

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 163 (2016)

Artikel: Ornementation et discours architectural de la "villa" romaine d'Orbe-Boscéaz : volume 1 : l'apport des peintures murales
Autor: Dubois, Yves / Freudiger-Bonzon, Jeanne
Kapitel: V: Une vision de la pars urbana : la conception et le décor
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835635>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Une vision de la pars urbana: la conception et le décor

V

Ce dernier chapitre opère un changement de perspective et prend de la hauteur pour aborder la *pars urbana* dans sa globalité, en analyser la conception architecturale et décorative au travers des différentes composantes qui participent à son caractère exceptionnel. Cette approche n'est malheureusement pas exploitée dans ses multiples aspects, qui auraient demandé un approfondissement de l'enquête. Outre quelques problématiques qui ont plus spécifiquement retenu notre attention, le présent chapitre se limite à réunir plusieurs réflexions sur la conception architecturale de l'édifice, et effectue dans cette optique une présentation des différents matériaux constitutifs de sa décoration, son *apparatus* – mosaïques, peintures, ordres architecturaux, marbres et statuaire. Parmi eux, le corpus des mosaïques est évidemment plus longuement développé, étant le principal porteur d'iconographie. Se dessine ainsi le programme décoratif de la *villa*, et les liens de complémentarité ou de réciprocité que ces diverses composantes tissent entre elles pour offrir le cadre de vie privilégié que fut cette demeure, à juste titre qualifiée de palais.

Boscéaz compte en effet parmi les maisons de campagne les plus luxueuses que l'on connaisse dans les provinces romaines situées au nord des Alpes. Elle est en outre l'un des rares sites d'habitat de grande envergure qui se prête de façon aussi aisée à une analyse de la conception initiale – le projet d'architecte – qui a présidé à sa construction.

La clarté du plan extrêmement symétrique, mais aussi les vestiges architecturaux et décoratifs du palais, pris dans leur globalité et leurs rapports d'interdépendance, sont les données de base d'une telle approche. Leur examen permet en effet une bonne compréhension de l'organisation de la demeure, tant dans la distribution et la destination des pièces dans les divers corps de bâtiment – au-delà de locaux à fonction évidente, comme les thermes, les cuisines ou les latrines – que dans leur hiérarchisation et le rôle symbolique qui leur est attribué. Ainsi la prise en compte des seuils, ou plus souvent des négatifs de seuils, autorise la restitution des circulations dans la demeure avec une sûreté d'env. 80%; la répartition des sols de nature différente, dans les divers bâtiments, et celle des éléments de colonnades, permettent d'appréhender les espaces ouverts, semi-ouverts, fermés ainsi que la fonction de représentation de certaines pièces. On a déjà vu aussi que la distribution de ces dernières, leur regroupement modulaire souligné par une décoration pariétale homogène, adaptée à leur destination, permet la détermination de zones fonctionnelles dans l'habitat, concentrant certaines activités de la vie quotidienne.

5.1. Conception architecturale de la *pars urbana*

Plusieurs données planimétriques, architectoniques, typologiques et décoratives traduisent la conception qui a dirigé la construction de la *pars urbana*. Les contraintes du terrain, les exigences du commanditaire ont eu aussi leur influence

sur l'ampleur et les caractéristiques du projet, dont l'originalité se laisse voir au travers de plusieurs composantes. La conception initiale de la demeure comme le discours architectural qu'elle matérialise s'appréhendent ainsi au travers de niveaux plus ou moins directs de perception, graduelle pour le visiteur ou l'occupant antique. Nous les aborderons en individualisant les composantes principales qui y participent, avant d'en proposer une restitution générale. Outre les données offertes par les vestiges archéologiques du site, l'analyse architecturale passe par la comparaison interprétative du plan de la demeure, dont nous savons le peu de modifications, avec des sites de même ampleur, confrontés les uns comme les autres aux sources littéraires antiques.

Comme de nombreux grands établissements résidentiels des provinces germaniques et de Gaule Belgique, la *villa* d'Orbe s'inscrit dans un schéma typologique relativement rigide limitant les libertés d'extension observées à même époque dans les *villae* d'Italie, lesquelles développent parfois leurs corps de façon plus fantasque, variant les promenades et les points de vue¹. Ces établissements n'en ont pas moins acquis, vraisemblablement, un plus grand potentiel symbolique et idéologique: les formes provinciales présentent en effet une vision généralement plus scénographique, majestueuse, basée sur la frontalité et la symétrie des bâtiments héritée des conceptions tardo-républicaines², qui pourraient suggérer une certaine sévérité si ne s'y multipliaient pas, dès les abords, les témoins d'un luxe écartant toute suspicion d'austérité. Au travers des aménagements d'agrément, des choix décoratifs, des jardins, du luxe affiché ou non, l'architecture met implicitement le propriétaire en scène, et se fait le porte-parole de ses goûts personnels, du niveau et de la qualité de sa culture, de son orientation idéologique, sinon politique, adressant par là même ce discours aux habitants comme aux visiteurs.

5.1.1. Les sources antiques: qualités de l'architecture privée et recommandations

C'est là une approche développée par les théoriciens romains influant profondément leurs principes en matière d'architecture de l'habitat.

Vitruve, dans son *De architectura*, affirme clairement combien la demeure doit correspondre aux besoins de son occupant, et aux fonctions qu'il détient dans la société (encadré ci-contre). En ce sens, la nécessité de représentation et la qualité des secteurs de réception dans les demeures nobles ne font pas que justifier les luxueuses infrastructures données à un cadre de vie privilégié et raffiné; elles s'y superposent. Sont là en jeu, traduites par les volumes, les symétries, la distribution idoine des corps de bâtiments, l'ornementation, des notions d'architecture essentielles à Vitruve lorsqu'au livre I, chapitre 2 de son traité, il définit les concepts qui la gouvernent. Toutes dépendent cependant de la notion primordiale de «convenance», *decor*, au sens d'adéquation de la chose à sa fonction ou à ses caractéristiques intrinsèques, manifestant l'harmonie de l'architecture en général et celle de ses parties par rapport au tout³. Il en découle aussi le souci d'utilité – *usus*, plus rarement *utilitas* – et de commodité dont la maison doit faire preuve. On retrouve là le *distinguo* effectué par l'architecte à propos de l'habitat des élites, dont il souligne avec complaisance les obligations de luxe (encadré). Cicéron le disait aussi, d'une manière plus moralisante, rappelant l'utilité de sa maison pour un homme de situation élevée, mais insistant sur la modération, la retenue de ses aménagements, à même de lui procurer ainsi une dignité certaine (encadré). En parallèle, une construction bien conçue et commode devra avoir de la beauté, *venustas*, lorsqu'elle aura un «aspect élégant» fondé sur les rapports modulaires des différentes parties, contribuant ainsi à l'harmonie apportée par le *decor* (encadré). Ces principes valent aussi pour les demeures de campagne⁴: au même titre qu'en ville, l'architecture est là pour affirmer le niveau social du propriétaire, sa puissance économique et politique, mais aussi et surtout dans ce cadre, l'étendue de sa culture, donc de son excellence. Comme le relève X. Lafon, Vitruve souligne ici le système de pouvoir qu'est la *villa*⁵.

Il est clair que ces conceptions datent de deux siècles avant la période qui nous concerne, mais la situation rapportée par Pline dans ses lettres, en particulier celles

1 Par exemple les *villae* de Sabaudia, des Quintili, de Centocelle (MIELSCH 1999, 67-86) ou de Val Catena, à Brioni (FÖRTSCH 1993, pl. 46.1; LAFON 2001, 459, 461, fig. 194).

2 Voir l'évolution des conceptions architecturales de la *villa* maritime, largement applicable à tout grand ensemble résidentiel, entre l'époque républicaine et le premier siècle de l'Empire, chez LAFON 2001, 52-58, 274-275 et 285-290.

3 Voir encadré. La portée de ces notions est également analysée par CALLEBAT 1996.

4 Vit. *De arch.* VI, 5, 3: «*Earum autem rerum non solum erunt in urbe aedificiorum rationes, sed etiam ruri (...)*».

5 LAFON 2001, 216.

Domus, decor: où l'usage fait nécessité

I, 2, 6: (...) *decor sic exprimitur cum aedificiis interioribus magnificis item vestibula convenientia et elegantia erunt facta. Si enim interiora perfectus habuerint elegantes, aditus autem humiles et inhonestos, non erunt cum decore.*

I, 2, 9: *Potentibus vero quorum cogitationibus res publica gubernatur, ad usum conlocabuntur; et omnino faciendae sunt aptae omnibus personis aedificiorum distributiones.*

I, 3, 2: *Haec autem ita fieri debent ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis. (...) venustatis vero cum fuerit orperis species grata et elegans membrorumque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes.*

VI, 5, 1-3: *Igitur is, qui communi sunt fortuna, non necessaria magnifica vestibula nec tabulina neque atria, quod in aliis officia praetant abiundo neque ab aliis ambiuntur. (...) nobilibus vero, qui honores magistratusque gerundo praestare debent officia civibus, faciunda sunt vestibula regalia alta, atria et peristylia amplissima, silvae ambulationesque laxiores ad decorem maiestatis perfectae; praeterea bybliothecas, basilicas non dissimili modo quam publicorum operum magnificentia comparatas, quod in domibus eorum saepius et publica consilia et privata iudicia arbitriaque conficiuntur. Ergo si his rationibus ad singulorum generum personas, uti in libro primo de decore est scriptum, ita disposita erunt aedificia, non erit quod reprehendatur* (texte édition Loeb 1970).

I, 2, 6: «La convenance s'exprime ... lorsque, pour des bâtiments dont les intérieurs seront magnifiques, on fera aussi des vestibules élégants qui leur conviendront. En effet, si les intérieurs ont une finition élégante mais des accès ordinaires et sans recherche, la convenance leur fera défaut» (traduction Belles Lettres).

I, 2, 9: «Quant aux grands personnages dont les pensées gouvernent l'État, on arrangera leur maison selon leurs besoins; bref, la distribution des édifices devra être adaptée à chaque personnalité.»

I, 3, 2: «On doit faire ces travaux en tenant compte de la solidité, de l'utilité et de la beauté. (...) de la beauté lorsqu'on donnera à l'ouvrage un aspect agréable et élégant en calculant de façon juste les rapports modulaires entre les mesures des différentes parties.»

VI, 5, 1-3: «Donc les gens de condition modeste n'ont pas besoin de vestibules, de grands tabulina ni d'atria, parce qu'ils vont ordinairement faire leur cour chez d'autres, qu'on ne la leur fait pas. (...) Mais les personnages de haute condition doivent, pour briguer les honneurs et occuper les charges publiques, avoir de hauts et magnifiques vestibules, de très amples atria et de vastes péristyles, des jardins plantés d'allées et de larges promenades, qui tous participent à la majesté de la demeure; en outre, il doit y avoir des bibliothèques, des basiliques rivalisant de magnificence avec celles des édifices publics, parce que dans ces maisons il se fait très souvent des assemblées liées aux affaires de l'État et des jugements ou des arbitrages privés. Si donc les édifices sont ainsi disposés selon les conditions des personnes, conformément à la convenance comme il est dit au livre premier, rien ne sera à blâmer.»

Vitruve, *De architectura*

Dicendum est etiam qualem hominis honorati et principis domum placeat esse cuius finis est USUS ad quem accommodanda est aedificandi descriptio et tamen adhibendo commoditatis dignitatisque diligentia.

«Il faut aussi dire quelle doit être la maison d'un homme estimé et haut placé: la destination de cette maison est son *utilité*, à laquelle il faut approprier le plan de construction, mais aussi le souci de la commodité et de la dignité.»

Cicéron, *De officiis* I, 138(-139)

décrivant ses *villae* des Laurettes et de Toscane, montre que les mentalités n'ont que peu changé sous ce rapport, et que les mêmes notions dirigent encore la conception des riches demeures privées. Toutefois, certains principes propres à l'architecture républicaine dont Vitruve se fait encore l'écho n'ont alors plus cours en Italie pour ce genre d'édifices, mais se maintiennent apparemment davantage dans les provinces (ainsi la frontalité et la symétrie mentionnées plus haut). À la *maiestas* recherchée aux II^e-I^{er} s. avant notre ère succède, sans l'exclure pour autant, la notion d'*amoenitas*, de qualité du séjour – ou de la résidence permanente – du propriétaire dans sa villa⁶.

La meilleure prise en compte de la notion de *decor* dans l'architecture privée l'est dans son acception «naturelle»: elle concerne l'orientation des bâtiments, ou, au sein de ceux-ci, de divers corps ou pièces en fonction de leur usage ou de façon à l'optimiser; ainsi de l'orientation des chambres à coucher, des bibliothèques, des salles à manger ou des bains, selon les vents, l'humidité ou la course du soleil (encadré p. 218). Tous les auteurs traitant du sujet y recourent et formulent leurs recommandations en conformité avec ce qui, de fait, s'avère l'acquis des expériences de l'ingénierie antique; nous les verrons suivies à plusieurs reprises dans le projet architectural de Boscéaz.

6 *Ibidem* 288-289: un cadre d'habitat privilégié favorisant «la recherche du calme et du repos comme valeur suprême».

Decor et usus

I, 2, 7: *Item naturae decor erit si cubiculis et bibliothecis ab oriente lumina capiuntur, balneis et hibernaculis ab occidente hiberno, pinacothecis et quibus certis luminibus opus est partibus, a septentrione quod ea caeli regio neque exclaratur neque obscuratur solis cursu, sed est certa immutabilis die perpetuo.*

VI, 4, 1-2: *Nunc explicabimus, quibus proprietatibus genera aedificiorum ad usum et caeli regiones apte debeant spectare. Hiberna triclinia et balnearia ad occidentem hibernum spectent, ideo quod vespertino lumine opus est uti, praeterea quod etiam sol occidens adversus habens splendorem, calorem remittens efficit vespertino tempore regionem tepidiorem. Cubicula et bybliothecae ad orientem spectare debent; usus enim matutinum postulat lumen, item in bybliothece libri non putrescent. (...) Triclinia verna et autumnalia ad orientem; tum enim praetenta luminibus adversus solis impetus progrediens ad occidentem efficit ea temperata ad id tempus quo opus solitum est uti. Aestiva ad septentrionem, quod ea regio, non ut reliquae per solstitium propter calorem efficitur aestuosa: eo quod est aversa a solis cursu, semper refrigerata et salubritatem et voluptatem in usu praestat.*

I, 2, 7: «Il y aura encore convenance naturelle si, pour les chambres à coucher et les bibliothèques, on oriente les ouvertures au levant, pour les bains et les appartements d'hiver, au couchant d'hiver, pour les pinacothèques et les pièces qui ont besoin d'une lumière déterminée, au nord, car cette orientation n'est ni surexposée, ni obscurcie par le cours du soleil, mais elle a une constance assurée pendant toute la durée du jour.»

VI, 4, 1-2: «Nous traiterons maintenant de l'exposition appropriée que doivent avoir, en fonction de leur usage spécifique, les différentes parties des constructions. Les *triclinia* d'hiver et les bains regarderont le couchant d'hiver, cela parce que la lumière du soir y est nécessaire, pour la raison aussi qu'arrivant de face et conservant son éclat avec une chaleur moins vive, le soleil couchant adoucit, vers le soir, la température du lieu. Chambres et bibliothèques doivent regarder le soleil levant: leur usage demande en effet la lumière du matin et, de plus, les livres ne se déliteront pas dans les bibliothèques. (...) Les *triclinia* de printemps et d'automne doivent être tournés à l'orient: exposés en effet aux rayons du soleil qui dans sa marche vers le couchant vient les frapper de face, ils en reçoivent une douce température au moment habituel où on les utilise. Les *triclinia* d'été seront exposés au nord, car ce secteur n'est pas étouffant comme le sont les autres sous l'effet de la chaleur, à l'époque du solstice: étant à l'écart de la course du soleil, il reste frais et fait que l'usage de ces pièces est sain et agréable.»

Vitruve, *De architectura*

5.1.2. Le plan: l'orientation, l'axialité et quelques concepts directeurs

La *pars urbana* présente plusieurs caractéristiques planimétriques qui font, dès ce niveau, son originalité.

Couvrant deux hectares et demi, elle s'inscrit dans la catégorie des édifices à cour centrale en péristyle de type méditerranéen, à ceci près que, au contraire d'établissements similaires proches, comme Yvonand-Mordagne ou Dietikon/ZH, le dédoublement de la cour, de proportions sensiblement égales, a pour but d'amplifier considérablement les espaces ouverts. On est en présence d'un système modulaire auquel on ajoute à volonté des unités en fonction de l'extension souhaitée⁷. Les ailes encadrant les *porticus triplices* s'articulent – au moins dans le projet initial – de manière cohérente et normale avec le corps principal de B4. Celui-ci présente, à l'instar des péristyles, le même doublement de certaines pièces, en l'occurrence les grandes salles 66 et 103 avoisinant les 100 m², situées dans l'angle nord-ouest des péristyles, au nord de chacune des deux séries de pièces constitutives de ce corps de logis⁸. Leur surface suppose un vaste volume assuré, conformément aux normes antiques, par une hauteur au moins égale à leur côté, soit 10-12 m. Si ces salles de réception apparaissent dans chaque péristyle, leur ouverture est autre, L 103 donnant directement sur le portique, comme les autres pièces de ce péristyle; le regroupement de deux appartements dans ce dernier, associé à la présence de la pièce la plus riche de la *villa*, L 101, axée sur la cour selon une quasi-constante observée dans les grandes maisons à péristyle d'époque impériale⁹ font de ce secteur une zone préférentiellement destinée aux propriétaires, une *pars privata* avec les réserves que ce terme implique dans le cadre de la *villa* (voir *infra* 5.1.7.1). Orientée dans la pente naturelle est-sud-est en position panoramique, la *pars urbana* ouvre sur une terrasse dominant la plaine¹⁰; son entrée principale est ainsi rejetée en amont, sur son flanc occidental où a été établie une galerie d'apparat. La double cour à péristyles est fermée par la galerie 9 constituant la façade

7 Voir à ce propos l'analyse convergente de LAFON 2001, 274, et sa notion de «programme minimum» régissant l'unité de la résidence, constituée par la «multiplication des séquences de base» de ce programme.

8 Avec respectivement 120 m² et 96 m².

9 DUNBABIN 1999, 308.

10 Voir encadré p. 219. Ajoutons ici que le léger désaxement de la *pars urbana* par rapport aux points cardinaux semble répondre à un souci d'implantation conforme à certaines directives de salubrité du climat consignées chez Virgile et Palladius, ce dernier recommande en I, 8, 3 une orientation de la façade vers le sud-sud-est, correspondant en l'occurrence au front sud de Boscéaz, sa façade orientée vers l'est concordant avec la préférence de Virgile et Varron, qui veulent éviter l'humidité des vents du sud; cf. commentaire dans l'édition Belles-Lettres 1976, 117.

Le privilège de la vue

Ipsius autem praetorii situs sit loco aliquatenus erectiore et sicciore quam cetera, propter iniuriam fundamentorum et ut laeto fruatur aspectu.

«Quant à l'habitation du propriétaire, il faut en fixer l'emplacement en un lieu plus élevé et plus sec que les autres, pour éviter que les fondations ne soient endommagées et pour qu'elle bénéficie d'une belle vue.»

Palladius, *Opus agriculturae* I, 8, 2

orientale de l'édifice, prolongée de part et d'autre de cinquante à soixante mètres pour desservir deux corps saillants fermant la symétrie; ces pavillons ou *diaetae* rythment de leur volumes une façade «d'un seul tenant, longue de 207 m», dont ils sont partie prenante. L'ensemble de l'édifice B4 et de ses extensions s'étirant sur son front oriental présente une symétrie parfaite et une grande homogénéité¹¹.

Ainsi le concept directeur à la base de toute l'épure architecturale se fonde sur deux axes qui se croisent perpendiculairement: l'axe est-ouest, autour duquel s'agencent toutes les symétries, axe également de pénétration dans la demeure, et l'axe nord-sud, qui se développe en façade orientale et organise les circulations principales entre les différents corps fonctionnels (cf. fig. 134).

Derrière la *diaeta* sud, les bains, constitués de deux unités, forment un ensemble architectural à part entière, B1, séparé du reste de l'habitat pour des raisons de sécurité, mais aussi situé au Midi pour profiter d'un ensoleillement maximal. On remarquera que les pièces thermales ne s'intègrent pas dans la symétrie voulue de la façade (pl. 2), mais y font appendice. Cet isolement relatif des thermes dans le plan de la *pars urbana* les met en outre d'autant mieux en évidence que la restitution des grandes pièces, hautes de 10 m environ, est là pour le souligner.

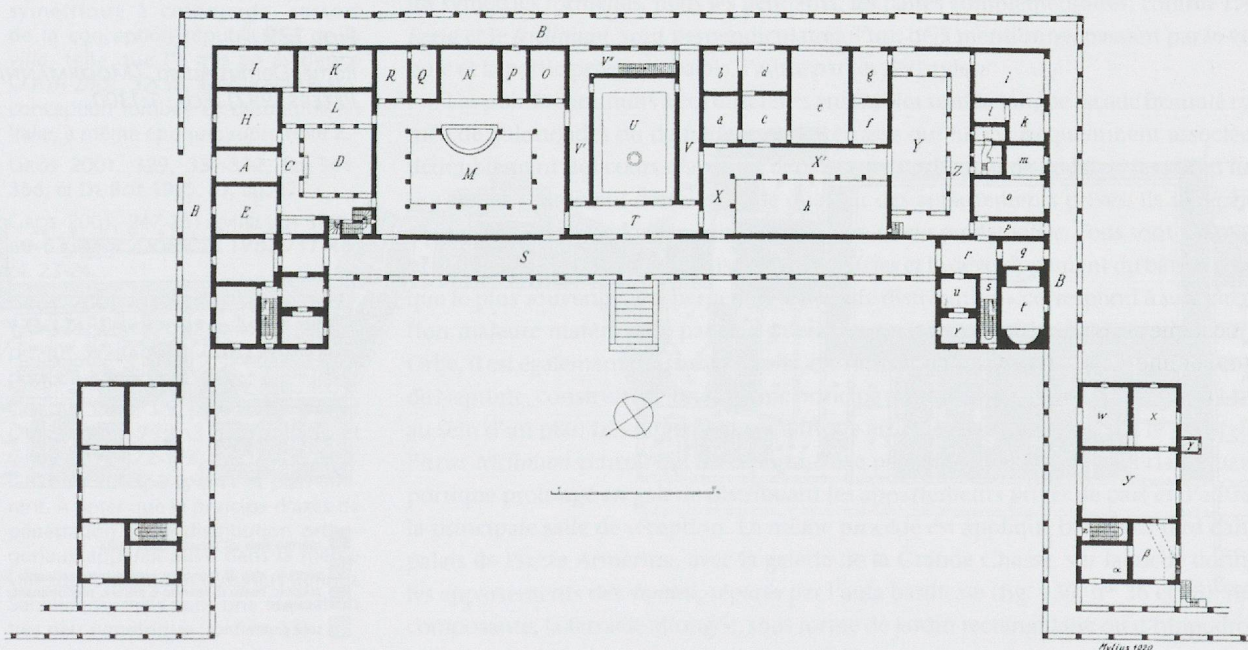
Les rapprochements à conception de pareille ampleur sont à rechercher dans des *villae* présentant des caractères palatiaux analogues, dont l'articulation très claire des bâtiments, la répartition des zones fonctionnelles et la taille des aménagements sont les éléments les plus flagrants. En restant dans les provinces nord-occidentales, la villa de Nennig (D), bien que légèrement plus tardive, correspond le mieux, extérieurement, à l'aspect offert par Boscéaz (fig. 127): la symétrie stricte de sa façade côté jardin, la présence de pavillons latéraux reliés au corps principal par des portiques, la masse de ses trois corps à l'étage, visibles sinon frontalement, du moins en façade arrière, méridionale, sont des éléments de «monumentalisation» de l'édifice

11 X. Lafon souligne l'importance de la façade aval des *villae* implantées dans les pentes, et le moyen de marquer l'axe de symétrie des constructions de grande longueur par des avant-corps saillants aux extrémités (LAFON 2001, 53-55).

L'analyse des orientations solaires menées à Orbe autour du mithraeum (RAPPORT 1996-1997, 18) révèle que de son côté, la *pars urbana* fait globalement face au coucher du solstice d'été, une orientation exactement suivie par le mur mitoyen des portiques 10 et 11 du double péristyle. Merci à D. Weidmann pour cette information.

Fig. 127

Pars urbana de la villa de Nennig
(GROS 2001, 332, fig. 365).
Éch.: 1:1000.



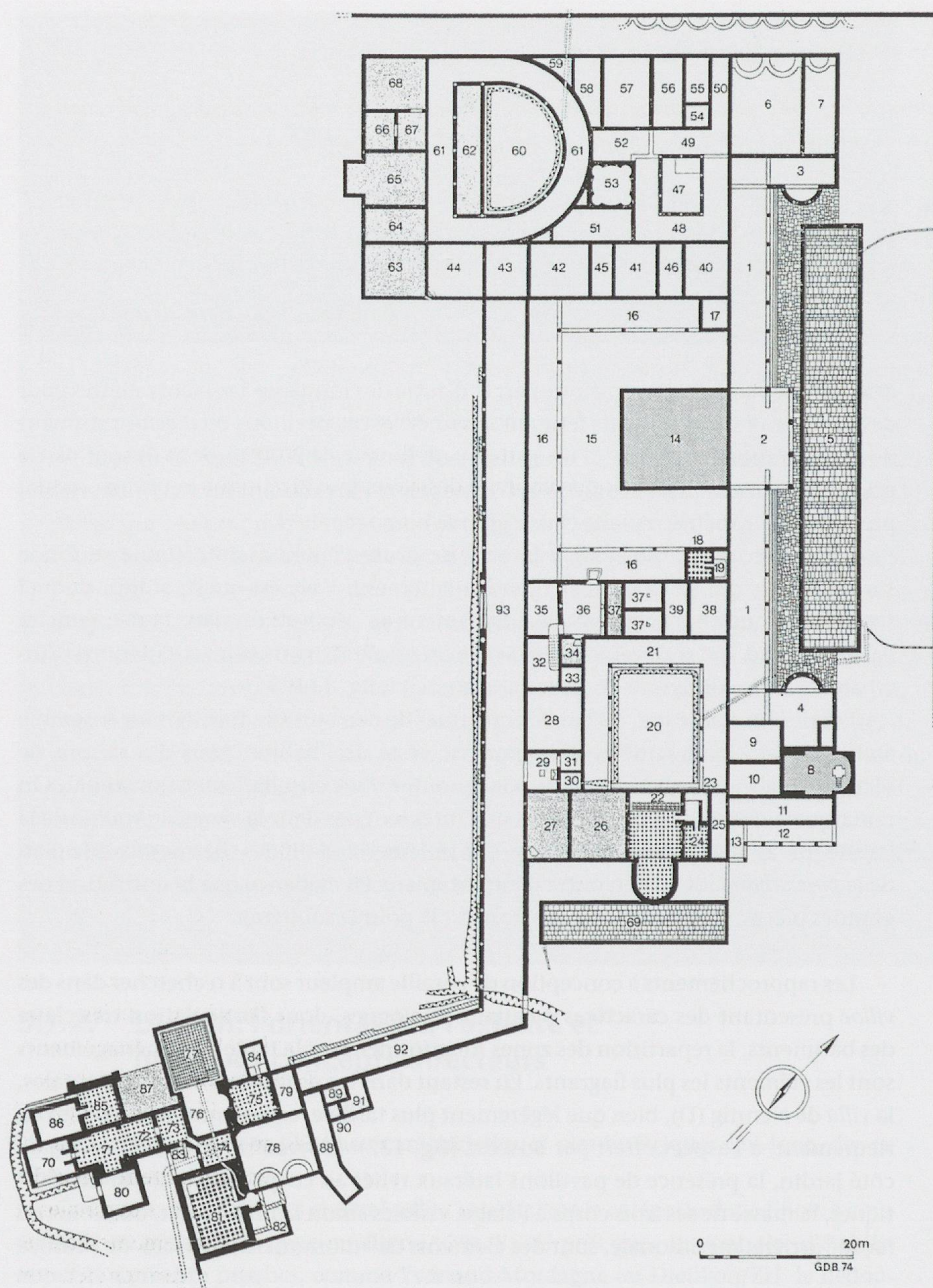
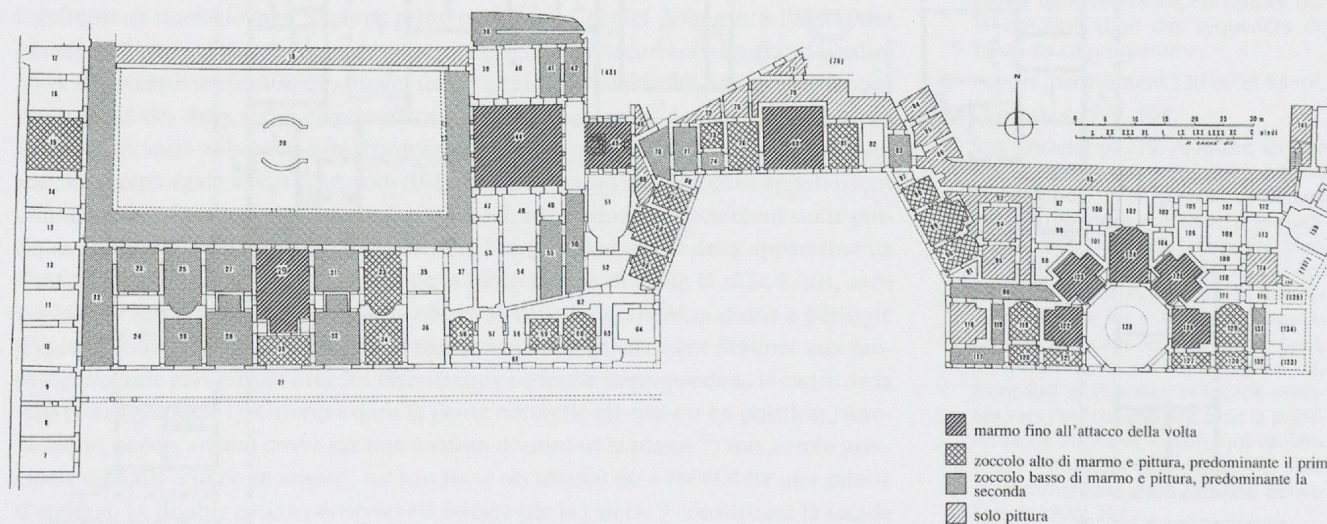


Fig. 128

Pars urbana de la villa de Haccourt
(DE BOE 1975, fig. 17). Éch.: 1:1000.

Fig. 129

Rome, Domus Aurea, (MOORMANN/
PETERS 1992). Éch.: 1:1300.



- marmo fino all'attacco della volta
- zoccolo alto di marmo e pittura, predominante il primo
- zoccolo basso di marmo e pittura, predominante la seconda
- solo pittura

mis en œuvre à Orbe. À noter que les pavillons, en retour d'angle droit, jouent le rôle d'ailes et délimitent un espace de jardin couvrant tout à la fois les fonctions des péristyles et de la terrasse d'Orbe. En revanche, Nennig appartenant à la catégorie des *villae* à portique en façade et risalites¹², elle ne possède des cours intérieures à portiques qu'en raison de sa taille remarquable, et ces cours sont conçues et fonctionnent de manière différente entre elles comme en regard des péristyles d'Orbe – bien qu'elles desservent comme ces derniers des secteurs d'affectation distincte. Nennig peut être rapprochée sous cet aspect de la *pars urbana* de la *villa* de Haccourt (B) qui, construite au milieu du II^e s. selon une typologie similaire, présente non pas deux, mais quatre cours intérieures très spécifiques articulant les divers quartiers dans un corps d'édifice extérieurement très unitaire (fig. 128)¹³. La monumentalité et l'homogénéité du palais flavien de Fishbourne (GB), sur lequel nous aurons l'occasion de revenir également, pourraient être citées aussi.

Ce genre de conception architecturale modulaire, très organique et propre à des projets importants se développe en Italie dès Néron. Le gigantesque «pavillon» de la Domus Aurea montre, toutes proportions gardées, des caractéristiques qu'Orbe n'est pas sans rappeler (fig. 129)¹⁴. Son développement compact et linéaire par rapport à la façade méridionale, privilégiée car donnant sur une terrasse, offre un corps central doté de deux cours pentagonales ouvertes sur la terrasse, de part et d'autre d'un axe de symétrie centrale passant par la fameuse salle octogonale au cœur de l'édifice. Latéralement, deux corps de bâtiment eux-mêmes symétriques et ouverts à l'arrière sur les péristyles rectangulaires – dont ne subsiste que l'unité occidentale – prolongent la façade en terrasse. L'ensemble, d'une largeur de 70 m maximum, court sur plus de 300 m, égrainant en arrière de la façade principale, comme à Orbe, quatre cours se répondant deux par deux. On retrouve ces principes à la faveur de la construction, sur le Palatin, de la Domus Augustana (fig. 131)¹⁵: le palais voulu par Domitien, articulé en plusieurs unités successives, présente le dédoublement des péristyles dans la partie officielle et de représentation, flanqués et séparés de locaux symétriques; en façade frontale nord-est, le péristyle-vestibule central fait pendant à l'*Aula Regia*, à laquelle répond le *triclinium* impérial dans la portion nord, de réception; le secteur privé correspondant à la demeure personnelle de l'empereur est retiré, formant dans l'axe – majeur – du vestibule un corps à part, organisé autour d'un jardin à péristyle et fontaine monumentale situé à un niveau inférieur: au-delà du groupe de pièces rappelant par leur agencement le corps occidental de la Domus Aurea, l'aile sud-est de l'habitat comprend un petit secteur thermal, l'aile nord-ouest les appartements; au sud-ouest deux *dietae* symétriques, agencées autour de petites cours semi-circulaires, permettent d'accéder au vaste hémicycle donnant sur le Cirque Maxime. Au rez, trois salles octogonales et symétriques accueillent des *triclinia* estivaux, tandis que sous les appartements d'autres pièces rectangulaires ont la même fonction. Les axes sur lesquels s'organisent ici, non les symétries formelles, mais les pendants, les paires complémentaires, comme l'*Aula Regia* et le *triclinium*, sont perpendiculaires, l'un, déjà mentionné, passant par le vestibule et la partie privée du palais, l'autre par les péristyles.

Les points communs à ces différents ensembles sont la longue façade frontale rythmée de colonnades ou de fenêtres et la terrasse qui lui est fréquemment associée, le dédoublement des cours d'apparat dans le corps principal de l'édifice, les zones fonctionnelles clairement définies, tel le quartier des appartements privés; ils se repèrent à partir des Flaviens dans la construction des *domus* ou des *villae*. Tous sont soumis au principe des axes croisés organisant les symétries et le développement du bâti. À relever que le plus souvent, l'axe perpendiculaire «de distribution» correspond à une circulation majeure matérialisée par une galerie ou un portique. Observé à Rome comme à Orbe, il est également illustré à Acholla, en Tunisie, dans la *domus* urbaine du Triomphe de Neptune, construite selon le même principe entre 150 et 170 de notre ère (fig. 148)¹⁶: au sein d'un plan très largement symétrique articulé sur l'axe formé par le péristyle et l'*œcus-triclinium* central qui lui répond, l'axe perpendiculaire y est matérialisé par un portique prolongé en galerie distribuant les appartements privés de part et d'autre de la principale salle de réception. Le même procédé est appliqué bien plus tard dans le palais de Piazza Armerina, avec la galerie de la Grande Chasse, sur laquelle donnent les appartements des *domini*, séparés par l'aula basilicale (fig. 130, n^{os} 36 et 58). Autre composante, la terrasse allongée, sous forme de jardin rectangulaire ou d'hippodrome

12 GROS 2001, 324-329, SMITH 1997, 194. On relèvera que son organisation, avec des cours intérieures cachées par la façade strictement symétrique à colonnade, ressort de la conception républicaine de la *villa*, telle que l'a mis en évidence LAFON 2001, 52-58, avec la *villa* Prato, conception tombée en désuétude en Italie, à même époque; *supra* note 2.

13 GROS 2001, 329, 331-332, fig. 364-366, et DE BOE 1975, 41, fig. 17.

14 GROS 2001, 247-251; MIELSCH 1999, 60-63; MAC DONALD 1982, 31-46, pl. 23-24.

15 GROS 2001, 252-256; SMITH 1997, 173-174; MAC DONALD 1982, 47-74, pl. 40; WATAGHIN CANTINO 1966, part. 83-85.

16 GOZLAN 1992, 3-9, plan II, repris chez DUNBABIN 1999, 311, fig. 309, et GROS 2001, 172-173, fig. 180; BULLO/GHEDINI 2003, 2.2, 8-11 et plan afférent. À noter que le principe d'axes de pénétration et de distribution orthogonaux apparaît aussi dans la même ville, dans la maison d'Asinius Rufinus Sabinianus, mais dans une réalisation très peu symétrique (*ibidem*, 13).

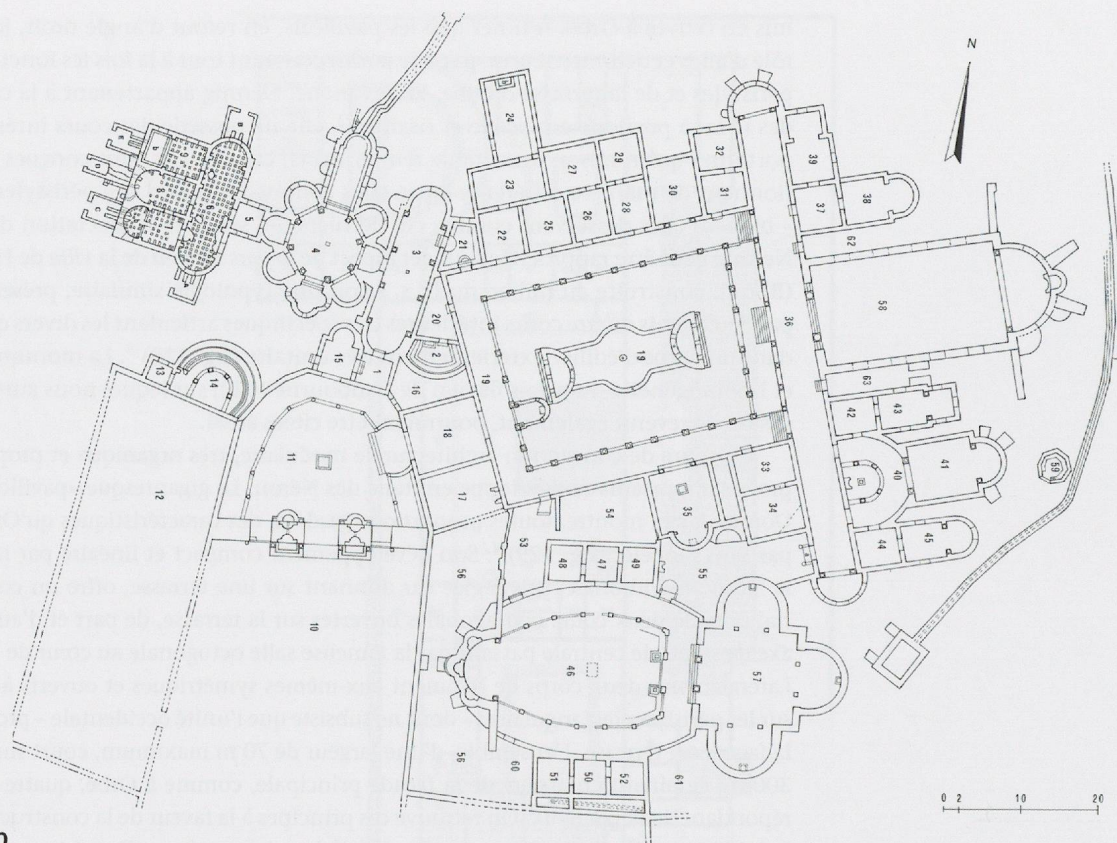


Fig. 130
Villa de Piazza Armerina (CARANDINI et al. 1982, plan h.t.). Éch.: 1:1000.

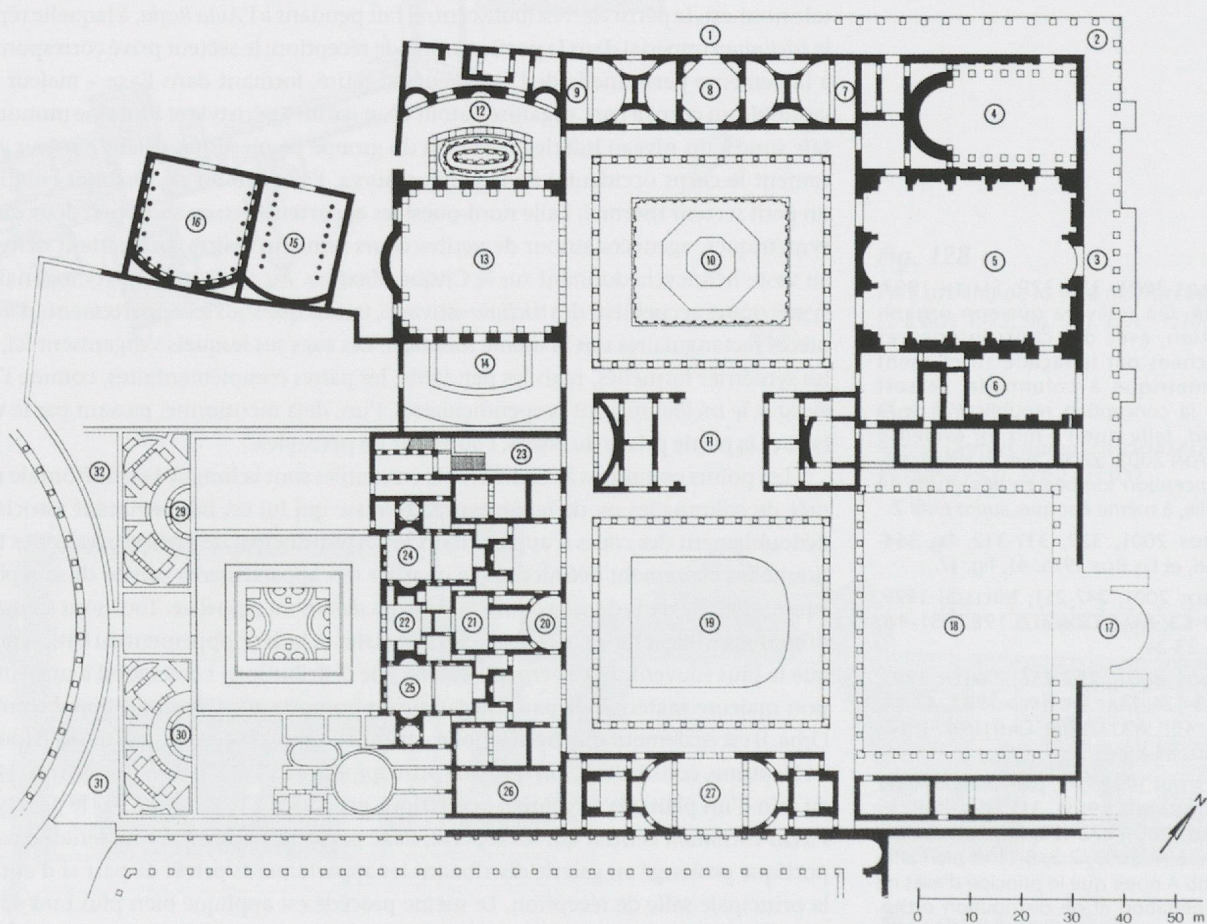


Fig. 131
Rome, Domus Flavia et Augustana (FÖRTSCH 1993, pl. 59.2). Éch.: 1:1500.

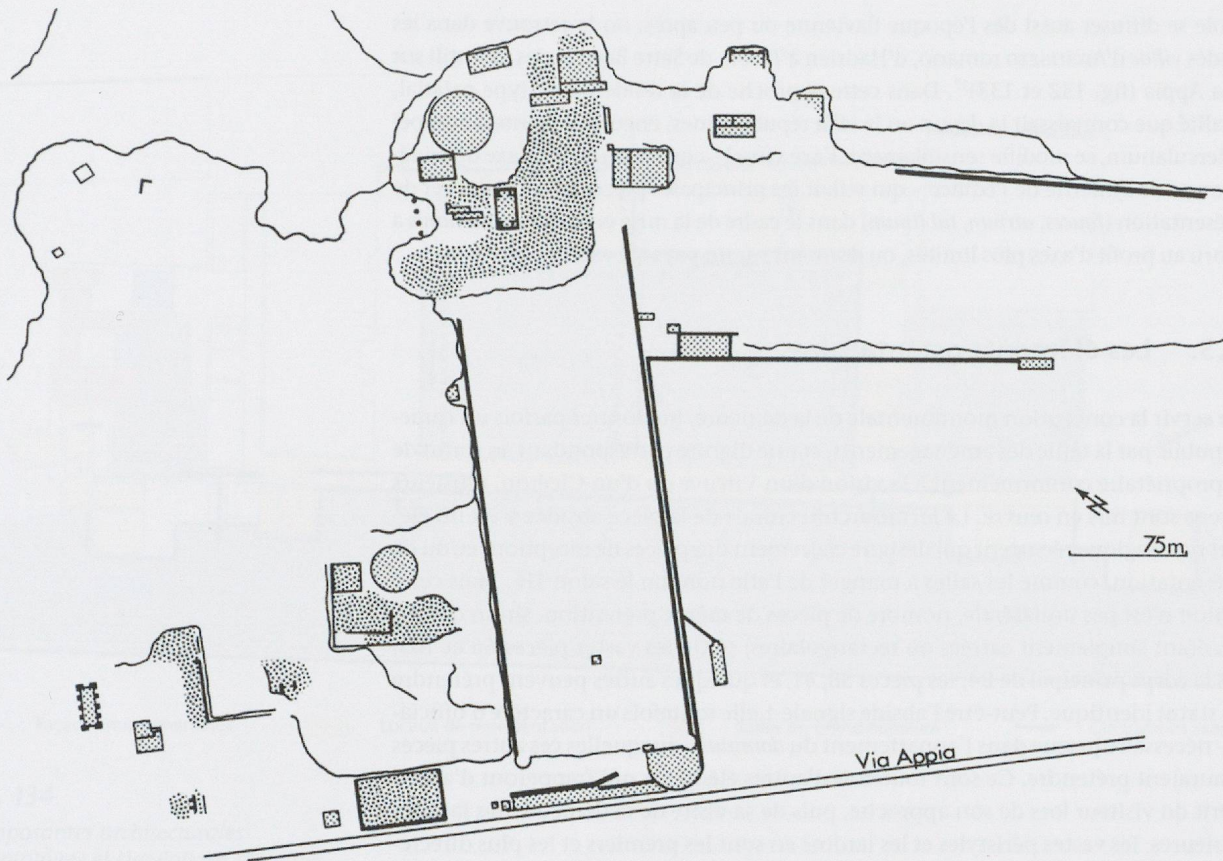


Fig. 132

Rome, villa suburbana des Quintili (MIELSCH 1999, 83, fig. 61). Éch.: 1:5000.

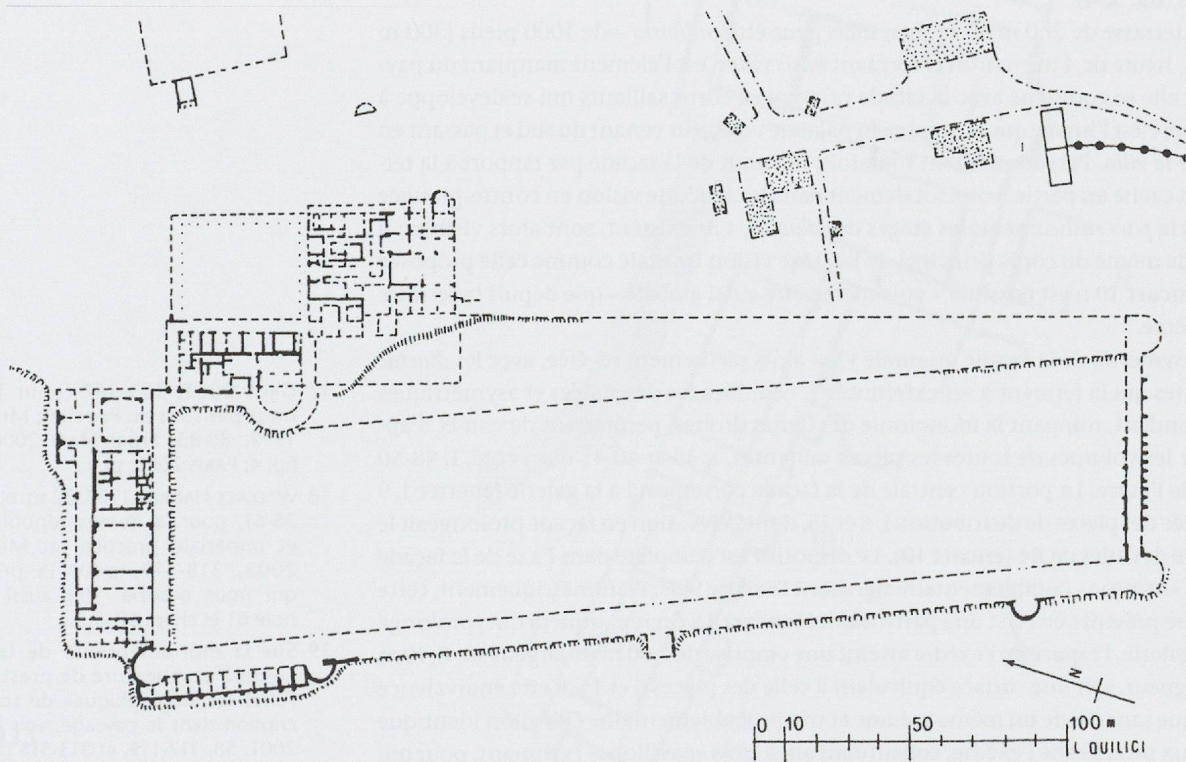


Fig. 133

Rome, villa suburbana de Sette Bassi (GROS 2001, 319, fig. 347). Éch.: 1:2500.

semble se diffuser aussi dès l'époque flavienne ou peu après; on la retrouve dans les grandes *villae* d'Arcinazzo romano, d'Hadrien à Tivoli, de Sette Bassi et des Quintili sur la via Appia (fig. 132 et 133)¹⁷. Dans cette approche de la résidence de type palatial, l'axialité que connaissait la *domus* ou la *villa* républicaines, encore flagrante à Pompéi ou Herculaneum, se modifie sensiblement: l'axe visuel – correspondant à l'axe de pénétration et de symétrie de l'édifice – qui reliait les principales pièces de réception et de représentation (*fauces*, *atrium*, *tablinum*) dans le cadre de la mise en scène du *dominus* a disparu au profit d'axes plus limités, ou donnant sur un paysage extérieur¹⁸.

5.1.3. Les éléments ostentatoires

Pour servir la conception monumentale de la demeure, lui donner parfois un caractère public par la taille des aménagements, et une dignité correspondant au statut de son propriétaire conformément à la vision d'un Vitruve ou d'un Cicéron, plusieurs moyens sont mis en œuvre. La forme architecturale de la pièce absidée y est un élément typologique récurrent qui désigne clairement des pièces de réception, et/ou de représentation, comme les salles à manger de l'aile nord ou le salon 116. Mais cette solution n'est pas unilatérale, nombre de pièces de même prétention, sinon davantage, étant simplement carrées ou rectangulaires: outre les vastes pièces 66 et 103, dans le corps principal de B4, les pièces 38, 41, et quelques autres peuvent prétendre à un statut identique. Peut-être l'abside signale-t-elle toutefois un caractère d'officialité – nécessaire jusque dans l'appartement du *dominus* – auxquelles ces autres pièces ne sauraient prétendre. Ce sont toutefois d'autres éléments qui frapperont d'abord l'esprit du visiteur lors de son approche, puis de sa visite de la demeure: les façades extérieures, les vastes péristyles et les jardins en sont les premiers et les plus directement perceptibles. Mais dans un second temps, l'usage, la disposition ou la présence de certaines catégories de locaux participent de cette volonté ostentatoire.

5.1.3.1. Les façades, la frontalité et les symétries

Outre la masse de la *pars urbana*, dont certains volumes comme les thermes devaient être repérables à distance, trois principaux plans extérieurs avaient un impact visuel certain (fig. 134).

La terrasse de 260 m au moins, mais peut-être *milliaria* – de 1000 pieds (300 m env.) –, haute de 4 m environ et formant *basis villae*, est l'élément marquant du paysage¹⁹; elle se conjugue avec la façade orientale à corps saillants qui se développe à l'arrière; c'est l'image que retiendra du palais le voyageur venant du sud et passant en aval de la *villa*. Paradoxalement toutefois, le retrait de la façade par rapport à la terrasse la cache en partie, voire totalement dans le cas d'une vision en contre-plongée depuis la *pars rustica*; seuls les étages des *diaetae*, s'ils existent, sont alors visibles; il en va de même du corps principal de B4. Une vision frontale comme celle proposée par l'encart 10 n'est possible – sans même être aussi globale – que depuis la terrasse elle-même.

La symétrie de la façade orientale y est alors pleinement révélée, avec les *diaetae* saillantes qui la ferment à ses extrémités²⁰. Leur façades découpées et asymétriques se répondent, rompant la monotonie des lignes droites, permettant de voir et d'apprécier les volumes de toutes les pièces saillantes, L 38 et 40-41 d'un côté, L 48-50 et 55 de l'autre. La portion centrale de la façade correspond à la galerie fenêtrée L 9 flanquée des pièces de distribution L 6 et 15, dont l'élévation en façade prolongeait le volume des ailes de B4 (encart 10). Le dispositif est complété dans l'axe de la façade par un «fronton» complémentaire signalant l'exèdre 9bis. Planimétriquement, cette dernière présente en effet une particularité (encart 1): on remarquera que, prolongé sur la galerie, l'espace de l'exèdre atteint une emprise de 7,60 m de largeur sur 8,40 m de longueur, soit une surface équivalant à celle des pièces 6 et 15. Cette équivalence implique sans doute un même volume et très probablement une élévation identique des deux pièces et de l'exèdre, constituant ainsi trois «pavillons» rythmant, pour qui les voit de l'extérieur, la façade orientale de l'édifice entre les décrochements multiples des deux *diaetae*. Ces trois «pavillons» répondent aux trois exèdres majeures de la façade occidentale à décrochements 68/96/97, et offrent ainsi un renvoi d'une

17 GROS 2001, 363-367 (pour Tivoli, nous pensons au Poecile); MIELSCH 1999, 80-83; FIORE/MARI 2000, 14, fig. 4; PARIS 2000, pl. I.

18 WALLACE-HADRILL 1988, 82 sq. et 1994, 38-61, pour la *domus* républicaine et impériale précoce, et MIELSCH 2003, 318-319, pour la période qui nous occupe. Voir aussi *infra*, note 61 et chap. 5.1.6.3.

19 Sur la monumentalité de la *villa* comme architecture de prestige et l'effet «scénographique» de son inscription dans le paysage, voir LAFON 2001, 58, 117-119, et 313-315 pour la période impériale. Dans la recherche de monumentalité, les façades restent l'élément traditionnel et incontournable.

20 Cf. note 11, *supra*.

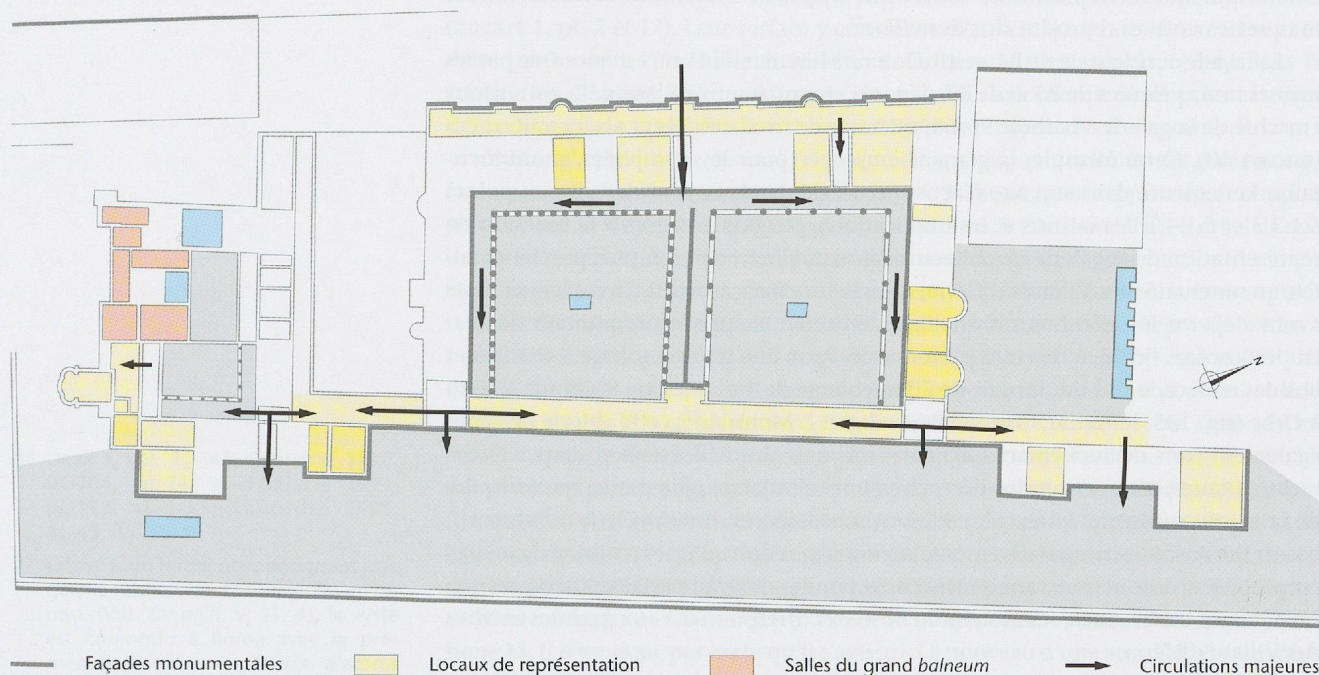


Fig. 134

Composantes architecturales ostentatoires et circulations majeures de la pars urbana. Éch.: 1:1750.

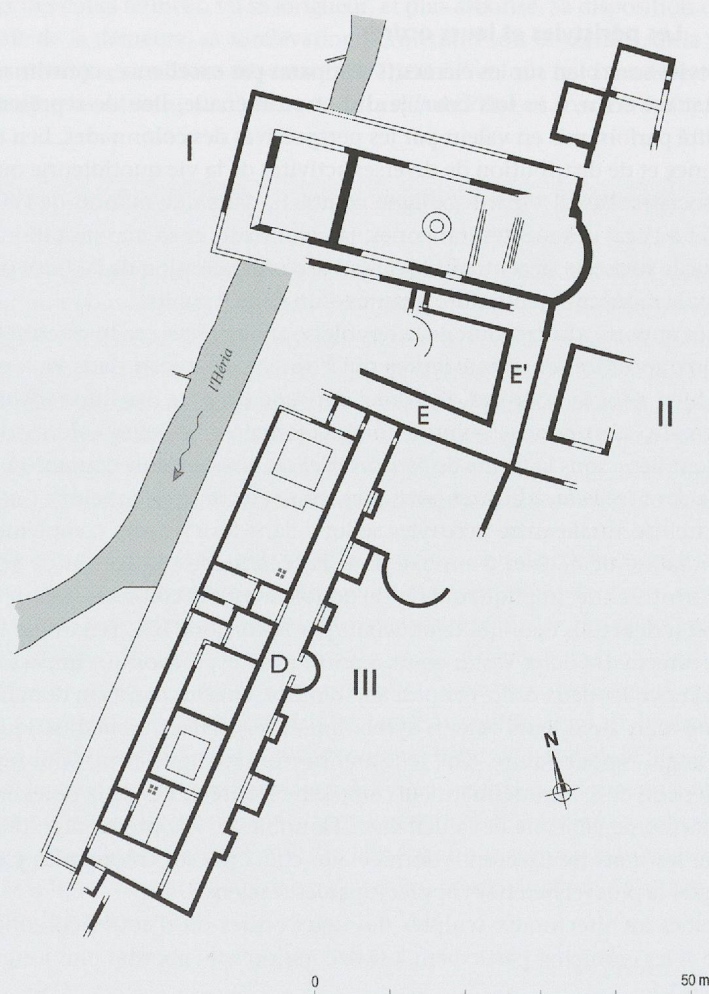


Fig. 135

Villards d'Héria, édifice thermal; D-E, galeries principales (dessin J. Bernal d'après LERAT 1998, fig. 39). Éch.: 1:1000.

façade à l'autre, marquant nettement l'emprise du corps central de B4, occulté. On notera que cette solution esthétique apparaît systématiquement sur les maquettes votives reproduisant des *villae*²¹.

La façade occidentale de B4, restituée à une hauteur de 11 m, est encadrée par les masses moins élevées de B5 et de B7, dans un second temps B6. Mais elle est surtout enrichie de la galerie-vestibule 96/68, rythmée de neuf exèdres et absides alternées (**encart 10**). Cette formule, largement employée pour les nymphées, monumentalise la demeure dans son axe d'accès privilégié. Nous en aborderons aux points 5.1.3.3 et 5.1.4.1, les raisons et les implications, étroitement liées à la fonction de représentation de la galerie. Architecturalement, elle trouve son plus proche parallèle au sanctuaire des Villards d'Héria, dans le Jura français voisin, avec lequel nous avons déjà vu les nombreuses analogies entretenues par le programme décoratif de Boscéaz: l'édifice thermal y est desservi par une grande galerie à exèdres et absides en façade sud-est, longue de 70 m et large de 4 m – contre 99 m sur 4,50 m à Orbe (**fig. 135**, lettre D). Comme l'a souligné J. Monnier²², cette galerie présente également trois décrochements majeurs, soit une abside centrale et deux exèdres rectangulaires, alternées à des décrochements similaires plus petits; au contraire de la galerie urbigène, les extrémités sont sans exèdres, limitant leur nombre à 7, contre 9 à Boscéaz: comparativement, la longueur réduite d'une trentaine de mètres empêche leur adjonction, sans quoi la correspondance serait parfaite, à ceci près que la séquence est inversée, les absides de Boscéaz correspondant aux grandes exèdres des Villards d'Héria.

D'autres façades sont aussi mises en évidence, de manière picturale: ce sont, désormais à l'intérieur de la *pars urbana*, le mur de la cour 17, mais aussi et surtout les murs délimitant les cours d'apparat à *porticus triplex*; tous sont immédiatement visibles et présentent dans les portiques la décoration unitaire répondant à l'architecture de chaque cour, le mur sans doute aveugle à l'est possédant, lui, son propre décor.

5.1.3.2. Les péristyles et leurs ordres

Les péristyles sont bien sûr les éléments d'apparat par excellence, constituant dans un habitat un écrin, à la fois cour, jardin et promenade, lieu de représentation, d'officialité parfois, mis en valeur par les perspectives des colonnades, lieu aussi de convergence et de distribution de diverses activités de la vie quotidienne ou d'obligations sociales. Pascal Vipard souligne combien, dans une maison de l'élite provinciale et à l'égal des réalités italiennes, la colonnade, et sa manifestation la plus éloquente, le péristyle, accentuent le caractère d'officialisation de l'édifice privé, lui attribuent la monumentalité et les qualités d'un édifice public²³.

Le soin apporté à la création de la double cour de Boscéaz se lit essentiellement dans la juxtaposition des deux ordres qui l'ornent, le toscan dans la cour nord, le corinthien dans la cour sud. Les deux péristyles, réunis dans une même unité architecturale, sont conçus comme complémentaires, et leurs colonnades sont étroitement liées, sous la forme de *porticus triplices*, une formule courante à époque impériale dans les *villae* à ailes et portiques, voire en contexte urbain²⁴. Cette équivalence architecturale entre péristyles se joue dans les rythmes complémentaires des colonnades, de 4,20 m d'entraxe pour la colonnade toscane, et de sa moitié pour la corinthienne, impliquant près du doublement des colonnes dans le *porticus triplex* sud (**encart 5**). Pour qui débouchait par le corridor 104, venant de l'entrée, la vision directe des deux vastes cours à portiques devait avoir un impact certain; répétés à l'envi, les deux ordres imposaient d'office, chacun dans son domaine, leur esthétique mais aussi leurs valeurs symboliques respectives, helléni(sti)ques pour l'un et romaines pour l'autre. Une telle architecture souligne ainsi, pour reprendre une expression de S. Zimmermann, la complémentarité de ces deux pôles et contribue à l'harmonie générale de la demeure. La noblesse, «l'extrême dignité» – pour reprendre les mots de Cicéron – donnée aux cours par les colonnades y est sans doute l'effet le plus recherché et apprécié par les Anciens²⁵.

Les blocs architecturaux sculptés des deux ordres ou d'autres colonnes de la demeure et les corniches participant à sa décoration sont abordés plus longuement en chap. 5.2.1.

21 *Aedicula* du Titelberg, de Fontoy ou de Kreuznach (BRUNET-GASTON/GASTON 2004, 84, fig. 4).

22 Cf. URBA I, vol. 1, 128.

23 VIPARD 2001, 31; WALLACE-HADRILL 1988, 64-67. Voir aussi BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 45-70, part. 47-48 et 57.

24 Voir de nombreuses *villae* des provinces nord-occidentales dont la cour devant façade, limitée par les portiques, reste ouverte mais acquiert un statut de quasi péristyle: Vicques/JU, Anthée (B), Echternach (LU), Bad Dürkheim-Ungstein (D); pour le contexte urbain, l'on retiendra l'exemple de la *domus* de Vésone à Périgueux (**fig. 125a**).

25 Cic. *Ad Quintum Fratrem* III, 1: «*Villa mihi valde placuit propterea quod summam dignitatem pavimentata porticus habebat*». Traduction cf. chap. 1.2, note 18.

5.1.3.3. Jardins, fontaines et bassins

L'emprise des jardins et des cours sur la *pars urbana* est remarquablement importante (encart 1, pl. 2 et 17). Leur surface y couvre en effet la majorité des deux hectares et demi que compte l'ensemble architectural. Ce constat n'est pas surprenant dans la conception d'une maison de campagne, dont l'un des axiomes est de proposer à l'*otium* des habitants une multiplication des possibilités de promenades et de points de vue.

Si l'on n'a pu déceler aucune trace d'aménagement en jardin de ces diverses surfaces, comme c'est le cas sur de nombreux sites d'Italie ou, pour retenir deux exemples provinciaux, à Fishbourne (GB) et, plus près de nous, à Dietikon/ZH²⁶, il est clair que les surfaces ouvertes les plus en vue et liées aux locaux de représentation devaient être des jardins d'agrément. Outre évidemment les péristyles 8 et 12, la cour septentrionale 86 fermée par le grand bassin 92, visible, voire accessible depuis les salles à manger de l'aile nord de B4, a dû recevoir comme eux un aménagement géométrique, dans la tradition couramment observée pour les cours fermées. Son pendant au sud de B4, la cour L 17, a généralement été considéré comme utilitaire – en raison entre autres du *prae-furnium* L 122, puis de l'adjonction des communs B6 –, mais l'existence des peintures extérieures, en façade de L 16, remet en question une telle identification (décors 17-1/-2). Ces peintures devaient être visibles depuis les appartements privés de l'aile sud de B4, ainsi que peut-être depuis les fenêtres de la galerie 18. La cour devait donc avoir un minimum d'aménagement ornemental; en outre, le couloir 118, desservant certes des locaux de service (L 125 et 133), lui donnait aussi accès depuis le portique 13. Il n'est donc pas exclu qu'il s'agisse ici à nouveau d'une aire d'agrément, plus retirée que le péristyle sud. Dans l'édifice B1, la petite cour à portiques 26, à proximité des thermes, joue comme rappel des péristyles, et a pu de ce fait verdoyer, comme le suggèrent certains fragments de motifs végétaux attribuables au mur 800 la fermant à l'ouest (décors 30-2/-3). La terrasse, bien sûr, largement offerte à la promenade et sur laquelle donnent la galerie 9 et les *diaetae* en saillie, devait être accessible au moins par les locaux de distribution 6 et 15 et agencée en vaste jardin, certainement plus varié que ceux des cours fermées, vu sa longueur, et plus arborisé. Sa disposition en façade principale de la demeure, sa surélévation permettant son ouverture sur la vue et le paysage, ainsi que sa surface dépassant les 7'500 m² en ont fait peut-être ce que les Romains appelaient un *xystus*²⁷. Le xyste de la villa de Plinie en Toscane était justement

26 URBA I, vol. 1, 148; CUNLIFFE 1998, 91-104, pl. 14, et FÖRTSCH 1993, pl. 13.5 et 50.5; EBNÖTHER 1995, 41-43, fig. 36-41.

27 Dérivé d'un terme grec désignant une galerie d'exercice couverte du gymnase (Vitr. *De arch.* V, 11, 4), le xyste est confondu à Rome avec la promenade extérieure, plantée d'arbres – platanes – formant frondaison, qui doublait la galerie et où les athlètes pouvaient s'exercer par beau temps, et devient chez Plinie une forme spécifique de jardin allongé avec promenade, sur terrasse. C'est cette dernière acception courante que retient GROS 2001, 317; voir aussi FÖRTSCH 1993, 71, note 846, et 73-74 pour l'analyse des témoins littéraires et archéologiques; sur les limites à donner au mot, cf. ses notes 871-876. Voir aussi GRIMAL 1969, 254-255.

