions orthogonales d'octogones adjacents irréguliers, déterminant des carrés sur la pointe. Il orne également la zone haute et/ou le plafond de la petite pièce chauffée, où le blanc domine pour les mêmes raisons qu'en L 121.

Les éléments pouvant constituer l'indice de systèmes à réseau dans les autres pièces sont maigres. Le plus évident est le petit carré curviligne du décor 188-1, typique des croisement de trame et pouvant être employé aussi d'autre façon, rapproché de systèmes à réseau sur fond blanc de Rouen et de Vallon, couloir 2, entrant dans une fourchette chronologique commune[130]; sa taille serait ici l'indice d'une adéquation du décor au volume d'une des petites pièces de B7. C'est de même un étroit filet oblique qui suggère un tel décor associé à l'ornementation des pièces 195 et/ou 197 du même édifice. Dans la séquence à fond jaune du décor 38-1, la complexité de l'imbrication des éléments et leur répétition pourrait y faire penser, sans que nous ayons un quelconque point de comparaison à proposer. Même constat enfin pour le *tepidarium* 159, dont le décor à fond blanc propose un répertoire restreint à quelques motifs en relation étroite et propres aux agencements linéaires répétitifs, tels les gouttes et les trifols épatés, une caractéristique souvent mise en œuvre dans les systèmes à réseau – en particulier la catégorie des quadrillages obliques à lignes de feuilles et points, assez bien représentée sur le Plateau suisse[131] – mais aussi dans les bordures de type ajouré. Les parallèles proposés dans le catalogue ressortent d'ailleurs davantage de cette seconde catégorie.

Le site d'Orbe enrichit ainsi de quatre exemplaires au moins l'important corpus de systèmes à réseau recensés en Suisse en 2009, qui compte 28 occurrences au minimum, réparties sur 16 sites – Avenches (5 occurrences), Augst, Bösingen, Coire (4), Colombier, Frauenkappelen, Grancy-En Allaz, Hölstein, Marly, Martigny, Orbe (4), Riom (2), Vallon, *Vindonissa*, Wetzikon-Kempten (2), Urdorf-Heidenkeller[132]. Tous ces systèmes sont à fond blanc, excepté les décors polychromes ou sur fond rouge d'Orbe (36-1), de la grande pièce de l'*insula* 7 et de la maison III de l'*insula* 10 d'Avenches, ainsi que de Riom. On notera également, comme à Orbe même, la prédominance du schéma des cercles sécants seuls (5 occurrences) ou à quadrillage oblique (3 occurrences), formant avec sept exemplaires la catégorie privilégiée dans notre région, devant les cercles concentriques tangents (3 exemples) et les quadrillages droits ou obliques à remplissage de cercles ou fleurons (4 exemples). Ce succès se confirme à l'échelon des provinces occidentales où le schéma s'avère le plus répandu[133]; son paradigme est d'ailleurs l'un des premiers systèmes à réseau connus, et non des moindres, puisqu'il ornait le berceau du cryptoportique 79 de la Domus Aurea de Néron[134]. Sa diffusion plus que probable au Ier s. dans les Gaules a sans doute marqué la production picturale dans son élaboration des variantes répertoriées dès le IIe s.

127 Les analogies de ce système à réseau avec les compositions similaires de Boscéaz corroborent davantage la datation avancée par Kapossy, au milieu ou dans la seconde moitié du IIe s. que la correction apportée par Drack et Fuchs qui rajeunissent le décor d'un demi siècle. Cf. Kapossy 1966, 27-37; Drack 1988, 58-59; Fuchs 1989, 83.

128 Resp. Fuchs 1989, 20-23, fig. 7a; Drack 1988, 60-61, pl. 14a; Allag 1983a; Allag/Vibert-Guigue 2002, 139-155.

129 Drack 1988, pl. 15h; Fuchs 1989, 39-40, fig. 12a.

130 Carel 1995, 266-267, fig. 2 et 4, pl. V, fig. B, et Fuchs 1993, 234-235, fig. 2, 1995, 122-123, fig. 4, et 2000, 38, fig. 33 couleurs.

131 Barbet/Douaud/Laniepce 1997, 22-23, type 17b-e; exemples suisses à Avenches, *insula* 7, et Allaz.

132 Pour une vue d'ensemble, voir Fuchs 1989, 21-24, 39, 58-64, 68-69, 82-83, 85-86, qui donne la bibliographie antérieure; dès cette date, Fuchs 1996, 30-32 et 47-49 pour Vallon et Marly, Garnerie-Peyrollaz/Fuchs 2006 pour une actualisation de l'étude de Bösingen, Hoek/Provenzale/Dubois 2001, 8-9, fig. 12, pour Wetzikon-Kempten, Kunnert 2001, 48 et 111, pl. 33.1, pour Urdorf-Heidenkeller, Fuchs 2003, fig. 215 et 219, pour Avenches, maisons II et III de l'*insula* 10, Bujard/Provenzale 2004 pour Colombier, Vuichard Pigueron 2006 pour Avenches, *insula* 19, et Bujard/ Broillet-Ramjoué/Fuchs 2007 pour Augst.

133 Voir les exemples recensés par Barbet/Douaud/Laniepce 1997.

134 Iacopi 1999, 85; Barbet 1985, 215-217, fig. 149-150, qui numérote le cryptoportique sous 61.

L'emploi des systèmes à réseau à Boscéaz recoupe aussi des usages fréquents de ce type de décor: outre la préférence pour les fonds blancs dans des pièces de petite taille comme L 32 et 121, peu éclairées naturellement, l'on note que le recours à ce type de décor est fréquent dans des pièces chauffées, et surtout des pièces thermales: les exemples de Poitiers et de Martigny, la *mansio* de Coire, les *tepidaria* de Marly, de Bingen-Kempten et des petits thermes nord de Saint-Romain-en-Gal, les *caldaria* des mêmes thermes ainsi que de ceux de l'*insula* 19 d'Avenches, le *frigidarium* d'Hölstein enfin, sont autant d'illustrations de cette conjonction. Cette association s'accompagne de la relation, souvent étroite aussi, entre système à réseau et imitation de *sectilia* (L 34) ou de vrai placage de marbres (L 121), qui s'observe à Saint-Romain-en-Gal et à Hölstein pour nos régions. Elle repose sur la connotation d'apparat attribuée à cette partie de la maison que l'on partageait avec des proches ou des hôtes de marque. Cette agencement décoratif, qui s'établit essentiellement vers le milieu du IIe s., perdurera au IIIe s. En Italie, dont les témoins datent de cette époque, on relève l'association d'imitations d'orthostates de marbres et d'un système à réseau dans la pièce 31 de la Villa Grande, sous Saint-Sébastien, à Rome (**fig. 110**): le placage fictif, qui s'élève à près de 2 m, est surmonté en «zone médiane» du système sur fond blanc, assez particulier ici puisqu'il transpose une claie ornée de fleurs, donnant l'impression à qui entre «d'être immergé dans une pergola»[135]; ce système allégeant la composition est encore surmonté d'un registre blanc très sobre, rythmé de fines bandes verticales. De même à Ostie, la pièce D de l'*insula* de l'Aigle (IV v, 8) propose un traditionnel système de cercles sécants sur fond jaune au-dessus d'un soubassement moins imposant que l'exemple romain[136].

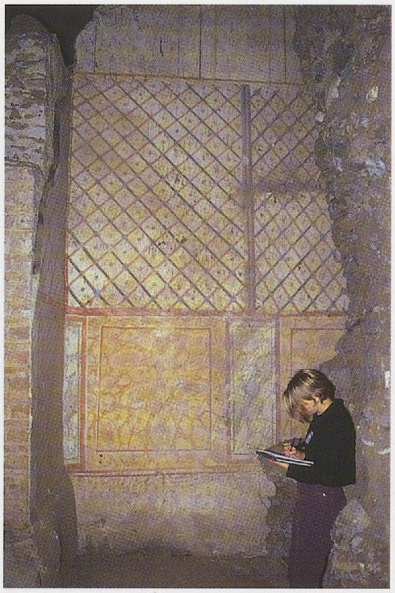


Fig. 110
Rome, Villa Grande *sous Saint Sebastien, pièce 31 (cliché personnel).*

4.1.10. La décoration des plafonds et des voûtes

À l'exception des systèmes à réseau attribués à ces surfaces de couvrement, la connaissance de la décoration des plafonds et voûtes du palais de Boscéaz est pour ainsi dire nulle. Les principaux ensembles reconnus comme tels sont apparemment vierges de motifs. Il s'agit bien sûr du plafond de la galerie 9 et en tout cas de l'ensemble 36-8. Ces couvrements neutres, simplement blancs, sont assez fréquents dans les configurations conservées à Orbe. On l'a vu avec le couloir 4 de la *villa* de Bad Neuenahr-Ahrweiler[137]. De même en contexte thermal, où les voûtes sont aisément blanches, mais souvent ornées de riches stucs, laissés blancs ou rehaussés de couleur; les thermes suburbains d'Herculanum et ceux de Stabies, à Pompéi, sont là pour l'illustrer (**fig. 111**)[138]. Non loin d'Orbe, la couverture du *caldarium* 33 des thermes de l'*insula* 19, à Avenches, ornée d'un ample et sobre système à réseau sur fond blanc, s'en fait d'ailleurs l'écho entre la fin du IIe s. et le début du IIIe s.[139]

De rares ensembles secondaires, au mortier caractéristique conservant parfois le négatif du lattis de bois, offrent des indices de la décoration de plafonds ou de voûtes. Outre les ensembles fortement brûlés 31-10 et 35-3, qui conservent de rares bandes ou

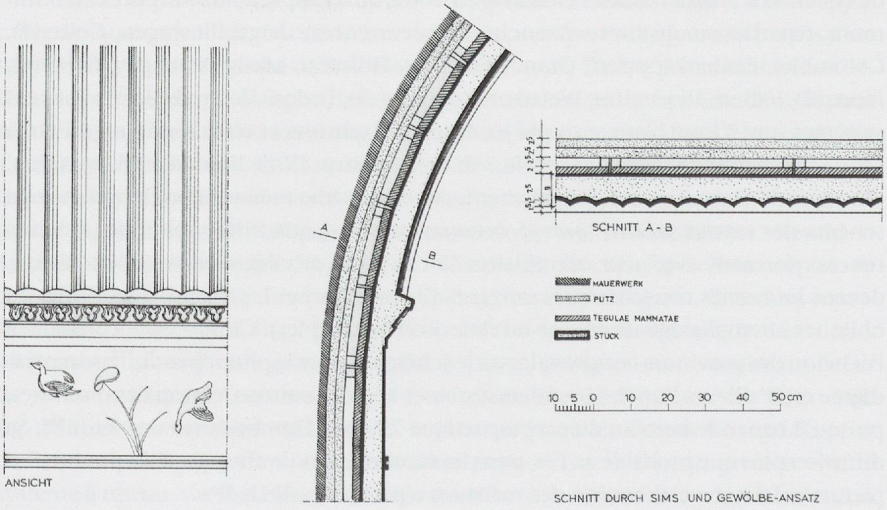


Fig. 111
Pompéi (VII 1, 8), Thermes de Stabies, caldarium *IX, structure de la voûte (Eschebach 1979, pl. 21).*

135 Taccalite 2004, 409-410, pl. 4, et Mielsch 2001, 120, fig. 146, qui situent le décor déjà au IIIe s. Le schéma, isotrope, recoupe à peu près le type 36 de la typologie du CEPMR.

136 Falzone 2004 (qui la chiffre 7), 129-131, fig. 70-71, et 183-184; Barbet/Douaud/Laniepce 1997, 32, type 23n; Pavolini 1989, 185, Joyce 1981, 45, fig. 40, qui renvoie d'ailleurs à Villa Grande, et à Drack 1950.

137 Gogräfe 1995, 208-210, fig. 66-67, et 1999, 252-253, cat. 52.

138 En particulier le *frigidarium* des premiers (Mielsch 1975, 140 sq., Pagano 1997, 30, pl. III), et l'*apodyterium* XI ou le *caldarium* à voûte cannelée IX des seconds (Eschebach 1979, pl. 20a-21).

139 Vuichard-Pigueron 2006, 185-188.

filets, ce sont principalement les décors à fond blanc 9bis-2 et 159-1 (ce dernier pouvant être aussi attribué à une zone haute de paroi) qui témoignent de compositions essentiellement linéaires, probablement rythmées de compartiments et agrémentées de quelques motifs végétaux stylisés. Bandes jaunes et filets rouges ou verts, feuilles de mêmes teintes et files de gouttes ou de trifols, bandes d'encadrement constituent le répertoire restreint et simple de ces compositions. Pour s'en donner une idée, on ne peut guère que recourir aux peintures contemporaines en place ou restituées: ce sont, à Rome et dans ses environs, les décors hadrianéens des couloirs et cryptoportiques de la *privata Traiani* (**fig. 104**), de la *domus* de la Velia (**fig. 112**), et de la *villa Hadriana*, aux simples et élégantes compositions de compartiments orthogonaux alternés ou emboîtés, dans des teintes analogues, ou encore, sous les Sévères, de via Friuli dans les *Horti Sallustiani*, plus schématique et moins complexe[140]; en domaine provincial, on retiendra la décoration très limitée des pièces 2 et 5 de la *villa* d'Ahrweiler et du *caldarium* de la *villa* de Mülheim-Kärlich (vol. II, p. 385, **fig. 402**); à Paris la voûte de la pièce à la *dextrarum iunctio*, rue de l'Abbé-de-l'Épée, cave 1, soulignant les lignes principales de sa structure architecturale (vol. II, p. 385, **fig. 401**), à Martigny enfin celle du plafond de l'*apparatorium* du *mithraeum*[141]. Rappelons aussi, à propos des plafonds à fond blancs, qu'une part des motifs de la galerie 18 – en particulier les *vela* et des motifs figurés associés – pourraient parfaitement correspondre à une ornementation soffitale[142], hypothèse non retenue en l'absence d'un quelconque indice plus probant que le répertoire.

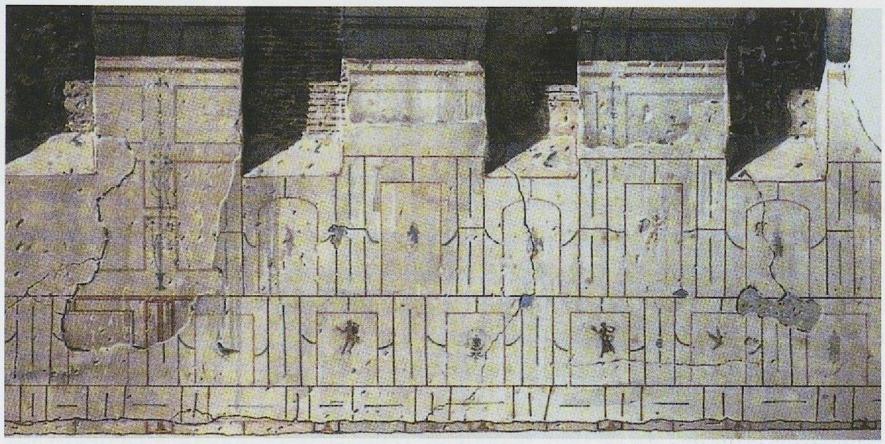


Fig. 112
Rome, domus *de la Velia, cryptoportique (*Pisani Sartorio *1983, 165, fig. 26).*

Seul le décor 7/11/65-2, retrouvé dans les portiques du péristyle nord, pourrait présenter une ornementation polychrome de plafond, à dominantes noire et rouge harmonisées avec le décor pariétal des portiques; la composition échappe, mais semble de la même veine que les précédents témoins, articulée par des bandes rouge foncé et des filets blancs, intégrant des compartiments jaunes et blancs; comme le décor pariétal, ce plafond trouve ses prototypes dans le IVe style; à défaut de rapprochement contemporain significatif, nous avons proposé comme exemple illustratif de «quasi polychromie», la voûte du *Serapeum* de la *villa Hadriana*[143].

La sobriété des quelques plafonds et voûtes conservés à Boscéaz montre une cohérence interne au programme de la *villa*, dont c'est un parti-pris, mais elle trouve des échos aussi parfois sur d'autres sites; il y a là une tendance que l'on peut attribuer à l'époque, et peut-être dans le cas des couvrements à la décoration très limitée, une aire d'influence propre aux Germanies ou plus largement aux provinces du nord.

La *pars urbana* devait toutefois proposer des décors soffitaux bien plus riches, à l'image du système à réseau 36-1; les sites contemporains cités ci-dessus en ont livrés assez pour donner une image de la décoration de plafond au IIe s. Les plafonds urbigènes devaient probablement se répartir entre compositions très traditionnelles, dans la ligne du IVe style et en accord avec les parois – comme dans les appartements privés et dans des pièces de réceptions tels que les *triclinia* ou L 66 et 78 – et compositions typiques du IIe s., plus souvent centrées et rayonnantes, dans l'esprit des décors ostiens ou de ceux reconstitués en Allemagne, ainsi les voûtes de Nida, d'Echzell, de Bad Neuenahr-Ahrweiler et de Mülheim-Kärlich, ou en Hongrie, à Komárom[144].

140 Resp. Pisani Sartorio 1983, 160, 162 et 164-166, fig. 23-24, 26-27a; Joyce 1981, pl. XLI, fig. 66-68; De Franceschini 1991, 56, plan 6, nº 22 – repris p. 368, plan 39 –, et 372, fig. n/b; 226, plan 24, nº 29-32; 245, plan 27, nº 1 (cryptoportique arrière du Triclinium Imperiale, cryptoportique «della Peschiera» et couloir des Petits Thermes); Ferrini/Festuccia 1994, 90-93, fig. 2-3, et 100-101, fig. 10-11.

141 Resp. Gogräfe 1995, 195-197, fig. 45, et 2004, 225-228, fig. 8-10; Eristov/de Vaugiraud 1994, 101-105, fig. 30; Dubois/Fuchs 2001, 201-203, fig. 18-19, et 2004, 214-215, fig. 2-4.

142 Souvent employé en plafond, le *velum* y prend parfois plus directement qu'en paroi le rôle de dais protégeant des figures animées, voire des animaux attributs de divinités. Voir par exemple à Pompéi le plafond du *tablinum* (i) de la maison du Coq (IX 2, 10), dont les *vela* de l'hexagone central couvrent les aigles soutenant des globes (Peinture de Pompéi 1993, 172, fig. 305b).

143 Joyce 1981, fig. 66.

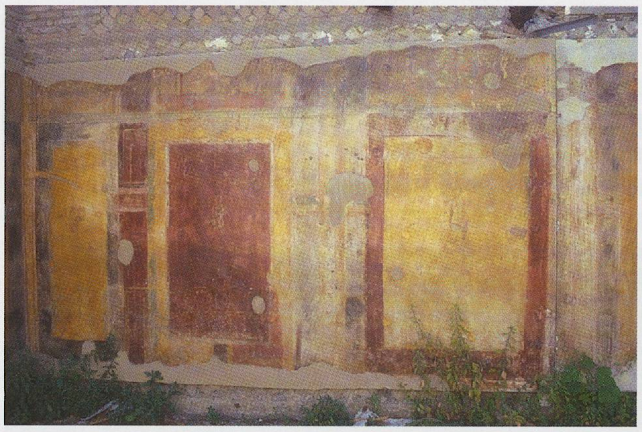
144 Resp. Schleiermacher 1991a, pl. 4, et 1991b, 214, fig. 1; Gogräfe 1995, pièce 2, 175-180, fig. 28-29, pl. B, et 2004, *frigidarium*, 228-229, fig. 14; Bohry 2004, 240, fig. 19a-b.

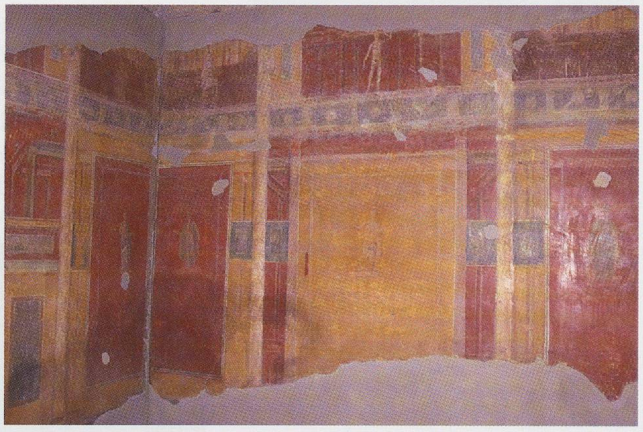
4.1.11. Les panneaux médians à bandeaux d'encadrement

Les décors dont les panneaux de zone médiane sont encadrés par un large bandeau de couleur contrastée forment une série limitée, mais significative eu égard à la période de construction de la *pars urbana*. Cet aménagement décoratif apparaît dans le péristyle nord, aux panneaux verts encadrés d'un bandeau rouge, et dans l'*apodyterium-frigidarium* 31 des petits thermes, aux panneaux jaunes encadrés de même manière; seuls les motifs de délimitation diffèrent, doubles filets et guirlandes verts dans le péristyle, simples filets blancs en L 31; on remarquera également que cet aménagement est appliqué à des décors somme toute traditionnels. Des bandeaux d'encadrement sont par ailleurs restitués avec de grandes probabilités dans la pièce de distribution 15, étayés par un agencement similaire en zone base, et de façon plus hypothétique dans une variante décorative des pièces 113 et/ou 114.

Fig. 113
Ostie (III IX, 14), Case a giardino, panneaux à encadrement (cliché personnel).

Fig. 114
Ostie (III IX, 22), insula *des Muses, salon V des Muses (cliché personnel).*





On voit au chap. 7.1.5, vol. II, p. 41-43, comment le bandeau d'encadrement est mis en œuvre au IIIe style dans les provinces nord-occidentales dès la première moitié du Ier s. avec, en Gaule, les décors de Champlieu puis de la *domus* de Vésone, salle 1, à Périgueux. À époque flavienne, un atelier semble privilégier le motif à Soissons pour enrichir ses compositions décoratives en le dédoublant encore latéralement; mais ces réalisations sont limitées au site du Château d'Albâtre, et le décor qui nous paraît plus représentatif de cette période est celui, architectural, de Mercin-et-Vaux dont les édicules présentent des panneaux rouges encadrés d'un bandeau noir, qui en l'occurrence reprend la couleur de fond de la zone. Inscrit stylistiquement dans la production picturale influencée par le IVe style, ce décor adopte un agencement que l'on trouve fréquemment en Italie: nombre de décors pompéiens présentent des panneaux médians encadrés plus ou moins largement par un bandeau contrasté, et qu'il ne faut pas confondre avec des panneaux «flottant» sur le fond, aménagement aussi fort répandu. On retiendra ici le décor de la maison de Lucretius Fronto (V 4, 11), *tablinum* h, dont l'édicule central est un panneau rouge encadré d'un bandeau noir et de colonnettes soutenant un entablement ornemental de type galon brodé, et celui de la cour du *macellum* (VII 9, 7), dont les panneaux larges alternent sur deux registres avec des architectures en échappée structurant également les transitions de zone[145]; dans plusieurs peintures, le bandeau prend pleinement son rôle de cadre lorsque le panneau central est un tableau, comme dans la paroi du *triclinium* b de la maison du prêtre Amandus (I 7, 7), fameuse pour la scène d'Andromède enchaînée[146]. On citera également des aménagements plus simples, sans encadrement architectural: un exemple intéressant orne, dans la maison des Rites magiques (II 1, 12), le *triclinium* 3, lequel montre une succession de cinq panneaux à bandeaux d'encadrement, avec un panneau central vert encadré de rouge, les latéraux jaunes encadrés de noir, puis rouges encadrés de jaune aux extrémités[147]. Cette dernière configuration apparaît à Stabies, dans le péristyle 20 de la *villa* San Marco[148]. On l'observe à Pompéi dans l'*atrium* b de la maison du Ménandre (I 10, 4), et inversée dans le *tablinum* 8 qui montre une délimitation du champ jaune par une guirlande de petites feuilles et à nouveau un cadre de colonnes[149]. Même organisation dans le péristyle 53 de la Maison des Dioscures, dont les panneaux prennent la forme, en haut, d'une tenture suspendue à l'entablement[150].

145 Mielsch 2001, 74-75, fig. 77; Thomas 1995, 61, fig. 22 et pl. 1.2; Peinture de Pompéi 1993, 97, fig. 160a; pour la cour du *macellum*, *ibidem* 149, fig. 260.

146 Peinture de Pompéi 1993, 29-30, fig. 25b-c, pl. 12-13

147 Peinture de Pompéi 1993, 74, fig. 117.

148 Barbet *et al.*, pl. I.2 et XVI.1; Thomas 1995, 82-83, fig. 33, Peinture de Pompéi 1993, 251, fig. 480.

149 Peinture de Pompéi 1993, 48, fig. 59a, et 50, fig. 61; le détail des guirlandes est bien visible chez Barbet 1985, 196, fig. 136.

150 Peinture de Pompéi 1993, 114, fig. 193a-b, Barbet 1985, 184, fig. 126 et pl. VI.a.

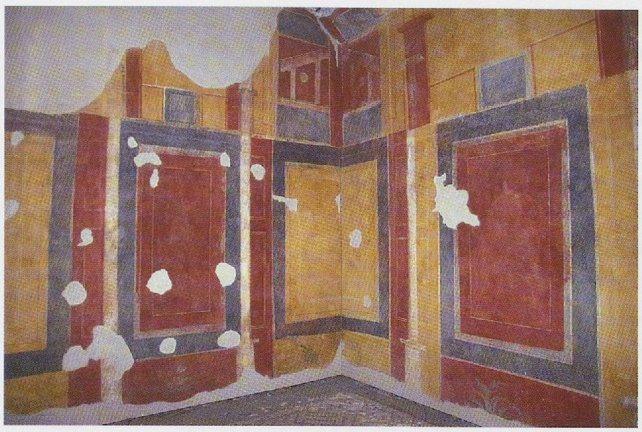


Fig. 115

Ostie (II VI, 6), insula *du Plafond peint, pièce homonyme 1 (cliché personnel).*

Fig. 116

Ostie (I III, 5), l'immeuble du mithraeum *de Lucretius Menander; décor de la pièce 2a (cliché personnel).*

Dans la maison des Vettii (VI 15, 1), un bandeau rouge encadre les panneaux jaunes des édicules du *triclinium* e et ceux des *alae* i-h – où le rouge se confond avec la partie basse de registre – ainsi que les panneaux noirs du péristyle 1[151]. Le procédé est encore plus contrasté dans le *cubiculum* a de la maison I 7, 19[152], avec des panneaux clairs, encadré de noir.

On le voit, les bandeaux d'encadrement sont principalement mis en œuvre dans une opposition jaune-rouge caractéristique du IVe style que l'on retrouvera à Ostie à époques hadrianéenne et antonine; parfois le noir entre en jeu, et la solution rouge-vert d'Orbe est également attestée. Ces décors ornent en priorité des pièces de représentation dans l'habitat – *atrium* et *alae*, *triclinium*, *tablinum*, péristyle –, une leçon retenue à Boscéaz; à ce titre, ils sont ennoblis d'une composante architecturale, des édicules encadrant les panneaux, souvent répétés sur la longueur de paroi.

Les mêmes procédés d'enrichissement du décor sont mis en œuvre au IIe s., dans la continuité des solutions du IVe style. À Rome, toutes les pièces de la *domus* de Villa Negroni présentent, autour de 134, des panneaux à bandeau d'encadrement, plus particulièrement en position centrale où le panneau, flanqué d'une paire de colonnes, est un tableau[153] (vol. II, p. 75, **fig. 248**); peu après, l'édicule central du décor de via Merulana présente le même agencement, avec un panneau rouge à bandeau jaune[154] (vol. II, p. 42, **fig. 224**). À Ostie, l'encadrement des panneaux tel qu'il est pratiqué au IVe style est surtout manifeste dans les décors des pièces principales du complexe immobilier des *Case a giardino* (III IX, 13-20; **fig. 113**) et des *insulae* périphériques, telle l'*insula* des Parois jaunes (III IX, 12), dans des oppositions rouge-jaune-noir simples et occasionnellement encadrées d'un édicule central[155]. Le jeu d'encadrement peut être aussi plus recherché, avec un effet de chiasme, dans la décoration jaune et rouge du petit salon de l'*insula* des Muses (III IX, 22, **fig. 114**), une maison voisine plus distinguée; à noter que son schéma décoratif sera repris à période tardo-antonine dans la pièce 1 au Plafond peint de l'*insula* homonyme (II VI, 6) qui ajoute le bleu au jaune et au rouge (**fig. 115**)[156]. Dans l'immeuble du *mithraeum* de Lucretius Menander (I III, 5), le décor de la pièce 2a montre des panneaux simples à fond blanc délimités par l'encadrement, dans une solution très proche des réalisations provinciales (**fig. 116**)[157]. Ce genre d'aménagement sur fond blanc, que l'on retrouve à Rome aux parois de la pièce 10 de la *domus* de Termini[158], aura un certaine faveur à la fin du règne de Commode et au début de celui de Septime Sévère; plusieurs peintures de Rome et des environs, à l'origine desquelles il y a peut-être un seul et même atelier, présenteront des décors à fond blanc de grande élégance comprenant des cadres rouge foncé délimitant le champ des panneaux, voire des inter-panneaux[159].

Les exemples provinciaux de ce type d'agencement sont peu nombreux, comme on l'a relevé dans le catalogue. Outre les attestations de Boscéaz, c'est à Cologne que l'on trouve des réalisations montrant que les tendances italiennes existent aussi au moins dans l'axe d'échanges que l'on peut dessiner entre l'Italie et le bassin du Rhin. Si les décors urbigènes du péristyle et de L 31 peuvent être rattachés à deux modèles de mise en œuvre déjà illustrés ci-dessus en Italie, l'un à simple succession de panneaux, l'autre architectural, il en va de même du décor

151 Resp. THOMAS 1995, 112-114, fig. 62, pl. 3.1, et 2.4; MIELSCH 2001, 87, fig. 94; PEINTURE DE POMPÉI 1993, 122-123, fig. 211; BARBET 1985, 185-188, pl. IV.c.

152 THOMAS 1995, 59-60, fig. 20.

153 PARIS 1996, 32-35, pl. I-IV; JOYCE 1981, 47, fig. 44.

154 DE VOS 1969, 149-152, pl. LXIII.2-3.

155 PAVOLINI 1989, 156-157. Les peintures des *Case a giardino* ne bénéficient pas, à ce jour, d'une étude approfondie; on mentionnera LIEDTKE 2003, 68-69, pl. 14. Pour la pièce VII de l'*insula* des Parois jaunes, cf. FELLETTI MAJ 1961, 45-46, pl. XII.1.

156 Pour les salons des Muses et du Plafond peint, voir LIEDTKE 2003, 149-153 et 61-62, MIELSCH 2001, 101-102, fig. 118-119; CLARKE 1991, 278-279, 283, pl. 20, et 313-319, fig. 195-199; JOYCE 1981, 46-47, fig. 43, et 50-51, fig. 50; de même FELLETTI MAJ/MORENO 1967, 20, pl. II (salon V des Muses); FALZONE 2001, 335, fig. 3 (salon du Plafond peint).

157 FALZONE 2004, 53, fig. 14, et 55.

158 PARIS/BARBERA 1996a, 102-107, pl. I-III.

159 Voir les décors du vestibule et des corridors de la *domus* de piazza dei Cinquecento, du corridor D de l'édifice de via Eleniana, du corps sévérien de la *villa* de Prima Porta, et à Ostie de l'édifice du Dionysos, pièce C (resp. PARIS/BARBERA 1996a, 73-85, fig. et pl. afférentes; DE' SPAGNOLIS CONTICELLO 1990, 86-88, fig. 41-42; MESSINEO 1991, 235-247, fig. afférentes; PAVOLINI 1989, 184-185).

restitué L 15 avec un agencement des couleurs en chiasme entre champs des panneaux et bandeaux d'encadrement, une solution représentée également à Cologne dans un décor du Prétoire alternant noir et rouge[160]. Au contraire de cet exemple toutefois, le décor d'Orbe propose une association des couleurs bordeaux et rouge caractéristique des réalisations italiennes de l'époque antonine, qui est fréquemment employée dans les décors mêlant architecture et bandeaux d'encadrement des panneaux.

