

Annexes

Autor(en): **Freudiger-Bonzon, Jeanne**

Objekttyp: **Appendix**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

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

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Annexes

Annexes

Annexe 1 - Le fond brossé ou strié

Le fond brossé ou strié, décrit pour la première fois en 1984 lors du colloque de Valenciennes¹, paraît assez spécifiquement lié aux provinces nord-occidentales, mais son usage a été également constaté à Narbonne, sur des décors de la fin du II^e s. ou du début du III^e s. (communication orale de M. Raymond Sabrié). M. Fuchs, qui en propose un survol en 2003, note son usage, outre en Suisse, en Angleterre à Kingscote, Southwell, Tarrant Hinton, en France à Famars, Lisieux, Nizy-le-Comte, Boulton-sur-Suippe, en Allemagne à Grenzach-Whylen et Echzell, en Autriche à Enns et en Hongrie à Komárom. Il faut cependant ajouter à cette liste les sites suivants: Narbonne, que l'on vient de citer, Poitiers, Liéhon, Evreux et Rouen (F), Vercelli (I), Kerkrade-Holzkuil (NL), et probablement Bad Kreuznach et Bingen-Kempton (D), dont certains décors présentent en photo les traces caractéristiques, bien que l'auteur ne mentionne pas cette technique²; de même pour l'Angleterre, l'examen des illustrations de LING/DAILEY 1981 permet de compléter les occurrences insulaires de la technique, souvent tardives, avec Brantingham, Collingham, Sparsholt et enfin Winterton³. Le site de Carhaix, dans le Finistère, est parfois joint à la série, sur la base de la mention par l'auteur de fonds striés, mais l'examen des photos, prises en lumière oblique, tend à montrer plutôt un lissage grossier avec une large brosse laissant de fines stries sur la surface⁴.

En Suisse, le brossage a été observé sur douze sites ayant bénéficié à ce jour d'études picturales, mais il faut souligner qu'il est bien plus courant que ne le laissent entendre ces occurrences: l'examen des stocks de peintures murales des grands sites suisses - Ausgt/BL, Vindonissa/AG, Nyon/VD - nous l'a fait constater à plusieurs reprises et témoigne de sa diffusion. L'usage du procédé est attesté entre 90 et 120 sur le décor du portique de la *venatio*, à Yvonand-Mordagne⁵; il est ensuite observé à Orbe, pour l'époque antonine, puis principalement constaté à époque sévérienne, sur dix autres sites: à Augst/BL, *insulae* 28, 36 (décors 1 et 3) et 39, dont les études sont en cours, à Avenches/VD, *insulae* 10, 13 et 19, à Martigny/VS, dans les thermes du *temenos* et dans le *mithraeum*, dans les *villae* de Vallon/FR, couloir 2, de Dietikon/ZH, édifice annexe de la zone 6, et de Worb-Sunnhalde/BE, pièce G⁶. Notons ici encore un fragment appartenant aux phases décoratives tardives de la *villa* de Commugny (fouille 1904, sect. A, (A 15), correspondant probablement à l'époque du décor retrouvé secteur D, daté de la seconde moitié du II^e s.⁷.

Sur ces treize occurrences couvrant quelque 120 à 150 ans, l'évolution de l'emploi du brossage montre son extension croissante, au détriment d'autres types de tracés préparatoires, à davantage de motifs et de registres, à l'exclusion de la zone basse: s'il localise à Mordagne quelques éléments figurés et une frise en zone haute, à Orbe comme à Avenches, *insula* 13 et probablement Augst *insula* 28, il entre dans la préparation des protagonistes de scènes figurées de zone médiane, voire du fonds sur lequel ils évoluent; le procédé est très net sur la scène marine de l'*insula* 19; c'est à peu près le même usage qui en est fait dans la seconde phase décorative du *spelaeum* du *mithraeum* de Martigny, mais sur fond blanc, pour des cadres de feuilles définissant des panneaux et les figures humaines qui les occupent. À Martigny toujours, la salle M des thermes du *Temenos* illustre parfaitement son usage courant à époque sévérienne: la plupart des éléments sur fond blanc de la zone haute - barrières, tableaux, guirlandes - sont situés par un abondant brossage, ainsi que la mouluration couronnant la zone médiane et une portion des grandes orthostates imitant un marbre veiné gris. Cette quasi-généralisation du traitement strié des éléments composant le décor - motifs figurés (guirlandes, fruits, personnages), encadrements de toute nature (tableaux, compartimentage), composantes architecturales (frises, pilastres, barrières) - se retrouve à Augst, Dietikon, Worb. Elle est particulièrement radicalisée dans les imitations d'architecture sur fond blanc dont l'articulation des divers éléments a été établie par brossage, telles celles ornant le couloir 2 de l'établissement de Vallon et, à Avenches, *insula* 10, la pièce blanche aux Saisons, où le procédé s'étend à l'ensemble de la construction picturale, voûte comprise. Complétons ici la mention de fonds brossés avenchois dans l'*insula* 19 par, outre le

1 Discussions au colloque de Valenciennes, BELOT 1985, 62, et DELPLACE 1985, 100.

2 Cf. resp. ALLAG/VUIBERT-GUIGUE 2001-2002, 147 et 149-150, fig. 13-17; MONDY 2005, 51; BARBET/LEFÈVRE 2007, 430; PULGA 2003, 106; LAKEN 2007; GOGRAEFE 1997a, 96, fig. 79 et 82, 100, fig. 98, 103, fig. 107, 106, fig. 119-120.

3 Cf. LING/DAILEY 1981, resp. 86, ill. XXVII, et 88-89, ill. XXIX-XXX; 104, ill. XXXVII; 162, ill. LXXV, et 164, ill. LXXVII; 198, ill. XCVIII B.

4 CAMPO 1985, 153, 159 et 162.

5 DUBOIS 1997c, fig. 12-13.

6 Cf. resp. FUCHS 2003, 472-475 et fig. 224; VUICHARD PIGUERON 2006, 174 et 198-200, fig. 203-205, particulièrement figs 12.1-9, 12.14-15, 12.31-32, 12.53-59; PEYROLLAZ 1993, 34-35, fig. 47-51, et 2001, 74; DUBOIS/FUCHS/RAMJOUÉ 1998, 40-42, pl. XI, figs. 46-53, repris dans DUBOIS/FUCHS 2001, 203, fig. 21; FUCHS *et al.* à paraître; EBNÖTER 1995, 65, fig. 79; RAMSTEIN 1998, 69-71, fig. 107.1-2.

7 Cf. FUCHS/RAMJOUÉ 1994, 41-42, qui n'ont pas mentionné l'existence de ce fragment.

décor marin, d'autres fragments appartenant à un système à réseau de guirlandes et fleurons sur fond blanc, et apparemment certains éléments rattachés à un décor à barrières, dont un fond noir à motifs figurés⁸.

Employée à ses débuts comme seul repère brossant approximativement la position et l'attitude de figures animées, en lieu et place de croquis incisés, la technique a vite été étendue aux éléments linéaires du décor, et même à certains fonds de couleur, généralement bleu et/ou vert. Outre l'évolution et l'extension de son usage, résumés en note 158, le fond brossé, dès la seconde moitié du II^e s., semble en effet avoir été utilisé à fin non plus seulement «locative» et technique, mais aussi esthétique: avec l'évolution des schémas de composition et l'émergence des scènes figurées de grande taille, correspondant habituellement aux zones médiane et haute et demandant une réalisation plus complexe et longue, le brossage a permis un rendu dissocié du décor selon la nature de ses composantes, rompant avec l'esthétique de miroir poli tant vanté par Vitruve et Plin, qui avait jusqu'alors prévalu: qu'il s'agisse de composantes architecturales ou de mégalographies mettant en scènes animaux et/ou personnages, les motifs peints devaient ressortir différemment, à la lumière, que les surfaces lissées ou blanches: à l'inverse de l'esthétique précédente qui s'appuyait sur les ombrages pour donner quelque profondeur aux figures, les composantes des décors à fonds striés devaient acquérir un relief particulier, plus naturel, par leur texture mate: les architectures prenaient corps sur les fonds unis ou blancs, de même que les surfaces vivantes, telle l'eau des scènes marines, les prairies ou les rochers, ainsi que les personnages les habitant, se différenciaient nettement – et naturellement – des riches placages et autres *opera sectilia* de marbres polis des sous-bassements. L'analyse de cet aspect esthétique est initiée dans les années 1980, avec le constat que seules les scènes sont traitées à l'aide du brossage, à l'exclusion des imitations de marbres, toujours polies: c'est le cas à Boulton-sur-Suippe, pour la scène d'Adonis mourant, et à Lisieux, pour les Muses; dans ces deux compositions, le sous-bassement en imitations de placage est parfaitement lisse. À Martigny, le brossage de la portion supérieure des orthostates marbrées est nécessité par la préparation de la composition sur la pontate supérieure, qui empiète sur le registre décoratif médian, lissé⁹. À Famars, ce sont par contre la mégalographie, mais aussi les architectures qui sont ainsi mises en relief, bien qu'elles gardent des effets d'ombrage peints¹⁰. La procédure est toujours assez identique: à Boulton-sur-Suippe, les coups de brosse – de grands modèles apparemment, car aucune mesure n'est donnée –, sont réalisés «en larges trainées, puis rechargés pour les modelés en empâtements successifs»¹¹. La scène marine de l'*insula* 19 d'Avenches est préparée de la même manière: l'ensemble de la surface destinée à recevoir la teinte de fond bleu sombre a reçu un premier brossage renforçant probablement la couleur finale, mais précisant aussi l'emplacement des motifs figurés, principalement des poissons; un second brossage sur ces derniers a ensuite accentué leur relief¹².

FUCHS 2003, 473, livre, appliquée à sa pièce blanche, l'analyse la plus développée des raisons et des fonctions du fond strié; nous la résumons ici sous forme d'extraits: «On aura remarqué que les traces de brossage fonctionnent comme une espèce de complément aux tracés préparatoires. C'est particulièrement vrai pour les encadrements de tableaux pour lesquels nous n'avons pas observé de tracés préalables. Mais alors pourquoi se superposent-elles à un tracé à la pointe sèche lorsqu'il s'agit de natures mortes ou des guirlandes enrubannées? Par ailleurs des coups de brosse n'ont pas été estimés nécessaires pour la zone inférieure; ils sont utilisés sous le noir rehaussé de vert de la frise de méandre mais pas pour le méandre jaune lui-même. Une systématique se dégage malgré tout dans l'emploi du brossage sous tous les motifs plus élaborés, là où se succèdent des couleurs (...). Lorsque le brossage est utilisé pour les encadrements, il recouvre soit des parties où apparaissent des guirlandes, soit, au moins, des bandes où le bleu est sur le noir, le beige verdâtre sur le beige. Les motifs n'utilisant qu'une couleur ne disposent généralement pas de brossage. Nous pourrions en déduire alors que le brossage a une raison d'être purement technique, qu'il est pratiqué aux endroits où l'on sait qu'il y aura motifs avec superposition de couleurs, qu'il faudra donc réactiver la carbonatation de la chaux en brossant la surface et ainsi permettre une meilleure adhérence des pigments. (...) Mais cela n'explique pas le fond profondément brossé et apparent de la corniche (...) alors que

8 VUICHARD FIGUERON 2006, 203, fig. 208, fgts 13.198-199 et 13.202.

9 PEYROLLAZ 1993, 35.

10 BELOT 1989, fig. 3, 4.2-4.3.

11 ALLAG/BARDOUX/CHOSSENOT 1988, 99-100.

12 VUICHARD FIGUERON 2006, 174.

l'architrave n'en reçoit pas. La corniche n'en avait pas véritablement besoin pour les couleurs qu'elle adopte. De plus, pourquoi l'utiliser en certains endroits alors que dans d'autres comme les tableaux de Saisons on a su préparer un nouveau mortier pour le bon fonctionnement de la technique de la fresque?». Suite à la revue des cas de fonds striés, il commente la perspective de Belot, discutable sur certains points, qu'il résume ainsi: «L'explication du brossage résiderait donc dans l'abandon du caractère spéculaire de la peinture, premier pas vers l'autonomie du cadre décoratif par rapport au visible, vers l'art de l'Antiquité tardive»; selon Fuchs, – et nous partageons son avis –, cette approche ne peut être valable, ne s'inscrivant pas dans le principe de *mimesis*, l'imitation du réel, qui parcourt toute l'antiquité, ce d'autant que par ailleurs, le traitement spéculaire de la paroi n'est de loin pas abandonné à époque antonino-sévérienne, et qu'il ne saurait y avoir rupture, ou prémices de rupture. Il s'agit plutôt d'une variété de techniques développées dans certaines régions de l'Empire. Ré-analysant une série d'occurrences sur décors architecturaux, Fuchs arrive à la conclusion que c'est là qu'il faut voir la solution d'interprétation du brossage: «Le relief, l'empâtement et le contraste obtenus renvoient à des éléments d'architecture, à du stuc coloré. Les éléments brossés sont mis en évidence, les autres motifs passent à l'arrière-plan. En dehors du bénéfice d'un pigment mieux fixé, il y a l'évidence de l'effet de profondeur recherché.»

Si nous ne sommes pas pleinement convaincu par l'identification de Fuchs à une imitation de matériau, nous sommes en revanche tout à fait d'accord avec lui quant à l'effet obtenu; c'est là, à notre avis, l'essentiel. Cependant, on ne peut encore assurer à ce jour que la technique s'est répandue grâce aux décors architecturaux, avant d'être appliquée aux scènes mégalographiques; le décor d'Orbe tendrait même à suggérer le contraire. Fuchs compare ensuite le brossage sur paroi à l'usage du trépan en sculpture, les deux techniques connaissant une évolution assez parallèle, avec un véritable *floruit* dès Marc Aurèle et sous les Sévères.

Annexe 2 - Rapport d'analyses minéralogiques de mortiers, couches picturales et pigments

Jeanne Freudiger-Bonzon

Introduction

La collaboration entreprise avec Yves Dubois, doctorant en archéologie, avait pour but d'éclaircir plusieurs questions précises suscitées par l'observation de certains enduits du site sus-mentionné; elle a porté sur la nature de quelques pigments, sur des recettes d'atelier et sur la mise en œuvre d'éventuelles mesures d'assainissement des mortiers de support des décors. Les résultats d'analyses minéralogiques effectuées sur un choix limité de fragments de peintures murales ont permis d'apporter des réponses positives à la majeure partie des questions posées.

Eu égard au budget disponible, l'analyse par diffraction des rayons X (XRD) a été privilégiée, comme méthode permettant le plus large éventail de résultats prévalables, pouvant être précisés ultérieurement, le cas échéant, par d'autres analyses plus spécifiques. Le présent rapport traite donc des résultats minéralogiques de ces analyses, faites à l'Université de Lausanne, à l'Institut des Géosciences et de l'Environnement (Minéralogie). Les échantillons se composent de mortiers, de couches picturales et de pigments romains (tableau).

Tous les échantillons ont préalablement été sciés afin d'obtenir une surface de coupe franche permettant des observations aisées à la loupe et à la loupe binoculaire. Quelque 200 échantillons ont ainsi pu être décrits avec précision (*supra* chap. 3.2.3 et catalogue, description des *tectoria* par UPS).

Les mortiers

A. Nature de la charge des intonaci épais

L'analyse de la nature de la charge d'intonaco dans sept échantillons possédant des intonaci épais a été réalisée en observant les coupes des échantillons de mortiers avec une loupe binoculaire. La question était de savoir si ces échantillons possédaient un intonaco dont la charge serait composée majoritairement de grains de quartz liés entre eux par le mortier de chaux, comme défini dans la littérature¹. Sur sept échantillons observés, six ont été formés selon cette antique recette. Un seul échantillon montrant un intonaco très épais (> 5 mm) (OB9B, provenant du décor 18-2; fig. 1), contient des fragments de calcaire blanc anguleux à sub-arrondis d'un diamètre avoisinant le millimètre. La détermination de la présence de calcite a été faite en prélevant des grains dans l'intonaco, en les nettoyant avec du HCl 10% des particules de chaux qui les entourait puis en essayant/tendant de dissoudre les grains restants dans un bain de HCl 10%. En présence de HCl, le quartz n'est pas dissous. Comme la charge de l'intonaco a été totalement dissoute dans le HCl 10%, (et ce, en moins d'une minute), il s'agit donc de calcite. Il s'agit sans doute grains de calcaire urgonien présent dans les strates basses du pied du Jura vaudois. Dans ce cas, nous pouvons penser que les Romains ont utilisé le matériel à disposition dans une aire géographique proche comme matériau de substitution, pour faire un intonaco local.