Xyste

Hinc cryptoporticus propre publici operis extenditur. Utrisque fenestras, a mari plures, ab horto singulae sel alternis pauciores. Hae cum serenitas dies et immotus, omnes cum hinc vel inde ventis inquietus, qua venti quiescunt, sine iniuria patent. Ante cryptoporticum xystus violis odoratur. Teporem solis infusi repercussu cryptoporticus auget, quae ut tenet solem sic aquilonem inhibet summovetque, quantum caloris ante tantum retro frigoris. Similiter Africanum sistit atque ita diversissimos ventos alium alio latere frangit et finit. Haec iucunditas eius hieme, maior aestate. Nam ante meridiem xystum, post meridiem gestationis hortique proximam partem umbra sua temperat, quae ut dies crevit decrevitque, modo brevior, modo longior hac vel illa cadit. Ipsa vero cryptoporticus tum maxime cadet sole, cum ardentissimus culmini eius institit. Ad hoc patentibus fenestris favonios accepit transmittitque nec umquam aere pigro et manente ingravescit. In capite xysti, deinceps cryptoporticus, horti, diaeta est, amores mei, re vera amores. Ipse posui. (...)

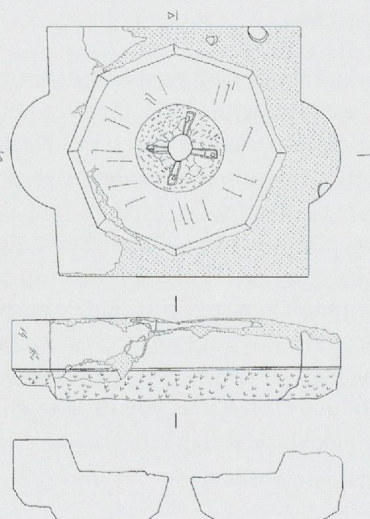
«À partir d'ici se développe une galerie voûtée qu'on prendrait pour un édifice public. Des deux côtés des fenêtres, plus nombreuses sur la mer, leur faisant face sur le jardin, mais moins nombreuses. Ces fenêtres s'ouvrent sans inconvénient des deux côtés par temps beau et calme, et lorsque le ciel est troublé de l'un ou l'autre côté, de celui où les vents ne soufflent pas. Devant cette galerie une terrasse parfumée de violettes; les rayons du soleil s'y déversent et sont multipliés par la réflexion de la galerie qui conserve la chaleur tout en arrêtant et en détournant le vent du nord. Il faut donc aussi chaud devant la galerie que frais derrière; elle s'oppose aussi au vent d'Afrique, les deux souffles les plus contraires se trouvant ainsi arrêtés et anéantis d'un côté comme de l'autre. Tel est son agrément en hiver; il l'est encore plus en été. En effet, elle rafraîchit de son ombre avant midi le xyste, après midi la portion de l'allée des litières voisine du jardin, et suivant que le jour croît ou décroît, cette ombre s'allonge ou raccourcit. Quant à la galerie, il n'y pénètre pas du tout de soleil lorsque, dans sa plus grande ardeur, il est au zénith. Ses fenêtres ouvertes laissent entrer et sortir la brise et jamais l'air ne s'y alourdit ou y est confiné. Au bout de la terrasse, puis de la galerie, du jardin, est un pavillon, délices de mon cœur, oui. C'est moi qui l'ai mis là (trad. adaptée de Belles-Lettres).»

Plinie, *Lettres*, II, 16-20

implanté contre la façade à ailes saillantes donnant au midi sur la vue²⁸; aux Laurentes, il dédoublait côté mer le cryptoportique – dont on va voir qu'il s'agit d'une galerie semblable à L 9 – longeant cette dernière (voir encadré, p. 227). Sénèque mentionne également un aménagement maritime identique²⁹. Le pendant occidental 84, devant la galerie-vestibule à exèdres et absides, est sans doute resté une zone d'accès, tout au moins si le mur établi à plus de 25 m de la façade n'a pas été implanté dès l'origine, à moins que l'accès des véhicules à l'entrée principale se soit fait par le nord, en passant devant B5. Enfin, il ne faudrait pas oublier, dans le cadre d'aménagements d'agrément propres à une grande demeure et au mode de vie des élites romaines, tout le terrain prolongeant l'emprise de la *pars urbana* jusqu'au mur d'enceinte à l'ouest de celle-ci, et apparemment délimité au nord et au sud par des murs ou des portiques repérables en photo aérienne aux abords des édifices de la *pars rustica* (fig. 1, édifices C14, C8 et C13). Ce vaste espace en relation avec la *pars urbana*, initialement vide de constructions et sans doute réservé à l'usage des propriétaires, a pu être une zone de jardin agrémentée de *gestationes*, d'allées arborisées permettant la promenade en litière ou en chaise à porteur³⁰. L'axe existant entre le château d'eau, adjacent au porche de la villa, l'ouverture dans le mur prolongeant B7 et l'entrée principale de la demeure suggère au moins une allée centrale d'accès à cette dernière. D'autres ont pu exister, et la présence plus que probable d'un petit nymphée contre le château d'eau, étayée par des tesselles en pâte de verre bleu, des enduits peints et des concrétions calcaire typiques, laisse supposer la possibilité d'une *statio* à côté de l'entrée³¹. Ces promenades ombragées étaient en effet souvent périphériques, comme en témoigne celle entourant un verger dans la villa de Plinie aux Laurentes, et agrémentées de lieux où s'arrêter, *stationes*, *diaetae* de verdure ou en dur, voire pavillons³².

Les fontaines

Les cours des péristyles 8 et 12 étaient, on l'a dit (chap. 1.1.1), agrémentées en leur centre de fontaines. De celles-ci ne sont connus que les massifs de fondation (Bn 664-665) et les conduites d'évacuation en tuiles (Cn 57 et 64) rejoignant le collecteur principal Cn 58. Les radiers, peu profonds et légèrement trapézoïdaux, mesuraient respectivement 3,40/4,10 x 2,50 m et 3,60 x 2,55 m³³. Il a pu s'agir de petits bassins de la surface des radiers (env. 8-10 m²) dotés d'adductions d'eau ornementales, telles les sculptures de Nymphe ou de Silène présentées plus bas (chap. 5.5.3), ou de véritables fontaines, sans doute alors entourées de margelles dallées, établies sur ces radiers. Un bassin octogonal taillé dans un bloc monolithique rectangulaire en calcaire urgônien (Bn 510), découvert dans l'angle sud-ouest du péristyle 12 sur la canalisation 56 (pl. 11), pourrait avoir pris place à l'origine au centre de ce péristyle (fig. 136a-b). Le trou central porte encore les traces de fixation en plomb de la vasque de type *labrum* qui le complétait, et dans le pied de laquelle passait la conduite formant jet d'eau³⁴. Un fragment de vasque circulaire de même nature et de diamètre analogue (75 cm au bord) a également été retrouvé à proximité du péristyle nord³⁵ (fig. 137a-b). Nous renvoyons pour l'analyse comparative de ces types à l'étude de S. Zimmermann.



28 FÖRTSCH 1993, 66. Plinie, *Ep.* V, 6, 16: «*Ante porticum xystus concisa in plurimas species distinctus buxo.*»

29 Sen. *Dial.* V, 18, 4: «*(...) ut in xysto maternorum hortorum qui porticum a ripa separat inambulans (...)*»; cité par FÖRTSCH 1993, 73, note 870.

30 Au xyste, prévu pour la promenade à pied, s'oppose la *gestatio*, plus large et permettant le passage des litières voire d'étroits véhicules. À ne pas confondre toutefois avec l'*hippodromus*, bien qu'elle en prenne la forme chez Plinie, en Toscane: (...) *ab his gestatio in modum circi quae buxum multififormem humilesque et retentas manu arbusculas circuit.* «Là commence une promenade pour la litière, en forme de piste autour de massifs de buis aux milles formes et de petits arbrisseaux que les ciseaux empêchent de grandir» (*Ep.* V, 6, 17). Cf. FÖRTSCH 1993, 74-75, GROS 2001, 317.

31 RAPPORT 1996-1997, 66-77, URBA I, vol. 1, 219-220.

32 Plinie, *Ep.* II, 17, 13-14: *hortum et gestationem videt, qua hortus includitur. Gestatio buxo aut marino ubi deficit buxus ambitur.* Sur le lac de Côme, les deux villas que possède Plinie sont l'une au bord de l'eau, dotée d'une *recta gestatio longo limite super litus*, l'autre, sur une proéminence, y possède une xyste sinueux, *spatiosissimo xysto leniter inflectitur* (*Ep.* IX, 7, 4).

33 Conservés sur deux assises de blocs et pierres sèches mêlés de fragments de tuile, les radiers culminent à 482 m d'alt., alors que le niveau de circulation est restitué dans les cours 30 à 40 cm plus haut (RAPPORT 1993-1994-1995, 63, TISSOT 2001, 80-81 et annexe, 24-25, qui estime leur profondeur à 30-40 cm de capacité).

34 Inv. 12257-11; le bloc présente des dimensions de 130 x 97 cm, une hauteur de 34 cm pour une profondeur de 17 cm de capacité (URBA I, vol. 2, 130-131, 142, cat. 58; ZIMMERMANN 1996, 34-35 et 75, cat. 176).

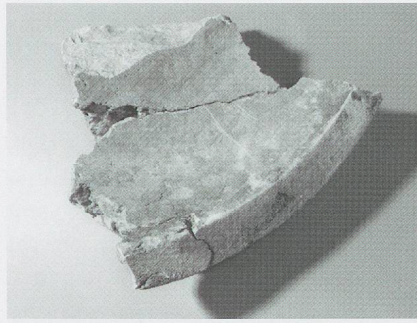
35 Dans la récupération du segment ouest du mur 265 séparant L 66 du couloir L 77; la vasque peut parfaitement avoir orné un local plus voisin de son lieu de trouvaille, comme la galerie-vestibule (URBA I, vol. 2, 131, 143, cat. 59; ZIMMERMANN 1996, 36 et 76, cat. 177).

Fig. 136a-b

Fontaine en calcaire urgônien, à bassin octogonal (dessin S. Zimmermann, dimensions: 130 x 97 cm).

Fig. 137a-b

Labrum en calcaire urgonien (dessin S. Zimmermann, diamètre: 75 cm).



36 Le radier été implanté à l'alt. de 479,75 m env. Il est composé de deux assises de boulets sur 25 cm, recouvertes d'une chape de mortier de tui-leau de 6 cm, montrant le négatif de dalles d'environ 1 m de largeur sur 60-70 cm de longueur, et d'une épais-seur variant entre 10 et 20 cm: elles ont en effet été posées à un niveau oscillant entre 479,96 et 480,13 m, soit une différence de 17 cm! Le niveau de circulation de la terrasse est restitué à l'alt. de 482 m environ. Cf. URBA I, vol. 1, 135, 192-194; Tissot 2001, 84 et 86, annexe, 42; H. Tissot tire de la profondeur et la capacité exception-nelles de ce bassin (env. 84'000 litres) la possibilité qu'il ait cumulé une fonc-tion utilitaire de réserve d'eau en cas d'incendie, en commun avec d'autres bassins de service situés à proximité des *præfurnia* de pièces chauffées ou des thermes.

Les bassins

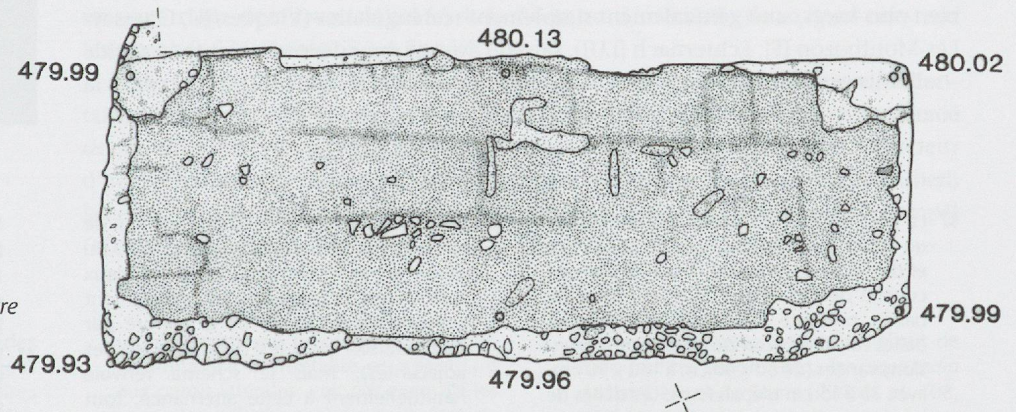
Des deux principaux bassins ornementaux de la *pars urbana* ne subsistent que les fondations, et parfois quelques dalles encore en place.

La terrasse comprenait un bassin rectangulaire devant la grande pièce chauffée 38 de la *diaeta* sud (Bn 47, pl. 15, fig. 138). Long de 10,40 m, large de 4 m, il avait une profondeur estimée à 2 m³⁶; le fond était revêtu de quatre rangées de grandes dalles calcaires, sans doute similaires à celles utilisées pour le grand bassin d'apparat 92, mieux connu. Son mode de construction paraît le même. Il semble avoir été doté de deux – peut-être quatre – massifs rectangulaires aux angles, contreforts ou accès de service.

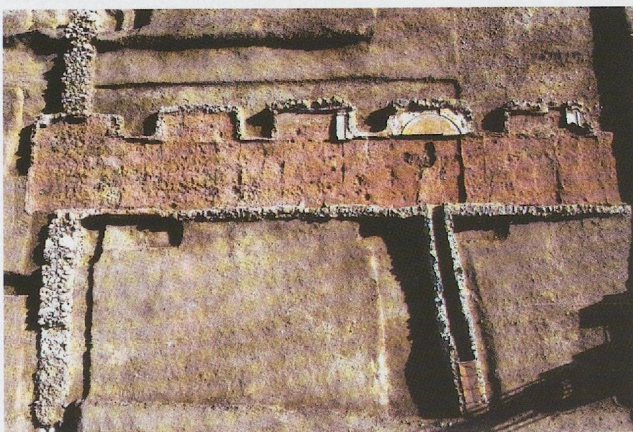
Fermant la cour-jardin 86, le grand bassin d'apparat Bn 92 constitue avec le nym-phée 57 la limite septentrionale de la *pars urbana* (fig. 139a-b). Il modifie – peut-être dès le chantier de construction – l'aménagement de cette cour-jardin, encadrée dans un premier temps de deux portiques ou galeries entre lesquelles s'inscrivent symé-triquement les absides des salles à manger 5 et 63 de l'aile nord de B4 (encart 1); le promenoir ouest L 71 supprimé, le bassin est construit à cheval sur son stylobate, réta-blissant ainsi la symétrie de la fermeture de la cour, désaxée désormais par rapport aux

Fig. 138

Bassin L 42 (extrait du pierre-à-pierre de la fouille 1986; éch.: 1:50).

**Fig. 139a-b**

Bassin L 92 fermant la cour 86; noter les négatifs des dalles récupérées.



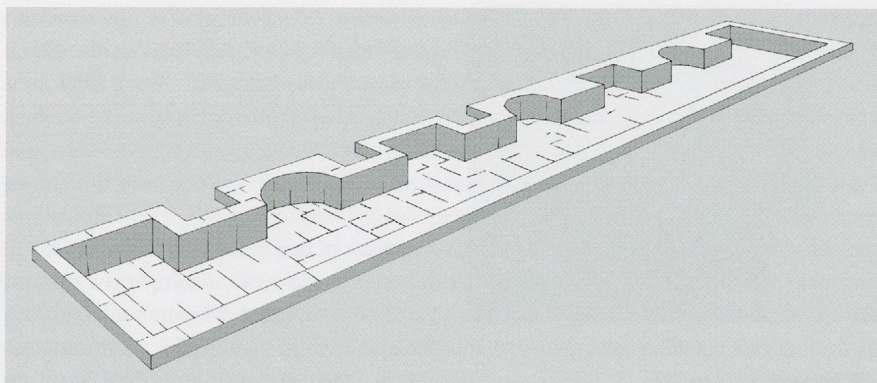


Fig. 140

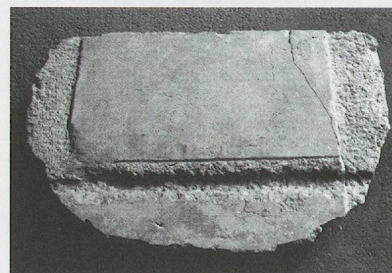
Perspective du bassin restitué, avec deux solutions de finition entre les exèdres (dessin B. Reymond).

Fig. 141

Dalle de calcaire urgonien en place, détail de la rainure d'étanchéité et des trous de fixation des dalles verticales de la niche semi-circulaire.

Fig. 142

Dalle de calcaire urgonien, détail de la rainure d'étanchéité et des listels de pose des dalles verticales de la niche rectangulaire, dressés à la broche.



salles à manger. Le bassin, long de 24,50 m, large de 4 m et profond de 90 cm à 1,20 m environ, était à l'origine constitué de grandes dalles de calcaire urgonien, tant pour le fond que sur les flancs³⁷. Il se rattache à un type caractéristique des fontaines monumentales, privilégiant une orientation de vision, en l'occurrence depuis le sud: il est rythmé sur son côté nord par sept niches en décrochement, probablement quatre rectangulaires et trois semi-circulaires, dans la grande tradition des nymphées de façade (fig. 140)³⁸. On peut le rapprocher de certains nymphées tardifs d'Ostie, en particulier celui fermant la cour de la *domus* d'Amour et Psyché (I^{er} xiv, 5), dont les décrochements du bassin rendent bien compte de l'effet, proche d'un *pulpitum* de théâtre, qu'a pu offrir le bassin d'Orbe³⁹. Il ne présentait cependant pas, comme c'est habituellement le cas, d'élévation fermant l'espace, à la manière d'une *frons scaenae*⁴⁰. En ce sens, il reste dans la ligne des grands bassins des riches demeures provinciales, urbaines ou de campagne, qui se multiplient au II^e s.⁴¹. Il est toutefois possible que cette élévation ait été réalisée sous forme arbustive (*ars topiaria*), de manière à ce que l'ensemble soit visible des salles à manger. Pareil aménagement végétal encadre l'allée centrale du palais de Fishbourne (GB; fig. 150)⁴². Le grand bassin 92 de Boscéaz ne trouve pas de parallèle direct en domaine provincial; en Suisse comme ailleurs, les grands bassins, souvent bien plus longs, sont généralement simplement rectangulaires (Vicques/JU, Chasseylès-Montbozon [F], Echternach [LU]), sans ou avec de rares décrochements en abside – saillants et non intérieurs – au centre ou aux extrémités selon leur situation dans la cour ou en bordure de celle-ci (Pully/VD, Vaison-la-Romaine [F])⁴³.

37 La part excavée de Bn 92 est fondée sur un radier de trois assises de blocs calcaire et de molasse, de chant et scellés par une couche de mortier de 5 cm. Le fond du bassin présente le négatif des grandes dalles calcaire, rectangulaires et de dimensions variées (de 80 x 40 cm à 160 x 90 cm, avec 13 à 15 cm d'épaisseur). Les dalles de bordure, en périphérie, destinées à recevoir les dalles verticales de parement, présentent une rainure de 6 cm env. de largeur permettant l'application d'un bourrelet d'étanchéité du raccord au mortier de tuileau (fig. 141-142). Le muret sud du bassin a été édifié en appui contre la tranchée d'excavation et parementé à l'intérieur; le tout fut ensuite étanchéifié avec une couche de mortier de tuileau; le même procédé a été suivi au nord pour les niches, qui reposent sur une seule assise de radier. Les murets de consolidation des niches consistent en un blocage jeté entre le bassin et la tranchée après achèvement de la mise en place des dalles. Il ne devait guère dépasser les trois pieds de profondeur (88 cm), et s'élever d'un pied au-dessus du niveau de circulation du jardin (URBA I, vol. 1, 130; RAPPORT 1991-1992, 36-37; ZIMMERMANN 1996, 27-34; TISSOT 2001, 82-83 et annexe, 18-20).

38 Les niches, larges de 2,40 m pour 1 m de profondeur, sont espacées d'env. 1,20 m. Seule la niche centrale, dont les deux dalles sont conservées, est assurément semi-circulaire (forme de la rainure par comparaison avec les dalles des niches adjacentes), mais le schéma renvoie habituellement à cette alternance, tout comme le chiffre 7. Le bassin en avant des décrochements présente une largeur interne de 10 pieds (1,80-1,90 m) pour 80 de long (24 m).

39 PAVOLINI 1989, 118-119; RICCIARDI 1996, 197-198, fig. 346-347; LETZNER 1990, 435, 116.2.

40 Outre l'élévation du nymphée de la *domus* d'Amour et Psyché, citons ici ceux des *domus* du Nymphée (III vi, 1) et de la *Fortuna Annonaria* (V ii, 8) (PAVOLINI 1989, 161-162 et 208-209; RICCIARDI 1996, 234-235, fig. 430-432, LETZNER 1990, 434-435, 116.1), ainsi que le nymphée de la maison du *clivus Scauri*, sous la basilique des Saints-Jean-et-Paul, sur le Celio à Rome (COARELLI 1995, 253; LETZNER 1990, 432, fig. 115). Un parallèle intéressant, quoique tardif comme les nymphées d'Ostie, ferme le *viridarium* 5 de la villa de Desenzano, en Italie du

Nord (LAFON 2001, 446, 448, fig. 184; DUNBABIN 1996, 77, fig. 15; SCAGLIARINI CORLÀITA 1992, 28, fig. 13, et 42-43, fig. 27; LETZNER 1990, 431, fig. 114).

41 Voir en particulier les bassins, généralement aménagés dans les péristyles, des maisons de Vaison-la-Romaine (GODINEAU 1979, 154, fig. 70 et 76), ou de Saint-Romain-en-Gal (DESBAT et al. 1994, 198-200). Voir plus récemment les contributions de DESSALES 2004, part. 21, BRISSAUD 2004 et MARCHET 2004.

42 CUNLIFFE 1998, 51, fig. 15 et pl. 15; LAFON 2001, 463, 468, fig. 209.

43 Resp. CRAMATTE/ROBERT-CHARRUE à paraître, chap. 2; BARBET/GANDEL 1997, 53-54, fig. 30; REYMOND/BROILLET-RAMJOUÉ 2001, 18-19, fig. 17-18, GODINEAU 1979 *supra*. À noter toutefois que les profondeurs de ces grands bassins sont voisines, entre 0,80 et 1,20 m, à l'exception du bassin de la maison au Dauphin à Vaison-la-Romaine, en légère pente et atteignant 2 m à son extrémité ouest, sans doute pour raison de pisciculture.

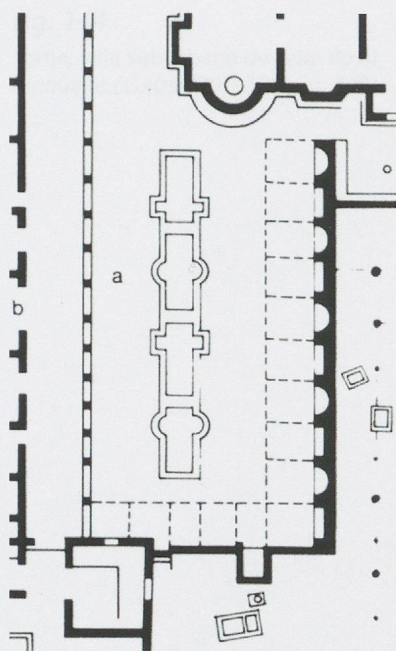


Fig. 143

Pompeii (II iv, 3), Praedia de Julia Felix (PPM II, 86, extrait du plan 27). Éch.: 1:500.

La monumentalisation comme la délimitation d'un tel espace d'agrément renvoient prioritairement aux *septizodia*, dont la mode se développe surtout à partir des Sévères⁴⁴; mais elles existent dès Claude et on trouve cette solution par exemple à Pompéi, dans les *praedia* de Julia Felix (II 4, 3; fig. 143); le «jardin intérieur», doté d'un bassin segmenté à exèdres et absides, est flanqué d'un côté par un portique desservant un *triclinium* axial et des pièces de réception, et de l'autre, il est délimité par une pergola dont la façade est identique, quoique plus longue que celle de Boscéaz. L'association de bassins ou de fontaines en «fond de scène» dans un jardin répondant à une ou des salles à manger d'où l'on jouit de la vue ainsi aménagée est une solution fréquente; la plupart des nymphées ostiens évoqués plus haut suivent cette formule, tout comme le nymphée de Desenzano fermant le *viridarium*: ce dernier prolonge en effet la salle triconque 4, destinée au banquet et dont une fenêtre devait ouvrir sur le jardin⁴⁵. En milieu provincial, le lien est fréquemment plus étroit, les bassins longeant les portiques et les niches étant situées face à des pièces majeures comme à Pompéi, généralement un *triclinium* ou un *æcus*: ainsi le bassin de 34 m de la maison au Dauphin à Vaison-la-Romaine, ou celui de 51 m de la villa de Plassac⁴⁶. Le rapport planimétrique de la pièce d'eau avec les *triclinia* ou pièces apparentées est couramment privilégié pour l'agrément des banquets, et enrichi dans la mesure du possible d'une recherche de perspectives liées à la composition du jardin. C'est particulièrement le cas dans les péristyles et des cours fermées, et Boscéaz n'y échappe pas: pour reprendre les termes de H. Dessales, la pièce d'eau ou la fontaine y joue le rôle de point focal organisateur de l'architecture, «parfois décalé, au risque de la dissymétrie, pour favoriser la perspective depuis une pièce d'apparat»⁴⁷. On observe en effet que si l'organisation est symétrique, voire orthogonale dans les cours 8 et 12 de B4, la vision sur ces éléments n'est que rarement axiale et directe: c'est le cas de la vue sur la fontaine de L 12 depuis l'*æcus* 101, mais non de celles dans la cour 8, ni dans le jardin 86, depuis les salles à manger 5 et 63, d'où le point de vue biaisé sera plus pittoresque, moins monotone. On retrouve le rapport direct entre le bassin 42 et la grande pièce chauffée 38 de la *diaeta* sud; sa position devant cette salle soutient l'hypothèse d'interprétation de *cenatio* d'hiver que nous proposons plus bas, en symétrique de la *cenatio* d'été 55 de la *diaeta* nord, orientée elle au nord-ouest sur le nymphée 57 (cf. chap. 5.1.4.3 et 5.1.5.1).

Une part de la statuaire retrouvée à Boscéaz alimentait en eau bassins et/ou fontaines; mentionnons encore, parmi ces éléments sculptés, deux bassins en forme de coquille, qui ont pu tant prendre place dans les jardins qu'agrémenter l'intérieur d'une pièce de représentation. Une autre part du corpus a certainement embelli les espaces verts, à l'instar des multiples ornements statuaire retrouvés à Pompéi (cf. *infra* chap. 5.2.5).

44 La formule architecturale des séries de niches semi-circulaires alternées ou non à des niches rectangulaires et intégrées en plan comme en élévation dans la structure portante, est amplement développée dès le I^{er} s. de notre ère et peut être taxée de propre à l'architecture impériale. Destinée à rythmer les façades auxquelles elle confère monumentalité et agrément visuel, elle peut être enrichie de bassins ne dépassant pas ou peu ces dernières. Elle apparaît dans la villa de Domitien à Castelgandolfo, en mur de soutènement de la Terrasse des nymphées avec alternance de deux exèdres et deux absides (FÖRTSCH 1993, pl. 47.2, GROS 2001, 361-362, fig. 412, LAFON 2001, 356, 360-361, fig. 86A). On la retrouve également cernant une promenade dans la villa submergée dite des Pisons, à Baïes, Punta Epitaffio (LAFON 2001, 401, 403, fig. 134), dans un usage proche de celui de Fishbourne. Elle s'adapte

régulièrement aux pièces qu'elle enrichit, se limitant à la frontalité ou s'étendant aux parois latérales; voir par exemple les exemples d'Ostie, maison de la *Fortuna annonaria*, et de Djemila-Cuicul, Maison d'Âne (LETZNER 1990, pl. 55.1 et 3). Dans le palais d'hiver de la villa de Tivoli, on observe le même jeu alternant dans le mur encadrant le grand bassin de la cour-péristyle (FÖRTSCH 1993, pl. 5.4). Sur le domaine public, elle est souvent prise pour magnifier de longues façades. À Rome, le nymphée sous la Bibliothèque Hertziana ou, via Claudia, le nymphée du temple de Claude en sont de bons exemples (*ibidem*, pl. 106-107): la structure monumentale est peu profonde par rapport à sa longueur, sans bassin de réception longitudinal; c'est la façade rythmée par ses jeux d'absides – dont les fonds récoltent les eaux, comme à Arcinazzo Romano (FIORE/MARI 2000, 14-16, fig. 4, 8-9) – qui prime avant tout; la prétendue naumachie de Taormina constitue un cas semblable comme, dans

une certaine mesure puisqu'il s'agit de monuments autonomes, les *septizodia* de Lambèse et de Rome (*ibidem*, pl. 108, 93-94 et 122). À noter enfin une solution approchante à Avenches, pour monumentaliser et limiter à l'ouest l'esplanade entre Cigogner et théâtre, et la séparer de l'enclôt occidental du Lavoëx (MOREL/BLANC 2008, 38, fig. 3, ou 48, fig. 13).

45 Cf. *supra* note 40.

46 GOUDINEAU 1979, fig. 70 et 72: les trois absides du bassin du péristyle sont en relation axiale avec les trois pièces de réception ouvrant sur lui; MARCHET 2004 qui compare d'ailleurs, p. 115, le bassin de Plassac à celui d'Orbe, à cause de ses niches supposées, semi-circulaire au centre et rectangulaires latéralement.

47 DESSALES 2004, 25, MARCHET 2004, 113; sur ces rapports, voir aussi DUNBABIN 1996 et THÉBERT 1985, 349, ainsi que BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 235-247, part. 237-239 et 246-347.

5.1.4. Les locaux et leur fonctions

Quantité de pièces, de salles qui n'ont aucune caractéristique intrinsèque patente prennent sens lorsqu'on tente l'analyse de leur intégration dans le plan global. D'autres, aux fonctions plus évidentes, montrent la cohérence du projet architectural, sous l'angle de la répartition des pratiques sociales dans la demeure, dans un jeu subtil qui ne se dégage qu'à la vision – ou au parcours – d'ensemble, et duplique fréquemment les lieux symboliques de cette sociabilité. Nous aborderons ici, pour préciser leur spécificité à Orbe ou leur rôle dans le rituel social, le vestibule, les promenades, les appartements privés comme les appartements «de plaisir», les salles à manger et les thermes.

5.1.4.1. Les *ambulationes* et le vestibule

Outre les péristyles, les locaux des grandes demeures permettant la promenade – la *deambulatio* – et le délassément sont fréquemment des passages reliant un corps d'édifice à un autre, ou longeant un bâtiment particulièrement bien exposé et offrant un point de vue. S'il ne s'agit pas de portique à colonnade, ces *ambulationes*, pour utiliser le vocabulaire de Vitruve⁴⁸, prennent la forme de galeries larges et spacieuses, généralement lumineuses et bien décorées. Plinie les cite à plusieurs reprises: galeries largement percées de fenêtres sur leurs deux murs, reliant aux Laurentes le corps principal de la *villa* à une *diaeta* de cinq pièces située au bout de la terrasse, où le maître des lieux aime se retirer⁴⁹; partant du secteur des thermes en Toscane, et desservant *diaetae* et salles à manger avant de se prolonger en portique rejoignant l'hippodrome⁵⁰. Il est intéressant de remarquer que Plinie utilise, pour désigner ces galeries, le terme de *cryptoporticus*, dans son sens premier de «portique caché», «occultant la colonnade», fermé de ses deux côtés; l'acception ne recouvre pas ici celle, archéologique, de galerie semi-souterraine⁵¹, d'ailleurs désignée par Plinie de *cryptoporticus subterranea* lorsqu'il mentionne cette structure offrant en été fraîcheur et crudité dans sa *villa* de Toscane.

Ces galeries, comme certains portiques, sont souvent dotées à leur extrémités ou à mi-parcours de pièces (*cubicula*) ou d'exèdres (*exhedrae*) permettant une halte dans la déambulation. Le dispositif est particulièrement vrai dans le cadre urbain, comme le montrent certaines *domus* analysées de façon éclairante par D. Scagliarini Corlàita – maisons du Cryptoportique (I 6, 2) et du Ménandre (I 10, 4) à Pompéi – auxquelles on ajoutera la *domus* de la Velia à Rome, dont le cryptoportique est doté de cinq renforcements⁵². Dans ces maisons, la galerie entoure généralement le jardin sur trois bras, lorsqu'elle ne dédouble pas un péristyle supérieur. Lieu de passage mais de promenade aussi, elle est prioritairement située dans la *pars privata* de l'habitat où l'hospitalité est sélective. La distinction est évidemment moindre dans les *villae*, où s'observe la même association et où galeries et cryptoportiques prennent des dimensions plus vastes. Les galeries ou *cryptoporticus* y dédoublent souvent des promenades extérieures ou des portiques, de façon à permettre la promenade même par mauvais temps: à ce titre, les galeries fermées de la *villa* de Poppée à Oplontis peuvent être qualifiées de cryptoportiques; un exemple plus proche des réalités pliniennes ou provinciales se voit à la *villa* de Sette Bassi dans la périphérie romaine, dont les longues galeries encadrent la terrasse (fig. 133 et 144), et, à Herculaneum, dans celle doublant le portique du xyste de la Villa des Papyri donnant sur la mer⁵³. Pour D. Scagliarini Corlàita, le choix du terme d'*ambulatio* par Vitruve pour ces locaux indique clairement l'action de la marche, du déplacement, et la particularité de leur fonction «dynamique»: au-delà de leur usage strictement fonctionnel de liaison, la galerie comme le cryptoportique et le portique autorisent la déambulation, la promenade, pratique hautement sociale et culturelle, particulièrement prisée des lettrés: «(...) pratica del passeggiare, un momento importante della cultura e del costume antico, connesso con la conversazione, la lettura, la meditazione, la contemplazione.» Lui est étroitement liée l'*exhedra*, le lieu de pose, d'arrêt, permettant la poursuite des mêmes activités; la complémentarité des lieux chez les auteurs antiques montre, à de multiples reprises, les versions «dynamique» et «statique» d'une même réalité, leur vie intellectuelle: Plinie, pour rester au II^e s., use de son cryptoportique pour travailler le matin, en alternance avec la terrasse adjacente⁵⁴.

48 Vitruv. *De arch.* VII, 5, 2. Les traducteurs retiennent le terme de galerie pour *ambulatio*.

49 Cf. encadré p. 227. Sur les fenêtres vitrées de ces galeries, voir VIPARD 2002, très éclairant pour le cas de Boscéaz, en particulier L 9.

50 Plinie, *Ep.* V, 6, 27-31.

51 Sur la composition du mot, voir FÖRTSCH 1993, 42, II.1.2-3, ainsi que LAFON 2001, 318-319.

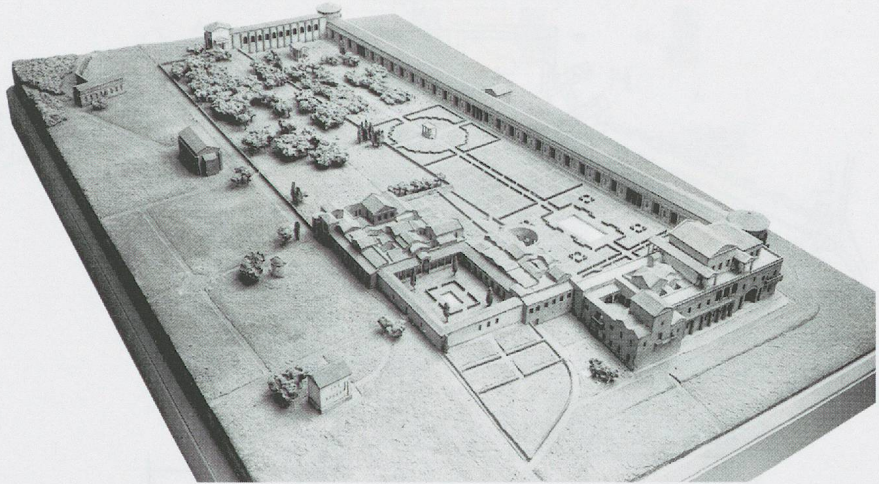
52 SCAGLIARINI CORLÀITA 1997, qui traite également de la maison des Cerfs (IV 21) à Herculaneum, dont les galeries sont considérées comme cryptoportique au sens plinien du terme par FÖRTSCH 1993, 45-46, 150, pl. 6.3; ce dernier classe les cryptoportiques en trois catégories, de la structure enterrée à celle «hors-sol» (*ibidem* 42-44). Pour la *domus* de la Velia, *ibidem*, 46, 150, pl. 76.3.

53 Oplontis: GUZZO/FERGOLA 2000, 19, fig. 4, pièces 24 et 46; FÖRTSCH 1993, pl. 6.4 et 69.4. Sette Bassi: FÖRTSCH 1993, 44, pl. 5.5 et 61.2; MIELSCH 1999, 81-82, fig. 59-60; GROS 2001, 319-320, fig. 347-349; Villa des Papyri: LAFON 2001, 406, 417, fig. 144. Chez ce dernier, on relèvera encore la galerie longue de plus de 130 m menant à la mer depuis la *villa* maritime de Barbariga, Porto Colonne (*ibidem*, 459, 460, fig. 193).

54 *Ep.* IX, 36, 3: (...) *ut dies suasit, in xystum me vel in cryptoporticum conféro, reliqua meditator et dicto.* («Selon le temps, je me rends sur la terrasse ou dans la galerie, je continue à méditer ou dicter»). Voir aussi la lettre de Cicéron à son frère sur la *villa* du Manilium, *supra* chap. 1.2, note 18. On lira avec grand intérêt les réflexions d'Isabelle Morand (2004), concomitantes à propos du mouvement dans le cadre d'une activité intellectuelle, favorisée par la galerie, dans la confrontation que cet auteur fait de Plinie ou Cicéron à Montaigne, à propos de la tentative de ce dernier de réaliser son «rêve de romanité».

Fig. 144

Rome, villa suburbana de Sette Bassi, maquette (GROS 2001, 320, fig. 349)



Rapportées à des milieux moins érudits, les *ambulationes* n'en conservent pas moins les mêmes fonctions dédiées à l'*otium* des habitants et de leurs familles.

À Orbe-Boscéaz, les lieux de l'*ambulatio* par excellence se situent en façade orientale, le long de la terrasse; il s'agit de la galerie 9 et de ses prolongements que sont les galeries 18 et 60, qui mettent en communication les *diaetae* nord et sud, et donnent accès aux thermes ou aux salles de banquet⁵⁵. On comparera cette disposition avec celle de la villa de Haccourt en Belgique, qui à même époque possède également en façade sud-ouest une grande galerie fermée, desservant comme à Orbe le complexe thermal situé à l'écart de la demeure (fig. 128)⁵⁶. Si les trois galeries peuvent être qualifiées de *cryptoporticus*, la galerie 9, par sa taille et sa position centrale, en relation avec le corps de logis principal de B4, est particulièrement identifiable comme *ambulatio*, agrémentée en son milieu, quelque soit le cheminement des promeneurs, par une *statio*, l'exèdre 9bis, qui se distingue comme il se doit par son ornementation plus riche et sans doute par sa volumétrie (cf. *supra* 5.1.2).

Mais l'*ambulatio* orientale 9 a son pendant en façade occidentale de B4, la galerie occidentale 96/68 à exèdres et absides, plus étroite mais plus longue (cf. chap. 1.1.1). On relèvera les éléments de rappel visuel, perceptible à l'époque essentiellement de l'extérieur – mais aussi planimétriquement pour l'architecte comme pour nous – que sont les exèdres et les «pavillons» se répondant de part et d'autre du corps principal. La fonction déambulatoire des deux galeries est claire. Dédiée à l'*otium* dans un cas, «côté jardin», elle prend un sens différent dans le second cas, «en amont»: la galerie à exèdres et absides est en effet le premier local de la demeure dans lequel on pénètre; elle endosse à ce titre le rôle de vestibule, au sens romain du terme, et en l'occurrence vraie «salle des pas perdus» aménagée probablement de bancs ou d'éléments d'agrément dans les petits décrochements. Si l'exèdre centrale correspond à l'entrée principale, les deux autres aux extrémités peuvent avoir été dotées de plausibles baies vitrées, voire de portes secondaires. On a également vu qu'elles seraient susceptibles d'avoir leur propre décor, ou simplement une recherche plus grande que le reste de la galerie (chap. 7.1, décor 96/68-4), constituant ainsi de petits salons d'attente. *Ambulatio* et *vestibulum*, cette galerie est aussi un *cryptoporticus*. Elle possède les caractéristiques formelles qui servent ici sa destination de vestibule, à savoir la longueur et la formule des absides et des exèdres alternées lui donnant, tant de l'extérieur que de l'intérieur, la *magnificentia* que l'on attend, surtout à la campagne, du vestibule d'une grande demeure. Celui-ci doit en effet impressionner par sa forme, de préférence façadière, et préfigurer dès l'extérieur du reste de l'édifice⁵⁷. La solution architecturale retenue à Orbe pour cette fonction est, de fait, la plus riche de la demeure. On a vu plus haut le parallélisme étroit qu'elle entretient avec la galerie des thermes du sanctuaire des Villards d'Héria.

Dans les villae d'Italie, la forme architecturale de l'*ambulatio* monumentale à absides et exèdres semble plus destinée à relier deux corps de bâtiments; ce genre d'agencement apparaît à Brioni (I), dans la villa maritima de Val Catena, où un vaste

55 À noter que l'association des galeries 9 et 18 et la longueur comme la délimitation de la première par les deux pièces de distribution 6 et 15 ne sont pas sans écho à Nennig (D), où une grande galerie de 250 m finie par deux rotondes – dans une solution très proche de certains aménagement suggérés par Pline – relie la *pars urbana* à son ensemble thermal (FÖRTSCH 1993, pl. 54.4; l'échelle y est fautive).

56 DE BOE 1975, 41, fig. 17.

57 Le vestibule-portique ou de façade, qui se développe principalement sous l'Empire, ne s'inscrit évidemment plus dans la forme architecturale républicaine *vestibulum-fauces-atrium-tablinum* développée pour le rituel de la *salutatio* par la clientèle du *dominus*. Si la pratique existe encore, peut-être sous une forme moins rigide ou scénographiée, elle ne prend en tout cas pas place au même endroit dans la villa; et l'on verra plus bas de quoi il peut en retourner à Orbe (chap. 5.1.7.1). Dans la *domus* impériale urbaine comme à la campagne, le péristyle a remplacé au II^e s. l'*atrium* (WALLACE-HADRILL 1988, 88, VIPARD 2001) modifiant, on l'a vu, les axes visuels. Le vestibule de façade, particulièrement adapté à la villa comme palais, y joue désormais avant tout le rôle d'apparat mentionné dans le texte. Sur l'évolution des formes du vestibule et de son implication sociale, que nous ne pouvons ici développer plus avant, voir FÖRTSCH 1993, 127-134, part. 129, 3.1.1. Sur les ambiguïtés du terme dans l'Antiquité déjà, CALLEBAT 1996, 18. Sur l'entrée monumentale des demeures impériales et le vestibule précédant souvent un couloir menant au péristyle, voir la contribution de E. Noto, en contexte urbain et africain, dans BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 33-43.

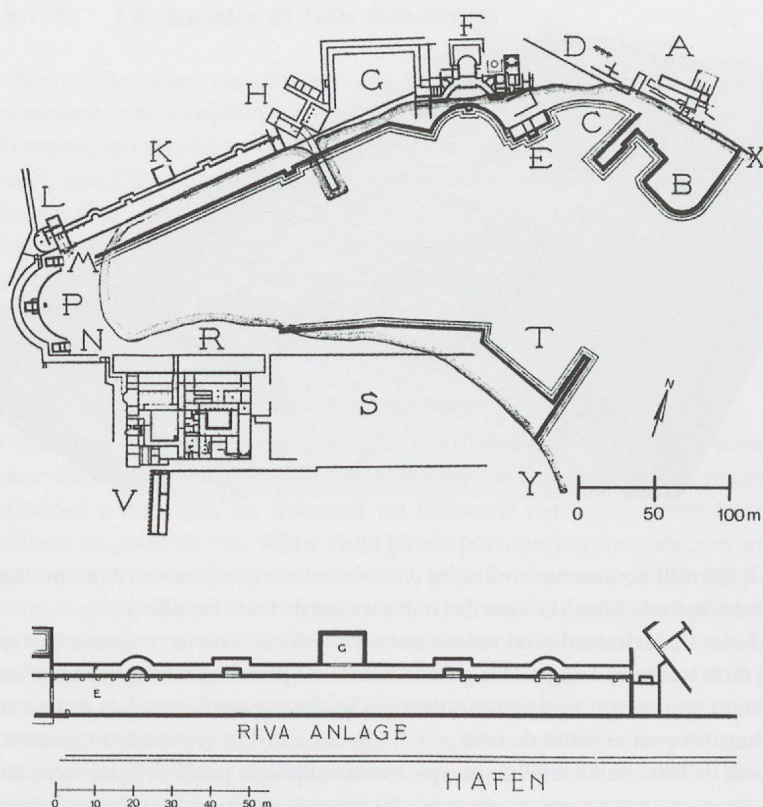


Fig. 145a-c

Villa de Brioni, Val Catena (FÖRTSCH 1993, pl. 46.1-3). Plan général, éch.: 1:5000; plan détaillé, éch.: 1:2000.

portique ou cryptoportique d'env. 148 m de long sur 9 m de large relie deux corps importants de l'immense villa établie autour d'une crique; la galerie est en ce cas rythmée de deux absides et deux exèdres symétriques; un pavillon rectangulaire saillant à l'arrière en occupe le centre (fig. 145a-c)⁵⁸. On se rapproche là de l'aménagement de la terrasse intermédiaire du sanctuaire de Préneste. Une galerie plus densément rythmée d'exèdres rectangulaires uniquement, relie deux édifices de la villa Damecuta, à Capri⁵⁹. Mais l'*ambulatio* peut aussi être parfaitement indépendante, aménagée pour elle-même et en fonction d'un point de vue, comme dans la Villa Iovis sur la même île, où elle est située à l'écart du corps principal; longue de 95 m, elle est enrichie en son centre d'une *diaeta*, petit appartement agencé autour d'un *triclinium* ouvert sur la loggia; cette dernière devait prendre sans doute davantage la forme d'un portique que d'un cryptoportique⁶⁰. Notons toutefois, dans la très symétrique villa de Sirmione, sur le Lac de Garde, les monumentaux *cryptoporticus subterraneae* constituant la *basis villae*, longs de 159 m, larges de 9 m, à double nef et dotés de très larges absides de part et d'autre d'une exèdre centrale. Ils supportaient des portiques, doublés de promenades périphériques de même largeur⁶¹; les *ambulationes*, couvertes ou non, sont là multipliées et cernent l'édifice sur son promontoire. Citons encore en France, à Saint-Romain-en-Gal, un vaste portique public, long de 190 m et large de 7,50 m, appartenant à l'aménagement monumental de l'aire publique située au sud du quartier résidentiel; terminé par deux salles à exèdres saillantes, il présente, empiétant sur la rue arrière, deux absides et une exèdre centrale correspondant à l'entrée principale, qui fait d'ailleurs à peu près face à celle de la maison des Dieux Océan⁶². Cette *ambulatio* relie deux grands hémicycles.

Sur le plan fonctionnel, notons que la galerie-vestibule occidentale d'Orbe offre deux accès à l'intérieur de la demeure: l'un majeur et direct, par le couloir L 104, dans l'axe de l'entrée principale et débouchant à la jonction des deux péristyles, l'autre plus au nord, desservant seulement le secteur de réception du péristyle toscan, par le couloir 77 ouvrant sur les salles 66 et 78. Elle trouve un intéressant parallèle à Althiburos, dans l'Édifice des *Asklepeia*, daté du premier quart du III^e s. (fig. 146): l'entrée, desservie par une double rampe, est constituée d'une galerie fenêtrée en façade, longue de 21 m et flanquée de deux pièces légèrement saillantes aux extrémités; l'accès au reste de l'édifice se fait par trois portes, dont la principale est centrée⁶³.

58 FÖRTSCH 1993, pl. 46.1-3; LAFON 2001, 459, 461, fig. 194.

59 *Ibidem*, pl. 46.4; LAFON 2001, 406, 415, fig. 142.

60 FÖRTSCH 1993, pl. 47.1; GROS 2001, 357-360, fig. 407; LAFON 2001, 406, 412, fig. 138.

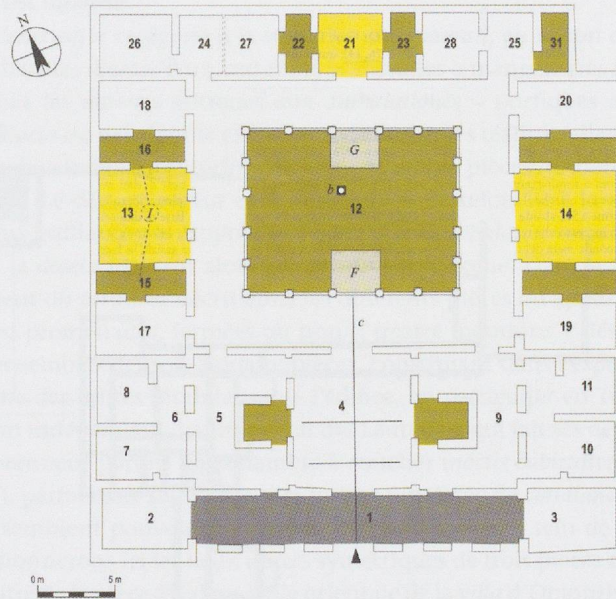
61 FÖRTSCH 1993, pl. 63.2; GROS 2001, 311-312, fig. 340-342; LAFON 2001, 446, 448, fig. 183; ROFFIA 2005, 24-25, fig. 18b-d (nos 104a-b, 48d, 101 et 102b), 32-34 et figures afférentes.

62 DESBAT *et al.* 1994, 13, fig. 3.

63 BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 34, et 2.2, 21-26.

Fig. 146

Althiburos, Édifice des Asklepeia
(BULLO/GHEDINI 2003, 2.2, 22).
Éch.: 1:500



64 LAFFITE *et al.* 2005, 85-87, pl. 11 et photos 8-9 et 226-230; la comparaison de cette disposition est justement faite avec Orbe. À noter qu'une pièce à exèdre identique à L 120 de l'appartement sud urbigène, situé en début d'île, desservie par un couloir similaire, est interprété également comme salle à manger, équipée d'un bassin d'agrément.

65 Voir la distinction des sexes implicite mentionnée par Vitruve, *De arch.* VI, 7, 3, à propos des salles à manger grecques dont les formes ont été héritées par Rome («*In his œcis fiunt virilia convivia*»). Il serait toutefois faux de considérer une séparation des sexes constante et de principe, contraire à la mentalité romaine (WALLACE-HADRILL 1988, 50-52 et 93, note 147, n'en déplaise à C. Schucany, dans MEYLAN KRAUSE/SCHUCANY 2002, 229).

66 Vitruve, *De arch.* VI, 3, 8, donne des proportions de 1 sur 2; la réalité archéologique est rarement aussi précise et scrupuleuse dans l'observation de ces normes, et plus proches d'un rapport de 2 sur 3 (DUNBABIN 1996, 68) dans les *triclinia* de Pompéi; pour le respect de la norme vitruvienne, voir le *triclinium* noir de la villa sous la Farnésine à Rome, d'époque augustéenne (SANZI DI MINO 1998, 10-11, fig. 5-6), ou des *triclinia* plus tardifs à Conimbriga ou Antioche (DUNBABIN 1999, 153, fig. 157b. 161, fig. 164).

67 Vitruve, *De arch.* VI, 3, 8 et 10; Faventinus, *Abrégé*, XIV; Vitruve rappelle que l'*œcus cyzicenus* permet d'installer deux *triclinia* face à face et que la visibilité sur les jardins y est primordiale (voir encadré); en VI, 7, 3, que l'*œcus quadratus* permet d'augmenter l'agencement à quatre lits. Voir FÖRTSCH 1993, 103-104 et 174-178, auxquels nous ajouterions les exemples de la maison de Méléagre (VI 9, 2) et de la maison du Labyrinthe (VI 11, 9-10). Cet auteur souligne la différence fréquente de 1-2 m observée entre les côtés de ces pièces censément carrées.

5.1.4.2. Les salles à manger ou *œci quadrati*

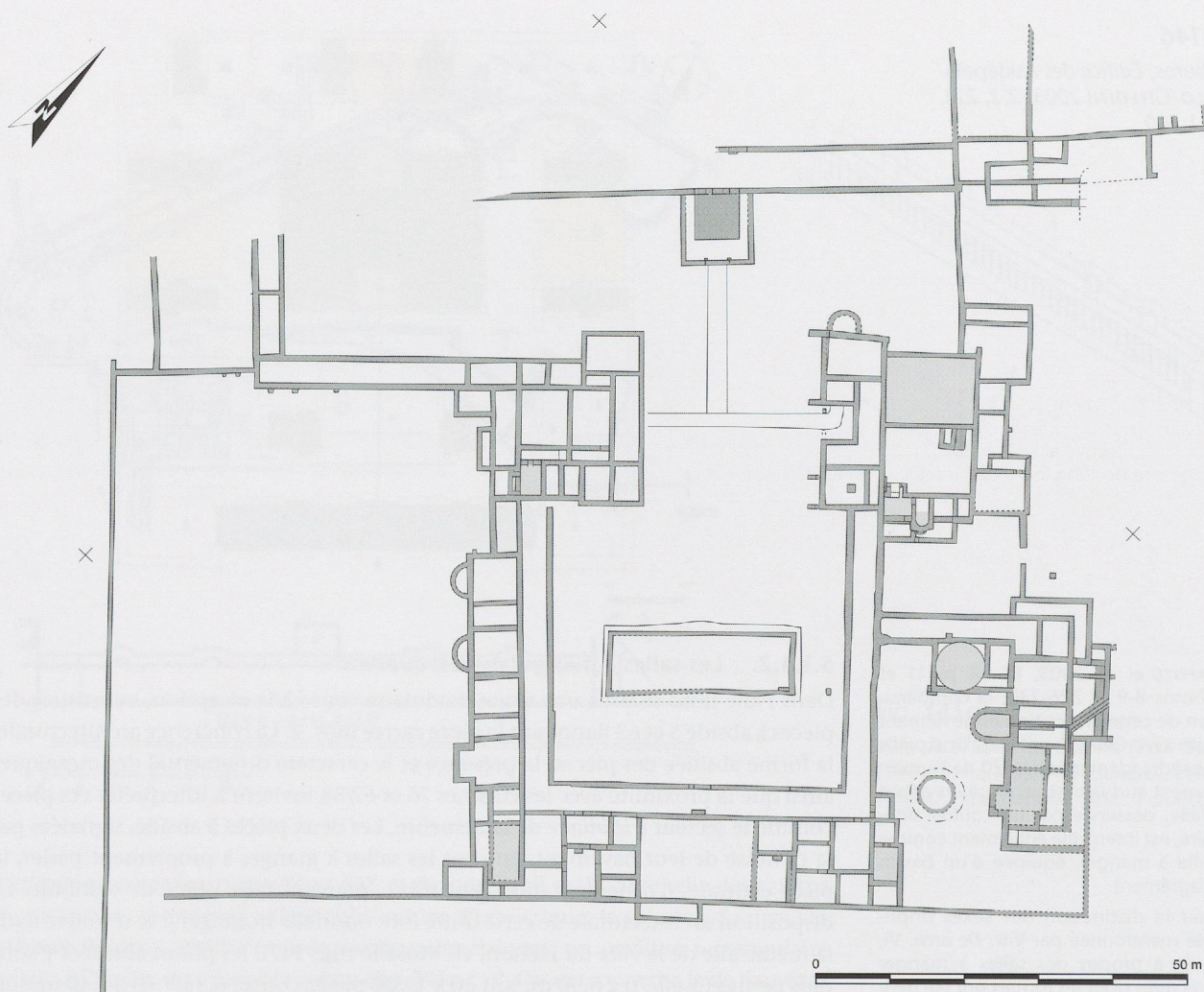
Dans l'île nord se situe une unité modulaire vouée à la réception, constituée des pièces à abside 5 et 63 flanquant la pièce carrée mos. 2. La cohérence architecturale, la forme absidée des pièces, la présence et le caractère ornemental des mosaïques ainsi que la proximité avec les cuisines 76 et 67/88 invitent à interpréter ces pièces comme le secteur *tricliniaire* de la demeure. Les deux pièces à abside, signalées par la richesse de leur pavement, en sont les salles à manger à proprement parler, la pièce centrale, d'ornementation plus sobre, pouvant faire office de vestibule. La disposition architecturale de cette unité fonctionnelle homogène se retrouve dans la même aile de la villa du Liéhon, en Moselle (fig. 147): les pièces absidées y sont plus petites (5,60/70 x 5,90 m, soit 20 x 19/20 pieds, contre 6,35/7,70 x 7,40 m, soit 21/26 x 25 pieds) et la pièce intermédiaire est étroite de moitié, réduite à un couloir spacieux (2,50-2,70 m), étayant l'identification de mos. 2 à Orbe comme anti-chambre ou vestibule⁶⁴. Dans le cas d'invitations en nombre, les salles à manger ont pu être employées simultanément, avec une répartition des hôtes selon leur rang ou leur sexe⁶⁵. La forme des pièces, sub-carrées et larges de près de 7 m, s'écarte de la forme traditionnelle du *triclinium*⁶⁶; on parlera plutôt ici d'*œci quadrati* pour reprendre Vitruve, suivi par Faventinus, une forme de salle à manger proche des *œci cyziceni* du I^{er} s. ouverts sur jardin et éclairés par des fenêtres des deux côtés⁶⁷. En outre, les tapis géométriques des sols se prêtant à tous les aménagements de mobilier sans que la lecture de leur composition ne soit occultée, les *triclinia strico sensu* ont ainsi pu être orientés selon les heures ou les saisons vers le jardin nord 86, fermé par le bassin monumental, ou vers le péristyle, avec l'agrément d'une vue sur le jardin et sa fontaine centrale à travers la colonnade du portique 7; on relèvera que

Oecus cyzinecus

Hi conlocantur spectantes ad septemtrionem et maxime viridaria prospicientes valvasque habent in medio. Ipsi autem sunt ita longi et lati uti duo triclinia cum circumitionibus inter se spectantia possint esse conlocata, habentque dextra ac sinistra lumina fenestrarum valvata, uti de lectis per spatia fenestrarum virida prospiciantur.

«Ils sont orientés vers le nord et s'ouvrent le plus souvent sur des espaces verts; ils ont, en leur milieu, une porte à vantaux. Leur longueur et leur largeur permettent d'installer deux lits à trois places vis-à-vis, avec la possibilité de circuler autour. À droite et à gauche, ils ont des baies à vantaux grâce auxquelles on peut, depuis les lits, découvrir les jardins par les fenêtres.»

Vitr. *De arch.* VI, 3, 10



les salles à manger étant décalées par rapport aux axes des jardins, l'angle de vue sur l'extérieur qu'elles offrent est asymétrique, comme souvent dans nos régions, où l'on semble avoir privilégié le pittoresque de la vue à une vision par trop axiale⁶⁸. La présence des absides suggère, au-delà du faste conféré à la pièce, une position préférentielle des *triclinia* du côté semi-circulaire des pièces; cette orientation sur péristyle permet à notre sens d'exploiter les absides pour y installer des *stibadia*, une forme de mobilier de banquet courante dès le III^e s. et surtout au IV^e s., mais dont on sait qu'elle existait à la cour impériale dès le I^{er} s.⁶⁹. Il est fort possible que le *stibadium* ait été adopté de plus en plus fréquemment par les élites dans le courant du II^e s., initiant ainsi sa fortune ultérieure. Pline en fait d'ailleurs mention dans la description de sa villa de Toscane⁷⁰. Il n'est par conséquent pas exclu que ces pièces d'Orbe soient les précédents de la salle de la *venatio* de l'établissement de Vallon/FR. L'examen des pièces de réception dînatoire que l'on peut qualifier de *cenationes* dans les luxueuses demeures des provinces d'Afrique ou d'Orient des II^e et III^e s., ressortent toutes du schéma de l'*æcus* corinthien ou cyzicénien; elles montrent par là, confirmée par leur pavement, une nette dépendance à la tradition tricliniaire: l'aménagement du mobilier y est fixe, disposé en Pi et orienté sur l'ample passage ouvrant sur le portique d'accès et la cour à péristyle et/ou le jardin⁷¹. On retrouve cette disposition dans quelques établissements nord-occidentaux, en particulier près d'Orbe dans la villa d'Yvonand-Mordagne, où une vaste *cenatio* à lits plaqués de marbres est aménagée au III^e s. dans l'aile orientale de la *pars urbana*⁷². Dans la seconde moitié du II^e s., les salles à manger d'Orbe paraissent ainsi plus polyvalentes, témoignant d'une adaptation des formes à l'architecture voulue par le projet, dans la limite toutefois des solutions architecturales élaborées dans l'aire suprarégionale des provinces de Belgique et de Germanie Supérieure, mais en conformité avec les types décrits par les théoriciens classiques.

Fig. 147

Liéhon, villa domaniale de Larry; extension maximale de la *pars urbana*, (état III B, vers 190-250; LAFFITE et al. 2005, pl. 11). Éch.: 1:1000.

68 Sur l'orientation des *triclinia* en fonction des saisons, cf. BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 87-88; sur leur orientation en fonction des points de vue, cf. LAFON 2001, 121; sur leur statut «d'espaces animés, ouverts à toutes les sensations» et les contrastes, selon un principe des contraires fréquemment recherché, *ibidem*, 282.

69 À propos des absides à *stibadium*: DUNBABIN 1996, 74; FÖRTSCH 1993, 100; BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 79-82.

70 Pline, *Epistulae*, V, 6, 36.

71 MORVILLEZ 2005; DUNBABIN 1999, *passim* et ici fig. 148; DUNBABIN 1996; BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 73-78; 2.2, 9 (maison du Triomphe de Neptune) et 14 (maison d'Asinius Rufinus, dont on notera la symétrie du quartier de réception axé sur le péristyle).

72 DUBOIS/PARATTE 2001, 6-47 fig. 3 (période 4), et 52-53, fig. 11. On notera que l'aile entière prend sans doute dès cette époque une fonction

5.1.4.3. Les *diaetae*

Nous abordons cette catégorie à la suite des *œci quadrati*, en raison de la présence fréquente dans les *diaetae* d'un certain type de salles à manger. Très fréquemment associée chez les auteurs antiques aux *ambulationes* – portiques ou cryptoportiques – la *diaeta* est peu définie et recouvre de multiples réalités, allant de la simple pièce, *cubiculum* indéfini ou *triclinium*, à un groupe de pièces formant un véritable appartement. Le dénominateur commun semble toutefois lié à la position de ce ou ces locaux, saillante par rapport à l'édifice ou à l'*ambulatio*, voire isolée en bout de celle-ci, la *diaeta* formant alors un pavillon autonome. Dans ses lettres, Pline use largement du terme et décrit ainsi les différents pièces ou appartements agrémentant ses promenades, fermées ou non⁷³; quatre mentions y désignent clairement des ensembles de trois à quatre pièces, constituant dans l'esprit de Pline un quartier, une des unités modulaires de l'édifice, en particulier en Toscane, ou un vrai pavillon indépendant, comme celui des Laurentes qui fait ses délices. Les *diaetae* y comprennent parfois une chambre à coucher (*noctis cubiculum*, *dormitorium* c., *somni* c.), parfois une salle à manger intime (qualifiée de *cotidiana amicorumque cenatio*) et semblent pouvoir être de vrais appartements au sein de la demeure⁷⁴. Nous mentionnerons ici les deux unités symétriques de trois pièces d'agrément de part et d'autre de la pièce 69, dans l'aile orientale de la villa d'Oplontis, ouvertes sur le jardin et la piscine⁷⁵.

Pièce simple sur le cheminement d'un portique, paire ou groupe de pièces associées à une *ambulatio*, comme lieu de plaisir ou de repos, de retrait, c'est dans ce sens et cette acception du terme de *diaeta* que peuvent être interprétés des pavillons apparaissant dans la typologie des *villae* des provinces nord-occidentales, tels les deux paires de pièces symétriques aux extrémités du péristyle de la villa d'Yvonand-Mordagne, ou les trois pièces symétriques et opposés de part et d'autre de la cour à colonnade de la villa d'Echternach⁷⁶. À Nennig, on pourrait qualifier ainsi les deux édifices symétriques de cinq pièces au rez qui se font face de part et d'autre de la «cour d'honneur» (fig. 127); reliés au corps central par des portiques, ils ont été interprétés comme des appartements d'hôte⁷⁷. Leur disposition symétrique remarquable comme leurs proportions les rapprochent directement des pavillons saillants de la façade orientale de Boscéaz, doublement symétriques et encadrant la demeure. Le dispositif est le même, sinon qu'il est développé à Orbe sur une ligne⁷⁸. Les *diaetae* urbigènes comptabilisent sept à huit pièces, et sont clairement destinées non à loger des hôtes, ce que pourrait permettre l'appartement nord de B4, mais à les recevoir. Ces pavillons d'agrément comprennent en effet de grandes pièces (L 20, 27, 29, 41, 50), des salles même (L 38, 55), richement ornées ou chauffées. L'interprétation de *cenatio* estivale que nous donnons plus loin (chap. 5.1.5.1) au vaste local 55 de 154 m² de la *diaeta* nord, en raison de la présence du nymphée 57 axé sur lui, suggère par voie de conséquence que son pendant chauffé dans la *diaeta* sud, L 38, pourrait bien être une *cenatio* d'hiver⁷⁹; ceci expliquerait aussi la localisation – assez singulière dans la terrasse – du plan d'eau extérieur Bn 42 devant – et visible depuis – cette pièce, dans la tradition rapportée plus haut (chap. 5.1.3.3). Les deux *cenationes* auraient ainsi une orientation opposée, l'une ouverte vers le nord-ouest, l'autre vers le sud-est, respectant le principe des contraires volontiers appliqué pour ce type de pièces⁸⁰; toutes deux, sans recouper précisément l'orientation radicale recommandée par Vitruve ou Faventinus, recevable dans les climats chauds, recueillent sans doute lumière et chaleur par de grandes fenêtres donnant sur le sud-est et largement ouvertes sur le panorama; cette orientation est privilégiée par les deux auteurs pour les salles à manger de printemps et d'automne, et par Varron et Columelle pour les salles à manger en général⁸¹. L'adaptation des normes au climat, mais aussi leur prise en compte dans le cadre contraignant du projet architectural sont à relever. À noter enfin, étayant cette interprétation, la prédilection antique pour les salles à manger en saillie, permettant la vue sur plusieurs côtés, telle que Pline le souligne à propos de son *triclinium* donnant sur la mer aux Laurentes⁸².

5.1.4.4. Les appartements

Nous avons déjà abordé et analysé l'organisation des appartements privés (chap. 1.1.1 et 1.2). Nous n'y revenons que pour souligner combien, dans la conception

liée à la réception et aux dîners; outre la *cenatio* de 8 m de côté, elle comprend deux pièces rectangulaires plus petites ayant pu fonctionner comme *triclinia* quotidiens ou pour des réception en plus petit comité, accessibles par un corridor, ainsi que la cuisine, dans une position identique à celle de Boscéaz, à la jonction de l'aile avec le corps d'habitat principal.

73 FÖRTSCH 1993, 48-51; GROS 2001, 318, 321, traduit *diaeta* par «pavillon» voire «pavillon résidentiel», «unité d'habitation», «appartement». Les mentions étant nombreuses, nous renvoyons globalement aux textes des deux lettres.

74 C'est en ce sens qu'est utilisé le terme par Plutarque (FÖRTSCH 1993, 51, 2.2).

75 Pièces 63-68/75 et 70-74/87-88 (GUZZO/FERGOLA 2000, 19, fig. 4; FÖRTSCH 1993, pl. 69.4).

76 DUBOIS/PARATTE 2001, 47, fig. 3.2, et 50, et METZLER/ZIMMER 1982, 42.

77 FÖRTSCH 1993, pl. 55.1; GROS 2001, 329, 331-332, fig. 364-366. On peut également qualifier de *diaetae* les pavillons de façade de la villa de Fliessem (*ibidem*, resp. pl. 51.1-2, et 330, fig. 362). GRIMAL 1969, 259-262.

78 Le passage d'une façade linéaire à une façade à saillants comprenant d'importantes pièces de réception semble se développer en Italie à époque impériale précoce. Les avant-corps comprennent généralement plusieurs pièces parallèles, aux capacités visuelles réduites, sauf aux extrémités, et parmi elles, une salle à manger principale (LAFON 2001, 298).

79 Nous utilisons à dessein le terme de *cenatio* vu la taille des pièces 38 et 55, qui dépasse celle d'un *triclinium* traditionnel; on pourrait aussi employer le terme d'*œcus*; sur l'usage fréquent de celui-ci comme salle à manger et sur la *cenatio*, d'emploi plus courant sous l'Empire avec l'évolution des modes de réception et de convivialité, voir GROS 2004, 315, 323-324, DUNBABIN 1996, FÖRTSCH 1993, 101 et 113-116.

80 Cf. *supra* note 68.

81 Vitruve VI, 4, 1, cité *supra* p. 218, encadré; Faventinus, chap. XIV: «*Triclinia verna et autumnalia ad orientem spectare debent, ut gratiora sint quando his uti solitum est*».

