



HAL
open science

Circulation des images : place, fonction et interprétation des thèmes iconographiques dans la peinture en Gaule romaine

Alexandra Dardenay

► To cite this version:

Alexandra Dardenay. Circulation des images : place, fonction et interprétation des thèmes iconographiques dans la peinture en Gaule romaine. Catherine Balmelle, Hélène Eristov, Florence Monier. Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le Haut Moyen Age : actes du colloque international, Université de Toulouse II-Le Mirail, 9-12 octobre 2008, Bordeaux : Aquitania, pp.345-357, 2011, Aquitania. Supplément ISSN 0991-5281; 20. halshs-00719434

HAL Id: halshs-00719434

<https://shs.hal.science/halshs-00719434>

Submitted on 29 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Espace de la culture : la construction
d'un imaginaire romain*



3.

Circulation des images : place, fonction et interprétation des thèmes iconographiques dans la peinture en Gaule romaine

Alexandra Dardenay

Une petite cinquantaine de décors constitue le corpus des scènes figurées gallo-romaines, tel que j'ai pu le réunir, d'une manière que j'espère la plus exhaustive possible. Le cadre géographique adopté pour cette recherche se limite aux frontières de la France actuelle, en adoptant au sein de celles-ci le découpage en quatre provinces gallo-romaines, Belgique, Aquitaine, Lyonnaise, Narbonnaise. Il paraîtra certainement audacieux de tenter une synthèse d'après un corpus aussi mince et étalé dans le temps. Le nombre de décors conservés ne représente qu'une toute petite partie des peintures murales produites en Gaule durant les cinq siècles que couvre notre étude. C'est pourquoi les propositions suivantes ne devront être entendues que comme des tendances qui se dessinent à la lueur du matériel dont on dispose aujourd'hui.

Entendons-nous préalablement sur la définition à accorder à l'appellation de "scène figurée" : une scène figurée implique la combinaison d'au moins deux des éléments suivants : un ou plusieurs personnages / une action / un paysage. On admettra donc, en règle générale, qu'une image ne figurant qu'un seul personnage, mais accomplissant une action ou inséré dans un paysage signifiant, est une scène figurée. Sont donc exclus de ce corpus les figures volantes, figures de candélabres, masques et autres figures isolées de tout contexte narratif. Une première constatation peut être formulée d'emblée : le répertoire iconographique gréco-romain était très bien diffusé et assimilé par une partie au moins de la population gallo-romaine.

PRÉSENTATION DU CORPUS

Quelques observations permettront de présenter brièvement notre corpus. Le catalogue des sujets iconographiques attestés présente un ensemble de thèmes assez varié et reprenant des thèmes phares de la peinture romaine. On retrouve ainsi des scènes mythologiques inspirées des amours divines, de l'épopée, des gestes héroïques, etc. ; des paysages idyllico-sacrés, tableaux caractéristiques de la peinture murale romaine de l'époque augustéenne ; des scènes de chasse et de jeux, *venationes* et *munera gladiatorum* dans la plupart des cas. Enfin, plusieurs scènes à connotation officielle sont à signaler¹. Toutes les conditions semblent donc réunies pour faire de la peinture murale gallo-romaine le lieu d'une authentique réception des thèmes figurés du répertoire classique.

Il est impossible d'éluder la question de l'existence d'éventuels *hapax* iconographiques qui auraient l'allure de particularismes provinciaux. De telles scènes sont assez difficiles à repérer étant donné le caractère parcellaire des ensembles. Ainsi, dans l'état actuel de notre documentation, aucune des scènes figurées étudiées ne peut être considérée comme se référant à un thème inconnu du répertoire romain. Tout au plus peut-on signaler de rares ensembles iconographiques dont les difficultés d'interprétation n'ont sans doute d'autre cause que le caractère fragmentaire du décor.

1- Aperçu des types de sujets figurés attestés dans la peinture gallo-romaine dans Barbet 2008, 348-349 et 362-364.

Mentionnons ainsi une scène de la rue Libergier, à Reims, figurant une femme tenant un plateau ou une balance, dont le visage a quelque chose d'effrayant avec son nez crochu et ses yeux largement cernés de rouge² (fig. 1). Aucune interprétation satisfaisante n'a pu être proposée pour cette image.

Que peut-on dire, d'autre part, de la répartition des thèmes par provinces ? À cet égard, certaines tendances régionales, quoique fort timides et aléatoires, peuvent être dégagées. Ainsi, c'est de Lyonnaise que proviennent toutes les scènes à caractère officiel – à une exception près : la peinture au Génie et à la Victoire de Narbonne³ (fig. 2). La Narbonnaise présente la particularité d'offrir une grande diversité de

thèmes mythologiques, ainsi que les représentations les plus originales. Signalons à cet égard la paroi de Nîmes (tableau et frise parodique) ou le tableau de Narbonne figurant Phaéton et le char du soleil⁴. Quant à l'Aquitaine, elle offre, au sein de ses ensembles picturaux, la majeure partie des représentations de jeux du cirque et, en tous cas, les seuls exemples considérés comme commémoratifs et non simplement ornementaux⁵.

Le matériel archéologique à notre disposition nous empêche de livrer des hypothèses sur les diverses interprétations d'un même modèle iconographique dans la peinture gallo-romaine. Toutefois, l'étude de ces scènes recèle bien d'autres enseignements qui nous semblent dignes d'intérêt. Dans le cadre de ce colloque, la question des interactions entre ces scènes figurées et leur environnement spatial nous retiendra plus particulièrement. C'est ainsi que je tenterai, dans un premier temps, d'évaluer dans quelle mesure une paroi peut offrir une association privilégiée entre certaines zones du décor et certains types de compositions.

LA PAROI OFFRE-T-ELLE DANS SA STRUCTURE UNE ASSOCIATION PRIVILÉGIÉE ENTRE CERTAINES ZONES DU DÉCOR ET CERTAINS TYPES DE COMPOSITIONS ?

La zone inférieure

En zone inférieure, l'organisation des scènes figurées en frise prédomine très largement. Les sujets sont alors disposés soit en frise continue, soit à l'intérieur de compartiments. De ce point de vue, une caractérisation chronologique apparaît nettement.

C'est ainsi que les frises continues sont caractéristiques du 1^{er} siècle p.C. Les exemples conservés proviennent de Fréjus (fig. 5), Nîmes, Vaison-la-Romaine, et Aix-en-Provence⁶ (fig. 6). Ainsi, la localisation géo-

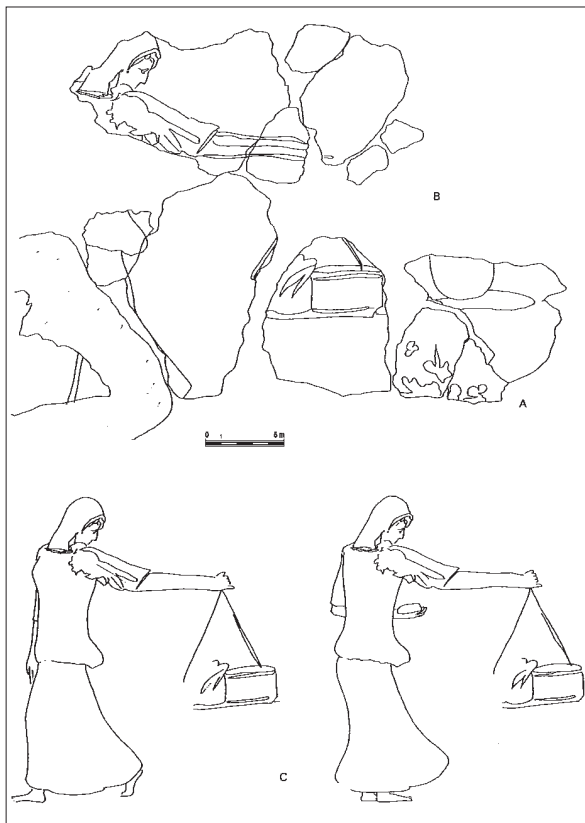


Fig. 1. Reims, rue Libergier (dessin Cl. Allag. Tiré de Balmelle A. et al. 1990, 21, fig. 11).