Il n'y aurait qu'un pas, qu'on ne franchira pas ici, pour lier cette épaisseur étonnante d'intonaco au fait que les grains composant son squelette sont composés de calcite et non de quartz. La calcite étant moins résistante à l'érosion que le quartz, on pourrait imaginer que l'accroissement de l'épaisseur de la couche doit contrebalancer ce phénomène. Mais il semble plus probable que l'épaisseur de l'intonaco soit liée à une volonté d'amélioration de la qualité du substrat: l'échantillon provient en effet de la paroi d'une galerie d'apparat, au décor recherché sur fond blanc, intégrant par exemple des motifs vermillon (cf. *infra*).

1 COUTELAZ 2003, 425-427.

Type	N° éch.	Couleur	Référence	Notes	Renvoi figure
Intonaco	OB9B	Blanc	L 18-2		Fig. 1
Intonaco	OB3G	Gris	L 12	Cendre? Cendre d'os?	Fig. 1
Intonaco	OB7G	Gris	L 17	Cendre? Cendre d'os?	Fig. 1
Intonaco	OB12RS	Rose	L 99-114		Fig. 1
Intonaco ou couche picturale*	OB6R	Rose à bordeaux	L 16/124	Hématite présente	Fig. 1
Couche picturale	OB16B	Blanc	L 16/124		Fig. 2
Couche picturale	OB173B	Blanc	L 173?		Fig. 2
Couche picturale	OB16BY	Blanc s/ jaune	L 16/124		Fig. 2
Couche picturale	OB181RB	Rouge s/ blanc	L 18	Cinabre	Fig. 3
Couche picturale	OB182RB	Rouge s/ blanc	L 18	Cinabre	Fig. 3
Couche picturale	OB183RY	Rouge s/ jaune	L 18	Cinabre sur goethite?	Fig. 3
Couche picturale	OBRY1	Rouge s/ jaune	?	Cinabre sur goethite?	Fig. 3
Pigments	OB4R	Rouge	?	Cinabre	Fig. 3
Pigments	OB5R	Rouge	?	Cinabre	Fig. 3
Couche picturale	OB42R	Bordeaux	L15	Couche brillante et dense	Fig. 4
Couche picturale	OB BX1	Bordeaux	L 173?		Fig. 4
Intonaco ou couche picturale*	OB6R	Rose à bordeaux	L 16/124	Hématite présente	Fig. 4
Pigments	OB9R	Bordeaux	?	Sous forme de nodule	Fig. 4
Sable	OB8SR	Bordeaux	?	Couche sableuse bordeaux	Fig. 4
Pigments	OB62R	Bordeaux	?		Fig. 5
Pigments	OB7R	Bordeaux	?		Fig. 5
Pigments	OB BX2	Bordeaux	1488/14999-1		Fig. 5
Pigments	OB BX3	Bordeaux	1488/14999-1		Fig. 5
Pigments	OBRS1	Rose	L 153 1715/15216		Fig. 6
Pigments	OBRS2	Rose	L 24 4569-17		Fig. 6
Pigments	OBRS3	Rose	L 24 4566-20		Fig. 6
Pigments	OBV1	Vert	L 24 4566-16		Fig. 7
Pigments	OBV2	Vert	L 24 4566-17		Fig. 7
Pigments	OBV3	Vert	L 41 1973-16893		Fig. 7
Pigments	OB BE1	Beige	L 24 4566-24		Fig. 8
Pigments ou fard?	OB BL1	Bleu	?	«Perle» bleue texture grasse	Fig. 8

* Échantillon sur deux figures différentes pour comparaison avec intonaco rose et avec couche picturale bordeaux.

Échantillonnage des intonaci, couches picturales et pigments d'Orbe-Boscéaz

Le diffractogramme de l'échantillon OB9B peut être observé sur la figure 1. Il montre la présence de calcite et d'un peu de quartz. La très grande proportion de calcite par rapport au quartz s'explique par un intonaco composé d'une charge de fragments de calcaire.

B. Description de la fine couche superficielle de chaux

Une fine couche de chaux (< 1 mm) est observable sur certains échantillons à intonaco épais. Cette couche superficielle présente la même composition que la couche sous-jacente, mais se distingue par l'absence de charge minérale.

Parfois, la couche superficielle comporte quelques particules minérales similaires à celles présentes dans l'intonaco sensu stricto. Dans ce cas, la dernière couche ne se distingue pas sur le plan de coupe. On remarque en revanche que les grains minéraux qui sont présent dans les derniers millimètres de l'intonaco n'apparaissent jamais à la surface. On peut donc imaginer un procédé de frappe ou de lissage permettant, préalablement au séchage de l'intonaco, de faire pénétrer les particules minérales vers l'intérieur du mur, afin d'obtenir une surface absolument plane et afin d'éviter que les minéraux présents à la surface ne posent de problème lors de la mise en place de la peinture. En effet, si une couche pigmentaire est déposée à la surface d'un mur piqueté de grains de quartz (transparents), ceux-ci resteront visibles sous la couche

picturale, réfléchissant la lumière d'une manière différente de la surface de chaux de l'intonaco, blanche et mate. Ce phénomène peut avoir été facilement évité en lissant ou battant les surfaces des murs.

C. Imprégnations superficielles de certains intonaci

Deux échantillons (OB3G & OB7G, fig. 1) montrent une imprégnation superficielle grise de leur intonaco. Malheureusement, leurs diffractogrammes ne montrent pas de différence importante par rapport à celui de l'intonaco blanc (calcite et petite proportion de quartz). On peut donc imaginer qu'un ajout de cendre colore la surface de l'intonaco en gris. Celle-ci, non cristalline, ne peut être déterminée par la méthode utilisée ici. Sa présence s'expliquerait en regard de l'utilisation de la cendre comme fongicide, employée chez les Romains dans des structures architecturales afin de prévenir les problèmes de moisissures.

Un échantillon (OB12RS, fig. 1) montre une couche superficielle rose, épaisse d'environ un millimètre. Bien différenciable de l'intonaco, épais au total de quatre millimètres, elle comporte des fragments minéraux visibles. Pourtant, sa composition minérale ne se différencie pas de l'intonaco blanc analysé plus haut. Elle comporte principalement de la calcite et une petite proportion de quartz. Sa coloration est sans doute due à la présence de tuiles broyées en poudre qui forme une couche de tuileau, très fréquemment utilisé par les Romains². La mise en œuvre de tuileau dans ce cas pourrait être interprétée dans un but probable d'imperméabilisation de la surface du mur.

La figure 1 permet aussi d'étudier l'échantillon OB6R qui montre soit un intonaco, soit une couche picturale rose à bordeaux. Dans ce cas, on observe la présence d'hématite, un oxyde de fer rouge foncé souvent utilisé dans les couches picturales bordeaux (voir *infra*). On penche donc plus pour une couche picturale que pour un intonaco différent, car cet échantillon serait le seul à montrer une présence d'hématite dans un intonaco.

Les couches picturales et les pigments en pots

A. De couleur blanche

Trois échantillons de couches picturales blanches ont été analysés, OB16B, OB173B & OB16BY (fig. 2). OB16B et OB173B sont des couches picturales blanches apposées directement sur l'intonaco. En plus de la calcite (majoritaire) et du quartz, de la dolomie est présente en quantité appréciable dans ces deux échantillons³.

Il est donc possible de mettre en évidence grâce à ces deux analyses l'utilisation à Orbe de dolomie (ou de calcaire dolomitique) dans la préparation de pigments blancs. On notera d'ailleurs que ces couches picturales blanches sont systématiquement plus blanches que l'intonaco qui a toujours tendance à tirer sur le blanc cassé.

OB16BY est une couche blanche apposée sur une couche picturale ocre. Malheureusement, cet échantillon comportait une très petite quantité de matériel et l'analyse est de qualité très médiocre – la «bosse» située entre 20 et 35 °2q le démontre. De facto, seuls les minéraux principaux sont déterminés, calcite et quartz à nouveau. L'absence de dolomie dans cet échantillon est étonnante. Une nouvelle analyse utilisant plus de matériel est suggérée afin de valider ces observations. Par la même occasion, il serait sans doute possible de prouver la présence attendue de goethite dans la couche ocre sous-jacente.

B. De couleur vermillon

Quatre couches picturales vermillon (OB181RB, OB182RB, OB183RY, OBRY1) et deux échantillons de pigments vermillon en pots (OB4R, OB5R) ont été analysés et sont présentés sur la fig. 3. Le minéral principal contenu dans tous ces échantillons est le cinabre.

Dans les deux premiers cas de couches picturales, celui-ci est déposé à même l'intonaco. En revanche, une sous-couche jaune est visible entre l'intonaco et la couche de cinabre sur les échantillons OB183RY et OBRY1. Il est fort probable que cette

2 BÉARAT 1997, 20.

3 *Ibidem*, 16 et 23-24.

sous-couche s'identifie à celle, fréquemment décrite comme de la goethite dans la littérature⁴, permettant d'obtenir une qualité de rouge plus vif. Les résultats de nos analyses valident cette information: la goethite est en effet présente dans les deux échantillons.

La présence de calcite dans ces analyses provient sans doute du fait que la couche de pigment étant très fine, des particules d'intonaco ont malencontreusement enrichi le prélèvement lors de la préparation de la poudre à analyser. Ces pics doivent être regardés comme une pollution de l'échantillon et ne font sans doute pas partie de la couche picturale.

La teneur en calcite des échantillons de pigments en pots est très faible. Comme les pigments, présents en couche très fine, ont été prélevés sur les parois de céramiques, on peut facilement imaginer une pollution par la céramique elle-même.

C. De couleur rouge à bordeaux

L'analyse d'un nodule de pigments bordeaux (OB9R; fig. 4) montre un résultat minéralogique intéressant: il est composé principalement d'hématite, et contient du quartz. L'hématite est fréquemment mal cristallisée (visible sur la figure par un pic plutôt large); ce phénomène est fréquent dans les hématites des bancs sidérolithiques. Une absence totale de calcite dans cet échantillon doit être mise en évidence. Il est fort probable que ce matériel provienne des argiles sidérolithiques suisses dont de nombreux dépôts sont décrits dans les calcaires du Pied du Jura. Ces argiles ont une minéralogie très ressemblante, et l'absence de calcite dans ces dépôts est un marqueur bien connu⁵.

Deux analyses de couches picturales rouge-bordeaux ont été réalisées (OB42R, OBBX1), ainsi que de pigments en pot bordeaux (OB6R) (fig. 4). Les résultats sont proches de ceux du nodule, mais l'hématite est présente en proportion moindre tandis que la proportion de calcite est plus haute. Il est peu probable que cette forte proportion de calcite soit uniquement due à une pollution lors du prélèvement. On peut dès lors imaginer que la calcite sert peut-être de support à l'hématite lors de la préparation du pigment: un mélange de calcite broyée et d'hématite est peut-être plus facile à peindre que de l'hématite pure.

Le dernier échantillon analysé sur la figure 4 est une épaisse couche sableuse rouge-bordeaux (OB8SR). Il est possible d'observer que ce sable contient des minéraux argileux (illite et chlorite), une proportion importante de quartz et des feldspaths potassiques et plagioclases. Il est donc possible de déterminer que le sable utilisé dans cet échantillon peut provenir du Plateau suisse, mais sans savoir dans quel but il a été utilisé ici.

La figure 5 montre les diffractogrammes d'autres échantillons de pigments en pots rouge-bordeaux (OB62R, OB7R, OBBX2, OBBX3). Comme on pouvait s'y attendre, l'hématite est très bien représentée dans tous ces échantillons. Par contre, et contrairement aux échantillons déjà décrits, la présence de calcite est très faible, contrairement à celle du quartz. Dans les deux cas inférieurs (fig. 5), les feldspaths sont en forte proportion.

Il est donc possible de séparer ces échantillons de ceux présents sur la figure 4, contenant beaucoup de calcite. On pourrait imaginer que les échantillons de la figure 5 ont été mélangés avec un sable riche en quartz et quelquefois riche en feldspaths. Peut-être s'agit-il de deux méthodes de préparation des pigments rouge à bordeaux différentes? Ou de deux époques différentes de construction?

D. De couleur rose

Les échantillons OBRS1, OBRS2 et OBRS3 (fig. 6) sont des échantillons de pigments rose. Il s'avère que le minéral présent en grande proportion est la cuprorivaite ($\text{CaCuSi}_4\text{O}_{10}$), plus communément appelée «bleu d'Égypte». Les proportions de calcite, de quartz et de feldspaths présentes dans ces échantillons sont faibles. On peut donc imaginer qu'un colorant non minéral (cochenille par exemple) a été ajouté afin d'obtenir du rose. La méthode utilisée ici ne permet pas de le distinguer.

E. De couleur verte

Trois échantillons de couleur verte ont été analysés (OBV1, OBV2 et OBV3; fig. 7). À part la calcite, la dolomie et le quartz, présents en faible quantité, seules des

4 BARBET 1990a, 257-260, BÉARAT 1997, 25 et 30.

5 BONZON 1999.

argiles ont pu être mises en évidence: la glauconie, de couleur verte, et l'illite, plutôt blanche. Souvent, ces deux minéraux argileux sont présents ensemble à l'état naturel. Il n'est donc pas étonnant de les retrouver mélangés dans un échantillon de pigments. La coloration est donc donnée par la glauconie, qui peut très bien venir des Alpes (italiennes ou suisses), comme souvent proposé dans la littérature⁶.

F. De couleur beige

Un échantillon de pigments de couleur beige a été analysé (fig. 8). Il ne contient que de la calcite et du quartz. Sa coloration est probablement déterminée par la calcite broyée. Les analyses n'ont pas montré, comme on pouvait s'y attendre d'après la littérature⁷, la présence de minéraux argileux ou de goethite fréquemment utilisés comme pigments jaune à brun. Il est probable que la quantité d'échantillon disponible ait été trop faible, pour arriver à des conclusions similaires.

G. Le gypse

Plusieurs échantillons (blanc OB173B, vermillons OB181RB, OB183RY, rouge OB5R, bordeaux OBBX1) contiennent une faible proportion de gypse. Ce minéral est fréquemment observé dans des analyses de mortiers archéologiques. En effet, avec le temps et l'humidité, la chaux a tendance à se décomposer en gypse, qui n'est autre que la forme hydratée de la chaux. La présence de gypse dans ces échantillons est donc une pollution.

Conclusions

Cette étude a permis de répondre à des questions archéologiques précises, tant du point de vue des intonaci que des pigments et peintures murales.

Elle a permis de déterminer que la majeure partie des intonaci épais de la villa romaine d'Orbe-Boscéaz analysés possède une charge de grains de calcaires broyés, différant de la recette la plus couramment utilisée, composée de grains de quartz broyés.

La couche superficielle de chaux des échantillons analysés présente dans de rares cas des particules minérales similaires à celles présentes dans l'intonaco. Ces dernières ne sont toutefois jamais observables à la surface. On peut donc imaginer un procédé de battage ou de lissage de la surface du mur permettant de faire pénétrer les particules vers l'intérieur du mur.

Une imprégnation superficielle de la surface de certains intonaci (coloration grise ou rose), probablement due respectivement à la présence de cendres et de briques broyées (poudre de tuileau) peut être vue comme un ajout visant à éviter les problèmes de moisissures ou une recherche d'imperméabilisation.