82 MIELSCH 2003, 319; Pline *Ep.* II, 17, 5: «... *mox triclinium satis pulchrum quod in litus excurrit (...). Unidique valvas aut fenestras non minores valvis habet atque ita a lateribus, a fronte quasi tria maria prospectat*». Voir LAFON 2001, 286, et ici notes 68 et 93.

architecturale d'ensembles très articulés et cohérents, comme celle suivie à Orbe, ces modules sont clairement repérables et présentent souvent un caractère standardisé, développé dès les Flaviens et propre peut-être, en l'occurrence, à la période impériale antonine. Avec leur vestibule, une chambre à coucher et deux salons, les unités rectangulaires de Boscéaz ne sont en effet pas sans rapport typologique avec les *mediana* ostiens, et P. Gros parle, pour l'habitat en général, d'une «régularisation des espaces» au cours du II^e s.⁸³. Le cas le plus spectaculaire en est peut-être la somptueuse maison du Triomphe de Neptune à Acholla (fig. 148)⁸⁴: son plan scrupuleusement symétrique propose de part et d'autre de l'*æcus-triclinium* axial deux unités d'habitat, suites formées d'un vestibule, de trois *cubicula* à mosaïque bipartite, d'un couloir et d'une cour. Contexte urbain oblige, les appartements sont ici simplement en retrait du cœur de la *domus* et de ses activités sociales ou de représentation, accessibles aux extrémités de la grande galerie constituant l'autre axe organisant la demeure. Un autre appartement plus petit – d'hôte? – semble se dégager face à l'*æcus-triclinium*, de l'autre côté du péristyle. Un cas analogue à Nabeul atteste une mise en œuvre dans les grandes demeures de plan très symétrique et équilibré que l'on peut considérer propre à l'Afrique du Nord: la Domus Nympharum présente deux appartements de dimensions plus amples, dits «à atrium», car composés d'un vestibule à courette – limitée à l'emprise d'un bassin d'agrément – et de deux pièces, l'une large, l'autre plus petite (fig. 149)⁸⁵. Les appartements donnent ici directement sur le péristyle⁸⁶. Le portique perpendiculaire à l'est ouvre sur deux plus petits appartements de deux pièces, disposés aussi en miroir. D'autres types d'appartements modulaires et normalisés ont été documentés en Afrique du Nord, en particulier des unités de deux *cubicula* opposés sur vestibule, de trois *cubicula* côte à côte ouverts sur vestibule ou cour, ou des ensembles plus vastes, fréquemment dédoublés dans les demeures, sans être pour autant symétrique⁸⁷. Enfin, il faut relever en Angleterre le cas du palais flavien de Fishbourne, assez particulier étant donné son affectation⁸⁸: les appartements de fonction de trois à six pièces ouverts sur de petits péristyles dans ses corps principal et septentrional montrent deux à trois types différents, plus ou moins complexes mais tous très homogènes, et répartis de façon hiérarchique dans chaque aile de l'édifice (fig. 150).

La concentration des appartements dans un secteur de l'habitat définit assez expressément la *pars privata* stricto sensu d'une maison, ou tout au moins le quartier réservé aux propriétaires. Dans la villa de Nennig, les appartements ouvrent aussi sur deux petites cours à portiques, dans la portion sud du corps principal, un quartier bien défini répondant à la portion nord vouée à la réception (fig. 127). Les appartements, de deux à quatre pièces, y sont moins standardisés, proches de ce qu'on peut constater aussi, par exemple, à Yvonand-Mordagne, et correspondent sans doute à une conception autre de la *pars urbana*⁸⁹. En revanche, l'organisation des *diaetae*

83 GERING 2001, part. 204, fig. 4, et GROS 2001, 343. Voir aussi l'analyse par WAL-LACE-HADRILL 1988, 91-94, de suites et appartements des siècles antérieurs, rarement homogènes, à quelques exceptions près généralement liées à des projets unitaires et symétriques. Pour un résumé des recherches et l'état en Afrique du Nord, voir les deux intéressants chapitres sur les appartements et les *cubicula* dans BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 105-151.

84 GOZLAN 1992, 3-9, plan II, repris chez DUNBABIN 1999, 311, fig. 309, et GROS 2001, 172-173, fig. 180; BULLO/GHEDINI 2003, 2.2, 8-11 et plan afférant.

85 BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 125, pl. IIIb, 2.2, 179-181. À noter que ce dispositif architectural peut être aussi détourné de sa fonction première comme le suggère à Utique le cas de la maison de la Cascade, dont les appartements en miroir de part et d'autre de l'*æcus-triclinium* axial, assez proches de ceux de Nabeul, ont été modifiés et réaffectés: les cours à portiques, oblongues et dotées d'un bassin

rectangulaire, ont une entrée sur le portique, mais aussi un accès depuis ou sur l'*æcus-triclinium*; si les deux pièces de l'unité sud peuvent encore avoir une fonction d'appartement, en revanche, la plus grande pièce de l'unité nord est un *triclinium*, attestant la fonction de réception de ce secteur en lien avec le grand *æcus* (*ibidem*, 2.1, 134, pl. XIIa, et 2.2, 352). La maison du Kiosque ou de la Salle triconque, à Carthage, présente dans son deuxième état deux ensembles de pièces ressortant du même dispositif, dont étonnamment le méridional est seul considéré comme appartement chez BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 124, pl. IIc, 2.2, 139-142. Sur ces interférences entre appartements et locaux de réception, *ibidem*, 2.1, 116-117, part. note 77.

86 On notera dans plusieurs grandes demeures africaines, comme à Ostie dans la maison des Muses, l'accès des appartements aux angles des péristyles, marquant leur position retirée (BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 110, 113; 2.2, *passim*):

cette disposition s'observe également à Boscéaz dans le cas du plus grand appartement.

87 *Eaedem*, 2.1, 108-110, 124, pl. IIa (Althiburos, maison des Muses), 126, pl. IV (Pupput), 128, pl. VIa (Thurburbo Maius, maison des Protomés), 130-131, pl. VIIIb et IX a (Thysdrus, Sollertiana Domus et maison du Paon), 133, pl. XI, (Thaenae, maison de Dionysos, Uthina, maison d'Ikarios). *Ibidem*, 111, sur la duplication des unités de plan identique.

88 SMITH 1997, 174, fig. 47, 176-177; CUNLIFFE 1998, 105-109; description du palais 49-89, plan initial fig. 15, reproduit chez FÖRTSCH 1993, pl. 50.5, Gros 2001, 343, fig. 389, et LAFON 2001, 469, fig. 209.

89 Locaux a à p, autour des cours à portiques h et Y-Z (GROS 2001, 332, fig. 365; FÖRTSCH 1993, pl. 55.1; à comparer avec les pièces desservies par les couloirs 3 et 4 sur la fig. 3.2 chez DUBOIS/PARATTE 2001, 47).

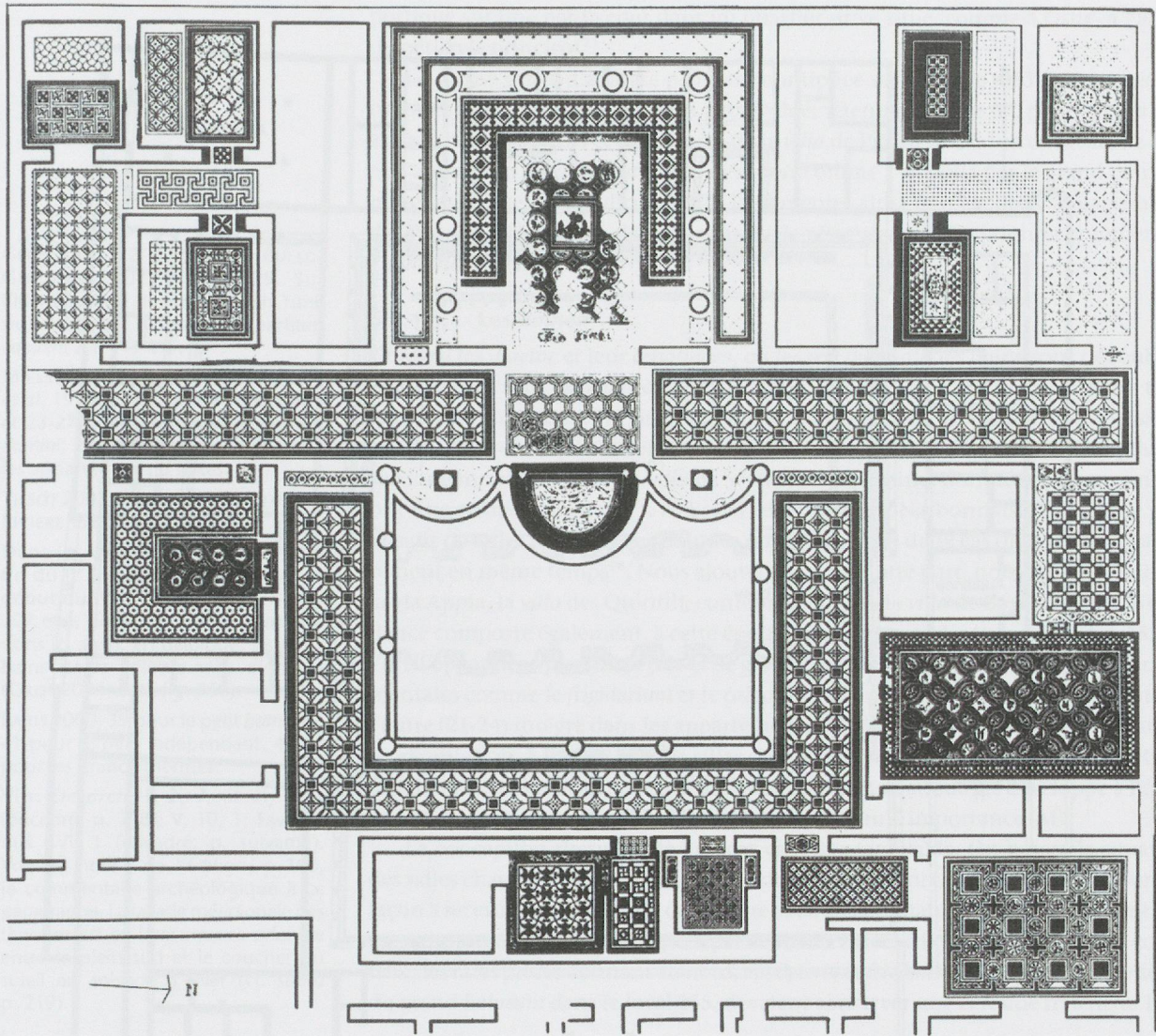


Fig. 148

Acholla, maison du Triomphe de Neptune (DUNBABIN 1999, 311, fig. 309). Éch.: 1:200.



Fig. 149

Nabeul, Domus Nympharum (BULLO/ GHEDINI 2003, 2.2, 180). Éch.: 1:500.

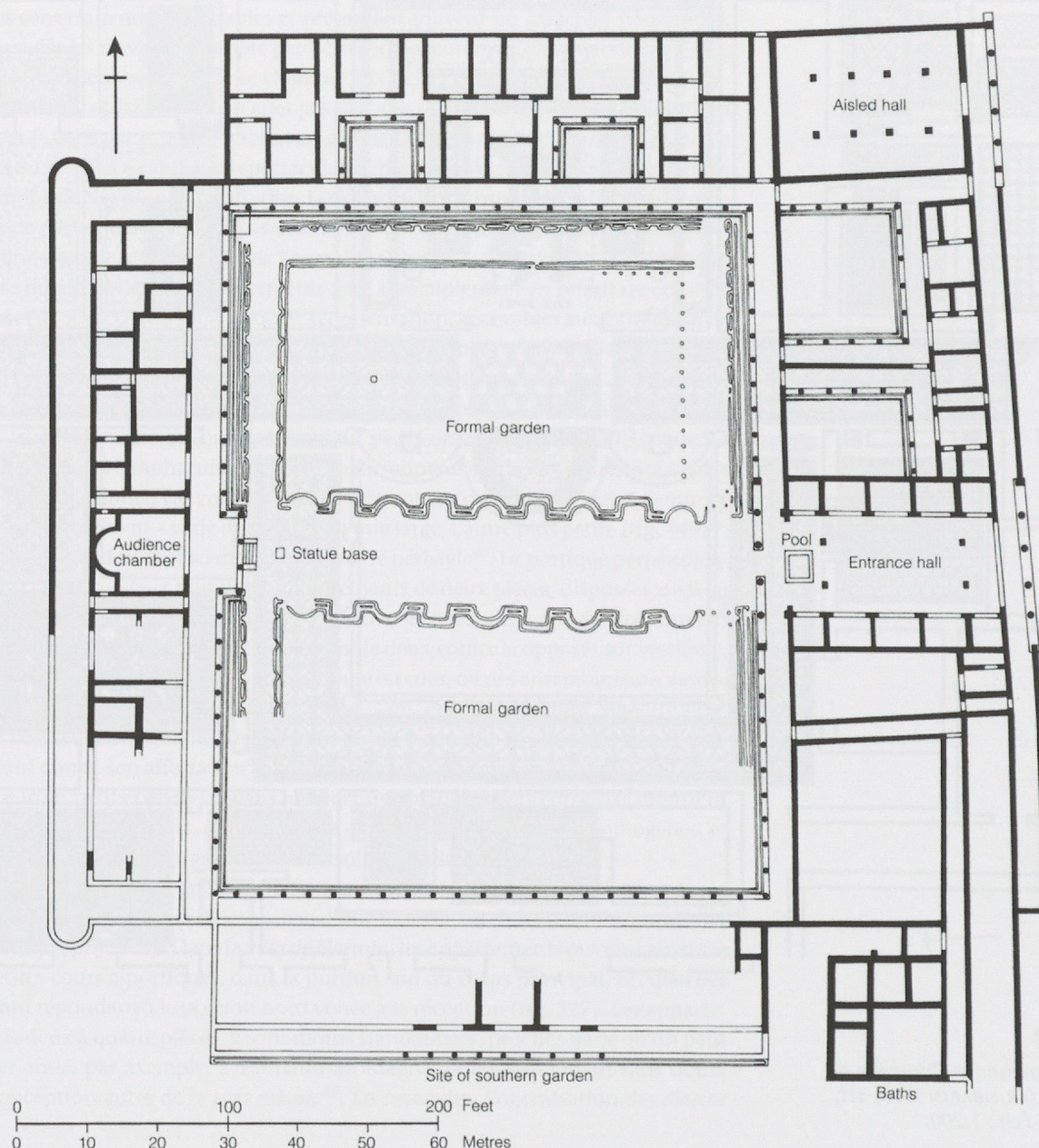


Fig. 150

Palais de Fishbourne, état début II^e s.
(CLUNIFFE 1999, 51, fig. 15).
Éch.: 1:1000.

symétriques s'apparente bien davantage à la conception observée à Orbe, s'il faut conserver l'interprétation d'appartement d'hôtes mentionnée au chapitre précédent.

Dans ces ensembles, l'identification des *cubicula* – *somni* ou *dormitoria* – est considérablement facilitée par la présence de mosaïques bipartites au sol. Cette conception, remontant à l'époque républicaine, permet aisément de reconnaître ces pièces, et par là même un appartement, voire le quartier des maîtres même lorsqu'elles n'ont plus d'alcôve traduite volumétriquement⁹⁰; ainsi dans les *villae* de Prima Porta et de Lucus Feroniae, dont les unités d'habitat du propriétaire se distinguent clairement dans une aile de péristyle, respectivement à l'écart de l'*atrium*⁹¹. Pour l'époque impériale et en contexte urbain, on relèvera, à Conimbriga (P), les *cubicula* de la maison aux Fontaines, datée de la fin du II^e s.: situés dans un secteur privé organisé sur un petit péristyle, ils présentent l'agencement observé à Orbe dans le *cubiculum* 117, marquant au sol par les tapis asymétriques des mosaïques la position du lit, avec la même position des accès par rapport à celui-ci⁹². La division au sol n'apparaît en revanche pas dans les *cubicula* 8 et 9 de l'*insula* des Muses à Ostie, constituant un appartement desservi par le couloir 7, à l'angle du péristyle central; cette même séquence se retrouve dans la maison des Muses à Althiburos, ouverte en

90 Voir les *cubicula* à deux lits en alcôve A 55 et A 25 de la villa de Settefinestre (CARANDINI 1985, vol. II, *La villa nelle sue parti*, 38, fig. 60-61, et 48, fig. 82; GROS 2001, 281, fig. 305), ou de la maison aux Deux Alcôves de Glanum (BARBET 1990c, pl. II-IVa).

91 MESSINEO 1991, 229, fig. 266, pièces n^{os} 46-52, 232-233, fig. 270-271; SGUBINI MORETTI 1998, 21, fig. 19, et 34, fig. 41-42. Plans reproduits chez GROS 2001, 286, fig. 311, et 351, fig. 400.

92 DUNBABIN 1999, 150-152, fig. 157a, GROS 2001, 185, fig. 196.

portique sur une petite cour dans un quartier privé situé, comme à Ostie, à l'angle du péristyle principal⁹³.

Le même genre d'analyse peut être multipliée sur nombre d'édifices possédant un plan d'origine ample, et qui a peu évolué; retenons encore ici, pour le IV^e s., les appartements de trois et cinq pièces de la *villa* de Piazza Armerina en Sicile, de part et d'autre de la *basilica centenaria*, desservis comme à Acholla par le grand corridor marquant l'axe perpendiculaire de la demeure, ainsi que les deux appartements d'hôtes, de trois pièces, dans la cour ovale réservée à la réception et comprenant l'*aula trichora* (fig. 130)⁹⁴.

5.1.4.5. Les balnea

Comme les *diaetae* et leur *cenationes*, ou les *œci quadrati*, les bains sont dédoublés. Nombreuses sont les *villae* de grande ampleur à être équipées de deux, voire trois complexes thermaux. H. Tissot cite sur le Plateau suisse, pour le II^e s., les *villae* de Winkel-Seeb et de Neftenbach, dans le Canton de Zurich, et en France pour la seconde moitié du IV^e s., la *villa* de Séviac, en Aquitaine, dont les deux ensembles ont une entrée commune⁹⁵. A. Bouet répertorie, en Narbonnaise, huit *villae* proposant de telles installations doubles ou triples, dont deux cas ont été édifiés assurément en même temps⁹⁶. Nous ajouterons pour notre part, non loin de Rome sur la via Appia, la *villa* des Quintili, contemporaine de la *villa* de Boscéaz, dont la résidence comporte également, à cette époque, deux ensembles thermaux (fig. 151)⁹⁷: l'un d'apparat, à «plan dispersé» et de grande majesté (D, E, L), dont les salles monumentales comme le *frigidarium* et le *caldarium* s'élèvent entre 12 et 15 m de hauteur; l'autre (21-24) intégré dans les appartements privés (B) situés en deçà du secteur de représentation, à flan de la *basis villae* donnant sur la via Appia Nova, et ouverts en façade sud-est. Sur la terrasse qui prolonge la demeure au sud, se développe à l'écart un autre ensemble thermal indépendant, de moyenne importance (M).

La conception thermique de Boscéaz est assez semblable. On notera la situation des salles chauffées en front sud de B1, orientées «au midi et au couchant d'hiver» de façon à recevoir un maximum de lumière et de chaleur naturelle, conformément aux prescriptions des auteurs antiques, par des baies vitrées à l'ouest et au sud⁹⁸. En corollaire, les rares pièces donnant au nord, *apodyteria* et *frigidaria*, en particulier la piscine du grand *balneum* dans le local 165, devaient conserver une certaine fraîcheur. Bien

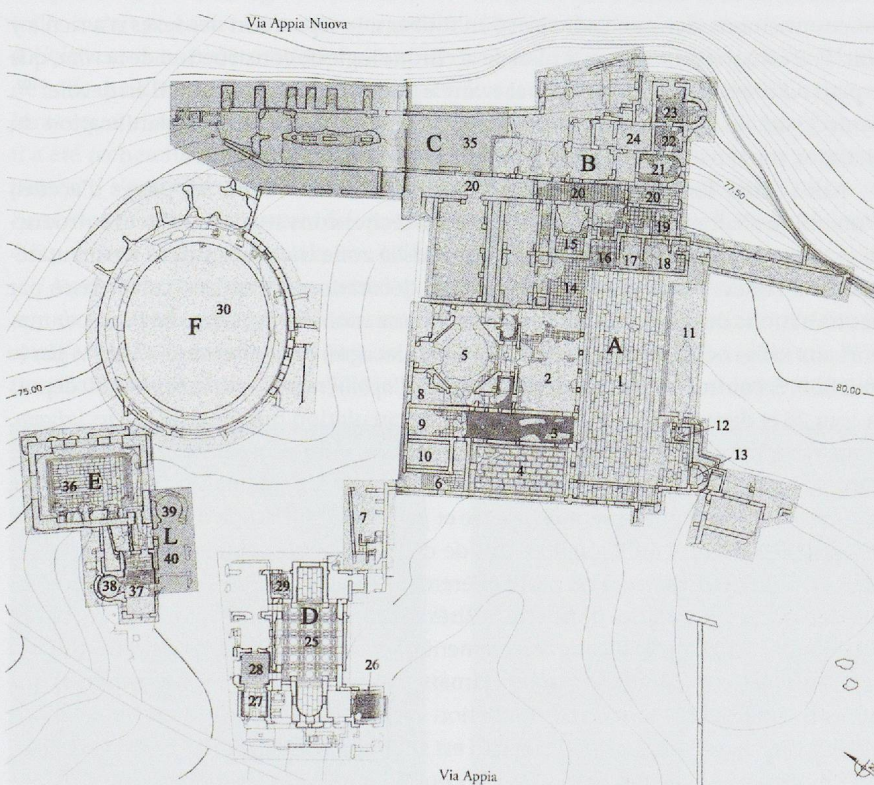


Fig. 151

Rome, villa suburbana des Quintili, ensemble résidentiel doté de deux complexes thermaux (représentation: D, E, L; privé: 21-24; PARIS 2000, pl. II). Hors éch.

L'orientation des thermes

Primum eligendus locus est quam caldissimus, id est aversus ab septentrione et aquilone. Ipsa autem caldaria tepidariaque lumen habeant ab occidente hiberno, si autem natura loci impedierit, utique a meridie, quod maxime tempus lavandi a meridiano ad vesperum est constitutum.

«Tout d'abord il faut choisir le site le plus chaud possible, c'est-à-dire tournant le dos au nord et au nord-est. Les pièces chaudes et tièdes, quant à elles, doivent recevoir la lumière du sud-ouest, ou du moins, si la configuration du site interdit cette orientation, du midi, car l'usage établi est de se baigner plutôt entre le milieu de la journée et le soir.»

Vitruve, *De architectura* V, 10, 1

Balneis locus eligendus est contra occasum hibernum aut partem meridianam, ut sole decedente vaporem usque ad vesperum habeat, quod tempus ad lavandum tributum est.

«Pour les bains, il faut choisir un emplacement face au couchant d'hiver ou au midi, pour qu'il ait de la chaleur du déclin du soleil jusqu'au soir, moment de la journée dévolu à la toilette.»

Faventinus, *Adbreviatus* XVI, 1

que localisés côte à côte dans un même édifice, les deux bains ont, au delà de leur fonction strictement thermique, des destinations a priori différentes, soulignées, pour ce qu'on en discerne, par leur décoration respective: le petit *balneum*, au plan en T, est sans doute affecté aux ablutions journalières tout en dispensant une atmosphère luxueuse et confinée; le grand entre davantage dans la perspective de représentation et d'apparat, et devait être mis en fonction aux occasions particulières. Les volumes sont différents, la hauteur des salles de même, et le grand *balneum* y est la manifestation ostensible, destinée à être visible de loin, du luxe de la propriété; rappelons qu'aux yeux des Anciens, les thermes en viennent revêtir à eux seuls la symbolique de la *villa* et à manifester l'opulence du propriétaire⁹⁹. Ce sont à notre sens les raisons premières du doublement des bains, suivies d'un souci de gestion et d'économie de fonctionnement, dans un cadre privé en tout cas; la séparation des sexes n'a rien à y voir¹⁰⁰. Il est à noter aussi, sur le plan de la chronologie de construction de la *villa*, que le petit *balneum* dut être fonctionnel avant le grand, apparemment bâti en dernier¹⁰¹. La nécessité de thermes rapidement utilisables a pu jouer dans la planification du chantier, tout en intégrant cet ensemble dans la conception globale.

Nous avons longtemps envisagé les locaux 31 à 37 comme les pièces d'accueil d'un unique balnéaire, pièces chauffées mais sèches constituant le secteur introductif et final au parcours rétrograde majeur dans la zone thermique stricto sensu, matérialisée à l'ouest par le grand *balneum*. Leur décoration sur enduit, caractérisée par des imitations de marbres, implique en effet une moindre présence de l'eau par rapport aux salles occidentales revêtues de vrais placages, dont elles sont séparées par le mur 800. En outre, l'accès direct à la pièce 31 – l'*apodyterium* – par le couloir 30 depuis la cour 26 et dans le prolongement de l'axe de circulation principal de la *pars urbana*, étaye cette hypothèse¹⁰². Elle suppose par contre, pour accéder aux salles d'eau, le passage obligé de l'*apodyterium* 31 au *tepidarium* 159 par quelques marches perdues, la zone étant particulièrement récupérée et perturbée¹⁰³. L'étude d'Héloïse Tissot, en 2001, a bien montré qu'il s'agit en fait de deux ensembles nettement distincts – le plan en T du petit *balneum* est particulièrement caractéristique – pouvant fonctionner de façon autonome, et donc être utilisés indépendamment¹⁰⁴. Mais H. Tissot restitue l'accès au grand balnéaire directement dans la salle 171 par la palestra 166, via la galerie 16. Cette solution ne nous a jamais satisfait; les détours labyrinthiques que nécessite un tel accès sont en contradiction avec la conception d'ensemble de la *pars urbana*, où l'axe de circulation principal est situé en façade orientale soit, pour l'usager en provenance de B4, par L 22 et la cour 26. La récente interprétation de L 171

99 GROS 2001, 329; BOUET 2003, 316-317, qui à cette dernière page rappelle les mentions d'auteurs antiques soulignant l'imposante masse des bains fumant que l'on aperçoit à l'approche d'une *villa*. On a relevé plus haut comment les bains s'inscrivent hors symétrie du plan de la *pars urbana* et se démarquent ainsi visuellement. Leur situation à l'écart, en retrait, participe de la manifestation du luxe des thermes, expressément accessibles par une galerie, comme dans les *villae* de Nennig (D) ou de Haccourt (B).

100 Voir MEYLAN KRAUSE/SCHUCANY 2002, 229, ou BOUET 2003, 306; en pareil cas, une symétrie d'agencement des salles chaudes aurait été alors certainement de mise, comme le demande Vitruve et comme on le voit fréquemment dans les bains publics.

101 RAPPORT 1998-2001, 35 et 101.

102 On notera d'ailleurs que seul le local 31, à l'entrée du secteur thermal, recèle un décor différent des marbres fictifs (31-3), à touffes de feuillages et panneaux, commun au reste de la *villa* et rappelant la cour voisine; *apodyterium* mais aussi lieu de distribution, L 31 fait le lien entre deux zones de la demeure, sans avoir encore de «spécificité thermique».

103 Hypothèse prise en compte dans URBA I, vol. 1, 176-177, fig. 167, VIE DE PALAIS 2001, 80, fig. 74.

104 TISSOT 2001.

comme *apodyterium*, suite au réexamen de L 168 par J. Monnier qui y a identifié le *frigidarium* du complexe, rend déjà le grand *balneum* plus cohérent (cf. chap. 1.1.3). Si un accès peut s'y faire par la palestine L 166, nous supposons qu'il est spécifique, employé par exemple pour qui provient du secteur des pièces 155-156 et 191 (cf. *infra* chap. 5.1.5.3). Nous maintenons donc une réserve sur l'autonomie stricte des deux ensembles et l'absence de liaison entre eux. À cela plusieurs raisons: la logique de circulation dans la *pars urbana*, par des galeries ayant aussi valeur d'*ambulationes*, induisant que l'accès privilégié au grand *balneum* devait s'y faire par le petit, d'usage quotidien certes, mais somptueusement décoré; la possibilité d'employer le local 32 comme étuve sèche – *laconicum* – ou humide – *sudatorium* – selon l'extension du parcours thermal; enfin la présence dans le petit ensemble de la mosaïque la plus riche de la *villa* pavant l'*æcus* 37 (interprété par H. Tissot comme *apodyterium*!), dont la jouissance ne saurait être limitée à une fréquentation d'hygiène journalière: l'*æcus* 37 paraît également important comme aboutissement d'un parcours thermal en compagnie d'amis ou d'hôtes de marque (cf. *infra* chap. 5.1.7.1). Il en découle que, moyennant un accès vers L 159 depuis l'*apodyterium* 31, le petit *balneum* a dû permettre d'*enrichir* à volonté l'itinéraire des bains d'apparat, selon la qualité des invités. En marge du grand *balneum*, il a pu être fréquenté par les propriétaires seuls ou en compagnie de quelques familiers, ou fonctionner comme zone sèche et de repos ou d'activités annexes dans le cadre de séances thermales «de réception», plus longues ou en plus grand comité, comme pièces d'agrément, *diaeta* manifestant le luxe attendu dans ces espaces, tant par les compositions marmoréennes que par la sophistication de la mosaïque, dont les médaillons approchent l'*opus vermiculatum*.

Cette marge d'utilisation des *balnea*, selon le nombre d'hôtes, l'intimité d'amis, permet l'adaptation de la pratique balnéaire, éminemment sociale. Cette gradation, dépendant des rapports entretenus avec les hôtes, de la considération qui leur est accordée, recoupe celle de la jouissance des péristyles, avec l'accès simple par le couloir 77, depuis la galerie vestibule, au secteur de réception qu'est le péristyle nord, ou celui, plus majestueux (L 104), axé sur l'entrée principale et donnant sur les deux péristyles à la fois (*infra* 5.1.6.3).

5.1.4.6. Coquillages, fossiles et cabinet de curiosités

Un excursus mérite sa place ici, en rapport avec les dernières remarques sur les pièces annexes des bains. De la pièce 161 du grand *balneum* proviennent deux coquillages des plus singuliers. L'un est un petit bivalve complet et fermé de 2 x 2,5 cm, qui, vu sa taille, aurait pu entrer dans une composition décorative mixte, à l'instar des coquilles d'*Unio* vues dans la décoration du local 165 (chap. 7.13.1), s'il ne s'agissait d'un fossile de belle qualité, conservant encore un peu de nacre; l'espèce, *Rhynchonella*, vivait au Jurassique, et se retrouve assez couramment dans les massifs calcaires locaux du Jura; il a été recherché dès la préhistoire (fig. 152)¹⁰⁵. Le second n'est pas moins original, puisqu'il s'agit d'une porcelaine, *Cyprea pantherina*, de 7,5 cm de long sur 4 cm de haut, dont l'espèce est caractéristique de la Mer Rouge et de l'Océan Indien, plus spécifiquement l'archipel Daklak, face à l'Éthiopie (fig. 153)¹⁰⁶.

Au-delà du caractère ornemental qui ne saurait leur être dénié bien qu'ils n'aient jamais été attestés dans des décorations mixtes, la présence de ces coquillages remarquables dans le *balneum* invite à explorer deux directions d'interprétation. Si la porcelaine, de par son origine lointaine et exotique, peut être à Boscéaz un objet de

105 Nous remercions pour son identification Nicolas Meisser, conservateur du Musée cantonal de Géologie de Lausanne.

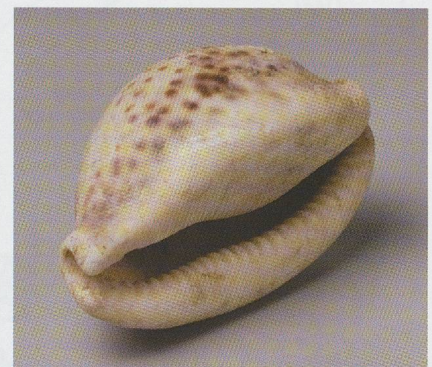
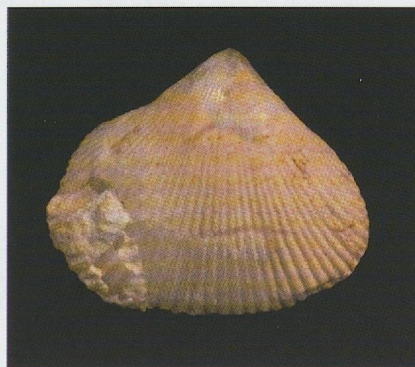
106 L'attribution de la porcelaine à *pantherina* sp. a été effectuée par Michel Sartori, directeur du Musée cantonal de Zoologie de Lausanne, que nous remercions pour ses nombreuses informations.

Fig. 152

Fossile de *Rhynchonella*.
Long.: 2,5 cm.

Fig. 153

Coquille de *Cyprea pantherina*, ou porcelaine. Long.: 7,5 cm.



curiosité, voire un souvenir, il suffit de se tourner vers Pompéi pour constater que ce type de coquillage a été assez fréquemment retrouvé, en plusieurs espèces, dès les premières fouilles sur le site. Dans un ouvrage commémoratif publié en 1879, *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell'anno LXXIX*, la contribution de N. Tiberi sur les coquillages des collections du musée mentionne, parmi les coquilles exotiques, la *Cypraea pantherina* et la *Cypraea erosa*, toutes deux de même origine. L'auteur souligne également l'existence d'exemplaires des espèces méditerranéennes, *Cypraea lurida* et *pyrum*, bien plus petites et de livrée différente, courantes encore au XIX^e s. dans le golfe de Naples. Le point commun de toutes ces porcelaines, et la raison de leur fréquence selon l'auteur, est d'avoir servi, dans l'antiquité comme de son temps encore, d'amulette de fécondité: de par leur forme éloquente, les cyprées étaient considérées comme efficace pour prévenir la stérilité féminine, et portées à ce titre par les femmes à leur cou¹⁰⁷. Cette interprétation paraît toujours de mise, puisqu'elle est partagée par L. Capaldo¹⁰⁸. Il serait cependant intéressant de savoir si toutes les porcelaines, de quelque provenance que ce soit, présentent les perforations d'un collier, ou si le phénomène touche de préférence les petites cyprées méditerranéennes. L'on imagine en effet avec difficulté les gros coquillages exotiques au cou des belles raffinées de l'époque. Mais Tiberi suggère une autre piste de recherche: de la présence en nombre de ces coquillages et d'autres espèces indo-pacifiques remarquables, dont l'Huitre perlière (*Meleagrina margaritifera*) et le Cône (*Conus textile*), il conclut à l'intensité des échanges commerciaux avec la corne d'Afrique¹⁰⁹. Tous ces coquillages ont-ils eu une fonction apotropaïque, ou ont-ils pu être rapportés comme curiosités, collectionnés par des amateurs, c'est ce que suggère Capaldo, en parlant d'objets séduisants, et ce que nous croyons volontiers. On connaît le goût antique pour les *mirabilia* et l'intérêt des gens cultivés pour les sciences naturelles, qui constituaient parfois de véritables cabinets de curiosités (Auguste et sa collection de fossiles de Capri¹¹⁰). La présence de tels coquillages tropicaux à Pompéi peut s'inscrire en partie dans cette logique, bien que la provenance de la plupart d'entre eux ait été, dès leur trouvaille, perdue¹¹¹.

La question se pose donc de même à Boscéaz: si la présence dans les thermes d'une porcelaine de prix peut être mise en rapport avec la prévention de la stérilité, comme objet non porté mais éventuellement touché lors d'ablutions intimes liées à l'hygiène féminine, son association avec un fossile appelle davantage à les interpréter comme curiosités naturelles exposées aux regards. Dans l'un comme dans l'autre cas, la petite pièce chauffée où ont été retrouvées les coquilles joue un rôle particulier dans les thermes; lieu fonctionnel où l'on s'adonne à certains soins (*laconicum* ou *destrictarium*¹¹²), et où l'on profite de proposer à l'étonnement et l'admiration

107 TIBERI 1879, 96: «Tra le marine ve ne ha qualcuna esotica, abitante del mare Eritreo o mar rosso e del genere Ciprea, che le donne pompeiane usavano portare addosso come un amuleto, nella credenza di preservarsi dalla sterilità. Esotica è ancora una grande valva trovata a Pompei della conchiglia in cui si genera la perla, che abita l'Oceano delle Indie. Si questa che quelle del mar rosso confermano il commercio che avevano gli antichi con l'Asia e con l'Egitto confinante con lo stesso mar rosso». De même, 102, n° 39: *Cypraea lurida*, Linneo. Benchè questa Ciprea fosse meno comune della seguente nel golfo di Napoli, ove la chiamano Porciello, pure a Pompei se ne sono trovati sufficienti esemplari. Si è detto che le donne pompeiane le portavano addosso, come avviene al dì d'oggi, per preservarsi dalla sterilità; ma questae, siccome napolitane e di poca spesa, erano indossate dalle donne volgari». Sur la base de la pratique contemporaine probablement, Tiberi retient donc que les petits cyprées méditerranéennes étaient portées par les femmes

du peuple, et il réserve par conséquent aux femmes de qualité, dont il souligne malicieusement la présence fréquente à Pompéi, l'usage des cyprées de Mer Rouge ou d'au-delà, plus belles et probablement plus chères: «n° 41. *Cypraea pantherina*, Solander. Le dame pompeiane, che volevano conservare la fecondità ed erano tenaci dell'antica credenza, dovevano comprare a maggior prezzo un amuleto che proveniva dal golfo Arabico o mar rosso, a differenza delle donne del volgo che usavano la *Cypraea lurida* e *pyrum* del nostro golfo. La Ciprea del mar rosso inoltre è più bella, perchè tutta macchiata a guisa della pantera. Se ne sono trovati esemplari in gran numero a Pompei, il che importa che quivi le dame abbondavano».

108 CAPALDO 2001, 48, et fig. p. 66, reproduisant non la petite Cyprée *lurida*, caractérisée par des bandes colorées, mais une *Cyprea tigris* ou *pantherina*, et 72.

109 TIBERI 1879, 96 (note 114) et 102 pour la description du Cône, n° 43, et de l'Huitre perlière, n° 44 (note 118); à ces espèces,

illustrées dans CAPALDO 2001, 73, s'est ajoutée depuis le Tridacne.

110 Suétone, *Auguste*, LXXII: «curiosités antiques et rares, comme ces restes énormes de bêtes monstrueuses découvertes à Caprée, que l'on appelle les os des Géants et les armes des héros»: *rebusque vetustate ac raritate notabilibus, qualia sunt Capreis immanium beluarum ferarumque membra praegrandia, quae dicuntur gigantium ossa et arma heroum*. Voir aussi Pline, *H. N.*, XXXVI, 134, et commentaires, dans l'édition Belles-Lettres, p. 212-213.

111 TIBERI 1879, 102, parlant de l'Huitre perlière: «Si è mancato di segnare la casa ove si è rinvenuta, poichè da ciò si poteva trarre un indizio di colui che la possedeva; il quale doveva essere o un signore che la teneva come un oggetto di naturale curiosità, o un negoziante di perle e di altre cose preziose, che la dimostrava al pubblico per far vedere la conchiglia marina che produce le perle orientali».

112 Selon TISSOT 2001, 77-78.

des usagers des objets propres à évoquer les confins du monde connu, à susciter la discussion érudite autour de la production des mers chaudes ou sur les temps immémoriaux. C'est là aussi l'un des rôles sociaux des thermes, dont les grands édifices publics proposaient bibliothèques, salles de cours, etc. À une moindre échelle, le propriétaire de Boscéaz peut avoir prévu, dans une pièce annexe de son vaste *balneum*, à l'écart du parcours de base d'une séance de bain, une pièce officiant comme cabinet, si limité soit-il, de quelques curiosités naturelles.

5.1.5. Quelques problèmes d'identification

Si, faute de traits distinctifs, nombre de locaux restent sans fonction spécifique, il en est trois qui appellent quelques réflexions par l'importance qu'ils prennent dans l'ensemble architectural. Sur la base de leurs aménagements particuliers, L 57 et L 101 avaient donné lieu à des interprétations – et même une identification comme *tablinum* dans le cas de L 101 – qu'un examen approfondi des structures et l'analyse globale de la *pars urbana* infirment clairement. La révision de ces attributions erronées conduit ici à de nouvelles hypothèses, et la fonction supposée pour L 101 amène par cascade à étendre la discussion à la longue salle L 191. Ces nouvelles propositions d'identification ne sont pas sans conséquence sur l'organisation spatiale de la *pars urbana*.

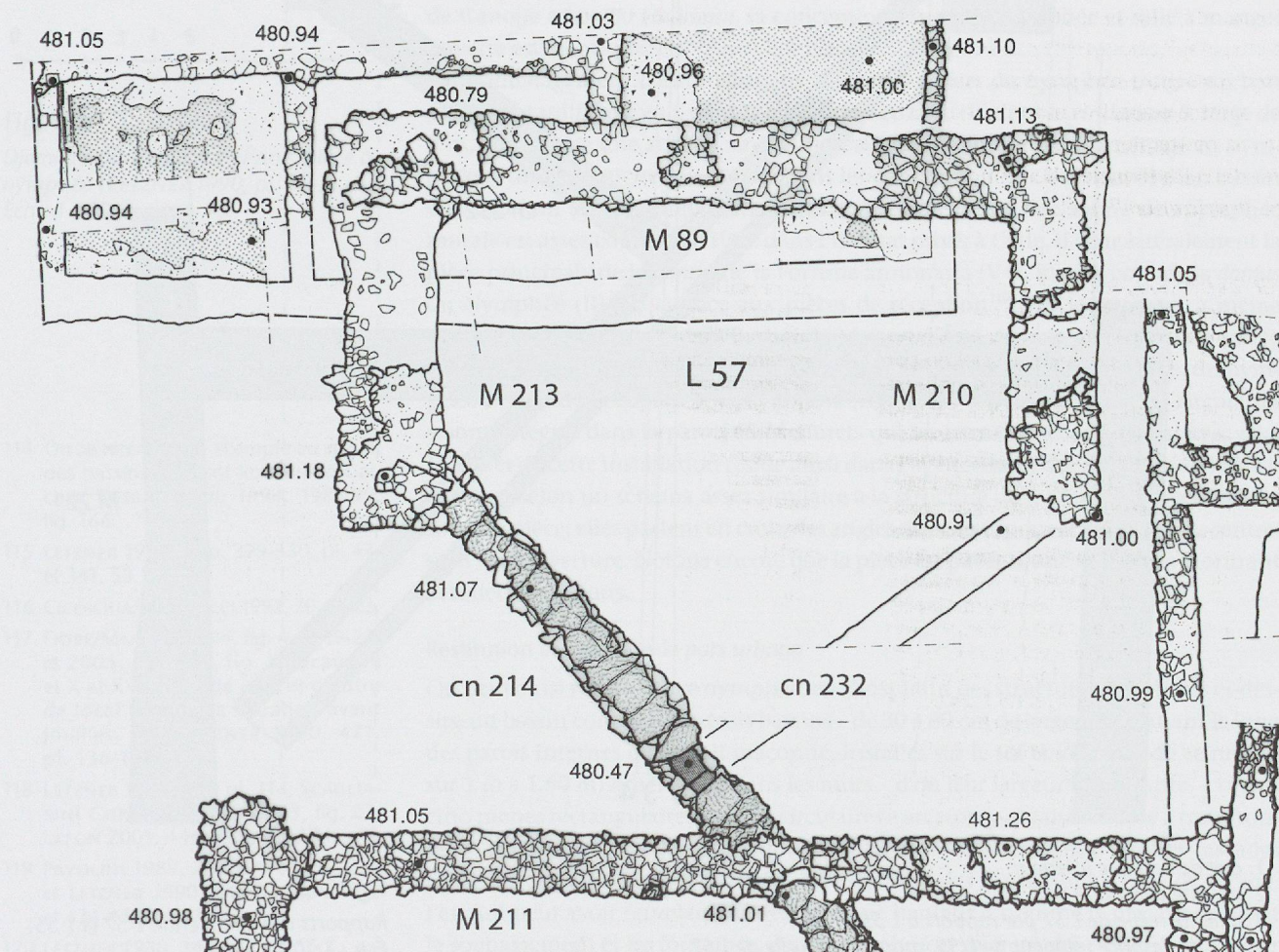
5.1.5.1. Le nymphée L 57

On l'a dit, cette construction a été longtemps écartée de l'état antonin du site, en raison de sa morphologie, et considérée comme un édifice postérieur sans lien avec la demeure.

Avec des largeurs de 1,30 m à 1,50 m, les murs 89, 210 et 213, qui dessinent un U ouvert à l'est, sont parmi les maçonneries les plus massives du site et impliquent

Fig. 154

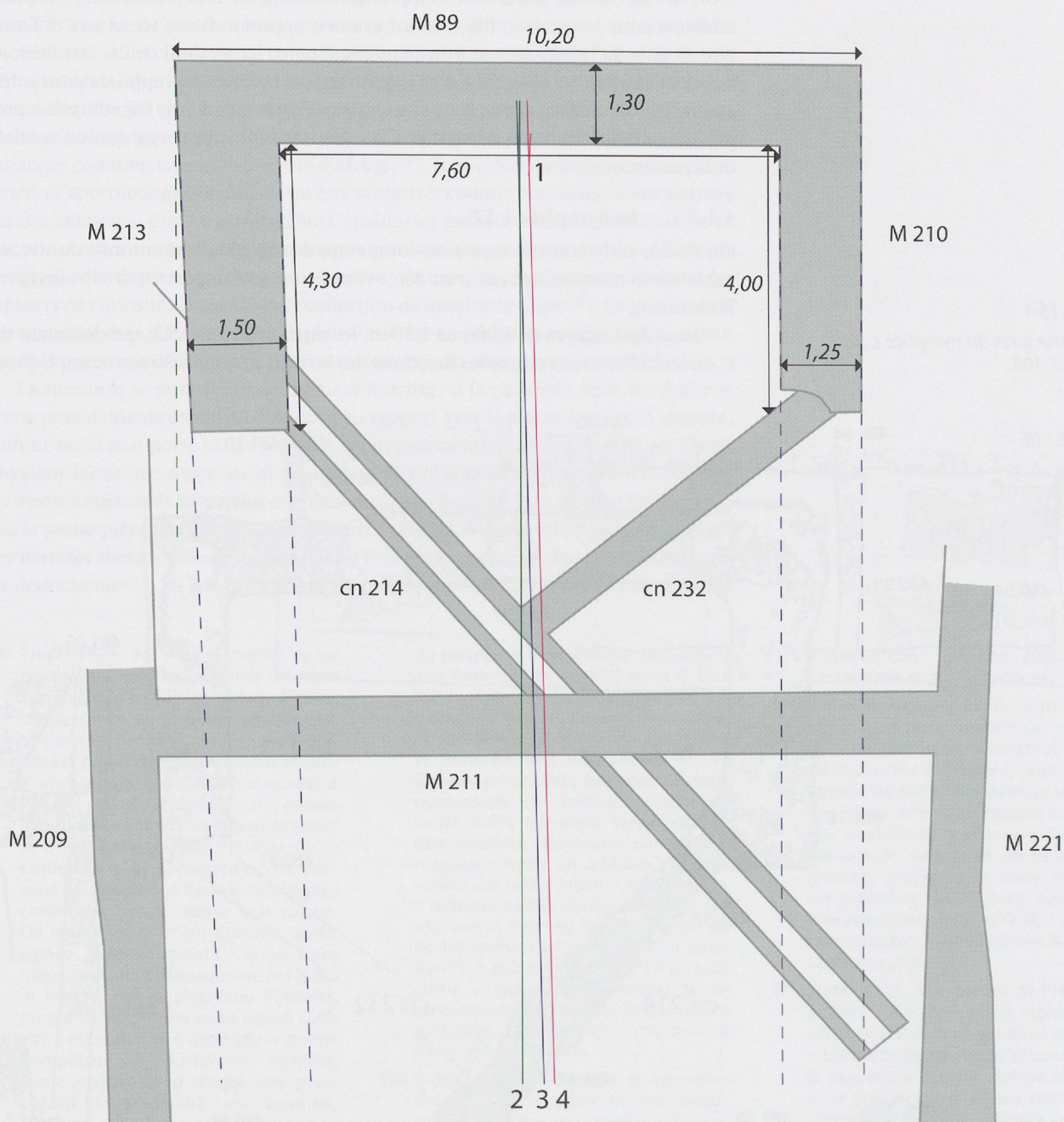
Les structures du nymphée L 57.
Éch.: 1:100.



une élévation conséquente (fig. 154). Partiellement installée sur les thermes arasés du I^{er} s. (L 1 et 3)¹¹³, la construction remploie, à l'extrémité de M 213, la canalisation 214 qui évacuait l'ancien bassin thermal 45; un même dispositif est installé à l'extrémité de M 210, qui rejoint Cn 214 dans l'axe de symétrie du massif maçonné. Un simple schéma de la situation de L 57 montre que cet aménagement est parfaitement axé sur L 55, qui le dépasse en largeur de 4 m et en est distant de 4 m également (fig. 155).

Par ailleurs, la couche de démolition associée au mur 210, riche en *tubuli* et en tuiles, a révélé des éléments d'enduit assez gros (environ 10 x 15 cm), montrant au revers le négatif de la structure portante, variant entre moellons et *tubuli*. Leur décor à fond blanc et bandes bordeaux et noires se démarque clairement de ceux de la villa du I^{er} s., et – à moins d'être spécifique des thermes contemporains – peut être attribué de préférence à L 57, tout comme une partie des terres cuites architecturales retrouvées dans la couche de démolition (chap. 7.6.1). L'emploi de *tubuli* pour réaliser

113 Cf. note 4 et encadré, p. 218.



- 1: axe de l'espace intérieur.
- 2: axialité théorique de L 57.
- 3: axialité réelle de L 57 par rapport à L 55.
- 4: axe de l'espace intérieur de L 55, rapportée à celle de L 57.

Fig. 155

Rapports d'axialité entre L 57 et L 55.
Éch.: 1:100.

des niches ou des voûtes ainsi allégées est un procédé connu. Qu'il ait été mis en œuvre ici pour certains aménagements en hauteur reste parfaitement plausible en regard des problèmes statiques du secteur, concurremment peut-être à la largeur des maçonneries assurant l'assise de la fabrique.

Le double système d'évacuation d'eau, l'orientation de L 57 et la présence de quelques fragments de revêtement au tuileau suggèrent que cette construction assez monumentale, puisqu'elle atteint 7,50 m de largeur interne, ait été un nymphée. Son arasement exclut, au-delà des indices précités, toute preuve de cette fonction hydraulique, mais pareille hypothèse peut être étayée par plusieurs parallèles.

Les points de comparaison

Les plans en U ou en Pi de bassin ou de nymphée sont assez courants, du I^{er} au IV^e s., à l'intérieur d'édifices comme des thermes ou dans de riches habitations¹¹⁴. À Pompéi, la maison du Nymphée (VIII 2, 28) présente une telle structure au fond d'un espace clos, agrémentée de trois niches, solution que l'on retrouve également à Stora (DZ), dans la pièce dite «à la fontaine», aménagée dans un renfoncement de 9 m de large sur 4 m de long¹¹⁵. À Ostie, dans les thermes du Forum (I XII, 6) construits sous Antonin-le-Pieux, les parois du bassin méridional du *frigidarium* sont ornées d'une niche semi-circulaire dans chaque paroi latérale, et de trois niches, dont une rectangulaire, en façade frontale¹¹⁶. La villa dite de Trajan, à Arcinazzo Romano, présente un point de comparaison intéressant pour l'organisation et l'interprétation des locaux 55 et 57: son secteur de réception est constitué principalement d'un vaste jardin rectangulaire bordé de portiques sauf sur son côté nord, où prend assise un mur de soutènement des quartiers adjacents de la villa, situés à une cote supérieure; à l'extrémité occidentale de ce xyste, un édifice abrite un ensemble de pièces symétriques, en enfilade par deux pour les latérales, unique et délimitée par un nymphée semi-circulaire pour la pièce centrale, richement dallée et identifiable comme *cenatio* ouverte sur le jardin¹¹⁷; si la réalisation anticipe, dans son agencement, l'ensemble architectural de Canope à la villa Hadriana, la conception associant nymphée et salle à manger ouverte est identique.

L'aménagement d'étroits bassins le long des murs du nymphée trouve un bon parallèle, tardif il est vrai, dans la villa de Desenzano (I), dont le *viridarium* 5, large de 9 m, y prolonge une aula triconque à *stibadia*; son mur de fond, aménagé en nymphée rythmé de niches où débouchent les conduites d'eau, est doublé d'un bassin d'évacuation accolé, large d'une soixantaine de cm¹¹⁸. Cette forme de «nymphée mural» est assez courant au IV^e s. dans l'habitat privé; à Ostie, il orne latéralement la pièce principale de la *domus* de la Fortuna annonaria (V II, 8) et la cour de la *domus* du Nymphée (III VI, 1), face aux pièces de réception¹¹⁹. On le retrouve, à même époque, à Djemila-Cuicul (DZ), dans la Maison d'Âne, où une pièce presque carrée – 8 m de largeur interne – présente, face à une abside prolongeant un côté, un nymphée de façade occupant le côté opposé (fig. 156)¹²⁰; trois bassins semi-circulaires y sont intégrés dans la paroi, et les murets qui les ferment se confondent avec elle. L'intérêt de cette installation réside aussi dans l'agencement des canalisations d'évacuation, selon un schéma assez similaire à la structure de L 57: incorporées dans le sol de la pièce, elles partent en croix des angles de celle-ci pour se rejoindre au centre, sous une ouverture. Notons encore que la pièce est pavée d'une mosaïque montrant la toilette de Vénus.

Restitution et rôle dans la *pars urbana*

On peut ainsi restituer à ce nymphée, en s'inspirant des structures présentées ci-dessus, un bassin continu – ou trois bassins – de 30 à 60 cm de largeur et courant le long des parois internes du massif maçonné, installés sur le sol et s'élevant de ce niveau sur 1 m à 1,50 m. Aménagées dans les murs – d'où leur largeur importante –, trois à cinq niches rectangulaires et semi-circulaires à arcatures – à raison d'une à trois frontales, et une optionnelle sur chaque paroi latérale – où dévalent d'étroites cascades récoltées dans des rigoles évacuées à l'extrémité des murs. Sur ce type de façade, l'enduit peut avoir remplacé au-dessus d'une hauteur d'homme le placage revêtant le soubassement et les fontaines, dans une solution souvent mise en œuvre à partir

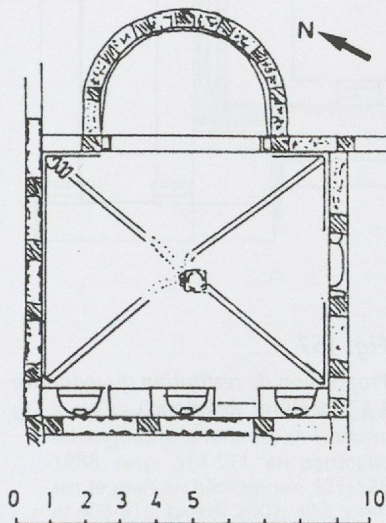


Fig. 156

Djemila-Cuicul, maison d'Âne, pièce à nymphée (LETZNER 1990, pl. 55.3). Éch.: 1:200.

114 On se référera par exemple au survol des bassins de Saint-Romain-en-Gal, chez DESBAT et al. 1994, 198-199, fig. 166.

115 LETZNER 1990, resp. 329-330, pl. 43, et 341, 53.1.

116 CICERCHIA/MARINUCCI 1992, 70, pl. 23.

117 FIORE/MARI 2000, 14, fig. 4, et 19-22, et 2005, 631-632, fig. 1, locaux III et X et XVII-XVIII de part et d'autre de local II; pour la situation avant fouilles, voir LETZNER 1990, 471, pl. 136-137.

118 LETZNER 1990, 431, pl. 114; SCAGLIARINI CORLÀITA 1992, 42-43, fig. 27; LAFON 2001, 446, 449, fig. 184;

119 PAVOLINI 1989, 208-209 et 161-162, et LETZNER 1990, 344-346, pl. 55.1, et 434-435, pl. 116.1.

120 LETZNER 1990, 346-347, pl. 55.3.

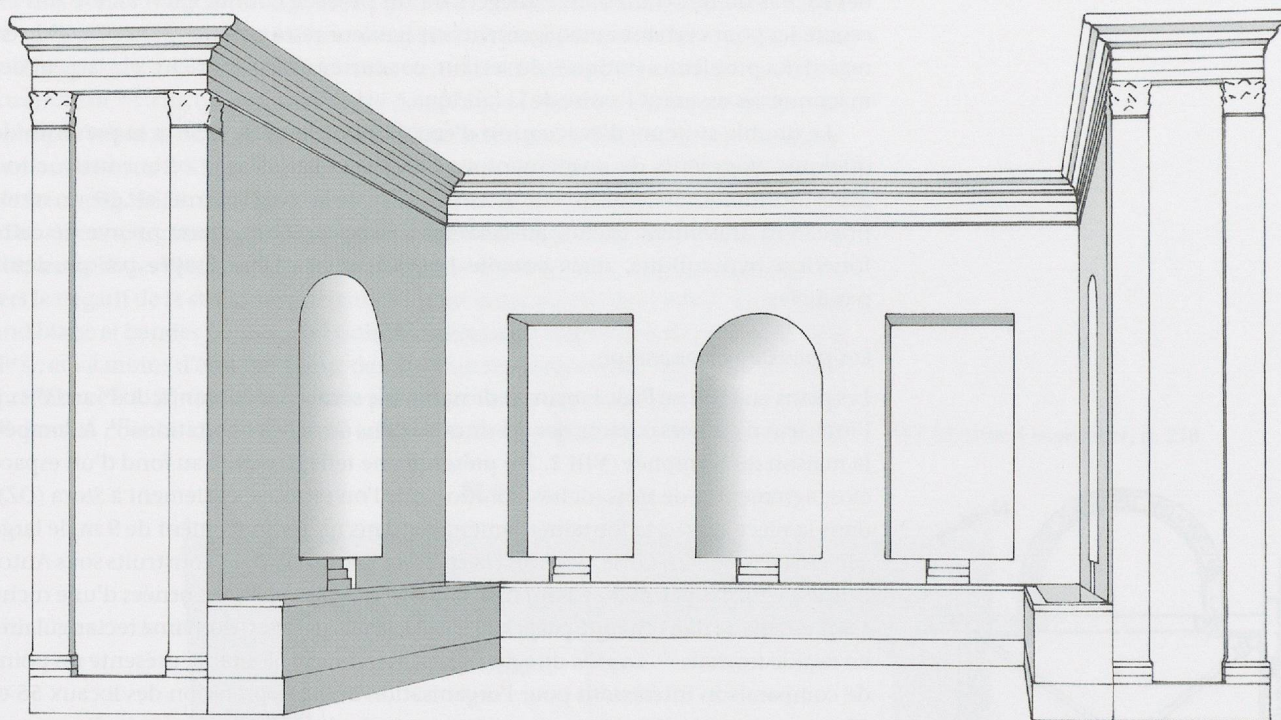


Fig. 157

Proposition de restitution du nymphée L 57 (dessin B. Reymond).

du II^e s.¹²¹ L'élévation du massif maçonné est au moins égale à sa profondeur, mais peut atteindre sa largeur, pour permettre l'aménagement des niches et la fonction de fermeture de l'espace créé avec L 55 (fig. 157).

Le nymphée 57 prolonge en effet virtuellement – et en plein air – la salle 55, sans doute amplement ouverte au nord-ouest sur ce dernier et fonctionnant ainsi, avec ses 154 m², comme *cenatio* ou *æcus* d'été. Cette orientation recoupe partiellement l'ouverture au nord recommandée par Vitruve, suivi de Faventinus, pour les salles à manger d'été¹²². L'écart d'orientation devait être largement compensé par la différence de température estivale entre climats méditerranéen et continental, ainsi que par la fraîcheur se dégageant du nymphée. La paire formée par le nymphée monumental face à la *cenatio*, ainsi affrontés, constitue une séquence, une solution architecturale remontant à l'origine de la structure du nymphée et renvoyant à la grotte des Nymphes. Elle trouve ses antécédents paradigmatiques dans la grotte de la villa de Tibère à Sperlonga et dans le nymphée de Canope à Tivoli, dans la villa Hadriana, qui tous deux forment le cadre face ou dos auquel sont aménagés des *triclinia* ou des *stibadia* pour les banquets d'apparat. Notons qu'une ouverture optionnelle de la salle 55 vers le sud-est reste possible, avec pour le dîneur le paysage comme spectacle en ayant le nymphée derrière soi; l'on rejoint ainsi les recommandations de Varron et Columelle qui privilégient l'est pour ce genre de salle, ou celle de Vitruve pour les salles à manger de printemps et d'automne, moyennant des grandes baies vitrées, et l'on respecte aussi la recherche des contrastes mentionnée plus haut¹²³. Mais surtout, cette possibilité transpose l'esprit de l'aménagement du couple *cenatio* - grotte

121 Par exemple dans la cour du Dionysos à Ostie (IV v, 7), dont les murs sont revêtus d'un placage de marbre jusqu'à hauteur d'homme, au-dessus duquel s'étend un enduit peint.

122 Vitruve, VI, 4, 2, cité *supra* p. 218, encadré; Faventinus, chap. XIV (voir encadré).

123 *Supra*, p. 218, encadré.

Nymphée et salle à manger estivale

Aestiva triclinia ad septentrionem spectare debent, quod ea regio praeter ceteras frigidior est et solstitiali tempore iocundam sanitatis voluptatem corporibus praestat.

«Les salles à manger d'été doivent regarder vers le nord parce que cette région, plus que toutes les autres, est plus fraîche et qu'en plein été, elle procure l'agréable plaisir du bien-être physique.»

Faventinus, *Adbreviatus* XIV

ou nymphée associé à un dégagement dans leur prolongement axial qui est de mise à Sperlonga, à Arcinazzo et à Tivoli (cf. *supra* chap. 5.1.3.3 et 5.1.4.3)¹²⁴.

5.1.5.2. L 101: un *œcus*, une bibliothèque?

Situé dans l'axe de la fontaine du péristyle sud, L 101 est doté de la magnifique mosaïque d'Achille à Scyros. Cette dernière était recouverte d'une couche de démolition contenant, à l'exclusion de tout enduit peint, plus de 1'000 fragments de placages de marbre et d'éléments ciselés d'*opus sectile*, dans une vingtaine de roches différentes (cf. chap. 5.2.4.1-2). Il est en outre plausible que les plaques moulurées en marbre gris de type *Greco scritto*, retrouvées en dépôt dans la salle 103, aient appartenu à la décoration de cette pièce. Ajoutons la présence, parmi ces marbres, de fragments de *Breccia di Settebasi*, exploité à Scyros justement (*marmor Scyrium*), qui peut avoir constitué un renvoi décoratif et érudit à l'épisode décrit par la mosaïque¹²⁵.

Cette pièce aux parois revêtues de marbres, au sol illustré, constitue sans doute l'ensemble le plus richement orné de la *pars urbana*. Elle a été pour cette raison considérée comme la pièce de réception et de représentation par excellence du palais et identifiée hâtivement, en raison de ce luxe, comme *tablinum*: ouvrant en position axiale sur le péristyle corinthien, dont la noblesse de l'ordre peut symboliser l'autorité, la pièce endosserait une fonction officielle et majeure dans la *villa*¹²⁶.

Cette identification pose cependant problème pour plusieurs raisons. La première est la plus subjective peut-être, puisque déduite de l'interprétation que nous avançons de l'organisation et de la répartition de la *pars urbana*: elle tient dans le fait que cette pièce, d'apparat certes, est située dans la cour sud dont on suppose qu'elle forme la *pars privata* de la demeure, soit une zone de l'habitat d'accès réservé, limité aux seuls amis ou à des hôtes choisis. Les raisons suivantes portent plus objectivement sur l'aménagement de la pièce.

Banquettes, mosaïques et sens de lecture

Longue de 9,40 m, large de 5,70 m, soit 32 sur 19 pieds, la mosaïque 489 présente, au fond de la pièce contre le mur 400, une réduction de son tapis de 90 cm environ (soit 3 pieds), effectuée apparemment peu après sa pose – en tout cas pendant la phase d'occupation principale de la demeure – en faveur d'une structure maçonnée disparue, st. 490¹²⁷ (fig. 158).

De cette structure ne restent que trois chapes de mortiers, étendues sur le *nucleus* égalisé et raclé de la mosaïque: deux chapes roses à base de poudre de tuileau, de 80 cm de largeur, dont la seconde, plus fine atteint le niveau de la mosaïque (alt. 482,51-53 m); par dessus, les lambeaux d'une couche de mortier blanc, sableux et assez grossier, doivent correspondre aux vestiges arasés d'une élévation en dalles ou en briques.¹²⁸

Cet aménagement immobilier, qui occupe toute la longueur du mur 400 dans la pièce, soit 5,70 m, présente une largeur restituée de 90-94 cm, si l'on considère le

124 Pour Sperlonga et Tivoli, avec la bibliographie afférente, cf. LAVAGNE 1988, resp. 513-571, en particulier sur le plan archéologique 521-528, et 603-616; LAFON 2001, 302, y renvoie. Le *triclinium* d'été des *praedia* de Julia Felix (II 4, 2-12), à Pompéi, s'inscrit, à plus petite échelle et en contexte urbain, dans la même conception scénographique et allusive (*ibidem*, 634-636); il donne sur un jardin avec bassin fermé par une façade à niches alternées semi-circulaires et rectangulaires de type *proscenium* (cf. chap. 5.1.3.3).

125 Cf. URBA I, vol. 1, 266, et vol. 2, 95, 101-102; de même, MORIER-GENOUD 1999, 27, et 2004, 310-311. Voir également *infra*, chap. 5.2.

126 LUGINBÜHL/MONNIER/DUBOIS 2001, 43: «Reçu dans le péristyle sud, notre visiteur rejoindra peut-être le *dominus* dans son *tablinum*, pour affaire. (...) Les mosaïques à thèmes littéraires qui ornent les pièces associées au péristyle sud, tant dans les appartements que dans des pièces plus officielles, comme le *tablinum*...»; *ibidem*, 50, 53 et 66-68: «Le bureau du maître, ou *tablinum*, se trouvait probablement dans la salle ornée par la mosaïque d'Achille à Scyros, ouverte sur le milieu de la cour sud de la *pars urbana*. C'est vraisemblablement dans cette pièce d'apparat, manifestation de sa fortune et de son pouvoir, qu'il recevait ses associés ou ses clients et qu'il conservait ses archives (*tabularia*)». De même, PARATTE 2005, 211: «Il s'agit de toute évidence de la salle de réception principale (*tablinum*) de la *villa*.»

127 Le *tessellatum* a été soigneusement enlevé sur 88 cm, supprimant de la sorte la bordure de consoles et une bande d'hexagones du tapis, réduit ainsi en longueur à 8,50 m, soit 29 pieds. La limite du pavement a été refaite au moyen d'une bande d'encadrement de 8 cm de largeur, en tesselles noires plus grosses, assurant la jonction avec la base maçonnée (RAPPORT 1993-1995, 48, URBA I, vol. 2, 34-35, PARATTE 2005, 213).

128 Documentation de fouille, fiche st. 490 et relevés D 864 – D 865: Un premier lit de mortier rose, d'environ 80 cm de largeur à partir du mur 400, correspond à un rechapage du *nucleus* de la mosaïque suite à la suppression du *tessellatum*; ce niveau est décrit comme assez abîmé, bosselé et troué, mais mieux préservé sur la portion sud de la structure, comme les aménage-

ments de mortier sableux, au contraire de la fine chape de mortier rose lissée, bien préservée au nord. Il est recouvert par un lit de mortier rose plus fin et lissé, de 1 cm d'épaisseur, principalement conservé au sud, et par un fin rechapage d'égallisation correspondant altimétriquement (alt. 482,52-53) au niveau de la mosaïque. Cet aménagement s'arrête à 15 cm environ de la nouvelle limite du tapis, laissant réservée une bande du *nucleus* original remplie par un mortier blanc, sableux et assez grossier, présentant un léger bourrelet rectiligne le long de la nouvelle bande de tesselles. Ce mortier, qui scelle également les nouvelles chapes de mortier rose sur 20 cm environ, est conservé par «plaques» pouvant correspondre selon les fouilleurs à l'arrachage des briques ou des dalles d'élévation.

seuil récupéré

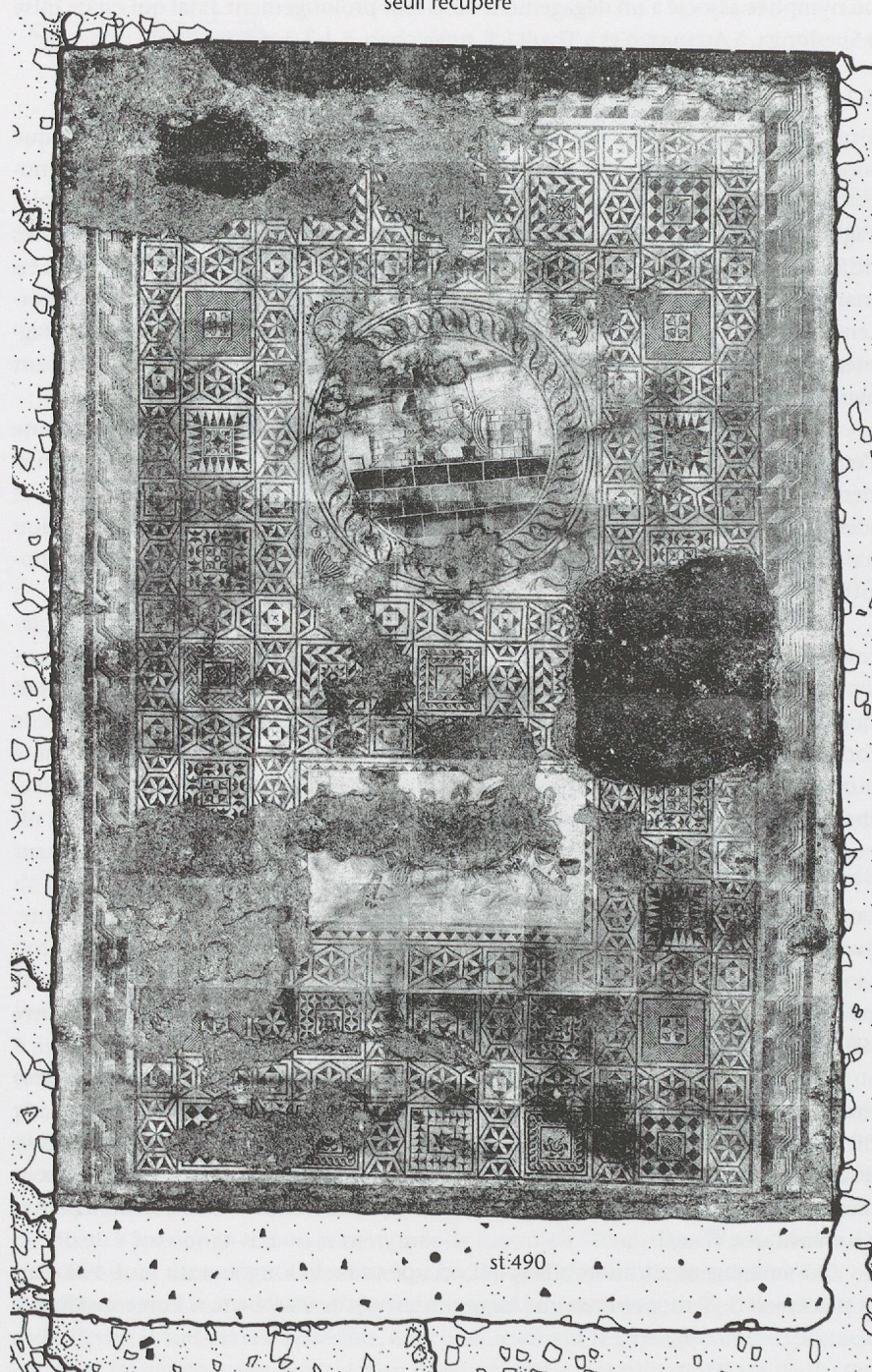


Fig. 158

L 101, mosaïque 9 «d'Achille à Scyros» (st. 489, photomontage Fibbi-Aeppli) et structure st. 490.

bourrelet longeant le *tessellatum* comme marque tangible de son négatif. Claude-Alain Paratte voit dans ce massif un présentoir peu élevé pour y disposer des plats – nous pourrions préciser: un dressoir d'argenterie¹²⁹, mais que vient faire pareil aménagement ici? – ou une banquette permettant d'admirer les deux scènes du pavement dans le bon sens de lecture. Le procédé, connu dans les maisons pompiennes, est attesté en particulier à Aix-en Provence, rue des Magnans.

