



Sur les peintures à thème de jardins des catacombes romaines

Eric Morvillez

► To cite this version:

Eric Morvillez. Sur les peintures à thème de jardins des catacombes romaines. Peinture murale et stuc d'époque romaine, 27e colloque de l'AFPMA,, AFPMA, Nov 2014, Toulouse, France. pp.297-312. halshs-01918314

HAL Id: halshs-01918314

<https://shs.hal.science/halshs-01918314>

Submitted on 15 Oct 2022

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.

Peintures murales et stucs d'époque romaine

Une archéologie du décor

Notice catalographique :

Boislève, J., A. Dardenay et F. Monier (2016) : *Peintures murales et stucs d'époque romaine. Une archéologie du décor*, Actes du 27^e colloque de l'AFPMA, Toulouse, 21 et 22 novembre 2014, Ausonius Pictor, collection de l'AFPMA 5, Bordeaux.

Mots clés :

Archéologie, architecture, décor, funéraire, Gaules, Germanies, iconographie, Italie, habitat, monde romain, peinture murale, restauration, sanctuaire, stuc, toichographologie.

AUSONIUS

Maison de l'Archéologie

F - 33607 Pessac cedex

<http://ausoniuseditions.u-bordeaux-montaigne.fr>



Association française pour la peinture murale antique - AFPMA

adresse postale : Laboratoire d'archéologie - École normale supérieure

45 rue d'Ulm, F - 75005 Paris

asso.afpma@gmail.com

Directeurs de collection :

Julien Boislève : julien.boisleve@inrap.fr

Alexandra Dardenay : adardenay@yahoo.fr

Florence Monier : florence.monier@ens.fr

Relecteurs : Claudine Allag, Nicole Blanc, Jean-Pierre Bost, Mathilde Carrive, Claude Couprie, Arnaud Coutelas, Hélène Eristov, Michel Fuchs, Dominique Heckenbenner, Magali Mondy

Directeur des publications : Olivier Devillers

Secrétaire des publications : Nathalie Tran

Graphisme de couverture : Stéphanie Vincent Pérez

© AUSONIUS 2016

ISSN : 2273-7669

ISBN : 9782356131713

15 octobre 2016

Achevé d'imprimer sur les presses
de l'imprimerie SEPEC
Z.A. des Bruyères
F - 01960 Peronnas

Ausonius
– Pictor 5 –
Collection de l'AFPMA

Peintures murales et stucs d'époque romaine

Une archéologie du décor

Actes du 27^e colloque de l'AFPMA,
Toulouse, 21 et 22 novembre 2014

édité par
Julien Boislève, Alexandra Dardenay et Florence Monier

ouvrage réalisé avec le soutien du laboratoire d'excellence
TransferS (programme Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL*
et ANR-10-LABX-0099),
l'UMR 8546 CNRS ENS-Paris, Archéologie
et philologie d'Orient et d'Occident (AOROC)