Les pigments analysés de couleur blanche montrent la présence de dolomie; ceux de couleur vermillon se composent principalement de cinabre. Une présence de goethite sous forme de sous-couche jaune dans deux des échantillons vermillons aide sans doute à rendre la couche pigmentaire plus vive, comme précédemment proposé dans la littérature⁸.

Les pigments bordeaux montrent une composition plus variable: mis à part l'hématite toujours présente, la présence de quartz, de calcite en forte proportion, de minéraux argileux et de feldspaths a pu être démontrée. Ces différents modes de préparation des pigments bordeaux n'ont pu être expliqués, sinon, dans un cas, par la disponibilité régionale des argiles sidérolithiques du Pied du Jura.

Les pigments roses se composent minéralogiquement de cuprorivaite (bleu d'Égypte) et de gypse. On peut imaginer l'ajout d'un colorant non minéral (cochenille?) – indécidable avec la méthode analytique employée ici – servant à colorer le pigment en rose.

Quant aux pigments verts, ils n'ont pas montré de différence avec les constituants proposés dans la littérature (minéraux argileux verts et blancs). La glauconie et la celadonite fréquemment mises en évidence dans la littérature n'ont pas pu être déterminées avec la méthode utilisée. Il serait utile de faire un diffractogramme spécifique sur les minéraux argileux en présence, afin d'identifier précisément leur nature exacte.

6 BÉARAT 1997, 281-282.

7 BÉARAT 1997, 183-189.

8 Voir par exemple BÉARAT 1997, 30.

9 BÉARAT 1997.

Cette étude a donc permis de mettre en évidence certaines «recettes particulières» constituant les mortiers et l'approvisionnement des pigments de la villa romaine d'Orbe-Boscéaz. Il serait dès lors très intéressant de poursuivre cette étude sur des échantillons provenant d'autres villae romandes afin de déterminer si les «recettes» sont purement locales ou si elles suivent des tendances régionales⁹.

Figure 1

Comparaison des diffractogrammes des échantillons d'intonaco de mortiers (OB9B: blanc; OB3G, OB7G: gris; OB12RS, rose) et de pigments bordeaux en pot (OB6R) provenant de la villa romaine de Orbe-Boscéaz (cc: calcite, dol: dolomie, gy: gypse, qz: quartz, hm: hématite).

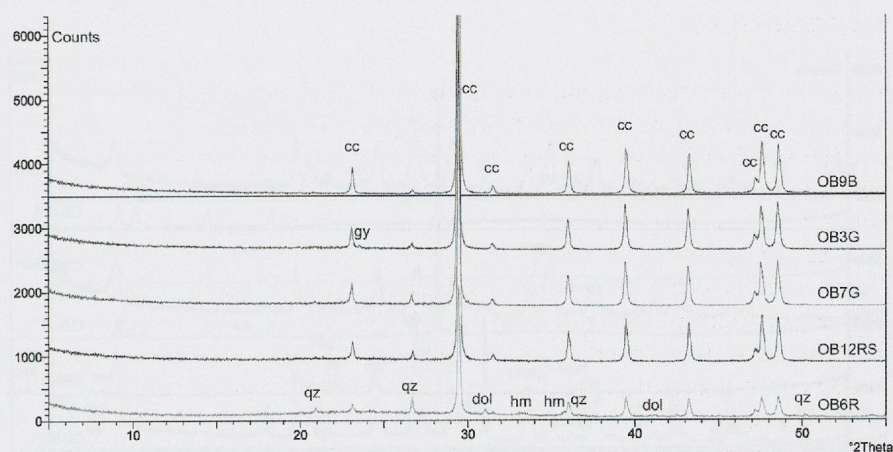
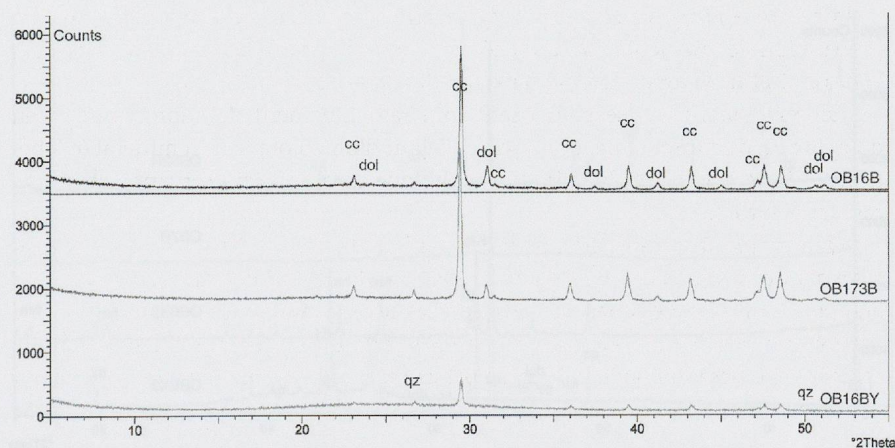


Figure 2

Diffractogrammes de couches picturales blanches (OB16B, OB173B, OB16BY) (cc: calcite, dol: dolomie, qz: quartz).



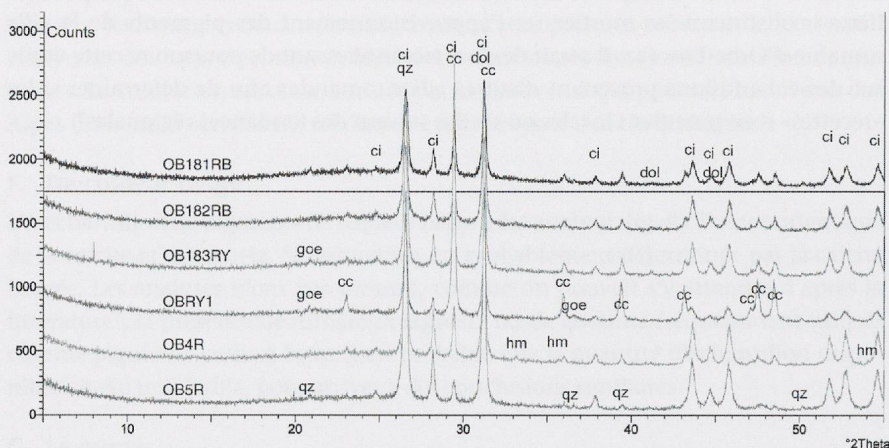


Figure 3

Diffractionnogrammes de quatre couches picturales vermillon, (OB181RB, OB182RB, OB183RY, OBRY1) et de deux échantillons de pigments vermillon en pots (OB5R, OB4R) (ci: cinabre, cc: calcite, dol: dolomie, goe: goethite, hm: hématite, qz: quartz).

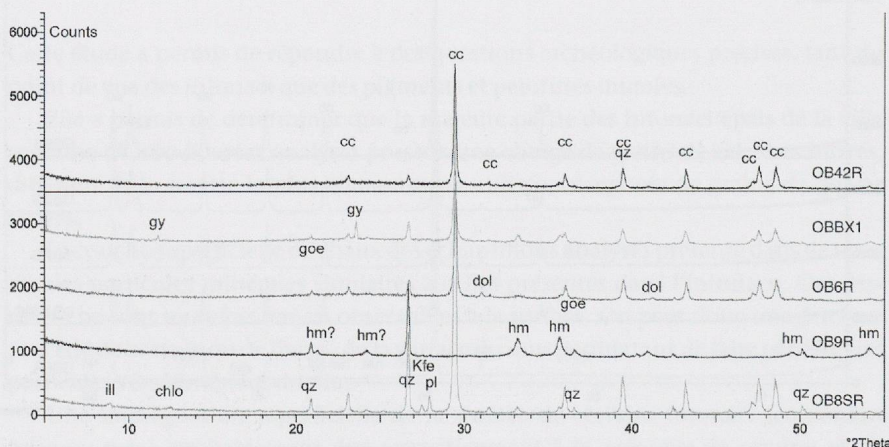


Figure 4

Diffractionnogrammes de couches picturales rouge-bordeaux (OB42R, OBBX1), de pigments en pot bordeaux (OB6R), d'un nodule de pigments bordeaux (OB9R) et d'une couche épaisse sableuse rouge (OB8SR) (cc: calcite; chlo: chlorite; dol: dolomie; goe: goethite; gy: gypse; hm: hématite; ill: illite; Kfe: feldspaths potassiques; pl: plagioclases; qz: quartz).

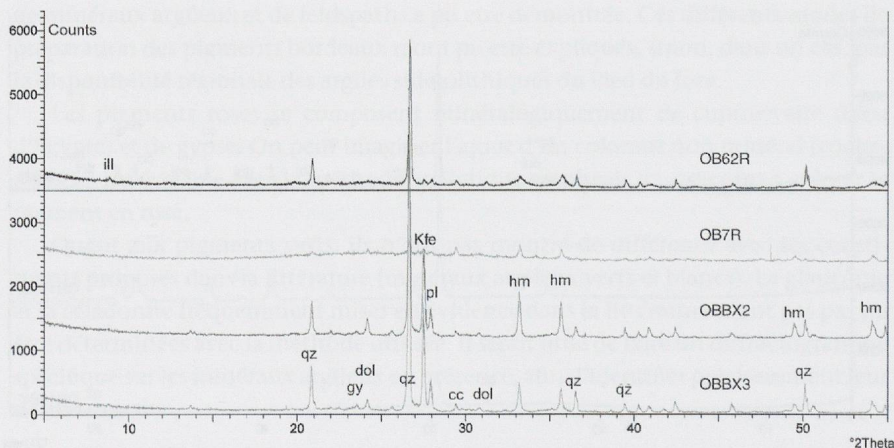
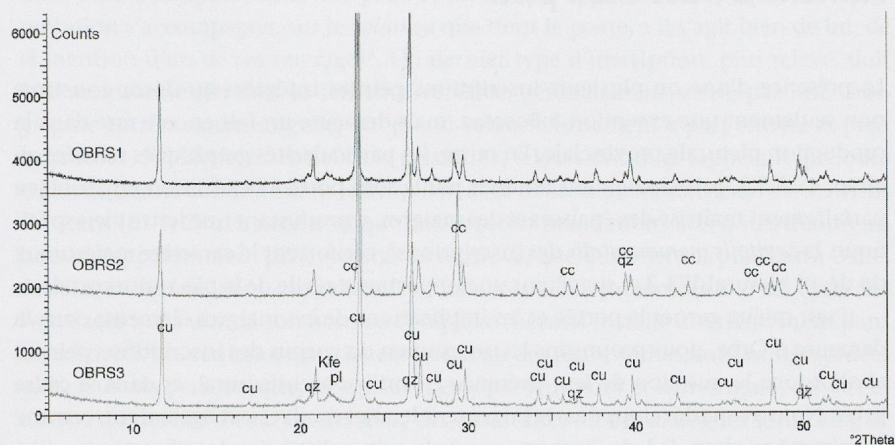


Figure 5

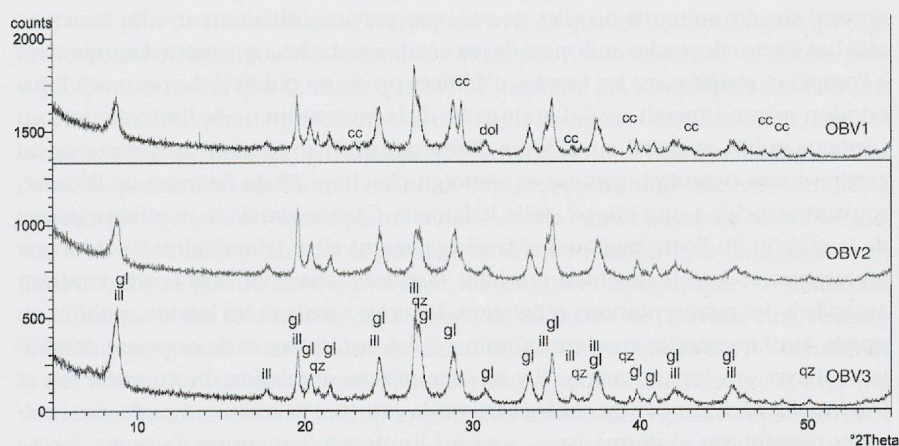
Diffractionnogrammes de pigments en pots rouge-bordeaux (OB62R; OB7R; OBBX2; OBBX3) (cc: calcite; dol: dolomie; gy: gypse; hm: hématite; ill: illite; Kfe: feldspaths potassiques; pl: plagioclases; qz: quartz).

Figure 6

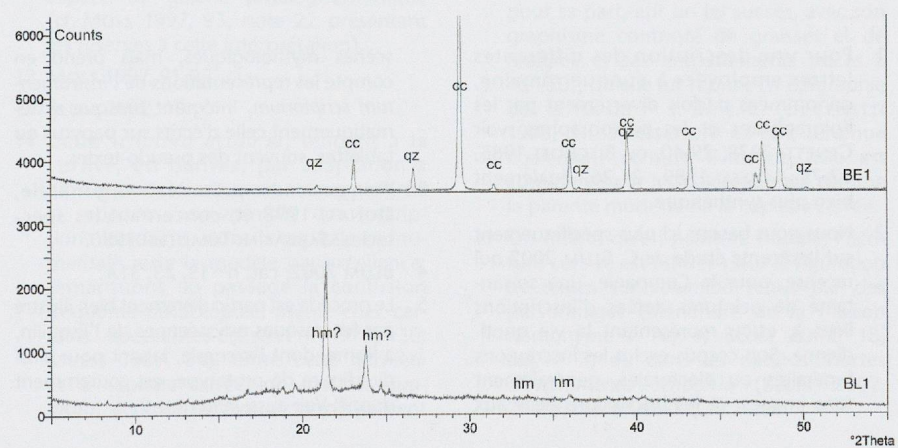
Diffractionnogrammes de pigments en pots roses (OBR51; OBR52; OBR53) (cc: calcite; cu: cuprorivaite; ill: illite; Kfe: feldspaths potassiques; pl: plagioclases; qz: quartz).

**Figure 7**

Diffractionnogrammes de pigments en pots verts (OBV1; OBV2; OBV3) (cc: calcite; dol: dolomie; gl: glauconie; ill: illite; qz: quartz).

**Figure 8**

Diffractionnogrammes de pigments en pots beige (BE1) et d'un nodule bleu (BL1) (cc: calcite; hm: hématite; qz: quartz).



Annexe 3 - Les *tituli picti*

La présence d'une ou plusieurs inscriptions peintes intégrées au décor constitue non seulement une exception à Boscéaz, mais demeure un fait encore rare dans la production picturale provinciale. En outre, les particularités graphiques relevées au chap. 4.12.8.3, principalement rendues par le soin porté à l'exécution et par le jeu parfaitement maîtrisé des épaisses et des maigres, reproduisant une lettre bien spécifique, la *capitalis monumentalis* des inscriptions¹, confortent le caractère majestueux du décor pictural 173-3 et suggèrent une importance réelle de la pièce ainsi ornée.

Pour mieux cerner la portée et les implications de ces maigres éléments dans la demeure d'Orbe, nous proposons ici un examen du corpus des inscriptions peintes et abordons la question de leur présence en milieu architectural, et dans le cadre privé. Nous avons développé assez largement le sujet car il ressort également, comme développé au chap. 5.3, de l'importance de la culture littéraire dans la maison.