Cet exemple, pour ainsi dire contemporain puisque daté de 150-170, présente une configuration similaire à l'agencement de la pièce 101, dans de plus petites dimensions¹³⁰: la pièce, de 4 x 8 m, est pavée d'une mosaïque divisée en deux tapis asymétriques, le principal comportant un pseudo-*emblema* représentant l'issue du combat entre Entelle et Darès, un épisode tiré de l'Énéide (Livre V, 362-482), représenté uniquement en Provence¹³¹. L'orientation inversée par rapport à l'entrée et la position décentrée du pseudo-*emblema* ne permettent sa lecture que depuis le tapis de rallonge, long de 3 m. Celui-ci a reçu dans un second temps une banquette maçonnée, appuyée contre le mur de fond de la pièce et installée à même le

129 Pratique connue dans l'Antiquité romaine pour mettre en valeur un service lors de banquets; voir le service à vin – *argentum pitorium* – disposé sur une crédence peinte dans la tombe de Vestorius Priscus à Pompéi; cf. MIELSCH 2001, 171 pour ill. couleurs, et MOLS/MOORMANN 1994, 30-32, fig. 22-23, et 44, 46 et 48, qui sont d'accord avec Bianchi Bandinelli, Zanker, De Caro et Zevi pour y voir, en conformité avec les témoignages des auteurs latins, une manifestation de l'aisance affichée de la «classe bourgeoise» romaine. À noter que la représentation dans la tombe de Vestorius surmonte une banquette où l'on devait poser les boissons destinées aux libations pour le défunt.

130 BÉRARD/DE LUCA/LANDURÉ/NICOLAÏ-DÈS 1994, 193, fig. 3, pièce A.

131 Cinq occurrences dont trois à Aix, d'après LAVAGNE 1994, 211.

tessellatum: large de 46 cm et haute de 50 cm, elle est édifée en «petits moellons bien appareillés» liés au mortier rose. Elle est recouverte d'un enduit de même nature, épais de 2,3 cm et peint: le siège, mal conservé, montre une ligne de festons rouges à proximité du mur, et le parement de larges bandes veinées obliques, en dégradés bleu clair et bleu foncé, imitant un placage de marbre¹³². Les proportions de la pièce, la présence de la banquette disposée dans le sens de lecture du pavement, invitent à identifier la pièce comme un *viridarium* (?) ou un *triclinium*, selon H. Lavagne qui privilégie la seconde solution, même si la mosaïque, bien que bipartite, ne matérialise pas comme souvent la position des lits. La lisibilité de la scène par les convives ou les spectateurs à partir du fond de la pièce est un procédé fréquent de la décoration des *triclinia*: il est mis en œuvre dans le *triclinium* d'une *domus* de Nîmes découverte en 2007, dont la mosaïque, sur laquelle nous reviendrons, propose justement en médaillon central le sujet d'Achille à Scyros¹³³. Il apparaît également, sur le Plateau suisse, dans la conception de la mosaïque de la *venatio*, à Vallon, ainsi que dans le *triclinium* supposé de l'*insula* 30 d'Augst. Cette disposition est soutenue, à Aix comme à Orbe, par un motif de consoles ceinturant la pièce et dont l'orientation convergente pousse le regard vers le lieu de vision privilégié¹³⁴. La banquette, édifée postérieurement, renforce ce «dispositif subtilement contraignant» incitant les visiteurs à venir s'y asseoir, «quelle que soit la fonction momentanée de la pièce, repas ou non». Le dispositif existerait aussi à Vienne, dans le *triclinium* de la Maison du Châtiment de Lycurgue, d'époque hadrianéenne, où une plinthe en mosaïque orne un soubassement en «exhedra» ou banc¹³⁵.

Mais si les deux pièces d'Aix et d'Orbe peuvent paraître semblables au point de partager une même fonction, il faut toutefois écarter cette hypothèse dans une seconde approche à cause des caractéristiques intrinsèques de la structure perdue à Orbe. Sa hauteur en est inconnue et sa largeur, de 90-94 cm, est le double de la banquette d'Aix. Un examen comparatif des dimensions de structures similaires conservées sur d'autres sites de la seconde moitié du II^e s. ou de la première moitié du III^e s. invite en effet à exclure une telle identification pour le massif maçonné de L 101. Outre la banquette d'Aix, nous retiendrons trois exemples, installés dans l'abside de la pièce 40 de l'établissement de Vallon/FR, dans le cryptoportique de la *villa* de Meikirch/BE et dans l'*apodyterium* XV des thermes de la *villa* de Mandelieu (F). Dans ce dernier, une pièce de 4 x 5 m, la banquette, un bâti de tuiles en retour d'équerre construit contre les murs nord et ouest, est haute de 55 cm et profonde de 60 cm; elle est peinte en rouge bordeaux¹³⁶. À Meikirch, la banquette en maçonnerie vient dans un second temps, vers 230-240; elle a été établie à l'extrémité sud-ouest du cryptoportique, dont elle occupe toute la largeur, soit 3,40 m; appuyée contre le mur 204, elle est haute et profonde de 42 cm, peinte également en rouge¹³⁷. Elle fonctionne dans ce cas à l'égal d'une *statio* dans l'exèdre d'un déambuloire, selon l'analyse de D. Scagliarini-Corlâita sur les galeries proposant un parcours cultuel ou culturel, une représentation ou un jeu intellectuels¹³⁸. À Vallon enfin, une banquette semi-circulaire en bois de 45 cm de profondeur peut être restituée dans l'abside de la pièce pavée de la mosaïque d'Ariane, au-dessus d'une bande de mortier périphérique de même largeur conservant quelques vestiges de pilettes de support.

Coffres et mobilier fixe

En revanche, la similitude de dimensions existant avec les autres négatifs d'aménagement (im-)mobilier en bois entourant la mosaïque d'Ariane est plus probante: ce pavement est en effet encadré, sur les côtés latéraux et autour de l'abside, d'un sol de mortier contre lequel le *tessellatum* a ensuite été posé¹³⁹; cette bande réservée présente une largeur de 1-1,10 m dans la partie rectangulaire de la pièce, et de 45 cm dans l'abside, cette dernière valeur recoupant la largeur habituelle des banquettes dont la restitution est suggérée ici par des vestiges de pilettes. Les importantes traces de bois

132 Banquette XVII contre le mur X; cf. BÉRARD/DE LUCA/LANDURÉ/NICOLAÏDÈS 1994, 197-198, fig. 10-11; relevé couleurs 201, fig. 12. Le décor du parement est rapproché, 198 note 23, d'une plinthe d'un décor architectural ornant la pièce 1, pavée du même sujet virgilien, de la *domus* 1 de l'Enclos des Chartreux (BARBET 1990b, 25, fig. 25). La description de la banquette est reprise dans RECUEIL GAULE III, n° 857, 286-291, part. 289 et pl. XCVIII, avec mention du pavement 9 d'Orbe-Boscéaz et de sa prétendue banquette.

133 BALMELLE 2011, 16-17, et BOISLÈVE *et al.* 2011, 62-65.

134 La lisibilité du pavement est située, comme le dit Lavagne, au point «riche» du pavement, «point focal vers lequel tous les éléments convergent ou en fonction duquel ils s'organisent, en particulier les consoles dont les points de fuite divergent à hauteur de la représentation figurée, d'une part, et dont la vision perspective inversée, dès l'entrée, ne devient satisfaisante que lorsque le spectateur s'est avancé suffisamment dans la pièce pour corriger cette erreur de perspective. «Le phénomène est bien connu dans la peinture pompéienne et a été appelé par R. Engemann «système de perspective asymétrique». [...] Il crée cet effet de «strabisme convergent» qui met ici en valeur le tableau figuré [...]. Celui qui entre dans une telle pièce n'a qu'un mauvais point de vue; il est conduit par ce jeu de perspectives asymétriques à avancer dans la salle en suivant son axe et à se diriger vers le fond où sont les *klinai*. En se retournant, qu'il soit debout ou couché, il a alors le véritable point de vue satisfaisant pour contempler le pseudo-emblema.» (LAVAGNE 1994, 204-206). Notons qu'à Boscéaz, si les consoles divergent dès l'entrée par rapport à l'axe longitudinal de la pièce, elles demeurent inversées sur toute sa longueur, le point de vision correct étant alors vraiment situé au fond, vers la «banquette» (URBA I, vol. 2, 38, 51-52, fig. 414; PARATTE 2005, 211-212).

135 LAVAGNE 1994, 206, note 11.

136 *Villa* de Mandelieu, site de Notre-Dame d'Avinionet (Alpes-Maritimes); cf. MAIGRET 1990, 106-111, fig. pl. I-II.1, et 1995, 99 et fig. 1-2.

137 Phase 4 (SUTER *et al.* 2004, 49, fig. 61-62).

138 Voir SCAGLIARINI-CORLÀITA 1997, 120, à propos de l'exèdre à mi-parcours de la maison du Cryptoportique, dans un parcours aller retour (*supra* chap. 5.1.4.1).

139 GARDIOL 1990, 156 et note 6.

calciné et les nombreuses charnières en bronze qui ont été retrouvées associées aux emplacements latéraux ont suscité plusieurs hypothèses d'interprétation: on y a vu de larges bancs, pouvant être ouverts comme des coffres, puis des armoires basses à portes à battants surmontées d'étagères, enfin des armoires murales et des rayonnages¹⁴⁰. L'agencement intégrait, sur le mur de fond à gauche de l'abside, le laraire sous forme d'autel ou d'armoire, compte tenu de l'ensemble de statuettes retrouvé à cet emplacement¹⁴¹. La fixation de ces meubles, quels qu'ils soient, semble avoir été assurée par des crampons de fer scellés dans la chape de mortier de sol avant la pose du pavement¹⁴². Armoires ou rayonnages auraient eu une profondeur de 90 cm environ, soit 3 pieds (88 cm), et probablement une hauteur assez importante: Michel Fuchs mentionne l'existence de barres de fer à anneaux intermédiaires, assez proches des systèmes postérieurs de fixation aux parois des stalles d'église¹⁴³. Serge Rebetez relève l'intérêt de la présence du laraire pouvant identifier la pièce comme tel, ce qui expliquerait les autres objets qui y ont été retrouvés, comme des vases, liés aux cultes domestiques ou offrandes consacrées¹⁴⁴; Fuchs, pour sa part, considère que cette pièce faisait office de *tablinum* en quelque sorte, où se traitaient les affaires de la villa et où étaient stockés archives et livres¹⁴⁵.

Sol en mosaïque, largeur semblable de bande réservée en bordure, entrée de la pièce large et axiale constituent les points communs entre les pièces 40 de Vallon et 101 de Boscéaz, et semblent exclure dans cette dernière l'existence d'une banquette au profit d'un meuble. On relèvera en outre sur le pavement de Boscéaz, parmi les nombreuses traces de calcination du *tessellatum*, plusieurs marques organisées de façon orthogonale à proximité du massif maçonné: l'une, parallèle, en est distante d'env. 90-100 cm; quatre autres, perpendiculaires, apparaissent dans son prolongement, équidistantes de 80-100 cm environ. Il faut voir là soit l'extension en bois de la banquette maçonnée 490, soit les vestiges d'un plancher posé tardivement sur la mosaïque¹⁴⁶.

D'une identification à l'autre

La situation de la pièce 101 dans la demeure, la confrontation de son agencement et de sa mosaïque avec l'iconographie ou les dispositions d'Aix-en-Provence et de Vallon nous amènent à revoir la fonction de cette pièce d'apparat.

Vu sa situation, la pièce doit être considérée non comme un *tablinum* stricto sensu mais comme un *æcus*, concept lâche chez les Anciens, recouvrant plusieurs types d'affectations, assez proche dans sa conception et son espace d'une salle à manger (*cenatio* ou *triclinium*)¹⁴⁷. Lieu de séjour, de discussion, de lecture, la pièce 101 est pavée, comme la salle 1 de la *venatio* de Vallon, d'une mosaïque dotée d'une scène segmentée visible depuis le fond, marquant en quelque sorte l'importance et la position préférentielle des activités dans la pièce, et orientant vers cette zone à l'instar du *triclinium* de la rue des Magnans¹⁴⁸: ceci non seulement pour la vision et la contemplation du pavement, mais surtout parce que s'y trouve, non tant un lieu pour s'asseoir, mais un ameublement évoqué par la nature littéraire de la scène illustrée, soit

147 FÖRTSCH 1993, 103-104, DUNBABIN 1996. On peut aussi la rapprocher de pièces de réception largement ouvertes sur péristyle de certaines demeures d'Afrique du Nord, qualifiées d'exèdres par R. Rebuffat et abordées par S. Bullo dans sa contribution sur les pièces de représentation dans BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 89-90; à cette page elle mentionne une pièce de la maison de la Cascade, à Utique, axée sur le péristyle et dotée d'un degré de surélévation sur la seconde moitié de sa profondeur, à l'image d'un grand *cubiculum*; elle lui attribue, sur la base de parallèles richement ornés inscrits dans certains appartements de maisons de Thysdrus, une fonction de «ricevimento di ospiti particolarmente selezionati dato che (questi vani) facevano parte di settori residenziali riservati».

148 S'il est clair que la pièce 101 reste une pièce d'apparat par excellence, sa fonction de réception à fins conviviales suggérée par l'interprétation de C.-A. Paratte ne peut être totalement exclue: à voir le massif maçonné non comme banquette mais comme présentoir à plats, on peut considérer que l'espace environnant le médaillon rectangulaire d'Achille constitue la zone de positionnement de trois *klinae*. En conservant l'équivalent d'une bande de carrés et d'octogones de remplissage autour, l'espace aux murs et à la frange occidentale remaniée du sol est régulier sur les trois côtés (1,40 m) et correspond à une largeur moyenne d'agencement de *triclinium*; il donne à la pièce un rapport de longueur d'env. 3:4, entre zone triclinaire potentielle et reste du pavement fonctionnant comme «antichambre». On rejoindrait là, au niveau fonctionnel, l'ambivalence de la pièce des Magnans. En outre, il est troublant de constater que l'orientation oblique de la scène du médaillon rond et la position décalée sur la droite de la figure d'Achille dans le compartiment rectangulaire privilégient un point de vue correspondant à la place d'honneur d'un *triclinium*, le *locus consularis* sur le *lectus medius*. S'il s'agit réellement d'une pièce pouvant faire office de *triclinium*, rappelons qu'il est pleinement intégré dans la *pars privata* de la demeure et constitue une salle à manger réservée alors à la famille et à quelques intimes (voir note précédente). Les limites, ou les conditions de sa fonction de représentation ne s'éloignent guère de celle d'une bibliothèque, selon l'interprétation ici privilégiée.

140 *Ibidem*; GARDIOL/REBETZ/SABY 1990, 172-173; REBETZ 1992, 7 et note 30; FUCHS 2000, 28. Sur le mobilier en bois de taille certaine, voir en dernier lieu DE CAROLIS 2007, 132-138, pl. XXVII-XXIX.

141 GARDIOL/REBETZ/SABY 1990, 171, fig. 4 présentant la répartition des objets dans la pièce. Sur les formes mobilières des laraires, voir le laraire de l'insula 24 d'Augst, dans KAUFMANN-HEINIMANN 1998, 96-97, fig. 56-57, celui de Xanten chez PETERS 1995, ainsi que ceux d'Herculanum étudiés par MOLS 1999a.

142 *Archéologie fribourgeoise. Chronique archéologique, 1989-1992*, Fribourg, 1993, 141, s.v. Vallon.

143 Il en est découlé une hypothèse de restitution graphique, assez discutable par ses proportions massives, reproduite

en fig. 15 chez FUCHS 2005, 189, lequel verrait pour sa part un mobilier moins élevé, plus proche de bahuts.

144 REBETZ 1992, 9, notes 44 et 47. Au-delà du traditionnel édicule situé dans l'atrium, un portique ou les cuisines (DAREMBERG & SAGLIO III, 2, s.v. *Lares*, 942, CLARKE 1991, 9, et *infra* note 157), le laraire peut constituer une pièce à part entière, comme la pièce N de la *domus* sous les thermes de Caracalla, transformée à cette fin avec des divinités peintes sur les parois (IACOPI 1985).

145 FUCHS 2000, 61-62.

146 La seconde hypothèse est avancée par Verena Fischbacher et l'équipe du Laboratoire de conservation-restauration du Musée d'Avenches, de préférence à la première ou à l'écroulement de la poutraison du plafond.

une bibliothèque dont les *armaria* en bois, installés sur la base maçonnée, auraient couvert la paroi du fond. L'iconographie de la mosaïque serait ainsi en adéquation parfaite avec la destination de la pièce, conformément à ce que croit déceler P. Knüvener, selon qui des bibliothèques ont pu exister là où des inscriptions ou des sujets littéraires, sur peinture ou sur mosaïque, suggèrent l'utilisation de livres¹⁴⁹. L'orientation même de la pièce, ouverte à l'est, conviendrait parfaitement à une telle destination, à suivre Vitruve, *De arch.* VI, 4, 1, qui la recommande pour la préservation des livres et pour l'éclairage matinal, optimal pour le travail¹⁵⁰. En outre la bibliothèque s'inscrit toujours, pour les quelques cas reconnus, dans la *pars privata* de la maison.

Les rares exemples reconnus ou supposés de bibliothèques privées peuvent étayer cette identification (annexe 4). Les *armaria* ou les logements en niche pour les recevoir n'y dépassent pas 40 à 65 cm de profondeur, pour des *volumina* de 20 à 40 cm. Sur la base des exemples donnés en annexe, on peut ainsi supposer avec vraisemblance, installées sur le massif maçonné, quelques *armaria* (deux à quatre) à deux vantaux, profonds de 40-50 cm, ce qui laisse encore 50-45 cm d'espace devant: le massif maçonné a ainsi pu servir de siège dans des proportions habituelles, ou/et être aménagé en deux-trois degrés permettant d'atteindre des rayonnages hauts. Notons cependant que les bibliothèques, en contexte privé, ne semblent pas dépasser de beaucoup la hauteur d'homme soit env. 1,80 m. Un maximum de 2,20-2,50 m semble plausible si l'on bénéficie d'un banc-escabeau.

La présence du laraire dans la pièce, attestée selon toute vraisemblance par des petits éléments architecturaux de marbre, ne contrevient pas à notre identification. S'agissant des divinités tout spécialement honorées par la famille du propriétaire, son existence dans la *pars privata*, et dans une pièce d'apparat mais aussi de célébration culturelle, est des plus normales¹⁵¹.

5.1.5.3. L'aula 191, basilica et tablinum

Située à l'extrémité de l'aile nord de l'édifice B1, la salle 191 ne possède de prime abord aucune fonction reconnue. Longue de 14 m, large de 6 m, elle est desservie par la galerie 16 d'un certain standing qui la rend indépendante du corps d'habitat principal et des thermes¹⁵².

Sa position dans l'organisation de la *pars urbana* retient cependant l'attention: elle prolonge artificiellement le corps d'édifice B1, et ferme la cour de service L 192 au nord. Cette ordonnance renvoie à la conception visuelle de la cour de service, conçue pour être abordée depuis le sud, avec à gauche le bâtiment d'intendance et de service B7, et dans l'axe frontal, dominant l'espace de toute sa longueur, la façade de L 191. Cette vaste salle devait à notre sens être accessible depuis la cour, et permettait d'y réunir à l'occasion tous les acteurs responsables à quelque degré que ce soit du bon fonctionnement de la *villa*. En ce sens, sa proximité avec le bâtiment B7 n'est pas fortuite: la salle fonctionne comme *aula* de réunion de la *familia* et constitue l'interface parfaite entre personnel du domaine et propriétaire, le point de rencontre entre deux mondes, idéal comme lieu de représentation d'un patron face à ses «dépendants». Cette position de tête, au fond de la cour, affirme le rapport hiérarchique existant entre eux ainsi que l'officialité de l'*aula*, manifestée par la décoration qui lui a été potentiellement attribuée; ces aspects en font une vraie «basilique privée».

Le rôle de représentation de la salle est en effet soutenu par la composition picturale de type «monumental», le trompe-l'œil architectural 173-1/-4 intégrant imitations de placages de marbre blanc, éventuelles figures symboliques ou allégoriques et, fait exceptionnel à Boscéaz, une ou plusieurs inscriptions peintes. Ces *tituli picti* trop peu représentés et au contenu perdu – mais peut-être commémoratif dans ce cadre – ont été peints en capitales monumentales de 6-12 cm, à l'égal des inscriptions lapidaires officielles; ils renforcent le caractère majestueux d'un décor suggérant la dignité et l'importance de la salle. La volonté ostentatoire est alors évidente, adressée aux visiteurs censés les lire ou en être impressionnés (cf. *supra* p. 202 et *infra* 5.3.2).

Mais, l'*aula* 191 devait également accueillir d'autres personnes: si certains clients ou débiteurs privilégiés ont pu avoir accès à la demeure du maître des lieux, c'est davantage probablement dans cette salle qu'étaient traitées les affaires exigeant la

149 KNÜVENER 2002, 81.

150 Et préféré visiblement à l'éclairage du reste de la journée (CALLEBAT 1996, 23).

151 Voir FRÖHLICH 1991, *passim* et catalogue, 249-306, donnant une idée des localisations; cet aspect est plus flagrant dans l'étude de F. Giacobello qui distingue en outre, pour Pompéi, entre laraires principaux et laraires «secondaires» (GIACOBELLO 2008, 65-80, catalogue et annexe I); BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 153-187, part. 154, où il est relevé que nombre de pièces peuvent abriter le lieu de culte domestique, et 175-176 pour ceux situés dans des pièces spécifiques, au choix du propriétaire; FOSS PEDAR 1997, *passim* et 217, qui souligne la présence fréquente des *lares* dans les cuisines, et à distance relative des *triclinia*; ELLIS 2000, 138, qui note que l'identification des lieux de culte a été souvent faite, en l'absence d'autres indices, sur la base de la décoration...

152 D'où, à notre sens, l'impossibilité d'en faire une salle de jeu de balle, un *sphaeristerium* privé, hypothèse occasionnellement avancée.

présence du *dominus*, en lien ou non avec l'exploitation du domaine, et que pouvaient être reçus les plaignants de tous ordres: Pline le Jeune, dans sa correspondance, se plaint souvent des activités qui le poursuivaient à la campagne, l'obligeant à prendre ses responsabilités jusque dans ses retraites¹⁵³. Ces activités du ressort du *negotium* sont a fortiori constantes pour un propriétaire résidant de préférence dans sa *villa*, comme semble l'être l'élite provinciale du Haut-Empire, et sans doute l'occupant de Boscéaz. À ce titre, l'*aula* 191 joue le rôle de *tablinum* et peut être identifiée comme tel; il est de ce fait envisageable d'interpréter les pièces adjacentes, L 155 et 156, comme des bureaux annexes où ont pu être entreposées archives en lien avec l'exploitation du domaine et documents divers, propres au *tablinum*. L'ensemble constitue ainsi en quelque sorte une aile de bureaux, un secteur d'affaires, assumant les fonctions de représentation et de hiérarchie de tout *tablinum*. La galerie 16/124 qui dessert la salle et la relie au reste de la *pars urbana* l'ouvre toutefois, pour les privilégiés, sur la cour L 17, laquelle appartient encore à la demeure stricto sensu du propriétaire: le lien architectural qui rattache ainsi L 191 à cette dernière n'est pas sans rappeler celui du *tablinum* dans la *domus* traditionnelle, à l'interface entre *pars publica* et *pars privata*.

Du point de vue de l'organisation de la *pars urbana*, la position de l'*aula-tablinum* 191 à l'écart de l'ensemble des édifices axialisés et «symétrisés», marque ainsi clairement une stricte séparation entre *otium* et *negotium* dans la *villa*. Une telle mise à l'écart préserve largement l'intimité du péristyle sud d'intrusions de personnes non choisies, et oriente bien la pièce 101 vers un lieu de lecture ou d'étude, voire une bibliothèque. Mais la proximité des thermes n'est pas innocente non plus, le propriétaire pouvant inviter directement aux bains quelque collègue venu au *tablinum* sans passer par le reste de la demeure. La décoration bicolore de la galerie 16/124, différente des autres galeries, participe probablement de cette répartition et signale peut-être l'autonomie du secteur, ou tout au moins l'existence d'une pièce importante à son extrémité.

Nous avons utilisé plus haut l'expression de «basilique privée», un terme avancé par Vitruve dans son développement sur l'adéquation de l'habitat aux activités – et partant au statut et à la dignité – des différentes classes de la société¹⁵⁴. Dans ce passage fameux, il admet que la classe dirigeante, amenée à réunir dans ses demeures de véritables foules, se doit de posséder des salles idoines semblables à des *basilicae* – ainsi d'ailleurs que des bibliothèques et des pinacothèques – toutes pièces d'apparat qu'il classe dans la catégorie des *communia* de la *domus* et appartenant au même groupe monumental. Dans un article éclairant récemment paru, Pierre Gros relève que ce type de salle devait être plus répandu qu'on ne le croit, et qu'il ne correspond en tout cas pas au stéréotype de la basilique à trois nefs définie par le même Vitruve¹⁵⁵: chez cet auteur et ses successeurs, chez les Anciens en général, la dénomination d'un type de local par le recours à une terminologie d'édifices publics désigne non tant une forme précise ou un «plan-type», qu'une allusion à la monumentalité officielle. Il faut sans doute reconnaître la *basilica* privée dans de vastes pièces de grande capacité sans destination évidente, ou auxquelles on a donné une fonction de salle de banquet. Ces salles jouent souvent sur l'axialité de leur structure et de l'ouverture sur un péristyle¹⁵⁶, par exemple, recoupant la position d'un *æcus* ou d'un vaste *triclinium*, mais elles peuvent aussi être décalées, ou reléguées dans un secteur précis comme à Orbe. P. Gros propose ainsi comme candidate au statut de basilique privée une salle de la maison des Dieux Océan, à Saint-Romain-en-Gal, située au bout du grand péristyle (fig. 159, pièce 30): établie apparemment dès 60-70 de notre ère et constituant avec une surface de 143 m² l'espace majeur de l'aile ouest, cette salle de 14,50 x 9,40 m est, aux états 3-4 contemporains d'Orbe, dallée et ouverte sur le péristyle par une large baie de 7,80 m¹⁵⁷. À noter que lui sont adjointes latéralement deux petites pièces en enfilade (27 et 28), dont seule la première, comprise comme antichambre, est accessible par le péristyle et la salle 30¹⁵⁸. La seconde peut être interprétée comme *cubiculum* dans l'optique pompéienne, qui voit fréquemment un petit *cubiculum* à antichambre adjacent au *triclinium*. Nous relèverons cependant qu'à l'instar de la salle rectangulaire 30 vis-à-vis de L 191, ces pièces de 3,70/4,40 x 4 m et 5,80 x 4 m sont fort comparables aux pièces urbigènes 156 et 157; on peut dans cette perspective voir dans la seconde un bureau ou un cabinet.

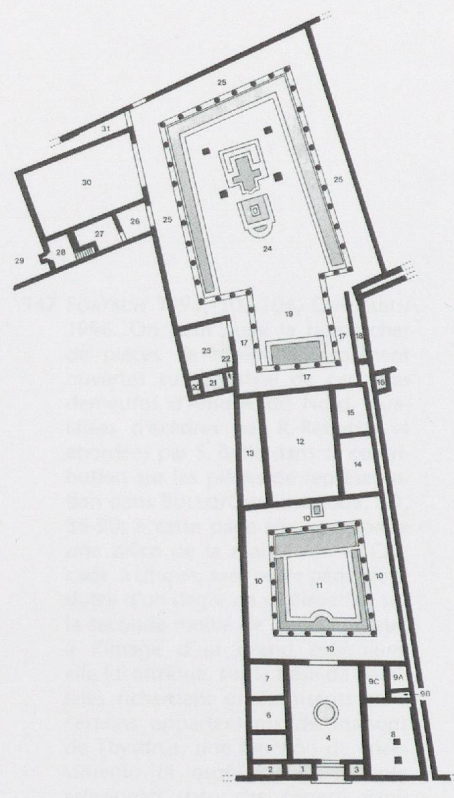


Fig. 159

Saint-Romain-en-Gal, maison des Dieux Océan, état 4 (DESBAT et al., 1994, 172, fig. 143). Éch.: 1:1000.

153 Pline, *Ep.* VII, 30 et IX, 15, ainsi que III, 19 pour le personnel de fonctionnement.

154 Vitruv., *De arch.* VI, 5, 1-2, cité *supra* p. 217, encadré. THÉBERT 1985, 364, cite ce passage à propos des salles destinées aux pratiques cérémonielles – de type *salutatio* – insérées dans le plan des *domus* urbaines des élites d'Afrique du Nord.

155 GROS 2004, 315-317, qui donne en exemple les façades à fronton et les toitures à double pan des *triclinia* et des *æci* des maisons campaniennes, analysés par WALLACE-HADRILL 1994. L'auteur rappelle que plus on postule et recherche ces basiliques, plus «leur attestation archéologique semble se dérober aux investigations les plus attentives», et ce peut-être en raison de la rigidité de nos définitions typologiques, inadéquates aux conceptions antiques plus larges et mouvantes.

156 En particulier au Bas-Empire, où elles sont plus facilement reconnaissables par l'existence d'une abside, et dénommées souvent salles d'audience (SCOTT 1997).

157 GROS 2004, 318-319; DESBAT et al., 1993, 141-142, fig. 117-118, et 154, 156-157, fig. 129-130.

158 *Ibidem* 172, fig. 143, et 177-180, fig. 148-149.

5.1.6. Les sols et la circulation dans les bâtiments

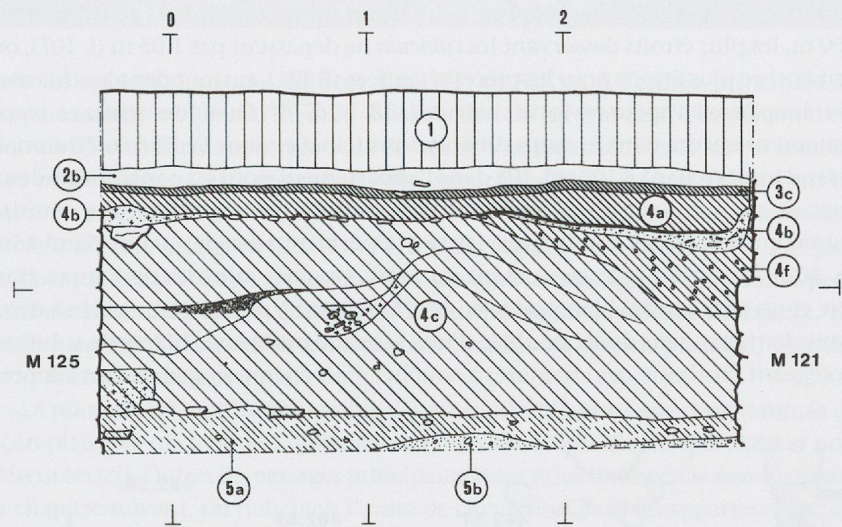
Les sols sont d'une grande importance dans la perception de la demeure, et dans celle de l'affectation et de la hiérarchie des pièces, dans l'Antiquité comme aujourd'hui. La restitution des circulations en dépend dans une large mesure.

5.1.6.1. Nature des sols (pl. 18)

Sur l'ensemble des édifices de la *pars urbana*, toutes les pièces d'habitat et de réception ont été dotées de sols en terrazzo¹⁵⁹. Au moins neuf locaux privilégiés ont reçu un pavement de mosaïque¹⁶⁰ : il s'agit de pièces de réception et de représentation comme L 40-41 dans la *diaeta* sud, L 101 en B4 et les *æci quadrati* de l'aile nord; l'appartement principal en est orné dans le salon 116 et le *cubiculum* 117, l'*æcus* de repos 37 du petit *balneum* recèle la dernière. Nous reviendrons au chap. 5.2.2 sur leur répartition et leur signification.

Fig. 160

Coupe stratigraphique dans la galerie 16 (D 299; RAPPORT 1988, 35, fig. 24). 3c: supposé lit de pose du dallage récupéré, composé de sable compacté au-dessus d'une mince couche d'argile; 4a: remblai final; 4b: niveaux de travail liés à l'élévation et à la pose des enduits.



159 Sur la structure et le mode de construction des terrazzi comme des mosaïques du site, cf. URBA I, vol. 1, 234-236.

160 DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 263-267, compte assez généreusement, en raison des éléments dispersés et des concentrations de tesselles, onze pavements ornés de mosaïques et trois en *opus signinum* à *crustae*.

161 URBA I, vol. 1, 236. Seul, dans l'aile nord de B4, le sol du couloir 87, desservant la cuisine 76 et les latrines 69, reste indéterminé; il est prétendument de terre battue (RAPPORT 1988-1989, 17).

162 Resp. RAPPORT 1993-1995, 47, et URBA I, vol. 1, 229; DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 30, 266.

163 URBA I, vol. 1, 178, 224; les dalles revêtant le fond du *solium* Bn 871 présentaient des dimensions de 80 x 80 cm, 68 x 49 cm, 69 x 95 cm; trois modules sont aussi attestés dans la couverture de dalles en terre cuite de la piscine froide Bn 829, de 21 x 21 cm, 30 x 30 cm et 44 x 44 cm.

164 URBA I, vol. 1, 237; RAPPORT 1988-1989, 15 et 18 pour les cuisines.

165 URBA I, vol. 1, 192 et 254-255 pour B6, 257 pour B7.

Les portiques, les galeries et les locaux de distribution étaient sans aucun doute dallés : plusieurs indices des lits de pose de ces dallages apparaissent dans divers locaux (L 9-11, 13, 15, 16, 18, 30, 68, 75), sous la forme d'une fine couche, compacte et homogène, de sable, de limon sableux ou d'argile régulièrement répartie et scellant les niveaux de travail et les remblais finaux (fig. 160)¹⁶¹. Plusieurs des nombreuses plaques de calcaire urgonien retrouvées sur le site, dès 3-4 cm d'épaisseur, peuvent être attribuées à cette fonction (chap. 5.2.4.3). Un sol de même nature devait vraisemblablement assainir des pièces comme les latrines (L 69) en B4, et dans l'aile nord de B1, le groupe des pièces 151-154, avec leur portique 172, ainsi que L 155-156.

Dans les pièces chauffées par hypocauste, les sols recouvrant la *suspensura* sont peu connus : un dallage calcaire (L 121), un *opus signinum* à *crustae* de calcaire grossièrement taillées en losange (L 34); l'*opus signinum*, agrémenté de tesselles noires (st. 138), se retrouve aussi attesté en L 31¹⁶². Les placages calcaires semblent toutefois avoir aussi été à l'honneur dans le grand complexe thermal, conjointement peut-être à certains aménagements mosaïqués d'étendue restreinte, comme des seuils ou des encadrements; des plaques calcaires recouvraient en tout cas le fond et les parois du *solium* occupant L 167. Le bassin froid du *frigidarium* (L 165), en revanche, était dallé de carreaux de terre cuite¹⁶³.

Les locaux de service comme les cuisines (L 76, 67/88) et les locaux de chauffe (L 39, 33, 122, 133, 163) présentaient des sols en terre battue, de galets damés ou de mortier¹⁶⁴. Des sols de même nature sont mis en œuvre dans les bâtiments B6 et B7, à l'exception, dans ce dernier, des pièces à terrazzo ou sur hypocauste¹⁶⁵.

Nous ne connaissons évidemment rien des revêtements des pièces de la *diaeta* nord, complètement disparus, ni de la grande pièce 38 de la *diaeta* sud;

ils recoupaient sans doute les catégories de sol du reste de la *pars urbana*. Est toutefois réservée l'éventualité de pavements en *opus sectile* dans les grandes pièces de réception 38, 55 et 41, seules localisations possibles sur le site (p. 269 et 303, note 347).

5.1.6.2. Les accès (pl. 19-20)

Donnée d'importance pour la restitution des circulations dans la *pars urbana*, la situation des passages est fournie par les seuils et les négatifs de seuils (**annexe 5**). La plupart ont en effet été récupérés, mais cette opération a laissé dans les pièces à sol de terrazzo ou de mosaïque des traces caractéristiques, sous forme d'évasement semi-ovoïde de part et d'autre de l'emplacement des blocs constituant les seuils, ceux-ci ne pouvant être prélevés qu'en attaquant les sols. Le processus est particulièrement évident dans le corps principal B4 ainsi que dans son aile sud (**fig. 161-162**); les vides laissent généralement voir dans les murs l'assise de réglage, souvent faite de fragments de tuiles, permettant la pose des blocs, et leur négatif carré ou rectangulaire. Leur nombre, oscillant entre deux et quatre, implique des largeurs différenciées des passages, avec probablement des portes multipliant les battants: les plus larges, comme celui donnant accès à L 103, atteignent les 3,60 m, les plus étroits desservant les *cubicula* ne dépassent pas 1,05 m (L 107), ou sont encore plus étroits pour les pièces chauffées (L 121), surtout dans les thermes pour les pièces à vapeur ou forte chaleur (L 32, L 167)¹⁶⁶. Quelques seuils en place demeurent encore dans le corps d'habitat principal et dans l'édifice méridional. Le seuil intact reliant L 107 et L 108 dans l'appartement nord est constitué de deux blocs de calcaire longs de 87 et 77 cm, larges de 53 cm, montrant une emprise des piédroits de 22-24 cm; l'espace laissé à la porte est ainsi de 1,05 m (Seuil 450, **fig. 163**); la largeur et l'agencement du seuil, avec des rainures de 1 m en bordure et un trou central bien visible en L 107, invitent à restituer une porte à deux étroits battants, sans doute doublée d'une seconde porte en L 108; cette solution protégeant l'intimité des chambres à coucher était encore fréquemment adoptée

166 Dans ce dernier cas, les accès, sans porte mais avec peut-être des tentures (?), sont généralement obliques, une solution fréquemment observée dans les thermes publics: voir les thermes du Forum (I XII, 6) et les thermes de Porta Marina (IV X, 1) à Ostie (PAVOLINI 1989, 106 et 172). L'accès à L 32 depuis L 34 ne devait pas excéder 75 cm, celui à L 167, une pièce large de 7 m de côté, a pu atteindre 1,60 maximum; des largeurs de 1,20-1,60 m semblent courantes pour les pièces chaudes de ce complexe.

Fig. 161

Angle sud du corps B4 montrant les vides caractéristiques laissés par la récupération des seuils. Éch.: 1: 100.

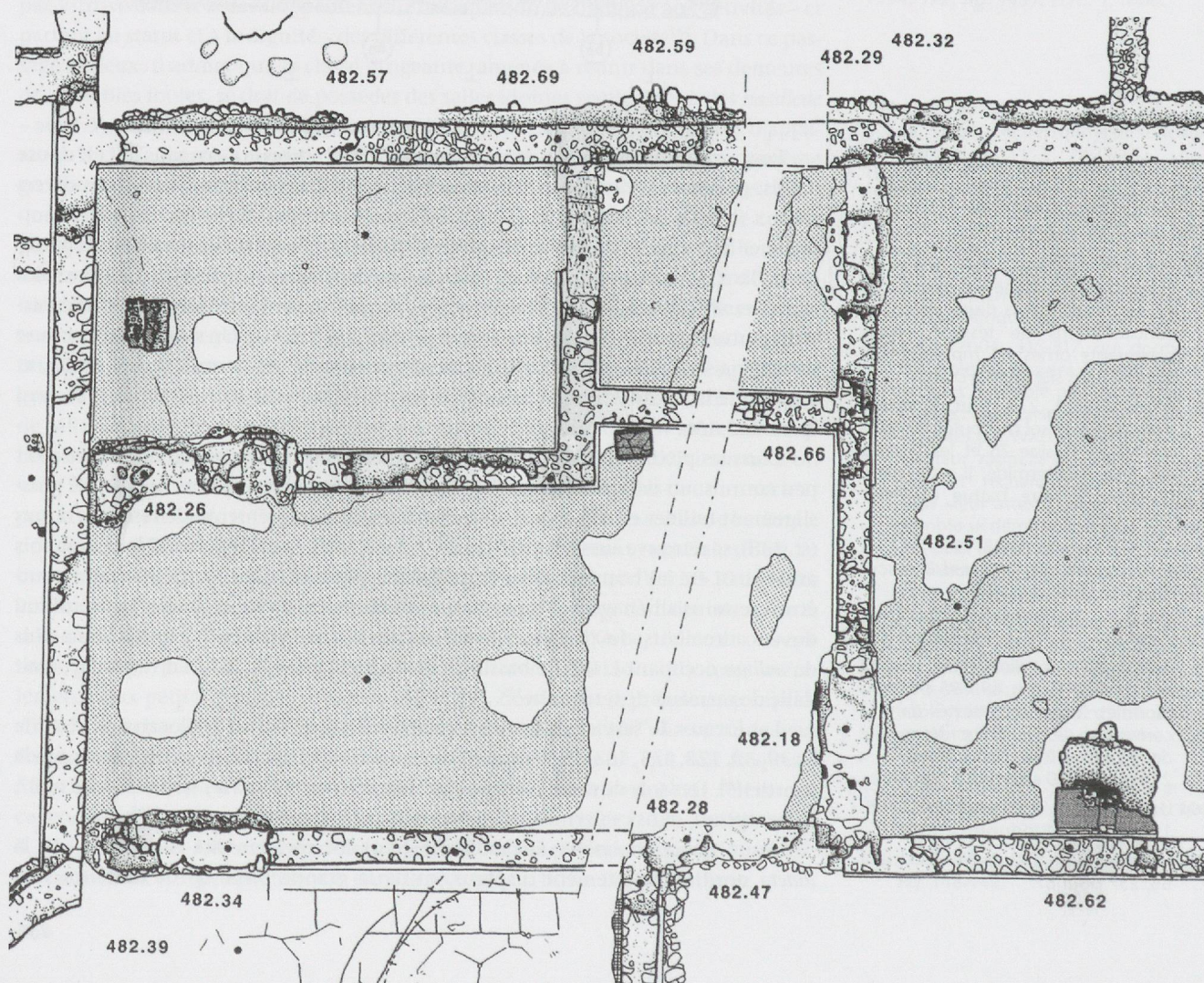


Fig. 162

Seuil in situ et négatifs de seuils
récupérés en L 107 et L 106.



dans les appartements des édifices du XVII^e au XIX^e s. À l'entrée principale de l'appartement, le bloc sud du seuil 449 subsiste; de section carrée de 60 cm, il est haut de 25 cm; deux autres blocs de 80 cm et 1 m formaient avec lui un seuil de 2,40 m de largeur. Cette mesure, ou des valeurs de 2,20 à 2,60 m s'observent de façon récurrente sur le site. Les passages desservant couloirs et galeries semblent souvent avoir leur largeur (L 104, L 77, L 118, L 22, L 67) ou varier entre 2 et plus de 4 m environ (L 9), une valeur que l'on retrouve au passage ouvert dans le petit *balneum* entre L 34 et son abside L 35. Dans les deux complexes thermaux, les seuils paraissent avoir été de préférence des dalles ou d'épais placages, voir des compartiments de mosaïque.

La **planche 20** montre l'ensemble des accès attestés, ainsi que ceux restitués de façon plausible (moyennant quelques variantes ressortant du jeu spéculatif et non présentées ici). Outre les passages principaux, dont nous donnons le commentaire au chapitre suivant, on note bien l'unité de circulation dans les appartements, ou des solutions intéressantes sur le plan de l'isolation thermique, ou favorisant sans doute l'isolation thermique de locaux par ailleurs non chauffés, sinon éventuellement par ensoleillement: ainsi les pièces 6 et 15, qui sont un passage obligé entre les portiques 7 et 13 des péristyles et la galerie 9; outre leur rôle de distribution, ces pièces formaient sas, empêchant par exemple en hiver des courants ou de l'air froid, par exemple, de s'engouffrer directement dans la galerie, tempérée par le soleil; l'inverse est aussi correct, la fraîcheur pouvant y être aussi maintenue en été, comme en témoigne Pline. Une solution similaire explique la fermeture de L 30 en couloir tampon entre la cour 26 et l'*apodyterium* 31 (cf. chap. 1.1.3).



Fig. 163

Seuil 450 entre L 107 et L 108; noter les
surfaces réservées au montants et les
rainures correspondant au logement
des battants des portes.

5.1.6.3. La circulation comme parcours d'initiation (pl. 21)

La circulation dans la *pars urbana* est étroitement liée à sa conception planimétrique. La notion de parcours est essentielle dans l'architecture antique, en particulier dans les ensembles permettant la vision successive d'éléments offerts au regard, particulièrement prisée dès le II^e s. Ainsi par exemple les différents points de vue réservés par les *villae* de Pline, ou les mosaïques des thermes de Neptune, à Ostie, dont les figures accueillent et accompagnent dans la pièce, ou d'une pièce à l'autre, le baigneur¹⁶⁷, procédé que l'on verra aussi mis en œuvre à Orbe (*infra* chap. 5.2.2). Comme ailleurs, l'architecture y joue sur les symétries, l'association de contraires – en l'occurrence la fermeture des cours, l'ouverture sur la plaine par des locaux aux caractéristiques opposées – et la surprise, pour réserver au visiteur une découverte graduelle et successive de l'agencement et des extensions de la *pars urbana*¹⁶⁸. Aussi se verra-t-il révélés, au fur et à mesure du parcours qu'on lui propose, les éléments forts du plan destinés à le marquer puis, selon son degré d'intimité avec le maître de séant ou la longueur de son séjour à Boscéaz, des lieux plus réservés, avant d'avoir une pleine connaissance de l'organisation de la demeure.

Les circulations majeures

Empruntant plusieurs locaux obligés, les circulations majeures, d'usage quotidien pour les habitants, correspondent aux deux axes directeurs la *pars urbana* (*cf. supra* chap. 5.1.2). Ils constituent aussi le parcours d'honneur ou de réception, dans la mesure où, destiné aux propriétaires, il est proposé en partage à leurs invités.

Pour entrer dans la *villa*, il faut la contourner et pénétrer dans l'enclos par l'ouest. L'entrée dans la *pars urbana* s'y fait par l'exèdre centrale de la galerie vestibule 96/68. De là, le petit couloir 104 traverse l'édifice pour atteindre les deux péristyles à leur jonction. La circulation s'y épanouit par les portiques qui desservent les diverses salles et appartements. Des portiques 7 et 13, l'accès à la galerie 9 n'est pas direct, on l'a dit: il faut passer par les pièces de distribution 6 et 15, lesquelles ouvrent sur les galeries du front oriental de la demeure, et sans doute aussi sur la terrasse. Cet axe de promenade rejoint les principales installations d'agrément de la demeure, les *diactae* d'une part, avec leurs *cenationes* saisonnières, et surtout les bains.

On notera que le parcours ménage encore, à l'entrée, un axe visuel significatif allant de la porte principale au péristyle corinthien, dont l'effet ne devait toutefois pas être important; il est limité à des architectures et on y reconnaît certains effets de clair et d'obscur appréciés de Pline dans la succession des aires ouvertes ou fermées, donnés ici par le vestibule lumineux, le long et peu éclairé couloir 104, auquel succède le péristyle¹⁶⁹. Plus marquant était le débouché de ce couloir sur les péristyles (*voir supra* 5.1.3.2)

L'axe de pénétration ouest-est réserve ainsi trois plans de découverte ou d'initiation à la demeure: la façade extérieure, qui laisse présager de l'ampleur de l'édifice, mais en cache les multiples extensions; passé le corps principal, les péristyles et leur jardin, invisibles de l'extérieur, qui servent de cadre à la vie quotidienne dans un univers clos, tourné sur lui-même et où se joue le paradoxe des portiques, structures ouvertes qui délimitent et ferment ici ce monde, fermeture soulignée par la paroi aveugle à l'est; puis, en façade orientale, la galerie 9, lieu fermé révélant par ses vastes baies vitrées la terrasse et la vue, ouvrant largement la *villa* sur le Plateau helvète et les Alpes. On note là à nouveau la mise en pratique du principe des contraires, mentionné précédemment. Un jeu de balancement et d'oppositions symétriques existe aussi entre le nord et le sud avec les *cenationes* saisonnières ainsi que, plus symboliquement, entre le nymphée et le bassin monumental d'un côté et les thermes de l'autre, composantes liés à la présence de l'eau qui marquent les confins du palais.

Les circulations secondaires

Ce sont des alternatives ou des compléments aux circulations majeures. Dès le vestibule une alternative à l'itinéraire d'honneur est offerte, liée sans doute à un accueil plus restrictif; elle permet d'entrer dans le bâtiment par le couloir 77 desservant le péristyle nord et les deux salles 66 et 78 du bâtiment. L'accès peut être ainsi limité au seul secteur de réception, qu'est le péristyle toscan et aux locaux qui s'y ouvrent, dont les salles à manger. Cet itinéraire laisse à l'écart le péristyle sud, dont il préserve

167 DUNBABIN 1999, 316. Sur les axes et les plans visuels successifs, *cf. supra* 5.1.2.

168 L'effet de surprise et de contraste au long d'un circuit dans un édifice est un poncif de l'architecture monumentale privée tardo-républicaine et impériale, qu'il s'agisse des agencements des demeures ou de rapports visuels avec le paysage ou une de ses composantes comme la mer (LAFON 2001, 282 et 299).

169 Pline, *Ep.* II, 17, 5, où se succèdent les aires ouvertes et fermées, analysé par MIELSCH 2003, 318, et LAFON 2001, 316. *Cf.* chap. 4.1.7.2 et note 167.

l'intimité, tout en maintenant la possibilité d'accès à la galerie de façade et, au-delà, aux bains, dans le cadre des exigences de la sociabilité romaine.

Les autres circulations sont davantage des compléments fonctionnels ou d'agrément: un passage vers la cour 17 existe dans le péristyle sud (L 118), un autre qui lui fait en quelque sorte pendant est postulé depuis les *æci quadrati* dans le jardin 86. Les pièces de distributions 6 et 15 donnaient aussi accès aux cours jardinées 17 et 86.

De la galerie 18, on atteint aussi, par la galerie 16, le «secteur tablinaire», qui devait être sans doute accessible aussi de l'extérieur sans passer par le corps de logis principal B4.

5.1.7. Les zones fonctionnelles (pl. 22)

Toutes les données architecturales traitées aux chapitres précédents – la distribution planimétrique et parfois symétrique des corps de bâtiment, la concentration de certaines installations, enfin les parcours préférentiels suggérés par les circulations majeures et obligées – définissent clairement des zones fonctionnelles de plus ou moins grande ampleur, ou des regroupements au sein d'unités à destination plus générale. L'interprétation que l'on a faite de certains locaux ne fait que renforcer cette définition.

Il est clair que l'édifice B4 est l'élément organique de base et le cœur de la *pars urbana*, concentrant la vie quotidienne dans ses deux péristyles. La disposition des diverses activités sociales de la vie romaine se répartit plus amplement dans le palais et joue principalement sur les symétries nord-sud. Les fonctions de représentation et de réception de l'habitat s'y superposent, selon les occasions, à la vie quotidienne et intime des habitants dans plusieurs locaux: au niveau du corps de logis principal, la galerie-vestibule est par exemple le premier local de représentation rencontré. Les suivants sont les péristyles, selon qu'on les donne à voir ou non. Contrairement à la *domus* urbaine, où la séparation entre les parties «publique» et «privée» est généralement plus nette – quoiqu'il faille encore nuancer cette vision¹⁷⁰ – la différenciation est ici plus subtile, et se traduit davantage dans cette répartition des diverses fonctions, ou dans les composantes architecturales marquantes destinées à susciter l'admiration ou l'étonnement. À Orbe, les longues façades rythmées et le double péristyle en sont les éléments les plus flagrants. Aussi est-il intéressant d'approcher et préciser dans le projet urbigène la distinction entre les différents composantes «privées» et «publiques», tout en retenant, comme l'a très justement souligné Yvon Thébert à propos de la *domus* urbaine, que tous les locaux et espaces intérieurs relèvent prioritairement de la sphère privée¹⁷¹.

5.1.7.1. *Pars privata* – *pars publica*

Comme dans toute grande maison, le discours architectural implicitement adressé au visiteur procède par secteurs et hiérarchie des pièces; conformément aux usages romains, et même si l'on est à la campagne, l'invité ne peut accéder à tout, ce qu'ont montré les différents parcours précédemment analysés¹⁷²: la répartition majeure, soulignée par les ordres architecturaux et par la décoration, est donnée par les deux péristyles. Le péristyle toscan réunit les salles à manger et les cuisines, les lieux de réception, l'accueil formel et le logement plausible des hôtes, dans «l'appartement jaune». L'affectation de ce dernier est déduite à titre d'hypothèse de sa situation dans ce péristyle; on ne saurait bien sûr exclure qu'il soit attribué à un membre de la famille, mais la cohérence du projet semble étayer notre hypothèse: de même modèle que les appartements situés dans le péristyle sud, il témoigne de l'hospitalité que l'on se proposait d'offrir aux parents, amis et hôtes de passage ou séjournant à Orbe; on est loin des *hospitalia* de la *villa Hadriana*, concentrant dix à vingt chambres à trois lits autour d'un couloir et de quelques pièces de service communes¹⁷³, mais bien plus proche en revanche des appartements du palais de Fishbourne et des maisons urbaines de Nabeul, Acholla, ou Althiburos en Tunisie. Dans le péristyle corinthien se concentrent en revanche les appartements privés et quelques salles de grand luxe réservées à l'usage des habitants mais permettant également une

170 Voir THÉBERT 1985, 374; sur les diverses modalités de la vie privée dans la demeure des notables dans l'Empire, à l'instar de ceux d'Afrique, *ibidem*, 307.

171 *Ibidem*, 339: «il faut entendre par ces termes [soit la *pars publica*] la nature plus ou moins ouverte» et accessible «d'espaces qui tous, selon des modalités diverses, relèvent d'un monde privé».

172 Sur ce vaste sujet, voir l'analyse fondamentale et incontournable de WALLACE-HADRILL 1988, reprise aux chapitres 2 et 3 de son ouvrage paru en 1994, 17-61; de même, GRAHAME 1997, 137-164, et DUNBABIN 1994, 165-175. Nous ajoutons ici des références auxquelles nous n'avons eu accès que tardivement, extraites de BULLO/GHEDINI 2003: GRASSIGLI 1999, 43-47; ELLIS 2000, 166-170 (discussion des théories sur le sujet); RIGGSBY 1999, 555-558 (compte-rendu de ZACCARIA RUGGIU 1995).

173 GROS 2001, 373-374, fig. 431.

réception choisie, plus sélective. En façade orientale, axe de représentation essentiel de la *pars urbana*, les trois galeries donnent accès aux lieux de la détente et d'une sociabilité plus conviviale, autorisant la jouissance des avantages du site depuis la terrasse, les *cenationes* des *diaetae* ou encore même les bains.

Dans chacun de ces secteurs majeurs sont insérées des zones de service étroitement liées à la destination des locaux: cuisines et latrines dans l'aile nord, non loin des *œci quadrati* et des salles de réception, *praeefurnia* d'hypocaustes et locaux annexes sinon, là où ont été installées des pièces chauffées.

On relèvera en outre qu'en matière de sociabilité, la *cenatio* hivernale de la *diaeta* méridionale est située non loin des thermes, permettant des activités de réception concentrées dans ce secteur, par exemple en rapport avec le secteur tablinaire. Dans le péristyle sud, l'intimité réservée à la famille permet aussi d'y prendre des repas en petit comité, dans les appartements ou dans d'autres pièces comme semblent le suggérer certaines mosaïques (cf. *infra* chap. 5.2.2.2). Aussi, malgré leur destination première signifiée par des fonctions patentes, les différentes zones sont dotées de pièces «redondantes» permettant la fantaisie et l'agrément du luxe¹⁷⁴. Dans la maison romaine, et plus encore dans la *villa*, la destination de nombreux locaux n'est pas fixe et unilatérale: rappelant leur polyvalence, P. Gros souligne qu'on «ne prend jamais l'exacte mesure de la flexibilité des utilisations des espaces domestiques au long de leur histoire, et, pour une même période, au fil des heures et des saisons»¹⁷⁵. Il en découle un mélange des catégories, courant dans les *villae*, entre les *communia loca*, pour utiliser la terminologie de Vitruve, accessibles à tous, et les *propria loca*, d'accès restreint aux seuls invités et plus spécifiquement constitutifs de la *pars privata* d'une maison¹⁷⁶. À Boscéaz, les péristyles se répartissent entre les deux catégories et marquent toutefois une séparation symbolique encore assez claire, le toscan ressortant de la *pars publica*, accessible par le couloir 77, le corinthien restant prioritairement du ressort de la *pars privata*, sauf dans le cas où le propriétaire désire faire les honneurs de sa maison à un hôte de marque ou à des amis, qu'il fera bénéficier du parcours majeur, rendant le mieux compte de la magnificence des lieux. Mais l'ambiguïté demeure, si l'on considère L 101, dans la *pars privata*, comme bibliothèque, ressortant selon Vitruve des *communia loca*! De même, rappelons que les amis proches et familiers sont admis dans les salons et les *cubacula* – au sens générique – des appartements, comme en témoignent de nombreuses sources; les appartements sont donc aussi là pour recevoir de façon sélective et intime¹⁷⁷. Les espaces «publics» de la résidence de Boscéaz, essentiellement les zones d'accueil et de réception, s'étendent aux grands bains sur invitation, et bien évidemment au secteur tablinaire, du ressort du *negotium*. Autonome et sans doute d'accès direct depuis l'extérieur, ce dernier est situé hors conception symétrique, indice que cette dernière est davantage axée sur la destination d'agrément de la demeure; sa fonction de représentation est ainsi liée en priorité à l'illustration du statut du propriétaire.

Propria et communia loca

Nam ex his quae propria sunt, in ea non est potestas omnibus introeundi nisi invitatis, quemadmodum sunt cubacula, triclinia, balneae ceteraque quae easdem habent usus rationes. Communia autem sunt, quibus etiam invocati suo iure de populo possunt venire, id est vestibula, cavaaedium, peristylia, quaeque eundem habere possunt usum.

«S'agissant en effet des pièces privées, leur accès n'est réservé qu'aux seuls invités: ainsi en est-il des chambres, des salles à manger, des bains et de toutes les autres pièces qui ont une destination de ce genre. Sont au contraire ouvertes à tous celles où chacun peut venir de plein droit, même sans invitation: à savoir les vestibules, les *cavaaediums*, les péristyles et les autres pièces qui ont une fonction analogue.»

Vitruve, *De architectura* VI, 5, 1

174 Le phénomène est illustré en particulier par les salles à manger sous leurs différentes formes: WALLACE-HADRILL 1988, 90, insiste sur l'importance de la multiplicité (des possibilités) et du choix comme facteurs essentiels (aussi WALLACE-HADRILL 1994, 52-54). Sur la multiplication des salles à manger et des grandes salles de réception, dont fait certainement partie à Orbe la paire des salles L 66 et 78 (cf. chap. 1.1.1), voir la situation africaine analysée chez BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 86-87.

175 GROS 2004, 318. À l'exception des *cenationes* donnant sur la terrasse, la répartition des salles de fonction précise comme le dédoublement des unités d'appartement ou de secteurs plus larges, tels les péristyles, ne ressortent pas d'une répartition entre quartiers d'hiver et d'été, envisagée chez MEYLAN KRAUSE/SCHUCANY 2002, 229, et RAPPORT 1993-1995, 120.

176 Vitruve, *De arch.* VI, 5, 1 (encadré). Voir ZACCARIA RUGGIU 1999, 185-204.

177 Sur la gradation de l'admission dans les appartements privés et le degré d'intimité manifesté à mesure que l'on pénètre plus avant dans la maison, cf. WALLACE-HADRILL 1988, 93-94, et BULLO/GHEDINI 2003, 2.1, 106-107. Sur le développement des appartements au sein de la demeure, comme indice d'un mode de vie aristocratique, *ibidem*, 117-119. Sur la définition et les fonctions des *cubacula*, *ibidem*, 136-137, et RIGGSBY 1997, 36-56.

5.2. Le programme décoratif de la *pars urbana*

Le cadre architectural dont nous venons de tracer les lignes principales et les caractéristiques ne peut que s'accompagner d'une ornementation à la hauteur des ambitions qu'il sert, une ornementation très étroitement adaptée, selon les conceptions antiques, à la destination de ses différents corps, et au rôle social de son propriétaire. La richesse de ce dernier n'est en effet pas la seule manifestation de cette architecture; ses charges, comme on a pu le voir avec l'aula 191, sont un critère contraignant et font partie intégrante du programme. Si la notion antique de *decor* est loin de la définition moderne, de sa mise en pratique se dégagent, nous l'avons vu, l'équilibre, l'harmonie ainsi que la commodité (d'usage) de la réalisation architecturale; la *venustas* qui en découle est toutefois enrichie et soutenue par l'ornementation, qui suit les mêmes principes de «convenance» et d'adéquation. Les différents matériaux et techniques composant la décoration de l'architecture romaine participent au résultat exigé par les théoriciens antiques. Ainsi la forme prise par les éléments de monumentalisation de l'édifice, comme les colonnades des portiques ou les riches pavements, apporte-t-elle à la demeure cette touche signalant le statut de son propriétaire, cette *summa dignitas* qui satisfaisait tant Cicéron dans la *villa* en construction de son frère¹⁷⁸.

Ce sont, à Orbe comme dans toutes les grandes maisons, les mêmes éléments.

5.2.1. La parure architecturale

Abondamment récupérée, elle n'est plus attestée sur le site que par un large tambour de colonne cannelée accueillant les visiteurs. Mais la fouille a livré de nombreux fragments de fûts et de tambours, de bases attiques et de chapiteaux corinthiens, plus de rares chapiteaux toscans, ainsi que des éléments de corniches à doucine. Ce matériel a été suffisant à S. Zimmermann pour reconstituer – sur la base des proportions modulaires transmises par les architectes antiques et confrontées aux réalités observées en domaine provincial – les différents types de colonnes et les ordres qui agrémentaient la demeure¹⁷⁹.

La répartition très nette des fragments sur le site et la nature des roches locales utilisées pour leur réalisation ont permis d'assurer l'attribution aux *porticus triplices* des deux ordres architecturaux majeurs, le toscan dans le péristyle nord et le corinthien dans le péristyle sud (pl. 19, fig. 167).

Les colonnes corinthiennes, d'une hauteur de 3,60 m environ¹⁸⁰, sont taillées dans du calcaire jaune d'Hauterive (fig. 164); leur fût, d'un diamètre inférieur de 44-45 cm au-dessus de l'apophyge, est subdivisé en six tambours orné de vingt-quatre cannelures, rudentées de bas en haut selon une tendance observée sur plusieurs sites de notre région, indépendamment de l'ordre choisi (colonnes toscanes du péristyle de la *villa* d'Yvonand, colonnes composites du Temple Rond d'Avenches, colonnes corinthiennes de l'entrée de la *villa* de Chassey-Lès-Montbozon)¹⁸¹. Les bases attiques attribuées à l'ordre sont, comme toutes celles retrouvées sur le site – à une exception près –, en calcaire très cristallisé, de type urgonien¹⁸². Les rares éléments conservés

178 Cic. *Ad Quintum Fratrem* III, 1: «*Villa mihi valde placuit propterea quod summam dignitatem pavimentata porticus habebat*». Traduction cf. chap. 1.2, note 18.

179 ZIMMERMANN 1996 et URBA I, vol. 2, 122-143. Une mise en garde s'impose ici: le terme d'ordre désigne un concept de proportions organisant non seulement la colonne, mais l'entablement et d'autres composantes de l'architecture avec une implication sur l'ensemble des proportions des façades (Vitruve, *De arch.* III-IV; cf. aussi DICTIONNAIRE D'ARCHITECTURE II, 61). Si cet axiome se vérifie généralement dans l'architecture publique, il doit être largement nuancé dans l'architecture privée, ne serait-ce qu'en fonction des vestiges fragmentaires retrouvés, à savoir les éléments des colonnades – bases, fûts et tambours, chapiteaux. Eux seuls ne suffisent pas à assurer que la présence d'une colonnade de tel ordre, identifiée en fonction de son élément le plus caractéristique, le chapiteau, ait eu une incidence modulaire sur les autres membres architecturaux théoriquement calqués sur l'ordre. Des solutions hybrides, ou le choix uniquement esthétique des seules colonnades peut avoir orienté la conception architecturale de l'édifice. La notion est donc ici réduite à la morphologie des colonnades.

180 La hauteur des colonnes a été restituée à huit modules du diamètre inférieur, conformément aux proportions rencontrées sur la plupart des exemples régionaux et supra-régionaux; voir BROISE 1969, GOUDINEAU 1979, 99-100 et 171-180 (*Appendice*), HUFSCHMID 1996, 124-130, WILSON JONES 1989, 35. S. Zimmermann parle avec raison d'une «production standardisée, quasi industrielle, désormais définie davantage par des dimensions normalisées que par des rapports

proportionnels théoriques» tels ceux de Vitruve, *De arch.* III, 3, 10-12, commentés par P. Gros, 98-102 et 117-122. (URBA I, vol. 2, 128-129, 133-134, cat. 20-26 et 33-41). Sur le détail des éléments de restitution des colonnes, cf. vol. 2, 36, note 51.

181 Resp. MOREL 1992, 37-40, fig.14, DUBOIS/PARATTE 2001, 50, et BARBET/GANDEL 1997, 127. Zimmermann in URBA I, vol. 2, 125, note 263, mentionne d'autres exemples à Glanum et à Carthage.

182 URBA I, vol. 2, 122.



Fig. 164

Base, fragments des tambours et des chapiteaux des colonnes corinthiennes du triportique sud (photo Fibbi-Aeppli).



Fig. 165

Chapiteau, fragments de bases et de fûts des colonnes toscanes du triportique nord (photo Fibbi-Aeppli).

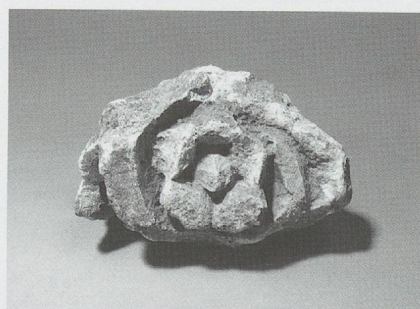


Fig. 166a-d

Fragments des chapiteaux corinthiens: abaque ornée et crosses angulaires, feuille de la couronne inférieure, fleuron (photo IASA).

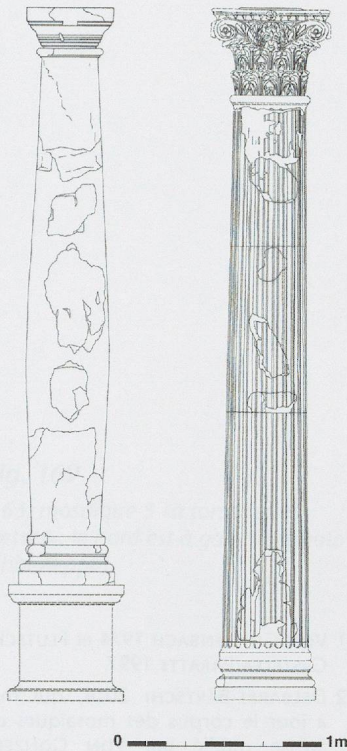


Fig. 167

Restitution des ordres toscan et corinthien des péristyles (dessin S. Zimmermann). Éch.: 1:40.

183 Cf. Vit. *De arch.* IV, 1, 12 et commentaire de P. Gros, 83-86, fig. 9.

184 URBA I, vol. 2, 133-134, cat. 28-32 et 42-44.

185 *Insula 40* (BOSSERT/FUCHS 1989, 22, pl. 19.1); voir aussi BRUNET-GASTON/GASTON 2004, 85-86, fig. 5, qui restituent un piédestal similaire à une colonnade toscane d'un site du hameau d'Épinay (Haute-Normandie). Un dé a été par contre retrouvé dans l'édifice B1, fait pour être adossé à un mur (URBA I, vol. 2, 132, cat. 9).