– Bordeaux 2016 –

SOMMAIRE

Préface, par <i>Pascal Capus</i>	5
Avant-propos, par <i>Alexandra Dardenay, Julien Boislève et Florence Monier</i>	7
DÉCORS DU SUD DE LA GAULE	
<i>Alexandra Dardenay, Carole Acquaviva et Philippe Gardes</i> , Les peintures murales de Roquelaure. Reprises des fouilles, nouvelles découvertes et perspectives futures.....	11
<i>Myriam Tessariol</i> , Décors de Bordeaux, un premier bilan des recherches.....	27
<i>Julien Boislève et Christine Ronco</i> , Pan, Bacchus et le sphinx. Une peinture murale d'époque romaine découverte à Die (Drôme)	37
<i>Pierre Excoffon et Ophélie Vauxion</i> , Les enduits peints de l'îlot Camelin à Fréjus	59
<i>Julien Boislève, Marie-Pierre Rothé et Alain Genot</i> , Le site de la Verrerie à Arles et ses exceptionnels décors de II ^e style pompéien. Première campagne de fouilles et premiers résultats.....	75
<i>Raymond Sabrié avec la collaboration d'Anne-Marie D'Ovidio</i> , Les peintures de la rue Leca à Marseille.....	95
ACTUALITÉ DE LA RECHERCHE	
<i>Mathilde Carrive</i> , Peinture murale et architecture domestique en Italie centrale et septentrionale de la fin du I ^{er} à la fin du III ^e s. p.C.	109
<i>Marjorie Leperlier et Éric Bertrand</i> , Les enduits peints de l'Hôtel-Dieu à Lyon : un décor remarquable du I ^{er} s. p.C.....	119
<i>Richard Sylvestre et Sébastien Freudiger</i> , Les graffiti sur peinture murale du site de "Feurs-Rue de la Varenne VRD"	135
<i>Michèle Monin et Marjorie Leperlier</i> , Peintures romaines <i>in situ</i> place Abbé-Larue à Lyon (Rhône).....	145
<i>Magali Mondy et Nathalie Froeliger</i> , Mey, 6 rue des Jardins (Moselle) : une libre interprétation de modèles courants	157
<i>Nathalie Froeliger, Magali Mondy et Morgane Thorel</i> , Les décors peints et stucqués des salles de réception 1 et 8-9 de la <i>domus</i> de La Fontainotte à Grand (Vosges).....	165
<i>Dominique Heckenbenner</i> , Les peintures du vestiaire des thermes de la <i>villa</i> de Saint-Ulrich, retour sur images.....	187
<i>Clotilde Allonsius avec la collaboration de Claudine Allag</i> , Les peintures du 30-32 boulevard de la Paix à Reims (Marne)	197
<i>Sabine Groetembril</i> , Tongres (Belgique), la <i>domus</i> sous le musée gallo-romain. Évolution des décors de la cour	209
<i>Marjolaine De Muylder, Sabine Groetembril, Lucie Lemoigne et Jana Sanyova</i> , Le décor de la <i>villa</i> de la "Mare aux Canards" à Noyon et la question des décors monochromes verts en Gaule.....	225
<i>Monica Salvadori, Nicoletta De Nicolo, Alessandra Didonè, Giulia Salvo</i> , Aquileia, frammenti di affresco dagli scavi della Casa delle Bestie ferite e della Casa di Tito Macro	243
<i>Dorothee Neyme</i> , Peintures murales de la nécropole romaine de Cumes (Italie du Sud) à l'époque impériale : l'enclos funéraire A 42	259

ICONOGRAPHIE, REPRISE D'ARCHIVES ET DÉCOUVERTES ANCIENNES

<i>Myriam Tessariol</i> , Le mythe d'Héro et Léandre. Un <i>unicum</i> en Gaule.....	275
<i>Baptiste Augris</i> , Troie à Pompéi. Retour sur la frise iliaque de la maison du Cryptoportique	281
<i>Éric Morvillez</i> , Sur les peintures à thème de jardins des catacombes romaines	297
<i>Claude Vibert-Guigue</i> , Quand les peintures murales poussaient sur les murs antiques au XIX ^e siècle	313
<i>Delphine Burlot</i> , Le rouge pompéien comme leurre : étude du faussaire aux Bacchanales.....	335
<i>Emanuela Murgia</i> , L'imitation des marbres en mosaïque et en peinture : un répertoire commun ?	343
<i>Yves Dubois</i> , Jeux d'arène à <i>Augusta Raurica</i>	357

MÉTHODOLOGIE, ANALYSES, CONSERVATION ET RESTAURATION

<i>Maud Mulliez et Aude Aussilloux-Correa</i> , La fresque antique : retrouver les gestes et les couleurs. Un exemple d'archéologie expérimentale	369
<i>Corinne Tual</i> , La peinture à fresque romaine. Pratique, expérimentation et savoir-faire	383
<i>Anne-Claire Hauduroy-Lefebvre</i> , Étude technologique et analyses de fragments de peintures murales sur enduits de terre crue, I ^{er} - III ^e siècles p.C. Site archéologique du "Cinéma", Chartres (Eure-et-Loir)	387
<i>Monica Salvadori, Alessandra Didonè, Riccardo Helg, Angelalea Malgieri et Giulia Salvo</i> , TECT. Un projet pour la connaissance de la peinture murale romaine en Italie septentrionale	399
<i>Rosa Firetto</i> , Pour une description commune de la peinture murale antique. Un glossaire italien/français	409
<i>Alain Wagner et Sophie Bujard</i> , Découverte à Lussery-Villars (Suisse) de peintures effondrées en multicouches, prélèvement, consolidation et premiers résultats... ou comment apprivoiser la découverte progressive.....	415
Conclusion, par <i>Yves Dubois</i>	425
Index des lieux.....	429
Coordonnées des auteurs	435