L'Italie

Référence pour toute comparaison, le corpus italien, ici abordé succinctement, permet de poser les usages habituels de l'écriture sur les parois peintes². Couramment utilisée bien évidemment dans le contexte funéraire, l'écriture n'est pas moins employée dans le cadre d'inscriptions «secondaires» – dans le sens où elles apparaissent sur des supports où elles ne sont pas prévues initialement –, les fameuses affiches électorales ou les annonces de jeux et de spectacles, largement documentées à Pompéi et réalisées sur les façades d'édifices privés ou publics³. Le recours à l'inscription peinte apparaît aussi dans le cadre de la prévention ou de l'interdiction, en contexte public ou privé, sous forme d'interpellation au passant, au visiteur ou au contrevenant potentiel, comme en témoigne le chap. 28 du *Satiricon* de Pétrone, souvent associée à une image⁴, telle le fameux *Cave canem* de la mosaïque (*fauces* de la maison du Poète tragique), attesté également chez Trimalchion à côté d'une représentation peinte de chien méchant (*Satiricon*, chap. 29). On la trouve sinon associée à des représentations religieuses, dans les *sacella* et les *laraires*, publics ou privés, ainsi que sur les enseignes commerciales de *tabernae* et de *cauponiae*, généralement avec une image, sans qu'il y ait nécessairement relation directe entre elle et le texte. Ce n'est par contre pas le cas, dans la peinture décorative figurée, des multiples inscriptions «informatives», souvent limitées à la mention de noms, à côté des personnages, explicitant des représentations mythologiques en désignant les protagonistes ou les lieux⁵. Cet usage, remontant à la tradition picturale grecque, s'est étendu à diverses scènes que l'on peut trouver en contexte privé (demeures) comme en contexte semi-public (boutiques, tavernes et hôtels): scènes de jeux – d'amphithéâtre principalement, avec mention des noms de gladiateurs –, mais aussi de banquet, d'auberge, plus rarement érotiques, développées en embryons de dialogues⁶. En contexte privé généralement, l'inscription nominale peut accompagner des portraits, ou des figures ressortant du domaine littéraire, telle la mention de Ménandre dans la maison du même nom à Pompéi (I 10,4), à laquelle a pu faire

1 Pour une description des différentes lettres employées à époque romaine, dénommées parfois diversement par les épigraphistes et les paléographes, voir CENETTI 1978, 29-40, ou BISCHOFF 1985, 62-75, MUESS 1989, 24-26, également bien plus synthétique.

2 Nous nous basons ici plus spécifiquement sur la récente étude de C. BLUM 2002 qui recense, pour la Campanie, une soixantaine de peintures dotées d'inscriptions liées à, et/ou représentant la vie quotidienne. Son corpus exclut les inscriptions funéraires ou électorales, généralement sans images, et les inscriptions liées aux

scènes mythologiques, mais prend en compte les représentations de l'*instrumentum scriptorium*, intégrant presque systématiquement celle d'écrits sur papyrus ou tablettes, souvent des pseudo-textes.

3 Voir pour une présentation générale, DONATI 1998 et, concernant les spectacles, SABBATINI-TUMOLESI 1980.

4 BLUM 2002, cat. n°s 13, 23, 31A.

5 Le procédé est particulièrement bien illustré par les fresques odysséennes de l'Esquilin, à Rome, dont l'exemple, faisant pour ainsi dire figure de prototype, est couramment donné. Voir aussi *infra* note 9.

6 BLUM 2002, 7-8; dialogues sur des scènes de banquet en cat. n° 21 (Maison du *triclinium* V 2,4), d'auberge en cat. n°s 24-25 (*cauponiae* de la rue de Mercure, VI 10, 1-19, et de Salvius, VI 14, 35-36), érotiques en cat. n° 30 (maison du Roi de Prusse, VII 9, 33) et de type publicitaire (?) - 46 (*caupona*?). Concernant les jeux, Blum relève seulement deux inscriptions liées l'une à une course de chars (cat. n° 28, maison des Quadriges, VII 2, 24-26), l'autre à de la lutte (cat. n° 2, maison d'Anicetus, I 3, 23). On relèvera au passage l'essor que ce genre d'inscriptions, principalement nominales, prendra sur les mosaïques d'Afrique au III^e s., désignant tant les gladiateurs que, souvent, les chevaux de course ou les bêtes sauvages des *venationes* voire de *damnationes ad bestias*. Sur les multiples usages des inscriptions explicatives, voir également, mais succinctement, REBUFFAT 1995, 26.

écho celle d'Euripide, dans une paire antinomique appréciée à l'époque⁷; la représentation s'accompagne, sur le *volumen* que tient le poète, s'il s'agit bien de lui, de la mention d'un de ses ouvrages⁸. Un dernier type d'inscription, plus relevé, doit être mentionné ici: c'est la sentence versifiée, généralement servie par une calligraphie extrêmement soignée, qui prend valeur d'ornement à part entière et peut constituer «l'élément essentiel de la peinture», tels les distiques rappelant quelques règles de bonne conduite dans le *triclinium* de la maison du Moraliste ou de C. Arrius Crescens (III 4, 2)⁹. La note ironique de ces recommandations aux hôtes traduit un humour apparemment prisé, puisqu'on retrouve, quelque cent ans plus tard à Ostie, des sentences versifiées «moralisantes» associées à la représentation d'un cycle des Sept Sages qui a donné son nom au complexe thermal installé ultérieurement dans cet édifice¹⁰. Les sentences, attribuées à chacun des philosophes, sont calligraphiées au-dessus des personnages, désignés en grec par leur nom et leur origine, de part et d'autre de chacun d'eux. En-dessous, des didascalies ou des dialogues sont calligraphiés sur deux lignes; ils matérialisent peut-être le lien entre les figures des sages et des personnages vraisemblablement assis, constituant le décor de zone basse et mettant sans doute en pratique les conseils terre-à-terre des philosophes¹¹. L'humour naît ici du décalage entre le contenu scatologique des propos d'une part, et d'autre part l'élégance de leur forme - le mètre iambique - et de leur transcription calligraphique, leur conférant une noblesse artificielle, et les personnages, tout aussi respectables, qui les prodiguent, regardés généralement comme davantage préoccupés du bien-être spirituel qu'intestinal de leurs auditeurs¹².

Toutes ces inscriptions, à quelque catégorie qu'elles appartiennent, sont tracées avec plus ou moins de soin, en relation avec la qualité du motif figuré qu'elles accompagnent, sans grandes fioritures à l'exception des sentences en forme poétique. Leur écriture, que C. Blum qualifie de grossière pour la plupart des témoins qu'elle a étudiés¹³, imite parfois maladroitement la capitale monumentale, mais se rattache généralement à l'écriture dite «documentaire», parfaitement adaptée à un *ductus* au pinceau ou au calame¹⁴; sa forme libre et souple donne une lettre étroite, la capitale rustique, où alternent pleins et déliés; cette lettre caractérise toutes les inscriptions électorales et annonces pompéiennes mentionnées plus haut, ainsi que, dans une forme plus ramassée, livresque, les sentences calligraphiées de la maison du Moraliste et des thermes des Sept Sages. Elle est, à côté de l'écriture cursive réservée à l'usage quotidien et à la correspondance, l'écriture usuelle des actes notariés et des inscriptions mineures - *tituli*, inscriptions commémoratives, etc. -, avec des variations liées aux lieux et aux époques¹⁵. Ces mêmes inscriptions mineures sont parfois tracées dans une capitale intermédiaire, assez similaire à la lapidaire et dite «élégante», signalée par les clair-obscur verticaux de la *rustica*, mais suivant la règle

7 STROCKA 1988, 300; cette paire du plus grand comique grec face au plus grand tragique apparaît indirectement, à travers la mention de leurs œuvres, à Éphèse, cf. *infra*, note 47.

8 BLUM 2002, 18-19, cat. n° 7, qui résume les problèmes d'identification et de lecture.

9 BLUM 2002, 11, et 29-31, notice cat. 19. Le décor, de IV^e style, présente des panneaux noirs à bordure ajourée ornés d'oiseaux picorant, surmontés, dans le panneau central de chaque paroi, d'un distique moralisant; ces vers sont, «par leur emplacement, leur encadrement et leur mise en valeur calligraphique le véritable décor du *triclinium*; les oiseaux en vignette ne font que souligner et mettre au premier plan l'écriture». Notons ici aussi un cas de texte poétique anonyme explicitant un épisode mythologique, sous forme de trois dystiques élégiaques tracés à côté de Péronne allaitant son père, dans le *cubiculum* 6 de la maison de M. Lucretius Fronto (V 4, a); les lettres, en petite capitale rustique élégante, blanche, sont calligraphiées avec moins de virtuosité que dans la maison du Moraliste (cf. PEINTURE DE POMPEI II, 96, n° 159a, et PETERS 1993, 334-335, fig. 246).

10 Thermes des Sept Sages (III x, 2), cf. MOLS 1997, 89-96 et 337-338. La pièce 5 des Sept Sages a été longtemps considérée comme une latrine, sur la base de la représentation et du contenu des textes, alors qu'aucune évidence architecturale (canalisations) n'étayait cette interprétation, puis comme une *taberna* ou une *caupona*; il n'en est rien. Issue de la division d'une plus grande pièce remontant à la construction du bâtiment, entre 127 et 130 de notre ère, la pièce a été ornée de l'insolite décor à fond blanc des philosophes aux alentours de

170-180, occulté par un système décoratif à édicules au moment de l'affectation thermique des lieux au début du III^e s. (MOLS 1997, 90-91). Il s'agirait, selon cet auteur, d'un *destrictarium*.

11 Ainsi que l'a compris Calza, qui y voit une espèce de galerie physiognomonique (cf. MOLS 1997, 93, note 22 présentant les réserves à cette interprétation).

12 MOLS 1997, 91-92.

13 BLUM 2002, 10.

14 Cette *scriptura actuaria*, tendant à la cursive, est dérivée, par adaptation à l'instrument «traceur» et au support, de la *scriptura monumental* des inscriptions lapidaires, dont la capitale monumentale reste le modèle par excellence; remarquons au passage la confusion fréquente ou acceptée, même chez certains spécialistes (CENETTI 1978, 30; MUESS 1989, 24), entre cette dernière et la capitale carrée, ou *capitalis quadrata*, écriture livresque principalement

employée pour les éditions de luxe du I^{er} au III^e s. ap. J.-C., imitant certes la capitale des inscriptions, mais inscrite, au contraire de celle-là, dans un carré et de ce fait plus dilatée en largeur - à l'instar de notre police de caractère Palatino face à la police Times. La *capitalis rustica*, pour sa part, eut un tel succès, avec son graphisme contrasté de graisses et de maigres et ses empattements tracés à 45°-50°, qu'elle fut reprise en épigraphie dès la fin du I^{er} s. av. J.-C. (cf. CENETTI 1978, 31-32, BISCHOFF 63-66); devenue également écriture livresque, elle est considérée par les paléographes comme la parente modeste de la capitale carrée.

15 On notera qu'en peinture murale, l'écriture cursive est utilisée pour la figuration de textes sur *volumina* tenus par des personnages (Ménandre de la maison homonyme I 10, 4, BLUM 2002, 18, cat. n° 7) ou dans les natures mortes d'instruments *scriptoria* (BLUM 2002, 26-28, cat. nos 16-17).

de l'angle droit et de l'arc de cercle¹⁶; un bon exemple en est donné par les inscriptions d'un décor de zone basse dans l'officine de N. Fufidius Successus (I 8, 15)¹⁷. Les inscriptions sont généralement peintes en noir ou en rouge, parfois en vert, sur les fonds clairs, en blanc sur les fonds de couleur foncée¹⁸. La documentation consultée ne donne malheureusement jamais leur taille, mais à époque antonine et postérieurement, les inscriptions calligraphiées pour être clairement visibles de quelque distance ont, la plupart du temps, entre 6 et 12 cm, pouvant atteindre 15 cm en initiale: dans les thermes des Sept Sages à Ostie, elles semblent avoir environ 6 et 8 cm, ou 8 et 10 cm; à Rome, dans un domaine privé du Pincio récemment fouillé par l'École Française, ont été mises au jour des inscriptions très fragmentaires, remontant aux Antonins ou aux Sévères, dont les lettres ont entre 5 et 7 cm pour deux séries, et 10 à 12 cm pour une troisième, avec des initiales parfois plus grandes, atteignant 15 cm¹⁹. Elle ont par contre 15 à 30 mm de hauteur si elles sont visibles de près, comme en témoigne, à Rome toujours, le corpus d'inscriptions et d'extraits liturgiques peints, datés entre 190 et 220 de notre ère, du *mithraeum* de Santa Prisca: les graphies s'y déclinent en une capitale rustique élégante, majoritairement entre 22 et 25 mm, et une rustique plus épaisse et ramassée, haute de 18-20 mm, 13-15 mm parfois, et proche de celle que l'on trouvera dans les provinces nord-occidentales²⁰.

Les provinces nord-occidentales

Dans ces dernières, le premier constat est que les inscriptions peintes sont assez rares et presque toujours incomplètes. En Suisse, W. Drack en avait relevée une provenant d'Augst/BL, au sud de Schönbühl²¹; les plus connues, au nombre de cinq, commentent les scènes du cryptoportique de la villa de Meikirch/BE, elles transcrivent une langue vernaculaire, «sorte de dialecte local de la fin du II^e siècle apr. J.-C.»²². En Allemagne, Gogräfe a relevé des occurrences à Frankfurt-Heddernheim, à Mainz-Linsenberg, à Bad Kreuznach²³. La désignation des figures de scènes mythologiques, avec sans doute *Daedalus* et *Phaedra*, *Pasiphae* ou *Omphale*, est bien attestée dans la décoration d'une pièce de réception de l'édifice 17 de Schwarzenacker²⁴. Des fragments d'inscriptions en rapport avec des scènes figurées mythologiques sont attestés en Hollande, dans la villa de Maasbracht²⁵, ainsi qu'en Hongrie, où apparaissent, en petites lettres blanches, les noms des protagonistes des tableaux mythologiques de la pièce peinte restaurée au château de Tata. Autre inscription incomplète en Autriche, dans la villa de Heitersheim, alors que l'amphithéâtre de Carnuntum a livré une inscription complète (DISERTI DIXTI) associée à un personnage main levée²⁶. Les thermes de Bregenz conservent une citation de l'Énéide de Virgile²⁷, auteur que l'on retrouve en Angleterre sur un mur de la villa d'Otford²⁸; des inscriptions peintes sont également attestées dans les villae de Woodchester

22 FUCHS/BUJARD/BROILLET-RAMJOUÉ 2004, 143 dans le texte et 164-167 de la version française sur CD. Les inscriptions, peintes en lettres noires hautes de 16 à 20 mm, sont situées au-dessus des scènes, à l'intérieur de l'encadrement des compartiments de zone basse. Elles sont tracées entre deux lignes-guide incisées. Prises sur les relevés, leurs hauteurs semblent plus variées: 13-15 mm (*ibidem*, 102/42, fig. 107/40 et 120/99 fig. 125/88), 17 mm (*ibidem*, 107/56-57, fig. 117/52, et 116/86, fig. 121/76), 14-18 mm (*ibidem*, 112/68, fig. 117/61), certaines initiales de 1-2 mm plus hautes.

23 À Frankfurt-Heddernheim, un N de 35-38 mm de haut, peint en blanc sur fond rose ou rouge, a été trouvé dans un contexte stratigraphique assez flou (Gogräfe 1999, n° cat. 245, 349, fig. 255); à Mainz-Linsenberg, provenant du remplissage d'un hypocauste avec du matériel de la seconde moitié du I^{er} s. et du II^e s., les lettres blanches IS, hautes de 20-23 mm et tracées entre deux lignes incisées, appartiennent à une inscription d'une certaine longueur, comme à Meikirch (*ibidem*, cat. n° 389, fgt 5, 403, fig. 292); dans la villa de Bad Kreuznach enfin, le remplissage de la pièce 32 a livré un décor intégrant vraisemblablement des citations littéraires ou à tout le moins des bribes de dialogues explicitant des scènes mythologiques (*ibidem*, cat. n° 46, p. 249, ainsi que 192-197, fig. 140, et Gogräfe 1997 40, fig. 33, et 100, fig. 95); les lettres, blanches sur le fond noir, ont 16 mm et imitent avec maladresse la capitale élégante; une autre inscription de plus grande qualité calligraphique est attestée par un grand S blanc de 7 cm de hauteur, posé sur fond rose au-dessus d'une ligne-guide incisée (cf. fig. 140 et Gogräfe 1997, 100, fig. 95).

24 Gogräfe 2002, 255, note 14, pl. 8,2 (...) DAEDA(...), et 258, pl. 10,2 (...) PHA(...); lettres blanches sur fonds respectivement bleu et brunâtre.