186 Cf. note 180; calcul selon le triangle égyptien, un rapport de 4/5/3 (hauteur de colonne/diagonale des entraxes/distance horizontale des entraxes; voir GOUDINEAU 1979, 171).

187 BARBET/GANDEL 1997, 50 et 127-134; URBA I, vol. 2, 132, cat. 2-3.

188 URBA I, vol. 2, 134, cat. 35 (abaque de 8,5 cm d'épaisseur impliquant un chapiteau de 59 cm, deux pieds de haut).

189 DUBOIS/MORIER-GENOUD 2004, 208-209, à propos des corniches et cimaises de Buchs/ZH.

190 URBA I, vol. 2, 113, 130, 134-135, cat. 51-57; ZIMMERMANN 1996, 36-37 et 77-78, cat. 178-185; C. Morier-Genoud qui les a également analysées, les répartit en trois types, distingués par la présence du cavet et de la baguette, type I haut de 5,5 à 6,1 cm; du seul cavet, type II haut de 7 à 8 cm (une exception à 5,7 cm); ou de la seule baguette, type III, haut de 5 cm (MORIER-GENOUD 1999, 83-85).

des chapiteaux (fig. 166a-d), dont deux abaqes de 6,5 cm d'épaisseur comptant pour le 1/7^e du chapiteau¹⁸³, permettent d'envisager leur hauteur à 45 cm, correspondant au module du fût; les chapiteaux semblent ainsi avoir été très harmonieusement proportionnés.

Les colonnes toscanes, en calcaire urgonien, de couleur blanc-beige, sont caractérisées par un fût lisse monolithique d'un diamètre de 37 cm au-dessus de l'apophyge et par un chapiteau assez trapu, à multiples moulures circulaires, relativement atypique (fig. 165); d'une largeur de 45-49 cm à l'abaque, il est haut de 22-23 cm¹⁸⁴. Ces colonnes d'une taille modulaire d'environ 3 m posent un problème d'égalité de hauteur des deux péristyles; pour assurer cette équivalence, des piédestaux ont été postulés sur la base d'indices ténus visibles sur l'une des trois dalles de stylobate conservées à l'angle nord du péristyle; st. 307 présente en effet sur les bords de sa portion ouest – correspondant à l'emplacement de la colonne angulaire – une usure réservant une surface intacte quadrangulaire (vol. II, p. 31, fig. 214). Cette solution hypothétique, aucun piédestal n'étant attesté – mais de tels blocs directement utilisables sont les premiers récupérés –, est étayée par un exemple semblable documenté non loin, à Avenches¹⁸⁵.

La hauteur des deux ordres, moyennant un entablement d'un module, atteint ainsi 4,20 m. Le jeu d'équivalence et de complémentarité architecturales d'un péristyle à l'autre se traduit aussi dans les rythmes respectifs des colonnades: les dalles 307-308 du stylobate nord suggèrent un entraxe de 4,20 m pour la colonnade toscane, corroborant son calcul théorique pour un entrecolonnement supérieur à quatre modules¹⁸⁶; la travée toscane ayant une portée double de la corinthienne, on obtient un entraxe de 2,10 m pour cette dernière, avec pour conséquence la multiplication des colonnes corinthiennes, au nombre théorique de 44 contre 22 à 24 colonnes toscanes.

Outre les colonnes des péristyles, il semble qu'il ait existé une colonnade sur mur-bahut dans la petite cour 26 (dans l'édifice B1, M 119 et 126), constituée de colonnes plus petites (2,60 m), à fût rudenté, attestées par une base retrouvée dans l'un des portiques et par des éléments de fûts.

Enfin, deux colonnes isolées de grande taille ont pu endosser une fonction purement ornementale, comme à la villa de Chassey-Lès-Montbozon (F), ou marquer une entrée monumentale¹⁸⁷. L'une, d'ordre inconnu, est représentée par l'imposant tambour en calcaire crayeux installé à l'entrée du site: d'une hauteur restituée entre 5,50 m et 6,50 m, elle présente le seul fût uniquement cannelé conservé à Orbe. L'autre, attestée par un fragment de chapiteau, est corinthienne, d'une hauteur théorique restituée de 4,70 m¹⁸⁸.

On ne peut tirer beaucoup d'informations architecturales de la quinzaine de corniches, en marbre blanc de Carrare et du Pentélique, mais aussi, dans un cas, en marbre rouge du Cap Ténare (cf. chap. 5.2.4.1). Plus qu'à l'architecture portante, ces corniches hautes de 5 à 10 cm ressortent de l'architecture ornementale d'applique structurant les parois, et sont à mettre en relation avec les revêtements muraux, particulièrement les placages de marbres auxquels elles donnent du relief. Sur les sites bien préservés, on les voit couramment en position sommitale de ces registres mais aussi en position basse, remplaçant un bandeau de transition de zones, voire parfois au sol devant la plinthe¹⁸⁹. Leur profil est classique, caractérisé par une doucine renversée entre deux listels complétée d'une baguette, d'un cavet ou des deux¹⁹⁰. Quelques éléments présentent des faces de joint obliques permettant un ajustage angulaire.

5.2.1.1. L'impact de l'architecture

La présence des ordres se manifeste principalement dans les deux péristyles formant l'unité architecturale dominante de la *pars urbana*. Leur mise en œuvre dans ce double espace privilégié est d'une importance symbolique certaine dans l'organisation de la *pars urbana*. Bien qu'il s'agisse des formes esthétiques privilégiées pour leur pureté et les plus courantes sous l'Empire, avec un caractère de noblesse attribuée à l'ordre corinthien, généralement utilisé dans les édifices publics représentants de l'autorité impériale ou divine, ces deux ordres n'en conservent pas moins l'image de leur culture respective et traduisent les valeurs que chacune véhicule: le corinthien importé du monde grec, élégant et recherché, aux chapiteaux ornés de feuilles d'acanthé, renvoie

à tout l'apport culturel de la civilisation hellène; le toscan, d'origine italique, très sobre, voire austère, rappelle les valeurs terriennes, civiques et morales développées par la République, mirage encore entretenu par le Principat et fondant l'identité romaine, valeurs évidemment prisées du stoïcisme d'époque impériale.

La conception unitaire de la double cour affirmait, par cette juxtaposition, non l'égalité, mais la complémentarité de ces deux visions du monde, et leur adoption par le maître des lieux. Un tel choix, certes dans l'air dynastique du temps, n'en traduit pas moins une prédilection du commanditaire, et la double cour à péristyles devient ainsi le pivot sémantique de la demeure, autour et en fonction de laquelle s'organisent les diverses activités et la vie quotidiennes. La répartition des deux ordres et le lien étroit établi entre eux dévoile une recherche architecturale qui adapte parfaitement leurs caractéristiques esthétiques à l'implication quotidienne de ces valeurs. On remarquera en effet que l'ordre toscan, établi dans le péristyle nord et à proximité des thermes, correspond aux unités architecturales de la demeure abritant des activités de sociabilité et de réception typiques de la romanité, avec les salles à manger et un plausible appartement d'hôtes d'un côté, les thermes de l'autre. L'ordre corinthien, ornant pour sa part le péristyle sud autour duquel se concentrent les appartements privés, signale tout à la fois le logement et l'*auctoritas* du *dominus*, une intimité de rigueur dans cette zone réservée, servie par l'élégance de la décoration dénotant une élévation de l'esprit propre à la culture intellectuelle gréco-romaine.

5.2.2. Les mosaïques

Neuf mosaïques sont partiellement ou totalement conservées sur le site (pl. 17). Mais le corpus initial en comptait au moins dix, réparties dans les principaux bâtiments de la *pars urbana*. Une telle distribution sous-tend un choix des compositions et des thèmes iconographiques représentatif des désirs du commanditaire et inscrit dans le programme décoratif de façon à être en parfaite adéquation avec la destination des pièces ainsi ornées. Il n'y pas lieu de revenir sur la description des mosaïques, publiées par V. von Gonzenbach en 1961 et que l'on trouvera dans le Guide archéologique de la Suisse n° 5 de 1974 puis sous forme synthétisée en 1997¹⁹¹; elles ont été à nouveau abordées dans le cadre de la récente thèse de doctorat soutenue par Sophie Delbarre-Bäertschi¹⁹². Les mosaïques découvertes dans le cadre des fouilles de l'IASA sont publiées dans URBA I¹⁹³. Nous soulignerons ici quelques particularités du corpus sous l'angle de son rapport à la conception architecturale de la demeure puis du choix des thèmes iconographiques retenus.

Trois catégories de compositions se dessinent en effet, pour mettre en exergue les pièces les plus représentatives de chaque zone fonctionnelle: les mosaïques

191 VON GONZENBACH 1974 et FLUTSCH/CASTELLA/PARATTE 1997.

192 DELBARRE-BÄERTSCHI 2014, qui met à jour le corpus des mosaïques de Suisse publié par VON GONZENBACH 1961 (Orbe cat. 95.1, 261-267, pl. 43-48). Elle reprend la numérotation de VON GONZENBACH 1961, différente de celle du site, suivie par VON GONZENBACH 1974 (Guide n° 5), URBA I et ici-même. À noter qu'elle intègre sous le terme de mosaïque les sols en *opus signinum* ou *crustatum* (mosaïques X-XI et XV) et en *opus sectile* (mosaïque XII – les éléments tirés du bassin 92).

193 URBA I, vol. 1, 265-267, et vol. 2, 17-57 (version définitive de la première analyse parue dans le RAPPORT 1993-1995, 117-148). C.-A. Paratte a en outre fait une présentation générale du corpus au colloque de Rome sur la mosaïque antique (PARATTE 2005) soulignant la diffusion sur le Plateau suisse des schémas rhodaniens, très présents à Orbe.



Fig. 168a-b

L 5, mosaïque 1 «aux coupelles superposées»; le nord est à gauche (photo Fibbi-Aeppli).



Fig. 169

L 63, mosaïque 3 «à torsades et tresses»; le nord est à gauche (photo Fibbi-Aeppli).

à décors géométriques, les mosaïques figurées à sujet allégorique et celles à sujet mythologique.

Les mosaïques à motifs géométriques et/ou floraux se concentrent dans l'aile nord du corps principal B4, où trois pavements contigus signalent l'unité architecturale cohérente formée des pièces à abside 5 et 63, séparées par la pièce mos. 2, et interprétées comme *triclinia* ou *œci quadrati* (encart 1, cf. *supra* 5.1.4.2). Notons toutefois, comme le relève bien S. Delbarre-Bäertschi, que l'état de conservation des mosaïques des pièces absidées laisse ouverte la possibilité qu'elles aient contenu des sujets figurés, ne serait-ce que dans les absides. Elles sont donc «géométriques» par défaut, une nuance à porter à notre hypothèse.

Les compositions, assez riches et polychromes dans les pièces à abside – mosaïques 1 dite *aux coupelles superposées*, et 3 à *torsades et tresses*¹⁹⁴ – sont basées sur des canevas répétitifs à bordures tressées, mettant en valeur des cases ornées de motifs floraux ou géométriques couvrants (fig. 168-171)¹⁹⁵; elles permettent ainsi l'aménagement de lits et de tables en fonction des besoins sans nuire à la visibilité générale du pavement, de quelque côté que ce soit. L'agencement du mobilier a pu ainsi être orienté selon les heures ou les saisons vers le jardin nord ou vers le péristyle. Cette flexibilité d'emploi offerte par l'ornementation de sol – qui se démarque des mosaïques comportant motifs ou tapis spécifiques marquant la place des couches et désignant sans détour un *triclinium* – est une caractéristique propre aux grandes pièces de banquet du I^{er} s. dont l'évolution mène ensuite à des solutions architecturales du type de celle retenue à Orbe¹⁹⁶. La mosaïque 2, dite à *feuilles de laurier*, dotant la salle centrale dépourvue d'abside, est comparativement une composition très simple, noire et blanche, et l'indice décoratif que la pièce servait probablement d'antichambre aux deux autres (fig. 172)¹⁹⁷. L'impression d'unité frappante dégagée par les trois mosaïques est donc ici bien intentionnelle, contrairement à ce que croyait V. von Gonzenbach en 1974.

194 La fouille de 1987 a mis au jour en L 5 la mosaïque géométrique 1, partiellement connue depuis les fouilles de la Fondation pro Urba en 1925 et dont une section est exposée dans le pavillon I (URBA I, vol. 2, 17-20). Les empreintes dans le lit de pose du *tessellatum* pour l'essentiel disparu et quelques tracés préparatoires dans le *nucleus* ont permis de reconstituer la composition générale de la mosaïque: il s'agit d'un quadrillage matérialisé par un méandre de paires de svastikas et de carrés aux intersections définissant un damier aux motifs de remplissage divers (pseudo-boucliers de T et lignes diagonales de carrés sur la pointe; étoiles à quatre pointes noires tangentes chargées d'un carré jaune inscrit et déterminant des losanges

blancs couchés et dressés; octogones irréguliers adjacents déterminant des carrés rouges; damier de triangles rectangles isocèles, fleurons divers), cernés ou non en alternance d'une tresse polychrome. Une bande de guillochis à âme droite constitue la bordure polychrome du tapis, une tresse polychrome à trois brins cerne l'abside dont le tapis est perdu.

La mosaïque 3 de L 63 propose une trame de carrés alternés sur la pointe ou le côté, portant des fleurons et séparés sur les diagonales par des rectangles à losange inscrit; une tresse polychrome entoure l'ensemble, doublée d'une

bordure d'arceaux à volutes (DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, n° VII, pl. 45.2; VON GONZENBACH 1961, 195-196, pl. 47.2).

195 À l'appui de notre hypothèse, l'examen poussé des négatifs de la mosaïque 1 limite l'éventualité de motifs figurés au remplissage de certaines cases, au moyen peut-être de *xenia*; cf. URBA I, vol. 2, 21-22.

196 DUNBABIN 1996, 69-70.

197 Il s'agit en fait d'un système à réseau de cercles sécants déterminant des fuseaux en quatre-feuilles; des rosettes de quatre tesselles agrémentent fuseaux et carrés de remplissage des cercles.

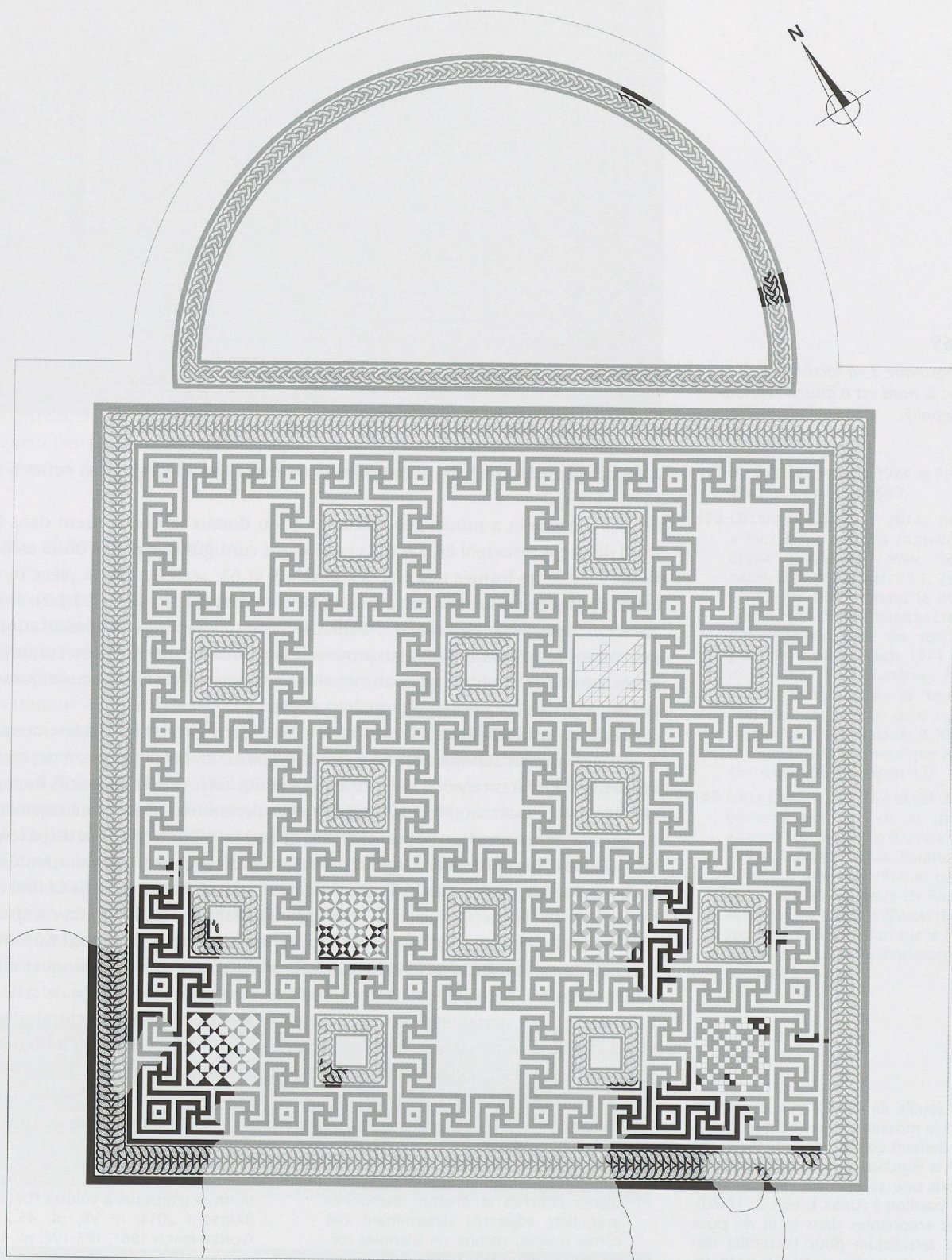


Fig. 170

Restitution de la mosaïque 1 intégrant l'ensemble des lambeaux du tessellatum (dessin M. Glaus). Éch.: 1:50.

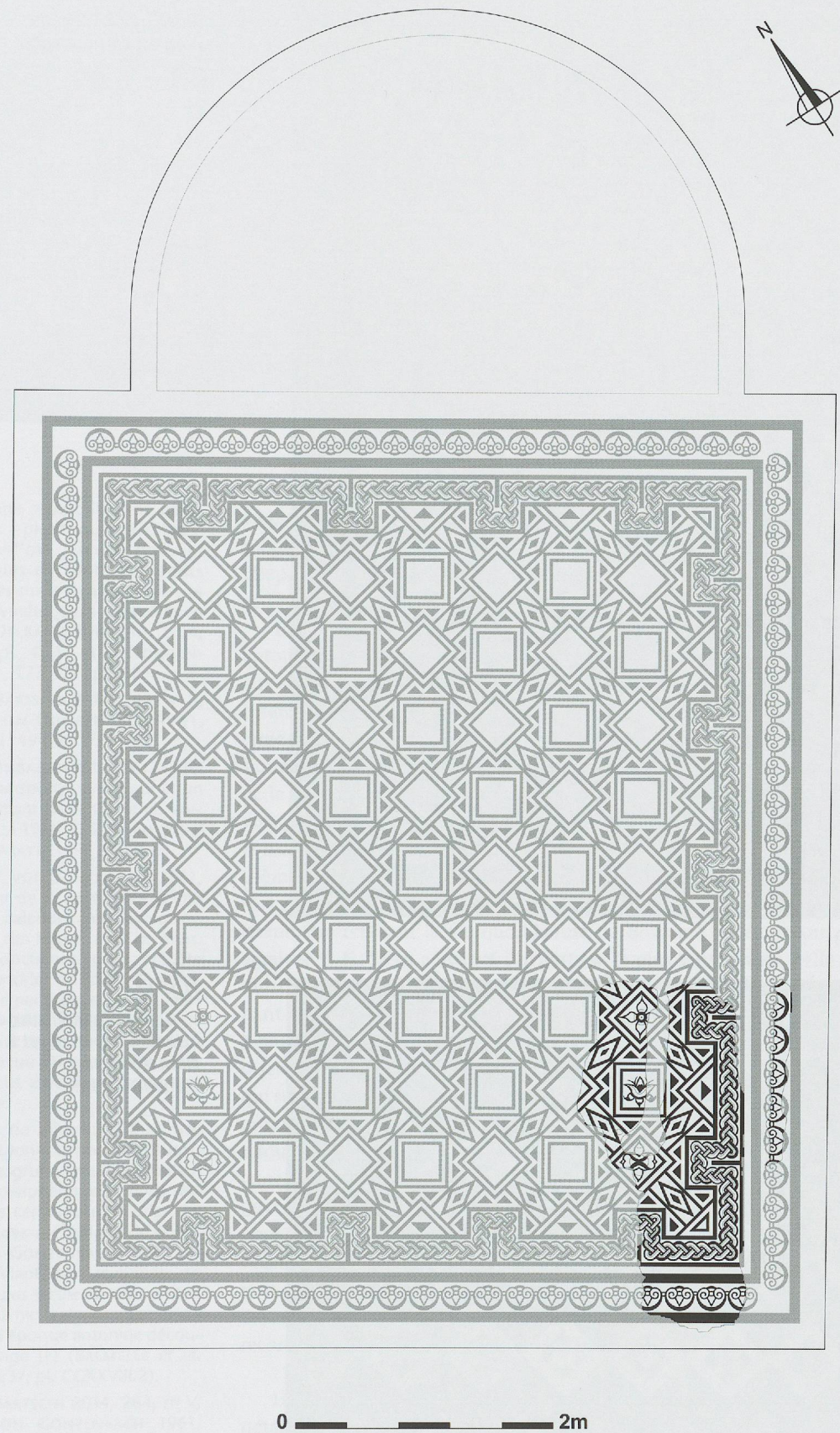


Fig. 171
Restitution de la mosaïque 3 (dessin M. Glaus). Éch.: 1:50.



Fig. 172

Mosaïque 2 «à feuilles de laurier»; le nord est en-haut (photo Fibbi-Aeppli). Éch.: 1:50.



Fig. 173

L 40, mosaïque 7 «aux carrés et losanges»; le nord est à droite (photo Fibbi-Aeppli).
Largeur: 3,21 m.

Fig. 174 (page suivante)

L 41, mosaïque 6 «du cortège rustique»; le nord est à droite (photo Fibbi-Aeppli).
Longueur: 6,25 m.



198 Il s'agit d'une composition de parallélépipèdes – plutôt que de cubes – en trompe-l'œil jaunes, noirs et blancs ornés de multiples petits motifs carrés sur la face supérieure et d'*hederae* symétriques sur les côtés en losange (DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 263, n° I, pl. 43.1; VON GONZENBACH 1961, 173-174, pl. 48).

199 DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 263, n° II, pl. 43.2; VON GONZENBACH 1961, 174-177, pl. 49-53.

200 VON GONZENBACH 1961, 175-176, qui y voit un transport, un oiseleur et un berger soufflant dans sa corne; VON GONZENBACH 1974, 21-22 et FLUTSCH/CASTELLA/PARATTE 1997, 41-42.

201 STERN 1982; VON GONZENBACH 1961, 176, discute de la pertinence d'une illustration calendrier et des correspondances des figures avec les mois: l'oiseleur fonctionne pour octobre sur le «calendrier de 354», un pavement publié par Stern en 1953, alors qu'il illustre décembre sur le relief de la Porte Noire de Besançon; elle n'est pas convaincue par le parallèle pourtant cohérent avec deux pavements de Palestine.

202 Pavements de Zliten-Dar Buc Améra, de Lyon-Calvaire et d'August-Kastelen Kiesgrube (*insula* 3), mêlant mosaïque périphérique et *opus sectile* en tapis central ou intégrant en alternance des médaillons de *tesselatum*; VON GONZENBACH 1961, 174 et 23-24. Allant dans son sens, on ajoutera l'*opus sectile* au centre d'un *tesselatum* à nid d'abeilles d'un *tricladium* daté d'époque antonine découvert à Orange (F) (BALMELLE et al. 1999, 627-637; pl. CCXXVIII.2).

203 DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 264, n° V, pl. 44.2; VON GONZENBACH 1961, 184-194, pl. 60-67; BUJARD 2005.

204 Ce système est également mis en œuvre sur la mosaïque de la *venatio* à Vallon, mais de façon plus subtile: les médaillons se regroupent en quatre scènes croissantes, passant d'un à quatre médaillons (REBETEZ 1992 18-21, FUCHS 2000, 36).

Dans la *diaeta* méridionale, une quatrième mosaïque géométrique, dite «aux carrés et losanges» et numérotée 7, ornait le sol du couloir 40 desservant la pièce 41 abritant le célèbre «cortège rustique» (fig. 173)¹⁹⁸. Nous soulignerons au chap. 7.5.2.1, comment elle a pu être mise en valeur par la composition picturale rouge foncé d'une certaine sobriété.

La mosaïque 6 «du cortège rustique», dont le motif relève en l'occurrence de la frise entourant un tapis perdu (fig. 174)¹⁹⁹, appartient au groupe des mosaïques figurées, aux sujets cantonnés dans des médaillons ou des compartiments de tailles variables, insérés dans une trame géométrique. La frise en bordure occidentale est trois fois plus large que le segment de bordure méridionale dont l'amorce est conservée: sous-dimensionnement de cette dernière du côté de l'entrée depuis L 40 ou surdimensionnement de la bordure au chariot, toujours est-il que l'orientation de cette scène répond à la vue que l'on avait depuis cette vaste pièce, ouverte sur la terrasse et sur la *pars rustica*, et marque ainsi un lien visuel entre le sujet représenté et les activités du domaine. Le thème du cortège rustique a donné tour à tour lieu à plusieurs interprétations, dont une chasse au filet avec rabatteurs, une chasse aux oiseaux à la glu, une chronique champêtre reflétant la vie quotidienne du domaine et réunissant plusieurs scènes agraires²⁰⁰. H. Stern a avancé l'hypothèse la plus satisfaisante, celle d'un calendrier illustré des activités rustiques de chaque mois, chaque côté du pavement correspondant à une saison²⁰¹. Avec ses arbres dénudés séparant les scènes, on aurait ici de droite à gauche octobre, novembre et décembre, illustrés par un bouvier rentrant le bétail, un oiseleur, un char emmagasinant les provisions hivernales. Cette orientation de lecture, qui suppose les mois de janvier à mars sur la bande à l'entrée, épouse naturellement le mouvement de qui entre dans la salle et se dirige vers les fenêtres, et accompagne son retour sur l'ensemble du volume et la scène du cortège. Le tapis central perdu a pu également contenir un thème figuratif identique associé, voire principal, selon le schéma de composition dirigeant la mosaïque voisine «des divinités». V. von Gonzenbach propose cependant d'y voir un *opus sectile* par comparaison avec des pavements ou des organisations de sol analogues, une solution assez séduisante si l'on considère la place restante pour ce tapis par rapport à la taille de la pièce, de 8,80 x 6 m, et qui aurait aussi l'avantage de régler le problème de la localisation des carreaux de sol en *opus sectile* reconstitués par C. Morier-Genoud (cf. *infra*, 5.2.4.3)²⁰².

Donnant sur la même vue extérieure, la célèbre mosaïque 8 «aux divinités» planétaires des jours de la semaine ornait la chambre de repos 37 du petit *balneum* (fig. 175)²⁰³. Sa composition de 13 médaillons octogonaux en quinconce évoque un schéma de plafond à caissons et a pu répondre à un système à réseau polychrome en berceau, le décor 36-1 (chap. 7.12.4.1). Elle présente un ordre de lecture intégrant progressivement les médaillons en fonction de l'orientation donnée par chacune des figures²⁰⁴: la semaine, organisée en spirale – ou plutôt en hexagone (fig. 176) –, y débute à l'entrée par Saturne, pour se terminer au centre par Vénus,



Fig. 175

L 37, mosaïque 8 «aux divinités»; le nord est en-haut, l'entrée est à gauche (photo Fibbi-Aeppli).
Dimensions: 4,60 x 4,25 m.

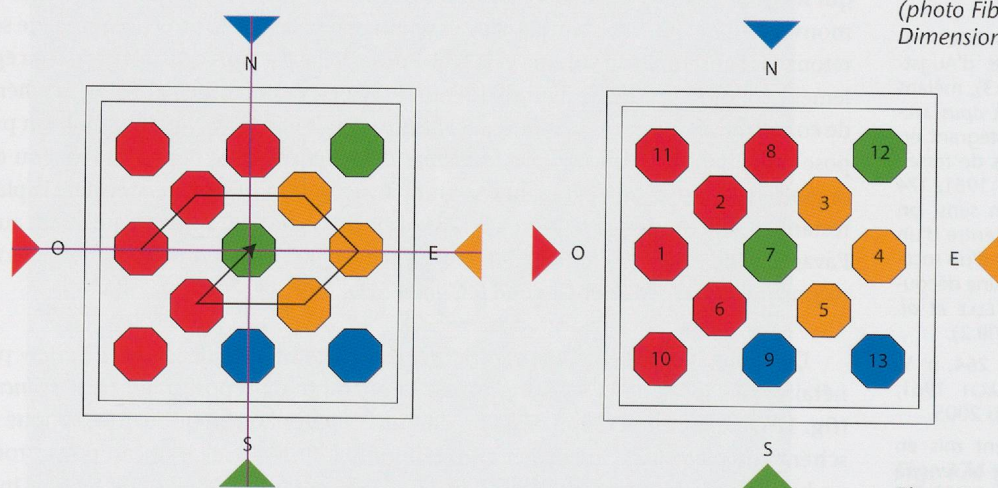


Fig. 176a-b

Schéma de lecture en spirale (a) et regroupement des médaillons selon les angles de vue (b) (BUJARD 2005, fig. 2).

divinité généralement associée aux thermes; des médaillons angulaires figurant les monstres marins et Néréides de son thiasse soulignent les diagonales; aux quatre coins de la bordure, à scènes de chasse, les bustes des Saisons complètent le semainier²⁰⁵. Une bande de raccord géométrique en damier noir et blanc souligne le côté de l'entrée de la pièce. L'organisation circulaire de la représentation et l'orientation évolutive de lecture de la mosaïque, ainsi que la présence singulière de Ganymède et Narcisse ont été très judicieusement analysées par S. Bujard, qui en tire d'intéressantes conclusions, sur lesquelles nous reviendrons²⁰⁶. L'iconographie retenue ici, avec un déplacement du point focal du semainier de Saturne, figure généralement dominante, sur Vénus, marque bien l'appartenance de la pièce à un ensemble balnéaire de la villa. L'accent mis sur le thème aquatique au travers des couples marins du cortège de Vénus est un élément naturellement attendu en contexte thermal.

Il est intéressant de noter la proximité de cette mosaïque avec la précédente, si l'on retient dans le «cortège rustique» un calendrier illustré par les activités de chaque mois: situées l'une et l'autre dans des aires d'agrément de la demeure, les deux mosaïques partagent l'ouverture vers l'extérieur et des thèmes chers à la mentalité romaine; ce sont là les deux mosaïques à thèmes allégoriques de la *pars urbana* (voir *infra* 5.2.2.2).

Dans le grand *balneum* ont été découvertes en 1998 les composantes, présentées au chap. 7.13.1.5, de la décoration pariétale mixte de la pièce 165 abritant la piscine froide du *frigidarium*. L'*opus musivum* a sans aucun doute représenté un thème marin, générique ou associé plus directement à l'iconographie de Vénus. On a vu combien le *frigidarium* est en effet l'emplacement le plus canonique pour une mosaïque figurée pariétale ou de voûte, qui adopte alors naturellement ce type de thème, étant donné la présence fraîche et abondante d'eau. Outre ses liens avec le monde aquatique, Vénus est également présente dans ce contexte destiné au soins du corps comme déesse de l'amour et de la beauté. L'adéquation polysémique des thèmes à la fonction du complexe est évidente et patente²⁰⁷.

Comme en réponse aux trois mosaïques géométriques des *æci quadrati* du péristyle nord, les trois mosaïques regroupées autour du péristyle sud, dévolu à l'habitat de la famille du propriétaire, se distinguent par leur nature figurée. Les sujets y sont puisés dans la mythologie grecque, en adéquation avec l'ordre corinthien régnant sur cette partie du palais.

L'appartement principal de l'aile sud recelait deux mosaïques liées au mythe de Thésée et d'Ariane. Dans le *cubiculum* 117, caractérisé par la bipartition de la mosaïque en deux tapis, un géométrique et un représentant le Labyrinthe entouré d'une muraille, l'image de Thésée tuant le Minotaure au cœur du Labyrinthe, désormais perdue, se lit depuis l'emplacement de l'alcôve, coïncidant avec le tapis géométrique à juxtaposition de cercles noirs et blancs (mosaïque 5 dite «du Labyrinthe», fig. 177a-b). Dans le salon à abside voisin, L 116, qu'ornait la mosaïque 4 «du Triton» détruite au XIX^e s., l'abandon d'Ariane à Naxos apparaît dans deux des 28 médaillons octogonaux composant le tapis central, encadré d'une riche rinceau et prolongé dans l'abside par la scène marine du Triton à la conque (fig. 178). La répartition très symétrique des médaillons comme la variété des sujets représentés sont à souligner: des animaux et des oiseaux en milieu naturel – dont certains schémas ressortent de l'iconographie de la chasse d'amphithéâtre²⁰⁸ – occupent dix octogones latéraux, complétés au nord par quatre fleurons; les deux files centrales d'octogones proposent, allant par paire, fleurons, têtes de Méduse et de Femme-fleur en corolle, Ariane endormie et Thésée montant sur son navire, les Saisons séparées par deux scènes de combats d'animaux – oiseau et martre, grue ou coq et serpent – et enfin deux figures mythologiques qui n'ont pas retenu suffisamment l'attention, à savoir Orphée et une Ménade; les petits carrés interstitiels sur la pointe montrent principalement des oiseaux et un écureuil, mais aussi, au centre du tapis, trois coupes. La répartition stricte des sujets dessine une division interne nette de la pièce: le pavement était destiné à être contemplé depuis le nord, où les six médaillons chargés de riches fleurons déterminent un Pi permettant l'installation d'un mobilier, sans doute des lits de repos ou un petit *triclinium* (fig. 179). Seuls, dans ce Pi, les trois petits carrés intermédiaires montrent des oiseaux orientés pour une lecture opposée, correspondant à la vision de qui aborde l'agencement mobilier, ou y est installé latéralement²⁰⁹. De la grande diversité iconographique du

205 À noter que les Saisons se suivent de façon habituelle dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, (VON GONZENBACH 1961, 185), alors que les divinités planétaires se suivent dans le sens de celles-ci. Les Saisons sont situées au début de chacune des scènes de chasse de bordure – lesquelles observent le même mouvement de lecture – et ont le regard tourné vers la Saison précédente.

206 BUJARD 2005.

207 URBA I, vol. 2, 21-22, ici mêmes analyses p. 205-206 et vol. II, 380-382. LASSUS 1965, 180-183, a en outre mis en évidence pour l'Afrique du Nord deux poses de Vénus marine, correspondant à ses deux attributions de «fille de l'onde amère» ou de déesse de l'amour, induisant des cortèges différents, le second d'Amours joufflus, le premier de monstres et créatures marines dont Apulée, *Métamorphoses* IV, 28, donne la description. La réalité nord-occidentale semble plus nuancée, ou syncrétiser les deux approches, comme sur la mosaïque d'Orbe.

208 Médaillons du cerf poursuivi par des chiens, employé à Vallon, du lion tenant dans sa gueule une tête d'ongulidé, des quatre fauves en général.

209 L'analyse approfondie, par LEBOT-HELLY 1994, des pavements des pièces à revêtements muraux et mobilier de la Maison d'Amour et Pan, à Sainte-Colombe, est éclairante à tout point de vue. Intéressante restitution des pavements avec emplacement présumé du mobilier en pl. CCXXIII.

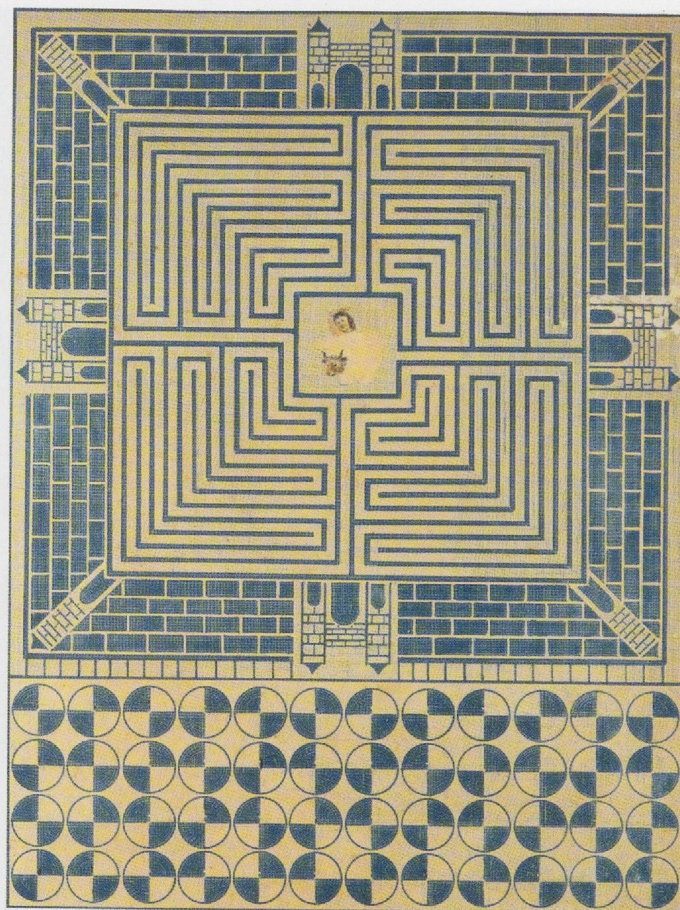


Fig. 177a-b

L 117, mosaïque 5 «du labyrinthe»; le nord est en-bas (a: photo Fibbi-Aeppli, b: gravure de Ch. Bétrix).

Dimensions: 4,70 x 3,50 m.

pavement, soutenant sans doute la polyvalence de la pièce, ressort toutefois à notre sens la présence de deux épisodes mythologiques, l'abandon d'Ariane à Naxos, et, de façon allusive, la mise à mort d'Orphée par les Bassarides. Ces deux scènes sont segmentées en deux médaillons illustrant de façon originale les facettes d'une même action; dans le même ordre d'idée, la représentation des épisodes successifs de la geste de Thésée, dans deux pièces contiguës et communicantes d'un même appartement, est particulièrement remarquable. On notera aussi que la position du mobilier et l'orientation de lecture sont identiques dans les deux pièces.

La solution de représentation des mythes en séquence «bipartite» apparaît aussi dans la dernière mosaïque figurée, découverte en 1993 dans l'*æcus* 101 (mosaïque 9 d'Achille à Scyros, fig. 180). L'épisode, précédant la guerre de Troie, est celui de la découverte et la révélation d'Achille à lui-même par le rusé Ulysse; la scène se déroule en deux médaillons lisibles depuis le fond de la pièce, le premier rond, montrant Ulysse et Agyrtes sur les murailles du palais de Lycomède (fig. 181a), le second rectangulaire, avec Achille saisi de frénésie guerrière dans le gynécée, au désespoir de Déidamie (fig. 181b). Les deux champs figurés sont intégrés dans l'organisation géométrique du tapis, comprenant trente cases polychromes ornées symétriquement de motifs floraux ou d'objets que C.-A. Paratte qualifie de dionysiaques²¹⁰. Nous avons déjà évoqué, chap. 5.1.5.2, les critères, dont le sujet même de cette mosaïque, qui incitent à interpréter la salle 101 comme *æcus*, voire bibliothèque, et qui inscrivent naturellement le pavement dans pareil contexte.

5.2.2.1. Quelques aspects stylistiques et thématiques du corpus

L'analyse stylistique des compositions d'Orbe montre leur parenté avec quelques mosaïques du Plateau suisse sur le plan de certains quadrillages directeurs et motifs géométriques ou ornementaux, et avec Avenches sur celui des motifs figurés. Cet ensemble illustre à lui seul les influences et les caractéristiques de la mosaïque en Helvétie au II^e s.

V. von Gonzenbach avait souligné l'importance à époque antonine du sud-est de la Gaule pour la production du Plateau suisse²¹¹. C'est plus spécifiquement la très

210 Ces derniers, situés aux angles et sur l'axe longitudinal du tapis, regroupent respectivement des nœuds de Salomon et des cornes d'abondance ou des rhytons, un canthare, des instruments de musique croisés (sans doute une tibia phrygienne et des cymbales). La trame géométrique est noire et blanche, à quadrillage droit de bandes croisées timbrées d'hexagones et de demi-hexagones à six-feuilles. La bordure consiste en consoles en perspective, faites pour être vues correctement depuis le fond de la pièce, mais dirigeant dès l'entrée, par leur orientation convergente, le regard du visiteur vers l'axe central du pavement et guidant ses pas vers le meilleur point de vision (URBA I, vol. 2, 38; PARATTE 2005, 211-217, fig. 2-5).

211 VON GONZENBACH 1965, 319-324.

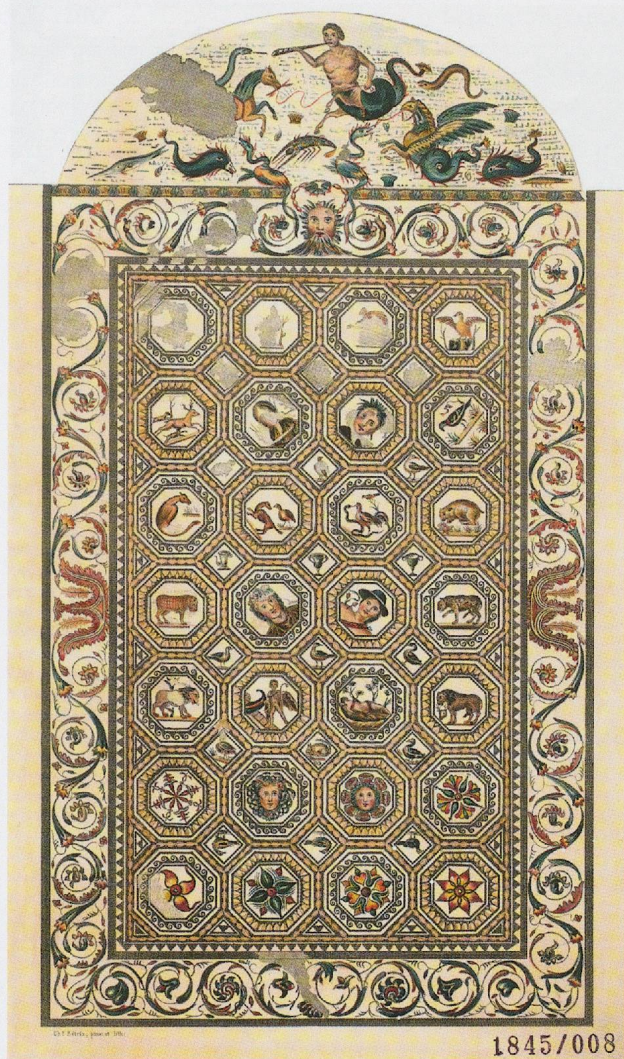
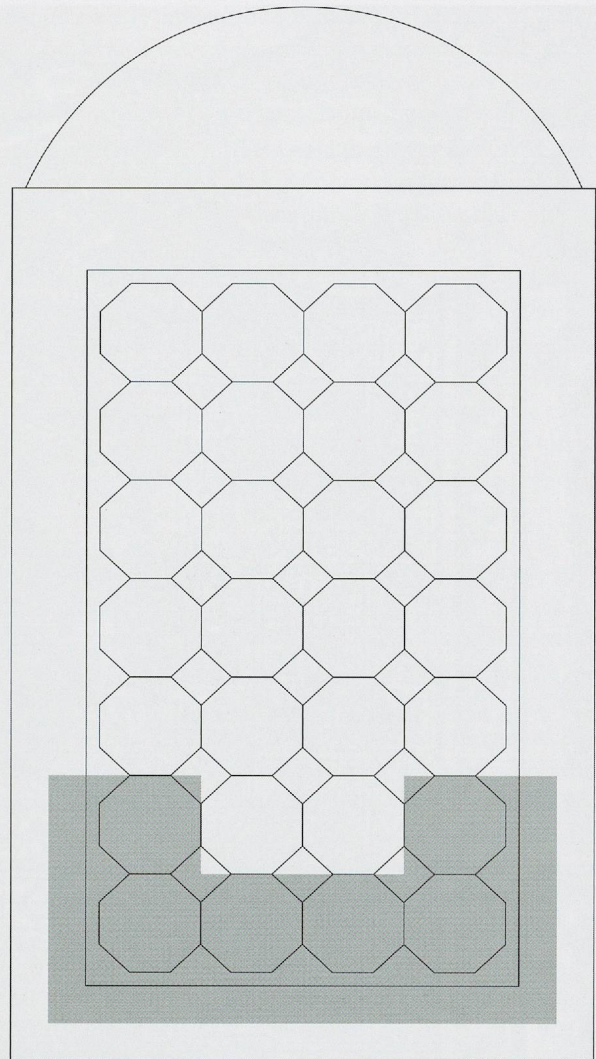


Fig. 178

L 116, mosaïque 4 «du Triton»; le nord est en-bas (gravure de Ch. Bétrix).
Dimensions: 9,35 x 5,25 m.

Fig. 179

Schématique du canevas montrant la zone réservée à l'agencement d'un mobilier.



forte influence des ateliers rhodaniens, qui se développent à Vienne et à Lyon au milieu du II^e s., que l'on voit à l'œuvre à Orbe sur les mosaïques 1, 3, 4 et 9²¹²; tant les canevas, très caractéristiques²¹³, ou l'organisation des pavements selon deux axes de symétrie mis en évidence par des motifs distincts, que le répertoire ornemental de remplissage (fleurons polychromes, oiseaux, vaisselle à boire) y sont les mêmes, employés à l'identique ou légèrement adaptés²¹⁴. Cette adaptation se manifeste en particulier sur la mosaïque 1 dans le quadrillage à méandres de svastikas à redans, motif assez rare mais attesté sur un pavement de Besançon²¹⁵, qui lui associe les mêmes motifs de remplissage des cases; le canevas mixte ici élaboré est inconnu ailleurs, mais ses meilleurs rapprochements se trouvent à Herzogenbuchsee/BE et à St-Prex/VD²¹⁶. Le parallélisme étroit avec Besançon est intéressant: cette cité subit sans doute l'influence rhodanienne²¹⁷, mais développe ou reçoit des compositions originales, observées aussi de ce côté-ci du Jura, un phénomène témoignant des échanges trans-jurassiens que l'on a également mis en évidence à propos de

212 *Ibidem*, PARATTE 2005, 213-217, DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 162-163.

213 Avec entre autres le fréquent quadrillage de bandes chargées d'hexagones et demi-hexagones adjacents de la mosaïque 9 – partagé par la mosaïque des Vents d'Avenches (VON GONZENBACH 1961, 48-51, pl. 71, REBETEZ 1997, 60) – ou la trame d'octogones adjacents déterminant des carrés sur la pointe de la mosaïque 4; voir respectivement

une mosaïque de Sainte-Colombe constituant un *parallèle saisissant* (dixit PARATTE 2005, 213; cf. RECUEIL GAULE III, 2, 165-168, n° 335, pl. LXXXIV-LXXXVII) et trois mosaïques de Sainte-Colombe et Saint-Romain-en-Gal (*ibidem* n°s 348, 395, 407) et d'Arbin et Vaison-la-Romaine (RECUEIL GAULE III, 3, 31-35, n° 441, et 168-169, n° 652).

214 Les axes de symétries de la mosaïque 9 se rencontrent à Sainte-Colombe. Trois fleurons et deux cratères des mosaïques

sus-mentionnées se retrouvent sur des mosaïques de Vienne, de Saint-Romain-en-Gal ou de Sainte-Colombe (PARATTE 2005, 213 et 216, DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 163).

215 RECUEIL GAULE I, 3, 41-42, n° 296.

216 VON GONZENBACH 1961, 118-119, pl. 22-23, et 209-211, pl. 28.

217 DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 164, voit à propos du canevas à méandres de svastikas de Besançon deux exemples voisins viennois (RECUEIL GAULE III, 2, n°s 365 et 408).



Fig. 180

L 101, mosaïque 9 «d'Achille à Scyros»
et structure 490; le nord est à gauche
(photo Archéotech S.A.).
Dimensions: 9,40 x 7,50 m.

la peinture murale; la comparaison de la bordure de consoles de la mosaïque 9 avec une mosaïque de Clerval dans le Doubs va également dans ce sens²¹⁸. Si influence sur la production helvète il y a, elle est cependant bien moindre que celle de la vallée du Rhône. Autre axe d'influence aux II^e-III^e s. attesté aussi en peinture, l'Italie, qui se manifeste davantage dans le répertoire, par la présence fréquente de motifs absents de la Vallée du Rhône, dont à Orbe, celle du nœud de Salomon sur la mosaïque 9²¹⁹.

Face à ces apports directs, la production du Plateau suisse, en particulier autour d'Avenches, se signale par le traitement original de certains motifs, l'ajout de motifs complémentaires de détail, des associations inhabituelles ou l'élaboration de motifs absents des régions susmentionnées²²⁰; ces traits originaux touchent on l'a vu les canevas, mais avant tout les motifs de bordure; on relèvera à Orbe le rinceau de lierre polychrome employé en encadrement de pavement (mosaïque 6) ou de cases (mosaïque 9), ou le rinceau à volutes d'acanthé (mosaïque 4), très proche de celui d'une mosaïque d'Yvonand-Mordagne et spécifique du territoire d'Avenches (on le retrouve aussi à Yvonand-La Baumaz et autour de la *venatio* de Vallon).

L'imagerie

S. Delbarre-Bäertschi, qui répartit les mosaïques d'Helvétie en deux groupes, l'un centré sur Avenches et représenté dans toutes les *villae* alentours, l'autre sur l'est du Plateau suisse et les *villae* de l'Aar, montre que le groupe «avenchois» se caractérise par la fréquence des thèmes figurés, souvent mythologiques, dont l'ensemble «le plus complet et le plus complexe est incontestablement celui de la villa d'Orbe»²²¹. Elle rappelle d'autre part que le corpus des mosaïques et pavements ornés découverts sur territoire suisse, actuellement fort d'environ 580 exemplaires, ne comporte qu'une quarantaine de pavements figurés, dont l'essentiel est concentré à Avenches ou disséminé dans les grandes *villae* périphériques²²². C'est dire combien la villa d'Orbe, avec ses dix mosaïques, dont six figurées, se situe au premier plan pour l'analyse de ces sujets.

Le traitement des images: choix et médaillons

L'influence des ateliers de la vallée du Rhône se marque aussi à Orbe sur le plan iconographique, avec une part des sujets retenus sur les mosaïques 4, 5, 8 et 9. Les thèmes d'Achille à Scyros et de Thésée et Ariane à Naxos offrent leur meilleur point de comparaison à Saint-Romain-en-Gal, Vienne et Nîmes²²³, et le traitement des figures de la mosaïque des divinités de la semaine trouve des parallèles contemporains dans le bassin rhodanien et en Gaule du Sud²²⁴. Plusieurs sujets n'apparaissent même sous la forme qu'on leur connaît à Orbe que dans cette villa et dans l'agglomération viennoise: le sujet de Thésée et Ariane à Naxos est traité de même façon sur la mosaïque de Vienne, qui répartit aussi exceptionnellement la scène en deux médaillons. En cette matière toutefois, la représentation segmentée des mythes en séquence bipartite illustrant les facettes d'une même action est caractéristique du corpus d'Orbe; elle constitue sans doute l'adaptation d'une pratique de composition en provenance de Rhénanie.

La production des mosaïstes de la région rhénane, diffusée en particulier à partir de Cologne et Trèves dans la seconde moitié du II^e s. et la première moitié du III^e s., imposa ses schémas de composition et son répertoire décoratif à la Gaule Belgique et aux provinces de Germanies, exerçant son influence, via l'axe rhénan, sur l'ensemble

La représentation de Ganymède suit l'un des deux modes en vigueur dans les mosaïques impériales, relatant des moments différents du rapt; elle est connue dans les Gaules et en Bretagne sous deux variantes, dont l'une est attestée sur la mosaïque viennoise susmentionnée et à Orbe. Comme pour Mercure et Narcisse, le modèle est aussi connu sur des médaillons à relief de Lyon et Ardon; le contexte Lyon-Vienne est dominant. On relèvera aussi, sans qu'il soit ici question d'influence quelconque, le parallélisme de thème et de

traitement avec la mosaïque du calendrier de la villa de Hellín, en Espagne: cette composition illustre les Saisons et les Mois sous forme de figures analogues, volantes sur fond blanc dans des octogones à côtés concaves; à ceci près que chaque mois, divinité masculine ou féminine, est porteur d'un attribut zodiacal et monté sur des génies ailés ou des centaures; les médaillons ronds intermédiaires proposent de petites scènes agrestes (MOSAICOS DE ESPAÑA 1989, 49-54, n° 39, pl. 18-19 et 34-39, et PARRISH 1992, 488, et 269-270 n° 27).

218 PARATTE 2005, 211, qui trouve sinon des comparaisons au motif urbigène à Aix-en-Provence et Nîmes.

219 DELBARRE-BÄERTSCHI 2014, 162.

220 *Ibidem*, 163, 165-166: entre autres fers de lance aux angles du motif de dents de loup typiquement rhodanien de la mosaïque 9.

221 *Ibidem*, 158.

222 *Ibidem*, 10, note 6, et 103.

223 Resp. PARATTE 2005, 220-221, fig. 9, note 52, qui renvoie à RECUEIL GAULE III, 2, 191-199, n° 362, et à LANCHIA 1997, 120-121; VON GONZENBACH 1961, 181-182, note 44, et DELBARRE-BÄERTSCHI 2014, 104-105 et 163, correspondant à RECUEIL GAULE III, 2, 127-131, n° 313; BALMELLE 2011 et BOISLÈVE *et al.* 2011, 57-66.

224 En particulier la position assise des divinités, sur un pavement de Saint-Romain-en-Gal, et la représentation des Saisons, similaire à celles d'une mosaïque de Vienne (RECUEIL GAULE III, 2, 199-200, n° 363, et 201-204, n° 366). Mercure chevauchant un bélier est un type iconographique tout à fait inhabituel, dont les seuls parallèles proches sont des appliques en relief trouvées à Lyon et Sainte-Colombe datés de la fin du II^e s. – début du III^e s. Le Narcisse agenouillé n'a que peu à voir avec le modèle traditionnel utilisé dans tout l'Empire (par ex. à Vaison-la-Romaine, RECUEIL GAULE III, 3, 142-145, n° 629). Il se rapprocherait plutôt du modèle campanien d'Hylas; le seul parallèle étroit connu de VON GONZENBACH 1961, 189-190, est une coupe en argent d'un fond d'atelier de Trèves.

du Plateau suisse²²⁵. Orbe lui doit la composition de cercles sécants et rosettes de la mosaïque 2, mais surtout, comme nombre de mosaïques figurées du groupe avenchois, la répartition des thèmes figurés dans plusieurs médaillons²²⁶. Sur le plan iconographique, S. Delbarre-Bärtschi souligne, après d'autres, que si les thèmes mythologiques proviennent de préférence de la vallée du Rhône, les sujets cosmologiques (planètes, zodiaque) ou liés au temps et activités terrestres (saisons, mois, calendrier?) développés depuis Hadrien mais surtout en faveur sous les Antonins puis les Sévères, sont caractéristiques des Germanies²²⁷. Ces sujets se prêtent tout particulièrement à une pareille segmentation en plusieurs médaillons, généralement octogonaux, au point même que l'on peut se demander si cette caractéristique n'est pas le reflet de la décoration des plafonds à caissons²²⁸. L'importance et l'application stricte de la répartition segmentée de thèmes unitaires à Orbe sont manifestes dans la mosaïque 8 *des divinités*, et a pu l'être dans le tapis perdu de la mosaïque 6 du *cortège rustique*. Mais le procédé est également appliqué aux sujets typiquement rhodaniens²²⁹.

On notera sur le plan du traitement des figures d'Orbe l'intéressante mention, par V. von Gonzenbach, d'une reprise, à époque sévérienne selon elle, d'éléments stylistiques du I^{er} s.²³⁰. Ce phénomène, dont il faut simplement remonter la date d'apparition, existe également sur les mosaïques figurées d'Afrique du Nord et d'Orient, dont les compositions mythologiques de cette période manifestent un courant classicisant transmis par la peinture murale du I^{er} s.²³¹. Ce constat sur mosaïque recoupe le phénomène observé en peinture murale et qualifié de «vogue archaïsante antonino-sévérienne» par E. Belot, trouvant son inspiration dans le III^e style naissant; si l'on sait les nuances et les réserves qu'il faut apporter à ce processus, il n'en est pas moins valable de garder à l'esprit le parallélisme caractérisant les réalisations des arts décoratifs à travers le bassin méditerranéen dès l'époque antonine.

Les mosaïques d'Orbe subissent ainsi les multiples influences croisées donnant à la production du Plateau suisse – particulièrement dans la région d'Avenches – sa relative originalité, résultat d'un mélange de styles, de répertoires des motifs (remplissage) ou des schémas de composition (canevas), d'Italie, de la Vallée du Rhône avec Vienne bien sûr mais aussi Lyon, de Gaule Belgique et de Trèves, dont l'influence s'est fait sentir sur toute la Rhénanie. Orbe témoigne en outre des échanges avec la Franche-Comté et Besançon, évidemment, ce qui n'est pas surprenant puisqu'on a fait les mêmes constats en peinture murale, qui voit l'autre axe d'influence venant d'Italie²³².

5.2.2.2. L'usage des images

La distribution des mosaïques dans la *pars urbana* parle en quelque sorte d'elle-même, comme on l'a vu en début de chapitre. Le sens qui leur est donné par rapport à leur localisation et l'architecture environnante mérite en revanche quelques réflexions. Il n'y a pas lieu de revenir sur les mosaïques géométriques dont on a vu le rôle et les avantages pratiques dans le cadre des salles à manger et des antichambres ou vestibules; nous nous arrêterons donc directement sur les thèmes figurés.

225 DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 164-165, LING 1998, 70, REBETZ 1992, 26, et 1997, 48.

226 Cette caractéristique conditionne par exemple les mosaïques des Saisons et de Bacchus et Ariane à Avenches, et celles de la *venatio*, dans une moindre mesure d'Ariane endormie, à Vallon; on les comparera aux mosaïques des jeux de Reims, boulevard des Promenades, ou de Nennig et de Bad Kreuznach, de Dionysos et des Philosophes à Cologne ou encore aux divers pavements de Trèves, dont la célèbres mosaïque de Monnus (PARLASCA 1959, *passim*).

227 DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 103, RECUEIL GAULE I, 3, 16-17.

228 VON GONZENBACH 1961, 192 à propos de la mosaïque des Divinités. La problématique est abordée en filigrane chez BARBET 1983 et trouve à notre sens sa réponse positive et son illustration dans un plafond à caissons figurés d'un petit couloir de la villa d'Els Munts, en Catalogne (cf. GUIRAL-PELEGRIN 2010, pl. L).

229 L'existence des deux médaillons de Thésée et Ariane identiques à ceux d'Orbe sur la mosaïque de Vienne suggère même que l'influence rhénane a pu toucher les ateliers rhodaniens.

230 VON GONZENBACH 1961, 184 et 292, où elle suppose l'émergence d'un «troisième classicisme» sous les Sévères.

231 BLANCHARD-LÉMÉE 2001, 171-178, en particulier à propos des célèbres «*Monstres marins d'Aspasios*» de Lambèse. La reprise se marque dans les rendus des drapés, des feuillages, dans les effets de lumières et les tons doux des coloris, par des motifs comme les guirlandes enrubannées, rapprochées d'exemples de la villa de Boscoreale ou de la maison de Livie sur le Palatin.

232 DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 158: «D'une manière générale et malgré les comparaisons possibles avec certains pavements de la vallée du Rhône, les mosaïques de la villa d'Orbe comportent des éléments tout à fait originaux, faisant de cet ensemble un cas unique, probablement construit d'un seul tenant, par les mêmes artisans.» *Ibidem*, 192: «Comme le constatait déjà H. Stern pour le sud de la Gaule Belgique, les pavements de cette région ne sont pas influencés par une seule «école» de mosaïstes, mais par des modes diverses, provenant aussi bien du nord, du sud, de l'est que de l'ouest. Nos constatations concernant les mosaïques découvertes sur le territoire suisse, arrivent aux mêmes conclusions. Les Séquanes, les Rauriques et les Helvètes se trouvent vraisemblablement à la croisée de diverses influences, correspondant également aux voies de communications importantes qui traversent le territoire. Les ateliers locaux se servent de ces influences pour donner naissance à des pavements, parfois relativement originaux, souvent constitués d'un mélange de l'ensemble de ces courants. Les mosaïstes semblent avoir également créés quelques rares motifs, probablement inconnus dans d'autres régions.»

Les sujets allégoriques

Une partie importante des mosaïques figurées romaines présentent des thèmes allégoriques, qui traitent pour la plupart de la division cyclique du temps, avec représentations des mois et des saisons, généralement personnifiées²³³. Ces sujets peuvent être enrichis de figures plus spécifiques, comme le Temps ou le zodiaque, ou être associés à des divinités liées globalement au cycle de la vie et à la fructification de la nature, comme Dionysos, ou à l'équilibre des éléments, comme Neptune, divinités dont les attributions ont suscité l'élaboration de thèmes iconographiques apparentés²³⁴. Ces thèmes sont fort prisés de la mentalité romaine impériale et ont pu être exploités sous le rapport de la conception de l'ordre du monde et de la place de l'Empire dans celui-ci. La variété des scènes individuelles ou séries permet en outre de remplir aisément les différents champs ou compartiments d'un schéma de composition.

Orbe n'échappe pas à cette tendance, qui conserve deux mosaïques de ce type avec le Cortège rustique et les Divinités de la semaine. On a noté plus haut leur proximité architecturale sur le front oriental de la *pars urbana*, dans deux aires de détente ouvertes sur la terrasse et, par les sujets représentés, sur le monde extérieur du palais, dans un cas terrien, en relation avec la marche du temps comme du domaine, dans l'autre plus éthéré, avec les divinités planétaires.

Le Cortège rustique

Il n'y a guère à ajouter sur la frise du Cortège rustique, comprise comme calendrier illustré par H. Stern. Ce type d'iconographie représentant les activités mensuelles agricoles et les festivals religieux marquant les temps forts de l'année est assez courant dès le II^e s.²³⁵. Toutefois, la composition d'Orbe se distingue assez radicalement des représentations habituelles qui égrainent leurs scènes sous forme de médaillons carrés sur un tapis central quadrillé, tels les calendriers illustrés de Saint-Romain-en-Gal, le plus proche géographiquement et stylistiquement, mais aussi celui de la mosaïque des Mois de Thydrus – El-Jem en Tunisie, important pour son iconographie agreste et culturelle complète des douze mois²³⁶. La mosaïque d'Orbe se rapprocherait davantage du schéma de la mosaïque de la Chebba, en Tunisie toujours, dite *de Neptune et des Saisons*, qui présente les activités saisonnières en frise périmétrale avec des personnifications des Saisons en pied aux angles²³⁷. À noter que contrairement aux exemples répertoriés de calendriers illustrés, en particulier celui de Saint-Romain-en-Gal, les scènes d'Orbe sont réduites à un personnage qui fonctionne comme allégorie à la représentation du mois.

Les Divinités de la semaine

La mosaïque des Divinités planétaires est complémentaire. Des activités récurrentes des hommes au long de l'année, on passe à la séquence temporelle première, la semaine, mais on s'élève aussi au niveau cosmique, dont l'équilibre et le cycle récurrent, figuré par le ballet des planètes et rythmé des Saisons, est garant de l'ordre du monde terrestre, peut-être évoqué par les scènes de chasse en bordure.

L'organisation des médaillons conçue en fonction de l'entrée rend lisibles dans un premier temps six figures – et non sept –, orientées symétriquement les unes vers les autres de chaque côté d'un axe ouest-est (fig. 176); il en va de même pour la partie orientale du tapis, avec cinq figures toutefois réparties en groupes de trois, puis deux médaillons; Vénus enfin est visible depuis le sud, non pas seule, mais avec le couple marin de l'angle nord-est. La majorité des divinités sont représentées selon les normes contemporaines antonines – Jupiter assis sur son aigle, schéma apparu sous Hadrien avec les consécrationes et la représentation d'apothéoses, la divinité remplaçant ici le défunt impérial, ou l'enlèvement de Ganymède – à quelques exceptions près, tels Mercure chevauchant un béliet, Narcisse, et dans une moindre mesure Sol et Luna sur leur attelage²³⁸. La figure de Vénus suit le modèle traditionnel de la déesse à la coquille portée par des Erotes, ici transposée en siège²³⁹. Sa situation centrale dans le cycle en fait l'étoile au sein des planètes, la donne en majesté, rendue par l'assez rare représentation sur un siège. Ce couronnement ou ce triomphe de Vénus se manifeste aussi dans la représentation courante de son thiasos marin, aux Néréides porteuses de thyrses ou de sceptres, chevauchant centaure, tritons et hippocampe.

233 DUNBABIN 1999, 300.

234 VOLKKOMMER 2001, 216.

235 L'exemplaire le plus proche est à Saint-Romain-en-Gal (RECUEIL GAULE III.2, 208-225, n° 368); voir aussi PARRISH 1992, 490-491, qui émet une réserve quant à l'identification d'Orbe et considère Saint-Romain comme un calendrier rustique plus qu'une figuration des mois.

236 DUNBABIN 1978, pl. XXXVIII, et 1999, 80, fig. 79; EASTMAN 2001, 183, notes 9-10, qui donne les occurrences antérieures, contemporaines ou ultérieures. Il pose sinon la question d'une représentation sur la mosaïque des observances mensuelles de et à Thydrus ou d'une copie de stéréotypes. Le pavement est daté archéologiquement de la fin du II^e s. ou du début III^e s., bien que Stern l'ait daté sous Alexandre Sévère, en raison de la représentation spécifique du 1^{er} octobre, *dies natalis* de l'empereur.

237 DUNBABIN 1978, pl. XXXVII, et VOLKKOMMER 2001, fig. 1-8; le médaillon central, fig. 9, montre le triomphe de Neptune, nimbé et surgissant de face sur son quadrigue, encadré d'un Triton et d'une Néréide; les rapprochements avec ce thème à Acholla ou Timgad font dater la mosaïque de 150 à 170 au plus tard.

238 VON GONZENBACH 1961, 186-191, et BUJARD 2005, 230, donnent plusieurs rapprochements contemporains pour ces schémas peu courants ou franchement inhabituels dans l'iconographie habituelle des dieux de la semaine; relevons en particulier la représentation identique de Sol et Luna sur les reliefs mithriaques et sur la mosaïque cosmologique de Merida.

239 Voir les mosaïques de Vénus et des Saisons à Sainte-Colombe (RECUEIL GAULE III, 2, 151-157, n° 329) et celles d'Afrique du nord, en particulier à Timgad (GERMAIN 1969, 27-29, cat. 22, pl. XI, DUNBABIN 1978, pl. LVIII).

Cette savante gradation en spirale des différentes orientations des figures met en exergue, sur l'axe ouest-est correspondant à l'axe de pénétration dans la pièce, trois divinités, Saturne, Vénus et Mars, trônant sur des sièges portés par des divinités secondaires, alors que les autres dieux de la semaine sont représentés avec leurs attributs courants, objet ou animal. Tous flottent dans les airs, sauf ceux assis. Perpendiculaire à l'axe des trois divinités trônant, Ganymède et Narcisse forment, avec Vénus comme pivot, un second axe de héros référés aux thèmes d'élection de la déesse, l'amour et la beauté.

Par la disposition des dieux et le choix des autres figures mythologiques, le thème de cette mosaïque dépasse selon V. von Gonzenbach la simple représentation primaire des divinités de la semaine, qui généralement s'achève par Saturne²⁴⁰ alors qu'ici Vénus, au centre de la composition, tient le rôle majeur. Les planètes n'étant pas au premier plan, le propos n'est donc pas astronomique, astrologique ou philosophique²⁴¹, mais allégorique, et porte sur la symbolique des éléments terrestre, aquatique et éthéré: les planètes que les dieux dirigent, comme la mer d'où est née Vénus, sont régis par la toute-puissance de l'Amour; Ganymède aimé de Jupiter, Narcisse fautif envers la déesse, ainsi que les médaillons angulaires témoignent tous de son pouvoir. Le pavement proposerait donc la contemplation de la beauté dont sont parés les dieux et ceux qui les rejoignent ainsi que l'existence bienheureuse et harmonieuse que l'on mène sous l'égide de Vénus²⁴².