2- Balmelle A. et al. 1990, 20-21 ; Barbet 2008, fig. 563-564.

3- Narbonne, Clos de la Lombarde, maison à Portiques, pièce K : Sabrié & Solier 1987, 103 sqq. ; Barbet 2008, 263-266.

4- Nîmes, Villa Roma, maison 10, pièce 2 : Sabrié & Piskorz 1998, 42-52 ; Barbet 2008, 109-111. Narbonne, Clos de la Lombarde, maison IV, pièce A : Sabrié 2002, 24. Barbet 2008, 198-199.

5- Notamment deux ensembles provenant de Périgueux : *domus* des Bouquets et terrain Lestrade : Barbet et al. 1999. ; Barbet 2008, 227-229.

6- Fréjus, place Formigé, pièce U : Becq 1991 ; Barbet 2008, 74-76. Nîmes, Villa Roma, maison 10, pièce 2 : voir *infra* note 4.

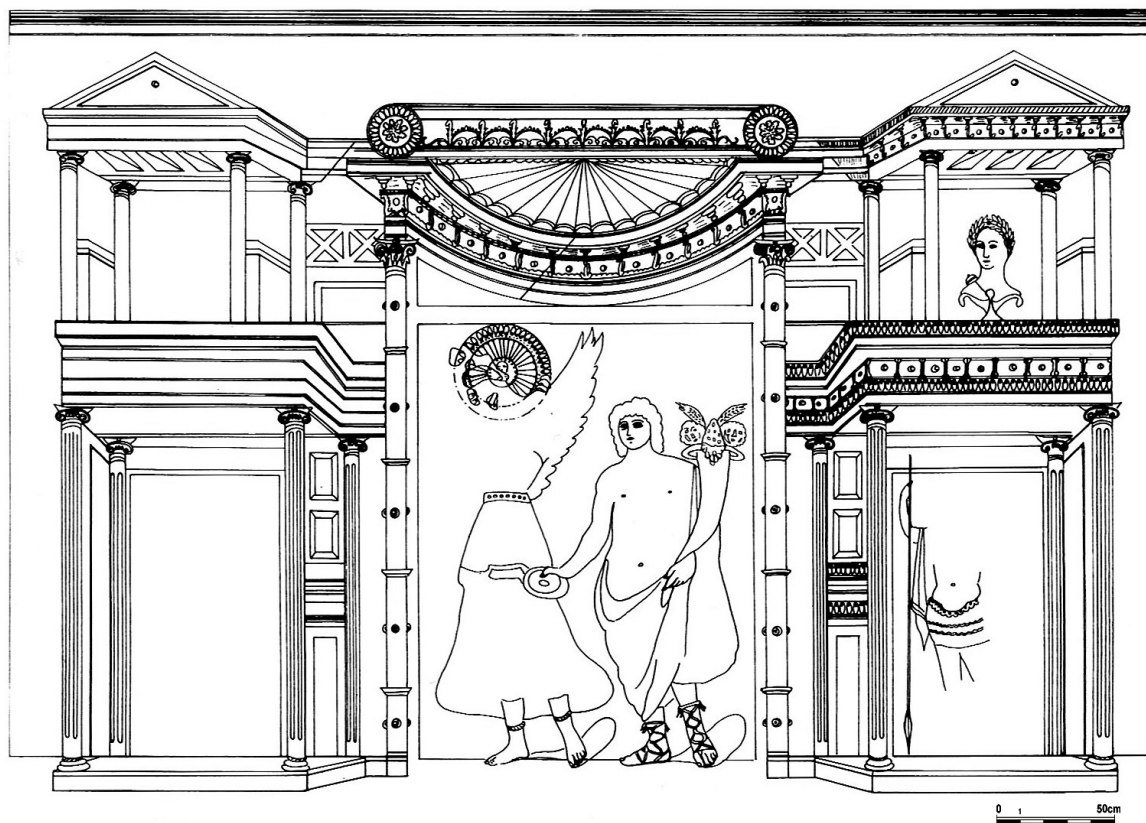


Fig. 2. Narbonne, Clos de la Lombarde, maison à Portiques, pièce K (tiré de Sabrié & Solier 1987, fig. 250).

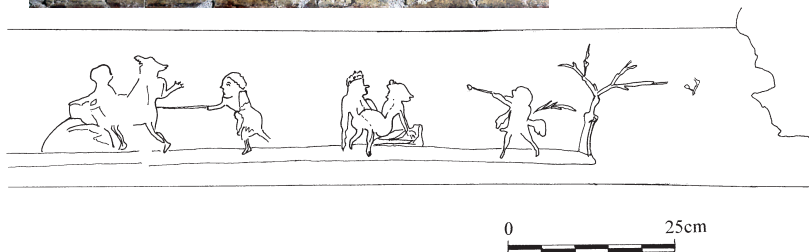
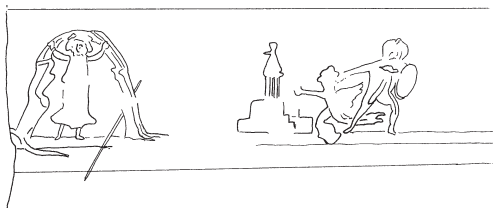


Fig. 3. Nîmes, Villa Roma, frise parodique (clichés, dessins A. Barbet).

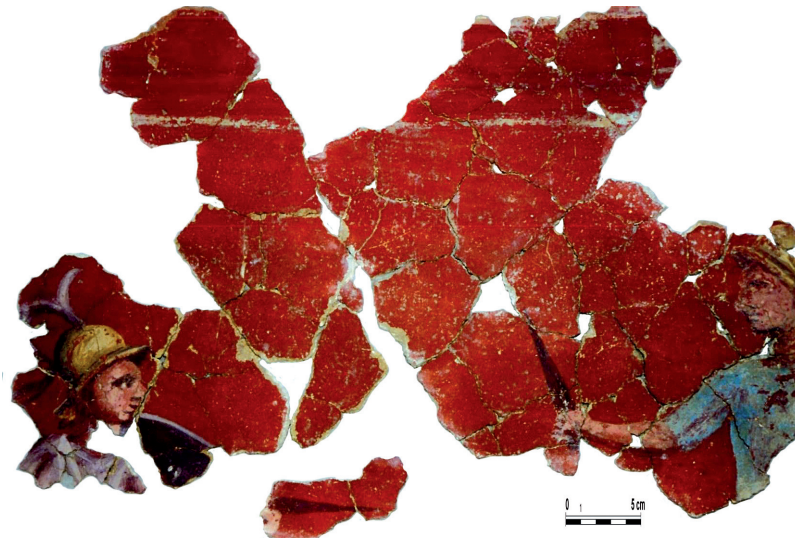


Fig. 4. Aix-en-Provence, Bd de la République (cl. CEPMR).