Il est toutefois impossible de savoir s'il faut préférer, dans les décors restitués à Orbe, des panneaux centraux, à l'instar du décor de via Merulana à Rome, ou répétés, comme dans la décoration ostienne et provinciale, dans la ligne des décors de Mercin-et-Vaux.

4.1.11.1. Les bandeaux d'encadrement dans les *frontes scaenae* et leurs avatars

Le recours au bandeau d'encadrement est somme toute assez fréquent à Orbe, comparativement au pourcentage de peintures du IIe s. mettant en œuvre cette composante. Il s'explique certes par l'héritage du IVe style et de ses échos provinciaux. Mais au milieu du IIe s., il semble aussi soumis à l'influence du succès croissant d'un autre schéma décoratif d'apparat qui l'intègre, très en vogue à Rome dans la peinture antonino-sévérienne. Il s'agit de la *frons scaenae*, dont l'évolution depuis ses premières réalisations au IVe style s'est enrichie de ce que plusieurs chercheurs ont définis comme des emprunts au IIe style, ou des reprises archaïsantes qui ont eu de forts échos dans les provinces nord-occidentales. La plupart des décors antonins de Rome ou d'Ostie auxquels nous avons recourus dépendent d'une manière ou d'une autre de cette mouvance.

Le panneau blanc: ouverture ou surface abstraite

Préalablement, il faut ajouter que la série des décors à bandeaux d'encadrement de panneau de IVe style présentée plus haut est à distinguer d'une seconde série résultant d'un schéma similaire, mais qui applique le bandeau coloré à des champs blancs. Le simple jeu d'opposition chromatique développé par cette variante deviendra très vite celui d'une architecture à baies ouvertes sur un arrière-fond blanc, un au-delà du mur abstrait mais clairement transcrit comme espace ouvert. Le *triclinium* e de la maison des Ceii (I 6, 15) illustre, à la transition entre IIIe et IVe style, les débuts du processus, avec au centre des parois un édicule ouvrant sur un champ blanc où figure Bacchus devant une esquisse de paysage[161]. On trouve des panneaux blancs à encadrement rouge, fermés car ornés de guirlandes florales, en position latérale du riche *triclinium* p, dit pièce d'Ixion, dans la maison des Vettii[162]. Une forme identique, étendue toutefois à l'ensemble de la pièce sans hiérarchie spécifique, orne la petite pièce f de la maison d'Octavius Quartio (II 2, 2)[163]: l'ornementation y est miniaturisée et très recherchée, et le haut des panneaux y est découpé en tympan dans le bandeau d'encadrement; les architectures miniatures occupant les inter-panneaux s'y détachent sur fond noir, lequel désigne l'espace au-delà du mur[164], alors qu'il est blanc en zone supérieure. Le décor inverse apparaît à Herculanum dans le vaste *triclinium* 5 de la maison des Cerfs (IV 21), dont les panneaux et les inter-panneaux, encadrés de rouge, sont tous noirs[165]; l'ouverture abstraite sur l'au-delà de la paroi y est homogène et plus cohérente. Ces deux décors trouvent un parallèle assez convaincant dans un décor de la Domus Aurea, pièce 32, où les panneaux noirs, rehaussés du même type d'ornements doublés d'épistyles latéraux, se succèdent dans un encadrement général de zone supprimant les inter-panneaux, réduits à des bandes verticales[166]; les épistyles n'y ont guère de profondeur, au contraire des architectures illusionnistes de zone haute, à fond noir également. Mais la forme la plus courante des panneaux blancs à bandeau d'encadrement est principalement mise en œuvre, au IVe style, dans les décors de *frontes scaenae* de zone haute ou médiane, dont l'architecture répétitive découpe l'arrière-fond blanc en panneaux encadrés de bandeaux de couleur: retenons à Pompéi, le décor médian de l'*œcus* h de la maison I 3, 25 et le *cubiculum* 4 de la maison de Vénus dans une Coquille (II 3, 3), où le fond blanc apparaît aussi dans les échappées dont la décoration poursuit et complète les architectures associées aux édicules centraux[167]. Dans une certaine mesure enfin, le

160 Thomas 1993, 231-232, fig. 89.

161 Peinture de Pompéi 1993, 26, fig. 18, pl. 10.

162 Thomas 1995, pl. 2.4; 117, fig. 65.

163 Peinture de Pompéi 1993, 74-75, fig. 19a-b, pl. 37.

164 Alors qu'il est blanc en zone supérieure; étant donné les structures architecturales sans profondeur de ce registre, son fond blanc est peut-être à mettre sur le même plan que les panneaux de zone médiane, dans un espace abstrait (cf. 4.1.6.2).

165 Peinture de Pompéi 1993, 218, fig. 404b et pl. 129.

166 Peters/Meyboom 1982, 44, pl. 2.6, reproduite chez Iacopi 1999, 149, fig. 144.

167 Peinture de Pompéi 1993, 17, fig. 1, et 77, fig. 122.

décor du *macellum* susmentionné pourrait être rattaché à la série, tant la composition, aux panneaux blancs encadrés de rouge, préfigure avec ses deux registres et son rythme des décors de construction similaire du IIe s., les inter-panneaux en moins[168].

De la *frons scaenae* à la façade d'apparat, ou de Néron aux Sévères

Le procédé est le même à Rome, dans les longs décors des corridors 50 et 55 de la Domus Aurea[169], qui développent sur deux registres leur architecture théâtrale, dont toutes les ouvertures donnent sur l'arrière de la façade, blanc et intégrant des projections de second plan. La façade du corridor 50, à pavillons saillants et crossettes dorés, enrichie de nombreux détails, peut être rapprochée des réalisations de plus petites dimensions de Pompéi[170]; mais ses multiples champs blancs encadrés de bandeaux rouges ou bleus, allongés et parfois très étroits, plus ou moins hauts en fonction des podiums et des cloisons, montrent un schéma caractéristique que l'on retrouve de façon plus réduite ailleurs dans la demeure impériale, en particulier dans les pièces 70 et 131 à dominantes jaune, rouge et blanche. Ce schéma très mouvementé aura à périodes hadrianéenne et antonine – en raison vraisemblablement de ses connotations culturelles raffinées – une fortune incontestable dans la décoration des pièces principales de plusieurs *mediana* d'Ostie (*insulae* d'Hercule enfant [II VI, 3], des Peintures et de Bacchus enfant [I IV, 2 et 3], dont le volume des pièces de réception englobe l'étage). La façade du corridor 55 de la Domus Aurea, également bleue et rouge à membres architecturaux dorés, est en revanche nettement plus plate, répétitive et moins exubérante; les ouvertures sur l'arrière fond blanc sont plus larges et calibrées. Cette composition sage sera également reprise avec succès au IIe s., et constitue le modèle direct des peintures du portique de la maison hadrianéenne sous les Thermes de Caracalla, de piazza Sonnino près de San Crisogono, et du corridor 30 du *balneum* de piazza dei Cinquecento, à Termini[171]. La structure architecturale y rythme et articule de manière cohérente la composition, avec des colonnes semi-engagées ou dédoublées sur *podia* et, au second registre, sur entablements. Dans les deux derniers décors, les panneaux blancs, encadrés de bandeaux jaunes, rouges, bordeaux alternés, y sont agrémentés d'épistyles filiformes latéraux ou de figures volantes, qui se maintiendront jusqu'à époque sévérienne. Le développement ample de ces compositions semble débuter dès Hadrien, sous le règne de qui des décors comme ceux de la pièce N de la maison sous les Thermes de Caracalla (**fig. 105**), ou de la *domus* de la Villa Negroni (vol. II, p. 75, **fig. 248**), manifestent une volonté de profondeur sur plusieurs plans et un agrandissement progressif des membres architecturaux, qui reprennent corps, renvoyant directement aux principes de composition des mégalographies architecturales du IIe style[172]. Dans le dernier tiers du IIe s., puis sous les Sévères au IIIe s., le processus atteint des proportions telles qu'on a pu parler à leur propos de revival du IIe style[173]; la monumentalité des formes architecturales s'y développe en saillants et redans de plus en plus importants sur un seul registre, qu'illustrent bien les décors du *balneum* de piazza dei Cinquecento[174] (par exemple **fig. 99**); fonds et cadres jaunes ou oranges, rouges et bordeaux alternent en chiasme, entre podium et panneaux séparés par les colonnes; des figures approchant la taille humaine s'y déplacent, et les fonds blancs peuvent conserver les épistyles latéraux qu'on leur connaît auparavant. La palette chromatique domine et gouverne davantage la composition que l'architecture. Celle-ci n'est pas sans rappeler dans sa variété les *frontes scaenae* campaniennes de IVe style (cf. *supra*).

Le jeu des proportions et des colonnes en avancée, empruntés à un IIe style corrigé par un chromatisme pesant qui nie partiellement les effets de profondeur recherchés, est aussi à l'œuvre à Ostie. Il s'affirme dès les décors des salons des Muses et du Plafond peint (**fig. 114** et **115**), mais il se remarque particulièrement, tout comme l'aplatissement involontaire du décor, dans la maison des Hiérodules (III IX, 6)[175]. Dans ce *medianum* étudié par S. Falzone, les décors du *tablinum* 6 et de la pièce 4 proposent des schémas décoratifs assez similaires à celui de la pièce 32 du *balneum* de Termini; le premier est une composition multipliant les panneaux à bandeaux d'encadrement dans les tons rouge, bordeaux, jaune, vert, séparés par des colonnes blanches de même nature que celle du décor de la pièce du Plafond peint; le second une composition plus sobre et construite, rythmée des mêmes colonnes s'élevant devant le podium rouge à plinthe jaune et la zone médiane unie rouge,

168 *Ibidem*, 149, fig. 260.

169 Peters/Meyboom 1982, 37 et 43, pl. 2.1, et 2.5, reproduite aussi chez Iacopi 1999, 28, fig. 25.

170 Par exemple les *frontes scaenae* du *frigidarium* 20 de la maison du Cryptoportique (I 6, 2), des *cubicula* a de la maison de Pinarius Cerialis (III 4, B) et 25 de la maison d'Apollon (VI 7, 23), de l'*ala* 6 de la maison de la Chasse ancienne (VII 4, 48) et surtout de la salle f de la maison VIII 2, 23; cf. Peinture de Pompéi 1993, 19-20, fig. 7; 83, fig. 136; 105-106, fig. 176-180; 145, fig. 252a; 166, fig. 292.

171 Resp. Joyce 1981, 48, fig. 46 et 45; De Vos 1969, 166-170, pl. LXVII-LXXII; Romana Pictura 1998, cat. 58, 168-170 et 288; Paris/Barbera 1996b, 149-154, pl. I-II.

172 Resp. Iacopi 1985, 606, fig. 3, 608, fig. 7, et 614, fig. 16; relevé 610, fig. 11; Paris 1996, pl. I-IV.

173 Joyce 1981, 46, Moormann 1998, 27; nous nous inscrivons ainsi en faux contre l'affirmation de Joyce en page 45, selon laquelle la *frons scaenae* ou façade d'apparat ne réapparaît qu'à la fin du IIe s. sans précurseurs directs apparents; il ne faut en effet pas limiter à notre sens cette acception aux seuls décors monumentaux de via dei Cerchi ou du *balneum* de piazza dei Cinquecento.

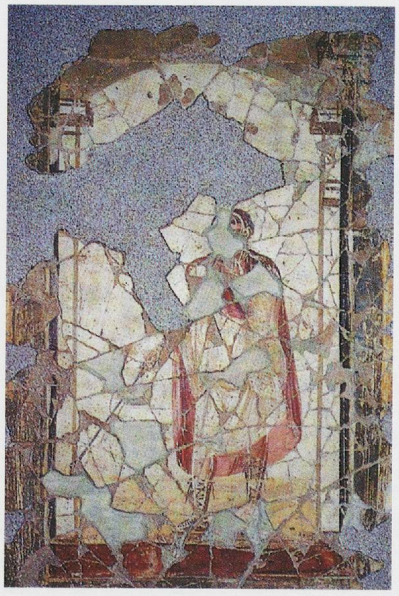
174 Salles E 12, 30, 32, 33 (Paris/Barbera 1996b, 122-130, 149-155, 158-166).

175 Falzone/Pellegrino/Broillet-Ramjoué 2001, fig. 2 et 5.

176 *Ibidem*, 354, fig. 8, et 357, fig. 16.

Fig. 117
Ostie (III IX, 6), insula des Hiérodules, pièce homonyme 4 (cliché personnel).

Fig. 118
Saint-Romain-en-Gal, latrines des thermes des Lutteurs, panneau avec arbitre (LEBLANC 1995, 141. pl. II B).



percée de baies dans la tradition de la *frons scaenae* (**fig. 117**); mais à l'inverse des compositions romaines, ces panneaux révélant au-delà de la pièce des architectures, des guirlandes et des figures volantes n'ont plus ici un fond blanc, mais bordeaux. Il est instructif de voir combien le schéma de cette composition, dont les relevés noir et blanc au trait sont publiés dans le catalogue d'exposition de Genève[176], possède une vraie profondeur complètement occultée par le choix et la répartition des couleurs, en particulier bien sûr dans les «baies», dont l'espace devient abstrait, à l'égal de l'effet des monochromies.

Variante issue de l'évolution des schémas de panneaux simples à encadrement et des *frontes scaenae* à panneaux blancs, un schéma romain mixte en quelque sorte, sans architecture – ou sous forme limitée – est développé à période sévérienne précoce par plusieurs décors alignant de façon symétrique des panneaux de diverses dimensions, à bandeaux d'encadrement alternés jaunes, rouges ou gris ou bordeaux. Ce schéma dirige la décoration du couloir E 3 de la *domus* de Termini et le cryptoportique de via Friuli; on le trouve aussi de façon plus sophistiquée, enrichi de panneaux pleins et de colonnes, dans la pièce A de via Eleniana[177] (**fig. 119**).

Les différents schémas décoratifs ici passés en revue et développés à partir de la *frons scaenae* ne sont pas exportés dans les provinces nord-occidentales, à de rares exceptions près, qui tiennent peut-être de la présence de peintres italiens. Citons ici le décor des latrines des thermes des Lutteurs, à Saint-Romain-en-Gal (**fig. 118**), dont les panneaux blancs arqués servant de fond aux représentations agonistiques sont encadrés d'un système d'architecture à épistyles latéraux schématiques, système similaire à ceux employés sur les peintures de piazza Sonnino ou dans la pièce 4 de la maison des Hiérodules à Ostie[178]. On retrouve un schéma apparenté et davantage transposé aux normes provinciales à Augsburg, dans le décor A des thermes de Pettenkofferstrasse, qui alterne entre des pilastres des panneaux blancs neutres et d'autres signifiant clairement une ouverture de la paroi[179]. Enfin à Douvres, les pièces 2 à 4 de la Maison aux Peintures bachiques s'inscrivent parfaitement dans les réalisations romaines de décors architecturaux sévériens sur podium (**fig. 120**)[180]. En revanche, il n'est pas étonnant qu'ils aient eu une influence sur les productions provinciales. À Orbe, outre les chiasmes caractéristiques de la pièce 15 qui adopte le jeu sur les tonalités de rouge d'époque antonino-sévérienne, leur écho se fait entendre dans la galerie 16, aux panneaux blancs encadrés de jaune; si ce décor peut être comparé, comme nous l'avons fait, à la pièce X de l'*insula* des Muses d'Ostie pour les proportions et la bichromie de sa composition, le jeu de la succession des panneaux blancs restitués face aux fenêtres de la galerie renvoie plus directement aux compositions romaines antonines représentées par la peinture de piazza Sonnino (**fig. 100**). L'articulation de la structure est suggérée à Orbe par les pseudo-colonnettes qui prennent appui sur un podium virtuel en zone basse, défini par la corniche jaune. Seul est

177 Resp. PARIS/BARBERA 1996a, 78-83; FERRINI/FESTUCCIA 1994; DE' SPAGNOLIS CONTICELLO 1990, 80, fig. 31.

178 LEBLANC 1995, 243-253, fig. afférentes et 141, pl. II.B.

179 Nous entendons ici par normes provinciales le schéma d'architecture fictive à grande échelle, telle qu'elle est par exemple mise en œuvre à Vallon, corridor 2 et galerie 9, qui mâtine ici le schéma des panneaux ouverts, assignés de toute évidence au rôle d'inter-panneaux, par la transposition des épistyles en pilastres, et leur ajoute un soffite à caissons. Cf. PARLASCA 1956, 9-12, pl. 2-4.

180 BRIAN 1989, principalement la pièce 2, cf. pl. 1, XXIII-XXX et XXXV.

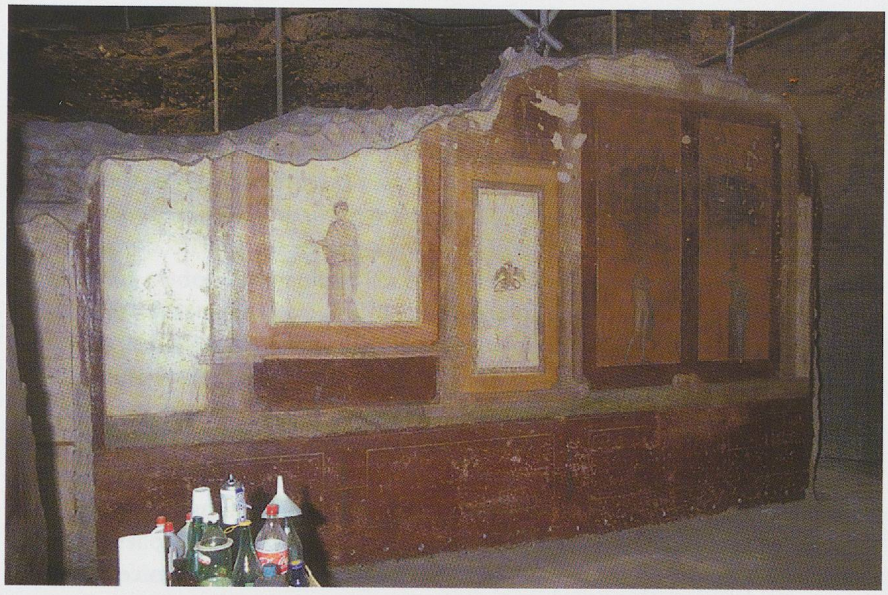


Fig. 119
Rome, via Eleniana, pièce A (cliché personnel).

Fig. 120
Douvres, Maison aux Peintures bacchiques, pièce 2, restitution idéale du mur sud (BRIAN 1989, pl. XXXV).

absent le relief, au contraire des modèles romains contemporains. À Cologne, l'on citera le décor à panneaux blancs de l'*insula* F/1, à double encadrement, principal jaune et intérieur vert (vol. II, p. 44, **fig. 226**), qui pourrait s'inscrire dans la série ostienne des panneaux à bandeau d'encadrement de la deuxième moitié du IIe s.; de même, sous les Sévères, le décor aux bustes de l'*insula* JK/1 à panneaux blancs encadrés de bandeaux gris, jaunes, verts et rouges (vol. II, p. 44, **fig. 227**)[181].

4.1.12. Les représentations architecturales

Les représentations architecturales mises en œuvre à Orbe sont de trois ordres: celles constituant une figuration d'architecture, une image au même titre qu'un tableau sur la paroi; celles fonctionnant comme partie de l'articulation d'une décoration scénographique, dans la tradition héritée du «IVe style provincial»; celles enfin se confondant avec la paroi, illusionniste ou en trompe-l'œil dans la mesure où elle transforme cette surface en architecture feinte plaquée, grandeur nature.

La première catégorie n'est représentée que par les architectures miniatures de la galerie 18. Restituées en milieu de panneau dans la tradition italienne du Ier s. maintenue durant le IIe s., puisqu'on en trouve l'illustration à Ostie, sous forme de petits édifices entouré de végétation aux parois du *mithraeum* de Lucretius Menander, une pièce à panneaux blancs peints à l'époque de Marc Aurèle, quelques décennies

181 Resp. THOMAS 1993, 279-282, pl. 16, et 126-134, pl. 5.

avant son affectation cultuelle[182]. Au contraire des exemples italiens, l'architecture que l'on reconstruit à Orbe est flottante, sans sol ni végétation. Tripartite et symétrique, à édicule central à tympan arqué et pavillons latéraux, elle reproduit une façade monumentale emblématique, fixée au cours du temps sur un modèle simplifié de *frons scaenae* abondamment utilisée au IVe style; c'est le schéma principalement retenu dans les provinces nord-occidentales pour transcrire une architecture d'apparat.

La seconde catégorie est représentée par les édicules encadrant un panneau sur deux du péristyle nord, dans la tradition du IVe style revisitée par la série limitée des décors «architecturaux à frontons et colonnes» de Mercin-et-Vaux et de Trèves, Palastplatz. Des agencements similaires semblent exister probablement de façon plus réduite – limités à un à trois édicules par paroi selon leur longueur – dans la pièce 15, de schéma apparenté, de même que dans la salle 66 et la pièce 113.

Dans le péristyle, et au contraire des exemples de Trèves et de Mercin-et-Vaux, les panneaux-édicules reposent sur un podium quelque peu abstrait figuré par la zone basse, aux ombrages matérialisant de légers décrochements; les colonnes s'élèvent de piédestaux massifs, représentés dans une perspective en contre-plongée inadaptée à leur situation basse, donnant l'impression d'une adaptation peu heureuse d'un schéma conventionnel; si l'ensemble rappelle clairement par ses proportions les décors architecturaux susmentionnés, sa construction renvoie à notre sens davantage à des schémas de composition contemporains, ou développés dans les décennies précédentes en Italie: l'exemple le plus illustratif en est le décor de via Merulana, dont le podium montre plusieurs analogies avec la zone basse de notre péristyle, et l'édicule central un jeu similaire entre architecture et panneaux à bandeau d'encadrement (vol. II, p. 42, **fig. 224**). L'association du cadre architectural avec les panneaux à bandeaux est d'ailleurs une caractéristique de la peinture antonino-sévérienne qui doit trouver ici sa traduction provinciale (cf. § précédent) mais se mélange aussi avec une formule préexistante localement, puisque les panneaux à colonnes de Mercin-et-Vaux sont aussi encadrés d'un bandeau contrasté. En outre, le jeu entre panneaux architecturaux et panneaux simples intercalés donne à la zone médiane une structure plate devant laquelle les architectures sont projetées en avant, dans un effet approchant celui de la *frons scaenae* que l'on retrouve à Trèves. La pièce de distribution 15 présente un podium en zone basse plus cohérent dans sa représentation perspective des piédestaux, situés en inter-compartiments et reliés à la mouluration feinte couronnant le podium, solution de continuité lui donnant son homogénéité architectonique[183]. Les bordures des panneaux, à multiples traits et filets, semblent transposer des colonnettes qui ne suivent cependant pas le chromatisme des piédestaux, au contraire de l'unité existant dans le péristyle nord. Ces bordures ou colonnettes transposées ont davantage d'affinités avec celles de la salle 66, voire de la galerie 16.

Les édicules de L 66 comme de L 113 paraissent en revanche correspondre davantage aux colonnettes du schéma provincial des «panneaux édiculaires», auquel pourraient appartenir de rares éléments de soffite schématique d'entablement, dans la ligne de ceux des panneaux du décor du Clos de l'Oratoire à Amiens (**fig. 121**). Nous qualifions d'*édiculaires* les panneaux surmontés d'un entablement miniature parfaitement identifiable supportés par de fines colonnettes, voire des filets-colonnettes, délimitant le champs des panneaux; ceux-ci sont habituellement soutenus par des consoles ou d'autres supports. Cette composante architecturale qui constitue une version allégée du schéma des décors «architecturaux à colonnes et frontons» s'applique comme lui aux décors à panneaux et candélabres; elle forme ainsi, entre la seconde moitié du Ier s. et la première moitié du IIe s., une série qui ne cesse d'être enrichie. Citons ici dans l'ordre chronologique les peintures de Limoges, rue Vigne-de-Fer, de la *villa* de Saint-Ulrich, péristyle 27, de Xanten, *insula* 19 est, du péristyle de la *villa* d'Yvonand-Mordagne, d'Amiens, Clos de l'Oratoire, et du péristyle de la *villa* du Liégeaud à la Croisille-sur-Briance[184]; un exemple atypique, puisque sur fond blanc, est également attesté à Augst, *insula* 8, également daté au tournant du siècle[185]. Tous ces décors montrent des frises animées prenant pied sur les entablements miniatures.

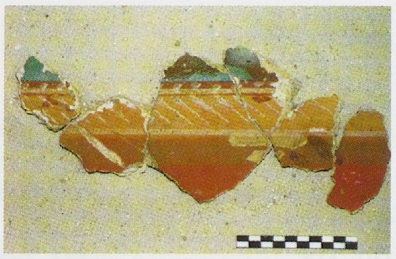


Fig. 121
Amiens, fouilles du Clos de l'Oratoire; détail des entablements (Allag/Lefèvre 2001, fig. 14, © CEPMR).

182 Falzone 2004, 56, fig. 16; Pavolini 1989, 82.

183 Voir des exemples similaires d'agencement à Soissons et à Pully, chez Defente 1991, 245-246, fig. 8a, et Reymond/Broillet-Ramjoué 2001, 44-45, fig. 58 et 74.

184 Resp. pour Limoges, Barbet 1974, 96-97, fig. 1 et 2a-b; pour Saint-Ulrich, Heckenbenner 1984, 56-57, fig. 5; pour Xanten, Jansen/Schreiter/Zelle 2001, 124-137; pour Yvonand-Mordagne, Dubois 2005, 9-15; pour Amiens, Defente 1993 et 1995, 155, fig. 14; pour Le Liégeaud, Dumasy-Mathieu 1991, 104 et fig. 75 et pl. I.

185 Fuchs 1989, 7-9, fig. 2a-c; Drack 1986, 39, fig. 20, Drack 1950, 44-48, pl. XXIV-XXIX.

Notons cependant qu'en L 113, une disposition à édicule unique sur podium reste plausible, en écho du schéma de composition antonin de via Merulana, à Rome.

On est donc avec ces décors dans la mouvance décorative de l'architecture illusionniste du IVe style, ou de ses prolongements avec, conformément à la mouvance contemporaine en Italie, un rappel du IIe style manifesté dans le podium supportant cette architecture; celle-ci peine toutefois à se détacher de la paroi; l'effet de profondeur est des plus limités, ou symbolique, dans le péristyle, et nul probablement dans les compositions des autres pièces. En L 15 se manifeste peut-être en outre une schématisation des colonnes que l'on retrouve dans la galerie 16.

La troisième catégorie d'architecture se déploie de façons diverses aux parois où elle apparaît. Reproduisant des composantes architecturales à échelle naturelle ou approchante, elle est principalement mise en œuvre en partie inférieure des parois, avec les registres d'imitation de placage de marbres colorés ou d'*opus sectile* (*infra* chap. 4.1.13); selon la richesse décorative voulue pour la pièce, l'architecture feinte s'étendra à l'ensemble des parois. Avec ce genre décoratif très en vogue durant toute la seconde moitié du IIe s. et la première au moins du IIIe s.[186], la répartition de la tripartition de paroi peut se modifier sensiblement: l'imitation de placage s'agrandit amplement par rapport aux zones basses marbrées du IVe style, jusqu'à atteindre des hauteurs situées entre 1 m et plus de 2 m, avec pour conséquence fréquente la disparition d'une zone décorative en faveur d'une bipartition verticale de la paroi, ornée de deux systèmes décoratifs différents[187]. Selon la position du mur au sein de l'édifice ou la destination de la pièce, est souvent mis en œuvre au-dessus du placage un système à réseau, suivant ce que l'on voit dans le *frigidarium* de Hölstein (vol. II, p. 167, **fig. 282**), dans la maison III du Clos de la Lombarde pièce B, à Narbonne (vol. II, p. 339, **fig. 372**), ou dans la pièce D de l'*insula* de l'Aigle, à Ostie; dans les pièces de plus d'ampleur, un décor mégalographique prendra place au-dessus du placage, parfois encadré d'une composition architecturale autonome, propre à la zone; ainsi les décors de Charleville-Mézières, de Servigny ou de Lisieux, thermes[188]. Mais le décor peut aussi présenter une cohérence architecturale complète, couronnée par un entablement schématique en sommet de paroi, tel qu'on le voit à Aix-en-Provence, pièce 1 de la maison 1 de l'Enclos des Chartreux (vol. II, p. 342, **fig. 376**), à Autun dans le salon de la Maison des Auteurs grecs (vol. II, p. 344, **fig. 379**) et à Escolives Sainte-Camille, pièces RG et RE[189] (vol. II, p. 337, **fig. 368**). Avec son décor supérieur hybride comprenant de grands pilastres cannelés, le décor des portiques du sanctuaire de Genainville paraît tenir des deux systèmes (vol. II, p. 183, **fig. 290**). Lorsque la paroi est assez haute, la tripartition demeure, selon le jeu de proportions mentionné, nuancé et adapté aux systèmes décoratifs choisis: ainsi à Rome, dans la petite pièce 31 de Villa Grande qui montre, au-dessus du soubassement fictif de marbres, un système à réseau en partie médiane et une zone supérieure plus sobre encore (**fig. 110**); le placage de marbre se poursuit souvent au moins en zone médiane, la zone haute présentant souvent un décor autonome, neutre et ornemental – pouvant surtout à époque sévérienne suggérer une galerie d'étage, restant donc dans la logique architecturale, comme dans la pièce M des thermes du Téménos de Martigny[190] – ou un décor figuré, tel qu'il apparaît au-dessus de vrais placages à Éphèse, dans le péristyle H2/21 de la Maison en terrasse 2[191] (vol. II, p. 364, **fig. 388**).

Dans la plupart des cas, le décor à composante architecturale en trompe-l'œil, de taille naturelle, se trouve dans les pièces de représentation – *œci*, *triclinia*, thermes – ou limitent un espace ressortant de cette fonction d'apparat – mur fermant une cour.

Les exemples documentés à Orbe illustrent les diverses variantes rappelées ci-dessus. L'on pose l'hypothèse d'un haut revêtement d'imitation de marbre dans la cour du péristyle sud, contre le mur 55, sous un registre à décor mégalographique; la hauteur restituée du mur y permet trois registres décoratifs, le supérieur paraissant géométrique, peut-être de nature architecturale, et doté probablement d'une corniche modillonnaire, dans des tons violacés et bleus très différents des autres corniches du genre sur fond blanc attestées à Orbe, mais d'une polychromie correspondant à l'ensemble de la décoration attribuée à ce mur. Les parallèles proposés orientent vers un traitement similaire à celui des corniches et de la sobriété de composition d'Escolives Sainte-Camille. Dans le petit *balneum*, le *tepidarium-caldarium* 34 et la *schola labri* 35

186 Rappelons qu'il existe dès l'époque flavienne, à Pompéi, de rares et magnifiques antécédents de IVe style, comme ceux revêtant l'*ala* 13 de la maison des Chapiteaux colorés (VII 4, 31/51), ou le petit *œcus* h de la maison d'Octavius Quartio (II 2, 2; cf. PEINTURE DE POMPÉI 1993, 142-143, fig. 247, et 76, fig. 120a et pl. 38, 40-41).

187 La présence de deux types de décors sur une même paroi justifie l'analyse de cette dernière comme bipartite; il est à notre sens peut valable de considérer comme zone basse une plinthe, même de 45-50 cm, imitant un marbre sous une imitation de placage de marbre avec lequel elle fait corps, le placage ou l'*opus sectile* reproduisant sciemment un soubassement, comme le décor de la pièce D de l'*insula* de l'Aigle, à Ostie (IV v, 8; PAVOLINI 1989, 184-185). *Contra*: SABRIÉ 1994-1995, 217, à propos de la pièce B du Clos de la Lombarde; il est vrai que les orthostates de ce décor s'apparentent étroitement à celles de placages encore en place à Ostie, par exemple dans la *domus* d'Amour et Psyché (I XIV, 5), pièce C, que l'on peut difficilement analyser comme une zone basse bien que nous ne connaissions rien des registres supérieurs (PAVOLINI 1989, 118-119). Mais dans les deux cas, le principe de la bipartition n'est pas remis en cause.