S. Bujard souligne pour sa part la répartition, pas inhabituelle, des divinités en deux groupes, avec Mars, Vénus et Saturne face aux autres, pour se concentrer sur ce groupe²⁴³. L'axe privilégié des trois divinités, assises sur des sièges ou des trônes portés par des servants ailés, s'explique d'abord par les liens entretenus par Vénus avec Saturne par sa naissance, avec Mars par ses amours. Les jeunes gens portant le siège de Saturne, compris comme les Vents, Notus et Zéphyr, par V. von Gonzenbach, sont des Erotes adolescents ou des génies suivant S. Bujard, qui souligne toutefois leur exceptionnelle présence auprès du dieu. Des Victoires encadrant Mars selon von Gonzenbach, habillées non de leur long chiton, mais d'un simple manteau comme les Ménades et les Nymphes, selon un modèle iconographique emprunté au cycle dionysiaque, seule la figure de droite est réellement, non une, mais LA Victoire selon S. Bujard, l'autre personnage, sans ailes ni symétrie comme les autres porteurs, restant indéterminé. Partant du constat que les trois divinités mises en évidence sont «très ancrées dans l'univers culturel romain» et Vénus davantage encore dans la propagande impériale comme «fondement même du principat», S. Bujard développe une interprétation d'ordre politique considérant la composition comme symbole d'allégeance au pouvoir impérial, non antonin, mais sévérien, traduisant un manifeste de la dynastie des Sévères élaboré sous le règne de Caracalla: Vénus, Saturne et Mars représenteraient Julia Domna, Septime Sévère et Caracalla, ce dernier, régnant, étant le seul assis sur un trône, ou tout au moins un siège à dossier et socle, les autres siégeant sur des bancs. Ganymède serait l'allégorie de son accession au pouvoir suprême, alors que Narcisse celle de la condamnation de Geta. Le fort besoin de légitimité de la dynastie, souvent exprimée au moyen de théories et symboles cosmologiques, est ici pleinement exploité pour s'ancrer au niveau divin, ce qui permet à S. Bujard de conclure que «la mosaïque aux Divinités d'Orbe privilégie le contexte planétaire et astronomique de la représentation au détriment de son aspect temporel et astrologique; ceci explique l'absence du zodiaque, souvent associé aux dieux de la semaine. Mais au-delà d'une simple cosmographie centrée sur Vénus et son rayonnement, se profile une véritable cosmogonie impériale, mise en place par Septime Sévère et perpétuée par son fils.»

Cette théorie, fort érudite et convaincante, bute malheureusement sur le problème de la chronologie du pavement, assimilé à défaut de preuves contraires à la même phase de construction que le reste du corpus, sous les Antonins... même si la facture très fine des figures rend ce pavement exceptionnel, d'une qualité supérieure aux autres mosaïques et par là susceptible d'être d'une phase différente, postérieure (?; cf. *infra*).

Les différents chercheurs qui ont abordé ce pavement n'en relèvent pas moins tous les liens étroits qui existent à Orbe entre le thème des divinités planétaires et Vénus accompagnée de son thiasse²⁴⁴. Ils sont similaires à ceux réunissant les deux tapis de la célèbre mosaïque du *planetarium* d'Italica, en Espagne, qui propose dans

240 Que l'on s'attendrait alors à voir au centre, si c'était le cas, comme sur les mosaïques de composition semblable de Bir Chana (DUNBABIN 1978, pl. LXIV) et de Saint-Romain-en-Gal (sur laquelle WITTS 2001, 239, voit plutôt Sol que Saturne, reconnu par J. Lancha [RECUEIL GAULE III, 2, 199-200, cat. 363, pl. CIIa-b]), ou encore sur un médaillon de la mosaïque viennoise de l'ivresse d'Hercule (RECUEIL GAULE III, 2, 108, n° 306, pl. XL, médaillon 3).

241 Dans la discussion consécutive à la communication de VON GONZENBACH 1965, 254-255, au colloque international de Paris en 1961, H. Kenner avance que la représentation des divinités de la semaine a une valeur symbolique rattachée plus à une tradition celtique que romaine, avec Vénus comme «Grande Mère» au centre, déesse de la vie et de la mort. Ganymède, situé au-dessus d'elle, signifie la vie, Narcisse en bas la mort; les planètes alentours montrent Venus comme maîtresse du temps. En réponse, V. von Gonzenbach souligne l'importance au III^e s. d'une «renaissance» des divinités planétaires, d'un culte associé avec Mercure. Elle relève – de façon quasiment prémonitoire par rapport au site d'Orbe – que le culte de Mithra qui se répand alors est aussi lié aux divinités planétaires. L'année suivante, M. Renard tentait une interprétation (néo)pythagoricienne de la mosaïque, qui traduirait le parcours en trois étapes des âmes immortelles des justes, depuis la terre (Narcisse) à travers le purgatoire (sept planètes) jusqu'à l'Émpyrée (Ganymède). Les divinités aquatiques y sont considérées comme psychopompes, les scènes de chasse comme symboles du triomphe sur les forces du mal (RENARD 1966).

242 VON GONZENBACH 1961, 186-191, et 1974, 30.

243 BUJARD 2005, 230-234.

244 *Ibidem*, 228.

le premier tapis une composition circulaire d'hexagones figurant les dieux planétaires représentés en buste, présidés par Vénus au centre, et dans le second, la naissance de cette dernière entourée de Tritons et Néréides²⁴⁵. Ajoutons que le thème de Vénus en majesté, conjugué au cycle des jours de la semaine et des Saisons, sur ce pavement, n'est pas éloigné dans sa conception de la mosaïque de Neptune de la Chebba, vu plus haut. Dans les deux cas, l'élément ou, mieux, l'environnement primordial aquatique est associé au cycle du temps dans ses principales divisions. Le triomphe de Vénus, à Timgad, sera principalement retenu pour ses analogies de représentation de la déesse en majesté²⁴⁶.

La construction habituelle du thème des divinités planétaires est toujours circulaire, qu'il s'agisse de médaillons octogonaux ou trapézoïdaux, au nombre de six ou huit autour d'un médaillon central, présentant Saturne, Vénus, ou un autre sujet, comme la sphère céleste de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal et la Méduse de Bramdean. La lecture de ces compositions centrées se fait généralement dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, que ce soit à Vienne et à Saint-Romain-en-Gal, à Italica, à Bir Chana ou à la Chebba, à Bramdean; il correspond au sens de lecture des frises des mois de l'année vu plus haut, et à celui des Saisons en général. Le sens de lecture inverse des divinités, sur la mosaïque urbigène, est nécessité sans doute par l'orientation recherchée de Vénus, à la pose dirigée vers l'Orient et la fenêtre qui l'éclaire; ainsi le mouvement central s'oppose aussi à celui de sa bordure. Le chercheur s'accorde également à remarquer l'originalité, voire le caractère novateur de la représentation en pied des dieux, habituellement figurés en buste dans les mosaïques mentionnées ci-dessus²⁴⁷.

Nous ne saurions enfin passer sous silence les analogies thématiques et compositionnelles avec la mosaïque du calendrier zodiacal de Hellín (E), qui offre, par ses couples de figures volantes cantonnés dans des octogones et ses scènes agrestes, une même atmosphère que le pavement d'Orbe²⁴⁸.

Quelle que soit l'interprétation que l'on donne à cette composition, d'ordre théologique ou propagandiste, la composante cosmologique reste forte et primordiale. Le schéma circulaire en est le symbole à époque impériale, traduit en trois dimensions par la coupole, selon l'analyse de G. Cvetković Tomašević²⁴⁹; il est intéressant pour les mosaïques à sujets allégoriques d'Orbe de retenir de son analyse les motifs qui symbolisent les quatre domaines du cosmos, transposant les quatre éléments; ce sont 1/ pour le domaine du feu, les dieux, les 12 signes du zodiaque, les 12 mois, les 4 saisons et les 4 Vents, les 7 planètes et les jours de la semaine, les étoiles et autres corps célestes; 2/ pour l'éther ou le ciel, certaines scènes ou sujets mythologiques connotés; 3/ pour le domaine terrestre, les combats et les chasses, les travaux champêtres 4/ pour le dernier domaine, aquatique, les figurations des eaux²⁵⁰. On retiendra également les cinq significations symboliques, la dernière fort pragmatique, données aux Saisons par divers auteurs antiques, dont rend compte R. Vollkommer²⁵¹.

Ces deux mosaïques de la *pars urbana* suggèrent tour à tour l'ordre et l'équilibre du cosmos, le cycle régulier du temps, allégorie de l'ordre impérial certes, mais aussi, à échelle humaine, celui, maîtrisé, du domaine, de sa marche immuable et harmonisée à l'équilibre dont se porte garant à plus large échelle sinon l'empereur, tout au moins le régime du principat.

Les sujets mythologiques, culture classique générale ou littéraire?

La majorité des mosaïques figurées proposent des sujets mythologiques, qu'ils illustrent ou non une source littéraire. K. M. D. Dunbabin répartit ces représentations en deux groupes²⁵². D'une part les divinités, seules ou avec leur suite, offrant peu de contenu narratif et ressortant de thèmes généraux, tel Bacchus avec son thiasos ou lors de son triomphe indien pour citer le plus fréquent, mais aussi Neptune ou Vénus et leur cortège. Sujets très décoratifs, inscrits dans des compositions prioritairement ornementales, ils se limitent à représenter un épisode essentiel de la vie de ces divinités manifestant leur gloire et leur toute-puissance et sont susceptibles, nous l'avons vu, de proposer un contenu symbolique selon les éléments auxquels ils sont associés. D'autre part les scènes mythologiques narratives sous la

245 SAN NICOLAS PEDRAZ 1994, 403-404, fig. 12.

246 GERMAIN 1969, 27-29, cat. 22, pl. XI, DUNBABIN 1978, pl. LVIII.

247 *Eadem*, et VON GONZENBACH 1961, 191-192 et notes 83-89, DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 111.

248 On relèvera les analogies étroites d'Avril, Mai et Août (MOSAICOS DE ESPAÑA 1989, 49-54, n° 39, pl. 18-19 et 34-39; PARRISH 1992, 488 et 269-270, n° 27).

249 CVETKOVIĆ TOMAŠEVIĆ 1995, 288.

250 À noter que cette hiérarchie symbolique sera également appliquée à l'iconographie paléochrétienne; *ibidem* 289-290.

251 VOLLKOMMER 2001, 218-219.

252 DUNBABIN 1999, 298-299; voir aussi LING 1998, 73.

forme, généralement, d'un épisode unique et crucial résumant l'entier du mythe; en sont représentatives à Boscéaz les scènes de Thésée tuant le Minotaure et d'Achille à Scyros. Il est très rare en effet que ces scènes présentent plusieurs épisodes successifs d'une histoire, tel qu'on l'observe à Orbe avec Thésée; en revanche, plusieurs scènes se référant au même héros peuvent être combinées pour former un cycle (par ex. une série d'épisodes de la vie d'Achille). Ces thèmes, héroïques et issus des grands cycles épiques grecs, mais aussi liés à des dieux²⁵³, ont été souvent popularisés par les poètes latins classiques appréciés du public comme Ovide: d'où une diffusion certaine, en tout cas dans les milieux ayant accès à une éducation classique –, d'une culture littéraire gréco-latine porteuse d'une imagerie mentale que les couches aisées de la société se sont plu à faire figurer dans leurs résidences. Les images sont aussi chargées d'un contenu moral paradigmatique, assez propre à la mentalité romaine.

Dans *Mosaïque et culture dans l'occident romain*, paru en 1997, Janine Lancha remarque que les représentations mythologiques peuvent être comprises comme scènes littéraires au sens large et rangées dans cette catégorie dans la mesure où, illustrant des textes célèbres «qui ont constitué la base de l'éducation dans l'Antiquité (...) exclusivement littéraire», elles sont immédiatement compréhensibles à qui possède un minimum d'instruction²⁵⁴. Elle rappelle toutefois l'existence de nombreux sujets de la mythologie qui servent de fond d'inspiration, mais dont les scènes n'ont pas de lien fondamental avec un texte qui soit créateur de l'iconographie adoptée; le lien avec la littérature y est lâche, «dilué dans plusieurs textes mineurs, au contraire des scènes littéraires qui se rattachent aux grands textes de la littérature classique» et dont les références évidentes «trahissent la culture livresque de celui qui les a choisies pour figurer dans sa maison». L'image mythologique, «beaucoup plus banalisée que l'image littéraire, s'est répandue par des voies multiples dans le monde romain. Les sources littéraires des images mythologiques existent, sans nul doute, mais rarement sous une forme développée ou exclusive»²⁵⁵. C'est entre autres par le théâtre, sous la forme très spécifique de la pantomime, que sont diffusés auprès d'un large public et dans toutes les provinces les mythes et les œuvres classiques²⁵⁶. Cette diffusion large et unilatérale de tableaux ou scènes mythologiques des grands cycles épiques démontre selon Dunbabin l'adoption au moins superficielle d'un vernis de culture classique constituant la base de l'éducation dans des territoires de traditions fort diverses²⁵⁷.

Se pose ainsi la question, face au choix par un commanditaire de telle ou telle représentation mythologique, de la référence à une culture littéraire et intellectuelle réelle ou d'une décision convenue et de façade – éventuellement suggérée même par les mosaïstes – révélant la prétention à un niveau social cultivé. Le penchant pour des sujets intellectuels ou littéraires, au travers de la représentation des neuf Muses associées à celles de personnalités célèbres des arts, dont témoignent les mosaïques de Monnus à Trèves, ou des Philosophes à Autun, signale sans ambiguïté les intérêts d'un commanditaire cultivé²⁵⁸. Mais qu'en est-il de simples représentations des Muses, ou de mythes fréquemment représentés comme c'est le cas à Boscéaz? En clair, a-t-on affaire à un émule de Plinie le Jeune ou de Trimalchion?

Le choix de représentations littéraires, ou reconnues et goûtées comme telles par les commanditaires, dépendra à notre sens du traitement iconographique privilégié et surtout de la localisation de ces sujets dans la demeure.

La geste de Thésée

Le cycle épique de Thésée est sans doute le plus représenté de l'iconographie romaine; le mythe a inspiré aux tragiques plusieurs œuvres qui ont été essentielles dans l'élaboration de l'iconographie hellénistique et romaine de Thésée, relayées par Apollodore et Ovide²⁵⁹. Les illustrations du mythe ne retiennent que les épisodes liés à l'expédition en Crète, les plus anciens mais aussi les plus spectaculaires et les plus fascinants: Ariane donnant au héros la pelote de fil, la lutte avec le Minotaure, la sortie du cadavre du Labyrinthe, le Minotaure seul, Ariane délaissée à Naxos, le départ de Thésée²⁶⁰. S'y ajoutera à époque impériale la fréquente découverte d'Ariane endormie par Bacchus. Parmi ces différents sujets, le thème du combat contre le Minotaure comptabilisait en 2009 67 mosaïques, dont près de 60 représentent le Labyrinthe en plan, sous forme circulaire ou carrée²⁶¹. À l'exception de quatre pavements, tous proviennent des

253 Outre les thèmes issus du cycle homérique, tel Achille à Scyros, ou du cycle théséen, Bellérophon tuant la Chimère, Hylas et les Nymphes, Orphée charmant les animaux, les travaux d'Hercule, Marsyas et Apollon sont des thèmes récurrents. Sur les épisodes de la vie d'Achille, voir LANCHA 1997, 329-332.

254 *Ibidem*, 297-298.

255 *Ibidem*.

256 La pantomime, la forme théâtrale de loin la plus courante sous le principat, est fondée sur les décors et les costumes davantage que sur le texte même: elle danse et mime toutes les actions des sujets représentés «en s'appuyant exclusivement sur le répertoire littéraire greco-romain. À partir d'Auguste, la comédie et la tragédie sont en ce sens, dansés plutôt que joués. Les tableaux élaborés, la mise en scène et les décors prennent le pas sur le texte.» (LANCHA 1997, 314; voir de même DUPONT, 1985, 389-398).

257 DUNBABIN 1999, 299.

258 LING 1998, 71; DUNBABIN 1999, 299, est plus pessimiste, selon qui l'allusion à la culture littéraire, au moyen de portraits de poètes et philosophes, voire même simplement par les Muses est généralement convenue.

259 Entre autres *Les Crétois* et *Thésée* d'Euripide, dont nous restent quelques fragments (LANCHA 2005, 206).

260 DASZEWSKI 1977, 30-31.

261 *Ibidem*, 8, 31-32, 40, LANCHA 2005, 200-201, dont l'étude sur Thésée, dès p. 199 sq., complète et actualise à 2001 l'ouvrage de Daszewski.

provinces occidentales de l'Empire, témoignant du succès du thème plus spécialement à Rome et dans la mentalité et la culture romaine diffusée avec les conquêtes²⁶². Wiktor A. Daszewski, suivi par J. Lancha, l'interprète par la portée symbolique des exploits de Thésée, figure de héros national d'Athènes, prototype du législateur et souverain éclairé, dont l'action illustre «la victoire du charme et de l'intelligence, un triomphe des valeurs spirituelles sur la force animale obtuse (...), la supériorité de la pensée sur l'instinct», transposée à la civilisation – Athènes, puis Rome – face à la barbarie²⁶³. Daszewski souligne aussi que le symbole de cette rivalité des forces en présence est l'inégalité de la lutte, cependant scellée d'avance. J. Lancha voit également le succès romain du mythe dans l'importance iconographique prise par l'enceinte urbaine entourant le Labyrinthe, assimilé par son organisation à une ville fortifiée dont Thésée serait le héros libérateur et fondateur. Cette hypothèse discutable n'en rend pas moins compte de la représentation la plus habituelle du labyrinthe, avec muraille crénelée à tours et quatre portes de ville, telle qu'elle est attestée à Orbe: ce schéma est employé 36 fois sur les 67 exemples du sujet connus en 2001²⁶⁴. La notion d'inviolabilité de l'espace «urbain» marqué par cette limite matérielle rejoint en quelque sorte l'opinion de Daszewski, qui y voit sa justification dans la nécessité d'isoler le Labyrinthe, construction à ciel ouvert, du reste du monde²⁶⁵. Il note plus subtilement que le symbolisme du labyrinthe, remontant à la plus haute Antiquité, est indépendant de la légende de Thésée, et que si le monument est ensuite associé au mythe, il n'en traduit pas moins «la difficulté d'arriver au but, le chemin plein de difficultés et de danger, mais la seule bonne voie menant à la victoire finale qui en même temps préconise un pénible retour»²⁶⁶: un thème qui s'adapte et complète celui de la geste de Thésée et ne peut que rencontrer des échos favorables dans les conceptions mentales romaines de l'*humanitas*.

En Suisse, l'épisode du combat dans le Labyrinthe est figuré à trois reprises: à Orbe, à Cormerod/FR et à Avenches de façon allusive. La représentation d'Orbe est la plus classique, avec la scène du combat au centre d'un labyrinthe carré à quatre sections, au parcours linéaire en méandres cerné de son enceinte urbaine crénelée (fig. 177). C'est la forme la plus ancienne et la plus courante, qui existe en Italie dès le I^{er} s. mais aura un vrai succès aux II^e-III^e s. dans le domaine provincial, marquant l'enracinement de ce schéma dans la culture figurative romaine. Le cheminement

262 La répartition des mosaïques montre une forte représentation en Italie (21-22 exemplaires), puis en Afrique (16 exemplaires); suivent la Gaule (9 exemplaires), la péninsule Hispanique (8 exemplaires), la Grande Bretagne (6 exemplaires), La Norique 4 exemplaires). L'Orient compte 2 mosaïques à Chypre, une à Cyrène et une à Sparte (DASZEWSKI 1977, 32, 37, 99-100 et catalogue; LANCHA 2005, 200, note 5).

263 DASZEWSKI 1977, 31, et LANCHA 1997, 369.

264 LANCHA 2005, 200, qui y voit l'idéal de la *Roma Quadrata*, et 207, discussion de cette hypothèse.

265 DASZEWSKI 1977, 60.

266 *Ibidem*, 35-38. De même, 63, le Labyrinthe ou l'abandon d'Ariane comme symboles «des difficultés de la vie, de la lutte de l'homme avec les contrariétés du sort, une image de la route longue et pénible vers la vérité, le lieu symbolique de la transformation, de l'initiation» – celles d'Ariane – «ou de la victoire finale et le but désiré».

Un labyrinthe sans issue?

On relèvera sur le labyrinthe de Boscéaz un problème de circulation dont on ne sait s'il est d'origine ou consécutif à une interprétation des vestiges par Ch. Bétrix. L'illustration fidèle qu'il a réalisée du pavement lors de sa découverte en 1845 (fig. 177b) montre des vestiges du médaillon central, attestant que la mosaïque avait des lacunes à ce moment déjà, aggravées dans le siècle qui a suivi, vu l'état actuel; en revanche, le labyrinthe est complet... ou complété. Mais son dessin montre que le parcours régulier et systématique de l'ensemble du labyrinthe depuis le centre, loin d'en permettre la sortie, aboutit à un cul de sac à côté de son point de départ! DASZEWSKI, 1977, 123, dans la notice de catalogue 51 consacrée à cette mosaïque, dit: «une route passant par tous les secteurs va au centre. L'entrée du labyrinthe n'est pas indiquée mais il existe un accès (aboutissant au médaillon) placé au centre à droite». Il n'indique en revanche pas que le cheminement, classique, aboutit à un cul de sac près du médaillon central! Il suffit de faire le chemin inverse pour se rendre compte qu'il revient à son point de départ. L'état actuel de la portion lacunaire du *tessellatum* laisse supposer que la sortie consistait en un tracé doublant l'accès au centre, conformément au cheminement normal de ce modèle mentionné note 267. L'entrée serait donc bien à droite, et a dû être signalée devant la porte de l'enceinte. La restauration du *tessellatum* laisse cependant un doute quant à cette sortie, qui a pu être restituée. Si tel était le cas, l'on serait en fait à Orbe face à un pseudo-labyrinthe, présentation formelle et illusoire dont le chemin ne mène nulle part: DASZEWSKI 1977, 44, en connaît deux exemples; il ajoute cependant: «Il n'est pas exclu que nous avons moins affaire à une représentation ratée d'un labyrinthe simple qu'à une suggestion de l'idée uniquement pour l'expression de laquelle certaines précisions du dessin n'avaient aucune importance, car la forme était bien connue. En d'autres termes, dans son essence le pseudo-labyrinthe était prévu assez librement en tant que symbole généralement compréhensible». VON GONZENBACH 1961, 183, considère très bizarrement que l'entrée du labyrinthe se situe au nord, face à la rallonge, reconstruite depuis comme la position du lit dans le *cubiculum*. Des diverses reproductions de la gravure de Bétrix, seule celle publiée dans VON GONZENBACH 1961, pl. 58, est correcte, le relevé ayant été complété à la main; l'original omet en effet le remplissage entre les cercles du tapis géométrique et le crénelage de l'enceinte sur trois côtés du labyrinthe, comme l'illustre la confrontation entre pavement et gravure en fig. 177a-b.

vers le centre y est unique, et l'entrée dans le labyrinthe y est toujours contiguë, dans ce modèle, à l'arrivée²⁶⁷. L'exemple de Cormerod, circulaire et original à plus d'un titre, en particulier pour son iconographie du combat²⁶⁸, présente huit sections et un parcours en serpents, le seul exemple dans les provinces des Gaules et des Germanies, où dominent les méandres. Le motif du labyrinthe circulaire signale une influence rhodanienne claire, que l'on retrouve dans l'exemplaire d'Avenches, où il est réduit à la taille d'un des médaillons de la mosaïque des Vents, figurant le mythe par métonymie, au moyen d'une corne du Minotaure et du *pedum* de Thésée²⁶⁹.

L'enceinte du labyrinthe d'Orbe montre, comme celle représentée dans la mosaïque d'Achille à Scyros, des caractéristiques locales relevée par tous les auteurs et dont il faut rechercher l'origine dans les enceintes urbaines du Plateau suisse, celle d'Avenches en particulier, caractérisées par les toits coniques de leurs tours rondes et par un crénelage à merlons coudés; il en découle en mosaïque une originalité de répertoire propre aux ateliers locaux plus, à notre avis, qu'une volonté spécifique de représentation exprimée par le commanditaire²⁷⁰.

Le combat de Thésée contre le Minotaure d'Orbe, désormais disparu mais partiellement préservé sur le relevé de Ch. Betrix de 1845, montre nettement la victoire du héros sur le monstre, un schéma inspiré des modèles sculpturaux qui privilégient «le moment décisif de leur affrontement», celui, dramatique, «où tout bascule, où le Minotaure est presque vaincu, mais se bat encore avec courage»²⁷¹. La composition, qui montre Thésée enjambant le Minotaure vaincu mais pas encore exécuté, se rattache à l'un des deux schémas du combat défini par Daszewski²⁷²; il apparaît aussi à Aix-en-Provence, et pourrait être ainsi propre à la zone d'influence de la vallée du Rhône.

La mosaïque du Triton ornant le salon 116 voisin du *cubiculum* fait montre d'une diversité iconographique telle que, comme l'a remarqué V. von Gonzenbach, aucun aspect ne s'impose au regard de prime abord, comme dans les autres mosaïques figurées²⁷³. Les sujets y sont des plus variés, mais la présence du Pi pour des couches au nord, de trois coupes et, plus indirectement, celle de Thésée et Ariane à Naxos, donnent une connotation dionysiaque, ou plutôt bachique à l'ensemble (fig. 178-179). Nous avons suggéré la polyvalence de cette pièce de réception réservée au sein de l'appartement du propriétaire, permettant de l'utiliser tant comme salon, lieu de repos et de discussion, que sans doute pour des collations ou des repas en très petit comité. Cette hypothèse nous semble renforcée par les similitudes étroites qu'elle entretient avec une mosaïque viennoise parfaitement contemporaine narrant le même épisode du mythe de Thésée²⁷⁴. Cette mosaïque, connue malheureusement que par une description, présentait un schéma analogue correspondant à quatre files de huit médaillons où les sujets figurés et la répartition sont identiques: une moitié du tapis proposait seize médaillons occupés par les animaux du répertoire d'Orphée et un archer, la seconde moitié six médaillons centraux avec les Saisons encadrant Thésée et Ariane – celle-ci sous un dais –, le reste, équivalant à la surface de dix médaillons disposés en U, étant réservé en blanc et identifiant la pièce comme plausible *triclinium*, bien que les proportions étonnent. Un rinceau d'acanthé entourait le tapis.

La représentation d'Ariane et Thésée montre également, comme le reste du pavement, des caractères dionysiaques, mis en évidence par von Gonzenbach et Daszewski²⁷⁵: le *pedum* que porte Thésée en manière d'arme l'identifierait à un satyre, sans la figuration de la proue du navire prêt à partir; de même, la pose et le vêtement d'Ariane en font une Ménade endormie, et préfigurent la partie heureuse de sa vie, à venir. Selon Daszewski, cette représentation romaine et dionysiaque cristallise une iconographie reflétant un changement de conception de la personne d'Ariane: d'auxiliaire de Thésée, elle devient avant tout la compagne destinée à Dionysos²⁷⁶. La figuration de dos, seule à demi nue, un bandeau sur les seins et un manteau dévoilant ses reins, constitue le schéma adopté pour les représentations de sa découverte par le thiasse de Dionysos, tel qu'on le voit à Avenches et Vallon. Ces aspects portant sur l'évolution des schémas iconographiques restent toutefois indépendants selon nous de l'élaboration d'un programme décoratif et des critères de choix de tel ou tel thème par le commanditaire. Aussi la rareté de la représentation en mosaïque de Thésée et Ariane à Naxos, développée de façon presque identique sur les deux pavements urbigène et viennois, alors qu'il est très courant en peinture murale au I^{er} s.

267 *Ibidem*, 40-45. L'auteur définit trois catégories de labyrinthe, dont la première, classique et simple, présente trois schémas de tracé, en méandres, en serpentin ou en spirale. La seconde catégorie réunit des pseudo-labyrinthes qui ne fournissent aucun chemin vers le centre. La troisième forme est celle dite développée, sans système de portions en croix, et propose un choix entre plusieurs cheminements dont un seul mène au centre. Voir également LANCHÀ 2005, 199, et sur Orbe VON GONZENBACH 1961, 183, DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 104. Voir encadré.

268 VIE DE PALAIS, 48-49 et 75-76; VON GONZENBACH 1961, 96-99, DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 104.

269 *Ibidem*; REBETZ 1997, 61, DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 111. Il trouve un parallèle à Vienne dans un médaillon perdu de la mosaïque de l'ivresse d'Hercule montrant, au centre du labyrinthe rond, les têtes d'Ariane et Thésée (RECUEIL GAULE III, 2, 108 et 115, n° 306, pl. XL, médaillons 2).

270 VON GONZENBACH 1961, 183, qui ajoute *Vindonissa*, et DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 60 (part. notes 366-367), 104 (part. note 659) et 166, mentionnant la notion de rempart de la Romanité développée par H. Lavagne en 1988 (*non vidi*), et 192. On se référera toutefois principalement à PARATTE 2005, 218 et notes 38-40 (ou URBA I, vol. 2, 50-51), pour un plus large développement de ce sujet, traité dans le cadre de la mosaïque d'Achille à Scyros.

271 LANCHÀ 2005, 206.

272 DASZEWSKI 1977, 48 et 46; le modèle, qualifié d'évolué (le Minotaure agencouillé, proche de la défaite, tente d'échapper à Thésée), serait issu des scènes de palestre; il se distingue des modèles simples (les combattants se font face, debout, ou bien le Minotaure est déjà à terre).

273 VON GONZENBACH 1974, 28; en 1961, 180, elle donne comme parallèle de contenu diversifié la mosaïque des Saisons de la villa du Russalet près d'Avenches (cat. 5.9, pl. 45; REBETZ 1997, 48-49, cat. 9).

274 VON GONZENBACH 1961, 181, note 44; RECUEIL GAULE III, 2, 127-131, n° 313, part. 128, fig. 14, et 131; daté par J. Lanchà de 175-180 apr. J.-C.; pièce de 4 x 8 m. Le découvreur avait interprété les médaillons comme Jason s'embarquant sur Argo et ses noces avec Médée...

275 VON GONZENBACH 1961, 180-181; DASZEWSKI 1977, 82-83, et 90 à propos du *pedum* d'Avenches figuré à la place de la massue recourbée attestée ailleurs, mais tout à fait transposable au médaillon urbigène.

276 *Ibidem* 84 et note 129: La représentation dionysiaque d'Ariane, plus proche des modèles dionysiaques que théséens de la peinture du I^{er} s. par exemple, est rapprochée de celles de la mosaïque de Salzbourg,

suggère-t-elle une citation littéraire du mythe, face à la représentation plus courante du Labyrinthe? Nous serions tenté d'y porter crédit, car l'examen d'une autre figure du pavement nous mène à son sujet à une analyse similaire.

La représentation d'Orphée

Il est en effet un personnage mythologique dont la présence dans la mosaïque du Triton n'a pas été jugée à notre sens à sa juste valeur: c'est Orphée, malheureusement lacunaire mais à la pose bien reconnaissable, correspondant au joueur de lyre phrygien assis, charmant les animaux. Ce schéma iconographique est constamment employé à époque impériale, où toutes les représentations d'Orphée montrent en effet cet épisode fameux, et en font généralement le sujet central des mosaïques, de façon croissante du milieu du II^e s. au IV^e s.²⁷⁷. La présence des nombreux animaux sur la mosaïque du Triton ne fait que confirmer a priori cette image, secondaire par sa position dans la composition et par la taille du héros, comme si l'on avait ajouté le motif d'Orphée à cause des animaux. Aussi est-il passé inaperçu des chercheurs, ou considéré quantité négligeable, poncif, même si V. von Gonzenbach soulignait en 1961 déjà la présence de la Ménade menaçante à ses côtés et tirait de sa pose dynamique dirigée vers Orphée son intention assassine envers le chanteur²⁷⁸. La mise à mort d'Orphée par les Bassarides thraces est en effet l'autre épisode du mythe d'Orphée retenu par l'imagerie et représenté depuis l'époque classique sur la céramique à figures rouges grecque puis apulienne²⁷⁹. Mais des deux schémas iconographiques élaborés par le monde grec, seul Orphée au milieu des animaux perdurera sous la Rome impériale, sans doute pour ses affinités avec Apollon vu les qualités musicales et oraculaires qu'ils partagent, ainsi que pour les valeurs culturelles positives qu'ils représentent, jusque dans l'au-delà²⁸⁰.

À Orbe, l'association des deux figures en une paire située dans la partie centrale du tapis, au même titre qu'Ariane et Thésée à Naxos, procure à cette paire de médaillons une importance narrative égale. Le pavement 3 cite donc autant la geste de Thésée que le mythe d'Orphée, et plus spécifiquement l'épisode de sa mort, conditionné par la présence de la Ménade. Tous deux sont unis par l'intervention de Bacchus-Dionysos, qui scelle le destin des protagonistes: il sera le futur lumineux d'Ariane, et enverra Orphée à la mort, comme châtiment pour s'être détourné de son culte²⁸¹. Cet épisode semble, en regard du motif courant du musicien et des animaux, ressortir lui aussi de la citation littéraire, dans le cadre d'une connaissance des auteurs classiques, en l'occurrence sans doute la tragédie d'Eschyle, mais aussi peut-être Platon ou Isocrate, qui donnent aussi leur version du démembrement d'Orphée par les Bassarides²⁸². Vu sous cet angle, l'épisode semble toutefois plus allusif, sa composition tenant davantage d'une évocation plus que d'une narration directe, comme la donnent les médaillons de Thésée et d'Ariane. C'est sans doute que la commande du propriétaire a embarrassé les mosaïstes, ignorants d'un schéma iconographique de l'épisode tombé depuis longtemps en désuétude; la représentation a été ainsi fabriquée sur le mode rhénan des scènes à multiples médaillons en empruntant les figures à d'autres schémas iconographiques, à savoir Orphée musicien d'une part, tiré de la représentation la plus courante du mythe, et une Ménade courant d'autre part, issue du répertoire dionysiaque. Les artisans n'ont cependant pu se départir totalement de la représentation habituelle d'Orphée au milieu des animaux – très présents aux alentours; ils semblent même avoir davantage adapté le thème connu d'eux qu'avoir vraiment cherché à élaborer une image originale, d'où l'effet moins narratif et quelque peu statique, ressortant de la métonymie. Demeure l'atmosphère d'Orphée charmant les animaux, pouvant même suggérer l'illustration de cet épisode comme thème secondaire.

Mais plane sur ce pavement comme sur les deux épisodes mythologiques la présence invisible, implicite de Dionysos-Bacchus, dont l'action sur les hommes permet un cycle thématique justifiant la présence d'Orphée sur la mosaïque et son association avec l'épisode de Naxos. Selon J. Lancha, ce mode de composition narrative «par association de sujets de thème voisin» – ici la fortune respective des deux personnages malheureux – qui constitue «un mode

centrée sur ce personnage. Selon cet auteur, à une époque où le mythe ancien de Thésée aurait perdu de sa clarté, l'Ariane «amante de Thésée, a dû être rapprochée de l'Ariane généralement connue dans son incarnation dionysiaque insérée dans le culte populaire, dont elle prit les formes extérieures». Nous peinons à souscrire à cette dernière affirmation.

277 GAREZOU 1994, 81-83, 90-94, n^{os} 89-137, et commentaire 102-104 et ill. 66-71; JESNICK 1997, 14-17, DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 107-108, qui doute même de sa présence sur la mosaïque, et l'associe en tout cas à l'épisode animalier. Les mosaïques suisses à composition centrée d'Orphée charmant les animaux sont à Avenches et à Yvonand-La Baumaz (la prétendue mosaïque d'Orphée de Mordagne nous semble devoir son existence à une interpolation documentaire dans sa description laconique du XVII^e s.; seule la mention de poissons la distingue de celle de la Baumaz [VON GONZENBACH 1961, 237, n^o 143.2 I]).

278 VON GONZENBACH 1961, 179. À noter que JESNICK 1997, 99, dernièrement consultée, semble partager cette intuition.

279 GAREZOU 1994, 81-83, 100-101 et 2, 60-65, n^{os} 28-59 et 60-64.

280 Sur ces aspects, voir JESNICK 1997, 25-41 (chapitres 4 et 5).

281 Notre interprétation est confortée par un avis convergeant chez JESNICK 1997, 101, qui reconnaît elle aussi le poids égal des deux représentations dans la composition, et la présence implicite du dieu par l'évocation de son arrivée imminente à Naxos: «At Orbe, scenes of Ariadne and the departing of Theseus, implying the imminent arrival of Dionysos, have the same weight as Orpheus in that scheme».

282 GAREZOU 1994, 82. Relevons que le thème d'Orphée charmeur des créatures est traité par Euripide et Apollonios de Rhodes, mais a pu connaître aussi son succès à Rome par la diffusion de l'œuvre d'Horace.



de fonctionnement original et spécifique de l'art décoratif romain» existe en mosaïque dès la période antonine, et caractériserait les scènes d'inspiration littéraires; il est comparable à la programmation en peinture murale du I^{er} s. autour d'une idée directrice, telle que l'a mise en évidence K. Schefold, et dont il découle à notre sens certainement²⁸³.

Achille à Scyros

La mosaïque porteuse de ce thème a été magnifiquement étudiée par C.-A. Paratte, aux publications duquel nous renvoyons. Comme le thème de l'abandon d'Ariane à Naxos, celui de la découverte par Ulysse d'Achille à Scyros est peu courant en Gaule, puisqu'il n'est représenté à ce jour qu'à Saint-Romain-en-Gal et Nîmes, dans l'aire de production rhodanienne²⁸⁴. Les autres attestations en mosaïque du mythe sont dispersées sur l'ensemble de l'Empire et semblent faire l'objet d'une préférence dans le monde hellénisé: les douze exemplaires se répartissent en effet entre la Grèce, la Turquie, la Syrie, Chypre, l'Afrique du Nord et l'Espagne; elles n'apparaissent dans les provinces nord-occidentales qu'à Keynsham, Saint-Romain-en-Gal, Nîmes et Orbe²⁸⁵. Les attestations picturales du mythe, de nombre équivalent, sont courantes en Italie au IV^e style, avec neuf exemples à Pompéi, un à Rome et un à Aquilée; une peinture d'Éphèse le reproduit également²⁸⁶. Le sujet apparaît dans d'autres arts décoratifs abordés tant par C.-A. Paratte que par F. Oriolo. L'imagerie de l'épisode se répartit en deux modèles, dont celui d'Orbe correspond particulièrement à la représentation de Saint-Romain-en-Gal, de Pedrosa de la Vega ou de Rome, au plafond de la salle homonyme de la Domus Aurea. À la différence de ces scènes, l'épisode est distribué sur deux médaillons.

Comme l'a bien montré Paratte, le thème développe la révélation d'Achille à lui-même, la manifestation victorieuse de sa *virtus* par le choix qu'il fait de sa vie et de son destin. Les sources littéraires du mythe, qui là encore remontent aux auteurs grecs, en particulier Stasinos narrant la jeunesse et l'éducation d'Achille dans ses *Champs cypriens*, Euripide avec sa tragédie des *Skyrioi* qui serait à l'origine de l'épisode figuré, ont été relayées par Apollodore puis, à l'époque romaine, par l'*Achilléide* de Stace et une pantomime de Lucien²⁸⁷. L'illustration la plus aboutie du thème dans les arts figurés renvoie d'ailleurs selon J. Lancha à Stace, qui y a multiplié les personnages en ajoutant la mère et les sœurs de Déidamie, alors que les scènes limitant le nombre de personnages à trois ou cinq, comme à Orbe ou Nîmes, pourraient rendre compte d'une inspiration plus théâtrale, conforme entre autres à la pantomime. La popularité du thème n'en signifie pas moins un goût littéraire pour le sujet par qui en commande une représentation, surtout dans le cadre des multiples thèmes développés en cycle autour d'Achille. La présence de Déidamie, de sa sœur

283 LANCHA 1997, 300: «Un dernier trait semble caractériser les scènes littéraires dans les mosaïques, c'est la fréquence des associations de sujets, soit dans un même pavement, soit dans des pavements de la même maison. Ainsi l'origine littéraire de l'un d'entre eux peut éventuellement être étendue à la scène voisine».

284 La mosaïque de Nîmes, découverte en 2007 à la faveur de la construction du parking Jean-Jaurès, appartient à une *domus* du quartier sud-ouest de la ville antique (îlot G), dont elle ornait vraisemblablement le *triclinium* (pièce 17); la pièce adjacente 16, plus petite, était ornée du châtiment de Penthée, réparti sur cinq médaillons, une figuration de ce mythe unique à ce jour. Les deux mosaïques ont été installées lors d'un agrandissement de la *domus*, dans le courant du II^e s. (BALMELLE 2011 et BOISLÈVE *et al.* 2011, 57-66, part. fig. 7-8, 10, 12).

285 Il s'agit des sites de Sparte, de Kourion, de Zeugma, de Nea Paphos, de Palmyre, d'El Djem, de Cherchel, de Tipasa, de Shechem Nablus, de Santisteban de Puerto, de Pedrosa de la Vega, de Keynsham, réalisées entre le II^e et le IV^e s. (LANCHA 1997, 189); la mosaïque de Lybie a été découverte en 2005 à Ptolémaïs par l'équipe de l'Université de Varsovie (MIKOŃSKI 2005). Pour la bibliographie sur le sujet, voir PARATTE 2005, 220, notes 52-53, mise à jour dans URBA I, vol. 2, 50, note 108.

286 ORIOLO 1997, 259, fig. 4-5, STROCKA 1977, 107-109, fig. 220-221.

287 Sur les origines littéraires du thème et de ses représentations, voir LANCHA 1997, 306 et 308 et 329-332, PARATTE 2005, 220, ainsi que *Recueil Gaule III*, 3, 197-199, n° 362.

Fig. 181a et b (page précédente)

L 101, mosaïque 9 «d'Achille à Scyros», les deux médaillons (photos Archéotech S.A.).

Fig. 182

Nîmes, Parking Jean-Jaurès. Domus de l'îlot G. Scène centrale de la pièce 17 (cliché B. Houix/Inrap).



et sa servante sur la mosaïque de Boscéaz sont là pour inscrire le pavement dans les textes (fig. 181b). On soulignera les analogies de composition et de motifs entre les scènes d'Orbe et le médaillon de Nîmes (fig. 182): celui-ci, de 1,95 m de côté, propose une scène orientée vers le fond de la salle pour être vue depuis les *klinai*; elle est limitée à trois personnages de premier plan et deux au second, une distribution dont les médaillons de Boscéaz se font l'écho; on relèvera également le traitement de la muraille en blocs de grand appareil et la figure d'Agyrtès se détachant sur une seconde muraille. La rareté du sujet dans les Gaules et sa représentation à Orbe signalent ici encore, comme dans le cas de Thésée, un choix littéraire du commanditaire.

5.2.2.3. L'apport des mosaïques au programme décoratif de Boscéaz

Mosaïques à sujets littéraires ou thèmes culturels convenus? Il est intéressant de noter que les mythes d'Orphée, de Thésée et d'Achille figurés à Orbe sont les plus représentés dans l'Occident romain²⁸⁸. Toutefois, les scènes choisies, le traitement réservé à un épisode spécial du mythe d'Orphée, ainsi que plusieurs indices parlent en faveur de la première solution. Parmi ceux-ci, mentionnons d'abord le mode de représentation original des sujets, en deux scènes d'une même action, permettant selon la surface de développer le sujet assez amplement. J. Lancha voit pour sa part un critère de distinction, entre représentations simple ou littéraire d'un mythe, dans le traitement des deux types de scènes, le second présentant un plus grand nombre de «signes de reconnaissance – caractères fixes, références à un espace, importance des costumes (...)»²⁸⁹. D'un autre côté, les scènes mythologiques montreraient plus facilement un moment unique, ponctuel de la narration, tel par exemple le combat de Thésée et du Minotaure. Enfin, le petit nombre des mosaïques à sujet littéraire au sein des mosaïques «figurées, elles-mêmes beaucoup moins nombreuses que les mosaïques décoratives, géométriques ou florales qui sont parvenues jusqu'à nous. C'est une raison supplémentaire qui permet de les considérer comme un témoin significatif de la culture des commanditaires». On a rappelé plus haut les 40 mosaïques figurées sur les 580 sols ornementés de Suisse, soit moins de 15%, dont une part dans les riches *villae*; Daszewski souligne pour sa part le net conditionnement social sous-jacent, en montrant que dans des villes comme Délos, Nea Paphos ou Lyon, la proportion de mosaïques sur tous les sols est infime, de l'ordre de 8-8,5%²⁹⁰. Dans la *pars urbana* de Boscéaz, elles représentent environ 10% des

288 REBETZ 1997, 22, DUNBABIN 1999, 298-299.

289 LANCHA 1997, 299.

290 DASZEWSKI 1977, 94.

sols, et les six mosaïques figurées, qui constituent environ la moitié du corpus, y témoignent avec 30% de sujets mythologiques d'une proportion énorme, tout à fait remarquable.

Un point essentiel aussi dans le choix des sujets mythologiques - comme témoins d'une culture livresque à Orbe - tient dans leur localisation, strictement limitée à la sphère privée de la demeure²⁹¹. Réunis autour du péristyle corinthien, ils occupent, non des pièces de réception courantes telles que les *triclinia*, mais des pièces des appartements privés ou l'*æcus* principal de la *pars privata*, L 101, ouvrant dans l'axe du péristyle. Ce constat recoupe largement l'assertion de K. M. D. Dunbabin qui affirme que, dans les grandes maisons, «mosaic or sectile emblemata or polychrome geometric mosaic decorate the rooms used for reception of select guests and the more private relaxation of their owners»²⁹². Tant dans l'*æcus* 101 que dans le salon L 116, ces thèmes sont propres, en cas d'agencement d'une portion de la pièce en *triclinium*, à susciter la discussion ou les récitation des quelques convives triés sur le volet aptes à jouir des allusions littéraires mises sous leurs yeux. Ils renvoient ainsi prioritairement à une culture grecque représentée par ses formes littéraires les plus achevées et admirées, l'épopée dont les cycles ici figurés, bien qu'incontournables, sont les plus riches et ont suscité une grande variété d'œuvres.

Mais le combat de Thésée contre le Minotaure comme le dévoilement d'Achille exaltent aussi les valeurs morales de ces héros, auxquelles tout homme accompli se doit de tendre et de pratiquer. Le premier épisode, symbole du combat de l'intelligence et de l'esprit sur l'instinct et la force physique, situé dans le *cubiculum* de l'appartement du propriétaire, lui est comme un *exemplum* rappelant l'actualité du mythe, à côté des contingences et des qualités décoratives du motif dans lequel il s'insère. Le second, illustrant «le dévoilement de l'identité et du retour à soi»²⁹³, magnifie la maîtrise des passions, la victoire remportée sur soi-même. Avec encore l'abandon d'Ariane, ces épisodes disent pour chacun des protagonistes la soumission aux lois divines dans la reconnaissance et l'accomplissement de son destin, l'acceptation mais aussi l'endurance nécessaires. Ce sont là, dans la conception romaine, les aspects essentiels de la *virtus*, qui doit toutefois se conjuguer aux valeurs de l'*humanitas*, acquises par l'instruction et la culture, dont se réclament les personnes auxquelles sont destinées ces images, qualités civilisatrices qui distinguent «l'homme instruit de l'inculte, du barbare».

À côté des références littéraires, les témoins de la culture gréco-romaine et de conceptions de la mentalité romaine s'affichent au travers des sujets allégoriques et symboliques des mosaïques du *cortège rustique* et des *divinités*. Mais ces thèmes ne se limitent pas dans la demeure à ces deux pavements: la mosaïque du Triton de la salle 116 de l'appartement du propriétaire a suggéré d'intéressante façon à S. Delbarre-Bärtschi une évocation de la terre et de la mer au travers des liens sémantiques possibles entre la scène aquatique de l'abside et le navire de Thésée d'une part, et entre les représentations terrestres des médaillons (Saisons, animaux, Orphée même) et l'île de Naxos d'autre part²⁹⁴. Approche symbolique qui n'est peut-être pas exclue et marque de manière implicite la toute puissance d'une divinité - Bacchus - sur les éléments parcourus par les hommes, au même titre que Vénus manifestait la sienne dans le petit *æcus* des thermes, si l'on reprend la compréhension de la mosaïque des *divinités* par V. von Gonzenbach. La connotation allégorique de ce pavement développant par ailleurs des sujets mythologiques guidés où intervient le même dieu semble assurée par la présence des Saisons, et constitue un rappel des sujets allégoriques des mosaïques du front oriental de la demeure; il n'est pas surprenant dans les appartements du maître de maison, et sa polysémie, liée on l'a dit à la polyvalence de cette pièce, sous-tend aussi le pouvoir du propriétaire sur son domaine. Sa conjonction dans cet appartement avec le thème de Thésée est des plus signifiants.

Problème de la datation du corpus de mosaïques d'Orbe

Une problématique demeure à propos de la date de réalisation des mosaïques. Si la datation dans le premier quart du III^e s., établie stylistiquement par V. von Gonzenbach dans les années soixante, est désormais écartée par les résultats

291 Conformément à la grande majorité des représentations situées en pavement d'habitat, et le plus souvent dans des *villae* ou des édifices palatiaux. Mais contrairement à l'habitude, ils n'apparaissent pas dans les pièces de réception ou d'apparat ouvertes au public, telles que vestibules, *triclinia*, *tablina*, *œci* et exèdres, péristyles même (*ibidem*, 93 et 94-95). On a vu que, à l'exception des absides et si l'on peut se permettre d'extrapoler deux mosaïques sur la troisième, les pavements des *œci quadrati* de Boscéaz ne semblent pas figurés, ou portent tout au plus des *xenia* dans quelques médaillons.

292 DUNBABIN 1999, 307.

293 VIE DE PALAIS 2001, 99; plus globalement sur ce thème, 97-100.

294 DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 105.

Fig. 183 (page suivante)

Synopsis des principaux décors en restitution idéale.

Éch.: 1:75, sauf mention.

chronologiques de la fouille de la *pars urbana* d'une part, et par les travaux menés sur la mosaïque en Gaule ces vingt dernières années d'autre part, il n'en demeure pas moins un doute sur la contemporanéité de l'ensemble des mosaïques. Pour plusieurs chercheurs, la mosaïque *des divinités* de la semaine se démarque en effet du reste du corpus par sa très haute qualité et sa grande finesse, particulièrement manifeste dans les représentations figurées. En 1965, V. von Gonzenbach posait l'hypothèse de deux ateliers distincts vu les différences de technique, de style et de couleurs entre cette mosaïque et les autres²⁹⁵. S. Bujard est sensible aux mêmes arguments et suppose que cette mosaïque est postérieure aux autres, posée sous les Sévères, et plus spécifiquement sous Caracalla, rejoignant en cela la datation première avancée en 1961. Or l'archéologie ne va pas dans le même sens, ou n'a pas d'arguments pour dissocier la construction de la *pars urbana* de la pose des mosaïques; il semble acquis que cette dernière soit contemporaine de la phase de construction de la *pars urbana*, située entre 161 et 180 de notre ère. La chronologie plus floue des thermes, édifiés en dernier, donne prise à qui veut dater plus bas les pavements de ce bâtiment. S. Delbarre-Bärttschidistribue dans son catalogue les mosaïques du site entre le dernier tiers du II^e s. (170-190), le quatrième quart du II^e s. pour la mosaïque d'Achille à Scyros, et la fin du II^e s. pour les mosaïques et pavements des thermes; dans ses synthèses, elle affirme cependant que le corpus est à dater dans le dernier quart du II^e s.²⁹⁶. Tout au moins ne dépasse-t-elle pas 200, et refuse de fait la datation sévérienne basse soutenue par S. Bujard. Mais pas nécessairement le règne de Septime Sévère, alors que Paratte souligne bien que l'on peut envisager une datation pour la pose au-delà du règne de Commode²⁹⁷.

Nous pensons pour notre part que la construction, même avec des retards, n'a pas dépassé le règne de Marc Aurèle. Mais nous ne saurions écarter totalement, sans y adhérer, les quelques maigres arguments suggérant une très éventuelle pose des pavements – ou tout au moins de certains d'entre eux – dans un second temps; selon la manière dont certaines modifications ont été réalisées, la stratigraphie n'offre pas toujours tous les éléments permettant de restituer la totalité de l'évolution d'un bâtiment, et il est nécessaire alors de privilégier avec réserve l'évolution et la chronologie les plus simples²⁹⁸.

Au moins est-il globalement acquis que les mosaïques ont été réalisées en même temps que le palais, et sont plus jeunes de vingt ans minimum que ce l'on croyait, conformément à la récente révision de la chronologie des mosaïques rhodaniennes et du Plateau suisse²⁹⁹.

5.2.3. La peinture murale

Moins de 1% des surfaces revêtues de peintures a été préservé. Le naufrage de la décoration peinte initiale laisse toutefois entrevoir, après reconstitution maximale des ensembles, l'environnement décoratif dominant de l'édifice. Il y a par contre bien peu d'indices concrets à tirer des enduits pour la reconstitution du volume des pièces; ce sont plus l'analyse comparative de la structure des compositions picturales et leur confrontation aux vestiges architecturaux qui suggèrent ces volumes, confortées dans de très rares cas par les remontages conséquents des peintures, tel le placage de marbres fictif au passage de la pièce 34 à l'abside 35, dans le petit *balneum*. D'autres ensembles ont révélés des aménagements ou une position spécifiques, telles les embrasures de fenêtre du décor extérieur de la cour 17, ou ont apporté des renseignements utiles, comme celui de la grande galerie 9 confirmant l'hypothèse de grandes baies ouvertes à l'est, sur la terrasse et le paysage. Les décors picturaux montrent aussi une adéquation scrupuleuse aux données architecturales, particulièrement visible dans le rythme des décors des péristyles, calqués sur celui des colonnades, ou au travers des gisements conservant la position des motifs sur une surface ou dans un volume; ce sont là les témoignages essentiels de l'homogénéité initiale de la conception d'ensemble du projet.

L'étendue du projet architectural permet de couvrir l'essentiel des genres de compositions et de schémas picturaux mis en œuvre à cette époque (fig. 183). Cet

295 VON GONZENBACH 1965, 250; dans le guide de 1974, elle note cependant une réalisation contemporaine pour toutes les mosaïques, dont elle souligne l'unité de facture par le rappel de divers éléments récurrents d'un pavement à l'autre – tapis de rallonge n/b (mosaïques 1, 5), disposition en diagonale des médaillons (mosaïque 3), octogones, tritons, bustes d'angle (mosaïques 4), chasseur (mosaïque 6); elle en déduit la réalisation par un seul atelier.

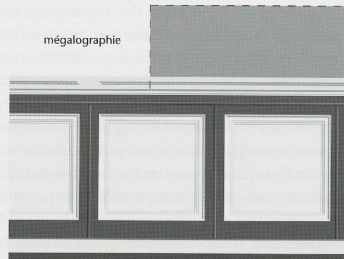
296 DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 152-153. À noter que DASZEWSKI 1977 date lui aussi les mosaïques d'Orbe du dernier quart du II^e s.

297 En acceptant un décalage entre gros œuvre et travaux de finition, auquel nous croyons peu; PARATTE 2005, 223.

298 Parmi les arguments longtemps mis en avant pour une pose successive des pavements, les murs droits séparant les absides des *triclinia* et suggérant une phase postérieure d'ajout de ces dernières accompagnée de la pose des mosaïques; mais la présence des murs droits dans des pièces à abside est aussi un procédé de construction reconnu. La pose ultérieure des mosaïques dans le bâtiment central impliquerait aussi la réfection des peintures, dont on a vu dans les pièces 116 et 41 l'installation sur le *tessellatum* (fig. 55), et l'existence d'une phase décorative par ailleurs insaisissable.

299 Relevons que G. Becatti supposait une datation antonine pour les mosaïques d'Orbe (BECATTI 1965, 20-21).

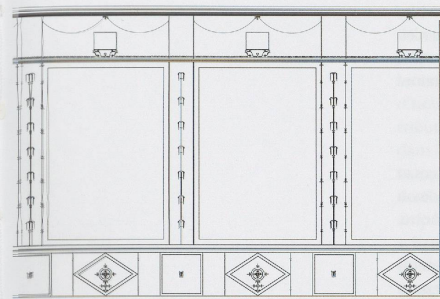
mégalographie



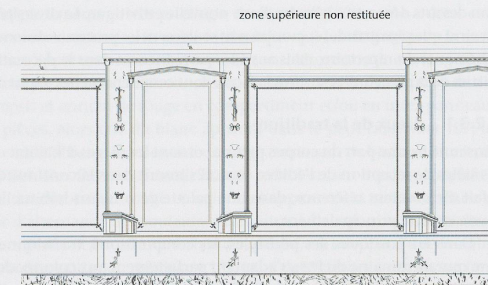
6. L191



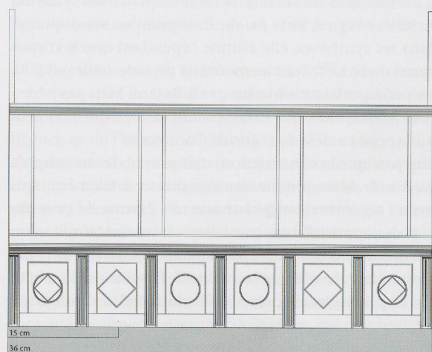
14. L16/124



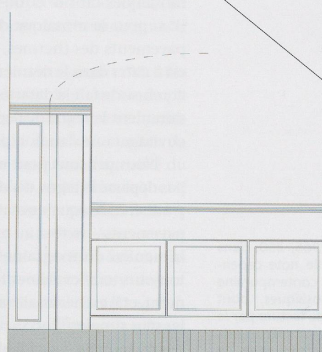
1. Porticus triplex sud



2. Porticus triplex nord



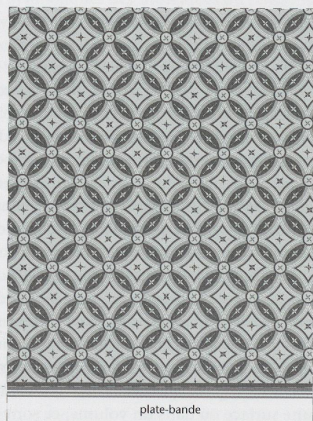
7. L 34



L34 passage

8. L 35

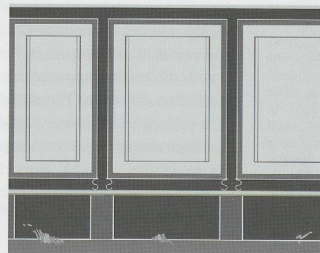
absidiole orientale de L 35



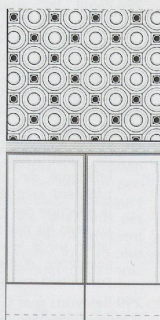
9. L 36 ou 37

plate-bande

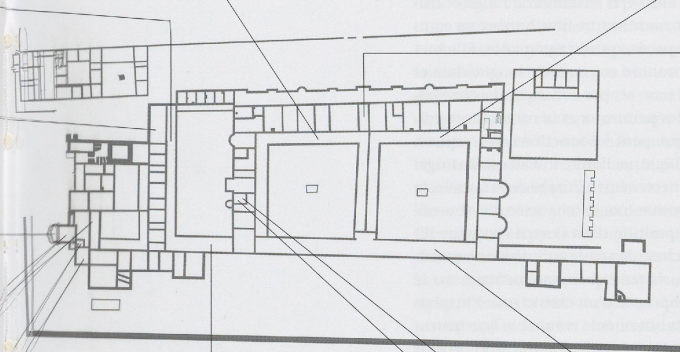
zone supérieure non restituée



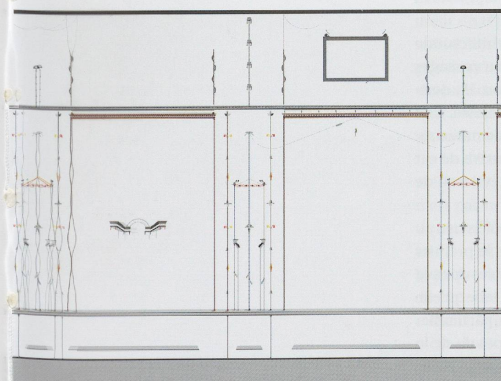
13. L 31



10. L 32



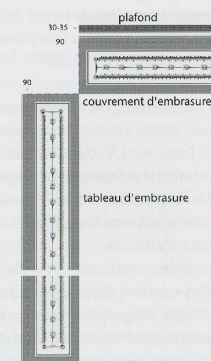
Éch.: 1:2000



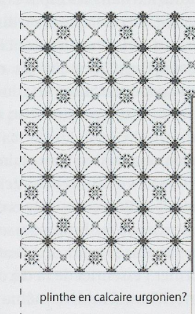
5. L 18



3. L104

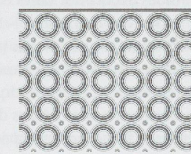


4. L 9, embrasure.
Éch.: 1:50



plinthe en calcaire urgonien?

11. L 121



12. L121 ou 122

éventail est intéressant dans la mesure où il se situe à une période charnière de l'évolution des arts décoratifs, à l'aube d'une nouvelle esthétique. La diversité des décors n'en est ainsi que plus grande, et montre non seulement les processus de renouvellement des schémas et du répertoire, mais aussi les permanences dans la décoration de certaines parties de la demeure, et surtout la façon dont ces phénomènes y sont distribués.

5.2.3.1. Lieux de la tradition

Ainsi une bonne part du corpus pictural ornant les pièces d'habitat ou les espaces et les salles de réception de l'édifice central s'inscrit dans la continuité du IV^e style ou y fait directement référence, dans une palette de couleurs habituelles rouge, noire, jaune et verte principalement.

Dans les portiques des péristyles, les compositions, traditionnelles de la peinture murale romaine du I^{er} s., s'adaptent parfaitement aux colonnades, en reprenant partiellement la thématique symbolique des ordres; ces peintures, d'esprit toutefois très différent l'une de l'autre, donnent à chaque péristyle son atmosphère propre, qui peut être analysée en rapport avec la destination des corps d'habitat (**encart 5**).

La composition du péristyle nord, à panneaux verts encadrés de rouge et édicules sur podium impose sa polychromie et son architecture illusionniste en complément de la colonnade toscane, simple et espacée, qu'elle agrément. Elle met en avant les caractéristiques de la peinture antonine connues de longue date et empruntées au IV^e style, ou remises au goût du jour – et par conséquent assez classique – comme les bandeaux d'encadrement des panneaux et la composante édificulaire. On a vu plus haut que ce péristyle regroupant les fonctions de réception endossait de ce fait un caractère romain, revendiqué par l'ordre toscan qui le dirige. À l'opposé, dans le péristyle sud, destiné plus directement à l'usage de la famille, la peinture se signale par une élégante monochromie rouge, rehaussée d'une ornementation d'une grande délicatesse; cette composition dont l'esprit conjugue III^e et IV^e styles se situe en retrait par rapport à la riche colonnade corinthienne en calcaire jaune qui focalise la vision: elle lui est parfaitement complémentaire sur le plan chromatique et sert l'unité du péristyle imprégné d'un classicisme d'inspiration grecque; celle-ci est renforcée par de petits ornements comme la lyre instrument d'Apollon, souvent représentés dans la peinture campanienne, dont le plus bel exemple reste la lyre jouée par une nymphe aux courbes avenantes, dans la *villa* de San Marco à Stabies³⁰⁰.

L'héritage ou la référence directe au IV^e style, moyennant une ornementation sans doute assez riche et variée, semble également de mise dans les salles à manger de l'aile nord, et dans les grandes salles de réception 66 et 78, dont la décoration et la palette de couleurs font référence au péristyle voisin. On verra quel rôle unifiant la décoration du couloir 77 qui dessert ces deux salles pourrait jouer si elle est de même nature, comme transition de ces deux salles au péristyle et vice-versa (chap. 7.1.3.1, 7.3.1.2).

Dans cette catégorie de décors, la traditionnelle composante architecturale illusionniste semble prioritairement utilisée dans les espaces *publics* ou passages obligés, comme le péristyle nord, la salle L 66 ou la pièce de distribution 15, donnant à ces locaux un effet de profondeur fictive et une touche de majesté. Elle apparaît plus exceptionnellement dans l'appartement du maître de maison, pièce 113 ou 114, sans doute dans la perspective d'une variation décorative de cet ensemble unitaire et autonome, nécessitant d'y proposer un certain éventail de compositions.

Si les décors des salles et locaux de représentation font clairement référence au III^e et surtout au IV^e style – lequel offre on l'a vu ses derniers éclats dans le premier quart du II^e s. –, les décors polychromes de nombreuses pièces disséminées dans la demeure en sont simplement la permanence ou l'évolution des schémas, telle qu'elle est représentée à cette époque dans les provinces nord-occidentales, en particulier les Germanies. Ces décors devaient former l'essentiel de la décoration peinte de la demeure; ils ne sont pas spécifiquement riches, semblent même assez sobres et sans prétention. Plusieurs d'entre eux montrent des caractéristiques prisées à époque antonine, comme les bandeaux colorés d'encadrement des panneaux médians,

300 En sommet de panneau dans la pièce 30 (BARBET/MINIERO 1999, pl. XII.1-2 et fig. 520; PEINTURE DE POMPÉI 1993, 253, fig. 485a).

ou le recours à la monochromie dans certaines pièces. Pour ce qu'on en saisit, la décoration des appartements privés privilégie dans chacun d'eux une à deux couleurs dominantes leur donnant une unité intrinsèque qui les distingue de la sorte les uns des autres. L'appartement nord, que nous considérons comme un logement d'hôte, est dominé par le jaune, en monochromie dans le vestibule ou pièce de distribution 106, repris et enrichi de rouge en compartiment et/ou en inter-panneaux dans les autres pièces, alors que du blanc apparaît dans le petit *cubiculum* 107; les compositions à candélabres grêles de couleur rouge, rehaussés de blanc et de crème, descendent des modèles flaviens provinciaux et renvoient, en version simplifiée, au péristyle sud. La décoration rouge et noire de l'appartement sud, rattachée au schéma courant d'alternance des couleurs d'une zone à l'autre, aux champs limités de filets blancs pourrait être d'une certaine austérité, en tout cas d'une banalité compensée par la décoration du *cubiculum* 121, orné de systèmes à réseau sur fond blanc. Seul l'appartement sud-ouest du maître de maison propose, dans une dominante rouge agrémentée de noir dans certaines pièces, une plus grande originalité, mêlant monochromies de zone ou de paroi, architecture illusionniste, panneaux à bandeaux d'encadrement et plantes de zone basse, dans un traitement des compositions moins traditionnel, plus contemporain.

La sobriété générale de ces compositions, soutenue par la monochromie de certains décors, semble propre à la seconde moitié du II^e s., et se distingue en tout cas des réalisations du I^{er} s. et de la première moitié du II^e s.; elle correspond à l'esprit des compositions à champs unis, sans ornement, souvent privilégiées dans les pièces de caractère privé ou secondaire depuis l'époque flavienne; elle est en tout cas visiblement du goût du commanditaire, mais reste évidemment subordonnée au programme décoratif et dépend à ce titre de la destination et du statut des pièces: elle s'inscrit dans une gradation des décors qui se marque soit dans l'enrichissement de la composition par la multiplication et la diversité des ornements, soit dans le choix d'un type décoratif spécifique, caractérisant en quelque sorte la fonction de la pièce. Les décors d'apparat des péristyles et des pièces de réception, référés au III^e et au IV^e styles, en sont la démonstration. Autre trait distinctif, l'absence apparente de toute iconographie dans ces compositions privilégiant donc avant tout l'ornementation, neutre et convenue mais parfois d'une grande finesse.

5.2.3.2. L'essor et les lieux de la décoration à fond blanc

La sophistication de la décoration peinte n'est pas le seul apanage des compositions polychromes d'apparat issues du IV^e style; elle accompagne systématiquement dans la demeure, sous différentes formes, les locaux de représentation et, à ce titre, certaines des galeries principales.

Elle apparaît en particulier dans la galerie 18, passage obligé pour les habitants comme les hôtes entre le corps d'habitat et les thermes ou la *diaeta* méridionale. Sa décoration présente de nombreux caractères originaux, témoignant du renouvellement du répertoire, de la palette des couleurs et du traitement des compositions qui se manifeste dès la fin de la première moitié du II^e s. C'est probablement dans cette galerie privilégiée que se dessinent le mieux, à Orbe, les prémices de la peinture provinciale *commodo-sévérienne*. Des caractères similaires composent aussi la décoration à fond blanc de l'exèdre centrale 9bis, *statio* de la galerie 9 dont elle se distingue visuellement par la volumétrie et l'ornementation des parois comme du plafond.

La décoration sur fond blanc orne dans la *pars urbana* toutes les circulations fermées et les pièces de petit volume, y favorisant une luminosité maximale. Le procédé n'est pas nouveau, car utilisé depuis longtemps, en particulier dans les cryptoportiques et les *cubacula*, mais l'essor particulier que le décor sur fond blanc connaît au II^e s. en fait une ornementation acceptable pour des locaux de représentation, bien que non *statiques* et de passage (L 9, L 18 surtout, galerie-vestibule L 96/68?). La dominante blanche apparaît aussi de façon croissante associée à d'autres couleurs, comme le jaune dans le couloir 16, et le bleu au-dessus de rouge et de noir dans la pièce de réception L 41.

Les galeries et couloirs reliant les différents corps de la demeure se distinguent les uns des autres par leur complexité, correspondant à leur statut d'apparat ou non, ainsi qu'à l'usage qui en est fait: un court passage obligé est nettement différencié,

spatialement et au niveau de son décor, d'une *ambulatio* permettant la promenade ou la flânerie, comme les galeries 9 ou 18. Leur caractère d'apparat a nécessité pour ces dernières une décoration qui paraît la plus riche et la plus sophistiquée de la *villa*; la forte connotation de représentation de la galerie 18 y insère de nombreux motifs – bandes et filets complexes, colonnettes et architectures miniatures, une grande variété de rinceaux habités d'oiseaux ou de légères guirlandes végétales – et, exceptionnellement, une iconographie réunissant de multiples figures trop fragmentaires, ainsi que la représentation de paons et de végétaux à taille naturelle. La galerie 16 menant au secteur «tablinaire» a reçu une décoration spécifique à dominantes blanche et jaune. On a également vu au chap. 4.1.7.2 comment la situation primordiale dans l'organisation de B4 d'un couloir comme L 104 lui confère un statut spécifique, répercuté sur sa décoration comprenant bandes ou cadres bleus, une composante et une couleur employées à Orbe dans tous les décors à fond blanc des locaux de circulation un tant soit peu sophistiqués.