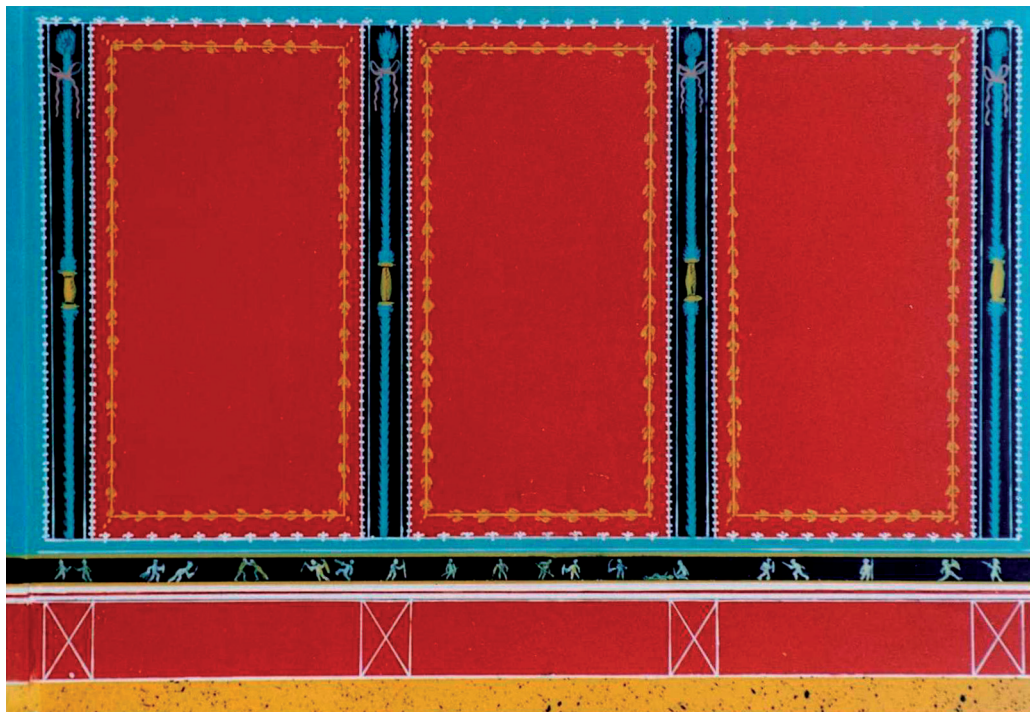


Fig. 5. Fréjus, place Formigé (d'après la maquette de M. Gunther et J.-Fr. Lefèvre).

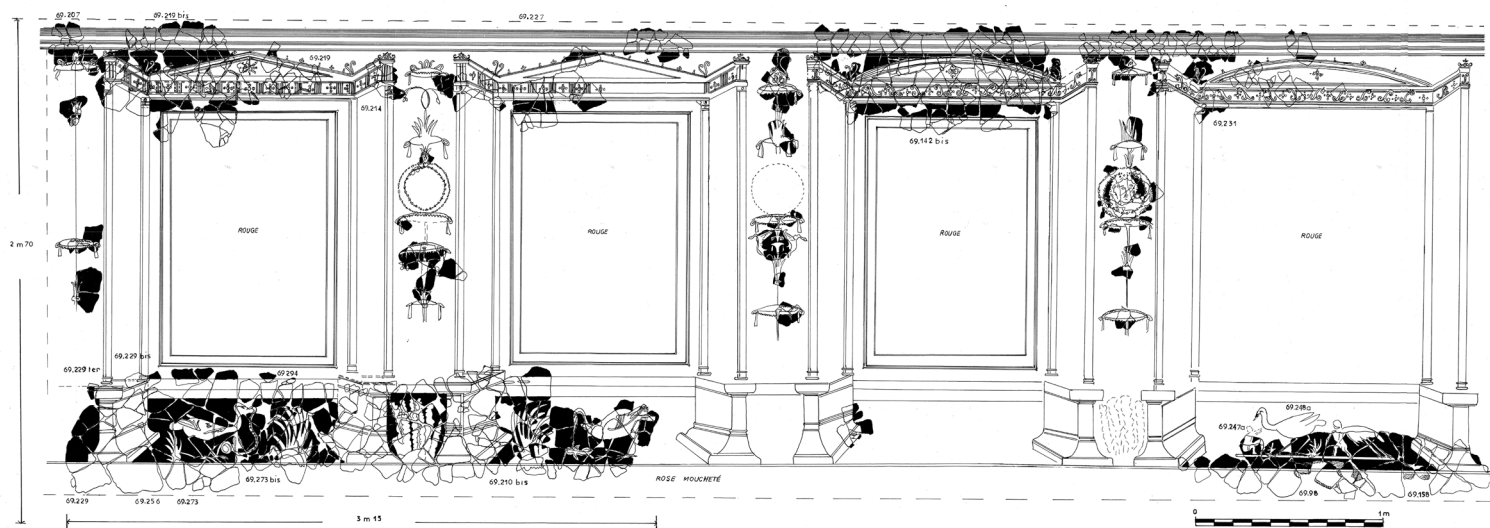


Fig. 6. Mercin-et-Vaux, Le Quinconce (tiré de Barbet 2008, 172-173).

graphique des documents attestés montre qu'il s'agit d'un courant décoratif particulièrement en vogue en Narbonnaise. Ce type de frise continue sert en réalité de transition entre la zone inférieure et la zone médiane du décor.

Le découpage des frises en compartiments est attesté dès le milieu du 1^{er} siècle p.C. en Gaule Belgique. Un premier exemple est connu à Soissons, rue Paul-Deviolaine, où des Amours chasseurs s'ébattent dans des compartiments situés sous les panneaux de la zone médiane et au-dessus d'une plinthe mouchetée⁷. On retrouve ce type de composition à Mercin-et-Vaux, à la fin du 1^{er} siècle, où les compartiments sont, là aussi, ornés de scènes de chasse⁸ (fig. 6, 8).

Plus rares sont les exemples de frises figurées sous la zone médiane postérieures au 1^{er} siècle p.C. Toutefois, signalons les scènes de *munera* de la

Croisille-sur-Briance⁹ (fig. 7), datables du milieu du 1^{er} siècle, et les scènes de chasse ou de *venatio* de la villa de Liéhon en Gaule Belgique, encore inédites.

D'un point de vue stylistique, la prédominance de ce type de composition au 1^{er} siècle ne doit pas étonner. Les frises figurées en zone inférieure sont en effet caractéristiques des III^e et IV^e styles pompéiens, et leur présence à cette époque sur des parois gallo-romaines n'est qu'un des éléments révélateurs de la parfaite réception de ces modes décoratives en Gaule.

En ce qui concerne les thèmes iconographiques développés dans ces frises, les scènes de chasses et de jeux du cirque représentent la quasi-totalité des décors. La seule exception notable est la frise de la paroi de Nîmes, dans le quartier dit Villa Roma, mettant en scène des relectures parodiques de thèmes célèbres de l'épopée et de la mythologie, comme la capture de Cassandre par Ajax ou la libération d'Andromède par Persée (fig. 3).