188 GROETEMBRIL/VIBERT-GUIGUE 2004, 8-12, 16-17, et fig. 58-68, 71, 86; GROETEMBRIL 1999, 3-5, fig. 2-9; ALLAG 1983b, 190-193, fig. 11.6, et ALLAG/BATREL 1985.

189 BARBET 1990b, 24-25, fig. 25, et 28, fig. 28a, CARRION-MASGRAU 1995, 77-80, fig. 2; CIOBANU/ALLAG 1993, 15-18, fig. 16 et restitution; BARBET/LAURENT/LEPERT 2003, 60-63, fig. 7 et 9.

190 PEYROLLAZ 1993, 67-68, et restitution (reproduite dans PEYROLLAZ 2001).

191 STROCKA 1977, fig. 207-210 et 216-219, THÜR 2005, pl. 3.1, 35, 38-39.1.

présentent deux configurations de revêtements fictifs de placages de marbres colorés couvrant au moins les deux tiers de la hauteur de ces locaux, sinon la totalité (34-1 et 35-1/-2). La bipartition n'y semble pas rigueur, tout au moins en L 34 en raison de la hauteur du registre d'*opus sectile* fonctionnant comme zone basse, et de l'existence du registre figuré 36-4, sur fond bleu limité par une mouluration lisse qui peut être combiné avec le faux placage de L 34. Mais on a aussi vu que rien ne s'opposait non plus à ce que le décor figuré soit attribué à l'*œcus* à mosaïque 37, auquel cas le système à réseau polychrome 36-1 avec lequel il paraît lié prend davantage de sens encore qu'en L 34, où il a de toute façon sa place (cf. chap. 4.1.9). La corniche modillonnaire du décor à fond blanc du *laconicum* 32 inscrit le local dans les évocations d'architecture à taille naturelle, mais fort limitée (cf. *infra* chap. 5.1.13.1). Le décor à l'attribution incertaine retrouvé en L 173 propose une décoration de type architectural dont l'agencement précis échappe, d'où les différentes hypothèses avancées. À dominantes claires, blanche dans le registre d'orthostates moulurés articulé par de larges bandeaux bordeaux (173-1), et bleue rehaussée de motifs indéterminés dans un registre qui pourrait alterner ces champs avec des champs blancs de nature architecturale multipliant les moulurations (173-3/-4), cette composition se signale par une volonté d'imitation d'un revêtement de qualité, probablement rythmé de pilastres saillants et d'ouvertures virtuelles en partie supérieure. L'existence d'éventuelles figures mégalographiques et d'inscriptions peintes soutiennent la haute qualité et la fonction éminemment officielle que revêt la pièce ainsi ornée au sein de la *pars urbana*. Malgré ses nombreuses inconnues et sa construction hybride, ce décor d'apparat s'apparente à la fois au décor de l'Enclos des Chartreux par l'illusionnisme qui devait se dégager des nombreux éléments architecturaux suggérant un ordre monumental d'applique, et aux mouvances constatées à même époque en Italie – qui privilégie l'association du blanc et du bordeaux dans ses décors architecturaux de type *frons scaenae* amplement moulurés – et en Turquie, dont les sites d'Éphèse et de Zeugma offrent des exemples similaires dans l'imitation de matériaux clairs de placage à encadrement bordeaux (vol. II, p. 395, **fig. 405-406**). Il préfigure des réalisations sévériennes comme les décors architecturaux sur fond blanc de Vallon, galerie à arcades 9 (vol. II, p. 269, **fig. 349a**) et couloir 2, ou d'Avenches, *insula* 10, pièce blanche et pièce 14.

On retiendra enfin parmi les représentations architecturales la construction de la zone médiane de la galerie 18. Assez paradoxalement et malgré les différents traitements de schématisation infligés à ses éléments architectoniques (supports, corniches), ce décor présente une solide cohérence que l'on retrouve également à la rue Amyot, à Paris, dont la zone médiane est rythmée de larges pilastres, au-dessus d'une zone basse qui n'a plus grand chose d'architectural[192] (**fig. 122**). Dans la galerie 18, les filets colonnettes installés sur le sol factice soutiennent les segments

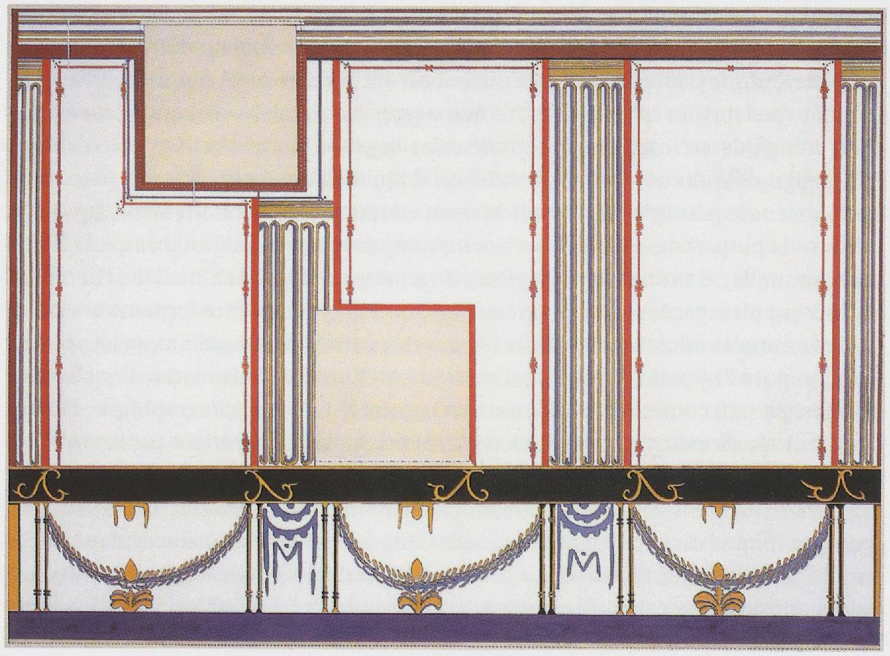


Fig. 122
Paris, rue Amyot, décor architectural à fond blanc (Eristov/De Vaugiraud 1985, 128, pl. 41, restitution colorée).

192 La zone basse peut y constituer à la rigueur l'image d'un podium orné de guirlandes en festons et de rubans; cf. Eristov/De Vaugiraud 1985, 128, pl. XLI. C'est la même identification que propose la galerie 18, avec la bande de transition imitant la cimaise du podium au-dessus duquel se développe un sol factice rose. Le schéma retenu est, dans ses principes, identique.

verts de bandeaux ornés surmontés du bandeau rose probablement continu. Cette architecture ornementale sur fond blanc abstrait, mais qui peut on l'a vu signifier aussi l'extérieur, n'est pas sans évoquer les architectures de pergola des rares pièces de IIIe style à décor de jardin, plus particulièrement le *cubiculum* 8 à pergola blanche de la maison du Verger, à Pompéi (I 9, 5)[193]. Loin du rendu de ce *cubiculum*, le décor de la galerie 18 n'en offre pas moins un effet assez analogue, avec cette structure contraignante dédoublée, aux couleurs contrastées sur le blanc comme la pergola blanche de la maison du Verger tranche sur le fond bleu, et dominant l'ensemble de la composition tout en partitionnant aussi l'espace. Quand bien même les bandeaux ornés verts transposent les entablements d'édicules schématiques, tels qu'ils apparaissent plus tard à Chartres, place des Épars (vol. II, p. 223, **fig. 304**, et p. 242, **fig. 330**), la forte présence d'ornements végétaux, voire la représentation à grande échelle d'un palmier-dattier, la présence d'oiseaux de diverses tailles, parmi lesquels les plus recherchés, les paons, sont des éléments de décor qui apparaissent dans le modèle pompéien. À distance d'un siècle, le traitement est fort différent, mais la convergence dans divers éléments renforce cette identification. Sur l'évocation du jardin, cf. chap. 4.1.3 et 4.2.2.

Les conventions du rendu architectural

Il est frappant de remarquer, selon la taille de la *représentation d'architecture*, une différence de traitement chromatique appliqué aux éléments architectoniques les plus représentatifs, les moulurations de corniches et d'entablement. Dans les compositions à grande échelle où le décor se confond avec la paroi, ces éléments sont représentés par des bandes beiges ou marron sur fond blanc, aux valeurs plus ou moins prononcées pour en marquer le volume ou nuancer le profil. En réalité, fasces ou listels, doucines et modillons ne sont pas dessinés, mais rendus en négatif par leur ombrage se détachant sur fond de marbre blanc; ce traitement qui concerne essentiellement à Orbe les exemplaires des décors 32-1, 36-4 et 173-3, est le même pour tous les exemples similaires apportés en comparaison aux chap. 7.1.1.3 et 7.1.1.4.

En revanche, lorsqu'il s'agit de représenter une architecture à petite échelle, et souvent avec des éléments en perspective, les normes utilisées pour ces mêmes éléments sont tout autres, taille de représentation oblige certes, mais aussi conventions peut-être liées, en définitive, à un autre rendu de la lumière frappant les surfaces, puis à une schématisation appliquée par la suite à des représentations plus grandes. Il concerne à Orbe tant les architectures miniatures de la galerie 18 que, dans le même décor, les entablements ornementaux de transition à la zone haute. Dans les premières, des bandes bleues plus ou moins foncées sont utilisées pour matérialiser l'architrave et la corniche, et plus particulièrement dans cette dernière ce qui semble être, par comparaison avec les corniches beiges, un larmier hypertrophié en doucine droite. Les deux bandes sont soulignées d'un filet isolé parallèle; entre-deux, la frise est blanche, ornée des figures de cariatides. Le bandeau bleu marine figurant un larmier ombré pourrait expliciter d'autres éléments du décor, comme fgts 1943-1948. Plus généralement le rendu bleu de ces éléments se retrouve ailleurs: on l'a vu à Saint-Romain-en-Gal, dans l'entablement miniature du décor monochrome rouge du péristyle de la maison des Dieux Océan, où un bandeau bleu forme cimaise ou larmier au-dessus de la frise à denticules (vol. II, p. 64, **fig. 234**); à Aubechies, associé à des teintes brune et jaune; à Narbonne, sur les architectures du boulevard Frédéric Mistral (vol. II, p. 333, **fig. 319**), dont une partie est également verte, ainsi qu'au Clos de la Lombarde, sur celles des pièces A des maisons III et IV[194]. Ces décors sont tous sur fond blanc et reproduisent des architectures blanches, de marbre (?), dont les surfaces laissées dans l'ombre prennent fréquemment dans la réalité des teintes bleutées; la couleur devient ainsi conventionnelle, matérialisant et «ombrant» à la fois les composantes linéaires saillantes de l'architecture. À Narbonne et Aubechies sont attestées d'autres couleurs, en particulier le vert que l'on retrouve à une autre échelle aux entablements du *triclinium* K du Clos de la Lombarde (vol. II, p. 243, **fig. 331**); de même, les entablements ornementaux d'Orbe et de Chartres, place des Épars, sont verts, roses et jaunes. Leur schéma à Orbe est le même que celui des entablements miniatures avec qui ils partagent, outre la communauté d'ordre, toscan,

193 Peinture de Pompéi 1993, cat 53, 43-44 et pl. 23-27.

194 Desbat *et al.* 1994, 180-184, fig. 152-153, pl. 20; Delplace 1985, 81-84, part. 83, fig. 4, Delplace 1991, 15, fig. 3.2; Sabrié 1997, 235-237, fig. 23-24; Sabrié 2004, 78-81, fig. 87-88, Sabrié/Solier 1987, 205-206, fig. 169, pl. IV, V.1; Sabrié/Demore 1991, 53.

le filet parallèle inférieur et la frise intermédiaire blanche, occasionnellement ornée de motifs schématiques. On observe ainsi que la projection de l'architecture est souvent rendue avec deux à trois couleurs, a priori abstraites. Mais outre la convention du bleu qui s'explique peut-être par un ombrage à l'origine naturel, on remarquera que ces couleurs sont employées à partir du IIe style à Ruscino, où le bleu est en fond de frise[195]. La multiplicité des couleurs présente à Ruscino, se retrouve cent ans plus tard à Soissons, sur une corniche modillonnaire de la salle XIII du site du Château d'Albâtre; cette corniche à consoles monstrueuses présente une forte polychromie alternant le jaune, le rouge et le bleu, en soffite particulièrement, à côté des bruns et des blancs dessinant l'architecture[196]; D. Defente y voit éventuellement une survivance «des habitudes de polychromie architecturale classiques», idée séduisante expliquant peut-être aussi la permanence du rendu bleu pour des éléments de frise ou de corniche.

4.1.12.1. Moulurations, corniches lisses, corniches modillonnaires

La corniche sur fond blanc de L 32 et le traitement de la modénature beige sur fond blanc du décor 173 nous amènent à souligner l'importance des larges corniches, lisses ou modillonnaires, dans l'articulation des divers décors architecturaux d'Orbe, et particulièrement avec les imitations de placages de marbre. On voit au vol. II, p. 352-353, les formes, les emplois et la fréquence croissante du motif au IIe s., au point d'endosser à lui seul, en sommet de zone médiane ou de paroi décorées à fond blanc, l'évocation d'une structure architecturale, la corniche conservant par conséquent son rapport naturel à la surface de la paroi et de la pièce en général. Cette forme architecturale restreinte est illustrée à Boscéaz par la corniche modillonnaire du *laconicum* 32, dont le décor ne présente par ailleurs aucun autre élément architectonique. On peut appliquer à ce type d'évocation, limitée à une mouluration en transition de surface ou de zone décorative dans un décor qui n'a rien d'architectural, la réflexion de D. Defente à propos de l'incohérence de telles représentations[197], sans lien organique avec le reste du décor; notons cependant que le motif est alors employé ou comme poncif, ou renvoie au contraire sciemment à la mouluration généralement stuquée existant sur des parois, et ce dès le Ier style.

Dans la production gallo-romaine, les premières représentations de corniches sommitales ou d'entablements à consoles apparaissent dans les décors de second style de Glanum, avec des proportions cohérentes par rapport au reste du décor[198]. Au IIIe style, elles semblent réduites à de simples moulurations lisses semi-réalistes sous le plafond, marquant parfois une doucine. Dans le dernier tiers du Ier s. apr. J.-C., de nombreuses représentations apparaissent: ces moulurations – corniches ou entablements complets – généralement caractérisées par leurs teintes beiges sur fond blanc, sont toutes miniaturisées par rapport à la paroi, bien que souvent proportionnées au reste du décor, comme par exemple sur le décor architectural de Mercin-et-Vaux[199] (vol. II, p. 39, **fig. 218**); elles reproduisent plus clairement doucine et listels du larmier. À Soissons, sur le site de la rue Paul Deviolaine qui en conserve plusieurs exemples, une particulièrement intéressante se détache de la série: elle provient du décor de la salle XII et, haute de 20 cm, est réalisée avec des filets noirs et des dégradés de gris, donnant un profil assez précis de gorge entre listels et bandeaux[200]; celles de la salle I, formée de bandes et filets ocres, plus ou moins éclaircis, de la salle XI et de la salle XIV, ensemble 2, sont toutes plus schématiques, imitant des corniches lisses ou des architraves miniatures[201]. En revanche, dans la salle XIII, le décor C montre une corniche de modillons limitée pour ainsi dire à ces derniers, «hypertrophiés» et soutenus par des consoles anthropomorphes (*supra* note 197). À la fin du siècle ou au début du suivant, le portique sud fermant la *pars urbana* de la *villa* d'Yvonand-Mordagne montre un système mouluré complet d'entablement miniature, dans des tons beige et brun plus foncés que les exemples ultérieurs du IIe s., et intégrant des modillons vus de face mais ombrés en perspective et soutenus par de petites consoles en forme de pion[202].

À ces fines moulurations succèdent au IIe s. des motifs de proportions plus grandes, plus adaptés aux dimensions de la pièce. Ces corniches sommitales reproduisent plus clairement aussi un profil d'ordinaire assez simple, à doucine droite, plus souvent supportées par un rang de modillons qu'autrefois, comme l'illustrent les exemples mentionnés au vol. II, p. 352-353[203]. Le traitement des modillons y

195 Sabrié 1990, 27-28, fig. 3; Sabrié/Demore 1991, 77-78, cat. 33b-c.

196 Defente 1991, 247 et 249, fig. 10b.

197 Voir Defente 1991, 251, à propos du décor à podium et corniche de la salle XIII de la rue Paul Deviolaine à Soissons.

198 Maison aux Deux Alcôves, XVIII, murs B et D, et maison XII dite de Sulla, pièce D (Barbet 1990c, 108-112, fig. 5-6, et 126-127, fig. 18-19, pl. IIIc et IVc-d).

199 Barbet 1974, 133-134, fig. 24, Eristov 1987, 53, fig. 5.

200 Lefèvre/Moreau 1998, 3, fig. 3 et 8.

201 Resp. Defente 1987, 171-172, et 179; Defente 1990, 64-65, fig. 37 et surtout fig. 39; Lefèvre/Allag 1998, 5, fig. 4, 17, 22-23.

202 Dubois 1996, 114-115, fig. 5, 117-118, fig. 16.

203 Un décor de IVe style de Trèves, Konstantinsplatz, pourrait être parmi les premiers exemples provinciaux de ces corniches réalistes à modillons en perspective et ombrage supportant une doucine; la corniche assure la transition entre zone médiane à panneaux noirs et zone supérieure à frises diverses. Cf. Thomas 1995, 291, fig. 223; von Massow/Göthert 2000, 165, fig. 4. Pour sa part, Fuchs 2003, 567, considère que les corniches modillonnaires sévériennes de l'*insula* 10 d'Avenches trouvent déjà leur prototype à époque tibérienne sur le forum, *insula* 22, «signe évident de la pérennité du motif architectural et de son rendu pictural».

est variable. Au Clos de la Lombarde, la corniche modillonnaire assez rigide couronnant la zone supérieure du *tablinum* M de la maison à portiques montre, sous quatre bandes claires soulignées de filets sombres, une file de modillons sans effet de perspective, comme c'est souvent le cas; une composition similaire, cependant déjà située en voûte, orne à Éphèse la pièce 36a de l'habitation 6 (maison 2)[204]; le fond de scène est blanc, et les modillons – ou des denticules vu leur succession serrée – sont représentés en perspective, plus larges et très réalistes, ombrés de bordeaux. Dans ces deux cas, la corniche sommitale surmonte un registre figuré, fictivement ouvert, comme dans les thermes de Bregenz (A), mais elle conserve son lien architectural avec le reste de la paroi et l'espace de la pièce en général[205] (vol. II, p. 365, **fig. 389**). Assez voisine de la corniche de la pièce RE d'Escolives Sainte-Camille citée en catalogue[206], et bien qu'un peu atypique, une corniche fictive retrouvée dans de la *villa rustica* d'Hengstberg à Kleinsteinhausen (D), vraisemblablement modillonnaire mais sans perspective, montre un jeu de proportion des bandes et filets différent de la norme mais qui pourrait rejoindre le jeu d'imitation de doucine[207]. Ce retour à plus de réalisme se marque également dans les moulurations intermédiaires, généralement lisses comme celles des décors 34-1 et 36-4, et systématiquement associées aux imitations de placages de marbres: comme en 34-1, elles les intègrent en cohérence avec un schéma décoratif d'architecture appliqué à l'ensemble de la paroi – elles remplacent alors les habituelles bandes vertes et blanches semi-moulurées et schématiques; ou bien elles les couronnent et limitent le registre architectural face à un registre d'une autre nature ornementale – en l'espèce un système à réseau ou un registre figuré comme en 36-4 peut-être – dans une bipartition de la paroi. Dans ce cas, dont le décor du *frigidarium* de Hölstein est paradigmatique, la corniche s'enrichit fréquemment de modillons.

Le motif sera couramment employé à époque sévérienne dans des décors architecturaux cohérents sur fond blanc. On observe toutefois une tendance à la schématisation dès l'époque tardo-antonine, nette sur les corniches sévériennes de l'*insula* 10 d'Avenches. Des corniches comparables apparaissent dans cinq pièces au moins de l'établissement de Vallon, et à voir leur succès dans la zone d'influence d'Avenches, ce motif devient selon M. Fuchs un poncif tardo-antonin et sévérien de séparation entre zones médiane et haute de paroi[208]. Fuchs questionne aussi la présence ou non des modillons: doivent-ils être pensés en termes architecturaux ou picturaux? Apparaissent-ils en fonction d'un type de représentation de la paroi ou de la présence de certaines composantes ornementales ou structurelles? Notre enquête tend à considérer que seul probablement le type de représentation implique leur présence.

4.1.13. Les imitations de placages de marbres et d'*opus sectile*

Remontant au IIe s. av. J.-C., l'imitation de marbres connaît un succès grandissant dès l'époque flavienne, après une éclipse au IIIe style, et suite à l'usage général qui est fait des vrais marbres à la cour impériale, à une période qui connaît une bien plus grande diversité de roches ornementales qu'au moment du IIe style, et développe cette recherche de sources d'approvisionnement[209]. L'émulation immédiate qui s'en est suivi dans les classes privilégiées et, de proche en proche, jusque dans la bourgeoisie italienne (voir les réalisations pompéiennes), a redonné au motif peint sa valeur. L'imitation de ces matériaux nobles dans l'habitat privé y reproduit de riches placages ou des *sectilia* géométriques de soubassement, limités donc à la zone inférieure de paroi, peu développée. À de rares exceptions, en Italie comme dans les provinces (maison d'Octavius Quartio [II 2, 2], *œcus* h), il faut attendre le IIe s., et principalement sa seconde moitié, pour voir les placages feints gagner en importance, prendre des dimensions plus amples correspondant à la réalité architecturale du moment et re-proportionnant la hauteur des zones décoratives de paroi au profit de compositions que l'on peut qualifier de bipartites, conformément à ce qui a été dit au supra p. 179, part. note 187. Le soubassement feint de marbres, formant parfois podium, supporte en Italie des décors complexes mêlant architecture et panneaux, dont les peintures de la pièce majeure de *Villa Grande*, sous Saint Sébastien, à Rome,

204 Resp. Sabrié 1989, 260-262, fig. 42-43/44, et Zimmermann 2004, 132, fig. 6-7; la même composition décorative d'Erotes à guirlandes orne le péristyle SR 21-22 de la maison 2; le fond y est bleu encadré d'une bande rouge, et omet la corniche (*ibidem* fig. 8; Strocka 1977, fig. 208; numéroté H 2/21).

205 Kapossy 1966, 39, note 13, fig. 50-51.

206 Barbet/Laurent/Lepert 2003, 62-63, fig. 9.

207 Gogräfe 1999, 389-390, fig. 284.

208 Fuchs 2003, 567.

209 Moormann 1998, 17, Allag/Monier 2004, 356-358.

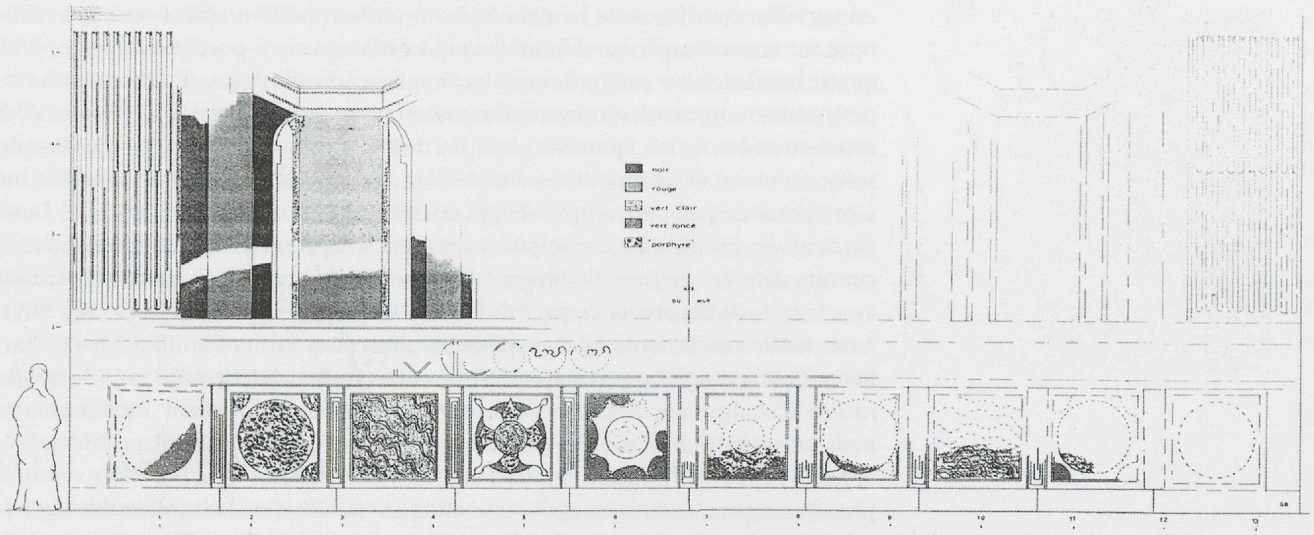


Fig. 123

Genainville, opus sectile *des galeries du sanctuaire des Vaux-de-la-Celle; (*BERTHIER *1993, 232, pl. II).*

ou de la pièce 6 de l'*insula* de l'Aigle, à Ostie (IV v, 8), sont de bons exemples[210]. Il supporte aussi, nous l'avons vu, des systèmes à réseau comme, dans les deux mêmes sites, la petite pièce 31, respectivement la pièce 7[211]. Dans les provinces nord-occidentales, les schémas bipartites sont les mêmes: on retrouve les deux associations mentionnées, la première dans la décoration des portiques du sanctuaire de Genainville (**fig. 123**)[212], la seconde dans les multiples décors conservant imitations de marbre et systèmes à réseau, dont les plus complets et spectaculaires sont à Hölstein/BL (vol. II, p. 167, **fig. 282**) et à Narbonne, pièce B de la maison III du Clos de la Lombarde (vol. II, p. 339, **fig. 372**). Mais le soubassement de marbres devient surtout dans le cadre provincial l'élément de support systématique et incontournable des mégalographies de la seconde moitié du IIe s. et du début du IIIe s. (Boult-sur-Suippe, Charleville-Mézières, Chartres-Épars, Servigny, Kerkrade, Maasbracht, Kingscote; *infra* chap. 4.2.4). Les revêtements de marbres fictifs sont fréquemment couronnés par une corniche, dont on a vu les usages au chap. 4.1.12.1; mentionnons ici un bel exemple d'imitation ainsi délimité, suggérant un podium, dans le *vicus* de Karden (D)[213]. Mais les réalisations les plus riches et les plus développées en hauteur, entre 1,80 et 2,40 m, reçoivent une ornementation de couronnement qui semble particulièrement en faveur dans les provinces nord-occidentales. Il s'agit d'un large bandeau composé en *opus sectile* à formes géométriques, pouvant constituer, à l'égal du décor de Hölstein, un véritable registre à l'agencement recherché, aux formes inscrites dans des compartiments ou emboîtées les unes dans les autres. Ce registre se présente parfois sous forme plus limitée, de «prédelle supérieure» en quelque sorte, à l'instar du bandeau à peltes des galeries de Genainville surmontant le rare et riche *opus sectile*, digne des exemplaires italiens contemporains et postérieurs. Le décor de Charleville-Mézières propose des compartiments longs, chargés de losange et disque intérieurs, encadrés d'un bandeau rouge et alternés à des carreaux à carrés sur la pointe inscrits (vol. II, p. 85, **fig. 253**). Aux thermes de Lisieux, site du Centre hospitalier, le décor du *tepidarium* J, réalisé sur un support comportant une couche de mortier de tuileau, propose au-dessus du revêtement comprenant plinthe jaune et registre uni noir, un très bel *opus sectile* d'env. un pied de haut; il aligne les habituelles formes géométriques, limitées par d'étroites baguettes et listels feints, noirs et blancs[214]. La mégalographie supérieure associée est réalisée sur un support ne contenant plus de mortier de tuileau intermédiaire. Un *opus sectile* analogue a été retrouvé à Chartres, dans la pièce de réception 1 de la *domus* de la place des Épars, construite à l'extrême fin du IIe s: situé vraisemblablement sous une scène commémorative de type mégalographique, il forme aussi le registre sommital constitué de formes imbriquées, entre deux corniches moulurées[215]: la portion remontée montre un disque de 19,5 cm de diamètre, marbré de rouge et de vert, inscrit dans un rectangle de marbre vert prolongé à ses extrémités par de plus petits rectangles, le tout sur un fond marbré de vert, de marron, de noir et de blanc; les corniches moulurées sont roses, l'ensemble est haut de 44 cm.

210 Resp. TACCALITE 2004, 408-409, pl. 2, MIELSCH 2001, 96-97, fig. 110-111, JOYCE 1981, fig. 24 (pièce A ou 28 selon les auteurs) et FALZONE 2004, 128-129, fig. 68-69.

211 Resp. TACCALITE 2004, 409-410, pl. 4, MIELSCH 2001, 120, fig. 146, et FALZONE 2004, 129-130, fig. 70.

212 BERTHIER 1993, 232-233, pl. II et fig. 20.

213 GOGRÄFE 1999, 386-387, cat. 354, fig. 280. Le placage est constitué d'orthostates carrés entourés d'une bande flanquée de filets et séparés par un compartiment vertical étroit; marbres brun rouge à formes ovoïdes jaune clair, de type *giallo antico*, en champ d'orthostate et en bande d'encadrement de l'orthostate adjacent, vert gris, pouvant remonter à un porphyre vert bien qu'il y manque le mouchetis caractéristique; marbre uni rouge antique, en encadrement, et marbre vert en compartiment vertical étroit. Une corniche moulurée lisse couronne le registre, à bandes et filets bruns et jaunes sur fond blanc.

214 *Tepidarium* J (ALLAG 1983b, 189-191, fig. 11.5). La succession précise est la suivante: un rectangle vert sombre sur fond blanc veiné de vert clair et de gris, un carré sur la pointe de même nature, inclus dans un disque jaune marbré de brun – marbre de Chemtou à noyaux ovoïdes –, lui-même inscrit dans un losange couché vert à veines noirâtres sur fond blanc veiné de marron et de gris; des (demi-?) disques bordeaux sont attestés de part et d'autre. Restitution générale du revêtement peint chez ALLAG/MONIER 2004, 359, fig. 6.

215 Cf. ALLAG/JOLY 1995, 183, fig. 34.

Avec leur mouluration lisse de délimitation, les marbres feints urbigènes les mieux préservés (34-1, 36-4) se rattachent de préférence à la première catégorie. Mais les ensembles du petit *balneum* (34-1, 35-1/-2) se développent également en «zone principale» et s'étendent à la plus grande surface, voire la totalité des parois. Dès le milieu du IIe s. et au IIIe s., avec le succès des décors architecturaux souvent rythmés d'ordres d'applique fictifs, la couverture de placage peut être complète, ou ne réserver qu'un registre supérieur signalant une ouverture peu réelle. Plusieurs décors, à Ostie, montrent cette évolution qui s'accélère au IIIe s.: de hauts placages d'un deuxième état de la décoration sont conservés dans la même pièce 6 de l'*insula* de l'Aigle, ou dans la pièce II de l'*insula* aux Voûtes peintes (III v, 1), puis se développent en composition d'*opus sectile* principalement au IIIe s. (*insula* des Parois jaunes [III IX, 12], pièce VIII; *schola* du Trajan [IV v, 15], pièce C)[216]. En domaine provincial, cette option décorative, déjà abordée au chap. 4.1.12, est représentée par les magnifiques décors de l'Enclos des Chartreux, pièce 1 de la maison 1, à Aix-en-Provence, des pièces RG et RE d'Escolives Sainte-Camille (vol. II, p. 337, **fig. 368-369**, et p. 345, **fig. 381**), du salon de la Maison des Auteurs grecs, à Autun, et de la pièce 3 de Bad Neuenahr-Ahrweiler[217] (vol. II, p. 342, **fig. 377**). En Suisse, outre Orbe avec les décors 34-1, 35-1/-2, 36-4, et peut-être 173, rappelons la pièce M des thermes du *Temenos* de Martigny, décorée à époque sévérienne. Dans ces compositions, les parois s'organisent de deux façons: elles sont soit rythmées par des colonnes ou des pilastres s'élevant sur toute leur hauteur (Enclos des Chartreux) ou dressés sur un haut podium, parfois à piédestaux saillants (Escolives Sainte-Camille, Autun); soit elles sont «simplement» recouvertes de placage, pouvant intégrer un *opus sectile* en zone basse (Bad Neuenahr-Ahrweiler, Martigny, Orbe). Mais l'une et l'autre tendance indiquent clairement une prédilection gallo-romaine pour ces «assemblages de plaques de marbres polychromes caractéristique d'un certain courant ornemental», comme a pu le dire Cl. Allag.