25 SWINKELS 1987, 191. Il s'agirait des noms, peints en blanc, des protagonistes des épisodes représentés, mais qui pourraient aussi, de l'avis de Gogräfe 1997, 45, se rattacher à la scène de *munera* retrouvée également dans la villa.

26 SEITZ 2000, 88-89, 94, fig. 3 (...) IMM (en lettres blanches hautes de 1,5-1,8 cm); VETTERS 2000, 65, 73, fig. 5.

27 *Énéide*, livre XII, vers 58-60; bibliographie chez Gogräfe 1997, 45, note 137, reprise en 1999, 186, note 968 (*non vidi*).

28 DAVEY/LING 1982, n° 30, 147-148 et fig. LXIII; lettres blanches de 27-28 mm; inscriptions informatives associées à la représentation possible de scènes virgiliennes.

16 CENETTI 1978, 33.

17 Pièce I, paroi ouest, cf. BLUM 2002, 16-17, cat. n° 5, ou PPM I, 844-846, fig. 3. Excellente reproduction couleurs dans Guzzo et al. 1997, cat. 145, 162-163. Se rattachent aussi à cette variante calligraphique les inscriptions de la *caupona* d'Euxinus (I 11, 10-11; BLUM 2002, 21, cat. n° 9, et pl. I), et de la maison du *Triclinium* (V 2, 4; BLUM 2002, 31-33, cat. n° 21, et pl. II); plus récentes et très proches des graphies que l'on verra dans les provinces, la plupart des inscriptions peintes sur les banquettes du *mithraeum* de Santa Prisca, à Rome (VERMASEREN/VAN ESSEN 1965, 148-240).

18 Le violet est attesté à deux reprises, associé à des représentations de laraires, dans le sanctuaire des Lares (IX 7, 8; BLUM 2002, 47, cat. n° 38), et sur une façade, à côté d'un serpent, près de la Porte Marine (BLUM 2002, 50, cat. n° 45). Faut-il y voir une particularité propre aux représentations religieuses?

19 Informations gracieusement fournies par Hélène Eristov, en charge, avec Alexandra Dardenay, de l'étude des peintures issues des fouilles. Les lettres, en *capitalis rustica*, sont élancées, aux apices très grands, en particulier aux initiales, une caractéristique des inscriptions électorales de Pompéi. Deux séries sont peintes en rouge sur fond blanc, l'une de 6-7 cm, l'autre de 10-12 cm; une troisième série, à l'écriture plus ramassée, haute de 5-6 cm, est peinte en blanc sur fond rouge.

20 Cf. globalement VERMASEREN/VAN ESSEN 1965, chap. XVII-XXI, 148-240.

21 DRACK 1950, 55-56, fig. 26: l'inscription, blanche sur fond noir, est issue de la collection privée de E. Vogt, trouvée en prospection dans les années 20 dans un champ au sud de Schönbühl. La phrase, citation (?) littéraire ou moralisante, - «...cit. eti. legetv(m)?» - reste obscure.

(*non vidi*) et de Greetwell²⁹ ainsi qu'à Douvres, en milieu urbain, sur le site de Bingo Hall³⁰. En France, une inscription peinte sur trois lignes provient du Clos de la Lombarde, à Narbonne, une autre de Saintes, en contexte urbain également³¹; des inscriptions fragmentaires sont documentées à Jublains, à Eu-Bois l'Abbé et à Périgueux, d'où provient aussi un nom au-dessus d'un personnage, tout comme dans la *cella* du *fanum* de Saint-Germain-d'Esteuil, en Gironde, transcrivant probablement un nom gaulois³². Mais c'est dans la *villa* du Liégaud, à la Croisille-sur-Brillance, en Haute-Vienne, que des inscriptions peintes de une à trois lignes sont les plus explicites et les plus complètes: situées dans le péristyle, elles commentent des scènes de *munera*³³. L'Espagne a livré plusieurs longues inscriptions peintes: une splendide dédicace à Némésis de l'amphithéâtre de Mérida³⁴, des éléments de texte à Madrid³⁵; une extraordinaire inscription comptant plus de cent fragments à Italica, malheureusement incomprise³⁶; plusieurs autres, non moins comprises, proviennent d'un portique de *domus* dans la même ville³⁷. Mentionnons aussi des inscriptions nominales désignant des jeux apparaissent dans des couronnes agonistiques de la *villa* d'El Munt (Catalogne) et peut-être aussi sur le *pulpitum* du théâtre d'Italica³⁸, ainsi que des personnifications de Provinces dans la *domus* de Terpsichore, à Valence, exceptionnellement rédigées en grec³⁹.

Hormis les occurrences espagnoles en grec, la plupart des inscriptions peintes documentées en Occident sont réalisées en petite capitale rustique de couleur noire ou blanche, variant généralement entre 15 et 22 mm, avec quelques occurrences plus petites, telles les inscriptions du Liégaud, entre 8 et 12 mm, et quelques autres plus grandes, entre 25 et 30 mm, comme à Madrid, Narbonne, à Saintes, à Douvres et à Otford voire 34 mm à Eu-Bois l'Abbé. Le traitement de cette capitale le plus conforme au modèle paléographique s'observe sur l'inscription d'Augst et certaines d'Italica; elles présentent une belle calligraphie, comparable à celle de la maison du Moraliste à Pompéi, mais légèrement moins trapue, avec des *apices* obliques et souples. De grande qualité est aussi l'inscription sur fond bleu de Périgueux, avec des épaisses et des maigres bien marquées, des *apices* ondés, ou de Narbonne, aux lettres très souples. La citation d'Otford présente quant à elle une très belle lettre, fort régulière, tenant plus d'une petite capitale monumentale que d'une rustique élégante, caractère en revanche offert par la dédicace de Mérida et le long texte d'Italica.

Les inscriptions constituant des commentaires ou des explicitations de scènes – Bad Kreuznach, Eu-Bois l'Abbé, Liégaud, Meikirch, Mainz-Linsenberg –, souvent longues, présentent généralement un corps de texte de 15-20 mm en moyenne, et sont tracées entre deux lignes guide, ou parallèlement à un motif rectiligne assurant la même fonction⁴⁰. Leur lettre, soignée, est cependant moins calligraphiée, ne serait-ce qu'en raison de sa taille ou d'une relative rapidité d'écriture; elle n'en conserve pas moins une esthétique certaine, assurée par un *ductus* souple, donnant des lettres assez rondes et régulières à Meikirch, ou rappelant, malgré quelques maladresses, la graphie des affiches pompéiennes au Liégaud, avec des lettres plus grandes dans les mots, aux extrémités ondées, à Eu-Bois l'Abbé, la hauteur des lettres dépend d'un *ductus* diversifié: une série, haute de 19 mm en moyenne, est souple, légèrement arrondie, alors qu'une autre, de taille supérieure, est plus rigide et droite⁴¹. La lettre se veut parfois élégante, à angles droits, mais n'en atteint qu'une rigidité certaine, avec des empattements approximatifs, comme à Bad Kreuznach.

29 DAVEY/LING 1982, 215. Lettres blanches sur fond rouge; il pourrait s'agir à nouveau de vers virgiliens.

30 PHILIP 1989, 234-238, 241-242, 248-249. Les lignes de texte, écrites en lettres cursives (?) noires de 3 cm, sont parfaitement illisibles.

31 Respectivement SABRIÉ/DEMORE 1991, 104-105, n° 59, et ALLAG 1985, 144, fig. 13.3. À Narbonne, les lettres ont 2,5-3 cm et sont noires sur fond blanc à jaunâtre. À Saintes, la ou les inscriptions, en lettres blanches de 2-3 cm, se développent sur deux lignes maximum, en haut d'un champ gris encadré d'une bande noire et présentant des figures humaines d'échelles différentes, dans la veine des scènes populaires de Pompéi, comme les scènes de l'auberge de la rue de Mercure; la scène ici légendée, tableau ou enseigne, prend place dans un décor à fond blanc avec figuration assez enlevée d'humains et de monstres marins. Le seul mot lisible, *Paulla*, pourrait désigner le propriétaire de l'établissement.

32 Respectivement AUBIN 1983, 301; MULLER-DUFEU 1997, 19-21, fig. 5-6; BARBET 1999, 26, fig. 20 (lettres de belle calligraphie, blanches sur fond bleu) – repris dans BARBET/MONIER/BOST/STERNBERG 2004, 167 – et 8-9, fig. 2-4 (nom à petites lettres noires); enfin BARBET 1993, 9 et pl. 1.1 (les lettres, blanches, sont assez souples).

33 DUMASY-MATHIEU 1991, 116-130. Les inscriptions, hautes de 8-12 mm, avec quelques lettres à 15 mm, dont certaines initiales, ont été tracées en noir sur une bande blanche de séparation de zones, haute de 42 mm.

34 ABAD CASAL 1982, 78-79, reproduite dans REBUFFAT 1995, 72, fig.1: dédicace sur cinq lignes, blanche sur fond rouge, en capitale rustique élégante.

35 *Ibidem*, 158, fig. 243, 246, 252: capitales rustiques blanches de 12-20 mm, 25-30 mm, 35-40 mm sur lignes incisées.

36 *Ibidem*, 211-216, fig. 335-351. Le texte, en blanc sur fond rouge, est ici soigneusement calligraphié sur plusieurs lignes-guide espacées de 18-22 mm pour les lettres, de 12-16 mm pour l'interligne. Les lettres ont 19-21 mm en moyenne, 12 mm pour les plus petites, 23 mm pour les plus grandes.

37 *Ibidem*, 233-236, fig. 391-400. Très belle calligraphie régulière sur certains textes (fig. 391, cat. 4.7.1.2, fig. 399, 4.7.2.2a), proche du modèle paléographique pompéien sur d'autres (fig. 393-394, cat. 4.7.2.1a-b); 13-20 mm selon les lignes, jusqu'à 35 mm pour certaines initiales. Pour toutes ces inscriptions peintes publiées par ABAD CASAL 1982, voir aussi son analyse chap. XII, 417-419.

38 Information orale de Carmen Guiral-Pelegrin, dont l'étude sur les peintures de la *villa* d'El Munt est en cours. Pour la couronne de Séville, située sur un saillant du *pulpitum*, en inter-compartiment de

zone basse, cf. ABAD CASAL 1982, 224, fig. 375-377; lettres rouges d'env. 4 cm sur fond blanc, sur deux lignes de part et d'autre d'une incision.

39 KROUGLY *et al.* 1997, 226-227, et 383-384, fig. 3-5.

40 Une longueur de 1,30 m est restituée au Liégaud pour au moins deux textes, développés sur une à trois lignes (DUMASY-MATHIEU 1991, 116); à Meikirch, les inscriptions ont entre 24 et 72 cm (cf. note 22).

41 MULLER-DUFEU 1997, 20; variation de hauteur entre 12 et 34 mm.

Cette écriture est moins ramassée, et présente parfois des caractéristiques cursives, comme, au Liégeaud, le traitement du A, du O, et la graphie du E en II⁴². Le cas des inscriptions peintes de Douvres reste ouvert: s'agit-il de cursives, ce qui en ferait l'unique attestation de cette écriture en peinture murale, plausible eu égard au niveau et à la décoration modeste de l'édifice, avant tout fonctionnel⁴³.

La capitale rustique est ainsi la lettre la plus répandue et la plus courante, dans une version simplifiée de sa variante élégante, rappelant quelques traits de la capitale monumentale, mais intégrant aussi parfois des caractères de l'écriture cursive.

Seuls le N de Frankfurt-Heddernheim, de 35-38 mm, le S de Bad Kreuznach, de 7 cm, le -PHA- de Schwarzenacker et les vestiges de lettres d'Orbe, estimées à 5-7 cm au moins, se distinguent nettement du reste du corpus, tant par la taille que par la lettre, reproduisant clairement la *capitalis monumentalis* épigraphique: le corps des lettres est droit, les courbes s'épaississent ou s'affinent selon le tracé. Malheureusement excessivement fragmentaires, ces inscriptions ne devaient vraisemblablement pas, à l'exception de Schwarzenacker, offrir le même contenu ni endosser, au sein d'une composition décorative, le même rôle que les inscriptions peintes en petite capitale courante. La différence de statut et de taille entre les deux lettres assure une fonction différente des inscriptions. Cette impression est renforcée par le schéma pictural, un grand décor architectural, auquel cette lettre est associée à deux reprises, tant à Orbe-Boscéaz qu'à Mainz-Linsenberg. La présence d'inscriptions de type lapidaire dans des décors architecturaux à fond blanc de caractère monumental, tels qu'ils se développent dans la seconde moitié du II^e siècle de notre ère, assigne un caractère «officiel», ou tout au moins de représentation fortement marqué, à la pièce ainsi décorée.

L'Orient

Dans la moitié orientale de l'Empire, des inscriptions peintes ont été relevées dans les maisons d'Éphèse et de Zeugma, en grec bien évidemment, moins fragmentaires que celles d'Occident⁴⁴. Il s'agit avant tout d'inscriptions nominales, désignant à Zeugma des figures féminines de grande taille (Dédamie, Pénélope, Prôthoè), occupant la totalité des panneaux de zone médiane de décors assez luxueux⁴⁵; à Éphèse, des figures en pied de petites dimensions, au milieu de panneaux – trois cycles de Muses et d'Apollon, augmenté de Sapho dans un cas, et de philosophes et de Muses⁴⁶ – ou identifiant

42 DUMASY-MATHIEU 1991, 128.

43 L'édifice C10, construit en terre (d'où son nom de Clay Walled Building), propose, dans son corridor sud, un décor à fond blanc de panneaux déterminés par des bandes et filets jaunes, verts et rouges, avec points dans les angles, sur plinthe compartimentée haute (restitution: PHILIP 1989, 240, fig. 95) et, dans une pièce secondaire, le même schéma sur plinthe continue basse (restitution: *ibidem*, 252, fig. 98). Les inscriptions, assez grandes pour pouvoir être lues (3 cm), sont situées en haut de paroi, au-dessus des bandes et filets délimitant les panneaux (*ibidem*, 234, fig. 93, gr. 9 et 15, et 236-238, fig. 94, gr. 15) et entre bande et filet (*ibidem*, 238-239, fig. 94, gr. 16) soit entre 1,80 m à 2,20 m, pour une hauteur restituée de 2 m à 2,50 m (*ibidem*, 241-242). Même position dans la pièce secondaire (*ibidem*, 248-249, fig. 96, gr. 25b). L'ensemble est daté entre 210 et 270 (période VII).

44 STROCKA 1977 et BARBET *et al.* 2005.

45 Ces décors, datés aux environs de 220 apr. J.-C., paraissent en quelque sorte proposer des thèmes à dominante masculine ou féminine – selon probablement

la destination de chaque pièce –, puisque le premier fragment cité ci-après pourrait être un nom masculin. BARBET *et al.* 2005, 28-29 et 37, fig. 6: Maison de Poséidon, pièce P11, dite de Persée et d'Andromède, mur sud: fragment d'inscription -]ΦΕΤΩ[, pour Phaéton? – nominale comme les suivantes; *ibidem*, 148, fig. 93-94, texte 153, et pl. XXIII.1.3 et XXVI.3: Maison de l'Euphrate, pièce P26, dite Chambre de Pénélope et de Dédamie; *ibidem*, 164-165, fig. 106, et pl. XXV.1: Maison sans mosaïque, pièce P30, dite de Prothoè. Les inscriptions, peintes en rouge sur le fond blanc des panneaux, ou, dans le premier cas, en blanc sur fond rouge, sont tracées assez soûplement, en majuscules présentant de petits empattements aux extrémités des lettres, à l'exception de e, s, ô, tracées en minuscules – en cursives – selon un usage courant remontant au IV^e-III^e siècle av. J.-C. Elles sont situées à gauche, respectivement à droite de la tête des personnages, à une hauteur du sol oscillant entre 158 et 176 cm. Leur taille n'est malheureusement pas donnée, mais elles semblent avoir entre 6-9 cm pour la première et la dernière inscription, et 8-10 cm pour Pénélope et Dédamie, d'après le relevé de paroi en planche K et la fig. 112.