L'intégration de tableaux figurés au sein de la zone inférieure est extrêmement rare. Le seul exemple qui

Vaison-la-Romaine, La Villasse, maison des Animaux sauvages, pièce à la mosaïque de perdrix : Sautel 1942, pl. XXXVI ; Barbet 2008, 130.

7- Soissons, rue Paul-Deviolaine, sous la salle I et la salle IV : Defente 1990, 58 ; Barbet 2008, 98.

8- Mercin-et-Vaux, Le Quinconce, décor à frontons et frises nilotiques : Barbet 1974, 118. Barbet 2008, 171-173.

9- La Croisille-sur-Briance, villa du Liégeud : Dumasy 1991 ; Barbet 2008, 231-232.



Fig. 7. La Croisille-sur-Briance, villa du Liégeaud (aquarelle A. Féton).

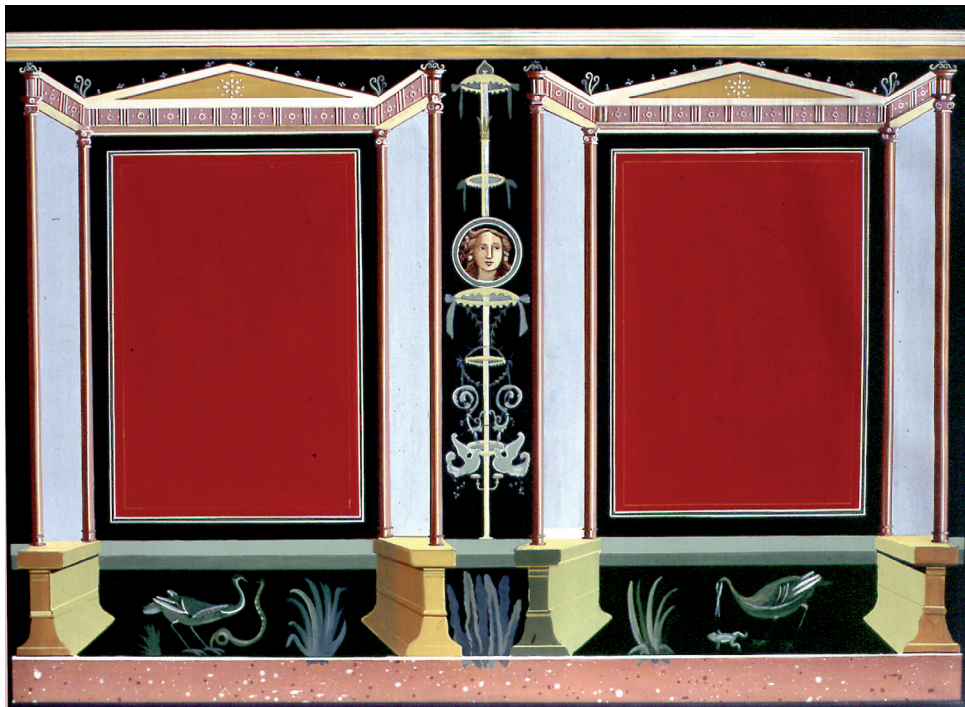


Fig. 8. Mercin-et-Vaux, Le Quinconce (d'après Barbet 2008, 172-173).

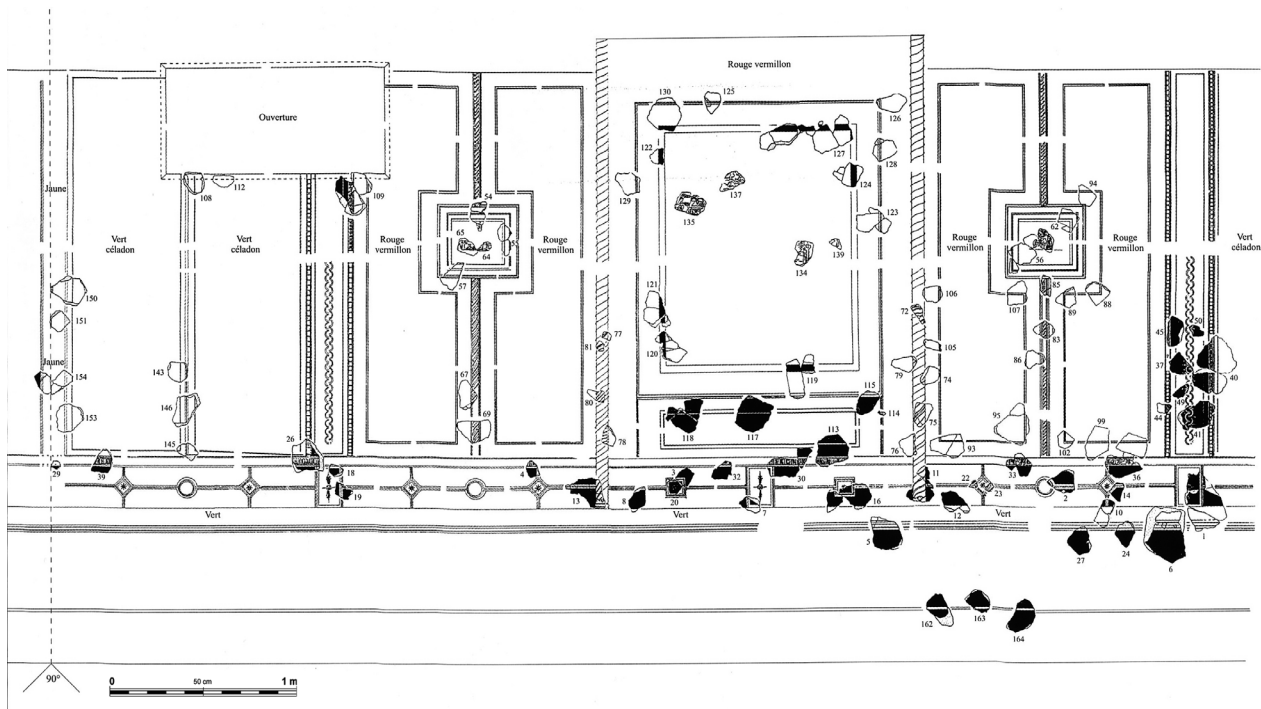


Fig. 9. Reims, rue de Chanzy, maison de Muranus (relevé et dessin de restitution CEPMR).

se rapprocherait d'une telle composition est celui découvert à Auxerre, boulevard Vaulabelle et datable du milieu du II^e siècle¹⁰. Le soubassement est traité ici comme une zone à saillants et rentrants, alternant scènes figurées et imitations de placages de marbre. Les compartiments figurés conservés figurent un bige, un paysage idyllico-sacré et une nymphe appuyée sur une hydrie. Mais peut-on parler ici de tableaux ? En effet, même si thématiquement les sujets représentés n'apparaissent pas liés, la structure même du soubassement évoque plus une frise discontinue que des tableaux. Quoiqu'il en soit, cette composition, même rare, n'est pas un hapax et rappelle l'hémicycle de Pully, en Suisse, figurant des courses de char disposées entre les bases fictives de colonnes¹¹.