4.1.13.1. La «marmorisation» des pièces d'apparat

Cette image de pièces recouvertes d'une somptueuse décoration de marbres, étendue parfois à l'ensemble des parois, constitue dès le milieu du IIe s. et au IIIe s. l'ornementation caractéristique de salles très privilégiées de l'habitat privé. Elle recouvre en effet systématiquement des salles thermales, le plus souvent chauffées, ainsi que des pièces de réception également chauffées par hypocauste et/ou pavées de mosaïque. Plusieurs découvertes publiées ou en cours d'étude tendent à mettre en évidence ce courant ornemental d'exception. Tous ces décors appartiennent à des *villae* ou des maisons urbaines d'un standing supérieur, dont le luxe décoratif et spatial concurrence les édifices publics.

Dans une conférence tenue à l'Université de Lausanne en 1997, Radu Ciobanu, traitant de la pièce chauffée abritant la mosaïque des Auteurs grecs, mettait en évidence sa parenté avec trois pièces analogues d'autres demeures d'Autun (maisons de Balbius Iassus, de l'Étui d'or et de l'Enseigne), toutes terminées en abside et mesurant quelque 5-7 m de largeur sur 10-13 m de longueur[218]. Il soulignait également, à la suite de Andrew Wallace-Hadrill, que ces salles ou pièces à abside, qui sont avant tout des salles de réception – habituellement qualifiées d'*œcus*, et s'identifiant donc à un espace social de la maison –, peuvent aussi endosser une fonction officielle que traduit la décoration monumentale qui leur est appliquée, en même temps qu'elle manifeste le statut du propriétaire. Le décor pariétal de marbres, réel ou fictif, y est ainsi conçu, et compris, comme «l'expression la plus éloquente du caractère monumental» sur le plan domestique, comme il l'est sur le plan public. Il désigne ainsi au visiteur un espace de représentation, d'apparat, potentiellement accessible. À Pompéi au Ier s., ce sont principalement les *œci* et *triclinia* de quelques grandes maisons qui font montre de ce principe, au travers d'agencements spécifiques aux matériaux et placages de marbre simulés: *œcus* corinthien de la maison de Méléagre (VI 9, 2), *œcus* tétrastyle de la maison des Noces d'Argent (V 2, i), *triclinium* de la maison au Bel Impluvium (I 9, 1), *triclinium* de la maison des Ceii (I 6, 15), ces pièces endossent un plan typique, à colonnes sur piédestaux, ou sont enrichis de colonnes engagées, pilastres d'applique, et souvent stucs.

Plus d'un siècle plus tard, la pièce des Auteurs grecs d'Autun tient de ce type d'agencement grâce aux refends saillants du soubassement plaqué fictif, lesquels définissent

216 Ou 10; Joyce 1981, 23, fig. 2 et 3, 25, fig. 7, et 24, fig. 6; Falzone 2004, 128-129, fig. 69, et 141, dont note 12 corrigeant la datation de Joyce.

217 Pour Bad Neuenahr-Ahrweiler, voir Gogräfe 1995, 158 et note 16, qui ajoute quelques exemples, dont la pièce peinte d'Echzell, trop particulière à notre sens et n'entrant pas pleinement dans la même catégorie.

218 La conférence de R. Ciobanu se base sur l'étude qu'il a menée avec Cl. Allag et S. Fassina à Soissons lors de la reconstitution des enduits de la maison des Auteurs grecs, en 1993. Quelques éléments présentés ici sont tirés de Fassina/Ciobanu/Allag 1993, part. 13-14.

des pilastres ou des piédestaux hauts de 2,10 m au maximum; les stucs et les demi-colonnes qui les surmontent achèvent l'effet architectural prononcé donnant à la pièce son statut d'apparat, en accord avec la mosaïque et l'abside. Plusieurs autres salles regroupent plus ou moins ces mêmes caractéristiques: citons ici le *triclinium* 1 de l'établissement de Vallon/FR, non chauffé mais pavé de la magnifique mosaïque de la *venatio*, orientée pour être visible de l'abside; la décoration pariétale y propose, pour le peu qui en est conservée, des placages fictifs de marbres colorés de grande ampleur. À Orbe, on peut se poser la question d'une ornementation similaire pour la pièce absidée 116, formant le salon principal de l'appartement du propriétaire; lieu de réception probablement plus intime, il propose une orientation de lecture différente du pavement de mosaïque. À Avenches, au palais de Derrière-la-Tour, la grande salle rectangulaire - de près de 18 x 12 m - ayant abrité la spectaculaire mosaïque de Bacchus et d'Ariane, présentait, vu son importance dans le palais, un placage de marbre blanc ou d'urgonien, couvrant sans doute la partie basse des parois, pour le reste apparemment décorées à fresque[219]. C'est aussi le cas à Orbe de la pièce 101, ornée de la mosaïque 9 d'Achille à Scyros, lisible depuis le fond de la pièce, et à laquelle sont attribués sans grand doute possible les placages de marbres retrouvés stockés dans la salle 103 (cf. chap. 5.2.4.2); le nombre de formes fragmentaires témoignant de la présence d'*opus sectile* - probablement pariétal - dans la pièce assure par ailleurs son statut privilégié comme séjour le plus luxueux de la *villa*. Il peut paraître nécessaire de distinguer, dans cette tendance décorative, les salles thermales des pièces de réception; s'il est clair qu'un *frigidarium* ou un *caldarium* ne sauraient endosser ouvertement une fonction officielle nécessitant une ornementation majestueuse, les thermes restent toutefois logiquement le lieu privilégié du marbre d'une part, et de la détente partagée entre invités et connaissances d'autre part, dans un cadre luxueux rendant compte du pouvoir et du prestige de l'hôte. Lieu indirect de réception donc, et à ce titre doté de tout l'apparat nécessaire. C'est dans cette perspective qu'il faut voir, à Orbe, l'attribution du décor 36-4 à la pièce 37 du petit *balneum*, qui donne à ce petit *œcus* un caractère sinon monumental, en tout cas *précieux* et réservé, vu sa taille; là encore les imitations de marbres pariétaux se joignent et répondent à la mosaïque pour mettre en valeur et donner sa fonction de représentation à la pièce. L 37 comme le *tepidarium* L 34 et son abside à absidioles L 35 montrent une ornementation pariétale homogène, maintenant dans le petit complexe une même atmosphère de luxe privilégié. Cette ambiance est peu ou prou partagée par les salles thermales de décoration pariétale analogue des *villae* de Hölstein et de Münsingen[220] (vol. II, p. 167, **fig. 282**, et p. 334, **fig. 363**); on la retrouve dans la pièce chauffée 3 de la *villa* de Bad Neuenahr-Ahrweiler[221].

Dans toutes ces salles ou pièces de plus petites dimensions dotées d'une mosaïque, et à l'égal de la pièce des Auteurs grecs, le décor de marbres ou plus fréquemment son imitation peinte conserve une certaine sobriété visuelle – non sur le plan chromatique mais sur celui de l'agencement –, marquée par de grands orthostates par exemple, quelques formes simples, neutres sur le plan iconographique, invitant à tourner le regard vers un élément plus complexe de l'ornementation, à savoir le sol en mosaïque, qui développe généralement une iconographie. Ainsi l'ornementation peinte donnant sa monumentalité majeure à la pièce, l'habillant d'une somptueuse et rare polychromie, n'accroche pas durablement le regard du visiteur, au-delà d'un premier coup d'œil permettant d'en apprécier le déploiement; d'une manière comme d'une autre, l'œil est guidé vers la mosaïque figurée, qui sera contemplée à loisir depuis un point privilégié, souvent l'abside. Dans la plupart des cas, le sujet est réparti dans les médaillons figurés d'un canevas géométrique, autorisant une narration ou une lecture commentée (cf. chap. 5.2.2). Dans cette perspective, il y a fort à parier que de grands pavements à thème figuratif proposant la même articulation aient été partie prenante d'une même association décorative, quasi typologique, désignant la pièce de représentation par excellence d'une demeure: aux mosaïques à sujet littéraire, dionysiaque, *ludique* ou cynégétique provenant de *villae* comme Nennig ou Bad Kreuznach, ou de *domus* de Cologne et de Trèves[222], devait répondre une décoration pariétale de marbres, véritable ou simulée – au sens premier du terme.

Dans les pièces ne proposant pas de mosaïque au sol, la représentation de marbres est généralement plus riche, et attire par conséquent davantage l'œil, comme devaient le faire les décors architecturaux marbrés des grandes pièces d'Escolives Sainte-Camille,

219 Rebetez 1997, 40-43; pièce de 17,87 m sur 11,70 m. La publication du site est entretemps parue: Morel *et al.* 2010, vol. I, 151-154 et 160-164 pour les structures de la salle (A), vol. II, 55 pour les marbres et 87-105 pour la mosaïque de Bacchus et d'Ariane.

220 Kapossy 1966, illustrations p. 37 et 25, Drack 1988, 57 et 59, fig. 42 et 45.

221 Gogräfe 1995, 157-159, fig. 5-8, pl. A.

222 Pour un survol de ces types de pavement, voir Parlasca 1959.

le *tepidarium* 34 de Boscéaz ou, en contexte public, la pièce M des thermes du temenos de Martigny. Ces pièces sont toujours imposantes et permettent pour certaines de réunir nombre de gens; si elles peuvent être qualifiées de pièces de réception, elles présentent un niveau moindre d'apparat, étant privées de la composante figurée de sol, et sont probablement moins privilégiées et *rares* que celle de la catégorie précédente. Elles peuvent toutefois proposer une iconographie en paroi, qui reste alors le lieu focal de la vision. Dans la configuration bipartite réunissant deux genres de décors différents, mise en œuvre dans des pièces monumentales d'édifices tant publics que privés, les placages fictifs se complexifient souvent en registre de transition, comme pour introduire au registre supérieur, généralement figuré et mégalographique. Ce sont les décors de salles de réception de demeures comme Charleville-Mézières, Chartres-Épars, ou d'édifices publics comme les thermes de Lisieux.

La salle 191 de Boscéaz, dans la compréhension que nous en avons, s'inscrit dans cette catégorie (chap. 5.1.5.3).

Il peut être surprenant que les pièces les plus privilégiées de riches habitats, urbains ou campagnards, présentent aussi souvent une décoration d'apparat *fictive*, peinte, et non de vrais placages de marbres colorés. On y a vu régulièrement un motif de substitution à une ornementation coûteuse[223], voire une facilité décorative permettant d'afficher quelque prétention de luxe à moindres frais. On s'étonnera toutefois qu'à Boscéaz, dont le propriétaire ne peut guère être soupçonné de manque de moyens financiers ou de pingrerie, les deux natures du revêtement de marbre, réelle et fictive, se côtoient ainsi, et que la forme picturale orne l'un des ensembles thermaux. Dans une étude de 1998, S. Vander Kelen a insisté sur la nécessité de considérer, à l'égal du peintre antique, l'imitation de marbre comme «élément décoratif naturel faisant référence à la nature» selon une tradition immémoriale qui n'a, selon elle, rien de dépréciatif à l'époque romaine, héritière de cet usage, au point que Vitruve y voit d'ailleurs l'origine de la peinture (*De arch.* VII, 5). Le *faux* marbre peint n'est donc pas – initialement – l'Ersatz décoratif, le succédané d'un vrai marbre même s'il a pu être pris ensuite pour tel par certains pour raisons financières et facilité ou prétention décorative: il s'inscrit dans le processus d'imitation du réel, de matériaux et textures, raison d'être de la peinture, et se trouve à ce titre, à Pompéi, dans les plus riches demeures, côtoyant parfois de vrais marbres[224]. La chercheuse a aussi mis en évidence que la clé du succès de ce genre décoratif n'est pas le coût de réalisation d'une telle imitation, peut-être parfois aussi chère que celle d'un vrai placage, mais des raisons esthétiques découlant de la grande liberté et de la souplesse que la peinture permet dans l'imitation des variations naturelles et l'harmonisation des textures et des couleurs[225]. Le choix du revêtement de marbres peints procède ainsi très certainement, dans les grandes maisons du IIe s., de la faveur pour un genre décoratif montrant, comme dans d'autres domaines de l'*imitatio*, la virtuosité des décorateurs. Ces réflexions nous paraissent validées par les exemples d'Orbe, dont une part des marbres peints est indéterminée, et a pu ressortir de marbres locaux ou au contraire d'une certaine liberté d'exécution, liée à l'harmonisation de la pièce ainsi décorée; d'autre part l'existence de vrais placages de marbres dans la pièce 101 et dans le grand *balneum* suggère que le choix d'imitations soignées dans le petit répond en effet, comme ailleurs, à des options esthétiques de diversité optique et chromatique, une *variatio* bienvenue dans le cadre plus global du programme décoratif de la demeure (cf. chap. 5.2.3.6) semblable et appréciée à l'égal d'une *variatio sermonis*[226].

4.1.13.2. Échantillonnage et polychromie

Dans une enquête effectuée à Pompéi, H. Eristov a montré que le réalisme dans la reproduction de certains marbres s'accompagne souvent d'une grande fantaisie d'inventivité pour d'autres, complètement imaginaires, dont il serait vain de rechercher la correspondance dans des roches existantes[227]. Une part peut toutefois ressortir des nombreux marbres locaux peu connus, un phénomène souligné par Vander Kelen qui est aussi valable pour la production provinciale et que nous supposons à Orbe[228]. La variété et la multiplicité des couleurs et des textures qui ont été relevées – environ vingt –, comparables à celles des sites d'Amiens, Îlot Saint-Germain, d'Escolives Sainte-Camille, de Genainville et de Boult-sur-Suippe en France, ou de Bad Kreuznach et Weissenthurm en Allemagne, témoignent, pour ces décors de

223 Selon une opinion courante a priori logique (Moormann 1998, 17). Mais des exceptions existent: E. Dubois-Pélerin mentionne ainsi des marbres fictifs réalisés sur des parois recevant du mobilier, comme le lit d'un *cubiculum* par exemple, alors que les autres parois reçoivent le vrai placage (Dubois-Pélerin 2006, 83).

224 Vander Kelen 1998, 31-32, 36.

225 *Ibidem* 39-40, Allag/Monier 2004, 359-365.

226 Sur l'analogie du discours et de la maison, voir Baroin 1998.

227 Eristov 1979, 695-696; seuls six marbres sont formellement identifiables (Téos, Iasos, Skyros, Carystos, porphyre vert laconien, jaune de Chemtou en Numidie), les autres ne font l'objet que de rapprochements probables (marbre de Synnada par ex.); voir aussi sa description des catégories définies, en Appendice, 768-771.

228 Vander Kelen 1998, 43, qui, après avoir mené sa propre enquête à Pompéi, identifie pour sa part seize marbres, augmentés de 12,4% de marbres et brèches indéfinis.

grande qualité de la seconde moitié du IIe s. et du début du IIIe s., d'une prédilection toujours vivace pour le vérisme des marbres, au delà de leurs qualités chromatiques et du problème des faciès inventés ou locaux; ce choix étendu et sa représentation s'inscrivent en cette matière dans la volonté ostentatoire d'un échantillonnage de la richesse naturelle des marbres, d'un goût procédant de l'intérêt pour les *mirabilia* – sous forme en l'occurrence d'une lithothèque en quelque sorte –, que l'on retrouve dans la très riche série des vraies roches ornementales mises en œuvre à Boscéaz ou à Echternach (LU) (cf. chap. 5.2.4.1). Ce phénomène, préfigurant d'ailleurs les collections de *pietre dure* de la Renaissance et de l'époque moderne, a été bien mis en évidence par E. Dubois-Pélerin à propos des pavements en *opus sectile* de l'habitat privé de Campanie du Ier s. La recherche de polychromie qui s'y manifeste – au détriment parfois de la régularité ou de l'unité visuelle du décor, en particulier dans les pavements où les marbres colorés sont opposés aux marbres blancs – tend à l'exhaustivité des teintes permises par les premiers, et par là à celle de leurs multiples variétés[229]. La polychromie des *opera sectilia* de sol de Pompéi et d'Herculanum crée aussi un échantillonnage large de marbres, particulièrement visible dans les formes simples, au détriment de l'homogénéité chromatique du pavement; ce phénomène, que Guidobaldi pensait tardif, propre au IVe s., est donc voulu, et ce déjà trois siècles plus tôt. Cette diversité prisée des amateurs – évidemment reprise dans les faux marbres – est encore plus vraie au IIe s., à une époque où les carrières ouvertes et exploitées sous contrôle impérial étendent davantage encore les possibilités.

Mais E. Dubois-Pélerin souligne qu'en corollaire les marbres blancs, ne répondant plus au goût dominant, sont délaissés et perdent de leur valeur, esthétique et commerciale, dès la seconde moitié du Ier s., comme en témoigne l'usage qui est fait des marbres grecs, confinés aux bases de colonnes, aux seuils, aux plinthes et corniches, aux bandes de raccord et au revêtement des *impluvia*, des bassins thermaux et des piscines. Processus bien visible en domaine provincial aussi, en particulier à Orbe avec les placages du grand *balneum*. Mais ce désintérêt est-il si unilatéral, ou propre à une période? La décoration à fond blanc caractéristique des IIe et IIIe s. n'est-elle pas aussi le reflet d'un regain d'intérêt pour les grands placages neutres et blancs, que l'on voit abondamment utilisés dans l'habitat privé au IVe s.? Nous serions tenté de répondre par l'affirmative au regard d'une catégorie de motifs peints de Boscéaz que nous avons interprétée comme une imitation de matériaux de grande qualité. Il s'agit de l'ensemble 173-1, orthostates de marbre blanc dont la disposition, les effets d'ombre et de lumière sur les moulurations ont été comparés à des décors illusionnistes d'architecture d'applique comme ceux de Schwangau et de Paris rue Amyot, ou encore, si l'on prend en compte le large encadrement bordeaux, à des compositions comme celles de Servigny ou de plusieurs décors d'Éphèse et de Zeugma[230]. Le recours à une peinture blanche posée sur le fond blanc d'intonaco va clairement dans le sens du rendu d'un matériau dont on veut donner le relief et l'éclat; les moulurations blanches y réverbèrent sans doute différemment la lumière que l'intonaco finement lissé. Ce genre de composition est ancien, puisqu'il peut être rattaché à des décors de IIe style, tel le décor retrouvé en remblai à Narbonne dans la maison IV du Clos de la Lombarde, pièce A[231]: derrière un ordre de colonnes de premier plan, les orthostates, en l'occurrence cinabre, sont moulurés de filets de blancs et noirs et sont séparés par un bandeau d'encadrement vert foncé, en fort relief comme le montre l'éclairage de ses tranches vert pâle ou noires sur les côtés des orthostates; ce bandeau intervient également au-dessus d'une mouluration ornée d'oves, encadrant une assise d'appareil également cinabre. Un peu plus tard, une peinture augustéenne d'Aix-en-Provence présente des caractéristiques structurelles et chromatiques annonçant les décors postérieurs: issue également d'un remblai dans le passage 17 de la maison 1 de l'Enclos des Chartreux, elle offre une zone basse à plinthe unie noire et registre bordeaux à compartiments définis par des filets blancs, ornés de trois fleurons pour les plus étroits; la zone médiane, au-dessus d'une moulure de filets noirs et violets, est à fond blanc rythmées d'étroits inter-panneaux noirs à candélabres[232]. La figuration de panneaux blancs imitant par exemple un Carrare pourrait apparaître également à Butzbach Lagerdorf, dont le décor cité en comparaison de 173-1 a été réalisé à époque sévérienne. On notera aussi le caractère marmoréen pris par le décor du bain froid de Schwangau[233].

229 Dubois-Pélerin 2004, 267-268.

230 Pour Schwangau, cf. Krahe/Zahlhaas 1984, pl. 52-53; pour les autres décors, *supra* p. 179-180.

231 Ce décor est daté entre le milieu du Ier s. et 20 av. J.-C. (Sabrié/Demore 1991, 73, cat. 29b; Sabrié 2004, 65-66, pl. II.3).

232 Barbet 1990b, 48-49, fig. 77, et Carrion-Masgrau 1995, 81-82, fig. 4.

233 Krahe/Zahlhaas 1984, pl. 54.

Ces quelques exemples montrent que si l'imitation de marbres colorés et bigarrés est prédominante depuis l'époque flavienne, elle n'exclut pas, dès le IIe s. et à la faveur de l'essor des décors à fonds blancs, l'existence de rendus unis blancs, dont quelques détails révèlent la nature simulée. Ces traitements spécifiques ne se mélangent pas, les seconds se limitant toutefois à des contextes bien précis, thermaux par exemple, avant de devenir une norme dans le cadre des décors architecturaux sévériens.

4.2. Les représentations figurées et l'iconographie du décor pariétal

Les figures humaines, animales ou monstrueuses et les représentations d'objets paraissent peu nombreuses à Boscéaz et sont cantonnées à des décors bien précis. Elles se répartissent en trois catégories principales de représentations, qui présentent chacune des modalités d'emploi variées. Il y a d'abord les figurations de petite taille, intervenant dans les compositions sous forme de scènes décoratives situées en zones basse ou haute, ou de façon individuelle, isolées dans des compartiments ou en ornement central de panneau, voire dans des motifs de type candélabres. La seconde catégorie réunit les représentations à plus grande échelle, installées de préférence en zone médiane, dont l'importance dans le décor leur confère une signification dépassant la seule ornementation. La troisième catégorie enfin est constituée par les scènes figurées de grande taille ou de type mégalographique, auxquelles sont destinés des registres décoratifs à part entière.

4.2.1. Les représentations de petite taille

D'une hauteur habituelle oscillant entre 15 et 45 cm pour les figures animées, ces représentations s'inscrivent dans la tradition picturale héritée du Ier s., dont elles maintiennent le répertoire et la structure de composition. Elles sont attestées de façon certaine dans le péristyle sud 11/13/95 et dans la galerie 18, en zone haute dans le premier, en zone basse en tout cas dans la seconde.

Dans le péristyle à fond monochrome rouge, sont attestées de probables scènes de poursuites animales, installées peut-être par couples sur la frise végétalisante surmontant la corniche de transition; cette position en prédelle haute, en quelque sorte, est connue à Pompéi dans des décors de IVe style, ainsi que, près de cent ans plus tard, dans les thermes du sanctuaire des Villards d'Héria, en zone supérieure de la galerie E-E' qui propose le même genre de motif[234] (vol. II, p. 72, **fig. 243**); elle reste néanmoins peu fréquente dans les provinces nord-occidentales pour les scènes figurées, bien que des frises animées sur entablement aient existé dans le cadre des décorations à panneaux «édiculaires». On lui préfère généralement un agencement sur sol factice, attesté à Mathay, Champ des Îles[235] (vol. II, p. 111, **fig. 271**), et habituellement situé en zone basse, comme dans la galerie 18.

Le même péristyle présente encore des figurations en milieu des panneaux de zone médiane, malheureusement indéfinies, mais probablement humaines par comparaison avec les très nombreuses représentations figurant généralement à cette place du décor dans la production picturale gallo-romaine des Ier et IIe s. Enfin, la petite lyre (fgt 325) atteste la représentation d'instruments de musique miniatures, très vraisemblablement situés en ornement central des compartiments de zone basse, dans une ligne courante de la décoration classique gallo-romaine agrémentant de petits poncifs ou d'attributs allégoriques renvoyant principalement aux activités guerrières, littéraires ou cultuelles et liées aux divinités le plus fréquemment évoquées par la peinture murale, Mars, Apollon et Bacchus[236].

Ces différentes figures en vignette de milieu de champ, attendues dans une composition très attachée aux principes de composition du Ier s., maintiennent de fait au IIe s. la tradition du IVe style, à l'égal de décors italiens qui peuvent lui être rattachés

234 Voir à Pompéi le *cubiculum* d de la maison des Vettii (VI 15, 1), dont le registre qui nous intéresse est reproduit chez Sabrié/Solier 1987, 295, fig. 248, et Lerat 1998, 44, pl. XXVIII.3-4.

235 Billerey/Mazimann 1998, 36, 48, fig. 41.

236 Voir les motifs du péristyle de la *villa* d'Yvonand-Mordagne (Dubois 2005, 11-14) et de la pièce 1434 de l'*insula* H/1 à Cologne ou de Marienburg (Thomas 1993, 177-186 et 380).

et en constituent le prolongement: la pièce principale 1 de la *privata Traiani*, sur l'Aventin à Rome, en est un bon exemple, qui montre de petites natures mortes composant les attributs principaux de plusieurs divinités olympiennes, dans une transcription proprement italienne de l'évocation du panthéon[237].

Dans la galerie 18, les compartiments de zone basse proposent les très traditionnelles scènes sur sol factice vert, où sont attestés des figures humaines (voir la botte et le mollet fgts 1965-1967) et peut-être des animaux de plus petite proportion. On ne sait en revanche rien des activités qui s'y déroulent. La confrontation avec les autres occurrences provinciales de la seconde moitié du Ier s. et de la première du IIe s., montre que ces scènes développent facilement un thème unitaire fréquemment répercuté en panneau ou inter-panneau et/ou en frise – au contraire de la peinture italienne où elles sont plus variées et sans lien nécessaire entre elles. Les thèmes de la chasse et des jeux y prédominent, avec ou sans «narration», mais on remarque aussi des scènes de genre, des thèmes agrestes ou des natures mortes, suggérant à ce titre la possibilité de la représentation du cédrat fgt 2018 dans ce registre. Des séries sont parfois autonomes par rapport au reste de la paroi, comme dans le cryptoportique de Meikirch, plus tardif de quelques décennies qu'Orbe.

Le décor à fond blanc de l'exèdre 9bis montre également des vestiges de sols factices attestant l'existence de scènes ou de figures perdues, probablement dans la ligne de celles de la galerie 18. D'autres locaux conservent aussi des indices de scènes ou de figures isolées, comme le décor 4 de la galerie occidentale qui montre un sol factice à situer dans l'exèdre nord ou provenant de la salle voisine 66; cette même salle dont certains éléments curvilignes et rosés pourraient indiquer des figures en vignette de panneau ou en prédelle, tout comme dans la pièce complémentaire L 78 et dans la pièce de distribution L 15. On notera qu'à l'exception de l'exèdre 9 bis, les décors de ces locaux sont tous à rattacher assez étroitement aux compositions picturales traditionnelles issues du IVe style.

On relèvera enfin que les décors 18-1 et 9-3 présentent de nombreuses figures fragmentaires qu'il est impossible de restituer. Outre l'attribution d'une partie de celles de la galerie 18 aux scènes de zone basse, il est probable que l'autre partie agrémentait la zone haute dans un aménagement qui nous échappe totalement par rapport à ce qu'on peut reconstituer par exemple du schéma décoratif de la galerie; relevons toutefois que le motif du *velum* suppose souvent un lien avec une figure qu'il protège. Quelques indices comme fgts 2019-2030 suggèrent peut-être des figures mythologiques.

4.2.2. Les représentations naturalistes

Nous classons sous ce qualificatif les oiseaux, souvent des passereaux apparemment, habitant des ramures elles-mêmes très naturalistes, ainsi que les figurations isolées d'oiseaux de plus grande taille, illustrés à Orbe par les paons qui prennent dans la galerie 18 une importance non négligeable; ils semblent en relation avec la représentation également naturaliste d'un (?) palmier-dattier, proportionné à leur taille. Dans la même catégorie peut être placé le cédrat susmentionné.

La présence de petits oiseaux dans le péristyle sud de B4 est supposée sur la base de fgt 458 en zone haute, associé aux motifs végétaux ou aux guirlandes; elle est assurée par l'oiseau miniature fgt 2525 dans la galerie 16, en zone haute ou en plafond; enfin la plus grande quantité de volatiles fragmentaires apparaît dans la riche galerie 18 (fgts 1907, 1985-2015). En zone médiane, les rinceaux naturalistes à feuillage retombant, grimpant le long d'un filet brun comme d'un tuteur, en abritent à l'égal d'exemples que l'on peut voir à Rougnat et à Xanten[238] (vol. II, p. 239, **fig. 327**). À la zone haute ou à des agencements perdus sont attribués d'autres éléments plus indépendants parfois d'une végétation environnante, comme l'oiseau de face – un paon miniature? – fgt 1997 dont la position n'est pas sans rappeler les oiseaux de face du *caldarium* 8 de la *villa* dite de Poppée à Oplontis[239].

Dès le milieu du Ier s., le motif enrichit en Gaule les peintures monochromes de IIIe style, telles Martizay et Plassac[240], et se diffusera abondamment sur les candélabres

237 Chini 1997, 186, 364, fig. 5.

238 Resp. Flécher 1985, 29-31, fig. 2A, et Jansen/Schreiter/Zelle 2001, 124-137, cat. 5.2, fig. 61a-c, et 76-77.

239 Peinture de Pompéi 1993, 243, cat. 465-466.

240 Resp. Barbet 1983, 131, fig. 14, 1987d, 22, fig. 17, ou Eristov 1987, 55, fig. 8-9; Barbet 1983, 146, fig. 24, 1975, 101, 105, fig. 6, Eristov 1987, 52, fig. 4.

à ombelles et en frise haute des productions de la seconde moitié du siècle. Mais la configuration qui nous intéresse ici, sur fond monochrome et maintenue aux II-IIIe s., s'explique dans le cadre plus large de la suggestion de l'espace extérieur voisin, souvent un jardin – ou une cour que l'on veut telle – et s'applique généralement à des locaux fermés. En effet, au delà de l'agrément du motif délicat et coloré que l'on découvre au hasard, à l'égal des oiseaux et autres petits animaux qu'offrent les rinceaux peuplés depuis l'époque augustéenne et l'Ara Pacis[241], les petits oiseaux apparaissent dans l'habitat là où l'on a un rapport virtuel ou effectif, visuel, à l'espace extérieur; celui-ci est intégré au local par une évocation de jardin, même réduite à une part symbolique comme les plantes de zone basse par exemple. L'exemple plus tardif du cryptoportique de Meikirch, à fond blanc et décoration «jardinière» préfigurant le jardin extérieur (vol. II, p. 17, **fig. 208** et p. 76, **fig. 250**), en est l'illustration évidente et la parfaite mise en œuvre, à mi chemin entre la peinture de jardin et la simple suggestion telle qu'elle est conçue et réalisée à même période dans les pièces et couloirs à fond blanc de la Maison de Diane, à Ostie (I III, 3-4)[242], ornés de guirlandes et d'oiseaux (**fig. 124a-b**). À Orbe, dans les portiques du péristyle sud ou la galerie 16, immédiatement ouverts sur un jardin, on se contente d'un rappel occasionnel. Dans des compositions moins directement en relation avec ce thème, comme dans la galerie 18, le renvoi à l'environnement naturel se fait en introduisant les oiseaux dans une construction picturale plus architecturée, sur une végétation maîtrisée, ou en développant véritablement – mais sur quelle longueur? – le thème en zone médiane, de façon allégorique ou symbolique.

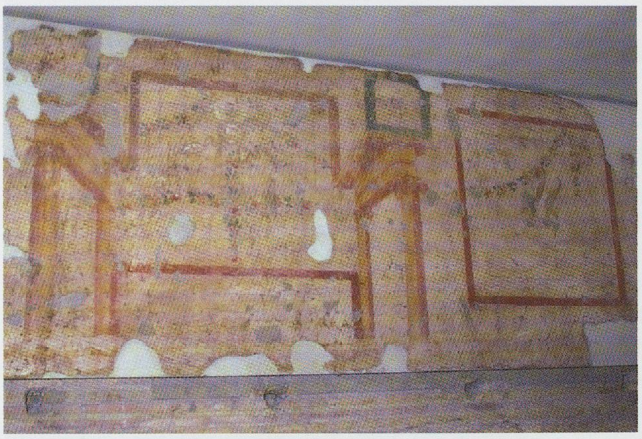


Fig. 124a-b

Ostie (I III, 3-4), maison de Diane.
a) pièce centrale à décor d'architectures sur fond blanc.
b) corridor à décor de guirlandes et d'oiseaux sur fond blanc.
Clichés personnels.