Hormis les locaux de service ou de passage utilitaires à décoration minimale, il ressort assez clairement de la répartition des décors à fond blanc, concentrés essentiellement sur le front oriental de la demeure, qu'ils sont mis en œuvre plus fréquemment dans les secteurs d'agrément destinés à l'usage des habitants et de leur hôtes; galeries, exèdre et *diaetae* de la façade sont des espaces ou des salles de détente ou de distraction, liés spécifiquement à l'*otium* et ressortant en priorité de la *pars privata* d'une maison. C'est là que se développe l'innovation, qu'on ose la nouveauté, alors que dans les parties publiques, salles de réception majestueuses ou péristyles, la décoration reste beaucoup plus attachée aux formes traditionnelles – mêmes adaptées au goût du jour. Le phénomène remonte assez haut puisqu'il s'observe déjà de façon analogue à Pompéi avec l'émergence du IV^e style, et, au sein de celui-ci, avec la même répartition des fonds blancs à Oplontis par exemple, qui ornent portiques et cryptoportiques desservant un corps d'agrément de la *villa* proposant des caractéristiques décoratives communes³⁰¹.

5.2.3.3. Hiérarchie programmatique

Le développement des modes picturales, tout en modifiant les caractéristiques des compositions et le répertoire, semble au II^e s. systématiser de plus en plus l'attribution fonctionnelle des types décoratifs, avec certes de nombreuses nuances. Faut-il y voir la manifestation de la perte de vitesse de cet art décoratif qui peine à se renouveler, qui cède devant d'autres composantes décoratives, comme le suppose E. Moormann³⁰²? Toujours est-il que le recours presque constant à Orbe des décors à fond blancs dans les circulations fermées, des décors à dominante chromatique dans les appartements et des décors polychromes dans les espaces et salles de réception renvoient à une solution de décoration développée à Rome et dans ses environs sous Hadrien pour les immeubles de rapport d'un certain luxe. On y observe la même palette des couleurs dominantes, le rouge, le jaune et le blanc, conformément à l'engouement renouvelé sous les Antonins pour les deux premières qui avaient été très en vogue au IV^e style, la troisième étant réservée aux pièces utilitaires ou secondaires³⁰³. La hiérarchie et la fonction des pièces y est matérialisée et signalée, selon les habitudes romaines de convenance et d'adéquation de l'ornementation à l'usage, par une gradation des décors standardisée usant largement de monochromies rouges, jaunes et blanches dont la composition décorative, à édifices en inter-panneaux, est souvent la même, nuancée de quelques rares détails différents. Ce système réserve les décors polychromes à multiples compartiments aux pièces de réception, les monochromies rouges et jaunes aux pièces privées ou circulations privilégiées, et les monochromies blanches aux couloirs et pièces de service. La distinction de pièces semblables se fait ainsi en fonction de la couleur de fond employée et de la complexité relative du décor. Des résidences plus riches supprimeront par exemple les fonds blancs au profit du jaune, et complexifieront davantage les décors polychromes³⁰⁴. Ce type de distribution décorative semble de mise dans les grandes demeures provinciales; en témoignent tout spécialement à Orbe la décoration des appartements privés jaune et rouge. L'organisation ornementale et chromatique des décors y souligne la répartition et l'identification des fonctions des quatre ou sept pièces, et répond aussi probablement à l'espace architectural de chacune d'elle.

301 GUZZO/FERGOLA 2000, 19, fig. 4, locaux 40, 46, 60. Ce développement de l'innovation dans les pièces de la maison plus directement liées à la vie des habitants et de leurs hôtes se remarque aussi en mosaïque: à Pompéi, il n'est pas rare que les anciens sols en *opus signinum* soient conservés dans la partie traditionnelle de la *domus*, tandis que mosaïques et *opera sectilia* plus à la mode soient employés dans les *triclinia*, les *cubicula* et d'autres zones destinées à des visiteurs sélectionnés; la maison de Méléagre (VI 9, 2.13) illustre bien ce phénomène, avec des *signina* maintenus depuis le I^{er} s. av. J.-C. dans les pièces donnant sur l'atrium, et des mosaïques noires et blanches, du I^{er} apr. J.-C. dans les pièces ouvrant sur le péristyle (LING 1998, 306).

302 MOORMANN 1998, 26.

303 À la différence des exemples italiens, le noir hérité du III^e style joue toujours un rôle dans la décoration antonine provinciale, non démenti depuis sa diffusion au I^{er} s. depuis les Gaules.

304 Par exemple l'*insula* de Jupiter et Ganymède, au corridor rouge, pièce jaune et pièce blanche à la composition architecturale d'inter-panneau analogue, au *tablinum* très riche et polychrome; de même, l'*insula* des Hiérodoules, aux corridors jaunes, alors que les pièces principales sont à dominantes rouges pour l'une – la pièce des Hiérodoules – et polychrome pour l'autre, à composition plus ou moins complexe de panneaux à encadrement. Dans l'*insula* du Plafond peint, monochromies analogues, composantes plus expressives. À l'inverse, le blanc remplacera les fonds colorés dans les immeubles plus économiques, la gradation des pièces ne s'opérant que par la complexité du décor (FALZONE 2001 et GERING 2001). Le fond blanc comme indice des capacités économiques des occupants à Ostie rejoint d'une certaine manière le propos de Vitruve sur les besoins architecturaux et les fonctions des diverses classes de et dans la société.

La *typologie* des plinthes, unies ou mouchetées, de couleurs différentes, participe aussi d'une distinction des pièces par leur décor au sein de modules autonomes comme les appartements, mais aussi ailleurs dans la demeure pour signaler un genre de décor (chap. 4.1.1).

On semble repérer également à Orbe une sélection plus générale dans l'usage des décors en fonction de la forme, la structure mais surtout la destination générique des espaces: ainsi la monochromie semble signaler visuellement dans la demeure les zones réservées à l'habitat privé; elle orne le péristyle sud qui distribue toute cette partie privée de la demeure comme elle caractérise la pièce 106 distribuant l'appartement nord; à deux échelles différentes, la fonction est la même, ainsi que l'atmosphère; l'effet des plages chromatiques unies y est plus reposant que la polychromie des autres décors. C'est un effet identique que l'on observe dans le cas des décors à fond blancs, qui stimulent sans doute la tranquillité des sens et de l'esprit.

En marge des édifices résidentiels destinés aux propriétaires, on constate également dans le bâtiment secondaire B7 une homogénéité du programme ornemental, signalée en particulier par la parenté technique des enduits de plusieurs pièces et par la hiérarchie relative des divers décors secondaires sur fond blanc mis en œuvre selon la destination des pièces. On est là encore en présence selon toute vraisemblance d'une conception cohérente et homogène de la décoration, réalisée en une phase de chantier, qui, avec le fond blanc comme marque d'une aisance moindre, d'une distinction *sociale*, proportionne l'ornementation de cet édifice à celle de la maison du maître³⁰⁵.

5.2.3.4. L'importance des jardins

Un thème ornemental récurrent dans la décoration picturale de Boscéaz, mis en œuvre dans plusieurs locaux et sous différentes formes, est la représentation, essentiellement suggestive, de végétation, selon l'habitude romaine qui consiste depuis le III^e style à créer des jardins là où il n'y en a pas. Outre la représentation de plantes sur les murs de cour comme en L 17 et en L 26, prolongeant l'espace ouvert ou la perspective d'un jardin existant dans une tradition bien établie, l'évocation jardinière apparaît surtout dans des locaux fermés, pièces ou galeries. Elle s'y limite à la représentation courante de touffes de feuillages en zone basse, comme dans l'appartement sud-ouest, dont on a remarqué que toutes les pièces devaient présenter ce motif, ou se conjugue avec d'autres ornements végétaux, comme des rinceaux ou des guirlandes en zone médiane, que l'on peut voir dans l'exèdre 9bis et les galeries 18 et 16/124; la suggestion du jardin voisin intègre ce dernier à l'espace de ces locaux, dans une conception très bien illustrée par l'exemple ostien de la maison de Diane³⁰⁶. La présence de petits oiseaux habitant les rinceaux ou voletant dans des champs, monochromes rouge ou blanc, renforce l'élargissement ou l'ouverture fictive d'un espace abstrait, répondant ainsi au même but de suggestion de l'environnement extérieur.

Si les touffes de feuilles de zone basse sont un poncif de la peinture gallo-romaine, son emploi à Boscéaz marque significativement, dans l'économie du programme décoratif, un seul appartement très fermé, auquel on donne ainsi quelque fraîcheur, et des pièces ouvrant visuellement ou suggérant l'extérieur (l'exèdre et les galeries mentionnées). À l'inverse, on a noté l'absence de feuillages dans les décors des portiques des péristyles, alors qu'ils y apparaissent fréquemment dans la production provinciale, en prolongation des jardins qui les ornaient (voir par exemple le péristyle de la villa de Saint-Ulrich, en Moselle). L'option prise pour les péristyles est probablement spécifique à la période, qui se démarque des réalisations du siècle précédent avec un choix clair de maintenir la végétation dans son cadre – ou dans des locaux la suggérant –, et ne pas lui faire investir les promenades dont le décor est plus architectural ou classicisant.

5.2.3.5. Les rares iconographies du palais

C'est à un environnement de jardin que l'on rattachera l'exceptionnelle représentation du palmier-dattier et des paons de la galerie 18; ces motifs figurés de grande taille participent d'une iconographie thématique ou allégorique développée dans la galerie

305 *Mutatis mutandis*, cet ensemble peut être comparé aux immeubles d'Annius ou du Thémistocle d'Ostie mentionnés p. 157, qui présentent tous deux une décoration à fond blanc unitaire signalant un standing moindre que les *mediana* par exemple.

306 Les motifs végétaux stylisés et les oiseaux suggérant l'agrandissement virtuel de la cour aux couloirs y assure l'évocation lointaine de jardin.

d'apparat de la demeure. Nous n'y revenons que pour signaler la proximité de cette iconographie avec les thèmes proposés dans ce même secteur du palais par les mosaïques du Cortège rustique et des Divinités de la Semaine. Au-delà d'une évocation première de la beauté des jardins environnants, le thème suggéré par cette représentation renvoie, on l'a vu, à des sujets fondamentaux pouvant faire l'objet d'exégèses idéologiques qui trouvent des résonances dans ceux développés par les mosaïques. On est, au passage du corps d'habitat central à celui – plus chargé de symboles – des thermes et de plaisirs partagés, dans un secteur d'affirmation polysémique des valeurs de la romanité.

Les thèmes aquatiques attestés par les rares vestiges retrouvés dans les thermes s'inscrivent dans le même discours, sous son aspect des plaisirs de la civilisation et de la jouissance de la vie dont les thermes sont le luxueux symbole, sous l'égide de Vénus. Il n'en demeure pas moins que là aussi, le rappel de la nature extérieure et de la mer – dont les forces sont ici maîtrisées – est présent par une décoration complexe évoquant la fraîcheur d'une source ou d'une grotte maritime.

Ce sont aux thermes et à des pièces adjacentes, en particulier l'aula 191 qu'ont été réservés des décors «monumentaux», au sens d'imitations architecturales à grande échelle, une tendance inspirée des éléments et des proportions du II^e style qui se développe elle aussi dans la seconde moitié du II^e s. Cette décoration recherchée orne des pièces de représentation officielle ou de réception manifestant la puissance et l'aisance du propriétaire; elles se démarquent donc quelque peu des pièces de représentation associées aux péristyles, qui insistent davantage sans doute sur l'importance et l'ancienneté ou la noblesse de la famille, sur sa culture, et ceci par une décoration très traditionnelle.

La fonction spécifique que nous avons dégagée de l'aula 191 implique une décoration à connotation officielle; les figures mégalographiques qui y prennent place d'une manière ou d'une autre soulignent sans doute l'autorité ou les charges du maître de maison, sous forme de personnifications liées à ses vertus, calquées par *emulatio* sur les vertus impériales, ou d'allégories de sa fortune – dans le sens noble et plein du terme et de celle de son domaine sous forme de *Felicitas* ou d'*Abundantia* (chap. 4.2.4). Ce genre de discours sous-tend, ici encore, une position idéologique vantant implicitement les bienfaits du régime impérial et de la *pax romana*, explicitement loués à Narbonne dans le *triclinium* de la maison du Clos de la Lombarde.

Dans un tout autre registre, la mégalographie 12-1 attribuée au mur de fond du péristyle sud est représentative d'un renouveau, sous les Antonins, pour les scènes narratives de grande taille. Objet d'apparat visible depuis tous les portiques, supportant une vision à distance, la scène, sans doute mythologique, s'inscrit dans un environnement naturel en concordance avec le cadre végétal agencé dans la cour du péristyle; par rapport à la surface disponible, elle devait être traitée en frise continue ou en plusieurs tableaux, voire être associée à d'autres sujets adaptés à une représentation figurée de fond de jardin. Les liens entretenus avec ce dernier rattachent encore cette mégalographie à la tradition de la peinture figurée de *viridarium* telle qu'elle s'est développée en Italie au IV^e style dans des cours de même structure, à *porticus triplex*; ses caractéristiques comme son sujet l'intègrent cependant à la production provinciale antonino-sévérienne de sujets analogues, généralement réalisés dans des salles de réception; comme eux, elle semble installée sur un haut placage de marbres feints, autre motif d'apparat propre au II^e s. L'épisode narré par la mégalographie est perdu, mais les sujets que nous avons proposés, ou d'autres plausibles encore, prennent tout particulièrement leur place dans un péristyle caractérisé par l'hellénisme et baigné d'évocations culturelles. On peut sans doute appliquer à cette iconographie perdue les mêmes réflexions que nous avons faites à propos des thèmes mythologiques choisis pour les mosaïques.

5.2.3.6. Les imitations de marbre

Le placage de marbre, fictif ou réel, polychrome et de texture diversifiée, constitue la composante décorative d'apparat par excellence, la marque du luxe recherchée en priorité (cf. chap. 4.1.13). Il orne les pièces majeures des riches demeures, en particulier les vestibules, les salles de réception et les locaux ou structures de caractère public susceptibles de mettre en représentation l'aisance financière du propriétaire; il est à ce titre souvent mis en œuvre en particulier dans les thermes³⁰⁷.

307 Voir l'importance des bains dans la Maison du Buste en Argent à Vaison-la-Romaine: BOUET 2003, I, 329-332.

Les imitations de marbres colorés et d'*opus sectile* se concentrent principalement dans le petit *balneum* de l'édifice B1; rendant soigneusement l'effet de vrais placages, ces décors enrichissent le complexe thermal d'une valeur ajoutée le hissant au niveau de luxe et de prestige des grands thermes adjacents. Dans le même bâtiment, une imitation de placage à orthostates blancs (décor 173) a pu orner la pièce abritant le bassin chaud 167 du grand *balneum*, lequel semble avoir été surtout revêtu de vrais placages, ou l'aula 191, dont nous avons vu l'importance en matière de représentation (cf. chap. 4.2.4 et 5.1.5.3). En B4, l'imitation de placages de marbres colorés semble limitée au mur de fond du péristyle sud (décor 12-1) et apparaît éventuellement de façon semblable (96/68-3) dans la galerie-vestibule, dont la caractérisation décorative reste floue, aucun des ensembles retrouvés là ne se détachant des autres. La répartition de cette catégorie décorative se limite donc clairement à des espaces d'apparat bien ciblés, où l'œil d'hôtes choisis pouvait jouir de l'effet de luxe et de confort dont s'entouraient les propriétaires: d'une part, un mur de fond de jardin, en raison du schéma décoratif retenu associant mégalographie et marbres, et dans la mesure où sa longueur autorise un développement intéressant de motifs et de compartiments que l'on comparera aux imitations du sanctuaire de Genainville; d'autre part le balnéaire quotidien, dont on a vu qu'il a peut-être pu fonctionner occasionnellement comme introduction au grand complexe thermal. Dans les deux cas nous soulignerons que le luxe ainsi mis en œuvre est réservé à un cercle restreint de bénéficiaires, en priorité les habitants. La volonté d'ostentation est ainsi retenue, et partagée de façon exclusive. Il en va de même avec les vrais placages de marbre, situés dans les mêmes secteurs de l'habitation (voir *infra*).

Le choix des marbres imités réunit, à côté des traditionnels jaune de Chemtou ou vert de Carystos en L 34, des roches riches et peu courantes, veinées ou à inclusions, non identifiées sur le décor 34-1, peut-être de type brocatelle ou lumachelle dans les décors 12-1 et 96/68-3; ce choix, en regroupant plus de vingt textures et rendus différents, fait montre d'une grande polychromie, réelle ou imaginée, qui renvoie à celle observée par E. Dubois-Pélerin sur les pavements de Pompéi et d'Herculanum, où se manifeste la recherche d'exhaustivité des variétés de marbres tant prisée des amateurs de luxe³⁰⁸. Cet auteur rapporte, à l'aide de témoignages antiques, combien les marbres colorés *cum maculis* étaient préférés aux marbres blancs italiens et grecs – qui perdirent selon Strabon beaucoup de leur valeur – à peine tolérés chez certains privés pour des éléments comme les bases de colonne, et pour revêtir, chez Sénèque, le fond des piscines. Cet usage est d'ailleurs la norme ultérieurement, bien attestée archéologiquement à Ostie, dans les *frigidaria* des thermes du Phare et des Sept Sages (vol. II, p. 366, fig. 390), ou encore pour d'autres salles comme dans les thermes du Forum. La polychromie marmoréenne attestée à Orbe s'inscrit ainsi dans l'engouement pour les marbres toujours croissant depuis les Flaviens et illustre la diversité tant recherchée constitutive de leur luxe; son étendue à Orbe n'est que le reflet de la variété des vrais marbres mis en œuvre sur le site (voir chap. suivant).

5.2.4. Les revêtements de marbres

Destinés à enrichir la décoration des pièces d'apparat, les marbres et roches ornementales de placage sont largement attestés à Boscéaz pour revêtir sols et parois³⁰⁹. Quelque 2'500 fragments de plaques et d'éléments d'*opus sectile* ont été retrouvés, disséminés sur l'ensemble des édifices, mais aussi concentrés dans la démolition de pièces chauffées ou d'apparat, ou encore récupérés et stockés pour emploi ou jetés dans un dépotoir après retaille. Si les démolitions *in situ* ne posent guère de problème d'attribution des marbres qui y ont été exhumés, moyennant les réserves de rigueur, les spoliations sont bien plus sujettes à discussion: les marges d'interprétation sont cependant assez limitées, grâce à l'organisation générale de la demeure et la préservation des sols.

5.2.4.1. L'origine des matériaux

L'éventail des roches retenues pour la décoration d'apparat de la *pars urbana* couvre l'ensemble des marbres en vogue à Rome à même époque, ainsi que plusieurs roches

308 DUBOIS-PÉLERIN 2004, 267-271, fig. 1-2, et 283, fig. 7.

309 Le latin *marmor* désigne dans l'Antiquité non seulement les roches métamorphiques – les marbres au sens géologique du terme – et les granits, mais toute roche sédimentaire – généralement calcaire – susceptible d'un usage ornemental; après polissage, l'éclat des couleurs doit être agréable à l'œil, comme la texture au toucher. Les Anciens en appréciaient les contrastes créés par l'association des diverses roches, jouant sur les formes des veines, les textures, les couleurs.

Roches dures ornementales: des appellations peu contrôlées

Ce problème d'identification découle des classifications et des dénominations établies dès la Renaissance par les marbriers et sculpteurs italiens, sur la base de l'aspect esthétique des roches, de leur provenance supposée ou de caractéristiques locatives. Les travaux des érudits du XIX^e et du XX^e s. ont précisé les origines des marbres les plus exploités, et leur ont ré-attribués aussi leur nom antique tirés entre autres de Pline l'Ancien, *H.N.* XXXVI; mais de nombreux travaux se sont basés, pour enrichir la liste des provenances, sur les carrières en fonction au XIX^e s. Le problème est parfaitement stigmatisé par BINZ/GROESSENS/VANDENVEN 1981, 145-147. Suite aux nombreuses recherches effectuées ces 40 dernières années par les historiens et les archéologues d'un côté, les géologues de l'autre, la cartographie des zones d'extraction a été amendée et confrontée aux appellations traditionnelles. L'identification des marbres blancs, en particulier, s'est largement améliorée grâce aux méthodes et outils de la pétrographie, comme la cathodoluminescence et les analyses d'isotopes, dont D. Decrouez et son équipe avaient fait leur spécialité au Muséum d'histoire naturelle de Genève (sur leurs analyses pétrographiques des marbres blancs de Boscéaz, cf. note 310). La reconnaissance des marbres colorés, pour la plupart très typés, se fait par contre toujours à l'œil nu, et ressort donc davantage de l'attribution empirique que de l'identification scientifique; les conditions antiques de l'exploitation de ces marbres, sous mainmise impériale, limite de facto aux yeux des historiens et des archéologues leur identification aux catégories traditionnelles, un critère qui ne convainc guère, loin s'en faut les géologues et les pétrographes, qui le considèrent comme très discutable, voire non pertinent (RAPPORT 1991-1992, 56-57). La grande variété des roches dures ornementales ne facilite en effet pas une approche similaire à celle adoptée pour les marbres blancs: au sein de mêmes gisements, le métamorphisme peut varier amplement, influant sur les caractéristiques physico-chimiques, la texture et la coloration des roches, qui peuvent être fort différentes à quelques mètres de distance, ou d'un banc à l'autre. L'exploitation en carrière étant par essence destructrice, il est en outre difficile de savoir si une carrière récente était déjà exploitée dans l'Antiquité, et, dans les rares cas connus, si les échantillons référentiels que l'on pourrait y prélever correspondent encore aux bancs exploités dans l'Antiquité. En l'absence d'analyses et de banques de référence, le problème reste donc pour l'instant assez insoluble.

locales: C. Morier-Genoud, qui a étudié cette composante de la décoration du palais, dénombre pas moins de 24 marbres et roches ornementales, répartis entre 19 types de marbres colorés et 5 marbres blancs, auxquels s'ajoute une série de marbres alpins indéterminés³¹⁰. La majeure partie des marbres colorés est considérée comme d'importation, en provenance des grandes carrières d'Italie, de Grèce continentale et des Iles de l'Égée, d'Asie Mineure, d'Égypte et d'Afrique du Nord. On y reconnaît en effet des classiques, comme le jaune de Chemtou (*Giallo antico*), le vert de Carystos (*Cipolino*), la brèche coralline, les vert et rouge antiques (*Verde* et *Rosso antichi*), de Thessalie et du Cap Ténare en Grèce, les porphyres rouge ou vert et l'albâtre, d'Égypte; d'autres roches ont été identifiées comme *Africano*, *Pavonazzetto*, *Portasanta*, *Fior di pesco*, *Breccia di Settebassi*, *Greco scritto*³¹¹. Des moins fréquents, comme le porphyre gris de Boulouris (Var), sont aussi représentés.

La prédominance nette du *Greco scritto* et du *Fior di pesco*, sous forme de plaques lisses ou moulurées, suggère la possibilité du recours à des marbres dits «de substitution», de moindre valeur et proposant le même aspect esthétique. D'origine régionale et donc moins coûteuses, ces roches remplacent des marbres classiques dont l'importation en quantité de points lointains du bassin méditerranéen aurait entraîné des coûts prohibitifs³¹². Le *Greco scritto*, marbre méditerranéen extrait au Cap de Garde (Algérie),

Dans le cas des marbres d'Orbe, nous restons pour notre part très dubitatif face à l'identification à Orbe de *Portasanta*, de *Pavonazzetto*, de *Breccia di Settebassi* et de *Fior di pesco*, des brèches assez variables pouvant être aisément confondues sur du matériel plus ou moins altéré par incendie ou à cause d'autres processus érosifs, comme c'est le cas à Boscéaz. Il n'est ainsi pas exclu que certaines d'entre elles soient d'origine locale et de nature calcaire, ou qu'il ne faille retenir à l'extrême rigueur qu'un seul marbre que l'on qualifiera à défaut de *Fior di pesco*.

312 L'exploitation par Rome des ressources locales dans les provinces occidentales a permis non seulement d'enrichir la gamme des roches ornementales, mais aussi de répondre à moindres frais à la demande régionale en la matière. Quelques roches des Gaules, comme le marbre blanc de Saint-Beat (Garonne), le porphyre gris de Boulouris (Var) ou des marbres blancs et la griotte des Pyrénées eurent une commercialisation plus ample, étant appréciées pour leur qualité ou leurs caractéristiques nouvelles. Les travaux de F. Braemer, étendus aux carrières de marbres locaux, ont tentés d'établir le répertoire et la diffusion des marbres dans le territoire des Gaules; ils restent essentiels pour comparer les répartitions des marbres classiques «d'origine» issus des grandes carrières sous administration impériale, et des exploitations plus régionales (BRAEMER 1982a, 1982b et 1986).

310 Voir en dernier lieu, pour une présentation actualisée, URBA I, vol. 2, 94-121. Sa contribution au colloque de Besançon (MORIER-GENOUD 2004) contient quelques inexactitudes. Pour cerner au mieux les provenances des marbres colorés d'Orbe, C. Morier-Genoud a entamé une collaboration avec les prof. F. Guidobaldi, de l'Université la Sapienza, Rome, et L. Lazzarini, du Département d'histoire de l'architecture de l'Université de Venise, ainsi que V. Serneels, Institut de Minéralogie et de Pétrographie de l'Université de Fribourg, et N. Meisser, conservateur du Musée cantonal de Géologie de Lausanne. La détermination des marbres blancs a été

effectuée par D. Decrouez, du Muséum d'Histoire naturelle de Genève, et K. Ramseyer, de l'Institut de géologie de l'Université de Berne; voir leur contribution dans URBA I, vol. 2, 513-517.

311 Sous ces appellations sont parfois regroupées des réalités géologiques différentes des marbres ayant reçu à l'origine ces dénominations – d'où la difficulté d'attribution en raison de leur structure peu homogène, comme le reconnaît Morier-Genoud: il suffit de comparer les planches photographiques d'identification d'ouvrages comme MIELSCH 1985, BORGHINI 1989, PENSABENE/BRUNO 1998. Voir encadré.

est reconnu à Orbe sous deux faciès, à fins et à gros grains; il a été concurrencé par des marbres d'Asie Mineure, en particulier de Proconnèse, en mer de Marmara, mais son aspect se retrouve aussi sur des roches du Val Senestre (Alpes occidentales). Le *Fior di pesco*, originaire d'Eubée et remplacé parfois par une griotte mauve des Pyrénées, pourrait venir en réalité des carrières de Villette, en Savoie. De Savoie a aussi été extrait, à Modane, un marbre jaune concurrençant à Orbe le *Giallo antico* de Chemtou. Un marbre rouge originaire de Sampans, en Franche-Comté, a également été reconnu. Le *Nero antico* semble être un calcaire bitumineux alpestre préféré au marbre traditionnel exploité à Djebel Aziz (Tunisie). Nous ajouterons aussi la possibilité du *Cipollino verde* dont une carrière était encore exploitée dans les hauts de Saillon/VS au XIX^e s.³¹³

Dans le cas des marbres blancs, utilisés surtout pour les moulurations et des plaques lisses, Carrare (I), le massif du Pentélique, Thasos (GR) et Proconnèse (Marmara, Turquie) sont les principales sources d'approvisionnement, mais plusieurs faciès de marbres des Alpes méridionales probablement, dont deux peut-être de Peccia, dans le Tessin, ont été également reconnus³¹⁴. Ce sont ainsi cinq à douze marbres blancs différents dont seul le Carrare semble utilisé à multiples fins, le reste étant principalement débité en plaques. L'essentiel des roches que l'on peut supposer de substitution à Orbe proviennent, on le voit, de formations des massifs jurassien ou alpestre (Jura français, Alpes savoyardes et italiennes). Le matériau le plus abondant reste toutefois le calcaire urgonien régional, exploité à Orbe-même (carrière de Beaulieu?) ou à proximité, ne serait-ce qu'à La Lance, près de Concise. Employé en diverses qualités pour la construction, les dallages, les placages et les éléments de mouluration, il présente quatre faciès plus ou moins coquillers et de teintes nuancées: le plus caractéristique, blanc beige ou ivoire; un rosé, un beige légèrement veiné de bleu ou de noir, un gris clair à veines blanches de calcite³¹⁵.

La palette chromatique joue donc sur une dizaine de couleurs avec les bleutés, les jaunes, les verts, les brèches blanches et violacées ou rouges, les rouges, les gris, les beiges, le noir et le blanc, augmentés de textures et de nuances variées. C'est un peu moins d'une vingtaine de roches colorées d'origines différentes si l'on accepte toutes les attributions, auxquelles il faut ajouter les faciès du calcaire urgonien et les marbres blancs³¹⁶. Une telle richesse ne se rencontre pas fréquemment sur le Plateau suisse, ni en contexte privé: C. Morier-Genoud en a fait la démonstration convaincante sur les ensembles qu'elle avait étudiés³¹⁷: outre le calcaire urgonien présent partout et quelques attestations de marbre blanc, les établissements ruraux de Buchs/ZH, de Kallnach/BE, de Vallon/FR ne présentent que un à quatre marbres importés ou supposés tels; ajoutons la *pars urbana* septentrionale de la villa voisine d'Yvonand-Mordagne, d'un standing manifestement supérieur, qui a livré sept marbres colorés et deux blancs, ainsi que d'éventuelles variétés proches, soit au maximum douze marbres³¹⁸. Il n'y a qu'à Avenches, en contexte urbain, qu'un édifice atteigne la richesse d'Orbe-Boscéaz: c'est le palais de Derrière-la-Tour, où les marbres les plus traditionnels et classiques sont utilisés, bien qu'y manquent six roches présentes à Orbe³¹⁹. On comparera avec intérêt le nombre et les types de marbres des sites suisses avec ceux représentés en Campanie³²⁰: l'étude menée à Pompéi et Herculaneum par E. Dubois-Pélerin montre qu'il n'y a pas plus d'une vingtaine de marbres colorés différents mis en œuvre dans les pavements en *opus sectile* et les placages, avec quelques variantes sur la palette présente à Orbe, et que le but de cette décoration s'applique à mettre en valeur de façon exhaustive la polychromie et les variétés de ces roches ornementales³²¹. Le riche éventail

313 SEPTFONTAINE 1999, 9 et 11-13. Comme le soulignent D. Decrouez et C. Morier-Genoud, la détermination de ces roches nécessite en l'état une analyse plus approfondie.

314 Cf. URBA, vol. 2, 517, échantillons 92-220 et 92-231. Le corpus de référence est en cours de constitution et certaines identifications sont donc susceptibles d'être à terme modifiées.

315 MORIER-GENOUD 2004, 306-307, fig. 7-9.

316 Dans URBA I, vol. 2, 106-109, C. Morier-Genoud répartit les roches dures et les marbres comme suit:

- 1 Bleuté: *Greco scritto*.
- 4 Violacés: *Fior di pesco* (m. Chalcidum), *Breccia di Settebassi* (m. Scyreticum), *Pavonazzetto* (m. Phrygium), *Portasanta* (m. Chium).
- 3 Jaunes: *Giallo antico* de Chemtou (m. Numidicum), Albâtre égyptien (?), marbre de Modane (Savoie).
- 5 Verts: *Verde antico* (m. Tessalicum), *Porphyre vert* (m. Laecedamonium), *Cipollino verde* (m. Caristum), *Africano verde* (m. Lucullaeum); *Granito verde minuto della sedia di San Lorenzo* (lapis Ophytes).
- 5 Rouges: *Porfido rosso* (l. Porphyrites), *Rosso antico* (m. Taenarium), *Breccia corallina* (m. Sagarium), *Africano rosso* (m. Lucullaeum); marbre de Sampans-grain d'orge (Jura).
- 1 Gris: *Porfido bigio*, provenant de l'Esterel (Var).
- 1 Noir: *Nero antico*, probablement local à notre sens.

317 MORIER-GENOUD 2004, 304, tableau 6 qu'il faut toutefois corriger en supprimant le Bardiglio, et en tenant compte des notes 313-314, *supra*.

318 La villa de Buchs/ZH où les placages sont réalisés en calcaires locaux, urgonien et micritique, présente trois rares fragments de *Semesanto*, magnifique variété de *Breccia di Settebassi*, et un marbre blanc des

Alpes méridionales (DUBOIS/MORIER-GENOUD 2004, 197); l'établissement de Kallnach/BE a livré du *Cipollino* et du *Verde antico*, du *Giallo antico* et du *Fior di pesco*; celui de Vallon/FR ne semble avoir été revêtu que d'un marbre de type *Breccia di Settebassi*, enrichi d'éléments de *Cipollino* et de *Verde antico*. À Yvonand-Mordagne, en cours d'étude, ont été retrouvés trois brèches, dont le *Fior di pesco* violacé attesté à Orbe, de probable substitution, deux marbres blancs, un rose et un gris veinés, du *Verde antico*, de la coralline (?).

319 L'albâtre, le porphyre gris, le noir antique, l'*Africano* et le *Granito Verde della sedia di San Lorenzo*.

320 MORIER-GENOUD 2004, 304-305, tableau fig. 6 (avec les réserves de rigueur), face à DUBOIS-PÉLERIN 2004, 274-282, tableaux fig. 5-6.

321 Le XVIII^e siècle ne fera pas différemment dans l'architecture palatiale et ecclésiastique, parfois sous une forme de type encyclopédique, dans les sols des palais romains (par exemple Sala delle Muse du palais Rondinini, BORGHINI 1998, 205, fig. 57c).

des exemples d'Orbe et Derrière-la-Tour recoupe ainsi les réalités italiennes du I^{er} s., et suppose la même volonté encyclopédique, voire idéologique³²². Relevons que la grande villa d'Echternach (LU) a livré, elle aussi, des milliers de fragments de près de vingt-cinq marbres différents³²³. L'échantillonnage d'une vingtaine de variétés est un chiffre que l'on retrouve aussi dans les imitations peintes: si H. Eristov n'identifie formellement à Pompéi que six marbres traditionnels, elle en compte bien davantage, regroupés par catégories morphologiques; S. Vander Kelen en dénombre pour sa part seize, auquel s'ajoute un solde non identifié³²⁴; le corpus pictural d'Orbe en offre environ vingt, tout comme les peintures d'importants édifices d'Autun³²⁵.

Sur le plan du déploiement du luxe des placages et de l'usage des marbres, les grandes et riches demeures particulières de province sont ainsi comparables aux édifices publics et se distinguent nettement des autres villae. L'emploi qui est fait des placages conforte cette distinction.

5.2.4.2. Répartition des placages

Ces marbres présentent pour la plupart des configurations de mise en œuvre habituelles: revêtements simples de sol ou de paroi, sous forme de dallages ou placage unis, ou encore de registres d'orthostates à encadrements reprenant les schémas de composition picturaux. Quelques ensembles caractérisés par leurs reliefs moulurés, ainsi que de nombreuses découpes d'*opus sectile* attestent l'existence de revêtements plus recherchés dont la localisation a pu être en partie précisée.

Les matériaux de placage les plus simples, en calcaire urgonien et marbre blanc, ont été essentiellement retrouvés dans la démolition des complexes thermaux, en particulier dans le remplissage des hypocaustes (L 34, dans une moindre mesure L 32), ainsi que, dans le bâtiment principal, dans l'hypocauste du *cubiculum* chauffé L 121. Mais les concentrations les plus spectaculaires et les plus intéressantes, tant par leur situation que par la variété des marbres qu'elles ont fournies, se situent en L 101 et L 103, et en dépotoir dans le grand bassin ornamental Bn 92 fermant le jardin septentrional 86.

La démolition recouvrant la mosaïque d'Achille à Scyros, dans l'*æcus* 101, a livré plus de 1'000 fragments de plaques et d'éléments d'*opus sectile*, ce qui le désigne comme la pièce probablement la plus richement décorée de la demeure³²⁶. Cet échantillonnage réunit une vingtaine de marbres blancs et colorés, soit plus des deux tiers des roches ornementales employées à Boscéaz.

Dans la période d'abandon de la demeure, la grande pièce voisine 103 a dû faire office de «magasin» pour les récupérateurs de matériaux; y a été retrouvé un véritable gisement de plaques en *Greco scritto* et en marbres blancs, dans une moindre mesure en *Fior di pesco*, ainsi que quelques autres composantes (corniches, moulures et bandes de séparation en marbre blanc, corniche en *Rosso antico*, fig. 184-185)³²⁷. Les plaques, écrasées au sol, étaient à l'origine appuyées contre le mur 400; ce dépôt de spoliation a pu réunir l'essentiel des revêtements pariétaux arrachés aux thermes

322 Sur la symbolique et les notions idéologiques que véhiculent les marbres à époque romaine, rapportées par Stace et d'autres poètes, ainsi que par les encyclopédistes comme Pliny l'Ancien, voir le point effectué par MORIER-GENOUD 1999, 26.

323 METZLER/ZIMMER 1982, 43; METZLER/ZIMMER/BAKKER 1981, 145-152.

324 ERISTOV 1979, 695-696, VANDER KELEN 1998, 43.

325 Sur le choix étendu des marbres imités à Orbe, cf. 4.1.13.2, p. 187.

326 MORIER-GENOUD 1999, 6-7, URBA I, vol. 2, 97.

327 MORIER-GENOUD 1999, 6, 46-47, URBA I, vol. 1, 353, et vol. 2, 95.



Fig. 184

L 103, gisement des plaques de marbre récupérées et stockées en L 103.

Fig. 185

Plaques moulurées, corniches et éléments de revêtement issus de L 103 et L 101 (photo Fibbi-Aeppli).



comme à la pièce 101: les quelque 800 fragments constituant les grandes plaques de *Greco scritto*, incisées et moulurées, se répartissent en deux ensembles décoratifs distincts dont l'un (ensemble 4) recolle en effet avec certains des 190 fragments similaires retrouvés sur la mosaïque de l'*æcus*, laissant penser que cet ensemble ornait initialement ses parois. On ne peut exclure non plus, même si nous ne privilégions pas cette hypothèse, l'appartenance de ces placages à la vaste salle où elles ont été découvertes³²⁸. La forte calcination des plaques et la fragilisation des marbres blancs, réduits à une consistance de sucre, est due à un foyer d'incendie dans la salle 103 et pourrait être la raison de l'abandon de ce stock³²⁹.

Enfin le dégagement du bassin Bn 92 a livré dans sa partie occidentale les éléments de plusieurs revêtements: plaques diverses de *Fior di pesco* et quantité de plaquettes, listels, bandes et bandeaux d'encadrement – ces derniers en *Breccia corallina*, *Rosso* et *Verde antichi* –, de formes d'*opus sectile*, concentrées principalement le long du mur 377. L'homogénéité de ces éléments les distingue nettement du point de vue des formes et des couleurs (fig. 186). Les formes et plaques fragmentaires présentaient des traces de retaille, en particulier sur les *breccie di Settebassi* retrouvées

328 Hypothèse soutenue par MORIER-GENOUD 1999, 7-9 et 11.

329 *Ibidem*, 48.

Fig. 186

Choix d'éléments d'*opus sectile* issus du bassin 92 et de L 101 illustrant la variété des roches décoratives utilisées (photo Fibbi-Aeppli).



là; le phénomène, observé aussi sur les plaques de *Greco scritto* et marbre blanc de L 103, témoigne des travaux secondaires de remploi réalisés sur ces matériaux, dont le solde ou les pièces inutilisables ont été jetées; leur situation pêle-mêle à du mobilier dans la portion ouest du remplissage du bassin d'apparat – en raison probablement d'un acheminement à partir de B4 par le couloir 87 puis l'*ambitus* 70 – montre en outre que celui-ci a servi de dépotoir dès qu'il n'a plus été en fonction et que ses grandes et lourdes dalles calcaire étaient déjà récupérées³³⁰.

5.2.4.3. L'usage et les formes décoratives

Le matériau le plus abondant, le calcaire urgonien blanc beige, est principalement utilisé, en concurrence avec le marbre blanc, en plaques lisses, carrées d'un *cubitus* de côté (44,5 cm) ou rectangulaires de près du double (77 x 21 cm min.), ainsi que pour les bandeaux plats ou chanfreinés, les moulurations telles que corniches et cimaises, et les baguettes de transition plates ou demi-rondes³³¹. La démolition générale a fréquemment livré des fragments de plaques de 3-4 cm d'épaisseur à mettre sans doute en relation avec le dallage des circulations du palais (galeries et portiques principalement). Dans les grands thermes, où les placages avaient leur place pour des raisons évidentes d'entretien et d'isolation, le principal matériel lithique retrouvé consistait en grandes plaques lisses de calcaire urgonien et de marbre blanc. Le calcaire local a pu apparaître dans la plupart des pièces liées à la présence de l'eau, en revêtement inférieur de paroi – plinthe et probable placage à hauteur d'homme, selon les proportions fréquentes de la seconde moitié du II^e s. – et y servir également de dallage. Il est courant dans le petit *balneum*, où il remplissait l'hypocauste de L 34 dont il constituait sans doute la plinthe, et vraisemblablement le dallage de l'abside trilobée 35, éventuellement aussi du *laconicum* L 32. Il se retrouve de même – avec quelque 120 fragments portant des traces de retaille effectuée sur place et à l'exclusion de tout autre matériau lithique – dans la pièce chauffée L 121 dont il revêtait probablement la partie basse des murs et le sol (cf. chap. 7.4.1.3 et note 407). Plus au nord encore, C. Morier-Genoud mentionne environ 300 fragments récoltés en 1987 dans un hypocauste des thermes antérieurs de B5, qui peuvent avoir appartenu à ce complexe ou avoir participé à la décoration du nymphée 57 qui lui a succédé³³². Le calcaire urgonien est ainsi avant tout employé comme revêtement utilitaire, vu son abondance et sa facilité d'approvisionnement. C. Morier-Genoud remarque qu'à l'exception de son usage dans les thermes, il semble absent des pièces d'apparat³³³.

Un même usage est fait des marbres blancs, qui bénéficient toutefois d'un statut supérieur, dans les limites de ce qui a été dit plus haut de leur faveur sous l'Empire: plaques lisses d'au minimum 83 x 48 cm retrouvées en L 103, appartenant à la pièce ou provenant du grand *balneum*; négatifs de plaques de 80 x 80 cm, 68 x 49 cm, 69 x 95 cm revêtant la piscine chaude Bn 871 de L 167 qui en conserve un fragment encore en place (fig. 187 à comparer avec vol. II, p. 366, fig. 390)³³⁴; plaques plus

330 *Ibidem*, URBA I, vol. 2, 94. Sur la datation problématique de l'abandon du bassin, MORIER-GENOUD 1999, 46.

331 URBA I, vol. 2, 96 et MORIER-GENOUD 1999, 83, type 1.

332 *Ibidem*, 6.

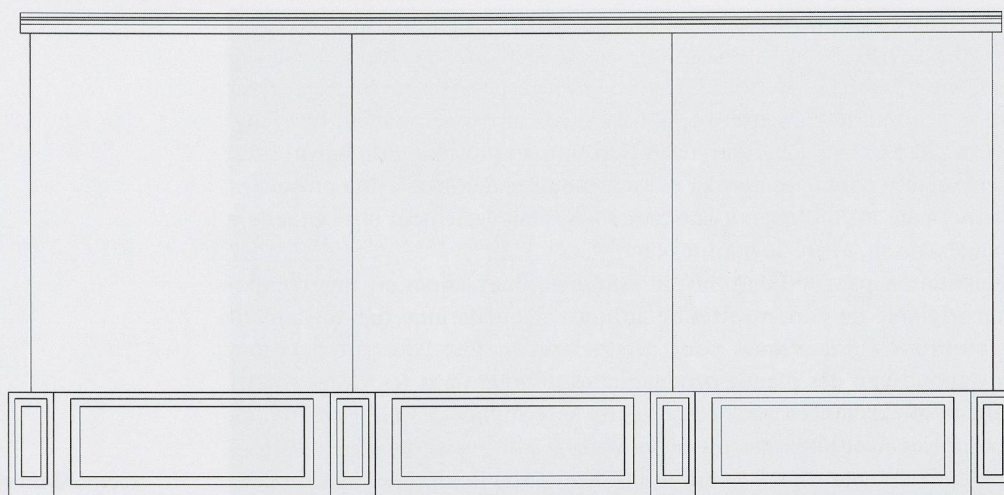
333 *Ibidem*, 50.

334 URBA I, vol. 1, 181, et vol. 2, 95; les différentes mesures relevées ne laissent pas des modules apparaître clairement, comme souvent pour les surfaces unies.



Fig. 187

L 167, empreinte des plaques de revêtement du solium 871 et baguette de raccord en place en bas à gauche.

**Fig. 188**

Proposition d'agencement des plaques en Greco scritto de l'ensemble 3 attribué à L 103 (dessin M. Glaus d'après MORIER-GENOUD 1999, pl. 1). Éch.: 1:30.

petites à moulurations droites plus ou moins complexes, mais aussi listels ou filets pour les marbres saccharoïdes à gros grains retrouvés dans le dépotoir du bassin 92 et la démolition de L 101. Le Carrare apparaît surtout pour les corniches et cimaises, les moulures et bandeaux chanfreinés ou de séparation, les baguettes plates ou à section arrondies; il est également employé pour des éléments d'applique retrouvés dans l'æcus bibliothèque 101, sur lesquels nous reviendrons en fin de chapitre.

Les deux marbres colorés les plus utilisés sur le site sont le *Fior di pesco* et le *Greco scritto*, présents dans tous les principaux édifices de la demeure.

Le premier a servi à débiter de grandes dalles à face arrière bossagée, épaisses de 3-4,5 cm, qui ont pu être employées en dallage, en association plausible avec le calcaire urgonien, ou en lambris, opposé au même calcaire ou aux marbres blancs; pour ce deuxième usage, les plaques de *Fior di pesco* présentent souvent des moulurations d'encadrement ou des formes géométriques simples et des mesures normalisées, multiples ou subdivisions du pied de 29,6 cm³³⁵. Cette roche à veines violacées et blanches a aussi été découpée en petites plaquettes d'*opus sectile* retrouvées dans le bassin.

Le second, le *Greco scritto*, est uniquement utilisé sous forme de plaques à motifs moulurés (ou rainurés) et d'orthostates lisses. Les éléments récoltés en L 101 et L 103 permettent de reconstituer deux compositions typiques des zones basses, à mouluration ornementale de 2,5-4 cm organisée selon une séquence anglet-listel-gorge souffrant quelques variations d'agencement dans certains tracés secondaires. La première composition, qui pourrait appartenir à L 103, est un registre de compartiments à encadrement hauts de 42,5 cm et boutisses larges de 17,6 cm à 22,4 cm, auquel est associé un bandeau mouluré de transition haut de 8,8 cm (ensemble 3, fig. 188)³³⁶. La seconde composition, attribuée de préférence à L 101, est plus riche: haute de 44,8 cm, elle propose des cercles inscrits dans des *scuta* à découpes circulaires et de courts losanges – plutôt que des carrés sur la pointe – bordés de deux bandes verticales, d'une longueur restituée à 70,4 cm en moyenne, vraisemblablement alternés à des rectangles aux côtés concaves et six points de contact, de 44,4 cm de haut et restitués à 121,8 cm de long (ensemble 4); s'y ajoutent peut-être des carrés à côtés

335 Par exemple ensemble 4 chez MORIER-GENOUD 1999, 36, pl. 5.

336 *Ibidem*, 9 et 33-34, ensemble 1, pl. 1; URBA I, vol. 2, 101, fig. 469, 117, fig. 475.

Fig. 189

Restitution des plaques moulurées en Greco scritto de l'ensemble 4 (dessin M. Glaus d'après MORIER-GENOUD 1999, pl. 3-5). Éch.: 1:20.

Fig. 190

Proposition d'agencement des plaques en zone basse de L 101 (dessin M. Glaus d'après MORIER-GENOUD 1999, pl. 2). Éch.: 1:30.



concaves, inscrits ou non dans un carré (fig. 189-190)³³⁷. Le tout était surmonté d'une grosse baguette de transition à section arrondie, de même nature. L'association de ces éléments avec des plaques moulurées en *Fior di pesco* est envisageable pour une variation chromatique bienvenue; elle est aussi supposée pour un troisième ensemble très fragmentaire à moulurations plus simples provenant du bassin L 92. Un fragment appartenant à un dernier placage mouluré de *Greco scritto* provenant de la pièce thermale 161 indiquerait que cette roche était également mise en œuvre dans le grand *balneum*, à côté du marbre blanc³³⁸.

L'ornementation par moulurations ou rainurage des plaques est une composante assez originale de l'ornementation lithique, laquelle joue habituellement sur les oppositions chromatiques pour dessiner ses motifs. Pour comparaison, C. Morier-Genoud cite des plaques ornementales insérées dans les vastes revêtements marmoréens d'édifices tardifs d'Ostie, tel le Nymphée des Erotes (IV iv, 1), où une plaque de marbre blanc dessine un losange couché inscrit dans un rectangle, et la *domus* du Nymphée (III vi, 1), où le revêtement de la fontaine présente des plaques en remploi ornées de trois motifs moulurés du même genre: un *scutum*, un carré à côtés concaves et un rectangle couché à six points de contact correspondant au motif attesté à Orbe³³⁹. Les proportions sont doubles en hauteur (88,5 cm) mais approchantes en longueur (152 cm); celle des petits compartiments est de 89,5 cm. Le matériau utilisé semble être du *Greco scritto*. Nous citerons surtout, et plus près de nous, une plaque de calcaire rosé des Villard d'Héria, de 120,5 x 111 cm à moulure d'encadrement et motif de *scutum* identique à celui d'Orbe³⁴⁰. De même, les plaques ornementales des revêtements en marbre gris et bleu-gris de zone basse des pièces résidentielles de la cour centrale et des salles de l'arrière-cour de la villa de Montmaurin, ainsi que de nombreux exemples des thermes impériaux à Trèves, publiés par D. Krencker³⁴¹. Les motifs ornant les plaques appartiennent au répertoire des formes géométriques de l'architecture (corniches ou moulurations) ou de l'*opus sectile* (formes géométriques) régulièrement reproduit en peinture murale et sur lequel nous ne reviendrons pas (cf. *supra* 4.1.13 et chap. 7.12.2.3). À noter que la technique de la moulure ou de la rainure pour dessiner des motifs est aussi appliquée magistralement aux panneaux médians en marbre blanc du péristyle de la villa d'Armira, en Bulgarie, édifiée également au II^e s.³⁴².

Les orthostates et les éléments de séparation et d'encadrement

La zone médiane des parois recouvertes de placages semble avoir été simplement constituée de panneaux en *Greco scritto* ou marbre blanc juxtaposés, ou séparés et encadrés par des bandes et bandeaux colorés récoltés en majorité dans le bassin 92 (ensemble 5; fig. 191)³⁴³. Jouant sur leur contraste chromatique avec les plaques unies blanches ou bleutées, les bandes en *Verde* ou *Rosso antico*, larges de 3,6-3,7 cm,

337 MORIER-GENOUD 1999, 9 et 34-36, ensemble 2, pl. 2-4; URBA I, vol. 2, 101-102, fig. 470, 118-120, fig. 476-478.

338 MORIER-GENOUD 1999, 36, pl. 5 pour les ensembles 3 et 4; URBA I, vol. 2, 96, où ils ne sont pas repris comme ensembles.

339 URBA I, vol. 2, 101-102; MORIER-GENOUD 1999, 35; voir RICCIARDI 1996, vol. II, resp. 224-226, fig. 407 et 410, et 216-217, fig. 387-388, et 218, fig. 389 pour une photo.

340 LERAT 1998, 121, fig. 75.

341 FOUET 1969, 101-103, fig. 49, et 106 (frises à panneaux moulurés), pl. XXla-d, XXVc et XXIIa et c pour leur mise en œuvre; KRENCKER 1929, 307-315, fig. 479-481 et 484.

342 MLADENOVA 1990, fig. 124-142, pl. 53-78, et VALÉVA 1991, 196-197.

343 RAPPORT 1991-1992, 53-54, fig. 39; MORIER-GENOUD 1999, 9 et 36-37, pl. 17; URBA I, vol. 2, 103 et 115.

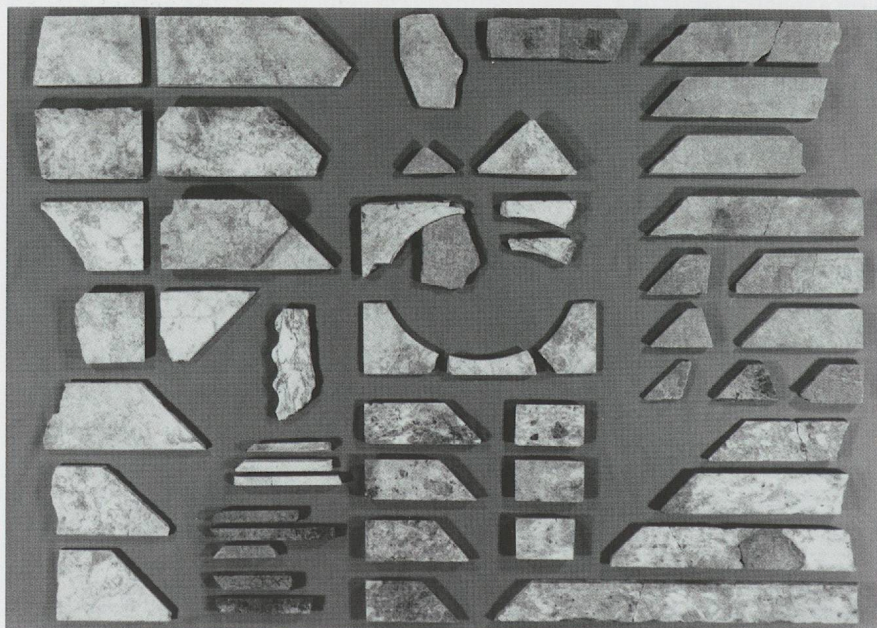


Fig. 191

Bandes et listels de différents modules pouvant encadrer des orthostates médians en L 101 ou appartenir à un opus sectile (divers éléments au centre). Hors éch.

Fig. 192

Ostie (IV v, 9), cortile du Dionysos, placage de marbre du portique (cliché personnel).



et les bandeaux de *Breccia corallina*, larges de 6,4 et 7,2-7,4 cm, peuvent dessiner des cadres orthogonaux, avec des joints à 45°, mais aussi probablement des formes géométriques attestées par des angles à 70° et 110°, témoignant d'articulations plus complexes³⁴⁴. L'emploi de ces bandeaux est bien illustré par les placages encore en place d'Ostie, en particulier dans la cour du Dionysos (IV v, 7, fig. 192) et les pièces C et F de la *domus* d'Amour et Psyché (I xiv, 5) ou le siège de corporation I xii, 8, dans la cour des Thermes du Forum. Il servent principalement à l'encadrement, large ou étroit, des champs, mais peuvent aussi simplement séparer les panneaux (Ostie, Nymphée des Erotes [IV iv, 1], villa d'Arcinazzo Romano, pièce XIX³⁴⁵). On observe comme à Orbe l'emploi fréquent de brèches pour des cadres larges (cour du Dionysos, Thermes du Forum) ou des fonds (pièce C de la *domus* d'Eros et Psyché), et du *Rosso antico* contrastant avec des champs blancs (*ibidem*, cour du Dionysos), un effet bien rendu également sur certaines imitations très réalistes de placage muraux d'Éphèse (vol. II, p. 395, fig. 405)³⁴⁶. Ces éléments ont pu être conjugués (cour du Dionysos) ou flanqués de filets contrastés blancs et noirs (*domus* d'Amour et Psyché); il n'est pas exclu qu'ils aient été aussi mis en œuvre dans l'encadrement d'éléments en *opus sectile*.

Opera sectilia

La polychromie des marbres présents à Orbe est pleinement exploitée dans le cadre des compositions en *opus sectile*, qui ont essentiellement revêtu des parois: aucun sol de la *pars urbana* n'a en effet révélé de lit de pose et d'accrochage caractéristique de cette technique³⁴⁷. Quelques motifs de carreaux fréquemment employés en pavement, avec un effet visuel couvrant apparenté aux systèmes à réseau, ont pourtant été reconstitués, mais ces combinaisons géométriques restent sujettes à caution et peuvent être employées aussi, pour les plus certaines d'entre elles, en *opus sectile* mural.

Suite à notre étude préliminaire de 1992, C. Morier-Genoud a reconnu plusieurs ensembles d'*opus sectile*, d'attribution inconnue ou participant à la décoration de l'*æcus* 101³⁴⁸.

Du remplissage du bassin 92 provient un décor à carreaux (ensemble 1), composés de disques de 18 cm de diamètre inscrits dans des carrés de 21 cm (diagonale de 29,6 cm), réalisés en *Rosso antico*, *Breccia corallina*, *Breccia di Settebassi* et correspondant au motif Q2 de la typologie de F. Guidobaldi (fig. 193-194a)³⁴⁹. Morier-Genoud souligne, ce que nous n'avions pas assez fait, la particularité du fractionnement du carré en éléments joints au deux tiers de chaque côté, permettant la succession alternée des couleurs susmentionnées et imprimant au motif un mouvement circulaire. Le jeu chromatique opère ainsi sur deux niveaux, le carré et le disque³⁵⁰. Sur la base de trois triangles isocèles en *Verde antico* de modules complémentaires – de 4,5-5, 7-7,5 et 9-10 cm –, Morier-Genoud restitue un autre motif de 18-20 cm de côté, le type Q4 (fig. 194b)³⁵¹; il s'agit de carreaux composés de quatre carrés emboîtés sur la pointe, qu'elle propose en alternance avec Q2

344 C. Morier-Genoud mentionne aussi le recours à ces angles pour réaliser des joints donnant une illusion optique de profondeur par de fausses lignes de fuite angulaires.

345 FIORE/MARI 2005, 637-638, fig. 9 et détail fig. 11.

346 Éphèse, dans les décors des pièces H2/12a, H2/SR28 H2/15, et de la cour H2/21 (STROCKA 1977, fig. 275-279, 185, 257-261, 210-215). Voir également cette association sur des vrais marbres – *Bosso brecciato*, marbre blanc – chez THÜR 2005, pl. 106.13, dont le décor en relief peint de H2/SR 17 donne l'imitation (STROCKA 1977 fig. 145-148).

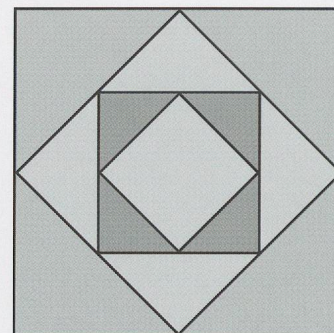
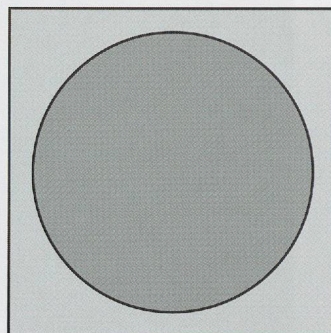
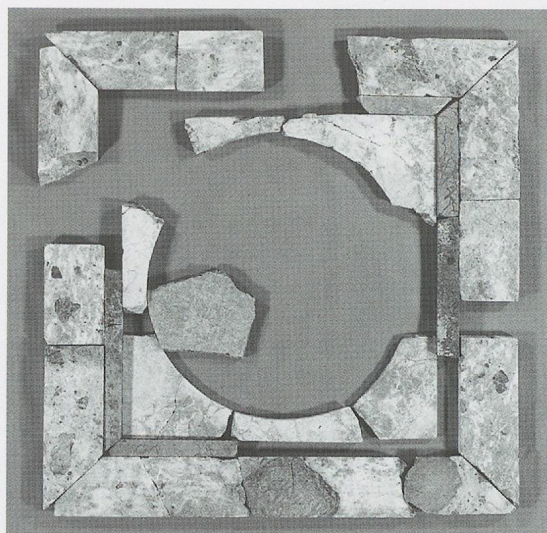
347 Empreintes et fragments de céramique d'égalisation (cruches, amphores); voir par ex. GUIDOBALDI 1985, pl. 11 et 13. Seuls sont susceptibles d'avoir reçu des *sectilia* les sols sur *suspensura* des thermes ainsi que ceux des grandes pièces d'agréments des *diaetae* (L 38, 41 [tapis central], 55), tous irrémédiablement détruits et perdus, *supra* p. 256.

348 MORIER-GENOUD 1999, 37-41 et 89-90, dont l'ensemble 6 devenu 1 dans dans URBA I, vol. 2, 98-99, fig. 465.

349 RAPPORT 1991-1992, 52-57; MORIER-GENOUD 1999, 37-38, pl. 18, URBA I, vol. 2, 99, fig. 466; GUIDOBALDI 1985, 182-183, fig. 4.

350 À cette hypothèse très séduisante, nous opposerons sans conviction la possibilité, qui ne peut être exclue au moment de la découpe d'éléments fragiles, d'une subdivision renforçant leur structure et facilitant leur manipulation et leur pose.

351 URBA I, vol. 2, 99, fig. 467; cf. GUIDOBALDI 1985, 183, fig. 4.



sur la foi d'une affirmation de Guidobaldi³⁵². Outre la disposition en damier, ces motifs pourraient être séparés par des bandeaux formant trame, une disposition attestée aux thermes du Forum d'Ostie³⁵³. Ces deux propositions posent toutefois des problèmes de valeurs modulaires. Nous avons pour notre part proposé de voir le motif Q2, auquel nous ajoutons désormais le motif Q4, en alternance avec les plaques unies de *Fior di pesco*, en forme de registre linéaire de sol (passage) ou de parement³⁵⁴.

L'œcus d'apparat 101

L'abondance des fragments retrouvés dans la démolition scellant L 101 dessine un répertoire de formes multiples et de petits éléments ciselés attestant l'existence d'un ou plusieurs *opera sectilia*, sans doute associés au placage uni et mouluré de zone basse. Se dégage également de ce matériel la très grande polychromie des motifs et la variété des roches (*Breccia di Settebassi*, *Rosso* et *Verde antichi*, jaune antique, porphyres rouge et vert, Africano rouge et vert, *Pavonazzetto*, *Fior di pesco*, *Portasanta*, et marbre blanc de Carrare). Un ensemble devait probablement constituer un registre continu en bandeau supérieur de placage comme en attestent les imitations peintes de Lisieux, Chartres ou Genainville citées dans les chapitres précédents. Il a pu intégrer un carré de 21,8 cm de côté à disque inclus de 20,2 cm de diamètre, en trois couleurs (*Giallo antico*, *Africano rosso* et *verde*)³⁵⁵. Disposé sur la pointe, ce carreau, de type QD, s'insère sans problème dans un registre d'un pied de hauteur. Sont aussi attestés dans la pièce des éléments plus grands, tel un disque inclus de 30 cm, ou de nombreux petits éléments courbes ou angulaires, segments de cercles, losanges, d'autres formes complexes, de multiples listels ainsi que des bandes d'encadrement de 3,8 à 4,4 cm de large en jaune antique et en *Pavonazzetto*, des carrés en *Verde antico* ou en *Fior di pesco* de 5,3, 6,2, 7,6 et 11 cm de côté³⁵⁶. La plupart de ces éléments a dû constituer un registre ou un/des panneaux d'*opus sectile* d'une grande richesse – voire des tableaux – rehaussant le placage médian ou décorant les zones hautes de la pièce. Morier-Genoud cite

352 GUIDOBALDI 1985, 187. Des exemples d'alternance en damier sont documentés dans des contributions ultérieures. À noter cependant que le carré central manque; l'ensemble forme en outre un carreau de 18,6 cm et non 21 cm comme l'autre motif Q2. Morier-Genoud compense cette différence en restituant des encadrements en *Breccia corallina*, de 6,4 cm sur le carré de 21 cm, et de 7,4 cm sur celui de 18,6 cm, tous deux atteignant ainsi des dimensions approchantes de 33,8 et de 33,4 cm, une variation négligeable qui se fond dans l'ajustement des

pièces. La mesure approchant l'unité du pied de Drusus (33,1-33,3 cm), elle y voit au passage l'indice de l'activité d'artisans indigènes selon des modules prédéfinis (sur l'usage et la diffusion du pied de Drusus, voir DUNCAN-JONES 1980, et CHOUQUER/FAVORY 1992, 79-81). Elle concède toutefois que l'encadrement des motifs n'est pas connu sinon, sous une forme différente, dans un motif attesté à Tivoli – un carré inclus dans un carré trois fois plus grand, niant à notre sens la notion même d'encadrement (type QkQ, GUIDOBALDI 1985, 183, fig. 4 et pl. 3.6).

Fig. 193

Illustration d'agencement des éléments d'*opus sectile*; au centre, motif Guidobaldi Q2 (cercle inclus dans un carré); de l'extérieur vers l'intérieur: verde antico, nero, breccia corallina, et di Settebassi, rosso antico.

Fig. 194a-b

Carreaux d'*opus sectile* restitués par MORIER-GENOUD 1999, selon la typologie Guidobaldi: motifs Q2, Q4. Éch.: 1:5.

353 La disposition, dite *modulo a quadrati listellati* par GUIDOBALDI 1985, 205-206, fig. 25 B et pl. 12.1, pose également problème dans la mesure où les carreaux ne sont pas de dimensions identiques.

354 RAPPORT 1991-1992, 56.

355 MORIER-GENOUD 1999, 39-42, ensemble 7, pl. 19, URBA I, vol. 2, 103-104, ensemble 6.

356 MORIER-GENOUD 1999, 39-40, pl. 23, reconstruit de façon plus discutable un autre motif régulier de 14,1 cm de côté, sur la base d'un triangle isocèle haut de 2,8 cm et d'un triangle rectangle de 5,6 cm de long (URBA I, vol. 2, 99-100, fig. 468, ensemble 2): il s'agit d'un motif à rectangle diagonal et losange inscrit, jouant en composition répétitive sur l'inversion chromatique des couleurs (GUIDOBALDI 1985, 197, fig. 16) qu'elle inscrit – comment? – en parement, alors qu'il s'agit d'un motif de pavement. Tout au plus pourrait-on par hypothèse le situer dans un éventuel placage de la bande réservée de banquette, que nous verrions de préférence revêtue de grandes plaques de marbre blanc dont nombre de fragments ont été tirés de la démolition, cf. socle de présentation de statues ou autre mobilier précieux.

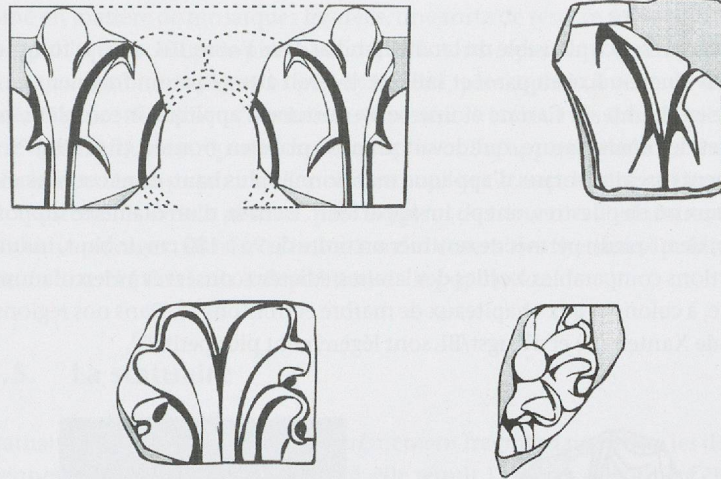


Fig. 195

Éléments de frise: oves à couronne et dards végétalisés, feuilles et fleurons (MORIER-GENOUD 1999, pl. 26). Éch.: 1:2.

comme parallèle de peu postérieur un décor de la villa de Castro dei Volsci (I)³⁵⁷, représentant un édicule à fronton dans la tradition du III^e style, fait de marbre blanc, vert, rouge et jaune antiques, porphyre rouge et ardoise, une palette équivalente à celle d'Orbe, laquelle est toutefois étendue au porphyre vert, au *Pavonazzetto* et au *Fior di pesco*, et où l'ardoise est remplacée par un noir de calcaire local. Nous évoquerons aussi pour l'organisation de telles parois l'exemple de l'édifice à l'*opus sectile* de Porta Marina à Ostie, certes tardif mais représentatif de la tradition³⁵⁸. L'exemple de Castro dei Volsci est intéressant dans la mesure où de nombreux éléments très soignés en trois dimensions représentant moulures, demi-bases attiques de pilastres, composantes diverses d'une architecture miniature, ont été récoltés dans la pièce; ces compositions figurées en marbre de Carrare et en *Fior di pesco* d'épaisseur constante, jouant «sur la mise en relief de petits éléments d'architecture de marbre blanc et des éléments indéterminés de marbres colorés», devaient se détacher sur fond blanc uni de zone médiane ou de zone haute, dans la tradition issue du IV^e style³⁵⁹. L'épaisseur très réduite de certains éléments (2 mm) peut suggérer un *opus interassile*. D'autres éléments en relief ont enrichi la décoration de l'*æcus* 101, dont une frise d'oves à couronne et dards végétalisés, haute de 5,3-6 cm, découpée de façon à permettre l'incrustation d'oves de couleur différente (fig. 195), ainsi que des chapiteaux stylisés corinthiens à feuilles d'acanthos et fleurons, en marbre de Carrare; ces derniers ont pu couronner des pilastres rythmant la zone médiane, à l'image de la composition revêtant l'*æcus* dit salon des Marbres de la maison du Relief de Télèphe, à Herculaneum. Il n'est cependant pas exclu qu'une partie des éléments aient appartenu à l'ornementation d'un petit édicule autonome ou saillant pouvant fonctionner comme laraire (voir *infra*). La reconstitution proposée par C. Morier-Genoud et que nous partageons dans ses grandes lignes voit la pièce 101 ornée en zone basse des plaques moulurées en *Greco scritto*, surmontées en zone médiane d'orthostates blancs alternés à des pilastres corinthiens, un entablement intégrant la frise bichrome d'oves, doublé d'un bandeau d'*opus sectile* géométrique; des tableaux à compositions géométriques ou architecturales en relief prennent place sur les panneaux centraux ou se développent en zone supérieure. L'effet général de ces revêtements de marbre à dominantes bleutée et blanche devait être comparable à ceux retrouvés dans les thermes d'Amiens ou dans des pièces comme la salle 31 ou le *triclinium* SR 24 des Maisons en terrasse d'Éphèse³⁶⁰.