Zone médiane

Attardons-nous maintenant sur l'organisation de la zone médiane de la paroi. La présence de tableaux ou tableautins dans la zone médiane de la paroi est – excepté quelques cas sur lesquels nous reviendrons – une spécificité stylistique du I^{er} siècle p.C. Dans ces compositions où alternent panneaux et inter-panneaux en zone médiane, les tableaux sont généralement figurés comme suspendus au centre des panneaux, afin de donner l'illusion de tableaux de chevalets accrochés sur les murs. On voit un exemple très représentatif de ce type de paroi à Reims, maison de Muranus¹² (fig. 9).

Une telle organisation spatiale des scènes figurées sur la paroi est parfaitement conforme aux spécificités stylistiques des III^e et IV^e styles pompéiens qui se sont épanouis durant ce siècle et diffusés en Gaule. Les exemples conservés sont trop fragmentaires ou trop

10- Auxerre, boulevard Vaulabelle, cave sous la pièce 49 : Allag & Nunes Pedroso 2003 ; Barbet 2008, 215.

11- Fuchs 1989, 98-99 ; Barbet 2008, 249-250.

12- Balmelle A. & Neiss 2003, 48-53, 78-79, fig. 38-41.

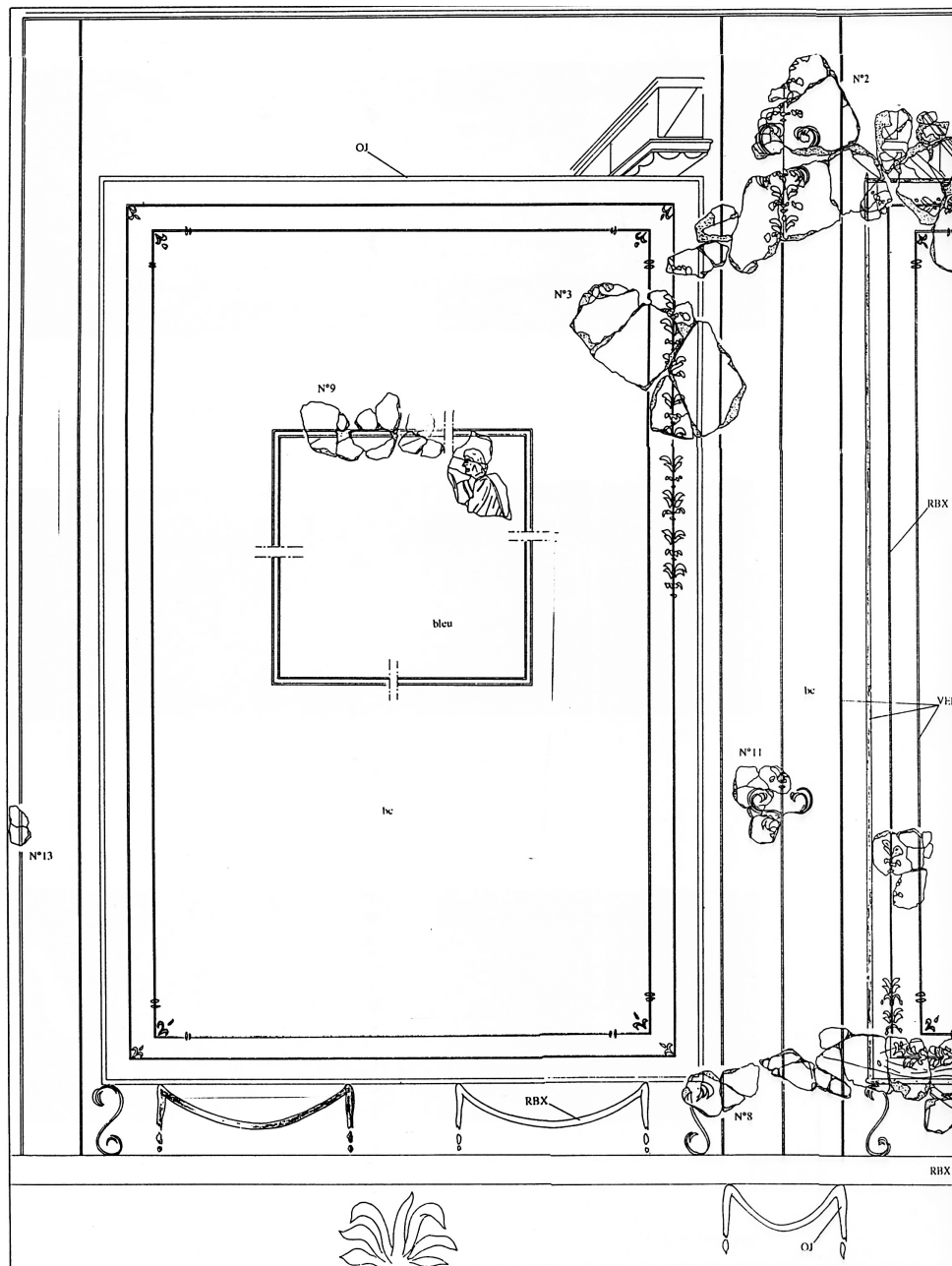


Fig. 10. Bon-Encontre, villa de Sainte-Radegonde (relevé et dessin J.-Fr. Lefèvre, CEPMR).

rare pour juger de la multiplicité des thèmes qui pouvaient être développés dans ces tableaux. Toutefois, les tableaux restitués permettent de suggérer que mythes et épopées devaient être des sujets particulièrement à l'honneur à cette époque. Nous citerons seulement le programme iconographique de la pièce 2 de la maison 10 de Nîmes, Villa Roma¹³. Dans ce décor datable du milieu du I^{er} siècle p.C., la frise parodique évoquée précédemment est associée à des tableaux placés au centre des panneaux de la zone médiane. Le seul tableau conservé présente un jeune dieu ou héros nu assis devant un arrière plan architectural : la composition est tout-à-fait dans la lignée des tableaux mythologiques de IV^e style mis au jour dans les cités campaniennes.

Si la plus grande partie des compositions à tableaux ornant la zone médiane appartiennent au I^{er} siècle p.C., quelques-unes, toutefois marginales, sont datables du courant du II^e siècle. C'est le cas des décors mis au jour dans les sites de Brachaud et de Bon-Encontre (fig. 10) en Aquitaine, et de Vieux en Lyonnaise¹⁴.

L'exemple de Bon-Encontre, en particulier, révèle la présence de tableaux au centre de panneaux à fond blanc séparés par des hampes. C'est également sur des panneaux blancs qu'étaient peints les tableaux des thermes de la villa de Brachaud.

Le fait que les quelques exemples conservés proviennent de l'ouest de la Gaule n'est sans doute qu'une coïncidence, dans la mesure où l'on retrouve ce système à panneaux et tableaux jusqu'à Brigetio, site de Pannonie.

Si les décors à fond blanc s'accordent parfaitement à l'esthétique du II^e siècle p.C., les tableaux, en revanche, se rattachent plutôt à une tradition picturale héritée du siècle précédent. Ce type de composition se détache donc de la production italienne du II^e siècle où les décors conservés révèlent un désintérêt pour les scènes figurées – et mythologiques en particulier ; on observe en effet que, quand celles-ci subsistent, elles ne sont plus mises en valeur au centre de la paroi, mais reléguées dans des positions secondaires.