C'est la raison première de la représentation de paons dans cette galerie, selon des schémas anciens et fixés dès le IIe style, abondamment exploités au IVe style; ces figures à échelle naturelle, bien représentées sur fond blanc dès le deuxième tiers du IIe s., comme montré au chap. 7.8.1.1, apparaissent dans des décors dont la blancheur signalant un espace abstrait et la structure organisatrice peuvent évoquer un *viridarium*: le décor 2 du site de Champ des Isles, à Mathay (vol. II, p. 111, **fig. 270**), ou celui plus tardif de Tongres, Vrijthof[243] (vol. II, p. 250, **fig. 337-338**) ont des panneaux agrémentés de guirlandes à bouquets de feuilles, et des inter-panneaux à large rinceaux feuillus dans le premier cas, à structure ornementale évoquant un cadre de pergola dans le second cas; les paons prennent place en panneaux, de part et d'autre d'un élément perdu à Tongres, dans une disposition antithétique plausible à Orbe. C'est vraisemblablement en association avec ces oiseaux et avec la composante architecturale – évocatrice ici aussi de pergola – qu'apparaît dans la galerie 18 la singulière représentation de palmier-dattier, participant sans doute d'une iconographie allégorique développée dans la galerie.

La représentation grandeur nature du cédrat peut lui attribuer une signification évocatrice de cadeau à l'hôte, comme d'autres fruits traditionnellement destinés à cette fonction et représentés à Avenches, dans la petite Chambre blanche de l'*insula* 10. Cette fonction est renforcée par la rareté de telles représentations picturales, et sa présence dans la galerie 18, le passage d'apparat menant aux thermes et au plausible *triclinium* d'hiver (pièce 38?), des plus justifiées.

241 Toynbee/Ward Perkins 1950.

242 Falzone 1999, 153-157 et 2001a, 241-242.

243 Laken 2010, 866-867, fig. 3.

4.2.3. Des paons dans les architectures

Dans sa contribution au colloque d'Amsterdam intitulée «Des oiseaux dans les architectures», R. Robert s'interroge sur la présence systématique et plus ou moins abondante des premiers dans les compositions architecturales de IIe style, «par ailleurs rigoureusement dépeuplées»[244]. Il constate la permanence du motif aux IIIe et surtout IVe styles, dans lesquels, comme dans les compositions précédentes, les oiseaux apparaissent généralement liés aux membres architecturaux et aux perspectives. Au-delà du constat, évident et déjà posé avant lui[245], que la présence des oiseaux renforce «l'illusion du relief et surtout de la profondeur» de l'architecture en trompe-l'œil, il remarque que le motif apparaît avec les premières tentatives picturales illusionnistes, tel un détail donnant une touche vivante, un «effet de réel». Il remarque aussi, note 17, que le motif de l'oiseau est un motif clairement individualisé, apparu précocement, qui doit être dissocié des autres éléments présents dans les architectures, tels les *imagines clipeatae*, les attributs religieux ou divins, et les objets cultuels. Son explication de l'origine du motif, en remontant aux fameux raisins de Zeuxis grappillés par des oiseaux réels[246], réside dans la citation indirecte de cet épisode de la part des peintres qui développèrent les architectures de IIe style en y introduisant non des raisins[247] mais les oiseaux eux-mêmes, susceptibles d'être abusés par l'excellence du trompe-l'œil architectural au point de venir s'y percher;

244 Robert 1993.

245 Grimal 1969, 287, dans un paragraphe intitulé *Les animaux des jardins*, 287-289, renvoie à l'ouvrage de E. Jennison (Manchester 1937), récemment réédité (Philadelphie, 2005, voir bibliographie).

246 Épisode rapporté par Pline l'Ancien, *H.N.* XXXV, 65.

247 Encore que ce motif des raisins picorés par un oiseau ait été un classique des tableautins du Ier au IIIe s. de notre ère, et trouve probablement son origine dans la célèbre anecdote.

Autour des paons

III, 6.1-2: *De pavonibus nostra memoria, inquit, greges haberi coepti et venire magno. Ex iis M. Aufidius Locro super sexagena milia nummum in anno dicitur capere. Ii aliquanto pauciores esse debent mares quam feminae, si ad fructum spectes; si ad delectationem, contra; formosior enim mas. (...) Huic enim natura formae e volucribus dedit palmam.*

III, 6.6: *Primus hos Q. Hortensius augurali aditiali cena posuisse dicitur, quod potius factum tum luxuriosi quam severi boni viri laudabant. Quem cito secuti multi extulerunt eorum pretia, ita ut ova eorum denariis veneant quinis, ipsi facile quinquagenis, grex centenatius facile quadragena milia sestertia ut reddat, ut quidem Abuccius aiebat si in singulos ternos exigeret pullos, perfici sexagena posse.*

III, 6.1-2: «En ce qui concerne les paons, c'est à notre époque qu'on s'est mis à en avoir des troupeaux et à les vendre cher. On dit que M. Aufidius Lucro tire des siens plus de soixante mille sesterces par an. Si l'on regarde au rapport, il faut avoir un moins de mâles que de femelles. C'est le contraire si l'on a en vue l'agrément, car le mâle est plus beau. (...) C'est au paon en effet que la nature a donné la palme de la beauté parmi les oiseaux.»

III, 6.6 «Le premier, Q. Hortensius, dont-on, en a servi dans le banquet d'installation de son augurat et la chose fut approuvée plutôt par les amis du luxe que par les hommes de bien aux mœurs sévères. Beaucoup de gens suivirent rapidement cet exemple et firent monter les prix des paons au point que leurs œufs se vendaient cinq deniers pièce et eux-mêmes facilement cinquante; au point qu'un troupeau de cent têtes rapporte facilement quarante mille sesterces; en fait, comme le disait Abuccius, si on exige trois petits pour chaque mère, on peut arriver à soixante mille.»

Varron, *De re rustica*

X, 22/43 (XX): (...) *omnesque relinquas in his pavonum genus cum forma tum intellectu eius et gloria. Gemmantes laudatus expandit colores, adverso maxime sole, quia sic fulgentius radiant. Simul umbrae quosdam repercussus ceteris, qui et in opaco clarius micant, conchata quaerit cauda omnesque in aceruum contrahit pinnarum quos spectari gaudet oculos.*

X, 23/45 (XX): *Pavonem cibi gratia Romae primus occidit orator Hortensius aditiali cena sacerdotii. Saginare primus instituit circa novissimum piraticum bellum M. Aufidius Lucro, exque eo quaestu reditus HS sexagena milia habuit.*

X, 22/43 (XX): «(...) avant tous les autres, viendront les paons, à cause de leur beauté, et aussi de la conscience et de l'orgueil qu'ils en tirent. Flatté, le paon déploie ses couleurs étincelantes, surtout en face du soleil, parce qu'elles ont ainsi plus d'éclat. En même temps il cherche, en formant la roue avec sa queue, à produire certains reflets sombres, qui font paraître le reste, sur fond obscur, plus brillant, et il rassemble en faisceau tous les yeux de ses plumes, qu'il se plaît à offrir aux regards.»

X, 23/45 (XX): «Le premier qui ait à Rome tué un paon pour la table est l'orateur Hortensius, lors de son repas d'intronisation sacerdotale. Le premier qui se soit mis à engraisser des paons est M. Aufidius Lucron, au temps de la dernière guerre des pirates; ce qui lui rapporta un revenu annuel de 60.000 sesterces.»

Pline l'Ancien, *Naturalis historia*

pour étayer cette exégèse, Robert mentionne d'autres anecdotes similaires rapportées par les auteurs antiques[248]. Il en déduit que, pour le peintre visant à l'imitation exacte des matières et des objets, «la preuve par l'oiseau», en apportant sa touche naturaliste, lui «permettait de mettre pleinement en valeur la vivacité de son art et de faire montre de ses capacités à imiter la nature»; elle permet aussi au spectateur de vérifier «la parfaite adéquation d'une représentation à son modèle en en mesurant le pouvoir d'illusion». Cette interprétation érudite implique de la part des commanditaires une connaissance de telles anecdotes démonstratives, ainsi que de la littérature artistique, permettant d'apprécier le trait, le clin d'œil, voire le demander à tel ou tel endroit de leur demeure. Cette culture livresque est des plus plausibles selon Robert, ne serait-ce qu'au travers peut-être des *exempla* de la rhétorique, partie intégrante de l'éducation des classes cultivées et à ce titre apprise dès le plus jeune âge. Le motif démonstratif de l'oiseau, «exaltant les *virtutes* des artisans» et leur savoir-faire, ajoute ainsi au plaisir du trompe-l'œil celui d'une clé de lecture culturelle; cette dimension participe, au travers de la peinture à fresque, à l'exaltation du prestige que le propriétaire tire de son *humanitas*, dans un cadre global qui dépasse la fonction stricte des pièces.

Si l'idée est séduisante, il est cependant clair que, par la suite, aux IIIe et IVe styles, le motif semble devenu un poncif du répertoire, exploité pour sa plus-value esthétique mais gardant cependant toujours sa fonction première, de «mise en profondeur» des architectures de zone haute ou d'échappées, surtout sur les fonds blancs marquant l'ouverture et l'au-delà du mur. On peut se demander si, parallèlement à ces architectures et à ce répertoire aviaire souvent «miniaturiste», la peinture de *viridaria* «grandeur nature», transformant des pièces en «cabinets de verdure» ou prolongeant la perspective de jardins réels, et intégrant la représentation naturaliste d'oiseaux de plus grandes dimensions, ne maintient pas seule alors la prétention d'excellence des artisans au trompe-l'œil et à l'imitation aboutie de la nature; les oiseaux naturalistes qui agrémentaient les architectures mégalographiques s'y retrouvent dans leur cadre habituel. Parmi eux, le paon, l'oiseau d'ornement par excellence qui, du IIe au IVe style, symbolise le jardin ou suggère sa présence toute proche.

Il en découle que, transmise à la production picturale provinciale d'une part, et d'autre part maintenue en Italie malgré la dilution de la décoration réaliste vers des systèmes plus abstraits, la représentation du paon pourrait constituer, par tradition artisanale, le dernier bastion de la démonstration des capacités des peintres, et seul motif de «preuve» exemplaire, pour suivre Robert.

Mais la représentation de paons grandeur nature appelle bien d'autres remarques, susceptibles de jeter un éclairage sur leur présence dans la galerie 18 de Boscéaz.

Cet oiseau a suscité l'admiration des Romains, sensibles aux couleurs irisées et lumineuses de son plumage, qui l'ont considéré, à la suite des Grecs[249], comme l'oiseau le plus remarquable, l'emportant sur tous les autres pour sa beauté et sa majesté. Ovide et Pline décrivent la haute conscience que le mâle possède de l'attrait exercé par sa roue, dont il joue lorsqu'il l'étend au soleil pour en faire briller les multiples joyaux[250]. La comparaison des ocelles bleutés avec des gemmes éclatantes renvoie chez les poètes à la relation de l'oiseau avec Junon, et la parure qu'elle lui accorda en ornant ses plumes des cent yeux d'Argos Panoptès décapité, rendant cet éventail semblable à un ciel étoilé[251]. Mais Varron, Columelle et Pline transmettent aussi d'intéressantes informations sur l'usage auquel on destinait le paon: considéré avant tout comme ornemental, il fut spécialement élevé en troupeaux de centaines d'individus soigneusement sélectionnés d'après leur beauté; Varron et Pline rapportent que le premier élevage de taille fut entrepris vers 67 av. J.-C. par un certain Aufidius, et que ce genre d'activité pouvait rapporter annuellement, pour une centaine de têtes, quelque 40'000 à 60'000 sesterces, l'équivalent du revenu d'une *villa* ou d'une volière de 5'000 oiseaux[252] (voir encadré). Cet engouement s'est peut-être aussi développé à la suite du banquet d'augurat du richissime orateur Q. Hortensius, d'origine plébéienne et connu pour son luxe, qui, le premier, servit du paon à sa table, exemple vite suivi au point que les prix flambèrent[253].

248 Robert 2003, 170-171.

249 Une part des informations des auteurs qui traitent du paon provient de l'*Histoire des Animaux* VI, 9, d'Aristote.

250 Ovide, *A. A.* I, 625-626: «*laudatus ostendit avis Iunonia pennas/sic tacitus spectes, illa recondit opes*». Pline l'Ancien, *H. N.* X, 22/43 (XX): voir encadré.

251 Ovide, *Met.* I, 721-722: «*Excipit hos volucrisque suae Saturnia pennis/ collocat et gemmis caudam stellantibus inplet.*» Les motifs de la queue constellée revient en XV, 385: «*Iunonis volucrem, quae cauda sidera portat*», ainsi que chez Martial, *Épigrammes* III, 58, 13 – *gemmeique pavones* – à propos de la *villa Bassus* d'un certain Faustinus à Baïes, ainsi qu'en XIII, 70: «*Miraris quotiens gemmantis explicat alas/et potes hunc saevo tradere, dure, coco?*». Notons au passage que le même Martial atteste l'usage de la plume de paon comme chasse-mouche durant les repas (*Épigrammes* XIV, 67).

252 Varron, *R. R.* III, 6.1-2 et Pline l'Ancien, *H. N.* X, 23/45 (XX) (voir encadré). Sur la marge du revenu de ces élevages, voir le commentaire à Varron, *R. R.* III, 6.6, note 9 de l'édition de texte Belles Lettre, p. 81. Columelle, *De re rustica* VIII, 11, considère l'élevage des paons davantage comme une inclination privée de gens fortunés et cultivés que comme une activité pour les populations campagnardes.

253 Varron, *R. R.* III, 6.6 (voir encadré). Parmi les *luxuriosi* de Varron se range Cicéron, après s'être retiré des affaires, comme il le dit lui-même en 46 av. J.-C. dans deux lettres *ad familiares* IX, 18, 3 et 20, 2 (lettres 492 et 494 de l'édition Belles Lettres, vol. VII). Juvénal, *Satires* I, 143, les brocarde, emportant des morceaux froids et indigestes jusqu'aux bains: «*crudum pavonem in balnea portas*». Autour de 400, Macrobe, citant dans ses *Saturnalia*, III, 13, 1-2, le passage de Varron, s'indigne des prix atteints pour des œufs qui ne valent plus rien de son temps.

Comme bien des oiseaux, le paon fut donc également prisé pour sa chair, comme il ressort du texte de Varron donné p. 192 sur la différence du nombre de mâles ou de femelles dans un élevage, mais il semble que le but principal des élevages ait été l'agrément des jardins[254]. Ce fait ressort particulièrement dans l'évolution des représentations de *viridaria* entre le IIIe et le IVe style pompéiens, où le paon peut, par sa seule présence dans un décor, remplacer tous les autres oiseaux. Il suffit de comparer par exemple les *viridaria* des maisons du Bracelet d'or et du Verger ou de la *villa* de Prima Porta, pleins d'espèces diverses, et ceux des maisons des Amazones, de Romulus et Remus et de la *villa* d'Oplontis où les paons sont pour ainsi dire seuls (ne sont représentés que quelques oiseaux courants ou d'élevage). Cette différence induit visiblement des jardins de nature diverse, les premiers plus sauvages – procédant peut-être aussi de «l'inventaire du monde» – que les seconds, de pure plaisance et construits par l'homme, comme en témoignent les aménagements de barrières, les statues ou les fontaines. On peut se demander si les premiers ne présentent pas, sur le plan pictural, une plus grande recherche et une plus grande qualité; les seconds semblent correspondre à un tendance dominante qui se développe sous le principat au détriment des premiers, et se diffusera comme représentative du jardin de goût romain, et donc comme modèle à adopter dans les provinces. Le caractère éminemment décoratif du paon semble y jouer un rôle sémantique important, qui n'est pas sans analogie avec sa présence dans les architectures de IIe style: tout comme ces dernières sont l'écho des palais hellénistiques, aux *paradeisoi* luxuriants suggérés par la présence du paon, celui-ci, introduit dans les paisibles *viridaria*, leur confère de par sa majesté et son statut royal une coloration de raffinement princier.

Il est nécessaire, pour préciser ce phénomène, de faire un détour par quelques uns de ces jardins. Dans la maison de Verger (I 9, 5), les *cubicula* 8 et 12, de IIIe style, présentent une structure architecturale transformant la chambre en édicule ouvert sur la végétation environnante; la zone inférieure y propose cependant, au-dessus d'un soubassement habituel, une structure de jardin artificiel, avec ses barrières et ses fontaines, indépendant toutefois de la zone médiane et supérieure qui forment une séquence autonome[255]; la même structure est employée dans les *viridaria* de deux pièces de la maison du Bracelet d'or (VI *ins. occ.*, 42), un *cubiculum* et un petit *œcus* ouverts sur le vrai jardin de la maison[256] (vol. II, p. 75, **fig. 247**): les transennes de roseaux y fonctionnent de façon plus cohérente avec la représentation végétale de zone médiane, qu'elles introduisent; les zones haute et basse n'ont par contre rien à voir avec le registre naturel. Le *viridarium* de la *villa* de Prima Porta présente en revanche une partie basse intégrant l'ensemble de la composition[257]: vue en perspective comme la portion aménagée du jardin, elle est limitée par une barrière faisant registre de transition avec la zone médiane; cette réalisation contient, bien plus que les autres limitées à deux plans, une profondeur maîtrisée et excellemment rendue. Dans ces jardins, c'est la partie médiane, naturelle, qui comporte les représentations d'oiseaux, la partie basse servant en quelque sorte d'introduction comme le montre l'exemple de Prima Porta.

Le jardin agencé de main d'homme commence à prendre le dessus avec des *viridaria* comme celui de la maison de Julius Polybius (IX 13, 1-3) intégrant des sculptures de sphinx et un *labrum*, dans une composition approchant celle des jardins de la maison du Bracelet d'or, ou ceux des maisons de Romulus et Remus (VII 7, 10) et des Amazones (VI 2, 14-22)[258]: dans ces réalisations, la diversité de la faune tend à disparaître, la végétation y fait office d'environnement, toujours dominant certes mais en arrière-plan, des sculptures apparaissent et des paons sont représentés près d'une fontaine, souvent un cratère[259]. Ce type de composition se généralise au IVe style, où la part artificielle prend le premier rôle. Ainsi dans le *viridarium* de la maison des Épigrammes (V 1, 18) perdu, deux paons s'abreuvent à une fontaine située dans le décrochement en abside d'une allée fictive délimitée par une claustra, devant un arbre; en zone basse du panneau voisin, une statue de Silène couché, au milieu de lauriers[260]. Dans les thermes de Stabies (VII 1, 8), où le bassin froid occupe le *frigidarium* IV, rond et doté d'absidioles, des figurations de vases y prennent place, tandis qu'un muret fictif, contenant la végétation et entourant d'exèdres des vasques, cerne la piscine; par-dessus est installée une statue de Silène couché analogue à la précédente; parmi

254 P. Grimal note que les paons et les pigeons, pour l'élevage desquels les traités de jardinage, les *Cepurica*, consacraient des chapitres entiers, étaient les oiseaux les plus courants dans les jardins (Grimal 1969, 88, note 6-7, et 288-289); le colombier semble avoir été, dans les *villae* d'Italie en tout cas, un édifice incontournable, quelle qu'en soit la forme.

255 Peinture de Pompéi 1993, 43-44, fig. 53a-e, et 46-47, fig. 55a-d.

256 Pièces 31 et 32, attribuées par S. De Caro au même atelier (De Caro 1993, 301; Peinture de Pompéi 1993, 137-137, fig. 239-240a-e; Guzzo *et al.* 1997, cat. 149-152, 166-167; PPM VI, 136, fig. 177).

257 Mielsch 2001, 193, fig. 229; La Regina 1998, 208-213, Messineo 1991, 225, fig. 264.

258 Peinture de Pompéi 1993, 148, fig. 259; Jashemski 1993, 363, cat. 78, fig. 428, et 340-341, cat. 42, fig. 396.

259 Selon Grimal 1969, 288, cette association serait inspirée de la célèbre mosaïque de Sosos de Pergame, aux colombes perchées sur une vasque, scène d'ailleurs courante dans les jardins dès qu'il y a un point d'eau accessible aux volatiles.

260 Jashemski 1993, 333-334, cat. 31, fig. 387.

les oiseaux, un paon et une faisane[261]. Dans le *viridarium* de la Vénus dans une coquille (II 3, 3), c'est une vasque et la statue de Mars qui sont mises en avant, reposant sur des piédestaux maintenant la barrière, et flanquées de hérons[262]. À Oplontis enfin, dans les jardins intérieurs 62, 68, 70, 87, à fond jaune encadré de rouge, la végétation, luxuriante, n'est plus là que pour mettre en valeur la diversité des riches *labra* de marbre et des sculptures qui parfois les portent; la présence d'oiseaux, des passereaux pour la plupart, ne se justifie que par le type de décor et la nécessité d'apporter une note de vie dans ces compositions ornementales et sages[263]. À noter que dans le jardin 70, le paon apparaît sur le rebord du seul cratère de la série[264], une association qui n'est pas fortuite: modèle néoclassique en cloche, sculpté d'une frise, ce cratère non seulement se distingue des autres fontaines, mais distingue aussi l'oiseau – et vice versa; cette paire, fréquente, illustre à elle seule le thème du jardin d'agrément, de plaisance, par deux éléments éminemment culturels: le paon, élevé, pour la symbolique royale qu'il véhicule à partir des architectures de IIe style, le cratère pour sa valeur dionysiaque, référence orientale à nouveau, mais de portée religieuse, auquel le jardin, comme le paon, originaire des Indes, participent. Le modèle hellénistique de royauté divine, de triomphe sur le monde sauvage, resurgit donc dans une jouissance de la nature, maîtrisée comme doit l'être une *mediocris hebrietas*...

S. De Caro, dans sa contribution sur les jardins de 1993, ne dit pas autre chose lorsqu'il souligne la différence de contenu qu'il y a entre les deux types de composition, y voyant en effet une évolution du goût et de la conception romaine pour les *viridaria*, allant du jardin «naturaliste», encore perçu sous Auguste comme bois sacré, à un jardin artificiel, le *viridarium* ou les *horti*. Il définit le jardin de IVe style comme plus ornemental, perdant les «éléments exotiques qui avaient été un peu la caractéristique «savante» des jardins du IIIe style». Le jardin, devenant le lieu du bien-être et du bonheur de vivre, y multiplie les références dionysiaques, et les aménagements d'agrément[265]; pour preuve les jardins présentés ci-dessus, montrant, comme au IIIe style et plus fortement peut-être, le jardin policé, culturel, au premier plan, et la nature sauvage et rocailleuse au-delà.

C'est ainsi, semble-t-il, dès le IVe style flavien que tend à se mettre en place le sens symbolique du jardin comme Champs Élysées, en parallèle probablement avec l'émergence de conceptions qui mèneront par exemple au dionysisme funéraire[266]; dans ce cadre, la paire du cratère-fontaine avec des oiseaux symétriques, qui endosseront à eux seuls cette symbolique au IIIe s. semble se préciser, tout au moins au niveau du schème[267], avec l'exclusivité croissante de l'association cratère + paon. Nous y reviendrons plus bas.

Un autre aspect de la représentation du paon, qui peut avoir sa valeur à Boscéaz dans la décoration de la galerie 18, est lié à son pouvoir évocateur de la présence du jardin, que l'on a relevé plus haut; l'oiseau comme allégorie, symbole par excellence des jardins, est souligné par P. Grimal à propos d'une peinture de IIe style, dans le *triclinium* de la maison de Paccus Alexa (IX 1, 5-7), qui présente, percée sur le fond noir, une fenêtre feinte élevée, où est assise une petite fille jouant avec un paon, prêt à rejoindre le jardin idéal deviné derrière la paroi[268]. Les paons de la galerie 18 ont pu être ainsi conçus par les peintres, compris par les visiteurs comme prémisses aux jardins environnants, tant celui de la terrasse que longe la galerie, et que l'on peut voir de pièces comme L 40, à défaut d'y pénétrer, que celui, plausible, aménagé dans la cour 17 qui donne jour à la galerie.

La question de la double représentation, attestée par les deux aigrettes d'orientation divergente (fgts 2001-2002), semble suggérer des paons affrontés de part et d'autre d'un motif perdu, comme à Tongres (cf. chap. 7.8.1.1). Outre l'hypothèse – abordée plus bas – de voir dans ce rôle le large motif de tronc à stipes (fgts 1923-1933) qui introduit une image pour le moins exotique dans la galerie, la possibilité d'envisager un vase dans la ligne graphique de ceux représentés à Meikirch (vol. II, p. 17, **fig. 208** et p. 76, **fig. 250**) serait encore logique et chronologiquement plausible; elle ne ferait en outre que traduire un agencement largement employé dans la peinture romaine. Les vases du cryptoportique de Meikirch, cratères carénés lisses et coupes hémisphériques, vert clair, vert olive et jaune, y sont associés à des paires de pigeons et de tourterelles, stéréotypés et posés de part et d'autre des

261 *Ibidem*, 358-359, cat. 64, fig. 423, Eschebach 1979, 85-86, pl. 7b.

262 Peinture de Pompéi 1993, 78, fig. 124b (péristyle 8), et Mielsch 2001, 196, fig. 232.

263 Peinture de Pompéi 1993, 245-246, pl. 162, fig. 471; Barbet/Guillaud 1990, 78-79, fig. 118-130.

264 *Ibidem*, fig. 122-124.

265 De Caro 1993, 300 et 303.

266 Bien que la tombe de Patrôn, à Rome, qui contient déjà ce type de symbolique, soit bien antérieure (Blanc/Martinez 1998).

267 Selon Grimal 1969, 288, l'intention symbolique du rapprochement n'est vraisemblablement pas encore d'actualité, la signification mystique du vase aux oiseaux n'apparaissant pas avant la seconde moitié du IIe s. (voir, au IIIe s., les tombes de via Salaria, *Not.scavi* 1923, 384, fig. 5).

268 Grimal 1969, 243; PPM VIII, 875, fig. 11, et 878, fig. 15.

vases, ou sur leur lèvre[269]. Les auteurs de l'étude de ce décor rappellent combien le motif du vase rempli d'eau et entouré d'oiseaux campe une ambiance de jardin, ainsi que la nature habituelle de ces récipients, le cratère en calice ou en cloche, aux oiseaux perchés comme sur la peinture contemporaine du *viridarium* de la maison d'Attale à Pergame; ce dernier décor alterne aux cratères des canthares, une formule adoptée dans le *viridarium* de la Farnésine, quelque 200 ans plus tôt[270]. La position des oiseaux et des vases en bas de zone médiane, sur la tablette, orienterait à Orbe les paons affrontés au même endroit, sur le sol factice rose. Une telle situation semble assez courante à Rome dans la seconde moitié du IIe s., bien que les vases y soient réduits de proportions[271].

Outre l'évocation des jardins voisins, mais en prise avec elle, la présence des paons, qui plus est autour d'un éventuel *labrum*, peut avoir indiqué aussi la direction des thermes, si l'on accepte l'étroite association entre bains et jardins explicitée par P. Grimal[272]; cette relation spatiale des uns avec les autres serait issue de la tradition édilitaire impériale, initiée par Néron, qui laissait en plein air les grandes piscines froides des *frigidaria*, souvent accessibles des jardins voisins qui agrémentaient ces immenses complexes. Cette présence de la nature domestiquée, qui manifeste avec les bains l'une des pages essentielles de l'*otium* romain, aurait été par la suite toujours rappelée dans la décoration thermale, comme l'illustre, du temps de Néron ou peu après, le *frigidarium* IV des bains de Stabies vu plus haut, ainsi que d'autres pièces de ce même ensemble[273]. Cette assertion semble en effet bien confirmée par la décoration plus tardive des thermes d'Ostie, qui présentent fréquemment sur fond rouge, alternés à des feuillages, les cratères en cloches du IVe style[274]. Ce ne semble par contre plus être le cas à Rome, piazza dei Cinquecento. Grimal compare cette décoration aux réalisations thermales des *villae* de grands personnages, comme Pline le Jeune, qui permettaient toujours une large vision sur la nature environnante, voire s'y ouvraient, comme la piscine de Pline sur la mer.

Pour revenir au paon comme à ses plumes, et expliquer peut-être le succès du motif au milieu du IIe s., il faut aborder ses deux derniers aspects[275].

Oiseau emblématique de Junon, et à ce titre chargé d'un caractère divin, le paon est figuré à plusieurs reprises dans les monnayages impériaux où il assume la fonction standard d'attribut de l'épouse de Jupiter. Sous le Haut-Empire, des émissions de Samos, connue pour être l'île de Junon qui y possédait un bois sacré[276], le font figurer en relation avec la représentation de la déesse. Au IIe s., il apparaît, de face et la queue déployée, au revers des médaillons et monnaies d'Hadrien et d'Antonin au type de la triade capitoline, au côté de l'aigle et de la chouette, les attributs de Jupiter et Minerve[277].

La figuration conjointe des aigles et des paons, à comprendre comme l'allégorie du couple divin régnant en maître sur le monde, apparaît déjà dans la peinture murale de IVe style: on les trouve à niveau égal dans la Domus Aurea, au plafond du corridor 50, ainsi que, sur deux registres différents, au plafond de la pièce HH de la maison de C. Julius Polybius, à Pompéi (IX 13, 1)[278]. Dans le cadre de l'idéologie et de l'iconographie impériales, cette allégorie divine a été rapidement reportée sur les personnes de l'empereur et de son épouse: à l'assimilation de l'empereur comme garant de l'ordre terrestre en harmonie avec l'ordre céleste, répond celle de l'impératrice, vue comme l'égale de Junon. Sous les Flaviens, où cette équation n'est pas encore fixée, les monnaies de Domitilla Minor, la fille de Vespasien, de Domitia, l'épouse de Domitien, et de Julia fille de Titus, portent à leur revers un paon de profil, ou dans le dernier cas, un paon de face avec sa roue, fréquemment légendées CONCORDIA AVGVST., affirmation d'harmonie au sein du couple et de la famille impériale, garante de l'harmonie du monde et comparable à celle entre Jupiter et Junon[279]. Par la suite, cette assimilation semble convenue, même si les émissions avec ce motif sont occasionnelles: une monnaie d'or de Sabine, femme d'Hadrien, présente le paon de face, mais sans légende; il y a là simple assimilation, identification de Sabine à Junon[280]; il en va de même, au IIIe s.(?) pour une monnaie frappée à Samos en l'honneur de Julia Avita Mammaea, mère d'Alexandre Sévère[281]. Un médaillon de Faustine II, qui porte un paon frontal, assimile par contre l'épouse de

269 Fuchs/Bujard/Broillet-Ramjoué 2004, 43, 69, 100, 121-124, 143, panneaux 5, 7, 9, 13, et fgts 56-57, fig. 38-39, 59-60, 85-87, 109-111, 144.

270 *Ibidem* 124. Pour les peintures du *viridarium* de la *villa* de la Farnésine, voir Sanzi Di Mino 1998, 93.

271 Pictura Romana 1998, peintures de piazza dei Cinquecento, corridor E3-11, 165, cat. 57, et de piazza Sonnino, pièce A, 168, cat. 58.

272 Grimal 1969, 192-194: «Il serait exagéré, pourtant, de soutenir que les jardins ne sont qu'un accompagnement accidentel des bains, que leur union est née simplement du fait que les thermes étaient devenus, sous l'Empire, l'édifice par excellence du loisir (...). Certains indices nous laissent entrevoir les rapports plus subtils entre les «bains» et les jardins, et qui intéressent davantage la sensibilité romaine.»

273 *Ibidem* 193, note 4, et 194 («Nous voyons par conséquent que, de toutes parts, les thèmes de jardin envahissent les thermes»), ainsi que 451-452, appendice I, n° 19.