46 STROCKA 1977, 74-75, fig. 131: H 2/ SR 20, pièce à décor de panneaux blancs et Muses de 48 cm de haut, inscriptions nominales au-dessus des figures, en majuscules noires de 2,5-2,8 cm de haut, dans une écriture fine et soignée, caractérisée par les empattements d'extrémité des lettres. *Ibidem*, 126-137, descr. 127-128, fig. 312-341: H2/12, pièce dite de Sapho, d'env. 5x6,5 m; les figures des neuf Muses, d'Apollon et de Sapho sur le fond blanc des panneaux, sont hautes de 41,5 à 48 cm, et surmontées de leur nom en lettres noires, souples et relativement soignées, de 1,4 à 2,9 cm selon les cas, et 2-4 cm (à cause de la barre du phi) pour Sapho. *Ibidem*, 140 et fig. 457-459: retrouvé en H2/18 et H2/12a, décor fragmentaire à fond blanc et encadrements bleus à filets noirs de panneau et bandes de séparation jaune; figures de Kalliope et de Polymnie, hautes de 31 cm, surmontées de leur nom, passablement décolorés, en majuscules de 2,5 et 2,1-2,3 cm de haut. *Ibidem*, 93-95, fig. 194 et 196: H2/7, vaste pièce (8,70 x 3,20 m) à panneaux rouges ornés de riches bordures ajourées, dite de Socrate de par sa représentation assise sur la paroi nord, surmontée de son nom, en lettres blanches de 1,8-2,2 cm, très soignées – extrémités empatées, barre intermédiaire de l'alpha en «v». Le même décor revêt la pièce H2/14a, dont est conservée Uranie debout, haute de 37 cm et surmontée de son nom, dans la même calligraphie (*ibidem*, 103, fig. 195 et 197). À noter que l'unité décorative est due à la structure d'origine, un péristyle ensuite subdivisé en pièces 7, 14, 19, 22 (cf. THUER 2005, qui présente, pl. 83-84, une intéressante restitution informatique du péristyle. Le décor est daté par Strocka de 60-80 de notre ère.

de façon plus originale, par leur titre, des scènes regroupant deux à trois personnages tirées d'œuvres d'Euripide et de Ménandre⁴⁷; un cas particulier est représenté par les noms de philosophes apposés au-dessus de médaillons contenant leur portrait en buste – Socrate et Chilon – dans un cycle de représentation des Sept Sages et selon une pratique fixe dans l'ensemble de l'Empire⁴⁸. Mais on observe aussi des inscriptions satiriques, dans une latrine d'Éphèse⁴⁹, ou des vœux de bonne fortune, dans le péristyle de la même maison ou à Zeugma dans une pièce d'usage privé⁵⁰. Les inscriptions y sont partie prenante de la décoration, et dans le dernier cas – ce malgré son caractère a priori occasionnel –, mise en valeur par des guirlandes.

À l'exception des latrines, ces inscriptions ornent des espaces de représentation (péristyles H2/SR 22, H2/7 et 14, H2/24), des pièces de réception (P30, H2/SR 6, H2/12), de type *œci*, interprétées parfois comme *triclinium* (P11, H2/SR 20?), ou des pièces d'appartements privés (P6), de type *cubiculum*, ou de gynécée (P26).

Répartition et fonction des inscriptions peintes dans l'habitat

Si le choix de la lettre des inscriptions a son importance en fonction du message délivré, la répartition de l'écrit en peinture dans l'habitat est également significative; les inscriptions sont de préférence situées dans des pièces ou des circulations privilégiées, à la vue de tous ou, au contraire, d'un cercle restreint, et suggèrent parfois la destination du local où elles apparaissent.

Pour les cités du Vésuve, C. Blum les répertorie principalement dans les locaux de la *domus* accessibles à quiconque, comme les entrées ou les vestibules, les *atria*, les péristyles et les *triclinia* d'été; mais également dans des lieux de fréquentation plus restreinte comme les *triclinia* fermés, les *tablina*, les *cubicula*, enfin les accès aux latrines⁵¹. Parmi eux, péristyles et *tablina*, ressortant plutôt de la partie «publique» de la maison romaine, sont les lieux les plus prisés pour l'ostentation de l'écrit, sous forme d'inscription ou de figuration de textes. Les *tablina* donnent à voir les *instrumenta scriptoria*, représentations d'écritoire et de tablettes ou de papyrus intégrant des textes ou pseudo-textes, et des portraits de jeunes érudits, lecteurs des grands poètes et philosophes grecs⁵². Les péristyles offrent également des évocations littéraires, mais proposent aussi des textes variés, comme un souhait de longue vie. Dans le péristyle de la maison du Ménandre, l'évocation littéraire de ce poète, représenté assis et lisant, oriente dans ce cas la destination du portique et de ses exèdres, les définissant comme «zone de lecture» attenante à la bibliothèque supposée (annexe 4). Dans les *triclinia*, la présence de l'écrit, en particulier sous la forme poétique des distiques de la maison du Moraliste, assume, au-delà du message direct donné aux convives, la même fonction symbolique que les précédents sujets: afficher les prétentions culturelles du maître des lieux, voire exprimer réellement son statut de lettré. Dans les *tablina* en effet, lieu des affaires et des archives, lieu de l'écrit, les *instrumenta scriptoria* ne font qu'illustrer les activités qui s'y déroulent, et constituent une décoration somme toute adéquate à la fonction de la pièce; les textes littéraires ou les évocations d'auteurs grecs célèbres y affirment par contre le niveau culturel du propriétaire et exaltent son statut social⁵³, revendication

47 STROCKA 1977, 46-49 pour la description, et 52-56 pour la discussion, fig. 62-69: H 2/SR 6, vaste pièce aux parois à panneaux rouges; les acteurs sont hauts de 25-28 cm et 32-36 cm; au-dessus des scènes, les titres, *CIKYΩNIOI* (sic) et *IIEPIKEIPOMENH* pour Ménandre, *OPECCTHC* (sic) et *IIII'ENEIA* pour Euripide, sont peints en blanc, et en caractères majuscules – à l'exception des lettres susmentionnées – de 1,6-2 cm de hauteur.

48 STROCKA 1977, 115-117, fig. 263-265: H2/24, cour péristyle présentant, au-dessus d'un placage de marbre de zone basse, un décor, piqué, à panneaux blancs, bandes rouges et encadrements jaunes et filets intérieurs noirs; dans la partie supérieure des panneaux, les médaillons de guirlande, de 37 cm de diamètre, conservent les portraits de Chilon de Lacédémone et de Socrate d'Athènes, dont les noms, conventionnellement suivis de leur origine, sont inscrits en majuscules noires de 2,2 à 2,5 cm de haut, assez fines et écartées, dans une écriture rapide, soignée et souple.

49 STROCKA 1977, 88-89, fig. 180, 182-184: H2, latrine SR 29; les inscriptions sont régulières et soignées, en majuscules à empattements de 2,3-2,5 cm de haut, réalisées sur trois parois, au-dessus d'un personnage caricatural de 34-39 cm, face à une colonne à cadran solaire, répété à l'identique sur les trois parois; sa morphologie est celle des personnages de mime – esclaves, philosophes etc. – connue par les figures en terre cuite. L'auteur interprète la scène comme la caricature d'un philosophe devant une horloge, complétée, comme à Ostie, par des phrases bien senties invitant à vivre ou mourir (*THN ΩPAN H TON ΘANA|TON*), et évoquant peut-être le nombre minimal ou maximal (3 ou 9) de convives à un repas (*TPEIC EE ENNAIA*) – pas moins que les Grâces, pas plus que les Muses (Varr. 6. Gell. XII, 11, 2).

50 STROCKA 1977, 139-140, fig. 462-463: H2/SR 22, *EYTYXEI | ΠΕΛΑΓΙ*, inscription de couleur blanche à jaune (décrite comme défraîchie) sur fond rouge de panneau, au-dessus d'un Eros sur bige de léopards, occupant la moitié gauche du panneau séparé d'un inter-panneau jaune par encadrement vert; l'inscription est ici exceptionnellement tracée en minuscules, d'une écriture rapide et penchée, irrégulière et montante. BARBET *et al.* 2005, 116-117, fig. 65 et pl. XXI.3 et XXVIII.3: Maison de Poséidon, pièce P6, dotée d'une antichambre; sur le mur sud, *ZEY|KYPEI | AIZOHN | IEPMANΩ*, exclamation de souhait de longue vie à Germanus, insérée dans le décor et entourée de guirlandes; l'inscription est peinte en

vert sur le fond blanc, en majuscules de 6 à 9 cm de haut d'après le relevé de paroi en planche H.

51 BLUM 2002, 8, et 12, où figure un éloquent tableau synthétisant la répartition des inscriptions dans les locaux d'habitat.

52 BLUM 2002, 31-32, cat. 20, maison du Cénacle (V 2, h), deux médaillons figurant des jeunes gens tenant des rouleaux, deux étiquetés *Plato*, le troisième *Homerus*.

53 BLUM 2002, 31 à propos des portraits en médaillons: «le *tablinum* (...) représentait, plus que tout autre pièce, la culture, l'intellectualisme: ces deux peintures, symboles de réussite sociale et de culture grecque, sont parfaitement adéquates pour traduire ce climat.»

reprise dans les péristyles et les *triclinia*, avec plus de nuance, avec humour et parfois moins de prétentions dans des milieux réellement cultivés. Au II^e siècle, l'affirmation de haute culture, grecque bien sûr, se manifeste également par l'engouement, dans les *villae* principalement, pour des galeries statuarires de portraits d'auteurs et penseurs grecs; en dernière analyse, l'étrange peinture des Sept Sages des thermes d'Ostie, associant leur iconographie traditionnelle selon les modèles statuarires avec des sentences à l'humour vulgaire, mais transcrites en mètre poétique, constituerait justement une parodie brocardant, non les philosophes, comme à Éphèse, mais ces galeries dont les milieux parvenus faisaient un usage ostentatoire pour afficher leur *humanitas*⁵⁴.

Dans les provinces, le survol effectué *supra* montre que les circulations – péristyles, cryptoportiques ou corridors – d'agrément ou non, semblent également les lieux privilégiés de la manifestation de l'écrit, devant les pièces de réception du type *œci*, puis les *triclinia* et enfin les pièces d'usage privé ou de fonction spécifique et «publiques» (office ou thermes).

Il ressort de ce corpus nord-occidental un recours à l'écrit assez similaire aux réalités italiennes, avec toutefois quelques légères différences, ou des usages qui se sont développés localement. Notons qu'une bonne part de ces inscriptions ont été peintes près d'un siècle après l'éruption du Vésuve, et s'inscrivent dans un contexte social et culturel élaboré sur un fond différent. La perspective est donc modifiée, même si les phénomènes restent globalement les mêmes. L'usage le plus frappant de l'écriture est la citation, dans des édifices privés mais aussi publics, de poètes classiques latins, anciens ou récents: ainsi les vers de Virgile apparaissant dans les thermes publics de Bregenz (A), et dans plusieurs *villae* d'Angleterre, peut-être liés, dans ces dernières, à des scènes figurées. Trouver Virgile comme poète incontournable, représentatif de toute culture latine poétique de base, dans un édifice public comme des thermes, témoigne ne serait-ce que de la qualité élevée de leur aménagement, mais surtout du degré de formation culturelle atteint dans les provinces, a fortiori chez les propriétaires de *villae*, ainsi que la diffusion large des textes des auteurs latins⁵⁵. Le comique Plaute, et peut-être Sénèque, dans ses œuvres tragiques, semblent cités dans la *villa* de Bad Kreuznach⁵⁶; on trouve ainsi l'évocation des deux grandes orientations du théâtre dans cette paire antinomique goûtée par les milieux cultivés en Italie comme dans le reste de l'Empire; on atteint peut-être là un niveau de culture supérieur. Goggräfe relève que pour le III^e siècle, l'attestation de la culture littéraire dans les provinces ne doit plus surprendre, même si les indices de la réception et la familiarisation avec cette culture restent maigres dans les campagnes. On sait que les auteurs et poètes classiques les plus célèbres étaient largement enseignés dans les écoles et le niveau de connaissance, malgré le peu d'indices disponibles, était assurément très élevé dans les couches sociales privilégiées habitant des *villae* comme Bad Kreuznach⁵⁷. L. Abad Casal suppose également, à Italica, un texte à contenu historique ou géographique⁵⁸.

Tant à Otford qu'à Bad Kreuznach, les citations, narratives ou dialoguées, sont associées à des scènes figurées, respectivement virgiliennes ou de la geste d'Hercule; dans les deux cas, les passages s'inscrivent dans la tradition des commentaires aux scènes mythologiques ou théâtrales. Goggräfe imagine ainsi à Bad Kreuznach une décoration centrée sur des cycles de représentations tragiques ou comiques⁵⁹.

Le recours à des textes assez longs et diversifiés, auxquels se mêlent de simples mentions nominales, pour légender d'autres types d'images semble s'être particulièrement développé dans les provinces nord-occidentales. Cet usage prend la forme des inscriptions peintes du cryptoportique de Meikirch, transcrivant en l'occurrence une sorte de dialecte celto-latin, d'usage vernaculaire et local, et associées à des réalités également régionales. M. Fuchs, suivant Blum 2002, les classe dans la catégorie des renseignements ajoutés à l'image et les considère à juste titre comme un ornement supplémentaire du décor⁶⁰: peintes avec un certain bonheur en une *scriptura rustica* élégante, proche d'une calligraphie appropriée à un document officiel, ces didascalies et interpellations tenant de la formule sont situées, comme l'ensemble de l'iconographie, dans les compartiments de zone basse des parois, selon un usage courant de la peinture romaine nord-occidentale, déjà observable à Pompéi, dans l'officine de N. Fufidius Successus⁶¹; les inscriptions sont au-dessus des scènes, détachées, et commentent tout comme elles commémorent peut-être les actions représentées.

54 MOLS 1997, 91-92.

55 GOGGRÄFE 1997, 45.

56 Cf. *supra* note 23, et GOGGRÄFE 1999, 138-139: le décor issu de la pièce 32 présente au moins deux citations dont les éléments compris – «... tu perfide vector ...» et «... ere mi ...» renvoient pour le premier à un épisode entre Héraclès et le passeur Nessos dans l'*Hercules Oetaeus*, v. 514, de Sénèque ou, du même auteur, à *Medea*, v. 775, pour le second à plusieurs passages des comédies de Plaute (*Casina*, v. 632 ou 646, *Poenulus*, v. 1127, *Rudens*, v. 1052, *Trinummus*, v. 1072).

57 GOGRAEFE 1997, 47.

58 ABAD CASAL 1982, 419.

59 GOGGRÄFE 1999, 139.

60 Cf. *supra* note 15.

61 Cf. *supra* note 17.

L'usage le plus répandu en effet – ou le mieux attesté – des inscriptions sur peinture murale en domaine provincial réside dans la commémoration d'initiatives ou d'activités propres à la vie sociale régionale, en particulier les jeux de l'amphithéâtre, thème développé dans le péristyle de la *villa* du Liégeaud. Comme à Meikirch, l'iconographie commentée de ce décor est située en zone basse; les inscriptions, ici en bon latin, ont été réalisées au-dessus des scènes ou des protagonistes, sur la bande blanche séparant ce registre figuré de la zone médiane. Les compartiments déroulent un véritable compte-rendu de jeux gladiatoriens, avec public, musiciens, paires de combattants en action, éditeur des jeux et son entourage. Par comparaison avec les représentations de jeux sur d'autres supports, Dumasy observe que la fonction des inscriptions dépasse, au Liégeaud, la simple identification des scènes, immédiatement reconnaissables par elles-mêmes⁶²; ces textes individualisent le compte-rendu et sont, comme elle le résume avec d'autres (VILLE 1981, DUNBABIN 1978), le gage de la réalité de cette représentation iconographique, par ailleurs couramment diffusée; les inscriptions rappellent que le *munus* représenté a été effectivement donné, que la scène figurée dépeint une réalité et en pérennise le souvenir, axiome de tout acte d'évergétisme. À Périgueux, l'inscription commémorative des jeux représentés en mégalographie dans la *domus* de Vésone pourrait être attestée par le magnifique fragment d'inscription mentionné plus haut⁶³. Ses caractéristiques calligraphiques s'accordent alors à l'ampleur de la composition, en zone médiane de paroi, et au caractère (semi-)public de l'édifice qui l'abrite⁶⁴.