La permanence des systèmes à panneaux dans les provinces occidentales doit-elle être lue comme le signe d'une relative indépendance de la peinture provinciale vis-à-vis des modèles italiens ? Plutôt que d'indépendance, nous préférons parler d'éclectisme dans des décors où les traditions picturales du I^{er} siècle p.C. se voient constamment renouvelées par de nouvelles modes décoratives venues d'Italie¹⁵.

Un autre courant stylistique du II^e siècle illustre parfaitement ce phénomène. On observe, en effet, en Gaule, dès la deuxième moitié du I^{er} siècle, une renaissance des compositions scénographiques inspirées du II^e ou du IV^e style pompéien. Un des exemples les plus caractéristiques est sans doute celui de la maison à Portiques du Clos de la Lombarde, à Narbonne. La paroi de la pièce K, dont la composition évoque clairement une façade de théâtre, présente dans l'édicule central un tableau mettant en scène un Génie et une Victoire¹⁶ (fig. 2).

Toutefois, et pour appuyer ce que nous disions précédemment à propos de l'éclectisme de la peinture gallo-romaine du II^e siècle, il faut bien admettre que, d'une manière générale, et conformément à ce que l'on observe en Italie à cette époque, les décors picturaux du II^e siècle dénotent un certain désintérêt pour les scènes figurées¹⁷ ; le goût pour les scènes mythologiques ne renaîtra, à la lumière de notre documentation, qu'à l'époque sévérienne.

En effet, on constate, à la fin du II^e siècle, une réapparition spectaculaire des scènes figurées au centre des parois, sous la forme, cette fois, de compositions magistrales mettant en scène des personnages dont les dimensions atteignent bien souvent la grandeur nature. Cette tendance qui va perdurer tout au long du III^e siècle a livré la totalité de ses exemples au nord de la Loire, en Belgique et en Lyonnaise. C'est ainsi qu'appartiennent à ce groupe, notamment, les ensemble des thermes de Lisieux, de la maison de Nocturnus à Reims, de Famars, de Charleville-Mézières (fig. 11), de Boulton-sur-Suippe (fig. 12) et de Rennes¹⁸. Les exemples les mieux conservés montrent

13- Cf. bibliographie en note 4.

14- Villa de Brachaud, pièce S1 : Loustaud *et al.* 1982, 31-52 ; Barbet 2008, 233-234. Bon-Encontre, villa de Sainte-Radegonde : Allag & Lefèvre 2003 ; Barbet 2008, 235. Vieux, Le Bas-de-Vieux, maison au Petit Péristyle, salle II : Vipard 1998, 88 (dessin de B. Amadei) ; Barbet 2008, 220-222.

15- Baldassarre *et al.* 2006, 323.

16- Bibliographie supra, note 3.

17- Baldassarre *et al.* 2006, 279, 323.

18- Lisieux, Centre hospitalier, thermes, salle J (*tepidarium*) : Allag & Batrel 1985, 32-35 ; Barbet 2008, 268-271. Reims, maison de Nocturnus : Balmelle A. & Neiss 2003, 23, 25 fig. 13. Famars, lieu-dit Jardin-à-Pois : Belot 1989 ; Barbet 2008, 280-282. Charleville-Mézières, quartier de Montcy-Saint-Pierre : Groetembril *et al.* 2004 ;

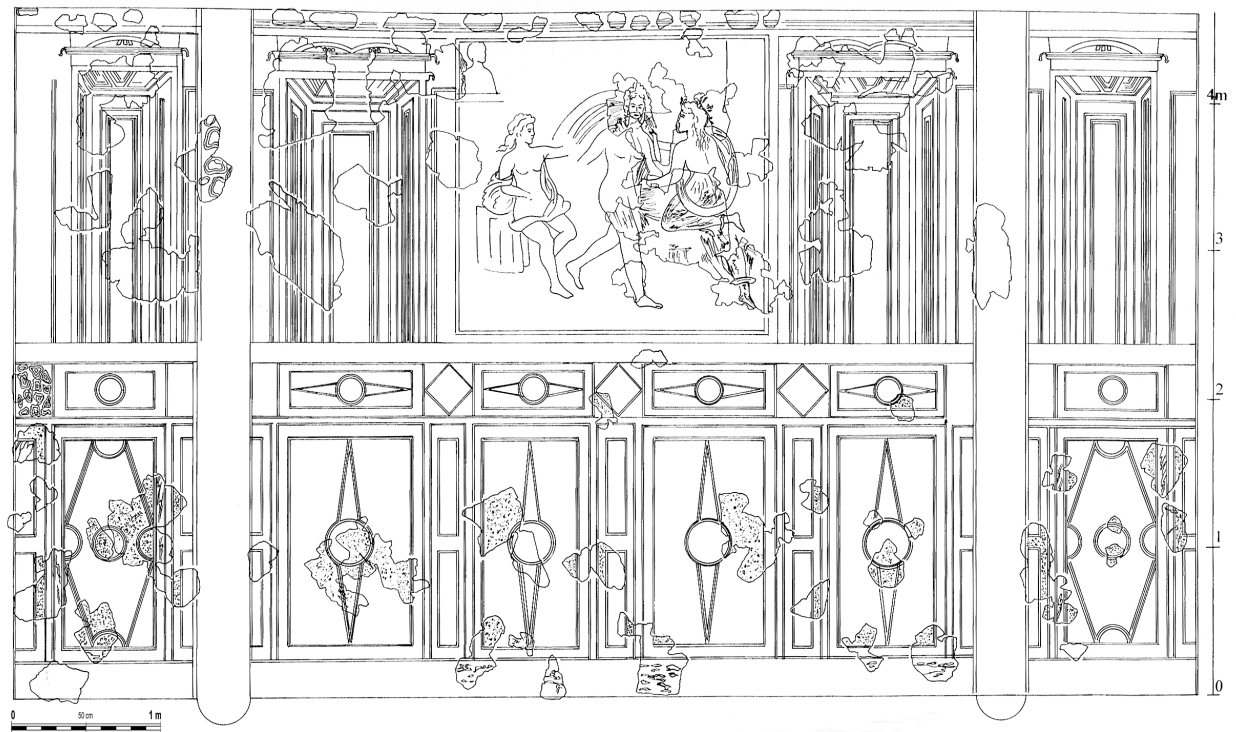


Fig. 11. Charleville-Mézières (Montcy-Saint-Pierre). Hylas et les nymphes (relevé et restitution CEPMR).