274 Par exemple dans l'*apodyterium* du *balneum* de Buticosus (I xiv, 8).

275 L'approche qui suit m'a été révélée à la lecture d'une contribution de Nicole Blanc sur des tombeaux stuqués au Congrès de Saint-Romain-en-Gal (Blanc 2001, 116); elle a été largement confirmée par la lecture tardive de Toynbee 1983, 240-245. Billerey/Mazimann 1998, 71, effleurent le thème et mentionnent l'existence, en Gaule, de poinçons de sigillée et de figurines en terre blanche de l'Allier.

276 Varron, *R.R.* III, 6, 2.

277 Références numismatiques dans Toynbee 1983, 432, note 138.

278 Resp. Iacopi 1999, 34-36, fig. 31-33 et Barbet 1985, 237-238, fig. 172-173.

279 Toynbee 1983, 432, note 139. Relevons toutefois un denier frappé en 80-81 par Titus pour sa sœur Domitilla Minor, qui est une émission commémorative, Domitilla étant alors décédée et divinisée (ref.); on aurait là une première mise au point, isolée, du type de *consecratio* au paon pour les impératrices.

280 *Ibidem* note 141.

281 CGCBM: Ionia, 1892, pl. 36, n° 11.13, pl. 37, n° 5.

Marc Aurèle à Junon dans sa fonction de déesse de l'accouchement, *Juno Lucina,* en rapport avec sa destinée d'État première, celle de donner un héritier à l'Empire. C'est à peu près la même idée de légitimation dynastique qui est transmise par un médaillon à l'effigie de Julia Cornelia Salonina, l'épouse de Gallien (253-268), dont le revers porte un paon faisant la roue avec la légende IVNONI REGINAE, affirmant sa souveraineté impériale légitimée par son statut d'épouse de l'empereur, et de femme par qui l'héritier doit arriver[282].

Mais c'est surtout sous les Antonins que le paon est représenté, en rapport avec la divinisation des impératrices. Le processus d'assimilation à Junon, parèdre de Jupiter, lancée au début du principat avec la divinisation de Julie, est alors exploité très officiellement, intégrant la propagande impériale, et le paon devient pour les impératrices l'oiseau de l'apothéose, au même titre que l'aigle pour les empereurs, qui s'y font représenter assis, avec la pose de Jupiter. C'est en effet à partir de 141, suite à la mort de Faustine l'Ancienne d'abord, puis à nouveau en 176 pour Faustine la Jeune, que des monnaies commémoratives sont émises avec, au revers, la représentation d'un paon de profil ou de face, faisant la roue, accompagné de la légende CONSECRATIO[283]. Les schémas se codifient ainsi dès la disparition de Faustine Majeure, dont les types de *consecratio* seront émis durant les vingt ans du règne d'Antonin le Pieux. Outre l'allégorie du paon assimilant la défunte à Junon, la roue circulaire de ce denier, *gemmis stellantibus*, devient symbole de l'orbe du ciel étoilé auquel les morts accèdent. Cette iconographie fut ensuite reprise pour Julia Domna et pour Pauline, femme de Maximin (235-238). Certaines de ces monnaies de *consecratio* montrent l'impératrice portée sur le dos du paon s'envolant, selon le même schéma employé pour l'empereur sur l'aigle[284]. De même, un type de *consecratio* de Faustine la Jeune présente un trône drapé vide, devant lequel se tient un paon[285], identifiant clairement la défunte divinisée, la nouvelle *Diva,* à Junon, tout comme les nombreuses monnaies sans paon mais avec le trône vide drapé, et la mention IVNONI REGINAE. Ce qui est intéressant dans cette symbolique d'apothéose et d'immortalité, servie d'ailleurs par la réputation d'imputrescibilité des chairs du paon[286], c'est qu'elle est apparemment récupérée au niveau privé par de riches Romains ou plutôt, devrait-on dire, pour de riches Romaines? Analysant la décoration de l'hypogée des Innocentii, sous Saint-Sébastien, à Rome, N. Blanc est arrivée à une hypothèse qui nous paraît des plus convaincante: daté de 160-170, ce tombeau est accessible par un escalier dont le plafond voûté est orné, comme la tombe voisine dite de l'Ascia, contemporaine, d'un système à caissons octogonaux de stuc, enrichi, à l'entrée, d'une large coquille; dans ce cas particulier, un paon haut de 53 cm, faisant la roue (diam. 40 cm) y a été inscrit tant bien que mal[287]; cette demande particulière, peut-être liée à la symbolique d'immortalité du paon, est toutefois traduite par le stucateur au moyen d'un schéma, frontal et à la roue lisse, qui pointe selon N. Blanc sur le modèle – visible sous le trône de Junon – des monnaies commémoratives des Faustine[288]. Elle en conclut en bonne logique que «sans aller jusqu'à dire que le défunt – ou la défunte? – revendique la divinisation réservée aux empereurs, il paraît clair que le paon signifie ici une forme d'apothéose. (...) En combinant le paon et la vigne, le propriétaire de la tombe exprime avec force, par deux motifs sémantiquement équivalents, et souvent associés, le même message. (...) ils manifestent clairement leur espoir, sinon leur croyance, en une forme de survie: car sous les Antonins, cette idée, développée dans les textes et attestée par d'autres monuments de l'art funéraire, a largement pénétré les mentalités»[289].

Le reprise du motif du paon psychopompe au niveau privé comme symbole funéraire de toute femme nous paraît ainsi pertinente, et parfaitement justifiée dans une perspective d'émulation donnée par la famille impériale. Il est cependant vrai que la dimension funéraire du paon remonte haut puisqu'il est déjà figuré dans la tombe de Vestorius Priscus, à Pompéi[290], dans une scène de jardin qui peut toutefois symboliser l'harmonie des Champs Élysées. Il apparaît à Rome dans l'ornementation de plusieurs hypogées et catacombes païens puis chrétiens, dans sa forme miniature héritée du IVe style, figuré seul de face avec sa roue, ou de profil, alternant parfois avec d'autres oiseaux, dont les cailles, ou encore à grande échelle, associé en paire antithétique au cratère ou au canthare rempli de fleurs et de fruits, probablement du

282 Merci à Isabella Liggi pour ses éclaircissements numismatiques.

283 Références numismatiques données dans Blanc 2001, 118, en notes 30 et 31; au revers, le paon faisant la roue, seul ou sous le trône de Junon; deux émissions avec mention *consecratio* montrent le paon marchant à droite ou s'envolant portant l'impératrice assise vers son apothéose.

284 Selon Toynbee 1983, 243, pour Faustine II, Julia Domna et Pauline; mais les numismates ne sont pas tous d'accord; I. Liggi voit, comme les auteurs du CREBM, un aigle plutôt qu'un paon sur les monnaies de Faustine la Jeune.

285 Toynbee 1983, 432, note 145.

286 Un document populaire de Pompéi est à ce titre éloquent, montrant une paire de paons affrontés sous la représentation d'un Phénix, dans la taverne d'Euxinus, avec l'inscription *Phoenix felix et tu* (excellente reproduction couleurs dans Guzzo *et al.* 1997, cat. 147, 165).

287 Blanc 2001, 115-117, fig. 14. La chronologie, discutée, des tombeaux *ad catacumbas* y est résumée.

288 Cf. notes 285 et 286.

289 N. Blanc en voit la confirmation dans un autre indice, la coquille dont les cannelures sont remplies de délicats rameaux de vigne, de lierre et d'acanthe s'élevant de petits cratères, un motif qui orne, à une autre échelle, la voûte de la tombe voisine de l'Ascia, et symbolisent le «jaillissement de la vie».

290 Mols/Moormann 1994, 32-33, fig. 24-25. Des paons miniatures (?) frontaux, faisant la roue, apparaissent de part et d'autre de la tente de la scène du banquet (27, fig. 20a), et sont interprétés par les auteurs comme des statues sur de hauts socles (*ibidem* 28).

raisin, et non plus d'eau[291]. Dans la catacombe de via Dino Compagni, les Psychai et les Erotes latéraux offrant des guirlandes au paon du *cubiculum* O, en majesté sous un *velum* formant un dais en coquille, manifestent clairement la victoire de l'âme immortelle. Le schéma des paons de grandeur nature de part et d'autre d'un canthare ou d'une corbeille de fruits apparaît aussi en frise ou en lunette des tombeaux peints de Constantza et de Silistra (Bulgarie), datés de la seconde moitié du IVe s.[292]

Il ressort des différents constats qui précèdent que la figure du paon, dans sa représentation naturelle, plus qu'en tant que motif de «remplissage» de petite dimension, qui n'est qu'un dérivé en réduction, suit, dans la peinture murale, des faits de société puis de mentalité et de religiosité ou de propagande impériale.

Son apparition, avec le rôle que l'on sait, dans les architectures de IIe style, correspond parfaitement avec les débuts de son élevage à grande échelle, que ce soit pour l'agrément des jardins – *delectationis causa* – ou pour la table – *ad fructum*. Le caractère princier et ornemental de l'oiseau, prisé par les personnages à même de se construire alors de véritables palais intégrant tous les délices de la culture hellénistique, n'a pu, par la suite, qu'être exploité dans une peinture traduisant comme on l'a dit, la jouissance des bien d'ici bas, nuancée d'une connotation dionysiaque de bon aloi, au travers des jardins de plus en plus «civilisés», sinon divins, symboles de l'harmonie du monde à laquelle tend – et que donne comme idéal – le régime du principat.

Cet attrait pour le motif du paon semble plus vif encore sous les Flaviens, avec les *viridaria* de IVe style, peut-être renforcé par la propagande impériale féminine de *concordia Augustorum*, évoquant l'harmonie de la *domus Augusta* garante de celle du monde, et dont l'effet rejaillit sur l'ensemble de la terre; l'allégorie d'un monde dont on peut jouir en toute quiétude, surtout, probablement, après la période de désordre ayant suivi la mort de Néron, se concentre toute dans le jardin ordonné, gracieux, dont est exclu tout élément sauvage, le rapprochant d'un jardin divin, habité des attributs même des dieux.

Par la suite, l'association de l'oiseau de Junon à l'impératrice ne semble pas avoir eu d'effet dans les arts décoratifs, et ce jusqu'à la mort de Faustine l'Ancienne. Dès ce moment, et pour 20 ans, les émissions commémoratives se succèdent, puis reprennent pour Faustine la Jeune. Il semble alors clair, au regard des deux siècles précédents, que le regain d'intérêt pour le motif du paon et son succès iconographique dans la seconde moitié du IIe s. ait été favorisé par cette propagande impériale: diffusée cette fois largement et longuement, l'image eut un impact bien plus grand qu'auparavant dans les provinces, expliquant les différentes représentations de paons décrites au chap. 7.8.1.1. Auprès de commanditaires de l'élite cultivée découvrant, le cas échéant, le caractère décoratif évident du motif, et parallèlement à la symbolique funéraire, peut-être féminine, répondant à la mentalité religieuse du temps, il est possible que le motif, selon le type de formule décorative retenue et le lieu de sa mise en scène, ait aussi été, par sa seule présence, un hommage aux *Divae* impériales successives; il a pu participer ainsi à l'affirmation d'attachement au régime, en indice diffus d'allégeance à la *domus Augusta*, comme l'est, à Narbonne et à même époque, mais de manière patente, la mégalographie au Génie et à la Victoire du *triclinium* K de la maison à portique du Clos de la Lombarde (vol. II, p. 243, **fig. 331**), qui traduit clairement l'idéologie impériale réappropriée au niveau privé[293]. De la même époque date l'apparition de la plume de paon dans les systèmes à réseau (vol. II, p. 168, **fig. 284**); Cl. Allag posait la question de sa valeur protectrice, et de la permanence de son caractère divin[294]. L'étude qui précède ainsi que les antécédents ornementaux du motif au IIIe comme au IVe style nous paraissent autoriser une réponse négative: rien, hormis son immortalité, ne semble doter le paon ou ses plumes d'une telle fonction, et nous voyons mal en quoi la symbolique de l'immortalité pourrait être valablement transcrite par des systèmes à réseau; plumes et guirlandes de feuilles doivent être ici prises pour ce qu'elles sont, d'élégants motifs d'ornement[295].

Les paons naturalistes provinciaux, lorsqu'ils s'inscrivent dans un décor architectural ou assimilé, comme à Mathay ou à Tongres surtout, n'en sont pas moins associés ne serait-ce qu'à une guirlande, élément végétal renvoyant toujours à la nature, au

291 Un paon est signalé par Toynbee 1983, 243, dans la tombe des Aelii, dans la nécropole du IIe s. sous Saint-Pierre; un exemple de paons affrontés, daté de la fin du IIe s. – début du IIIe s., est conservé à l'Antiquarium Comunale, inv. 4963 (Blanc 1998, 107, cat. 53.) Les paons miniatures de face faisant la roue sont visibles dans l'Hypogée des Aurelii, au plafond du *cubiculum* «des sacrements», A 3, dans la catacombe de Calliste, et au plafond du *cubiculum* du Bon Pasteur, ainsi que dans celle de Domitille (Fiocchi Nicolai/Bisconti/Mazzoleni 1999, resp. 21, fig. 14, et 92, fig. 101); ils apparaissent de profil en compartiments de voûtains, comme dans la pièce IV de l'*insula* des Voûtes peintes, à Ostie, sur la voûte du *cubiculum* de la *Velatio*, dans la catacombe de Priscille (*ibidem* 97, fig. 107). Dans l'hypogée de la via Dino Compagni, il est représenté approchant sa taille naturelle, souvent de profil à l'entrée des *cubicula* et devant les *arcosolia*, en compartiment de zone basse ou sur leurs parois intérieures: *cubicula* A (Ferrua 1990, 47, fig. 36), B dans l'*arcosolium* de l'arrivée de Jacob en Égypte (*ibidem*, 63, fig. 60), et salle N dans l'*arcosolium* d'Admète mourant et en face, dans celui d'Hercule ramenant Alceste de l'Hadès (*ibidem*, 112-113, fig. 124, et 116, fig. 127), de part et d'autre d'un canthare rempli de fleurs et de fruits. Ces paires antithétiques se trouvent en partie «haute» de paroi du *cubiculum* E au-dessus de l'*arcosolium* de Tellus (*ibidem* 78, fig. 77, et Fiocchi Nicolai/Bisconti/Mazzoleni 1999, 98, fig. 108) et de part et d'autre de la console de l'*arcosolium* de Samson, dans le *cubiculum* F (Ferrua 1990, 86, fig. 86, et 88-89, fig. 90; Fiocchi Nicolai/Bisconti/Mazzoleni 1999, 94, fig. 104 et 102, fig. 115).
Il est enfin représenté de face, très élégant et avec une magnifique roue au fond d'une niche d'*arcosolium* dans le *cubiculum* C (Ferrua 1990, 66-67, fig. 65, et 73, fig. 71), ainsi que dans le *cubiculum* O, dans l'*arcosolium* de la multiplication des pains et des trois jeunes gens dans la fournaise (*ibidem*, 126-127, fig. 141, et 131, fig. 146).

292 Barbet 1998b, 111, cat.55, et 1998c, 115 et 116, cat. 62, qui intègre aussi des paons miniatures en remplissage des caissons du décor de voûte.

293 Sabrié/Solier 1987, 321-336.

294 Allag/Vibert-Guigue 2002, 154.

295 Ce nous semble également le cas lorsque le système à réseau intègre des roses, fleurs de Vénus, comme à Bösingen/FR: allégorie de la beauté, la rose ne fait que l'affirmer chez elle et dans les plumes de paons et les guirlandes, confirmant la valorisation esthétique du décor. Tout au plus peut-on tirer sens de ces associations en y voyant la suggestion du divin par le caractère d'offrande consacrée que peuvent endosser les guirlandes, et l'*attribution* de la rose ou du paon à leur divinité.

jardin (vol. II, p. 111, **fig. 270**, et p. 250, **fig. 337-338**). Dans la seconde moitié du IIe s., le paon semble ainsi jouer le rôle qu'il avait au IIe style en Italie, bien que les compositions où il apparaît, sur fond blanc, soient bien loin des perspectives et des architectures palatiales d'alors. Il n'en paraît pas moins assumer également, comme à Orbe, le pouvoir suggestif de la proximité du jardin, symbole de paix et de vie, dont la régénérescence cyclique est aussi symbolisée, apparemment, par la représentation d'un dattier.

Son association à Junon, avec les implications idéologiques évoquées plus haut, pourrait être en outre précisée à Boscéaz si l'on met en relation la paire de paons, pour autant que c'en soit une, avec les deux autres motifs reproduits en grandeur nature dans le décor de la galerie 18, le dattier (fgts 1923-1933) et le cédrat (fgt 2018)[296]. Bien que plus imposant dans la décoration, arbre sacré aux yeux des Grecs, allégorie de croissance, de régénérescence on l'a dit et, par conséquent, d'immortalité, le palmier-dattier partage avec le paon la même thématique, et l'on ne serait pas étonné de voir les deux paons de part et d'autre de cet arbre exotique, dont les fruits apparaissent souvent dans les natures mortes de *xenia*[297]. La représentation assez fréquente du palmier-dattier dans les peintures de jardin (vol. II, p. 252, **fig. 341-342**), souvent en position centrale au-dessus d'une fontaine[298], ou simplement répétée[299], pourrait être liée, conformément à ses qualités et selon ce qu'on a dit plus haut de la sémantique du jardin, à cette symbolique, à laquelle se mêle celle de la victoire, sur la mort s'entend. Son association iconographique avec les paons à Orbe serait alors nettement plus porteuse de sens encore que celle proposée plus haut des paons avec une fontaine. Le cédrat, pour sa part, inséré à Avenches dans l'éventail des fruits offerts comme *xenia* tout au long de l'année (vol. II, p. 251, **fig. 340**), entretenait un lien particulier avec Junon: doté à tort ou à raison de diverses qualités médicinales, voire de pouvoirs magiques, il a été très tôt identifié aux mythiques pommes d'or produites et offertes par la Terre à Junon à l'occasion de ses noces avec Jupiter, puis plantées par cette dernière dans son jardin – ou le jardin des dieux – au pied de l'Atlas, à la garde des Hespérides et d'un dragon[300]. Symbole de la fructification permanente, comme le dit M. Fuchs, fruit de l'Âge d'Or, comme le résume Darmon, le cédrat, peu courant et cher, est aussi chargé allégoriquement que les *xenia* traditionnels représentés à Avenches – pommes, poires, grenades et figues, raisin probablement –, symboles par excellence d'abondance terrestre, d'hospitalité, d'immortalité, et d'ébriété dionysiaque.

L'association plausible des paons, du cédrat et du palmier-dattier dans la galerie 18 soutiendrait ainsi en commun autant l'évocation du jardin, – lieu de jouissance paisible, d'un *otium* pouvant préfigurer la félicité des Champs Élysées, mais aussi lieu fertile, métaphore de la prospérité du domaine – que, pour les deux premiers motifs, le lien à Junon et, au travers d'elle, à la mémoire révérencieuse des impératrices...

Plus que le cédrat, le paon possède, on l'a vu, une polysémie qui s'enrichit dans le courant du Ier s. et ne fait que se confirmer dès le second siècle, en relation tant avec sa fonction ornementale, au travers des jardins, qu'avec la symbolique d'immortalité qu'il véhicule, doublement dans le cas de la propagande impériale associant l'impératrice divinisée à Junon, dont il est l'emblème. Cette fonction funéraire sera ensuite primordiale dans ses représentations hypogées, la figuration de l'au-delà étant habituellement traduite par un jardin, qui deviendra plus tard l'Éden retrouvé, où le paon a naturellement sa place.

Les figurations provinciales sur décors à fond blanc n'endossent pas encore cette dernière signification, mais les schèmes en sont déjà en place, avec peut-être une évocation diffuse plausible, dans le renvoi à Junon, en particulier sous les Antonins. La polysémie du motif est bien là, sinon exprimée, peut-être latente, et ne saurait être écartée. Dans le cas du paon, le *credo* de J.-P. Darmon, exprimé à plusieurs reprises, s'applique parfaitement. Nous le tirons ici de sa conclusion aux *Xenia*: «L'erreur serait sans doute d'élire un seul des sens possibles, au détriment de tous les autres. Et c'est cette erreur de méthode qui a souvent entraîné d'inutiles malentendus et bien des débats stériles. Une approche meilleure est, semble-t-il, celle qui tient compte comme d'une donnée de départ de la polysémie attachée aux images, et s'efforce de distinguer les différents niveaux de lecture dont elles sont justiciables, sans en préférer aucun, mais en considérant, comme hypothèse de travail, que toute image ou corpus d'images d'une société donnée est, de la part de cette société, l'objet de commentaires multiples, déployant tour à tour différents niveaux de signification.» (Darmon 1990, 107).

296 Sur le cédrat, son origine et ses représentations, voir en dernier lieu Gozlan 1990, 87 et 92-97 plus particulièrement, et note 11 pour la bibliographie afférente.

297 Pompeji Wiederendeckt 1994, 336.

298 Jashemski 1993, 325-326, *Hospitium* (I 11, 16), cat. 18, fig. 375; 362, maison VII 6, 28, cat. 77, fig. 427.

299 Voir les peintures suivantes: *caldarium* 33 de la maison de Ma. Castricius (VII *ins. occ.* [16], 17), *frigidarium* IV des thermes de Stabies (VII 1, 8), jardins de la maison des Amazones (VI 2, 14-22) et de la *diaeta* de la maison du Bracelet d'Or (VI *ins. occ.*, 42); Jashemski 1993, 358-359, cat. 64, fig. 423; 340, cat. 42, fig. 396; 348-356, cat. 60, fig. 406, 411-412, 415, 417.

300 Gozlan 1990, 96, et Darmon 1990, 111, qui donne les références textuelles en note 26. Reprise dans Fuchs 2003, 494-495. Sur le dragon, qualifiant les cédrats, Martial *Épigrammes* XIII, 37.

4.2.4. Les décors «mégalographiques»

Les décors qualifiés de mégalographies reconnus à Orbe y revêtent en priorité des murs extérieurs, dans une tradition remontant aux scènes de grandes dimensions – *paradeisoi* principalement, mais aussi épisodes mythologiques et parfois paysages – que l'on peut rattacher à la «peinture de jardin» campanienne.

Ces décors ornaient en effet généralement, au Ier s., les parois de certains *œci*, mais surtout les murs de fond de *viridaria*, souvent entourés de portiques sur deux à trois côtés. Barbet souligne que ces murs fermant jardins et péristyles permettaient l'étagement naturel en profondeur – en un seul champ, divisé ou non en plusieurs «fenêtres» – de ces scènes de grande ampleur, qui leur étaient par conséquent souvent réservées[301]. Les thèmes illustrés en Campanie sont peu nombreux: *paradeisoi* montrant à grande échelle des combats d'animaux ou des chasses en cadre naturel avec hommes et chiens, dans le péristyle de la maison d'Orphée (VI 14, 20) et les *viridaria* des maisons de l'Éphèbe (I 7, 19), des Épigrammes (V 1, 18), de M. Lucretius Fronto (V 4, a) et des Quadriges (VII 2, 25), paysage idyllo-sacré de type nilotique côtoyant un *paradeisos* dans le *viridarium* h de la Maison des Ceii (I 6, 15)[302] (vol. II, p. 271, **fig. 350**), thème que l'on retrouve aussi dans des pièces comme l'*œcus* 1 de la maison des Pygmées (IX 5, 9)[303]; mais également des compositions plus allégoriques dans les panneaux latéraux du *viridarium* de la maison des Quadriges, montrant hermes et statues, sujets de jardin sur fond jaune avec cratère en fontaine ou trépied delphique, ou représentations divines, comme la très fameuse Vénus dans une coquille, contre le mur de fond du péristyle 8 de la maison homonyme (II 3, 3), accompagnée d'une statue de Mars posée sur un piédestal fictif de premier plan[304].

Par ailleurs, le schéma qui sera développé plus tard dans les provinces est déjà en place au Ier s. av. J.-C.: les mégalographies de IIe style en registre continu sur la zone médiane de paroi apparaissent au-dessus d'un podium fictif saillant dans de vastes pièces telle, dans la Maison du Sacellum iliaque (I 6, 4), la chambre p dite des Éléphants, de 8,05 m sur 4,35 m[305]. Au IVe style, les scènes mythologiques liées à la Guerre de Troie et à la geste d'Hercule peintes dans l'*œcus* h de la maison d'Octavius Quartio (II 2, 2) s'inscrivent dans la même approche de composition: elles se déroulent en frise figurée continue, en prédelle et en zone médiane, sur un soubassement en imitation de riche placage de marbres polychromes, de hauteur égale à la zone médiane figurée. Il en va de même pour les scènes pastorales ou idyllo-sacrées du *cubiculum* 15 de la maison de M. Obellius Firmus (IX 14, 4)[306].

La conception des décors extérieurs d'Orbe recoupe encore, dans le troisième quart du IIe s., celle des peintures de *viridaria* italiennes, et leurs rares vestiges autorisent à voir dans ces scènes mégalographiques des *paradeisoi* ou des chasses, voire un ou des épisodes mythologiques.

On est toutefois à la transition vers une affectation plus spécifique, puisque les compositions «mégalographiques» sont de plus en plus destinées à orner les parois de pièces de réception ou d'apparat de grandes ou petites dimensions[307] auxquelles on donne un caractère de prestige par le type de soubassement et des peintures de technique analogue à celle de la peinture de chevalet. Dans la plupart des exemples gallo-romains, et ainsi qu'on l'a dit au chap. 4.1.13, ces décors mégalographiques reposent systématiquement sur un imposant soubassement en imitation de placage de marbre simple ou d'*opus sectile*, mettant en scène, stricto sensu, la représentation. S'ils occupent généralement toute la largeur de la paroi, et la moitié supérieure de sa hauteur, la représentation elle-même est souvent limitée, flanquée d'une importante construction architecturale (*tablinum* K de la maison du Clos de la Lombarde [vol. II, p. 243, **fig. 331**], exèdre de Boult-sur-Suippe [vol. II, p. 84, **fig. 252**], auxquels on ajoutera l'exemple de Famars[308]) ou insérée sur chaque paroi en tableau de 1,50 à 2,50 m de côté, encadré par un bandeau de près de 10 cm (Charleville-Mézières [vol. II, p. 85, **fig. 253**], Servigny, Chartres place des Épars?). L'impact visuel de tels décors et la richesse de leur soubassement faisaient de ces compositions des éléments importants dans la décoration de la demeure, d'autant plus remarquables qu'ils étaient rares et en vue. C'est le cas du décor 12-1, attribué au mur 55 fermant le péristyle sud, une configuration de «fond de scène» du jardin que l'on retrouve à l'identique à Périgueux dans la cour de la *domus* de Vésone, quelque décennies plus tôt (**fig. 125a**).

301 Barbet *et al.* 2004, 172. Dans le *viridarium* 10 de la Maison de M. Lucretius Fronto (réf. cf. note suivante), la scène est répartie sur de larges ouvertures rectangulaires fictives percées dans le mur, séparées par des montants rouges devant lesquels se détachent des statues blanches de jardin

302 Resp. Peinture de Pompéi 1993, 120, fig. 206; 35, fig. 36; Jashemski 1993, 333-334, fig. 387; Peinture de Pompéi 1993, 98, fig. 161; 142, fig. 246; 26-27, fig. 19-20a, pl. 11.

303 *Ibidem* 178-179, fig. 317-318.

304 *Ibidem* 78, 124.

305 Peinture de Pompéi 1993, 22, fig. 12.

306 *Ibidem*, resp. 76-77, fig. 120 et pl. 38-41, et 194, fig. 348.

307 Les pièces peuvent être carrées et limitées à quelque 4 m de large (on peut considérer l'exèdre de Boult-sur-Suippe d'environ 3,60 m, comme un édifice d'apparat) ou alors nettement plus longues (la salle de Charleville-Mézières atteint 8 m).

308 Les peintures de Famars, généralement citées pour leurs architectures, conservent deux figures mégalographiques fragmentaires, Apollon jouant de la cithare d'une part, une nymphe à côté d'une hydrie renversée, dans un cadre naturel, d'autre part. S'il semble assuré que les architectures se conjuguaient avec ces tableaux, il n'est pas dit que les deux figures aient appartenu à une seule scène; les personnages suggèrent toutefois un ou plusieurs tableaux, illustrant des amours divines, en l'occurrence d'Apollon et Daphné et/ou de Poséidon et Amymoné; cf. Belot 1985, 27-28, et 1989.

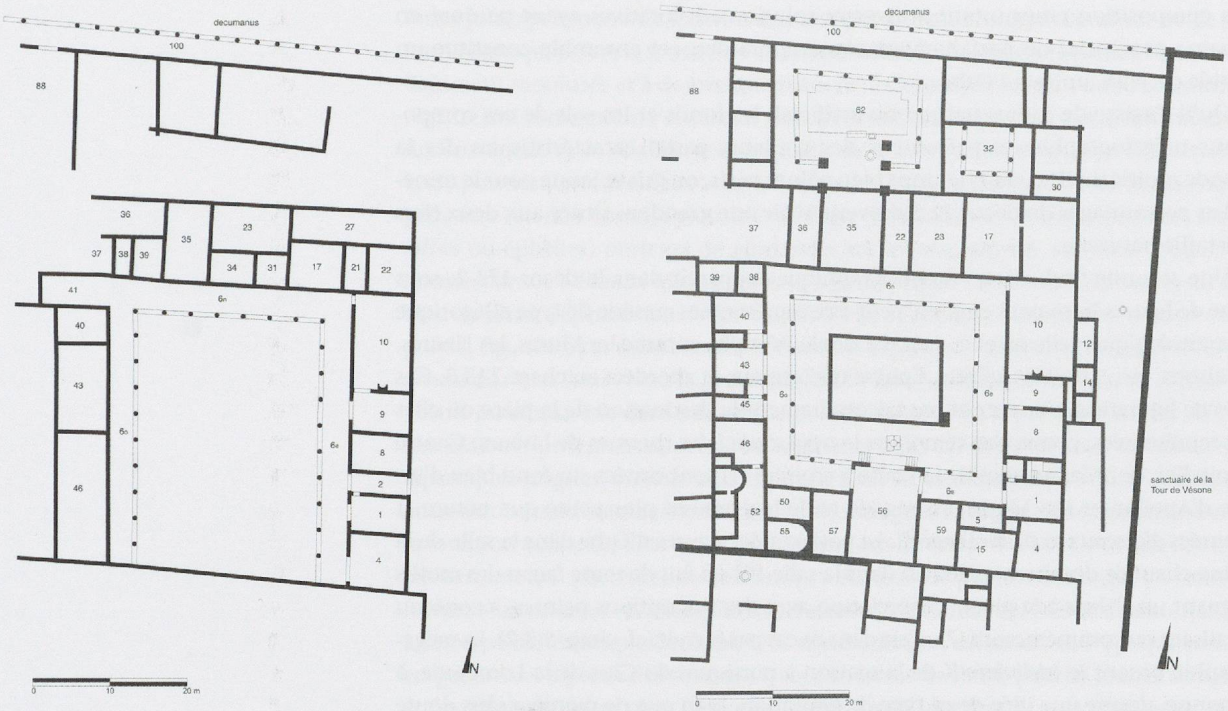


Fig. 125a-b

Périgueux (F), rue des Bouquets, domus *de Vésone; deuxième état à gauche, entre 96 et 140 apr. J.-C., avec cour à* porticus triplex, *et troisième état à droite, dès 140-150 apr. J.-C., avec péristyle surélevé au-dessus du jardin (*Barbet et al. *2003 108-109, fig. 23-24).*
Éch.: 1:1000.

Restitué autour des 2 m de hauteur au-dessus d'un registre de placage fictif qui devait en faire autant, le décor reste malheureusement indéterminé. La comparaison avec les autres exemples de mégalographies provinciales, de plus en plus nombreuses et dont un choix est présenté au chap. 7.1.8.1, permet de cerner sans plus de certitude les deux grandes orientations thématiques, propres aux provinces nord-occidentales, que ce genre de représentation développait au IIe s., essentiellement liées à la mythologie ou aux jeux (*munera* et *venationes*). Le cadre naturel conservé dans le décor 12-1, rendu par des tons verts pâles à bleu gris, renvoie toutefois par ses dimensions, son ampleur, à un espace extérieur, et les membres nus de figures humaines nous font privilégier un épisode mythologique, qui s'inscrirait bien dans le péristyle dont le caractère culturel, hellénisant, est marqué. Nous imaginons volontiers qu'une solution ornementale similaire existait dans le péristyle nord, avec probablement alors une iconographie différente[309].