La commémoration d'actes d'évergétisme en contexte public ou privé implique donc généralement l'écrit pour en préciser les détails et le donateur⁶⁵. Il ne s'agit plus ici de magnifier la culture du commanditaire, mais l'étendue de sa capacité financière, son altruisme civique intéressé et implicitement, son pouvoir ou ses prétentions à la reconnaissance publique. Dans ce cadre, l'écriture ajoutée à l'image n'est qu'optionnelle et nécessairement connectée symboliquement au pouvoir, selon Fuchs, qui rapproche l'intention des scènes de Meikirch de celle du Liégeaud: l'écriture de type documentaire et conventionnelle sciemment utilisée dans un espace privé n'est plus signe de «haute culture de l'écrit», mais volonté de démonstration du statut du propriétaire⁶⁶.

Ce sont là, pour les provinces nord-occidentales, les trois grandes orientations thématiques de l'emploi de l'écrit en décoration murale, telles qu'on a pu les documenter à ce jour⁶⁷.

62 DUMASY-MATHIEU 1991, 129.

63 *Supra* note 30, BARBET 1999, 26.

64 Sur l'identification et la fonction de cette *domus*, cf. BARBET *et al.* 2003, 86, et 2004, 159-163 (apport éclairant des graffiti), et 177.

65 Voir toutefois DUBOIS 1996 121 et 1999, 58-63 pour certains décors de *munera*, qui ne sont pas nécessairement commémoratifs, ainsi que PAPINI 2004, 154-156.

66 SUTER *et al.* 2004, 166-167 de la version française sur CD.

67 DUMASY-MATHIEU 1991, 129, les résume sous forme de trois relations de l'écrit à l'image: Celle où prime la lettre, «exécutée avec talent. L'inscription – sentence ou vers, dont les arrière-plans satiriques sont fréquents – peut se développer sur une ou plusieurs lignes. Elle jouit alors d'une place de choix dans la composition, dont elle peut constituer le centre d'intérêt». La seconde relation, de loin peut-être la plus courante, est nominale; les inscriptions identifient les personnages de sujet mythologiques et de représentations de jeux, voire les animaux qui y participent, une pratique très courante au III^e s. en mosaïque. L'inscription peut parfois y être mise en évidence/valeur par un encadrement sous forme de *tabula ansata*, courant en épigraphie. La troisième relation est le commentaire textuel des scènes figurées, aux exemples plus rares: un compte-rendu de *munus* sur mosaïque à Smirat, mais aussi les inscriptions peintes de la *villa* de Meikirch.

Annexe 4 - Le problème des bibliothèques privées

On connaît dans l'antiquité gréco-romaine deux manières d'entreposer les livres: la première, lorsque le nombre de rouleaux est limité, se fait à la verticale dans des boîtes cylindriques, les *capsae*, qui étaient couramment utilisées aussi pour les déplacer; la seconde, qui concerne évidemment les bibliothèques publiques et, à la suite, les privées, consiste à entreposer les rouleaux, dotés d'une étiquette, en rangées superposées sur les rayonnages d'étagères ouvertes (*loculamenta*) ou d'armoires (*armaria*); ce type d'entassement est appelé *nidus* dans la littérature. Les rouleaux ne dépassant guère 30 cm de longueur pour 5 cm de diamètre, les rayonnages devaient avoir quelque 40-50 cm de profondeur maximum. Deux représentations du Bas-Empire nous montre des *armaria* individuelles, l'une sur un relief funéraire représentant un médecin, lisant assis sur un siège à accotoirs, l'autre dans le mausolée de Gallia Placidia à Ravenne; dans les deux cas, l'armoire présente une porte à deux battants au-dessus du cadre des pieds ou d'un caisson, et trois compartiments à l'intérieur; elle est couronnée d'une corniche ou d'un fronton¹. «C'est de façon semblable (...), plus ou moins somptueusement décorées et en nombre, souvent encastrées dans les parois, que l'on doit se figurer les armoires des bibliothèques privées des Romains riches ou cultivés, telles qu'elles sont occasionnellement mentionnées dans la littérature latine.»²

La reconnaissance ou l'identification d'une bibliothèque dans son sens étendu pose un problème d'architecture, au niveau de l'édifice public en contexte urbain comme à l'échelle privée dans une demeure.

Les premières sont difficiles à repérer tant est large, sous l'Empire, l'éventail des édifices les abritant, au point qu'elles ont souvent été interprétées différemment, tel le célèbre «temple de Diane» à Nîmes; seule une inscription explicite en assurera l'identité, comme à Éphèse ou Timgad³. Il est par contre clair que les bibliothèques publiques construites à époque romaine, principalement à partir des Flaviens, et cela dans la foulée et sur le modèle de la bibliothèque palatine, présentent deux caractéristiques communes: la première est la multiplicité plus ou moins grande de niches rectangulaires dans les murs de la salle principale, destinées à recevoir les *armaria*; la seconde réside dans le fait que cette salle tient lieu tout à la fois de magasin et de salle de consultation, de lecture, se distinguant en cela des bibliothèques de tradition grecque qui comprenaient un magasin et une cour à portiques en guise de salle de consultation. Ainsi, «la bibliothèque romaine n'est pas une forme architecturale, mais une installation technique, caractérisée par des «éléments» de stockage de «livres», des *armaria* qui se traduisent dans la construction par des niches caractéristiques (...); «ce sont ces caractéristiques matérielles, surtout les niches, qui permettent éventuellement, sans sûreté mais sans scandale, de revendiquer comme bibliothèques des constructions insignes où l'on avait vu des temples» ou des *scholae* par exemple⁴.

Les bibliothèques privées sont plus fugaces encore. Une seule est connue: fouillée au XVIII^e s., elle contenait les papyrus de la fameuse villa du même nom, près d'Herculaneum. Trois autres ont été supposées avec vraisemblance à Pompéi. L'image donnée est donc celle du I^{er} s. de notre ère.

La bibliothèque de la Villa des Papyri, découverte le 19 octobre 1752, est une modeste pièce de 2,65 x 3,20 m, aux murs recouverts jusqu'à hauteur d'œil de rayonnages carbonisés; une bibliothèque indépendante en bois, de 1,80 m de haut et à rayonnages sur les deux côtés, en occupait l'espace central, ne laissant que les passages entre les rayonnages pour se mouvoir⁵. De cet aménagement ne restent aujourd'hui que les trous de fixation dans les murs. Il s'agit donc d'une petite pièce très simple, toutefois ornée d'un petit buste d'Épicure; Strocka y voit en l'occurrence le magasin à proprement parler de la bibliothèque, où étaient entreposés les volumes. Située à proximité de deux péristyles, elle est associée à un petit *cubiculum* de 1,90 x 2,65 m, qui pouvait servir de lieu de consultation. Mais de cette annexe comme du «magasin», l'on pouvait accéder aux portiques et rejoindre surtout l'ensemble du grand péristyle, orné des bustes de poètes, lequel doit être envisagé comme bibliothèque à la façon grecque, comme lieu de consultation et de lecture, que l'on fût assis ou en promenade. S'y adjoint également le «*tablinum*» ouvrant sur le xyste et reproduisant un *ephebeum* de gymnase grec où ont été retrouvés plusieurs

1 Le sarcophage du médecin est déposé au Metropolitan Museum of Arts; cf. STROCKA 1981, 301, fig. 1, et CASSON, 83, fig. 6.2, et 134, fig. 8.4 pour le mausolée ravennate.

2 *Ibidem*, 300.

3 Cf. HANOUNE 1997.

4 *Ibidem*, 110. Les niches rectangulaires aménagées dans les maçonneries ont une profondeur moyenne de 60 à 75 cm; les rouleaux ne dépassant guère les 40 cm, un espace sanitaire protégeaient les *armaria* qui y étaient installées et leur contenu d'éventuelles remontées d'humidité (profondeurs de 62,5 à 73 cm dans la bibliothèque des Thermes de Trajan, 82 et 88 cm dans les bibliothèques du Forum de Trajan; en Grèce et en Orient, elles ont plutôt 50 cm de profondeur – bibliothèques d'Hadrien à Athènes, de Celsius à Éphèse, de Rogatianus à Timgad; cf. CASSON 2001, 113, 116, 118).

5 La nature du mobilier – placards fermés par des portes ou étagères ouvertes – n'est malheureusement pas spécifiée, étant apparemment encore normale pour les découvreurs: «Tout autour il y avait contre les murs des placards, comme on en a l'habitude dans les archives, à hauteur d'homme, et au milieu de la pièce se dressait une autre étagère semblable, pour les écrits des deux côtés, de sorte que l'on pouvait aller et venir librement (Joachim Winckelmann, *Sendschreiben von den Herculaneischen Entdeckungen*, Dresde 1792, 63, réédition 1962). À la description de Winckelmann d'une modeste pièce d'archive, répond celle de Paderni à Thomas Hollis du 17 décembre 1752, décrivant une élégante bibliothèque de représentation, d'une largeur de deux hommes bras tendus, à mosaïque de sol, dont les armoires comportaient des supports en bois d'essences variées et, en haut, une corniche de couronnement. Le plan en a été dressé par l'architecte suisse Carl Weber (cf. STROCKA 1981, 299, et KNÜVENER 2002, 81).

volumina, rangés dans un cabinet de bois à proximité d'une table de consultation ou serrés dans des *capsae*⁶.

Sur la base de ce témoignage indiscutable, deux bibliothèques ont été identifiées à Pompéi avec quelque vraisemblance.

La première a été reconnue par Maiuri dans la maison du Ménandre (I 10,4)⁷. Il s'agit à l'origine d'un *biclinium* comme en témoigne la mosaïque de sol, équipé dans un second temps de rayonnages en bois sur les parois est, ouest et sud qui en conservent les trous de tampon, et transformé ainsi semble-t-il en bibliothèque ou plutôt, selon Maiuri déjà, en magasin d'une petite bibliothèque. Cette pièce donne sur le péristyle, dans le portique sud reliant une zone de réception - comprenant un très grand *triclinium* et des *œci* - aux bains, ouverts sur les portiques adjacents; ce portique est doté d'une exèdre centrale - dans l'axe du *tablinum* situé dans le portique opposé, au nord - flanquée de deux absides et, aux extrémités, d'une exèdre à fonction de laraire et de la petite pièce en question, décorées en II^e style. La consultation des livres se faisait visiblement dans les absides ou l'exèdre voisines, en particulier cette dernière qui, décorée en IV^e style, propose la grande figure de Ménandre assis, lisant (ou d'un lecteur de Ménandre?); lui faisant face un autre poète (ou lecteur) perdu, à part la tête et la chaise, reconnu par Strocka comme Euripide, le plus célèbre tragique répondant ainsi au plus célèbre comique; à côté des personnages, dans le panneau central, entre deux tables portant des masques associés, tragiques et comiques, se trouve une figure assise disparue, peut-être Bacchus. La proximité du *triclinium* est également à remarquer, où l'on pouvait amener des livres pour des lectures et des réceptions. Knüvener insiste sur le lien intéressant qu'il y a avec la pièce cultuelle de l'autre extrémité du portique, et sur l'importance que prend ce portique comme passage vers les thermes, dont l'entrée fait face au *triclinium*; il n'est en effet pas fortuit que se côtoient ici directement divers aspects de la culture greco-romaine, en une combinaison que nous retrouvons ailleurs dans le contexte urbain de Pompéi.

V. M. Strocka a reconnu une même configuration dans la maison VI 17, 41, établie sur l'enceinte en front de ville (*insula occidentalis*). Cette maison présente en façade un portique (21) de 22 m de long sur 4,20/30 m de large, donnant sur une terrasse (22) de mêmes dimensions offrant la vue sur le golfe de Naples⁸. Le portique dessert plusieurs pièces regroupées selon une formule apparentée à la combinaison de la maison du Ménandre: il s'agit du *tablinum*, d'un *cubiculum* relié à la bibliothèque, et du *triclinium*, toutes pièces richement décorées en II^e style des années 40 av. J.-C. et largement ouvertes sur le portique. La pièce (18) identifiée comme bibliothèque, de 3,63 x 4,84 m, est pavée d'une mosaïque à fond noir et *crustae* irrégulières, avec bande d'encadrement blanc. Dans le mur nord est aménagée une niche rectangulaire sans décoration, débutant à 30 cm au-dessus du sol, large de 2,50 m, profonde de 45 à 63 cm et encadrée de piliers maçonnés de 42 et 45 cm. Un lambris de bois devait habiller niche et piliers, recouverts d'un enduit grossier. La décoration de la pièce, une architecture de second style, souligne sa destination: elle comprend sur la paroi est une niche en trompe-l'œil pourvue d'un banc semi-circulaire, devant lequel se trouve un homme couronné tenant un *volumen*, désigné comme poète lyrique par une lyre et une *capsa* déposées sur le banc; sur la paroi sud sont représentés un homme défini comme érudit, tenant aussi un *volumen*, et une porte fictive répondant à la bibliothèque murale. Par des portes, on accédait au nord au *triclinium*, et au sud au *cubiculum* (17) d'étude ou de lecture, de 2,50 x 3,54 m, pavé de trois tapis mosaïqués, dont un blanc de 1,30 m, indiquant clairement la position du lit.

Knüvener voit également, de façon plus discutable, une bibliothèque dans la maison du Poète tragique (VI 8, 3)⁹: dans le portique ouest du petit péristyle accessible depuis le *tablinum*, deux pièces, un *cubiculum* et une bibliothèque (?), font face au spacieux *triclinium*. La supposée bibliothèque, modestement peinte, comportait un motif de *tondo*, aujourd'hui perdu, représentant l'*instrumentum scriptorium* et un *volumen*¹⁰. L'absence de trous de fixation et l'existence de la peinture suggèrent d'y voir, non des rayonnages, mais une armoire centrale, comme dans la Villa des Papyri, ou de considérer cette pièce comme salle de lecture, l'entreposage des rouleaux pouvant se faire dans une pièce de l'*atrium* ayant comporté des rayonnages.

6 Cf. STROCKA 1981, 300, et 1993, 344, CASSON 2001, 74-75; KNÜVENER 2002, 81-83, SIDER 2005, 20-23 (extraits édités de la découverte des rouleaux), 43 et 62-64, fig. 46, plan de répartition des trouvailles des *volumina*, en cabinet ou en caisse, en rayonnage (*armaria*) et en cylindres (*capsae*).

7 Cf. STROCKA 1988, 300-301, pl. XIII, KNÜVENER 2002, 81-83, fig. 107-109, PPM II, 307.

8 STROCKA 1993, 326, 328-342, KNÜVENER 2002, 83-84, fig. 111. Mentionnons que dans l'*atrium*, une pièce (19) en L, également non décorée, présente deux séries de trous sur les parois sud et ouest pour la fixation de rayonnages. Strocka en conclut à une pièce à provisions... (STROCKA 1993, 325).

9 KNÜVENER 2002, 84-85.

10 On relèvera toutefois que ce genre de représentation, comme l'a montré l'étude récente de C. Blum, décorait prioritairement les *tablina* si elle était en relation avec la fonction de la pièce (5 notices), et servait plutôt l'illustration d'un statut social établi lorsqu'elle apparaissait dans des *alae* (2 notices), un péristyle ou un cour (2 notices; cf. BLUM 2002, 8, 12, tableau 1 de localisation des scènes, et 62, tableau 2 récapitulatif du corpus).