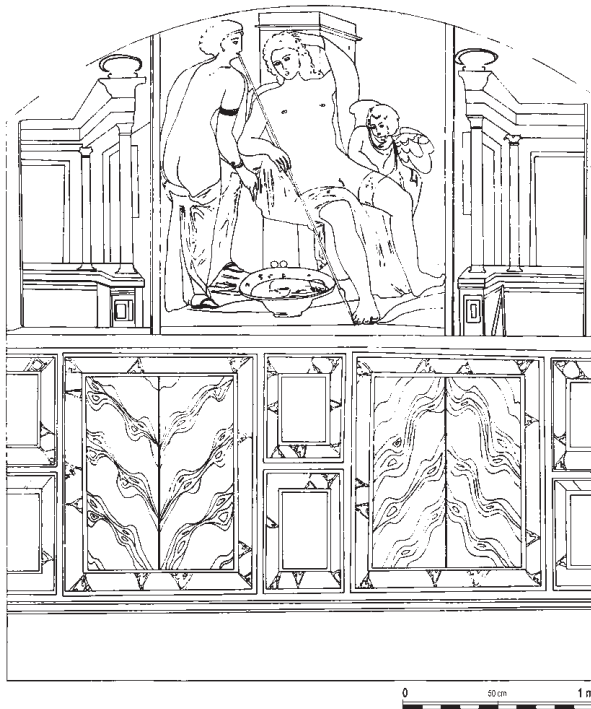


Fig. 12. Boulton-sur-Suippe. Restitution (tiré de Allag et al. 1989, 149, fig. 2).

une mégalographie – c'est-à-dire une scène figurée de grande ampleur – ornant la partie médiane de la paroi au-dessus d'un très haut soubassement de marbres fictifs, dont la hauteur peut aller jusqu'à dépasser la taille humaine. Les thèmes mis en scène sont mythologiques pour autant qu'on puisse en juger à travers les exemples conservés : la mort d'Adonis à Boulton-sur-Suippe, Hylas et les nymphes (et un deuxième tableau non identifié) à Charleville-Mézières, Apollon et les Muses à Lisieux.

Zone supérieure

Si la zone médiane de la paroi a généralement été perçue comme un espace propice à la peinture de scènes figurées, c'est en raison, sans doute, de sa situation privilégiée pour le regard humain, qui assurait une bonne lecture des images. Ce ne fut toutefois pas le cas de la zone supérieure, qui n'a que très rarement servi de cadre à ce type de scènes. Les quelques exemples attestés font état de frises, et non de tableaux, d'après notre documentation. On retrouve donc ici le mode de mise en scène privilégié de la zone inférieure de la paroi. Le choix des thèmes figurés ne fait que renforcer la comparaison. En effet, la plupart des décors documentés montrent des jeux du cirque. Ici, la chronologie ne nous permet pas de mettre en valeur un courant stylistique, dans la mesure où l'exemple d'Aix-en-Provence est datable du I^{er} siècle (fig. 4), celui de la Croisille-sur-Briance (fig. 7), du milieu du II^e, et enfin la frise de Beaumont-sur-Oise du III^e siècle¹⁹.

Au sein de ce petit corpus, la scène de *dextrarum iunctio* mise au jour à Paris, rue de l'Abbé-de-l'Épée, apparaît comme exceptionnelle²⁰ (fig. 13). Non seulement pour le thème figuré, un couple se donnant la main devant une figure féminine dénudée qui préside sans doute à leurs noces, mais aussi en raison des dimensions des personnages, qui devaient atteindre 85 cm. Même si la perte de la majeure partie de ce décor isole cette image du reste de la composition picturale – sans doute narrative – dans laquelle elle prenait place, on comprend que le commanditaire

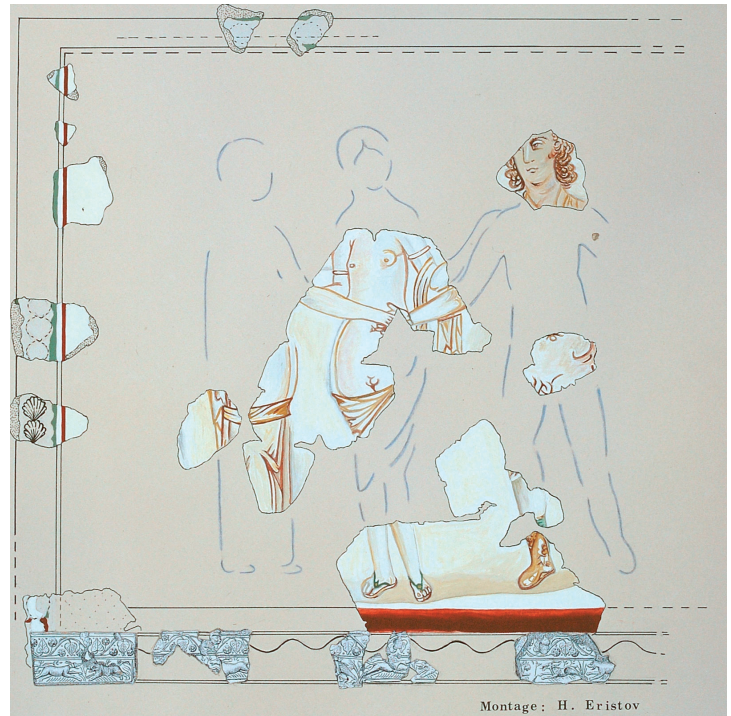


Fig. 13. Paris, rue de l'Abbé-de-l'Épée. *Dextrarum iunctio* (restitution H. Eristov).

avait su pallier par ces dimensions les problèmes de lecture que n'aurait pas manqué de causer le positionnement de cette scène dans la partie supérieure de la paroi.

Œuvres et contextes architecturaux : existe-t-il une forme d'adéquation des thèmes figurés aux locaux ?

Cette peinture parisienne va me permettre de rebondir sur un autre aspect problématique que je ne pourrai aborder ici que succinctement. En effet, cette scène de *dextrarum iunctio* – qui provenait peut-être, d'après les indices archéologiques associés, d'un nymphée ou d'une fontaine, et en tout cas d'un espace public lié à l'eau – peut être considérée comme un décor à connotation officielle. En effet, H. Eristov a

Barbet 2008, 282-284. Boulton-sur-Suippe : Allag *et al.* 1989 ; Barbet 2008, 279-280. Rennes, ZAC Saint Malo : Allag & Vibert-Guigüe 2000.

19- Aix-en-Provence, 38-42 boulevard de la République : Allag & Lefèvre 2005. La Croisille-sur-Briance, villa du Liégeaud : voir bibliographie en note 9. Beaumont-sur-Oise, sud du cimetière, zone 18, pièce 6 : Eristov 2002, 197 sqq.

20- Eristov & Vaugiraud 1990 ; Barbet 2008, 276.

montré le lien étroit entre cette image et l'iconographie de la *concordia* impériale²¹. Cet exemple doit-il être considéré comme représentatif d'une association privilégiée entre scènes officielles et espaces publics ?

Ceci nous amène à aborder la question de la lecture des scènes figurées au sein de leur contexte architectural, du point de vue de l'iconographie. Multiples ont été les tentatives pour déterminer d'éventuels liens entre l'iconographie des décors d'une pièce et la fonction des espaces à l'époque romaine²². À ce sujet, les diverses études menées à partir du corpus campanien ont montré les limites de telles hypothèses. En Gaule, ce type d'analyse est, par ailleurs, entravé par la fréquente difficulté à interpréter la destination des structures fouillées, sans compter que, bien souvent, les enduits peints sont découverts en remblai, nous privant ainsi de précieuses informations sur leur contexte architectural originel. Dans une première démarche, on tenterait donc de raisonner non pas à partir des structures architecturales, mais à partir d'ensembles iconographiques bien définis. Prenons l'exemple des scènes officielles et commémoratives. De telles images – par ailleurs, caractérisées par leurs dimensions imposantes – étaient-elles réservées aux espaces publics ? Voyons ce que nous apprennent à ce sujet les exemples attestés.