Il est essentiel de rappeler ici l'existence dans cette décoration de la Brèche de Settebassi, provenant de Scyros, dont l'essentiel a été jeté après retaille dans le bassin 92. C. Morier-Genoud a posé avec pertinence l'hypothèse de sa présence dans l'*æcus* 101 comme une référence, un renvoi au thème littéraire de la mosaïque d'Achille chez Lycomède; il en va de même l'emploi du porphyre rouge, symbole de la fonction suprême, et faisant écho au cadre royal où se situe l'épisode³⁶¹. Nous souscrivons pleinement à cette hypothèse témoignant des relations subtiles entre les matériaux et les sujets figurés, jeux signifiants particulièrement goûtés des milieux cultivés³⁶².

357 LAURENTI 1994, 81, fig. 8-9.

358 BECATTI 1969.

359 MORIER-GENOUD 1999, 40-42, pl. 19-22, 24-25; URBA I, vol. 2, 104, 121, fig. 479.

360 HANOUNE 2004, 104-105, cat. 81, et THÜR 2004, pl. 2.1-2.

361 MORIER-GENOUD 1999, 12 et 27; URBA I, vol. 2, 97.

362 BARBET 1983, 45. En revanche, nous ne pensons pas, comme l'imagine PARATTE 2004, 221 et note 55, qui y ait eu un lien iconographique entre la mosaïque et les parois, donnant d'autres illustrations de l'épisode d'Achille à Scyros; ce genre de relation directe n'existe pas dans la décoration antique, ou se limite alors à des motifs allusifs et secondaires. Ce sont en peinture murale les thèmes d'accompagnement, qui ne sauraient détourner l'attention du sujet principal, mais renforcent plutôt l'atmosphère donnée par le sujet. Nous pouvons à la rigueur comprendre ainsi – un cadre architectural de palais grec – les motifs architecturaux en *opus sectile* supposés en éventuels tableaux de zone médiane.

5.2.4.4. Le laraire

On relèvera la présence plausible du laraire familial dans l'*æcus* 101, sous la forme d'un édicule individuel ou fixé en paroi et saillant. Il serait attesté par un fragment de base de colonne en marbre de Carrare et une petite Fortune d'applique incomplète, haute de 6,6 cm et de même nature, qui devait prendre place en fronton (fig. 196)³⁶³. Plusieurs éléments architecturaux d'applique mentionnés plus haut, dont certains motifs de chapiteaux ou de pilastres, ont pu lui appartenir. La base, d'un diamètre supposé de 14,4 cm (un demi-pied), permet de restituer un ordre de 96 à 120 cm de haut, induisant des proportions comparables à celles des laraires-édicules conservés à Herculaneum, en bois ou stuc, à colonnes aux chapiteaux de marbre et frontons³⁶⁴. Dans nos régions, les laraires en de Xanten (D) et d'Augst/BL sont légèrement plus petits³⁶⁵.

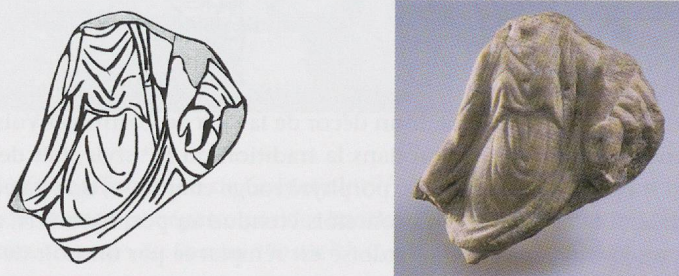


Fig. 196

Fortune d'applique en marbre de Carrare (MORIER-GENOUD 1999, pl. 26). Éch.: 1:2.

5.2.4.5. Le grand balneum

La prédominance des marbres blancs et du calcaire local habillant les murs et structures du grand *balneum* est patente, par opposition aux imitations colorées du petit *balneum*. Les rares indices de la présence de placages et d'*opus sectile* en marbres de couleurs retrouvés stockés en L 103 suggèrent toutefois leur attribution à la décoration du grand complexe et nuance une image trop réductrice et sévère, mais sans doute correcte. On observe souvent dans plusieurs pièces de thermes publics ou privés une certaine sobriété ornementale des marbres, jouant sur peu de coloris et au contraste limité. Cette habitude remonte sans doute à la décoration traditionnelle des thermes, majoritairement blanche et stucquée, rehaussée de quelques notes de couleurs, qu'illustrent les bains de Pompéi et d'Herculaneum (à noter d'ailleurs l'association fréquente, dans les structures thermales de Pompéi, de marbres blancs et de *Greco scritto*). La polychromie est croissante au II^e s., mais reste souvent limitée à l'*apodyterium* et au *frigidarium* comme en témoignent en particulier les très fastueux grands thermes de la villa des Quintili, sur la via Appia. Les marbres aux couleurs vives sont alors mis en œuvre de préférence dans des pièces non directement thermales, à l'exception de la salle froide, pièces de détente surtout ou d'apparat comme peut l'être l'*apodyterium*. À Orbe, on peut ainsi imaginer l'*apodyterium* 171 et le *frigidarium* 168 plus fastueusement ornés que les pièces tièdes et chaudes. Ces deux pièces endossent principalement au sein des thermes la notion d'apparat.

5.2.4.6. De l'usage des marbres à Boscéaz

Outre le recours au calcaire urgonien, parfois peut-être enrichi de *Fior di pesco*, pour daller toutes les circulations principales de la *pars urbana* et les sols de certaines pièces, l'emploi à Orbe des marbres en placage se limite très clairement et sans surprise à quelques pièces et structures d'apparat.

Les placages de marbres colorés et l'*opus sectile* semblent ainsi dominer dans les pièces de représentation privilégiées du péristyle sud, la salle 103 peut-être et l'*æcus*-bibliothèque 101 assurément. Mais il n'est pas exclu qu'ils soient apparu dans d'autres pièces plus réservées, comme les salons des appartements de l'aile sud, en L 116, pavée d'une mosaïque, et en L 120 de l'appartement adjacent. Nous observerions avec la pièce 101 et la pièce 116 le processus de «marmorisation d'apparat» que nous avons abordé au chap. 4.1.13.1. Le déploiement ce genre de décoration luxueuse dans les zones de la demeure prioritairement destinées à l'usage de ses habitants, ou dont l'ouverture à d'autres est soumise au bon vouloir des propriétaires montre une fois encore la limitation de sa jouissance à un cercle restreint,

363 MORIER-GENOUD 1999, 10 et 42, pl. 26; NEUKOM 2002, cat. 47; URBA I, vol. 2, 152, cat. 12, fig. 504.

364 MOLS 1999a, 58-62 et 132-134, cat. 27-30, fig. 137-147.

365 PETERS 1995, 94-98, fig. 113-114; KAUFMANN-HEINIMANN 1998, 96-97, fig. 56-58. Sur les laraires et les sanctuaires familiaux, cf. note 151.

comme en matière de mosaïques figurées, une sorte de réserve sur le plan de l'ostentation publique, soulignée plus haut déjà. Notons cependant qu'en l'état de ruine des *œci quadrati* à mosaïque du péristyle nord, partie plus ouverte de la demeure, un même genre de luxueux lambris reste plausible en tout cas dans la pièce 63. Une même mesure, ou une répartition contrastée voulue apparaît dans les thermes, lieu de détente et de plaisir par excellence, lieu pour beaucoup de propriétaires de l'affirmation ostensible de leur aisance, par l'ampleur des structures balnéaires et l'étalage de fastueux placages colorés, à l'imitation des ensembles thermaux publics, reflets à Rome du luxe impérial mis à disposition de la population.

5.2.5. La statuaire

366 Voir les analyses pétrographiques des marbres blancs dans URBA I, vol. 2, 513-517.

367 URBA I, vol. 2, 144, cat. 1, fig. 497 et 147-148, cat. 5, fig. 500; NEUKOM 2002, 40, cat. 4, pl. 3, et 50-52, cat. 14, pl. 15, donnant plusieurs parallèles.

368 *Ibidem*, note 5, et 51-52, notes 189-193; Landesmuseum Trier (CSIR *Deutschland* IV, 3, Mayence, 1988, pl. 69); sanctuaire de Septeuil: CHOLET/GAIDON-BUNEL 2004, 33, ill. (Nymphé en marbre blanc avec hydrie d'alimentation, datée fin I^{er}-début II^e s.); Boulogne-sur-Mer: BELOT/CANUT 43, ill. (même pose, à calice renversé); Autun: AUTUN-AUGUSTODUNUM 1987, 330, cat. 656.

369 URBA I, vol. 2, 153, cat. 14, fig. 505 bas; NEUKOM 2002, 92, cat. 61, pl. 63. Élément issu des structures du «château d'eau», sur le mur ouest de la *villa*. Des reliefs analogues ont été trouvés dans la *pars urbana* de la *villa* de Buchs (DUBOIS/MORIER-GENOUD 2004, 214-218, cat. 942-954, en part. cat. 953, 217, fig. 300); des figures humaines plus profondément sculptées ont été aussi découvertes dans un édifice secondaire (*ibidem*, 226-228, cat. 969-971, intégrés dans NEUKOM 2002, 91-92, cat. 60a-c, pl. 62).

La statuaire retrouvée sur le site est extrêmement fragmentaire: entre les découvertes anciennes et les fouilles de l'Université, elle réunit 17 pièces qui ont été étudiées par Claudia Neukom pour la publication URBA I (vol. 2, 144-165), et dont les notices ont été développées dans le cadre d'un volume du CSIR pour la Suisse occidentale (NEUKOM 2002). Ces éléments comprennent tant des reliefs et statues en ronde-bosse que des éléments de vasques décoratives. Ils se répartissent aussi entre production locale en calcaire du Jura et pièces importées en marbres blancs de Carrare et de Paros ou marbres veinés violacés à brunâtres, de Turquie peut-être³⁶⁶.

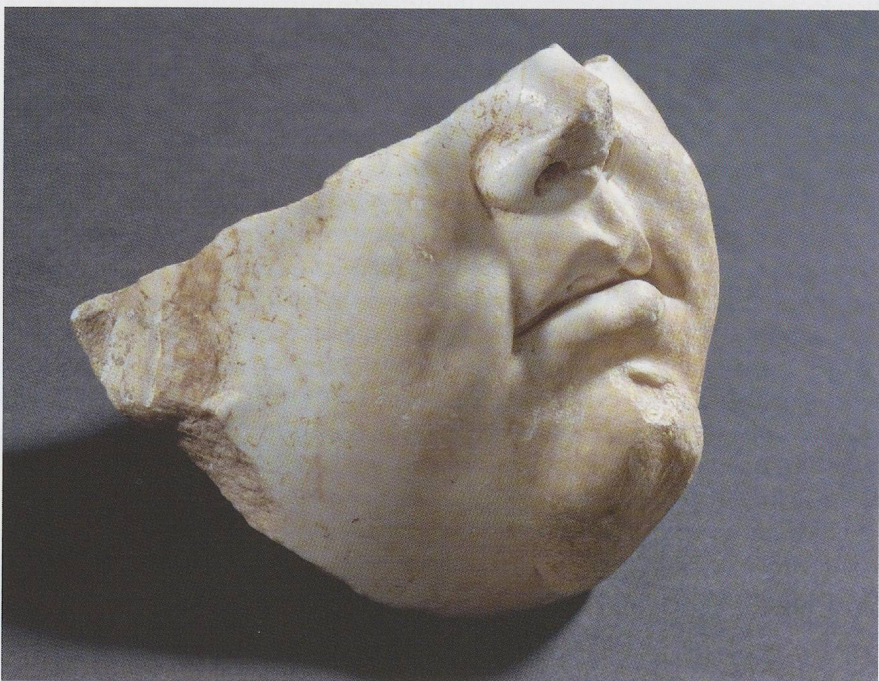
La production locale réunit deux sculptures en ronde-bosse, taillées dans deux calcaires tendres du Jura et munis de goulot pour l'alimentation de bassins ou de fontaines (fig. 197)³⁶⁷: l'une, découverte en 1929, est un Silène de 21,5 cm de haut sans la tête, perdue, et portant une outre à vin; la seconde est représentée par un fragment d'amphore sur laquelle repose la main et l'avant-bras drapé d'une figure féminine, Nymphé ou Source, couchée et appuyée sur l'amphore selon les modèles classiques dont les arts décoratifs romains offrent maints exemples. Ce motif typique des fontaines trouve dans les provinces du nord quelques parallèles, toujours fonctionnels comme à Orbe: à Trèves, à Septeuil et à Boulogne-sur-Mer, ou sous forme masculine de dieu-fleuve à Autun (fig. 198)³⁶⁸. La sculpture, dont la figure peut être restituée à env. 60 cm de long, a pu orner l'une des fontaines des péristyles. Autre motif en calcaire témoignant de l'importance certaine du décor sculpté dans la *pars urbana* et ses environs, un petit relief fragmentaire de sanglier, destiné à être suspendu ou intégré à un revêtement, et appartenant probablement à une frise de chasse. La taille est peu profonde et la facture caractéristique de la production artisanale locale³⁶⁹.

L'essentiel des éléments statuaire appartient cependant à des pièces d'importation provenant d'Italie ou de Grèce. L'une des premières trouvailles faites sur le site qui nous soit parvenue remonte à 1749; il s'agit d'un petit panier à poissons de



Fig. 197

Source ou Nymphé et Silène munis de goulot d'alimentation de fontaine; relief de sanglier. Calcaire hauterivien (photo Fibbi-Aeppli).
Hauteur du Silène: 21,5 cm.



12 x 7,4 cm, rattachable à un type statuaire hellénistique en grande faveur à l'époque romaine, représentant un pêcheur de 50 cm env. de hauteur (fig. 199)³⁷⁰. Il serait taillé dans un marbre de Dokimeion, en Turquie. Deux pièces en marbre de Carrare attirent plus particulièrement l'attention. La première, attestée par un visage très fin et idéal, représente un enfant entre 2 et 7 ans, retrouvé dans le secteur des grandes pièces de réception de B4 (galerie-vestibule 68-96, L 66; fig. 200); plusieurs fragments d'ailes de qualité identique retrouvés dans le même secteur invitent à y voir un Amour ailé, suivant un modèle hellénistique dérivé de l'Eros à l'arc lysipéen très répandu à l'époque romaine (fig. 202); mais si l'on privilégie un très jeune âge, de nombreux modèles de *putti* avec ou sans ailes ornant les jardins de Campanie pourraient correspondre à notre statue³⁷¹. Un pan de vêtement et une petite main juvénile peuvent être associés à cette statue ou attestent la présence d'autres exemplaires du même genre, qui formaient peut-être des paires (fig. 201). Certains fragments d'ailes retrouvés en prospection pourraient aussi appartenir à la seconde pièce remarquable, un relief montrant un cygne attaqué par un félin³⁷². L'oiseau, au corps long de 42 cm et dont la tête est tournée vers son agresseur en-dessous de lui, prend un envol vertical (fig. 203). Il semble s'agir d'une scène de genre qui ne se rattache pour l'instant à aucun modèle connu: la seule représentation d'un

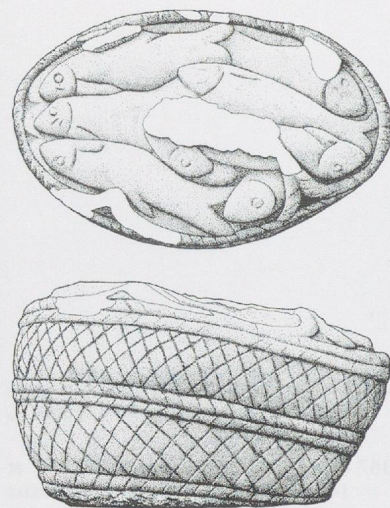


Fig. 198

Nymphe du sanctuaire de source de Septeuil (CHOLET/GAIDON-BUNEL 2004, 33).

Fig. 199

Panier à poissons en marbre phrygien (Berne, Musée historique, Inv. n° 14589; GAS 5, 1997, 31, fig. 36, dessin L. Flütsch). Dimensions: 12 x 7,4 cm.

Fig. 200

Tête de petit enfant (Eros?). Marbre de Carrare (photo Fibbi-Aeppli). Largeur: 11,6 cm.

370 URBA I, vol. 2, 148, cat. 7, fig. 501 bas et 494; NEUKOM 2002, 52-54, cat. 16, pl. 16c-d. Le pêcheur peut être debout et vieux, comme celui proposé plus directement par l'auteur, ou un jeune homme ou un enfant pêchant à la ligne. La corbeille est déposée au Musée historique de Berne, inv. n° 14789.

371 Analyse approfondie des modèles statuaires par T. Mikocki dans RAPPORT 1991-1992, 87-96, part. 91-93, avec une abondante bibliographie. Ses attributions sont discutées par URBA I, vol. 2, 148-150, cat. 8, fig. 502 et 495, qui privilégie comme nous l'identification avec un petit enfant et renvoie, notes 20-21, à des exemples des musées de Tirana ou Venise ainsi qu'aux exemples campaniens. De même NEUKOM 2002, 59-60, cat. 22, pl. 24b-c. À noter sa localisation de trouvaille incorrecte sur le plan 1 annexé, p. 215: les éléments cat. 8a, 22 et 47 ont été retrouvés dans les déblais à l'ouest de B4, et non en situation dans l'édifice B5.

372 URBA I, vol. 2, 151-152, cat. 11, fig. 504 haut; NEUKOM 2002, 72-73, cat. 44, pl. 42.

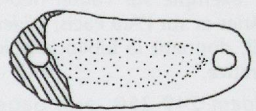
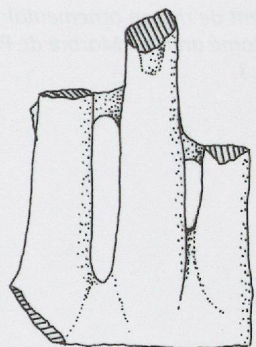
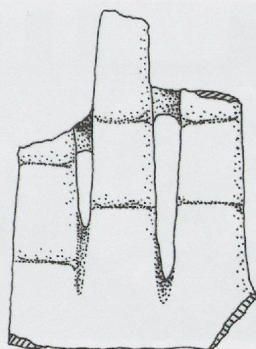


Fig. 201

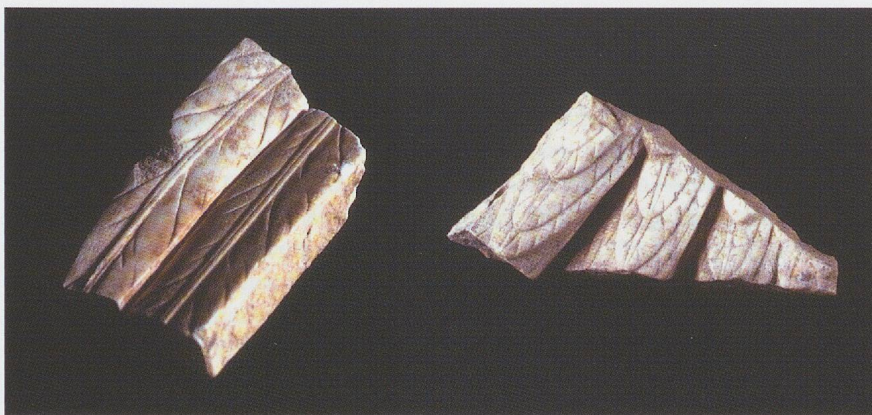
Petite main en marbre de Carrare.
Éch.: 1:3.

Fig. 202

Ailes à associer sans doute avec la tête
d'enfant. Marbre de Carrare.
Longueurs: 11,6 et 10,3 cm.

Fig. 203

Cygne attaqué par un félin; noter la
patte de ce dernier en bas de l'aile, et
la tête du cygne, brisée, retournée vers
l'agresseur. Marbre de Carrare (photo
Fibbi-Aeppli).
Hauteur: 51 cm.



tel combat apparaît sur une mosaïque de la Maison du Faune à Pompéi, selon Cl. Neukom³⁷³ qui relève que de tels groupes manquent en milieu privé, où sont privilégiées des rondes bosses montrant des scènes de chasses comme, par exemple, la paire de cerfs attaqués par quatre chiens dans le jardin de la maison des Cerfs, à Herculaneum³⁷⁴. Elle compare le traitement en haut relief à des placages des palais impériaux de Rome, en particulier la Domus Flavia qui livre une plaque fragmentaire illustrant un combat entre un aigle et un serpent, et un corps ailé de sphinx, de plus petites dimensions³⁷⁵. La scène d'Orbe, de très belle facture, appartient à un élément architectural triangulaire indéfini, qui avait peut-être son pendant; il a été retrouvé dans le *praefurnium* 163 du complexe thermal, dont il a pu orner l'une des pièces les plus grandes, éventuellement celles à piscine (L 165 et L 167)³⁷⁶. Nous retenons pour notre part que le traitement se rapproche nettement de frises

373 PPM V, 104 sq., fig. 27.

374 Splendides reproductions couleurs dans POMPEII WIEDERENTDECKT 1994, 316-320, nos 237-238.

375 Renvoie note 25 à TOMEI 1997, 82, cat. 56; les sujets, de facture flavienne, y sont plus mouvementés et tragiques, moins classiques.

376 Selon Cl. Neukom, la conservation du bloc indique une position à l'abri des intempéries et des éléments corrosifs, mais son épaisseur de 19,2 cm parle en défaveur d'un revêtement de placage de paroi, qui généralement ne dépasse pas

6-7 cm (références note 24). L'auteur envisage alors que l'élément ornait, avec d'autres, l'extérieur d'un bassin dans le complexe thermal ou faisait partie d'une claustra dans ce secteur de la *pars urbana*.

monumentales comme celle du temple d'Antonin et Faustine à Rome, affrontant des griffons de part et d'autre de motifs végétaux, ou, plus près d'Orbe, la frise fragmentaire du «monument aux cygnes», à Vienne, dont le sujet et l'agencement architectonique, malgré sa datation probable sous Tibère, mérite notre attention³⁷⁷. Ornant un édifice inconnu, cette frise représente des cygnes en vol vers la droite ou vers la gauche, ailes déployées et cou tendu, tenant dans leur bec les lourds festons d'une guirlande chargée de fruits. Ils sont surmontés d'une moulure (tore et listel). Les corps des cygnes atteignent 47 cm, auxquels il faut rajouter la queue et la tête avec le cou tendu; le traitement des corps et des plumages est assez schématique et rigide, très loin du rendu naturaliste du fragment d'Orbe malgré la distinction de quatre types de plumes; ce sont là des conventions caractéristiques des représentations des cygnes dans l'art augustéen, où ils sont généralement de face, les ailes largement déployées³⁷⁸. La taille des neuf principaux fragments viennois permet à René Robert de restituer des ensembles formés de trois plaques, estimées à 1 m de longueur chacune, l'une portant le lourd feston de la guirlande, encadrée de celles avec les cygnes; il en résulte une frise de grande ampleur, composée de trois ou quatre groupes de 3 m de longueur, figurant trois à quatre oiseaux, affrontés en composition héraldique. Un relief du théâtre de Fiesole présentant des cygnes en vol de profil est donné en comparaison, datable de la restauration du théâtre à la fin du second siècle et reproduisant probablement le modèle de la décoration initiale, augustéenne. De ces exemples, nous tirons l'analogie et la filiation d'inspiration entre les frises antonines et augustéennes, les première se rattachant nettement aux secondes par leur caractère sévère et leur classicisme quelque peu rigide dans le cas des frises de Rome et de Vienne, ou au contraire par le naturalisme du sujet urbigené qui renvoie à l'esprit des reliefs de l'Ara Pacis, agrémentés d'éléments anecdotiques et vifs que l'on retrouve dans les multiples scènes de combats entre grues et serpents remontant à cette époque. Robert rappelle que dans l'art augustéen, le cygne est idéologiquement lié au règne d'Apollon et au retour de l'Âge d'Or; à ce titre, les guirlandes de fruits de Vienne sont nettement associées au règne et à l'abondance apollinienne. Mais le bel oiseau est aussi souvent le compagnon de Vénus, chez Horace qui souligne l'effet pacificateur et civilisateur de son chant (*Carm.* IV, 1,10) et chez Ovide (*Met.* X, 708)³⁷⁹. La présence d'un tel sujet dans les thermes de Boscéaz ne saurait alors surprendre.

Les autres éléments ornementaux sculptés de Boscéaz se rapportent à la présence de l'eau, avec tout d'abord les fragments cannelés de deux vasques, dont l'une assurément en forme de coquille, assez fine et réalisée en calcaire urgonien, l'autre plus épaisse et recherchée, taillée dans un marbre à veines gris-violet à rougeâtre, probablement du *Pavonazzetto* de Phrygie³⁸⁰. Ces bassines agrémentaient de préférence les jardins, où elles peuvent être installées sur un pied ou être mises en relation avec un type de statue fréquent, des hermes ou des nymphes porteurs, dont les musées possèdent plusieurs exemplaires et qui sont fréquemment représentés en peinture³⁸¹. La vasque en coquille, retrouvée en déchet de retaille dans le bâtiment B7, pourrait aussi provenir des thermes, où sa symbolique et sa relation à Vénus sont tout à fait de rigueur. La dernière pièce ornementale doit être identifiée comme un rhyton à protomé animal – indéterminé: cheval, lion, griffon – en marbre de Paros, que Cl. Neukom illustre par un exemplaire du Musée National Romain (fig. 204)³⁸². Ce genre de pièce sur socle ornait également cours ou jardins.

Il ressort des pièces conservées, tant de production locale que d'importation, parfois lointaine³⁸³, la très forte présence du répertoire de tradition gréco-romaine et une prédilection pour les modèles d'époque hellénistique, tel l'Eros et le pêcheur, qui ont été indéfiniment copiés pour les besoins de l'aristocratie romaine, puis provinciale. Ce choix iconographique affiché par le propriétaire témoigne de ses goûts et oriente sur ses préférences culturelles; il corrobore à cet égard celui des mosaïques figurées, auquel il fait écho dans la conception décorative de la demeure. Ce goût se reflète aussi selon Cl. Neukom dans le rhyton, de tradition néo-attique, auquel nous ajouterons le combat du cygne et du félin, peut-être élaboré à époque augustéenne. Nous soulignons avec elle combien ces rares vestiges laissent imaginer la richesse et la qualité de la parure statuaire de la *pars urbana*, réunissant spécifiquement de *nobilis opera* et des *ornamenta*,

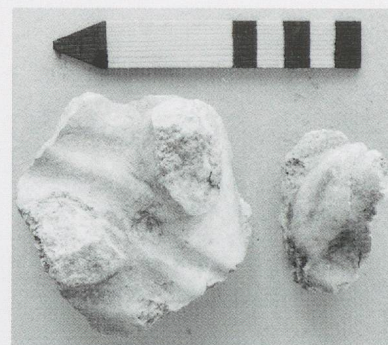


Fig. 204

Fragment de rhyton ornemental: torse de protomé animal. Marbre de Paros. Éch.: 1:3.

377 Frise conservée au Musée archéologique de Saint-Pierre (ROBERT 2005).

378 Par exemple sur l'autel néo-attique d'Arles et sur l'Ara Pacis; *ibidem* 248-249, donnant la bibliographie comparative.

379 *Ibidem* 249-250; aux pages suivantes, Robert aborde la question de la position de la frise, pour s'orienter vers un monument public inconnu s'inscrivant dans le cadre du culte impérial, du type d'une dédicace «d'action de grâces» liée vraisemblablement à l'action de Tibère en Gaule et en Germanie entre 8 av. J.-C. et surtout 9 et 17 de notre ère, célébrant la paix et la concorde retrouvées, sur le modèle d'ailleurs du temple de la Concorde édifié à Rome par le même Tibère, reprenant pour cela les motifs de l'Ara Pacis. L'auteur relève également que chez Horace, à l'effet pacificateur des cygnes se superpose évidemment l'action d'Auguste puis, surtout, de Tibère aux frontières septentrionales de l'Empire.

380 URBA I, vol. 2, 148, cat. 6, fig. 501 haut, et 155, fig. 506; NEUKOM 2002, 52, cat. 15, pl. 16a-b.

381 *Ibidem*, note 7 et 53, notes 194-195 pour les exemplaires en musée. En peinture, outre les représentations de Campanie, mentionnons ici l'exemple de la peinture de jardin de la *domus* de Vésone, à Périgueux, qui propose des nymphes gainées rythmant le podium à exèdres fictif entourant le jardin (BARBET/GIRARDY-CAILLAT/BOST 2003, 110-115, fig. 26).

382 URBA I, vol. 2, 152-153, cat. 13, fig. 505 haut et 496; NEUKOM 2002, 74-75, cat. 47, pl. 44.

383 Sur ces exportations, voir les cargaisons des épaves de Mahdia et d'Anticythère (SMITH 1996, 259; HELLENKEMPER SALIES *et al.* 1994).

selon les catégories antiques³⁸⁴. Le peu de représentation des matériaux locaux suggère d'ailleurs au chercheur la possibilité que le propriétaire ait fait une grosse commande d'importation³⁸⁵; nous ne retenons par contre pas son hypothèse d'identifier celui-ci à un Romain qui aurait ainsi fait venir la statuaire de sa patrie: au milieu du II^e s., les élites indigènes ont suffisamment intégré la culture classique pour effectuer à bon escient une telle commande. L'hypothèse – dont témoigneraient les modèles classiques en calcaire hauterivien – qu'il ait fait travailler sur place les roches locales par des artisans étrangers est en revanche plus recevable, vu l'ampleur et l'importance du chantier, bien qu'à prendre avec précaution: de tels sculpteurs pouvaient parfaitement exister à notre sens à Avenches. Cette production se différencie en tout cas clairement des réalisations de tradition indigène locale comme le petit relief au sanglier.

5.2.6. Relations et complémentarité des matériaux décoratifs

Nous soulignerons dans le volume II comment la mosaïque *aux carrés et losanges* de L 40 a pu être mise en valeur par la composition picturale rouge foncé, ainsi que, en L 41, les rapports entre la mosaïque *du Cortège rustique* et la décoration pariétale que nous lui attribuons, dans des contrastes chromatiques complémentaires définissant clairement chaque surface (chap. 7.5.2.1 et 7.5.3.1). Les corrélations entre effets chromatiques des pavements et des murs sont employées de longue date dans la décoration romaine, avec par exemple une mosaïque à fond blanc dans une pièce aux parois à dominante noire, ou vice versa, ou encore, jusqu'au II^e s., des sols en noir et blanc mettant en valeur la polychromie murale³⁸⁶. On note, avec Ling, que cette complémentarité semble jouer aussi dans les rapports entre les schémas de sol et de plafond: l'hypothèse attribuant le système à réseau 36-1 au petit *æcus* 37 montre un rappel de l'un dans l'autre, sans qu'il y ait toutefois identité, ou reflet direct. On a vu de même comment la décoration peinte sert de faire valoir aux colonnades corinthiennes dans le péristyle sud, alors qu'elle prend le pas sur les colonnes toscanes du péristyle nord, auxquelles elle répond par ses architectures illusionnistes. Dans ces deux cas, le décor pictural s'harmonise parfaitement à la composante architecturale, sur le plan des couleurs comme des effets, neutre et plan dans le premier cas, avec une élégance ornementale correspondant au caractère de l'ordre, plus riche chromatiquement dans le second cas, et empreint d'une esquisse de volumes fictifs scandant le portique. La complémentarité s'y marque évidemment aussi dans la concordance des rythmes décoratifs, la peinture s'y calquant à l'architecture.

L'essentiel des rapports que l'on discerne à Boscéaz entre les différents matériaux décoratifs procèdent en vérité de ces types d'opposition et de complémentarité. La peinture murale, qui n'a plus guère à cette époque de rôle comme support d'iconographie³⁸⁷ – à l'exception notable des mégalographies, alors renaissantes –, se fonde davantage dans l'aménagement global voulu par le programme décoratif, destiné à mettre en valeur l'ensemble de l'architecture; selon les lieux, cette conception attire le regard sur telle ou telle composante ornementale. Elle s'applique aussi aux revêtements de marbres, réels ou fictifs: ceux-ci ornent souvent les pièces dotées de mosaïques figurées et, au-delà de l'effet de luxe et de prestige affectant ces locaux de représentation, l'attention est donc focalisée sur le pavement, support d'images. Là encore, sur une même paroi ou entre sol et parois, le dialogue s'écrit par mise en valeur privilégiée de l'une ou l'autre composante. Le rapport peut être aussi sémantique, et l'on rappellera ici l'usage du marbre de Scyros dans la pièce 101, jouant subtilement sur la citation indirecte en paroi du thème figuré de la mosaïque. Transparaissent ainsi, en particulier dans les rapports entre ordres architecturaux ou mosaïques de sol et peintures de parois ou revêtements lithiques, les constats mis en évidence par Barbet et Clarke³⁸⁸, qui impliquent que l'élaboration de ces notions spatiales est conçue de façon globale par l'architecte dans le cadre de son projet, non simplement le fait des artisans, dont le rôle sera en revanche plus important sans doute dans le choix des détails et des agencements mineurs.

Sur le plan iconographique en revanche, il n'y pas de corrélations directes évidentes entre pavements et parois; comme ailleurs, de tels «programmes» entre ces

384 SMITH 1996, 258.

385 URBA I, vol. 2, 154.

386 LING 1998, 128. DUNBABIN 1999, 314-316, note qu'au I^{er}, dans les décors de III^e-IV^e styles aux effets spatiaux et optiques compliqués, la mosaïque, simple, aide à distinguer les locaux ou secteurs de passage, dépourvus de point de focalisation que l'œil puisse accrocher, des locaux où de tels points de vue sont délibérément créés. Les peintures y jouent le premier rôle, alors que les mosaïques de pavement y sont clairement subordonnées.

387 MOORMANN 1998, p. 26

388 BARBET 1983, 45, et CLARKE 1991.

deux surfaces de l'architecture restent difficiles à repérer, si tant est qu'ils existent. Les pavements sont indépendants en soi, et la concordance vise avant tout le cadre architectonique, par l'orientation des pavements par exemple³⁸⁹. Cette tendance va dans le sens relevé plus haut de la mise en valeur d'une composante décorative principale dans les pièces concernées. Selon Ling comme Barbet³⁹⁰, le lien entre pavements et peintures se signale cependant parfois dans des éléments de rappel, des références visuelles du thème; il apparaît le plus fréquemment dans les thermes avec les thèmes marins dont la complémentarité entre pavements, parois ou voûte est paradigmatique à Münsingen/BE. Dans les thermes de Boscéaz, ce peut-être le cas dans l'*æcus* 34, autour de Vénus et son cortège de sol rappelés dans les motifs du registre bleu 36-4, et certainement dans l'annexe 165 du *frigidarium* 168.

Les rapports existent aussi au sein de chaque art, entre décors de locaux différents. On a suffisamment souligné la programmation des mosaïques, fréquente dans cet art, mais ici exemplaire, tant dans la répartition des types de pavements au sein de la villa que dans l'iconographie, entre locaux et au sein des pavements eux-mêmes. La décoration peinte sophistiquée et recherchée des pièces de réception et des locaux de représentation joue quant à elle de rappels subtils entre locaux par l'emploi de mêmes motifs intégrés dans telle ou telle composition, ou du caractère général qu'elles endossent (voir par exemple les correspondances de répertoire et de caractères soulignés entre L 41, la galerie 18 et les péristyles nord et sud, chap. 7.5.3.1). Les ensembles unitaires comme les appartements ou les pièces 66-78 présentent une atmosphère ornementale commune et homogène, soulignant la cohésion architecturale de ces ensembles, mais aussi propre, caractérisant leur fonction (respectivement secteur privé, réception) et en relation avec la décoration des péristyles de destination semblable (cf. chap. 7.1.3.1 et 7.3.1.2). L'unité spatiale et décorative voulue dans le secteur de réception constitué des pièces 66 et 78, ornées de compositions très proches, monochromes ou à dominantes rouge et noire agrémentées de fins éléments architecturaux, est rappelée ou préfigurée au-dehors par l'ornementation du péristyle, par le choix similaire des fonds rouges et des motifs architecturaux. On a vu le même principe au chap. 4.2.3.1 pour les appartements. C'est dans ces rapports constants de réciprocité des matériaux les uns avec les autres – ou même au sein d'une composante entre ses diverses applications – dans la conception d'une pièce ou d'un espace, voire d'un secteur de l'habitat, d'une unité modulaire cohérente, dans la balance des effets de couleurs comme de textures, que s'établit et se lit la hiérarchie des locaux. La subordination d'un décor à un autre n'est pas seulement le fait de schémas de construction picturaux, mais aussi de la conjugaison des différents matériaux, on l'a vu dans le cas des péristyles.

Il faut ici mentionner l'association sur une même paroi des marbres et de l'enduit peint, assez limitée à Orbe: elle a dû certainement exister avant tout dans le grand *balneum*, selon un usage courant³⁹¹; elle semble de mise pour de mêmes raisons dans le *tepidarium* 34 et peut-être le *laconicum* 32, ainsi que dans le *cubiculum* chauffé 121, mais réduite à une plinthe ou une zone basse peu développée. Le procédé peut souvent endosser un caractère d'apparat, qui trouve de bons exemples à Ostie, entre autres dans la Cour du Dionysos (fig. 192), à Éphèse, dans la cour H2/21 et les pièces H2/24, SR 22, 36 et 36b de la Maison 2 en terrasse, et au IV^e s. en Haute-Garonne, dans la villa de Montmaurin, dans les pièces et exèdres du quartier résidentiel³⁹². Il est essentiel dans la conception hiérarchique du programme décoratif de la Domus Aurea, comme intermédiaire entre les pièces de service ou «secondaires» aux enduits peints, et les salles d'apparat couvertes de marbres jusqu'à la retombée de voûte fig. 129)³⁹³. Une telle distinction ne semble pas de mise à Orbe: l'agencement est mis en œuvre pour des raisons pratiques on l'a dit, dans les pièces chauffées, thermes ou non. Il n'apparaît sinon, comme couramment, que sous forme d'imitations, mais le rapport change alors.

La complémentarité des éléments décoratifs se joue donc principalement au profit des matériaux et décors en grande faveur à l'époque, les sols de mosaïques, nouveaux porteurs d'iconographie, et les marbres, marque par excellence du luxe à époque impériale. La décoration peinte témoigne cependant à Boscéaz d'une recherche flagrante, dans la diversité de ses schémas comme dans son renouvellement, parfois d'une grande finesse, gage de qualité à la hauteur de la conception décorative et architecturale de la *pars urbana*.

389 DASZEWSKI 1977, 94. BARBET 1983, 45, pose la même question et constate également qu'au delà des rapports organiques, il est bien malaisé de saisir «des correspondances strictes».

390 LING 1998, 129; BARBET, *ibidem*.

391 Voir les pièces du *balneum* de Piazza dei Cinquecento à Rome (PARIS/BARBET 1996b).

392 STROCKA 1977, resp. fig. 207 et 210, 263, ZIMMERMANN 2002, fig. 35, 27 et 40; FOUET 1969, pl. XXII et XXIX (exemples partiellement mentionnés par MORIER-GENOUD 1999, 24).

393 PETERS/MEYBOOM 1982.

5.3. La villa comme objet d'ostentation et lieu de vie

Du parcours qui s'achève ici ressort la très grande unité de la *pars urbana*, dans laquelle chaque art décoratif, par son apport spécifique, se conjugue avec les autres de façon discrète, pour soutenir et parachever en quelque sorte le programme architectural d'ensemble. Marques de luxe pour certains arts ou matériaux, comme la statuaire – tout particulièrement les *nobilis opera* – et les marbres, ils en servent la conception et l'enrichissent, lui donnent corps et ampleur. La palette des types décoratifs présents à Orbe est complète, comme est complet l'ensemble des procédés d'ornementation d'un édifice de prestige. C'est sans aucun doute la caractéristique de l'architecture et des arts décoratifs romains appliqués à toute vaste maison: plus il y a d'espace et de pièces ou de quartiers à vocations différentes, plus la décoration est variée et riche; ce n'est pas tant la surenchère dans le luxe que la diversification décorative qui semble privilégiée pour signifier l'opulence de l'édifice et par là le statut du commanditaire. Le constat est particulièrement vrai pour le décor pictural, offrant tous les genres possibles de compositions, à l'égal des marbres, dont la sélection tend à l'exhaustivité encyclopédique. L'ensemble de cette ornementation enveloppe l'architecture, lui donne la chair sans laquelle elle est réduite à un squelette.

5.3.1. Conception architecturale, conception symbolique: la tentation de l'universalité

La richesse des agencements architecturaux comme les arts décoratifs donnent ainsi prioritairement à voir et à vivre: le projet élaboré pour la *pars urbana* d'Orbe transcende la conception purement matérielle de l'édifice pour atteindre une portée symbolique et idéologique: le palais, par l'équilibre et l'homogénéité qui se dégagent de la répartition harmonieuse de ses différents corps, tend à une figure d'universalité. De l'extérieur et à distance, il marque le paysage et devient objet à voir, et en vue³⁹⁴. De près ou de l'intérieur, les symétries, les matériaux choisis, les iconographies installées dans des lieux pertinents ne sont là que pour soutenir et prolonger la bipolarité qui est au cœur de la villa sous la forme des deux ordres dirigeant les péristyles, qui en constituent on l'a dit le pivot sémantique et symbolisent les valeurs fondamentales de la civilisation impériale et du mode de vie qui l'accompagne. L'orientation voulue des péristyles, et par voie de conséquence des façades de la *pars urbana*, sur le coucher du soleil au solstice d'été, vue p. 219, participe de cette inscription cosmologique. Au plan culturel et au centre de l'habitat, le double péristyle, havre de paix et de tranquillité, lieu protégé de la vie privée, manifeste la complémentarité des cultures grecque et romaine, et répartit les activités ressortant mentalement de chacune, activités de l'esprit, de sociabilité et de réception d'ordre intime ou au contraire de représentation, pour lesquelles sont aménagées nombre de structures d'agrément (fig. 205-207).

On remarquera en particulier les thèmes de la végétation et de l'eau, présents réellement dans les jardins ou fictivement contre les murs qui les limitent, répercutant jusqu'au cœur de l'habitat la nature environnante et dont la portée symbolique n'est pas à négliger³⁹⁵; si l'eau, de préférence courante ou jaillissante, offre partout sa fraîcheur en marque de luxe et signe spécifique de la maîtrise des éléments, comme l'est la végétation domptée dans le jardin, elle est essentiellement présente au nord et au sud, via les thermes et le grand bassin d'apparat situés aux «confins» du palais, le cernant comme l'eau primordiale, l'Océan, cerne la terre, à l'image des Néréides encadrant l'orbe du Cosmos dans la mosaïque des Divinités de l'œcus 37. À la symbolique cosmique, allégorie de l'ordre impérial, s'ajoute celle de l'œcoumène que prétend couvrir l'Empire, pour désigner la villa et son domaine – dont la *pars urbana* est l'image magnifiée – comme un véritable microcosme, obéissant aux mêmes lois et sur lequel règne le dominus. Dans cette perspective, la situation de la demeure du propriétaire au milieu du périmètre carré de la villa n'est sans doute pas innocent. Il répercute et rend aussi visible cette centralité dominante et symbolique.

394 C'est la question de l'ambiguïté de la notion de *prospectus* traitée par X. Lafon: la conception architecturale des grandes villae – maritimes ou autres, de fait – ne développe ni ne privilégie seulement les points de vue divers et le panorama sur le paysage – ou la mer – pour les occupants, mais fait aussi de la villa un élément à voir de l'extérieur et de loin; il en va de même des portiques de façade, davantage conçus pour être vus que pour assurer des points de vue originaux (LAFON 2001, 118-119, 218). On peut appliquer ce constat aux galeries et aux *diaetae* d'Orbe.

395 THÉBERT 1985, 346-347. À noter toutefois, avec LAFON 2001, 315, combien l'architecture l'emporte sur la nature, cadrée de toute part au sein de l'édifice, mais assurant le rôle d'objet du *prospectus* autour et depuis la demeure.

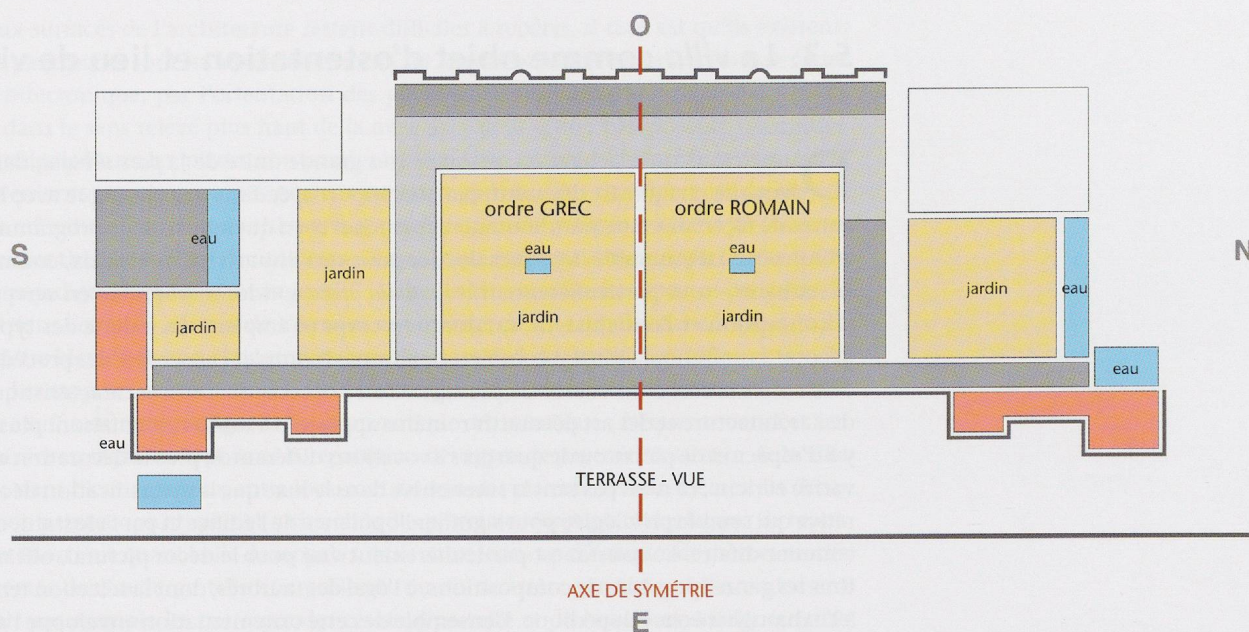


Fig. 205

Conception directrice de la pars urbana. Éch.: 1:1750.

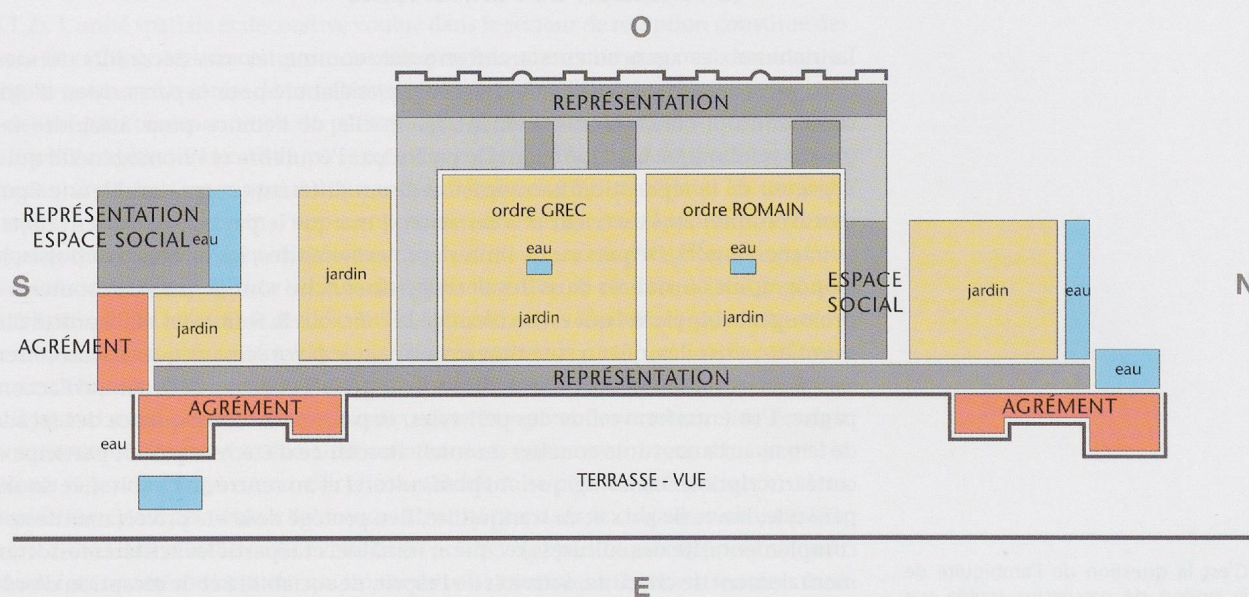


Fig. 206

Représentation et sociabilité dans la pars urbana. Éch.: 1:1750.

L'universalité du palais de Boscéaz, reprise dans les mosaïques, est un concept – en l'occurrence particulièrement bien exploité – fréquent dans l'habitat privilégié des élites provinciales, à l'imitation de la classe présidant aux destinées impériales. Les pages que Thébert consacre à la notion de programme architectural dans le cadre domestique à propos des demeures urbaines des notables d'Afrique du Nord offrent des remarques tout à fait pertinentes et recevables dans le domaine nord-occidental; elle ont une portée générale applicable à l'ensemble de cette architecture d'une unité certaine à travers tout l'Empire, et pour cause: la construction d'une maison est «une opération pour laquelle commanditaires et constructeurs possèdent de solides points de repères. Ils disposent de principes généraux pour organiser et orienter la construction, d'une typologie des différentes salles, incluant les proportions souhaitables, et de principes esthétiques aptes à guider tant l'organisation des détails du décor que la réalisation d'une colonnade. Cette réalité culturelle, fruit de l'homogénéité sociale et de la complicité politique des élites méditerranéennes, explique la remarquable unité de leur architecture domestique. Partout, ces classes dirigeantes adoptent un cadre

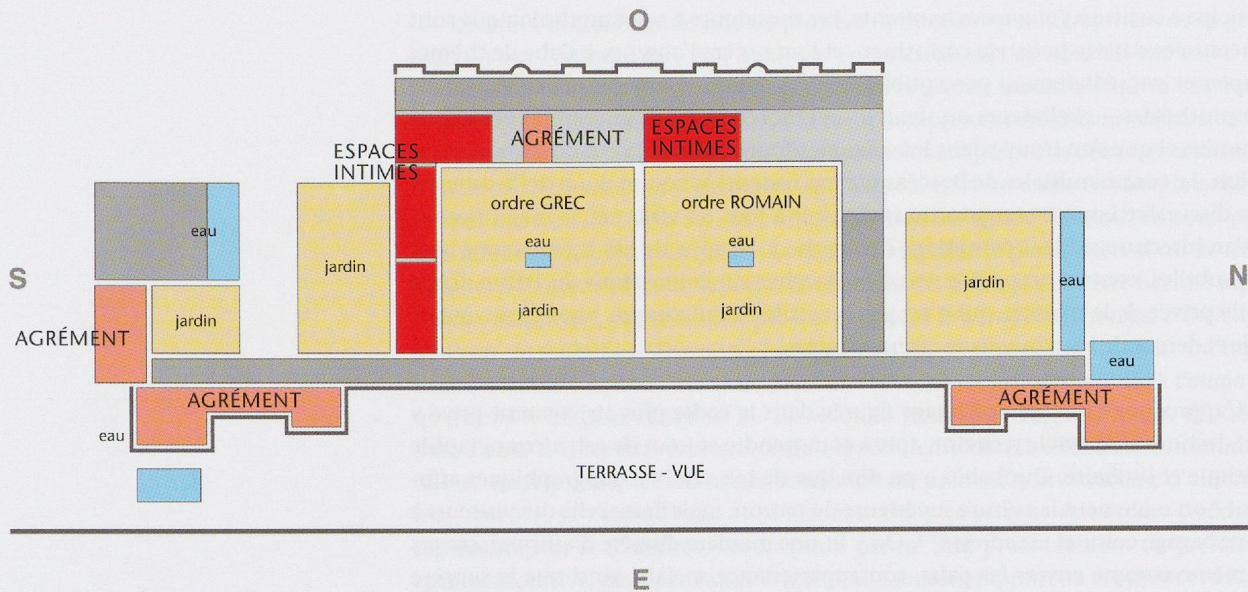


Fig. 207

Secteurs d'affectation privée dans la pars urbana. Éch.: 1:1750.

qui leur permet de vivre à la romaine, juste reflet de leur participation à la gestion de l'Empire et moyen le plus sûr d'affirmer leur prestige aux yeux de leurs dépendants locaux»³⁹⁶.

5.3.2. Ostentation et réception; l'apparat par l'image et l'écrit, mais pour qui?

On a vu dans la conception du plan de Boscéaz la répartition des zones plus spécifiquement affectées à la vie privée et intime ou aux obligations sociales, ainsi que l'importance des espaces de réception. Dans son introduction à l'étude de Yvon Thébert, P. Veyne relève combien la maison romaine propose des successions d'espaces – au sens premier du terme – ouverts ou couverts, de vides qui l'emportent sur les pleins³⁹⁷; il est vrai que le sentiment en est fort lorsqu'on relit aussi la description par Pline de l'enfilade des salles et lieux accueillant le visiteur aux Laurentes. L'effet axial à Orbe depuis l'entrée était sans doute le même, succédant locaux ouverts et fermés, les premiers prédominant. On rejoint là un constat de Thébert, qui remarque que ces espaces imposent les grandes lignes de l'organisation de la demeure urbaine, du fait que l'architecture domestique romaine est largement conditionnée par les obligations de la société³⁹⁸. Ces obligations ne sont pas absentes à la campagne, comme on l'a vu, mais celle-ci étant prioritairement le lieu de l'*otium*, les besoins sociaux y sont peut-être moins contraignants et modèlent sans doute moins qu'en ville la conception d'ensemble de l'habitat, en raison également de la liberté d'extension donnée par l'absence de toute contrainte urbanistique. Ils transparaissent toutefois dans tout le discours tenu par l'architecture, tel que nous l'avons abordé plus haut, aux fins d'exaltation personnelle du *dominus* et de sa famille. C'est là, souligne P. Gros, ce qu'il faut retenir de Vitruve sur l'usage de la *domus* ou de la *villa*³⁹⁹.

Or les moyens d'exalter le statut du commanditaire-propriétaire sont principalement mis en œuvre dans les zones de réception, et sont endossés par le décor dont la richesse ostentatoire des agencements et des matériaux signale celle du propriétaire, ou affirmant par l'iconographie son bagage idéologique et culturel. Alors que généralement, et à toute époque, la décoration majeure est concentrée dans les lieux de divertissement des hôtes, en particulier les salles à manger⁴⁰⁰, le palais de Boscéaz, pour ce qu'on a pu approcher de son ornementation, se distingue et offre une autre image. Le secteur de réception n'a en effet pas à proprement parler de parure d'apparat: le péristyle nord conserve même une certaine simplicité presque austère, et tous les éléments ressortant d'un apparat «éloquent», telles les mosaïques figurées pour prendre la composante la plus chargée de sens, sont localisés dans la partie privée de la demeure. L'apparat y est donc un luxe et

396 THÉBERT 1985, 311-313; de même 307 sur l'unité de conception de l'habitat des élites.

397 Introduction à THÉBERT 1985, 303. LAFON 2001, 316, ne dit rien d'autre en soulignant, dans les *villae maritimes*, la recherche d'une «monumentalité discrète» – mais combien efficace – du parcours conduisant aux quartiers de réception, parcours le plus souvent symétrique, marqué par l'alternance des passages couverts et des cours à colonnades.

398 «L'espace domestique ne s'organise pas en fonction d'une logique découlant de besoins privés censément autonomes, mais (...) est lui-même un produit social» (THÉBERT 1985, 306; cette page succinte sur les rapports public-privé dans l'espace urbain ou domestique, recoupant les études citées en note suivante; de même 371-372).

399 GROS 2004, 319.

400 DUNBABIN 1999, 305.

participe à ce titre à l'*otium* des habitants. Les mosaïques à sujet mythologique sont concentrées dans le péristyle corinthien, et l'on notera l'absence à Orbe de thèmes simples et immédiatement perceptibles, tels les paradis dionysiaques et les jeux de l'amphithéâtre – gladiateurs ou *venatio* –, compréhensibles au premier venu, fort répandus et que l'on trouve dans les *villae* alentours comme Yvonand-Mordagne et Vallon. Le commanditaire de Boscéaz n'a pas ressenti le besoin d'une telle ostentation discursive imposée en priorité et d'entrée à tous les visiteurs; la magnificence de l'architecture suffit. L'évocation, l'accroche à certains de ces thèmes sont bien plus subtiles, comme on peut le voir avec Bacchus sur la mosaïque du Triton. Cette partie privée de la maison, qui n'est pas accessible à quiconque, reste plus compliquée et demande les connaissances nécessaires.

L'approche et l'usage de l'image figurée dans le cadre plus strictement privé y sont destinés à un cercle restreint, apte à comprendre et jouir de cette iconographie classique et littéraire. Dunbabin a pu dire que de tels choix iconographiques affirment non seulement la culture supérieure du patron, mais flatte celle des visiteurs à qui ce bagage culturel est adressé⁴⁰¹. On y lit une manière discrète d'affirmer, envers soi-même comme envers les pairs, son appartenance sociale, ainsi que le suggère Lancha. Au travers des *exempla* mythologiques de l'appartement principal et du riche *æcus* central, l'exaltation de la *virtus* du propriétaire n'est donc pas publique, mais réservée aux hôtes. Elle est plus directement exprimée dans un secteur plus accessible aussi, les bains, où elle est manifestée par la frise de chasse de la mosaïque des Divinités, activité formatrice propre au prince, à l'empereur ou au noble et symbole de la domination du monde, de la maîtrise des forces sauvages⁴⁰². De même, la présence du thème de Thésée à Orbe peut être interprétée, suivant l'analyse de Daszewski, comme une manifestation d'appartenance à l'orbite culturelle romaine et aux valeurs qu'elle véhicule à l'époque impériale; on a vu à ce sujet la distribution prioritaire du thème hors des territoires hellénisés de l'Empire, soit dans l'occident romain, plus récemment acculturé à la civilisation gréco-romaine⁴⁰³. Ce thème suit donc selon ce chercheur la romanisation – et la latinisation – des provinces septentrionales, occidentales et nord-africaines, et y exprime, à l'instar de nombreux modèles iconographiques grecs utilisés à même fin, le caractère romain. Sur ce problème, Alexandra Dardenay a bien montré ces dernières années combien l'iconographie des mythes romains, a priori plus aptes à représenter ce caractère, est limitée à de rares sujets (Énée, Mars et Rhéa Silva), en mosaïque comme en peinture murale, et la préférence pour l'imagerie grecque⁴⁰⁴.

Outre l'emploi de l'image dans le programme ornemental du palais, celui de l'écrit y prend une place très spécifique, et semble exploité dans un cadre de représentation peut-être plus large. Quel rôle et quelle signification donner en effet aux fort rares inscriptions peintes en capitale monumentale attestées sur le décor 173, au regard des principaux usages répertoriés en **annexe 3** pour le domaine provincial? Versifications morales, citations littéraires ou inscriptions commémoratives? Le caractère de la lettre retenue, soigneusement calligraphiée et par conséquent lisible à quelque distance, suggère, par comparaison avec les exemples italiens de même époque, une situation probable de ces inscriptions en zone médiane d'un décor lui-même imposant. Ce rapport de l'inscription au décor, déjà flagrant dans son impact visuel, prend toute sa valeur au jour de la réflexion de M. Fuchs à propos des inscriptions du cryptoportique de la *villa* de Meikirch; le contenu des inscriptions, mis en évidence par une calligraphie épigraphique, a très probablement dû revêtir un caractère officiel, ou voulu comme tel. En l'absence d'iconographie à laquelle elles seraient liées à Orbe, il est intéressant de prendre en compte un contenu plausible, de caractère «officiel», à ce jour non attesté en *tituli picti* provinciaux, mais mainte fois documenté à Rome: il s'agit des *tituli picti* mentionnant des travaux de construction ou des transformations, commémorant une fondation d'immeuble, affichant un titre de propriété; généralement peints en capitale documentaire de 5 à 15 cm de hauteur, ces *tituli* sont encadrés d'une *tabula ansata*. Les éléments retrouvés récemment au Pincio pourraient ressortir de cette catégorie⁴⁰⁵. Un tel contenu, plausible dans une propriété privée s'il est proposé dans des salles fréquentées par des visiteurs, rejoint la finalité démonstrative, ostentatoire mise en avant par Fuchs.

401 *Ibidem* 322-323.

402 THÉBERT 1985, 388.

403 DASZEWSKI 1977, 99. À noter que parmi les rares attestations orientales, celle de Chypre appartient à la résidence d'un fonctionnaire romain!

404 Voir ses contributions aux IX et X^e colloques de l'AIPMA, ainsi que sa thèse (DARDENAY 2010). Voir aussi, pour le I^{er} s. en Italie, l'usage des images mythologiques par les classes moyennes ou enrichies, chez PROVENZALE 2008.

405 Hélène Eristov les compare aux *tituli picti* mentionnant des *insulae* et découverts anciennement à Rome (*Notizie Scavi* 130, 1895, *non vidi*). Les inscriptions du Pincio sont également encadrées de bordures bleues et rouges, en l'occurrence, orientant la datation dans une fourchette allant du II^e s. à la fin des Sévères (cf. **annexe 3**, note 19). À l'inverse des anciens *tituli*, elles sont intégrées à une décoration pariétale à fond blanc, environnées de motifs végétaux.

Le choix de faire figurer une ou plusieurs inscriptions calligraphiées de ce genre bien en vue, doit dès lors être analysée en fonction de l'attribution du décor 173, pour lequel deux locaux semblent plausibles: la pièce à bassin chaud 167, la moins probable techniquement (à cause de la composition sableuse des mortiers, cf. 173-1 à 173-4, *tectorium*) mais aux proportions tout à fait adaptées à ce décor, et la salle 191, tout aussi spacieuse, qui retient notre préférence en raison de son rôle plausible au sein de la demeure (*supra* 5.1.5.3). Situées dans le complexe thermal, en zone peut-être même haute, les inscriptions sont une composante particulière d'un décor de qualité, à hauteur de l'ampleur des bains; dans ce cadre, il peut être bon de rappeler aux baigneurs, par exemple, par qui et quand le complexe thermal a été édifié. Mais on ne saurait oublier non plus la possibilité d'un contenu littéraire ou moralisant, comme on peut l'attendre dans un tel contexte étroitement lié à l'*otium*, tel qu'attesté à Bregenz (annexe 3). La seconde possibilité de localisation du décor, dans l'aula 191, resserre les liens entre espace architectural, décoration monumentale et inscriptions, les dernières conférant au premier son caractère d'officialité majestueuse, sa *magnificentia* et sa *dignitas*. Dans ce secteur «tablinaire», cadre de représentation et d'affaires, l'inscription peinte sera probablement de préférence commémorative, mais peut aussi être morale, sous un rapport au *negotium* et à la fortune du *dominus*. C'est un message destiné davantage à impressionner les personnes fréquentant la salle ainsi ornée. Dans les deux cas, mais plus encore dans le second, le rapport à l'écrit suppose la possibilité de réception par un nombre relativement étendu d'individus, parmi lesquels les principaux collaborateurs du propriétaire et ses interlocuteurs d'affaire.

5.3.3. De la culture des propriétaires

Nous nous arrêtons pour finir sur le niveau culturel des habitants de Boscéaz, abondamment suggéré dans les pages qui précèdent, au travers de la composante iconographique, attestée en peinture comme en mosaïque. Nous ferons nôtres les propos de J. Lancha, selon qui la variété dans le choix de sujets à connotation culturelle reflèterait la grande familiarité des commanditaires avec la culture littéraire grecque, base de toute l'éducation antique et prédominant à Orbe au travers des cycles épiques⁴⁰⁶. V. von Gonzenbach ne pensait pas autrement, parlant du mythe de Thésée⁴⁰⁷: «N'en doutons pas: l'épisode de Naxos de la mosaïque 4 et le Labyrinthe de la mosaïque 5 sont en étroite corrélation. Il est certain que le maître de Boscéaz, lorsqu'il commanda ses mosaïques et discuta des motifs décoratifs avec le maître mosaïste, n'aurait pas choisi l'histoire de Thésée sans en connaître le mythe. En ces temps comme aujourd'hui richesse et culture n'allaient pas toujours de pair, mais le châtelain de Boscéaz faisait certainement exception».

Ainsi, l'héroïsation du propriétaire et de ses proches passe non seulement par l'exaltation de leurs vertus, mais aussi par la possession de la culture, «signe d'appartenance sociale pendant la vie» et «preuve d'adhésion à un ensemble de valeurs à forte connotation de prestige social»⁴⁰⁸. L'ensemble du programme architectural d'Orbe est aussi là pour mettre en exergue cette culture, voire cet idéal culturel, proposé en modèle et revendiqué par le *dominus*. L'existence d'une bibliothèque, ou tout au moins d'un *æcus* agencé pour la lecture et l'étude dans le péristyle corinthien de la demeure inscrit manifestement cette pièce d'apparat, richement décorée de marbres voire de tableaux en *opus sectile* (cf. chap. 5.2.4.3) dans la conception générale de la *pars urbana*, sans lui ôter sa fonction de réception pour le cercle des amis intimes du propriétaire⁴⁰⁹. Sa mosaïque à sujet littéraire l'inscrit parfaitement dans le programme décoratif de ce secteur. Est-ce d'ailleurs un hasard si l'un des rares motifs des peintures du péristyle – un poncif certes, mais pas nécessairement privé de signification – est une lyre? Nous restons dans l'évocation et l'allégorie culturelle avec cet attribut d'Apollon, divinité liée par excellence aux arts des Muses et à l'éducation, morale comme littéraire.

Pour reprendre J. Lancha, la répartition des pavements dans la *pars privata* «fournit la preuve de [la] parfaite intégration [de la composante grecque de la culture impériale], non pas seulement dans les répertoires des mosaïstes mais surtout dans les mentalités des commanditaires», et de l'intériorisation comme de la pratique

406 LANCHA 1997, 377-383, part. 379-381. En particulier le rare épisode d'Achille à Scyros, traduisant la sensibilité «à la *virtus* d'Achille comme à la supériorité de la culture grecque».

407 VON GONZENBACH 1974, 20.

408 LANCHA 1997, 303-314.

409 DELBARRE-BÄRTSCHI 2014, 139, arrive à la même interprétation. Mentionnons cependant que l'on ne peut exclure totalement l'hypothèse de C.-A. Paratte, eu égard à certaines caractéristiques de composition de la mosaïque autorisant la possibilité d'installation de lits autour du médaillon rectangulaire à fins conviviales: cf. *supra* note 148 et chap. 5.2.2.

quotidienne de cette culture par les élites provinciales⁴¹⁰. Faut-il rappeler, dans le cadre de l'instruction donnée aux enfants des couches privilégiées de la société, l'enseignement du grec menant à un bilinguisme dont les graffiti des *villae* de Contigny, hors agglomération de Lousonna, et de Pully – tout récemment recomposé⁴¹¹ – attestent la pratique? Mais la culture ne s'arrête pas à la littérature, et les témoins de sculptures très classiques – au sens culturel et non stylistique – pourrait attester à Orbe d'un goût hellénisant lié à la réception de la Seconde sophistique, en complément au renouveau de la statuaire hellénistique à Rome aux I^{er} et II^e s. de notre ère⁴¹².

Plus largement, des réflexions de J. Lancha, sur la répartition des sujets littéraires entre ville et campagne, et sur leur multiplication dans les *villae* à l'époque tardive, où «les aristocrates, grands propriétaires terriens, se retirent dans de luxueuses *villae*», l'on peut avancer l'hypothèse qu'à haute époque, la présence de sujets littéraires pourrait être l'indice que la *villa* qui en contient constitue, au-delà du lieu de l'*otium*, la résidence principale de son propriétaire⁴¹³. Notons cependant que Thébert s'inscrit quant à lui en faux contre cette assertion⁴¹⁴.

Si les différentes suggestions d'interprétation du programme iconographique et architectural avancées ici peuvent paraître exagérées, ainsi que le relèvent Ling comme Dunbabin, dans la mesure où il n'en reste que de trop rares fragments qui ne sauraient rien prouver, en l'absence de textes explicites et du fait que l'art romain dans la sphère privée est régulièrement marqué par sa polysémie, il n'en demeure pas moins que son sens est éclairé par son contexte, et que le genre d'exégèse auquel nous nous sommes livré existait⁴¹⁵. «Usually the best we can do is to establish the range of significance which a theme, or a combination of themes, might have possessed.»

410 LANCHA 1997, 373: «C'est sans doute l'un des signes les plus évidents, les plus directement sensibles, de l'intériorisation de cette culture chez les propriétaires de ces *domus* et de ces *villae*. Elle ne fonctionnait pas seulement comme un signe de reconnaissance – dans la partie publique de la maison – mais son ubiquité donne la mesure de la constante volonté de rendre vivante une culture littéraire, poétique, philosophique et politique qui constituait une composante essentielle de la société romaine provinciale.»

411 Voir FUCHS/DUBOIS 1997, part. 182-183. Le graffiti grec de Pully provient des fouilles effectuées en 2001-2002 par Archéodunum S.A. sur l'esplanade de l'église du Prieuré (MAY CASTELLA 2013, 209 et 227-229).

412 SMITH 1996, 272.

413 LANCHA 1997, 370-371: «Les sujets culturels ou littéraires, symboles de la culture romaine, passent de la ville à la campagne en même temps que la classe aristocratique qui les appréciait et en faisait un signe de reconnaissance sociale.»

414 THÉBERT 1985, 313.

415 DUNBABIN 1999, 322-323, LING 1998, 135, THÉBERT 1985, 308.