Également visible en fond de cour, le décor polychrome 17-2 situé en façade 121 de la galerie 16 intègre une ou des plages figurées traitées de façon mégalographique; l'extension en paraît plus restreinte, limitée à un registre intermédiaire – une sorte de prédelle – ou morcelée en tableaux alternant avec les fenêtres et les panneaux de couleurs. L'existence de végétation orienterait respectivement vers des scènes de poursuites animales dans la ligne des peintures de jardin, ou de figurations en pied successives sur fond naturel. Le lien organique avec le registre de zone base sur tuileau, décoré de végétation, rattache ce décor plus étroitement à la tradition des peintures de jardin (cf. chap. 7.1.8.1). Avec ses deux revêtements de nature différente

309 Une scène de chasse en amphithéâtre paraît inadaptée dans le péristyle sud, mais bien moins dans le péristyle nord, bien que ce thème ne soit pas représenté à Orbe, qu'il s'agisse d'une disparition totale du décor ou, plutôt à notre sens, une volonté du commanditaire. *Venationes* et *munera* ressortent pourtant d'une iconographie très appréciée dès le IIe s., particulièrement dans les provinces. Les représentations sont, sinon courantes, du moins fréquentes, davantage sur mosaïque que sur peinture, où elles sont traitées en petites dimensions, sauf dans des édifices publics, tels les amphithéâtres de Mérida et de Pompéi, aux *pulpita* peints, ou bien les thermes suburbains de Pompéi, ceux de Leptis Magna et le sanctuaire de Nisy-le-Comte (voir en dernier lieu Dubois 1999, 38, note 6, 46-54 et 58-64, Dumasy-Mathieu 2004, Barbet *et al.* 2004, 174-177). La représentation de jeux et de chasses à fin commémorative et célébrant un geste d'évergétisme se faisait de préférence, bien évidemment, dans des lieux publics, en particulier dans ces haut-lieux de la sociabilité romaine que sont les thermes – et c'est dans ce sens que A. Barbet interprète la scène de gladiature de Périgueux, corroborant un faisceau d'indices proposant de voir dans la *domus* de Vésone une *schola* de corporation et non une demeure privée (*idem* dans Pline *N.H.* XXXV, 52, cité par Barbet, notant la commémoration peinte dans le sanctuaire de Diane à Nemi de jeux donnés par C. Terentius Lucanus, ou celle, exposée dans des portiques d'*Antium* de jeux offerts à cette cité par un affranchi de Néron). Cependant un exemple «mégalographique» de peinture de *munera* est connu en contexte privé, retrouvé dans la *villa* de Maasbracht en Hollande (Swinckels 1987, 191).

et sa composition empruntant à diverses solutions décoratives ayant perduré en domaine provincial ou parfaitement contemporaines, cet ensemble constitue un hybride curieux, unique à Orbe.

Qu'il s'agisse de cadres naturel ou artificiel, les fonds et les sols de ces compositions mégalographiques présentent des couleurs pastel caractéristiques dès la seconde moitié du IIe s., dans les tons bleu pâle et verts, ou gris et jaune pour le minéral. Les personnages du décor 12-1 doivent avoir une grandeur située aux deux tiers de la taille naturelle.

Une seconde traduction «mégalographique» apparaît dans le décor 173-2, sous forme de figures humaines en pied, peut-être représentées en série de type allégorique ou mythologique, telle qu'elles existent dès le IVe style, comme les Muses, les Heures, les Saisons, etc., attestées à Ostie, Éphèse ou Zeugma, et abordées au chap. 7.13.8. Ces séries de figuration n'orientent pas nécessairement la destination de la pièce où elles sont représentées, comme en témoigne le *tepidarium* j des thermes de Lisieux, Centre Hospitalier, dont les arcades de la voûte à croisées (?) sont ornées sur fond bleu d'un cycle d'Apollon et des Muses, assises, de taille légèrement plus petite que nature et entourées d'oiseaux et de feuillage[310]. La position des figures d'Orbe dans la salle de la piscine chauffée des thermes 167 ou dans la salle 191 en fait de toute façon des motifs assignant un thème à la pièce. L'association avec des inscriptions peintes, à contenu moralisant ou commémoratif (?), n'est dans ce cas pas fortuit (cf. chap. 5.3.2). La mégalographie ornant le *triclinium* K de la maison à portiques du Clos de la Lombarde, à Narbonne, donne une idée de ce type de figuration, bien que de manière sans doute plus grandiloquente que ce que put être le décor 173[311]; face à l'entrée et au-dessus d'un podium fictif plaqué d'*opus sectile*, le sujet allégorique prend place dans un imposant cadre architectural en trompe-l'œil et réunit une Victoire dressant le *clipeus virtutis* avec un Génie portant patère et corne d'abondance; ce sujet s'inscrit dans un programme d'allégeance à l'empereur exaltant sa Victoire et son Génie, thème souligné par les statues (?) et les bustes de marbre, dont un Apollon lauré, occupant les édicules latéraux en perspective, symétriques comme à Boult-sur-Suippe. Dans la maison III du même site, les figures allégoriques de la pièce C, pour lesquelles ont été proposés, en fonction des attributs, les noms de *Pudicitia*, *Pietas*, *Abundantia*, *Aequitas*, *Concordia*, *Pax*, *Providentia*, *Fortuna*, pourraient se rapprocher du genre de thème déployé sur le décor 173[312]. Nous avons envisagé aussi la possibilité de séries de bustes de divinités et des thèmes qu'ils véhiculent, sur lesquels nous ne revenons pas ici.

La représentation de type mégalographique, qu'il s'agisse de scènes ou de personnages isolés, est un mode pictural méritant quoi qu'il en soit une réflexion plus poussée. À la suite de Belot, qui il y a plus de vingt ans avait mis en évidence et questionnait la réapparition de ces grandes scènes figurées à époque antonino-sévérienne, M. Fuchs a effectué un examen exhaustif et critique de la production provinciale et tenté une répartition typologique des scènes en huit catégories thématiques[313]. À cette fin toutefois et sur la base du récent commentaire à Vitruve, *De arch.* VII, 5, 2, par M.-Th. Cam, il élargit l'acception aux bustes, aux personnages de registres supérieurs et à ceux des scènes marines, tous traités certes «dans le style mégalographique», mais que nous dissocions encore, pour notre part, ici (chap. suivants), dans le cadre d'une définition plus restrictive de la mégalographie entendue davantage comme type que comme procédé pictural.

4.2.5. Les registres figurés de zone haute sur fond bleu

Plusieurs décors présentent des registres figurés restitués en zone haute, dont il est difficile de déterminer la nature mégalographique ou non; le traitement pictural en riche polychromie matte et les rendus des figures sont similaires, mais la localisation supposée de ces scènes suggère davantage une situation en zone haute de paroi, sur une étendue plus restreinte qu'une moitié de paroi, selon une répartition bipartite fréquente avec les mégalographies. Ces décors proviennent principalement du petit *balneum* (31-2, 36-4), mais on peut y adjoindre le décor 173-3, à l'attribution problématique.

Commençons par ce décor, dont le champ bleu présente des vestiges de motifs indéfinis mais probablement figurés dans des tons blancs, jaune orangé, verts, rouge

310 Allag 1982, 190-193, fig. 11.6.

311 Sabrié/Solier 1987, 204-224 et 306-336, en particulier dès 329 pour l'interprétation iconographique.

312 Sabrié 1994-1995, 221-229, fig. 40, 44, 47-48.

313 Fuchs 2003, 517-533, distingue: 1/ les personnages isolés, 2/ les bustes, 3/ les scènes mythologiques, 4/les scènes marines, 5/ les scènes religieuses, 6/ les scènes de chasses et de jeux, 7/ les scènes honorifiques, 8/ les scènes d'accompagnement et 9/ des indéterminés. Ces catégories «ne sont que des sous-ensembles de trois catégories que sont les représentations des dieux et des personnifications, des héros et des dieux dans les scènes mythologiques et des hommes». Les scènes et personnifications ou représentations divines attestées à Orbe entrent bien dans cette distribution.

foncé principalement. Ce fond est délimité par une mouluration continue beige pâle à fond blanc qui assure la transition au reste du décor, une structure architecturale abondamment moulurée et à dominante blanche. Le champ bleu peut donc constituer un registre uni surmontant l'ensemble de cette structure, et avoir reçu une ornementation figurée répétitive en relation avec la qualité du décor. Une iconographie fréquente dans cette position, attestée d'un bout à l'autre de l'Empire dès la seconde moitié du IIe s. peut être retenue comme plausible: il s'agit d'Amours ou de Génies (jeunes femmes ailées ou éphèbes) porteurs de guirlandes en festons, attestés sur fond rouge à Narbonne, dans le *tablinum* M de la maison à portiques du Clos de la Lombarde, sur fonds bleu ou blanc à Éphèse dans les pièces H2/SR 22 et 36a de la Maison 2 en terrasse (vol. II, p. 364, **fig. 387**), sur fond blanc à Rome dans la pièce 4 – *triclinium* ou *tablinum* – de la *domus* du *clivus Scauri* (vol. II, p. 248, **fig. 335**), sous la basilique Saints Jean et Paul[314]. Le thème est admissible dans une attribution du décor 173 à la piscine chauffée 167, pour son côté très ornemental, peut-être augmenté dans un cadre thermal d'éléments plus aquatiques (cygnes, oiseaux aquatiques?); il est en tout cas parfaitement adapté à son autre attribution, soit la salle 191, où il doit souligner de façon plus majestueuse encore la fonction officielle, telle que nous l'entendons au chap. 5.1.4.5. Le thème des figures ailées ou non et porteuses de guirlandes a été analysé par les Sabrié, qui y voient trois formes – successives – d'allégories des Heures ou de Génies des Saisons, remontant à un archétype hellénistique féminin; leur représentation est modulée à époque romaine, en particulier à partir des Antonins, sous la forme de Putti, puis de Jeunes Garçons et enfin d'Éphèbes d'un côté, de Jeunes Femmes ailées de l'autre, sous l'influence du type des Victoires également antonines. Thème fréquent sur les sarcophages, ces figures d'abondance, garantes du cycle des saisons et dispensatrices des bienfaits de la terre, sont rattachées à Bacchus, Cérès ou Vénus, Apollon enfin. Mais on notera qu'outre l'illustration d'une promesse de prospérité, le cycle des saisons auquel président ces divinités assure aussi l'ordre universel, dont dépend la stabilité de l'Empire. Le thème est, on le voit, lourd de symboles idéologiques qui trouvent leur place dans la salle 191.

Une seconde compréhension de la composition du décor 173, envisageant les figures mégalographiques de 173-2 en zone haute, fait alterner champs bleus et champs blancs dans une solution de composition similaire au décor 41-1, lequel possède quelque affinité avec le décor 173 dans la mesure où les champs bleus, très présents et probablement simplement unis, y sont en étroite relation avec des champs blancs. Les figures sur fond bleu de 173-2 pourraient alors s'apparenter à celle sur fond blanc. Rappelons pour mémoire de ce genre d'agencement le décor de la pièce C de la Maison III du Clos de la Lombarde mentionné plus haut ou encore les figures mégalographiques d'Apollon et des Muses en zone haute du *tepidarium* des thermes de Lisieux, déjà mentionnées à plusieurs reprises.

4.2.5.1. L'iconographie en contexte thermal

Les décors 31-2 et 36-4 pourraient être plus directement liés entre eux par leur thématique. Le premier montre toutes les caractéristiques picturales d'une scène figurée de type mégalographique; seule sa situation de découverte semble restreindre son extension si on le restitue dans le couloir menant à la pièce 37. Le second présente un champ bleu encadré de rouge, sur lequel évoluent diverses figures fragmentaires: poissons ou dauphins, représentations humaines ou mi-humaines attribuées par confrontation aux animaux marins à des figures mythologiques appartenant au cortège de divinités marines – Néréides et Tritons ou encore Centaures marins. Des motifs jaunes de sol ou de roche semblent donner un relief à la scène. Compris comme registre de zone haute analogue aux compartiments à faune marine des thermes de Bregenz, le décor peut être attribué au *tepidarium* L 34, au-dessus des imitations de placage de marbre et d'*opus sectile*, ou à l'*œcus* L 37, l'iconographie répondant aux figures similaires de la mosaïque. Dans ce cas, l'interprétation d'une part des motifs dans la ligne des figures allégoriques d'Heures ou de Génies des Saisons reste aussi plausible, pour l'aspect cosmologique du thème qui s'adapte ainsi parfaitement à l'iconographie développée par la mosaïque des Divinités.

Cependant nous voulons plutôt croire à une homogénéité thématique plus grande, dans le cadre du *balneum*, et privilégions l'idée d'une iconographie

314 Resp. Sabrié 1989, 260-266, fig. 42-43; Zimmermann 2004 131-132, fig. 8 et 6-8, Strocka 1977, fig. 159-160; Coarelli 1995, 254; Joyce 1981, 62-63, fig. 64.

marine dans ces deux décors, ce qui n'exclut pas nécessairement l'aspect cosmologique d'ailleurs. Certes, les thèmes iconographiques développés dans les thermes n'ont pas toujours été en rapport avec le monde marin, ainsi qu'en témoignent les scènes de *venatio* et de *munera* dans les thermes de Reims, sur la mosaïque perdue des Promenades et, à Leptis Magna, aux parois du *frigidarium* ou du *tepidarium* des thermes de la Chasse, ou encore les représentations de lutteurs dans les latrines des thermes homonymes de Saint-Romain-en-Gal et au sol des exèdres de la palestre des thermes de Caracalla, à Rome, enfin le *mouseion* du *tepidarium* J des thermes de Lisieux[315]. Mais ces représentations diversifiées, bien qu'assez étroitement reliées au monde des activités sportives ou intellectuelles menées en contexte thermal, ne se développent qu'à partir du IIIe s., ou au plus tôt dès Commode. À époque antonine antérieure, c'est la représentation du bestiaire marin, accompagné de pêcheurs en barque, ou celle des divinités et de leur cortège qui ornent a priori les ensembles thermaux. Nous ne pouvons que renvoyer ici à l'excellente contribution proposée par N. Vuichard Pigueron pour une présentation approfondie de l'évolution des différentes catégories de représentations marines[316].

Il est possible d'envisager pour les décors 31-2 et 36-4 les deux variantes iconographiques mentionnées. La mer poissonneuse est la plus courante, amplement abordée au chap. 7.12.4, et figurée dans les *frigidaria* ou les piscines des thermes de Münsingen, de Hölstein et d'Avenches, *insula* 19, pour les attestations les plus complètes[317]. Les deux dernières mêlent cependant des figures mythologiques à la représentation, trois Néréides (?) à Münsingen, Vénus probablement encadrée de Tritons dans la seconde[318]. Ce thème d'ordre mythologique constitue la seconde variante, qui se concentre sur la représentation de Vénus et/ou de Tritons et de Néréides, accompagnés de dauphins et d'Amours, de poissons aussi dans les exemples picturaux ostiens des *frigidaria* des thermes des Sept Sages (III x, 2) et du Phare (IV II, 1) (vol. II, p. 366, **fig. 390-391**) et, en Allemagne, du *frigidarium* de la *villa* de Mülheim-Kärlich[319]. Cette seconde iconographie aurait été popularisée par Apulée qui, au IIe s., est le premier à présenter le cortège de Vénus dans ses Métamorphoses (IV, 31)[320]. Limitée à la représentation des divinités secondaires du thiase que sont les Tritons, les Centaures marins et les Néréides, cette iconographie a autant sa place dans le *tepidarium* 34 comme thème idoine rehaussant la pièce, à l'égal de la variante plus simple de mer poissonneuse, que dans l'*œcus* 37, où elle dialogue avec la mosaïque dont elle répercute en élévation les médaillons angulaires, aux sujets identiques: elle y constitue alors un accompagnement du tapis au centre duquel trône Vénus, où le monde marin marque les limites du monde connu; son extension à l'ensemble de la pièce amplifie le discours cosmologique de la mosaïque (chap. 5.2.2.2).

4.2.6. L'*opus musivum* et l'iconographie thermale

La convergence de toutes les composantes d'un décor en *opus musivum* dans le local 165, abritant la *natatio* froide du grand *balneum*, inscrit le complexe thermal d'Orbe dans la série des témoins provinciaux d'une iconographie marine et d'une technique décorative mixte encore peu représentée, car généralement totalement détruite et dispersée.

L'ornementation pariétale dite mixte, puisqu'elle marie des matériaux aussi différents que la pâte de verre, la peinture, le stuc et des éléments incrustés de natures diverses – coquillages, concrétions calcaires, stalactites, pierres ponces, tuf, pains de pâte de verre, boules de bleu égyptien – remonte à la décoration de fontaine et de nymphée. Lieux de fraîcheur, ces formes architecturales d'agrément traduisent, par une longue tradition littéraire, le *locus amoenus* par excellence, la grotte où coule une source, refuge des Nymphes. Endroit «climatisé» où se retirer, l'antre humide et rocailleux est intégré artificiellement dans les séjours de grands personnages de la fin de la République et des débuts de l'Empire, suscitant les origines de l'*opus musivum*, décoration hybride destinée à en rendre l'atmosphère en imitant les matières et multipliant les textures pour recréer les ombres et les reflets propres à ce genre

315 Resp. Dubois 1999, 49-52; Aurigemma 1962, 84-87; Leblanc 1995; 243-250; Allag 1982, 190-193.

316 Vuichard Pigueron 2006, 174-180.

317 Kapossy 1966, 19-25, 33-37, fig. 4-9 et 14-18; Drack 1988, 57-59, fig. 42, 45, pl. 12b-c, e; Vuichard Pigueron 2006, 172-173, fig. 203-204.

318 Kapossy 1966, fig. 35-36, Drack 1988, pl. 12d; Vuichard Pigueron 2006, 173, fig. 205.

319 Voir Fuchs 1987, 74, et Joyce 1981, fig. 61, ou Mols 1999c, 278-279, fig. 35, et 288-289, fig. 45; Gogräfe 1997, 253, fig. 6.

320 Vuichard Pigueron 2006, 179, note que les différents tiases marins ont connus des succès divers selon les époques: ainsi le cortège de Neptune, accompagné ou non d'Amphitrite, décrit par Homère déjà dans l'Iliade XIII, 26-30, est principalement représenté au Ier s. et dans la première moitié du IIe s.; celui de Vénus apparaît au IIe s., et monstres et poissons n'accompagnent Thétis ou Océan qu'à partir du IIIe s.

d'endroit[321]. Cette technique, suffisamment spécifique pour posséder son professionnel, le *musearius*, est rapidement étendue aux nymphées et aux fontaines de façade. Outre les exemples romains isolés du Ier s. av. ou de la première moitié du Ier s. apr. J.-C., tel celui, spectaculaire, de la via degli Annibaldi, les exemples les plus connus – où la mosaïque prend de plus en plus de place – en sont les fontaines privées des maisons campaniennes, petites grottes artificielles «à rocailles» très architecturées, dont le succès fut grand dans la seconde moitié du Ier s. ap. J.-C. à la faveur du IVe style[322]. Parallèlement et par glissement sémantique de la grotte sylvestre des Nymphes à la grotte maritime, demeure des Néréides compagnes de Vénus, la décoration mixte est introduite dans les thermes, en particulier pour orner l'environnement des bassins des *frigidaria*, assimilés à la grotte maritime et privilégiant à ce titre l'environnement aquatique. Une place plus grande est donnée à la mosaïque pour représenter des scènes de pêche, ou la figuration du bestiaire mythologique participant au thiase marin de Vénus. Le goût pour ce type de riche décor paraît s'estomper en Italie au IIe s. au profit des marbres et de la peinture, quoique certains sites, comme les grands bains de la *villa* de Settefinestre, en présentent encore les indices[323]. L'*opus musivum* prend par contre son essor dans les provinces dès le milieu du IIe s. et s'y développe avec un certain bonheur; il a pour lieu de prédilection les nymphées toujours, et les zones hautes ou les plafonds des thermes, particulièrement des *frigidaria*. Le décor composite, aux couleurs vives et aux matières variées, y est généralement mis en œuvre pour les représentations de Vénus ou les scènes marines. Vers la fin du siècle et au IIIe, le stuc ornemental s'affirme de plus en plus au côté des coquillages, et la peinture semble prédominer: dès le début du IIIe s., les revêtements peints à incrustations de coquillages pourraient avoir remplacé l'*opus musivum* ornant les zones hautes et les plafonds et voûtes[324]. En dernier lieu, comme le souligne H. Eristov, les coquillages «suffisent à recréer autour d'une fontaine ou dans une salle thermale l'atmosphère d'une grotte maritime et à en faire un antre des nymphes.»[325]

À Orbe, la conjugaison du *tessellatum* avec la peinture murale, le stuc et les coquillages (vol. II, p. 377, **fig. 395-396**) suggère que la mosaïque pariétale dut être limitée à une paroi ou occuper une position privilégiée mais réduite – sous forme de registre ou de tableau – au sein de la composition générale, à l'image des réalisations pompéiennes du Ier s., ou contemporaines et postérieures d'Ostie, exposées au chap. 7.13.1. Il est également plausible de l'envisager en revêtement de voûte, à la façon des décors des *frigidaria* de Hölstein et de Münsingen. La proportion des couleurs des tesselles et les parallèles existants autorisent aussi d'interpréter sans grand risque la scène figurée par cette dixième mosaïque perdue comme une représentation marine rattachée à Vénus, voire la représentant directement.

Si nous insistons sur Vénus, plutôt que de proposer un décor plus simple, comme dans le cas du *tepidarium* 34 ou de l'*œcus* ou *diaeta* 37, c'est qu'elle est bien présente dans les thermes, à l'honneur sur la mosaïque de cette dernière pièce du petit *balneum* voisin. Une représentation centrale de la divinité dans la «grotte» du *frigidarium* du grand *balneum* paraît plus que probable, selon ce qui a été dit de l'iconographie thermale à cette époque. Vénus serait ainsi présente dans les deux complexes thermaux: une fois au sol dans la mosaïque de l'*œcus* ou *diaeta* 37, une fois en paroi, vraisemblablement, de la *natatio* 165.

4.2.6.1. De l'usage des coquillages locaux

Étroitement associés à Vénus et liées à l'iconographie de sa naissance, les coquillages consacrent la nature marine de la décoration[326] (**fig. 126**). Comme relevé, au chap. 7.13.1, l'emploi courant des *Cardia*, massivement produits et exportés dans les territoires non méditerranéens de l'Empire, ainsi que celui, spécifique, de l'*Unio crassus* local (vol. II, p. 378-379, **fig. 398-399**).

L'exploitation des ressources locales en matière de coquilles décoratives est en effet largement répandue. Elle est évidente en Italie et particulièrement autour du Vésuve, ne serait-ce que par le *Cardium* et le *Murex*, parfaitement courants dans le golfe même de Naples[327]; mais d'autres coquillages locaux étaient également utilisés pour la décoration: Sear nomme pas moins de sept autres espèces, auxquelles s'ajoutent diverses formes de *Cardia*[328]. Tiberi, quant à lui, cite comme

321 Sur cette problématique, cf. Lavagne 1988, 369-379.

322 Exemples caractéristiques dans les maisons de la Grande et de la Petite Fontaine, du Grand Duc, de l'Ours à Pompéi, dans les maisons du Squelette et de Neptune et Amphitrite à Herculanum. Cf. Joly 1962, Sear 1977, Barbet 1980, 140 sq., Eristov 1995. Voir également Lavagne 1988, 405 sq. et 627 sq., ainsi que Fuchs 1997, 474-475. À noter également la synthèse de S. Heidet en 2004.

323 Tesselles en verre bleu et vert associées à des coquillages en l'occurrence (De Vos 1985, 79).

324 Fuchs 1997, 474-475, qui admet avec Darmon 1994 que l'étude de ces décors en technique mixte ressort davantage de l'étude de la peinture que de la mosaïque, et retient la définition «d'enduit peint à incrustation de coquillages».

325 Eristov/de Vaugiraud 1994, 115.

326 Lavagne 1988, 419-425.

327 Tiberi 1879, 97: «8. *Cardium tuberculatum*. Linneo. Se ne trovano molte valve sparate. Comunissimo nel lato occidentale del golfo di Napoli e tanto che gli antichi l'adopravano (sic) per ornarne le fontane. Questa e le altre congeneri sono conosciute in Napoli col nome di Cocciole, e le sue carni, benchè buone a mangiarsi, non sono ammesse alla tavola de' ricchi.»

328 Sear 1977, 38: *Avicula*, proche de la moule, *Mythilus*, elle aussi citée, *Cardia* divers, *Haliotis* – l'ormeau ou oreille de mer, monovalve à intérieur nacré –, *Murex trunculus* – le bulot ou Buccin – *Oliva*, *Patella*, *Pinna*.

Fig. 126
Coquilles de Cardium edule *employées dans la décoration mixte de L 165 (165-6).*

seule espèce d'eau douce l'Anodonte des cygnes, qu'il semble avoir confondu avec l'*Unio crassus*; l'un et l'autre peuplaient le Sarno et les lacs voisins (Patria, etc.); comme pour le *Murex*, l'usage décoratif d'*Unio crassus* a peut-être fait suite à une exploitation première liée aux perles de fleuve qu'il produit, recherchées bien qu'irrégulières[329].

Dans les provinces, et en Gaule en particulier, l'usage des coquillages locaux est une pratique bien documentée, à côté de l'importation massive de *Cardium*. On voit toutefois qu'en fonction de l'environnement, les espèces recherchées sont les mêmes qu'en Italie, comme le montrent les coquilles de l'*Unio*. Des études mentionnées au chap. 7.13.1, il ressort l'usage dominant du *Cardium* importé, présent sur tous les sites où une décoration mixte est attestée. En Bretagne, les 18 sites répertoriés proposent en plus deux catégories de coquillages océaniques locaux: les bivalves *Donax vittatus* et *Tellina tenuis*, et les escargots *Gibbula umbilicalis* et *Littorina littorea*. Cinq sortes de coquilles ont donc été spécifiquement utilisées sur ce territoire, dans des décors qui, tous, appartiennent à un genre d'ornementation de plafond ou de voûte caractéristique de l'Armorique[330]: il s'agit de compositions géométriques peintes et incrustées de coquillages eux-mêmes peints. L'association normale au *tessellatum* des nymphées et des fontaines ou des *frigidaria* est ici abandonnée au profit d'une association à la fresque, où les coquilles colorées remplacent en quelque sorte les tesselles des *opera musiva:* les bandes de raccords sont matérialisées par les habituels *Cardia edulia*, et les surfaces couvertes, selon les sites, des différentes autres espèces de coquillages susmentionnées, réparties en fonction de la composition. Selon H. Eristov suivie par M. Fuchs, la quantité et la caractérisation des décorations mixtes en Bretagne s'expliquerait naturellement par la proximité avec la mer, et pourrait illustrer une constante des régions côtières[331].

Hors Armorique, l'intégration de coquillages dans un décor pictural se résume vite au *Cardium*, mais on relèvera que des coquillages océaniques connaissent une certaine diffusion à travers la Gaule et restent associés aux *Cardia*: *Littorina littorea* apparaît avec une variante de *Donax*, *D. anatinum*, au plafond de Chatilly, en Indre-et-Loire, de même qu'à Saintes et à Châtigny-Fondettes, en Charente-Maritime, qui présentent ainsi trois espèces de coquilles aux formes différentes; ces deux derniers sites sont cependant encore dans l'aire d'influence directe de l'Armorique. Ce n'est par contre plus le cas des décors de Bourgogne, réexaminés par S. Heidet en 2003: le site d'Asquins-sous-Vézelay, dans l'Yonne, au lieu-dit la Fontaine Saint-Martin, est un nymphée appartenant à une sorte de *castellum aquae* établi au captage d'une source; le décor mixte qui l'ornait comprenait, associés aux *Cardia*, à des boules de bleu égyptien et à des tesselles, des petits «colimaçons», selon la description ancienne du fouilleur reprise par la suite sans examen. On doit à S. Heidet d'avoir réexaminé ces colimaçons et y avoir reconnu, à nouveau, des coquillages marins de l'espèce *Littorina littorea*[332]. Ce décor présente la même panoplie d'éléments que le décor de Saintes (tesselles, *Cardium*, *Littorina*, boules de bleu égyptien), mis en œuvre selon les mêmes modalités d'association et de succession visuelle, ce qui fait demander à l'A. si le même atelier n'a pas œuvré sur les deux sites. Elle remarque enfin que *Littorina littorea* n'est utilisé qu'en Gaule, étant endémique des côtes nord de Bretagne à la mer du Nord jusqu'en Norvège.

329 Tiberi 1879, 96-97: «Esse in grande quantità sono marine, poche sono terrestri ed una sola di acqua dolce. (...) Di quelle di acqua dolce non si trovano a Pompéi che delle valve disgiunte di una sola Anodonta, abitatrice de' prossimi laghi e che al presente suole rinvenirsi in quello di Patria»; *ibidem*, 98: «14. *Anodonta cygnaea*, Linneo. E una specie lacustre, di acqua dolce, di cui si conservano molte valve digiunte nel Museo pompeiano: essa al presente abita nel lago di Patria. Forse gli antichi la conservavano per il bel lustro di madreperla che mantiene nella parte interna.» La confusion d'identification entre Mulette nacrée – lustro di madreperla! – et Anodonte, grand et trop fragile pour être destinée à la décoration, peut être due à la description proche de cette dernière espèce qui fait aussi partie de la famille des unionidés. Tiberi est suivi par Capaldo 2001, 48, qui illustre pourtant son propos par un exemplaire d'*Unio crassus* (*ibidem*, 57, cat. 3)...

330 Les sites de Carnac – Les Bossenno, fouillé en 1875, et de Carhaix-Plouguer en sont les plus représentatifs; cf. Darmon 1994, 21-23, 32-33, 36-37, 42-47, notices 753 et pl. VII-XVII, 754, 771, 774 et pl. XXIII, 777, 781 et pl. XXV, 789 et pl. XXVI, 799 et pl. XXVII, 802, 803 et pl. XXVII, 806, 814, 815; reprise dans Heidet 2004. Une sixième espèce, *Turbo*, serait attestée à Corseul (Eristov 1995, 20).

331 Eristov 1995, 21, et Fuchs 1997, 474.

332 Heidet 2003, 76-77. Et non de *Murex* comme le dit Sear 1977, 169.

4.3. Conclusions

Le corpus des peintures du palais de Boscéaz et de son annexe B7, fort de plus de 160 ensembles définis, dont 36 revêtements extérieurs au tuileau, permet une radiographie particulièrement intéressante de la production picturale gallo-romaine dans le troisième quart du IIe s. À quelques décors près qui peuvent être légèrement plus tardifs et malgré son caractère très fragmentaire, il constitue en effet un témoin clé de l'évolution et des tendances esthétiques de cet art décoratif capital, appliqué à un édifice d'exception réclamant une ornementation diversifiée et de qualité.

Le programme décoratif conçu pour cette richissime demeure semble recourir à tous les schémas de composition picturale disponibles à cette époque, qu'il s'agisse de compositions dans l'esprit du classicisme du IVe style, ou des compositions nouvelles élaborées dans le courant du second tiers du siècle.