La scène de *dextrarum iunctio* de Lutèce qui ornait un monument des eaux, et la scène de chasse en présence de l'empereur provenant du *fanum* de Nizy-le-Comte relèvent d'une sphère que l'on pourrait qualifier de publique²³. La caractérisation de tels espaces est, néanmoins, malaisée. Mais le problème est encore plus complexe en ce qui concerne les autres scènes à caractère officiel conservées. En effet, toutes les autres – à une exception près toutefois – proviennent de bâtiments récemment réinterprétés comme *scholae*²⁴. J'aborde ici un dossier épineux s'il en est, d'autant plus qu'il est difficile de caractériser de tels espaces comme relevant de la sphère publique ou bien privée. Même la qualification d'espace "semi-public" qui leur

est attribuée parfois n'est pas entièrement satisfaisante. C'est en tout cas le problème qui se pose pour les deux frises peintes représentant des *munera*, mises au jour à Périgueux et interprétées comme des œuvres commémorant des jeux donnés dans l'amphithéâtre de la cité²⁵. Mentionnons également une scène de tribunal – ou de procession officielle – de la place des Épars à Chartres (fig. 14), qui présente – comme la scène de *dextrarum iunctio* de Lutèce – un traitement monochrome très caractéristique permettant de rapprocher ces œuvres picturales de bas-reliefs sculptés, tels que ceux qui ornaient les monuments publics²⁶. Resté le cas de la peinture au Génie dans la maison à Portiques de Narbonne, demeure dont le caractère domestique n'est, pour l'instant, pas contesté.

À la lumière de ces informations, pourrait-on envisager la présence de ce type de scène comme un élément participant à la réinterprétation de certains *domus* en bâtiments à caractère non domestique²⁷ ? Les indices nous apparaissent trop minces pour étayer une telle hypothèse, et sans doute est-il plus sage, pour le moment, de s'en tenir aux éléments archéologiques et historiques. En définitive, il me semble impossible d'avancer que les scènes officielles étaient réservées à l'ornementation d'espaces publics ou semi publics.

Revenons à la question initiale de l'éventuelle adéquation entre la scène figurée et son contexte architectural. Une autre méthode consisterait à réfléchir à partir de structures identifiées et suffisamment caractérisées, telles que des thermes, des tombeaux ou des temples. Toutefois, même si certains décors sont associés à de telles structures, tous n'offrent pas de scènes figurées ou de programmes iconographiques identifiables. Et, par ailleurs, seule une étude suffisamment ambitieuse, comme celle que prépare Éric Moorman sur les décors des temples, pourrait nous apporter des éléments de réponse²⁸, et ce, non seulement parce que le catalogue aura été réalisé de manière systématique, mais surtout parce qu'il prendra en compte

21- Eristov 1994

22- Voir notamment Moorman, 1993.

23- Nizy-le-Comte, lieu-dit La Justice : Barbet 1987 ; Barbet 2008, 287-288.

24- En particulier les bâtiments de Périgueux ayant livré les scènes de chasse : bibliographie supra, note 5, et Bouet 2001. C'est également le cas de l'édifice de Chartres, place des Épars, dont les enduits peints figurent une scène de procession : Bouet 2001, note 162.

25- Voir supra et note 5.

26- Allag 1993 ; Barbet 2008, 271-273.

27- Selon une suggestion d'A. Bouet 2001, note 162, à propos du décor de la *domus* de la place des Épars à Chartres.

28- Moorman E.M., *Divine Interiors. Mural Paintings in Greek and Roman Sanctuaries*, à paraître.

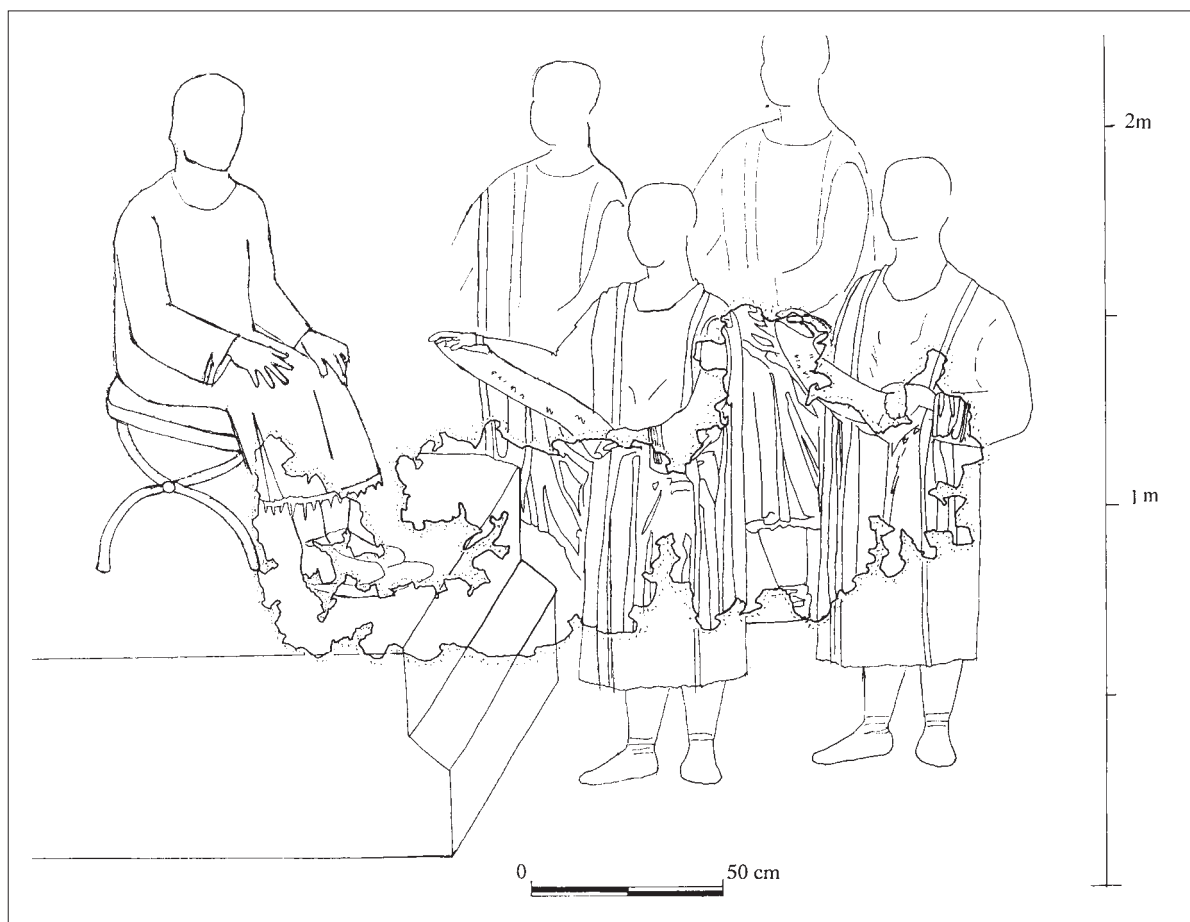


Fig. 14. Chartres, place des Épars (dessin Cl. Allag, complété par A. Barbet).

l'intégralité d'un décor, et non simplement les scènes figurées. En effet, ce n'est pas tant l'image elle-même que la paroi tout entière et la composition ornementale dans laquelle elle s'insère qui peuvent nous donner des

informations sur le contexte architectural du décor. Tenter d'interpréter une image pour elle-même, isolément du programme ornemental auquel elle appartient est sans aucun doute voué à l'échec.