Caractéristiques de la bibliothèque privée en Campanie

Il ressort clairement de ces exemples certifiés ou supposés que la bibliothèque privée, entre le I^{er} s. av. et le I^{er} s. apr. J.-C., découle du modèle grec, avec un magasin et les colonnades comme lieu de travail. La pièce d'entreposage des livres est en effet toujours de petite taille, située à proximité d'un portique de péristyle directement accessible et largement éclairé. Mais ce modèle s'enrichit d'éléments propres aux conceptions sociales romaines, peut-être inspirées des bibliothèques royales hellénistiques¹¹; il s'adapte aussi, en contexte urbain, aux contraintes architecturales. Les apports sont de deux ordres: l'un est l'adjonction d'une petite pièce de consultation ou de travail, fréquemment sous la forme d'un *cubiculum* dans la mesure où celui-ci possède une ouverture sur le portique ou le péristyle, ou d'autres espaces destinés à la lecture dans le calme, comme des exèdres; l'autre apport est la relation étroite entretenue avec le *triclinium*, dans une moindre mesure avec les bains ou le *tablinum*, des lieux propres aux lectures ou réceptions. Ce lien n'apparaît pas spécifiquement dans la Villa des Papyri, - quoique le *triclinium* ne soit pas loin, dans l'axe de l'autre aile du portique - du fait de la liberté d'agencement permettant de suivre de plus près encore le modèle grec et de faire par exemple du *tablinum* un lieu de lecture, mais ce lien est évident - et des plus resserré quand l'espace à disposition est compté - dans un péristyle de *domus* urbaine où *pars privata* et secteur de réception se superposent. Cette zone est toutefois en retrait de la partie centrale et traditionnelle de la maison, à l'écart de tout *negotium*. Elle assume cependant, ainsi qu'on le voit particulièrement dans le cas de la maison du Ménandre, une fonction de représentation, a priori paradoxale puisque, appelant le regard extérieur, elle s'oppose au calme et à la tranquillité exigées par un *otium* littéraire: dans le péristyle de la maison du Ménandre, les niches et l'exèdre, conçues comme un espace plus intime - le refuge et tout à la fois l'exhibition de l'intellectuel dans la maison, selon le mot de D. Scagliarini-Corlaità¹² - sont situées dans l'axe même du *tablinum*, mises en scène comme une façade de prestige fermant la demeure, et illustrant l'opposition sémantique *otium-negotium*. Cet agencement ressort d'ailleurs, selon Strocka, du style de vie du propriétaire, riche plus que lettré, dont le statut aurait exigé qu'il possédât une bibliothèque privée. Le secteur de réception - et représentation puisqu'il inclut la bibliothèque et le *triclinium* - est davantage retranché du reste de la maison en VI 17, 41, mais il y forme un corps d'une unité évidente, tant par le passage intérieur doublant le portique et reliant les quatre pièces entre elles - surtout utile en hiver, lorsque les portes sur le portique sont fermées - que par la décoration unitaire de leur zone basse, *tablinum* compris, distincte de celle que l'on voit dans le reste de la maison¹³.

L'importance de la décoration

Cette unité est encore soutenue par le choix des coloris concordants utilisés pour la décoration de ces pièces et apparaît plus étroitement encore entre *cubiculum* et bibliothèque, dont l'ordre des pilastres et des colonnes, identique, souligne la complémentarité. Le rôle de représentation et d'affirmation de statut assuré par ces deux pièces, est clairement attesté par la richesse de leurs sols et de leurs parois aux décors architecturés, qui les démarquent nettement du reste de la maison dont la décoration est assez monumentale, mais sobre.

L'iconographie qui y est développée renforce le contexte décoratif et l'identification de cabinet de lecture, avec les figures de lettrés, d'env. 1,10 m de haut, qui habitent la pièce magasin. Ce genre de motif, représentant des types génériques, non des personnes précises, et identifiant le lieu, apparaît dans les bibliothèques privées dès la fin de la République, comme l'atteste le présent exemple¹⁴. La représentation de penseurs, de philosophes, rhéteurs, poètes reconnus, même vivants, devient en revanche à époque impériale un besoin, peut-être une égide symbolique des travaux, et en tout cas l'ornement obligé des bibliothèques, généralement sous forme statuaire; le seul ornement du magasin de la bibliothèque de la Villa des Papyri est un petit buste d'Épicure¹⁵.

11 *Mouseion* d'Alexandrie, bibliothèque de Pergame, dont les éléments constitutifs sont la galerie à colonnade comme lieu ouvert de communication et de discussion, l'exèdre comme lieu tranquille de lecture ou d'étude et la salle pour les repas en commun et les banquets; les magasins sont en retrait, d'où les livres sont retirés pour être lus dans ces endroits. À Pergame, trois pièces pourraient faire office de magasins, à côté d'une grande salle et de *stoa*e (STROCKA 1993, 343-344).

12 SCAGLIARINI-CORLAITÀ 1997, 121.

13 STROCKA 1993, 328 et 348.

14 On ne peut cependant écarter l'hypothèse de personnages connus du propriétaire et représentés pour ses goûts; en mentionner les noms dans un contexte privé eut été trivial.

15 STROCKA 1993, 344-345, 348-351.

Si l'on suit Knüvener, l'aménagement opulent des peintures et la situation privilégiée dans la maison VI 17, 41 montre clairement quelle signification on donnait aux bibliothèques et avec elles, à la littérature et la connaissance/philosophie. Les classes moyennes, influencées à la suite des élites par l'art et la culture grecque, s'approprièrent aussi la pratique de la lecture cultivée et firent de la possession de livres un symbole d'affirmation sociale¹⁶.

La bibliothèque privée à époque impériale

La combinaison, dans les *villae* ou *domus* romaines, de plusieurs pièces connectées entre elles et susceptibles de contenir et permettre l'utilisation des livres, à l'image des bibliothèques grecques, peut se résumer ainsi: le magasin, le *cubiculum* ou l'exèdre pour l'étude au calme, le portique pour la lecture ou la discussion, assise ou en marche, le *triclinium* enfin pour les récitation, avec lequel l'architecture maintient sinon une proximité directe tout au moins un lien visuel constant.

Ce plan de modèle grec, reproduit volontairement en signe d'acculturation, va être supplanté dans la seconde moitié du I^{er} s. par le système romain d'*armarium* intégré. Cet aménagement ne se serait répandu auprès des gens aisés, pour leur bibliothèque privée, que sous l'influence des bibliothèques publiques qui se multiplient sous l'Empire. Stročka mentionne une bibliothèque de grande *villa*, peut-être celle de Trajan citée par Pline, à Civitavecchia; de type romain, elle présente sous les niches un podium d'accès de deux-trois degrés, comme on le voit aussi dans les bibliothèques publiques du Forum de cet empereur¹⁷.

L'*armarium* individuel, installé dans une pièce, lui confère aussi la fonction de cabinet d'étude, à une époque – ou dans un milieu – où il ne semble plus nécessaire d'exhiber ses livres pour affirmer son statut. Dans la description de ses *villae*, Pline le Jeune ne mentionne pas expressément de bibliothèque, dont il devait être pourtant largement pourvu; ce n'est que fortuitement, à propos des Laurentes, qu'il mentionne un *armarium* encastré dans un mur, à la manière d'une bibliothèque [publique], dans une petite pièce ouverte au sud en hémicycle et qu'il affectionne pour l'étude¹⁸. Cette armoire lui permettait d'avoir toujours à portée de main les ouvrages sur lesquels il travaillait, à l'image de celle, sur pieds, du relief funéraire du médecin, contenant aussi d'autres objets. On est ici proche du cabinet ou du buffet.

Reste la question de la bibliothèque de l'élite provinciale, principalement en Occident: elle devait très vraisemblablement prendre la forme d'une pièce abritant un, ou des *armaria*, sur le modèle romain, ouverte sur un portique¹⁹. Si la possession d'une bibliothèque a pu fonctionner, dans la période de romanisation des élites provinciales, à la manière de ce qu'on déduit des exemples pompéiens sur le plan de l'acculturation et de la revendication d'une culture gréco-romaine²⁰, son existence ultérieure, dans l'habitat de la classe cultivée, la situe probablement dans la *pars* strictement *privata*, à l'image de ce que suggère le texte de Pline. La bibliothèque reste cependant sans aucun doute une pièce de prestige, assuré par une décoration spécifique, riche toujours mais ressortant non plus tant de l'évocation du statut du lettré, que de celle d'œuvres littéraires, ainsi que le montrent, croyons-nous, les mosaïques d'Orbe-Boscéaz et d'Aix-en-Provence (chap. 5.2.2). Cette iconographie suggestive s'adresse en priorité aux spectateurs possédant les connaissances littéraires nécessaires et permet en outre une perspective interprétative de type moralisante, dans l'air du temps, encouragée par le succès des pensées stoïciennes ou épicurienne. On relèvera que cette même iconographie ou l'usage qu'on en fait se manifeste également dans les *triclinia*, lieu par excellence du symposium et de la discussion lettrée et philosophique. On retrouve là, de façon évanescence, le lien entre les deux locaux.

16 L'on doit ainsi compter sur le fait que les bibliothèques privées n'aient pas été des raretés et aient été présentes dans toutes les grandes maisons. Cf. KNÜVENER 2002, 85, § *Das Buch als Statussymbol*.

17 STROČKA 1981, 315. La bibliothèque de la *villa* d'Hadrien à Tivoli est également de type romain, dans un lieu où l'espace disponible et les inclinaisons du propriétaire auraient fait attendre un modèle grec (*ibidem* 313-315, fig. 8 – plan – et pl. XVIII); de proportion urbaine à la mesure de l'ensemble architectural, la salle de consultation comprenant les niches à *armaria* ouvre toutefois largement sur un péristyle, dans la ligne de la bibliothèque publique des Thermes de Trajan à Rome (restitution élocuente au Musée de la Civilisation Romaine).

18 Ep. II, 17, 8: «*Adnectitur angulo cubiculum in habsida curvatum, quod ambitum solis fenestris omnibus sequitur. Parieti ejus in bybliothecae speciem armarium insertum est quod non legendos libros sed lectitandos capit*».

19 C'est le cas de la pièce à niches et maçonnerie renforcée de la *villa* maritime de Mané-Vechen (MELMOTH 2004-2005), pour laquelle il n'y a toutefois pas plus de preuves de la fonction de bibliothèque qu'à Vallon ou Orbe.

20 Ainsi que le montre sur un tout autre plan, celui des jeux, M. Papini, qui en déduit que les goûts des classes moyennes italiennes s'étend ensuite aux élites provinciales (PAPINI 2004).

Annexe 5 - Les seuils et négatifs de seuil

Les seuils conservés *in extenso* ou par des blocs sont indiqués en gras.

Accès	N° seuil	Dimensions	Description
B1			
L 165 / L 164	-	1,20-1,50 m	sans ou avec la banquette d'appui orientale
L 167 / L 171	-	1,20-1,60 m	valeurs probables pour la plupart des pièces chaudes du grand <i>balneum</i> et sans doute les couloirs, larges de 3,10/20 m
L 31 / L 37	-	1,30-1,40 m (largeur du couloir)	
L 33 / extérieur	245		
L 34 / L 32	-	60-75 cm probablement	
L 34 / L 35	-	4,10-4,20 m	
L 154	-	1,80 m (largeur du couloir)	
L 22	-	2,20-2,50 m	
L 22 / L 21	112	2,60 m	trois blocs d'env. 60, 90 et 110 cm
L 25 / 28 et L 29	-	accès plausible de 2-2,50 m	assise de tuiles d'égalisation visible
L 25 / L 29	-	accès plausible de 4 m?	négatifs discernables
B4			
L 15 / L 9	-	2 à 4,40 m	
L 15 / L 13 / L 17	-	2,20 m	
L 64 / L 7	-	1,50 m env. (?)	
L 65 / L 95	459		
L 67	-	3,10 m (largeur du couloir)	
L 69	-	2 m	
L 76 / L 87	301	2,40 m	blocs de 1,20 m
L 87 / L 7	306	2,40 m	
L 87 / L 69	311		
L 77 / L 65	310	2,90 m (largeur du couloir)	
L 77 / L 68	370	2,90 m (largeur du couloir)	
L 77 / L 78 ouest	371	2,40-50 m	
L 77 / L 78 est	-	1,10 m?	
L 77 / L 66 est	320	2,60 m	
L 77 / L 66 ouest	-	1,85 m	
L 66 / L 75	-	1,50-2,30 m	
L 75 / L 68?		1,80 m	pour ouverture à 1,40 m max.
L 75 / extérieur		3 m max.	
L 67 / extérieur		1,30 m	
L 106	449	2,40 m	trois blocs de 60 cm, 80 cm, 1 m, retrait d'env. 20 cm du sol sur bloc sud
L 106 / L 105	485	2,80 m	
L 106 / L 107	486		
L 106 / L 108	487	2,40 m	
L 107 / L 108	450	1,50 m	deux blocs de 90 et 60 cm, largeur du passage de 1,05 env. Emprise des piédroits: 24 cm
		1,85 m	
L 104	460	3,20 m (largeur couloir)	

Accès	N° seuil	Dimensions	Description
L 103	448	3,60 m	4 blocs (négatifs)
L 102	447	2,90-95 m	trois blocs de min. 70 cm, 1,10 m et 1,05 m env. (négatifs).
L 100	446	2,60 m	trois blocs dont deux de 70 cm, 1,10 m (négatifs).
L 115	529	2,50-60 m	ouverture possible de 2,10 m max.
L 115 / L 99	528	2,50 m	probablement 2 m max. d'ouverture
L 115 / L 113	531	2,55-85 m	
L 99 / L 114	527	2 m	
L 114 / L 113	532	2,10 m, mais seuil de 1,75 m	2 blocs de 1,30 m et 35 cm, et sols prouvant un passage de 1,15 m (retrait de 35 cm part et d'autre)
L 115 / L 116	530	2,55 m	
L 116 / L 117	-		
L 116 / L 119	612		
L 118	662	2,20 m	trois blocs de 70 cm, 1,10 m et 45/60 cm (largeur du couloir)
L 118 / L 125	663	2,30 m	
L 123	594	2,90/95 m	quatre blocs (?) dont un de 50 cm (?)
L 123 / L 14	595	2,70 m	deux à quatre blocs de 45/50 à 120 cm
L 123 / L 120	600		
L 123 / L 121	660	70 cm	cf. RAPPORT 1993-1994-1995, 47
L 122	661	70 cm	
L 96, exèdre sud	-	ouverture plausible de 3 m	un bloc de 50x50 cm env.
B5			
L 71 / L 73	374	3,40 m min	bloc et négatif de 1,60 et 1,80 m min
B6			
L 129	-	négatif de 1,60 m	
L 127	-	1,30 m	
L 126	-	1,30 m ou 1,70 m	
B7			
L 190 /	995		
L 191 / L 164	980		
L 192 / L 182	956		
L 192 / L 162	1002		
L 193	976		
L 175 / L 185	1012		
L 202 / L 210	1103		

Annexe 6 - Les plinthes de Boscéaz: couleurs de fond et motifs

Plinthes	blanche	rose	rouge rose	rouge	bordeaux	brune	noire	gris rose	Mouchetis	blanc et rouge	blanc rouge et noir	jaune et blanc	blanc et noir	jaune	noir et jaune	jaune et rouge	rouge - bordeaux	Petit feuillage	Implantation feuillage
194/196-1	x															x			
187/189-1	x																x		
188-2	x																x		
188-1								x								x			
96/68-5	x													x					
31-3		x								x									x
30-1		x																	
41-1							x					x							
14-1		x									x								
114-1		x									x								
113-1		x											x						
115-1				x														x	
99-1		x																x	
108-1		x								x									
107-1	x													x					
106-1						x				x									
105-1		x								x									
6-1		x								x									
11/13/95-1		x											x						
100-3		x										x							
78-1		x								x									
66-1		x								x									
7/10/65-1		x										x							
15-1		x																	
16/124-2		x																	
16/124-1		x																	x
191-1					x														
12-2		x																	
18-1		x																	
104-3			x																
104-2		x																	
96/68-1	x																		