4.3.1. La force de la tradition, une valeur sûre

Le faciès décoratif d'Orbe est en effet en partie très traditionnel, avec des schémas de composition et un répertoire de motifs rattachables au IVe style le plus strict, ou tout au moins à la tradition picturale gallo-romaine du Ier s. formant une synthèse entre IIIe style et sélection d'apports du IVe style. De nombreuses caractéristiques demeurent inchangées, bien qu'une légère évolution de certains motifs, une adaptation au goût du jour soit perceptible dans le répertoire ornemental. L'existence de décors monochromes n'est pas surprenante dans le péristyle sud, dans des pièces de réception comme L 66 et 78, ou certaines pièces des appartements, par comparaison avec la production italienne; mais la filiation de ces décors avec les réalisations du IIIe style, moyennant le «filtre provincial» est nette: la «miniaturisation» des éléments, spécifique à ce style, offre une grande délicatesse aux décors, en particulier dans le péristyle sud, et montre une recherche d'élégance et la pérennité d'un classicisme atteint au IVe style et reconnu comme prestigieux. La parcimonie ornementale y est de mise en zone médiane, mais les registres inférieurs et supérieurs, dans le même esprit, sont plus riches, rappelant le IVe style. Si la miniaturisation accompagne avant tout les monochromies, créant avec la suggestion des deux derniers styles pompéiens une atmosphère élégante et noble, porteuse de *dignitas* et d'*antiquitas*, on a vu que la finesse des ornements existe aussi dans d'autres décors qui ne s'inscrivent pas aussi directement dans la tradition, à l'égal en Italie de décors typiquement antonins, marquant un goût pour de soudaines mais toujours discrètes sophistications de détail, dont la finesse et la qualité montrent une même exigence qu'au IVe style. Aux monochromies s'attachent aussi étroitement les candélabres aux formes caractéristiques, simples à petites ombelles festonnées ou métalliques à fine hampe, constituant deux catégories clairement réparties dans les pièces selon la complexité et la dominante monochrome du décor. S'y ajoutent les hampes complexes végétalisantes du péristyle nord, mal définies. On relèvera en revanche l'absence totale de types provinciaux que l'on aurait pu s'attendre à trouver dans une demeure de cette ampleur; nous pensons aux riches candélabres peuplés, à larges ombelles, développés dans les Gaules et les Germanies dans la seconde moitié du Ier s. et amplement utilisés dans les décors de représentation jusque dans le premier quart du IIe s., attestés à Avenches et Yvonand-Mordagne, à Cologne ou Soissons. Les modèles retenus à Orbe sont plus simples et anciens. Cette absence va de pair avec celle des schémas où ils apparaissent souvent, les décors à panneaux «édiculaires», qui n'entrent pas dans l'esthétique voulue pour la demeure: témoignage d'un choix réfléchi d'options décoratives homogènes, ou d'un schéma trop récemment tombé en désuétude pour être repris ou avoir quelque valeur? Ces modèles de candélabres auraient aussi pu prendre place dans les habituelles compositions à panneaux et inter-panneaux médians rouge et noir ou rouge et jaune des appartements; mais il n'en est rien: le schéma s'inscrit à Orbe dans l'évolution qu'on lui connaît au IIe s., insistant avant tout le jeu de chiasme des couleurs dominantes du IIIe puis du IVe style entre zones

basse et médiane, souvent vierges d'ornementation; dans les Gaules et les Germanies, ce type décoratif est fréquemment utilisé dans les appartements ou les secteurs privés des maisons en général.

La diversité décorative est suffisante pour ne pas trop multiplier certains poncifs, qui subissent, comme les candélabres, une catégorisation assez stricte. Celle-ci se remarque dans le répertoire végétal, généralement soigné voire naturaliste: le programme retient deux à trois types de plantes en zone basse – en comptant les plantes extérieures – dont l'emploi est apparemment peu abondant. Ces touffes de feuillages qui paraissent retrouver un certain essor à époque antonino-sévérienne semblent en revanche avoir toujours existé sur les enduits de façades à l'air libre, via les peintures de *viridaria*, une solution décorative de IVe style. Les peintures extérieures des jardins d'Orbe sont en outre nettement influencées par la peinture antonine italienne, et se distinguent en cela des productions gallo-romaines de la catégorie. Même catégorisation aussi dans les motifs architecturaux, ou très traditionnels, ou transposés dans les réalisations plus nouvelles, propres au temps. La pérennité des schémas des IIIe-IVe styles est particulièrement évidente dans les compositions monochromes, attestées aussi à Saint-Romain-en-Gal à même époque, même si le recours aux décors monochromes semble prendre une connotation complémentaire dès Hadrien, bien illustrée à Ostie – et manifeste aussi à Orbe – celle de permettre la hiérarchisation des espaces selon leur volume et leur fonction, au moyen d'une palette de dominantes réduites, blanc, jaune, rouge.

Cette permanence prolongée des schémas visible à Boscéaz traduit davantage un certain conservatisme que la reprise stricto sensu de modèles anciens mis au goût du jour. Les parallèles antonins précoces d'Italie vont dans le même sens, marquant l'évolution directe et linéaire des schémas du IVe style; on l'observe avec les édicules et épistyles sur fond blanc issus des décors de la Domus Aurea, laquelle est d'ailleurs significative pour l'élaboration de la conception hiérarchique picturale. Dès Hadrien une évolution tend à se mettre en place, qui remet à la mode par exemple les architectures centrées sur podium, illustrées par les décors de Villa Negroni ou via Merulana, à Rome, pour les décors d'apparat. Cette évolution est plus drastique dès le milieu du siècle.

Dans l'ensemble, le programme pictural de Boscéaz semble favoriser une certaine sobriété décorative, même si les décors de locaux privilégiés ou d'apparat sont bien plus riches que les autres, mais clairement situés et limités dans le palais. La même sobriété est des plus plausibles dans l'ornementation des plafonds et voûtes, dont quelques exemples sont vierges, à fond simplement blanc. Ce constat va dans le sens général du programme décoratif, qui tout en étant majestueux, ne recherche pas la surcharge, et tend à la répartition spatiale harmonieuse des différents schémas ainsi qu'à l'élégance sans surenchère.

4.3.2. Une lente évolution vers une esthétique nouvelle

Le répertoire décoratif en général est caractérisé par un équilibre entre l'héritage des IIIe et IVe styles – même au travers du filtre de la production provinciale gallo-romaine devenue autonome et suivant ses propres évolutions – et un renouvellement sous l'impulsion de l'évolution générale de cet art décoratif en Italie, confronté à une certaine concurrence avec le succès grandissant des mosaïques et des placages de marbres. Des motifs traditionnels comme les élégantes hampes végétalisantes du péristyle sud s'adaptent aussi au répertoire sur fond blanc – fûts-colonnettes ou hampes bichromes de la galerie 18 –, selon un schéma visiblement propre à la région, vu les rapprochements étroits que l'on peut faire avec des exemples franc-comtois. Cette mouvance, que l'on retrouve dans les décors de sites contemporains, se traduit en particulier par la stylisation des motifs, même perceptible dans le traitement parfois filiforme des figures animées des décors plus traditionnels, à l'instar des animaux du péristyle sud dont les membres sont allongés et graciles. L'agrandissement d'éléments ornementaux et la modification de leur aménagement, souvent l'inversion, sont aussi des traits distinctifs de ce processus, donnant une identité nouvelle à nombre de motifs. Le processus de stylisation reste cependant le plus important,

aplatissant les motifs et leur donnant un caractère prioritairement ornemental, voire abstrait, comme les végétaux du péristyle nord. Il aboutit souvent à la schématisation caractéristique de la seconde moitié du IIe s. Cette tendance est plus appuyée dans le répertoire des décors sur fond blanc, dont le développement exponentiel s'inscrit dans une dynamique qui permet également la création de nouveaux motifs; on a noté l'identité de répertoire de la galerie L 18 avec les décors de Périgueux, Cité de Campniac et de la galerie D des Villards d'Héria, témoins analogues de ce renouvellement, de l'inventivité et de l'originalité du répertoire qui se met en place à cette époque, avec toujours le caractère ornemental comme priorité, et préfigure même celui de Chartres, place des Épars. Toutefois nombre d'innovations, comme les bandeaux ornés, n'apparaissent pas ex nihilo mais ont leur source d'inspiration dans le IVe, voire le IIIe style; d'autres, d'élaboration récente, deviennent très caractéristiques dès ce moment, comme la paire bande et filet jaunes formant les encadrement en U inversés, de grande fortune sous les Sévères. La stylisation ou la schématisation des motifs n'empêche pas une certaine sophistication, comme en font preuve les décors d'apparat 41-1 et 18-1. Il ne saurait être encore ici question de simplification décorative. La transposition des motifs par schématisation est initiée au IVe style déjà, appliquée à certaines composantes linéaires dont le caractère se démarque ainsi du reste de la composition; le schématisme du second siècle dont Orbe atteste le développement porte toujours sur le répertoire, mais avec une influence sur l'entier des compositions dont l'effet visuel général est autre. Cette transposition ornementalisante, qui témoigne du changement progressif de la conception de la décoration picturale, est pleinement exploitée sur les décors à fond blanc de la peinture sévérienne, aux couleurs tranchées et sans nuance des motifs, surtout dans les décors dits à bandes. Elle y trouve pour ainsi dire son achèvement, en consacrant une nouvelle esthétique.

Cette mouvance accompagne donc essentiellement le développement des compositions décoratives sur fond blanc dans le second tiers du IIe s.

Le renouvellement de la peinture murale, quand bien même il est encore restreint, se marque à Orbe, autour de 170, par la multiplication des compositions à fond blanc ou intégrant des fonds blancs. Leur usage n'est plus limité, comme auparavant en domaine provincial, aux locaux utilitaires. Pour ce qu'on peut approcher de ces décors, les plus complexes, rompant parfois avec les schémas traditionnels par une multiplication de champs et la subdivision des registres, sont principalement situés dans les parties de la demeure destinées aux plaisirs du propriétaire et de ses proches, parenté ou hôtes. C'est en effet du côté des galeries (L 9, L 16, L 18) et des pièces de réception donnant sur la terrasse (exèdre L 9bis, L 41) pour les locaux dont on possède quelque lambeau de décoration, que ces compositions sont les plus raffinées et manifestent le plus ce renouvellement, ou tout au moins l'observation la plus attentive de l'esprit des tendances décoratives italiennes; les possibilités offertes par la décoration sur fond blanc, initiée au IVe style dans la Domus Aurea, qui prend ici pleinement son essor. En revanche, les péristyles et – au moins partiellement – les salles de réception de l'aile nord (*triclinia*, L 66 et 78) et les appartements privés paraissent se conformer plus strictement aux modèles traditionnels issus du IVe style, bien qu'ils ne soient pas dépourvus d'une sobriété très en vogue au second siècle et servant le classicisme de ces décors, ni d'apports caractéristiques de la peinture italienne. Tels le si caractéristique bandeau d'encadrement des panneaux médians, qui distingue une petite série dans la demeure (péristyle nord, pièce 15, *frigidarium* 31, voire galerie 16), et le jeu chromatique qui lui est souvent associé, rouge-rouge bordeaux ou rouge-jaune typiques de la période, et même d'une certaine manière jaune-blanc qui n'est pas sans suggérer une adaptation – influencée par la tradition locale – du schéma architectural contemporain remontant au type de la *frons scaenae*. L'influence de la production italienne contemporaine se marque aussi sur le plan de la structure décorative, avec l'adaptation plausible de l'ordonnance hypotactique pour les décors longs, et la redistribution des surfaces des zones décoratives, de préférence dans une solution bipartite. Cette dernière est particulièrement évidente dans les imitations de placage de marbres, le décor majestueux par excellence, très en vogue à partir de la seconde moitié du IIe s.

Car le renouvellement de l'environnement peint de l'habitat au IIe s. passe aussi par l'engouement pour certains systèmes décoratifs ou pour des associations préférentielles de décors, comme les paires «marbres fictifs – mégalographies», dont les exemples gaulois sont les plus spectaculaires, ou «marbres fictifs – systèmes à réseau», si bien illustré à Ostie avec la décoration de l'*insula* de l'Aigle, ou à Narbonne dans la maison III. Il est intéressant de noter, avec E. Formoso[333], combien le système à réseau est devenu au IIe s. un phénomène de mode diffusé à travers toutes les couches de la société, en Italie et dans les provinces; on y voit le succès constant du premier des schémas isotropes, les cercles sécants, particulièrement sur le Plateau suisse; il était donc attendu à Orbe; Formoso suppose qu'il était «de bon goût de posséder une pièce décorée dans ce style si particulier». C'est ce qui frappe à Orbe avec la pièce 121, qui en cumule deux, et dans la pièce 34 ou 37 dans la combinaison plausible avec les marbres fictifs. Le goût est ici étendu à la combinaison alors en vogue. Formoso souligne la possible recherche esthétique, dès le IVe style, d'un contraste visuel entre un décor habituel, structuré sinon architecturé, et un décor rompant avec les conventions traditionnelles; cette approche va dans le sens d'une définition esthétique explorée par Laken 2001, qui fait des systèmes à réseau un provocateur Ve style. Les systèmes de Boscéaz constituent un apport sérieux à la série helvète. L'amplification des placages de marbre, des pilastres et entablements fictifs à l'échelle de la pièce, en trompe-l'œil d'architecture monumentale, va de pair: elle se met en place dans la première moitié du IIe s. et s'applique aux pièces d'apparat, dans des solutions bien ancrées à partir du second tiers du IIe s. et au succès croissant pour l'ornementation des pièces de réception privilégiée et des thermes, lieu de plaisir et de détente partagé en famille ou avec des hôtes et, à ce titre, lieu de représentation également. On a noté les similitudes d'effet très naturaliste des marbres d'Orbe avec ceux d'Escolives ou d'Autun, et celles de leur agencement avec les petits thermes publics de Saint-Romain-en-Gal. Dans la représentation des placage lithiques polychromes, la marque du luxe réside dans la façon dont on reproduit scrupuleusement ou au contraire avec liberté les riches matériaux, pour mettre en évidence le baroque des couleurs et des textures de roches venues du fin fond de l'Empire; aboutissement consécutif à – ou moteur suscitant – un intérêt encyclopédique et complaisant pour les ressources naturelles offertes par la domination romaine à tout un chacun se réclamant de cette civilisation et de cette culture.

On relèvera que la plupart des schémas décoratifs employés à Orbe apparaissent aussi dans toutes les catégories d'édifices ou d'habitat, des plus riches aux plus modestes, comme dans l'Italie du Ier s. apr. J.-C. où le phénomène a été rappelé par E. Formoso à propos des systèmes à réseau; nous pouvons reprendre ses termes pour les différents types ou systèmes décoratifs qui y sont «indifféremment utilisés dans les *domus* des plus hautes sphères de l'aristocratie comme dans les tavernes de Pompéi, pour décorer des comptoirs. Mieux: *domus* aristocratiques comme simples maisons d'artisans emploient des schémas communs, reposant sur les mêmes tracés préparatoires. La différence se fait donc sur la qualité de la réalisation des décors.» Ajoutons: et sur leur richesse ornementale. Car c'est là aussi que se fait la différence: si une *villa* comme Orbe use de schémas que l'on retrouve ailleurs en situation modeste, elle comporte aussi des décors sophistiqués qui, conformément à la «convenance», le *decor* de Vitruve, ne sauraient apparaître dans des maisons modestes. Non tant que le schéma soit réservé, mais il y serait conceptuellement déplacé et reste souvent peut-être inaccessible à quelqu'un de peu de moyens, n'existant de facto que dans les grandes demeures. Ce phénomène ne fonctionne pas sur le plan diachronique: on l'a vu avec les schémas décoratifs à édicules sur fond blanc de la Domus Aurea qui ornent quelque cent ans plus tard, de façon simplifiée mais sur la même base, les *insulae* très modestes d'Ostie. La possibilité qu'ils atteignent les classes modestes d'Ostie est en l'occurrence liée à l'évolution chronologique et esthétique de la décoration picturale, favorable à cette diffusion.

Ressort aussi de la répartition du corpus la propension de la peinture antonine à davantage catégoriser les décors ou les composantes dans des associations privilégiées, et ainsi marquantes (voir l'usage distinctif des candélabres et des monochromies), à les employer à l'image de ce qu'on observe des conceptions décoratives à

333 Formoso 2007, 88.

Ostie, c'est à dire selon un système de hiérarchisation permettant d'office la reconnaissance des espaces et de leur fonction dans un ensemble donné; ainsi des décors à mêmes composantes, mais les uns plus raffinés «typologiquement» que les autres, permettant de les attribuer à des pièces de plus grand standing. On note dans ce système la prédominance des couleurs sur les compositions pour la définition spatiale des espaces ou des ensembles, telles à Orbe les salles de réceptions ou les appartements; cette attribution des couleurs de fond semble aussi parfois plus pratique qu'auparavant, selon la taille, le rapport à l'extérieur et la luminosité des pièces.

Transparaissent aussi dans la peinture antonine moyenne (soit entre Hadrien et la première moitié du règne de Marc Aurèle) la volonté de rendre un goût classicisant, la recherche d'une élégance et d'une sobriété qui, sans être austères, ne sont pas sans rappeler l'atmosphère de la décoration augustéenne romaine. Le temps de la *pax romana* antonine n'est probablement pas étrangère à cette éclosion suggérant le raffinement de la culture, classique évidemment! Ce, pourtant sans directement élaborer un style qui soit propre à l'époque; les arts décoratifs suivent à cette période une évolution *naturelle*, non forcée par une idéologie affirmée, qui apparaîtra plus en force sous Marc Aurèle: cette *situation naturelle* – mais non *linéaire* – se marque dans l'usage des schémas encore anciens, la reprise et l'adaptation, mêlés au renouvellement, du répertoire qui reste en même temps et sur certains aspects très conservateur. Les allers retours constants avec les sources du passé sont un principe d'enrichissement de cette peinture. Le caractère de sophistication qui transparaît dans les décors d'Orbe, en particulier la galerie 18, définit sous les premiers Antonins les arts décoratifs en général[334]. Mais les nouvelles formes qui émergent alors s'affirmeront principalement sous Commode pour devenir «catégoriques», typologiques sous les Sévères. Ainsi et de façon assez paradoxale, les réalisations nouvelles antonines ne caractérisent pas cette production, mais préfigurent bien davantage, portent en germe la peinture ultérieure.

4.3.3. La part de l'iconographie

On reste surpris de la maigre présence de scènes et de représentations figurées sur les parois du palais de Boscéaz. Sur l'ensemble du corpus pictural, il n'y a guère que sept décors qui conservent les traces de figures animées ou les indices d'un réel développement iconographique[335]. À cela deux explications premières: outre les possibles pertes totales faussant la vision que l'on peut avoir du corpus pictural, l'iconographie tend au second siècle à migrer de plus en plus sur les sols avec le développement de la mosaïque, et ce au détriment de la peinture murale[336]. Mais il faut compter aussi avec une certaine sobriété – voulue ou consécutive à l'essor de la mosaïque figurée – de la peinture murale antonine, qui se manifeste directement sur une part des réalisations de Boscéaz, mais influe aussi nettement l'esprit général du programme pictural de la demeure. La conception antonine semble clairement réduire la profusion de représentations figurées ornementales qui rehaussait la production antérieure – surtout sous les Flaviens et jusque dans le premier tiers du second siècle – dans tous les registres de la tripartition picturale. En même temps, le grand conservatisme que l'on observe à Boscéaz en matière de schémas picturaux permet à certains décors, dont la galerie 18 et le péristyle sud, de proposer encore des figures ressortant de cette tradition, dans un espace – la zone basse, la frise supérieure – qui restera le lieu privilégié de narration encore sous les Sévères (voir le cryptoportique de Meikirch). D'autre part, lorsqu'elle intègre des figures animées, la production provinciale d'époque antonine adopte un mode de représentation privilégiant des proportions oscillant entre la moitié et les deux-tiers environ de la taille réelle. À l'exception des petites figures de la galerie 18 et des représentations d'animaux miniatures du péristyle sud, toutes les figures du corpus urbigène suivent cette tendance qui ira s'affirmant toujours davantage au IIIe s., en particulier pour les figures humaines. À Orbe, celles-ci sont isolées dans la composition picturale, avec probablement un rôle symbolique ou allégorique, ou sont intégrées dans un cadre scénographique naturel suggérant l'illustration d'un épisode mythologique, sujet de genre noble[337], très en faveur sous les Antonins dans les classes cultivées de

334 Grant 1996, 134.

335 Le décor mégalographique attribué à la cour du péristyle sud (12-1), le registre ou les panneaux figurés de la cour 17 (17-2), les scènes sur sol factice de la galerie 18, les scènes marines (?), à raison de deux (?) dans le petit *balneum* (31-2, 36-4), et une au moins dans le grand (*frigidarium*; 165-1/-6), et les figures attribuables à la piscine chaude de ce complexe ou à la salle 191 (173-2); des sols factices suggèrent des sujets figurés dans l'exèdre 9bis et dans la galerie-vestibule occidentale ou la salle 66, en zone basse, en prédelle ou en frise, dans la tradition du Ier s. représentée par le péristyle sud et la galerie 18.

336 Moormann 1998, 26.

337 Voir le commentaire de M.-Th. Cam à Vitruve, *De arch.* VII, 5, 2, p. 136 de l'édition Belles-Lettres.

la société (cf. chap. 5.2.3.5). Les premières s'inscrivent sans doute dans la mouvance des représentations de vertus morales, sociales et civiques ou de personnifications civilisatrices, développées par l'iconographie impériale tant dans le décor sculpté que dans les émissions monétaires, et de plus en plus fréquemment répercutée au niveau privé dont la maison du Clos de la Lombarde est le paradigme. Les paons et le palmier-dattier comme le cédrat de la galerie 18 ressortent de cette même catégorie symbolique, outre leur valeur décorative reconnue. Les secondes apparaissent dans les mégalographies dont le renouveau se manifeste dès le milieu du IIe s., installées encore à Orbe en fond de jardin (12-1), sinon de plus en plus souvent dans des pièces de réception (*tablinum, triclinium*). Reprenant des composantes antérieures, ce type décoratif dit «archaïsant» emprunte au IIe style tant par les conceptions mégalographiques que par les motifs; le paon en fait partie, bien qu'il ait également perduré au travers de la peinture de *viridarium*.

On ne connaît pas la taille des figurations marines ou allégoriques des décors sur fond bleu 31-2, 36-4 ou 173-3, mais elles sont habituellement réalisées dans des proportions analogues. On parlera de préférence de figures moyennes à grandes, mais de type mégalographique dans leur mise en œuvre, tel que le montrent les peintures d'Ostie, d'Éphèse et de Narbonne. Faune marine naturaliste ou bestiaire mythologique et figures allégoriques sont caractéristiques des registres supérieurs, les deux premiers étant d'usage prioritaire dans les thermes sous les Antonins. Comme les peintures de jardin et les oiseaux qui les habitent, ces thèmes maintiennent une tradition ancienne, dont les modalités de représentation existent déjà au IIe style et sont reprises ou maintenues au IVe style. La reprise antonine n'en est, à nouveau, qu'une réactualisation, sous conditions économiques, sociales et idéologiques favorables.

Le choix des thèmes est donc sans surprise, mais l'exclusion apparente de sujets iconographiques prisés à même époque pour les mégalographies – *venatio* d'amphithéâtre, *munera* et *ludi circenses* – semble un indice clair du programme et de la qualité des destinataires. D'autre part, les canons de représentation figurée apparaissent dans les décors propres à leurs schémas: les plus petites dans les décors traditionnels d'inspiration du IVe style, les plus grandes dans les compositions en partie renouvelées ou dans les mégalographies typiques du IIe s.

La rareté des représentations figurées constatée à Boscéaz paraît ainsi très propre au temps, au style antonin: si les figures de petite taille peuvent comme auparavant constituer des ensembles suggestifs d'un thème, l'iconographie, lorsque elle existe, est développée de préférence en mégalographie ou dans les thermes, et limitée dans l'espace de l'édifice à ces quelques apparitions signifiantes. La peinture antonine limite visiblement cette donnée, la réservant – encore la catégorisation!? – à des espaces biens définis. On l'a vu avec l'analyse des paons comme avec les quelques développements suggérés par les maigres restes de figures mégalographiques, les représentations figurées de Boscéaz sont aussi les seuls éléments porteurs de sens dans la décoration picturale, qui reste sinon un *decor* mettant en valeur l'architecture et, au sein d'une pièce, les nouveaux supports d'iconographie, les mosaïques.

4.3.4. Les parentés

L'analyse du corpus urbigène a montré son ancrage dans le troisième quart du IIe s., en particulier au travers des peintures avec lesquelles il partage des affinités, voire des similitudes nettes, sur le mode de traitement des motifs, l'organisation et la construction des schémas picturaux, les thématiques ou les atmosphères décoratives. Les ensembles picturaux de Mathay-Mandeure, Combottes du Milieu et Champ des Isles principalement, légèrement antérieurs, ainsi que des galeries de l'édifice thermal du sanctuaire des Villards d'Héria, montrent en matière de répertoire ornemental les parallélismes les plus serrés, et les plus troublants sur le plan de la facture des motifs: le fait est particulièrement illustré de façon saisissante par les guirlandes vertes aux petites feuilles en crochet et aux attaches rouges, identiques à Orbe et aux Villards d'Héria, au point d'autoriser la possibilité de l'intervention d'un même atelier sur les deux sites, lesquels présentent d'ailleurs des analogies étroites

sur le plan architectural (cf. chap. 5.1.3.1). Mais ces caractéristiques s'observent aussi avec d'autres peintures, sur le Plateau avec des guirlandes sur fond blanc de l'établissement sévérien d'Estavayer-le-Gibloux/FR. Est-ce alors un trait d'atelier répercuté de maître à apprenti qui donne le même résultat près de deux générations plus tard? On peut poser la même question à propos des liens étroits mis en évidence avec le décor postérieur aux édicules sur fond blanc de Chartres, place des Épars, lui aussi sévérien, dont la galerie 18 est en quelque sorte le précurseur. Ou voit-t-on la mise en place d'un répertoire ornemental commun sur fond blanc, antonino-sévérien, auquel participent aussi étroitement les décors de Reims, rue Guyot, et de Périgueux, Cité de Campniac? On pourrait le croire si l'on se réfère à la diffusion des systèmes à réseau sur fond blanc, désormais courants mais dont les nombreux exemples suisses – Avenches, Hölstein ou Frauenkappelen – montrent des analogies surprenantes à Poitiers, signalant probablement davantage l'influence de caractéristiques typées de cette époque qu'une tendance propre à une région, même si cette seconde réalité est à prendre en compte.

Cohérence chronologique aussi avec les salles du nymphée d'Escolives Sainte-Camille avec lesquelles au moins deux systèmes décoratifs trouvent des rapprochements privilégiés: il s'agit des embrasures de la galerie 9, et des imitations de placages de marbres du *tepidarium* 34, traités de manière sensiblement identique. On a noté aussi les raisons des analogies avec les réalisations monochromes contemporaines de Saint-Romain-en-Gal.

4.3.5. Les peintures d'Orbe et la production gallo-romaine sous Marc Aurèle

Au milieu du IIe s., les influences décoratives ne sont plus celles des grandes vagues de la romanisation; au sein d'une société ayant adhéré aux valeurs de la romanité, les influences et les développements des arts décoratifs doivent être davantage abordés et analysés en fonction des bassins économiques développés régionalement au sein des provinces, ou encore en fonction de la façon dont les diverses classes sociales se «mettent en scène», discourent sur elles-mêmes; dans ce cadre, les reprises de schémas passés ou les compositions «archaïsantes» sont fort suggestives et leur contenu sémantique se distingue nettement des décors «nouveaux».

La peinture murale d'Orbe, prise comme image de la production gallo-romaine du Plateau suisse autour de 170 env., se fait l'écho tant de la communauté économique qui s'est développée probablement très tôt le long du Rhin, dans le cadre des provinces de Belgique puis des Germanies supérieure et inférieure – en témoignent les nombreux rapprochements que l'on peut faire entre les peintures murales et les mosaïques du Plateau suisse au sens large et celles de villes aussi éloignées que Cologne ou Trèves –, que des échanges constants entre Rome et ses provinces nord-occidentales, sur l'axe duquel se situe Orbe et le Plateau suisse. Les modes et les goûts de la métropole étaient ainsi diffusés rapidement et en fonction du développement et du succès de centres d'artisanat: les parallélismes que l'on fait aussi, pour la décoration du péristyle sud en particulier, avec des décors de la maison des Dieux Océan à Saint-Romain-en-Gal témoignent d'un renouveau d'influence du bassin rhodanien, premier axe de romanisation du Plateau suisse, probablement à la faveur du développement de l'école de mosaïque viennoise dans le courant du IIe s., dont les canevas sont largement employés à Orbe. Mais on retient surtout la remarquable parenté avec les sites franc-comtois des Villards d'Héria et de Mandeure, dessinant une aire d'influence directe étendue du territoire fribourgeois à la Franche-Comté, qui témoigne de la pérennité d'anciens liens toujours vivaces, mis en évidence dès l'époque de César entre ces territoires voisins de part et d'autre du Jura. Aire d'influence du territoire de Besançon ou d'Avenches? Ce point reste difficile à préciser car on tire peu de parallèles à Orbe avec les réalisations proprement avenchoises, pour ne retenir que la capitale la plus proche.

Mais si certains rapprochements témoignent de rapports économiques privilégiés à ce moment avec des centres économiques *naturels* ou *occasionnels*, il n'en demeure pas moins que l'influence principale sur la production provinciale reflétera

toujours, parallèlement à son évolution propre et en surimpression, les tendances décoratives principales et les modes contemporaines d'Italie et de Rome; ce phénomène se lit plus aisément sur les schémas décoratifs propres à la seconde moitié du IIe s. et au IIIe s. qu'au Ier s., temps de la romanisation où la peinture murale évoluait en Gaule en même temps qu'elle s'acclimatait. D. Defente soulignait déjà, en 1991, la «dynamique de la peinture gallo-romaine et sa capacité à intégrer les modes italiques» (sic!)[338]. Le renouvellement des schémas et du répertoire, souvent marqué dans des détails et des reprises d'éléments plus anciens pour aboutir à des compositions que l'on a qualifiées, tant en Italie qu'en Gaule, de *revival* ou de tendances décoratives «archaïsantes» du fait des emprunts au IIe style, s'avère en fait très diversifié, et se sert autant dans le IVe style que, dans les provinces, dans la tradition picturale héritée des IIIe et IVe styles. Plus que d'archaïsme, il s'agit à notre sens d'*imitatio*, au sens de la réappropriation des modèles anciens certes, mais que l'on concurrence avec émulation et respect, dont on tire une nouvelle substance[339].

Globalement, la production picturale, en Italie comme dans les provinces nord-occidentales, ne change que peu dans la première moitié du IIe s., et les principaux schémas décoratifs élaborés dans chaque région au Ier s. perdurent jusqu'au premier tiers, voire durant toute la première moitié du IIe s.; des éléments se mettent toutefois en place, des schémas se diffusent et gagnent en popularité durant cette période, comme les systèmes à réseau ou les imitations de marbre; dès le milieu du siècle, on observe la mise en place de nouveaux critères décoratifs qui imposent ces types d'ornementation, modifient les rapports proportionnels et les normes jusqu'alors en vigueur, adaptant ou remaniant profondément d'anciens schémas, en créant ensuite de nouveaux, et renouvelant petit à petit le répertoire des motifs décoratifs et le sens de l'art pictural. Cette mutation, dont les prémices sont perceptibles à Orbe sous Marc Aurèle, se développera principalement sous Commode pour être effective sous les Sévères.

338 Defente 1995, 156.

339 *Alter ab illo* paraphrasait A. Thill en titre d'une étude sur la poésie augustéenne. Il est de fait troublant de voir combien la poésie latine se fonde sur l'imitation du modèle reconnu, et le parallélisme qui peut être dressé avec les arts décoratifs, en particulier ici la peinture, à laquelle pourrait être parfaitement appliqué le constat suivant: «depuis le milieu du IIIe s. avant notre ère jusqu'au déclin de l'Empire, on constate une imitation continue, indéfinie des modèles grecs puis latins, par les poètes de Rome, une allusion constante à ce qui a été déjà formulé. Cette pratique qui les a fait mal juger autrefois n'est plus sous-estimée, depuis que l'on a reconnu dans l'imitation un principe fécond de la création artistique et, en tout cas à Rome, un procédé vivant de Catulle à Ovide. (...) Ce n'est point par incapacité que (le poète) imite, mais par esprit d'émulation, pour faire aussi bien que son modèle et, s'il se peut, mieux encore (...)». La référence méritant le démonstratif emphatique en peinture est bien sûr avant tout le IIe style. (A. Thill. Alter ab illo. *Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, 1979).