Sur les peintures à thème de jardins des catacombes romaines

ÉRIC MORVILLEZ*

* Université d'Avignon, UMR 8167 Orient & Méditerranée

Résumé

Le décor de certaines zones des catacombes de Rome a fait appel aux images du jardin pour rappeler les enclos funéraires de surface dans le monde souterrain, mais aussi évoquer un Au-delà bienheureux païen ou le Paradis pour les chrétiens. Les peintures des galeries et des *cubicula* de Rome permettent de suivre une évolution de la typologie des clôtures représentées. Certains enclos sont même imités en *opus sectile*. La gamme des représentations peintes va du lattis léger, à consonance champêtre – plus rustique que dans les images des jardins pompéiens du 1^{er} siècle – à des chancels très ouvragés, parfois ornés de têtes sculptées, caractéristiques des *horti* de l'Antiquité tardive. Ces décors qui entourent souvent les trois côtés inférieurs des *arcosolia* tendent, dans quelques cas plus rares, à se transférer sur la cuve de sarcophages, avec des rendus détaillés de clôtures pliantes. La précision du végétal s'estompe au profit de la suggestion tandis que des animaux, des brebis paissant accompagnées parfois de Bons Pasteurs ou des oiseaux perchés sur les balustrades, renvoient symboliquement à des univers d'inspiration bucolique ou nilotique. Apparaît ainsi un triple niveau de lecture : l'un qui nous renseigne sur la matérialité concrète des jardins tardifs, un autre plus esthétique et philosophique en partie ancré dans la tradition païenne, un troisième plus spirituel avec certains motifs spécifiquement chrétiens.

Depuis la célèbre tombe du médecin Patron jusqu'aux décors des catacombes, le jardin a tenu à Rome et dans l'Empire une place de choix dans l'imaginaire du décor funéraire. Je me propose de revenir sur quelques images de jardins de l'Antiquité tardive qui ont souvent été évoquées pour leur signification paradisiaque, mais n'ont pas été suffisamment analysées, à mon avis, du point de vue de leur lien matériel avec le jardin réel. Je souhaite m'occuper ici de la manière dont il émerge dans un contexte difficile, celui de tombeaux fermés ou de galeries obscures. Je me limiterai aux images qui évoquent directement le jardin en me fondant sur l'analyse d'une série de décors des catacombes romaines et de quelques mausolées de riches particuliers. C'est l'occasion pour moi de revenir sur certains points iconographiques qui m'ont intéressé lors de mes recherches sur les représentations du Paradis, mais aussi lors de travaux plus récents sur la forme des jardins de l'Antiquité tardive, en particulier sur la représentation de leurs clôtures, composante essentielle de l'*hortus*¹. Il serait trop long dans le cadre de cet article d'inventorier toutes les images du monde funéraire évoquant le monde du jardin. Elles vont des scènes allégoriques, alliant Saisons, amours et représentations végétales, aux évocations plus réalistes, rustiques, de Bons Pasteurs accompagnés de leurs brebis, mais aussi de bœufs, autour de fontaines, dans des paysages esquissés, plus ou moins sauvages, ou des prairies semées de fleurs et peuplées d'animaux divers. La représentation explicite du jardin, au sens d'un espace végétal entouré de clôtures, est beaucoup moins fréquente qu'il n'y paraît. En effet, on entre avec l'Antiquité

1 Morvillez 2013b.

tardive dans une forme de synthèse des images profanes antérieures qui vont se combiner avec d'autres, chrétiennes, d'où émanent aussi beaucoup de force symbolique. Ce qui nous importera ici sera de voir de quelle manière le jardin est évoqué, directement ou indirectement, par une association de sujets et de représentations plus ou moins stéréotypés². L'intérêt sera non seulement de recenser les emprunts aux décors antérieurs de la sphère privée, ceux que l'on peut conserver en milieu chrétien sans heurter les nouvelles convictions religieuses, mais aussi de constater l'évolution des motifs. Les référents essentiels sont restés les mêmes dans les décors de l'Antiquité tardive – nous partirons en fait du III^e siècle – et indiquent une connaissance de thèmes génériques, mis en place au Haut-Empire, allant d'emprunts à la grande peinture (par exemple des scènes idyllico-sacrées à caractère bucolique) jusqu'à la peinture décorative des *viridaria* développés dès le I^{er} siècle dans l'univers pompéien.

J'utiliserai ici pour l'essentiel les tombeaux des plus aisés. Pour le dire vite, on doit se souvenir que dans les catacombes, on ne dispose en général que de peu de place sur les murs, dans le cadre de galeries étroites, sans recul. En dehors de certaines chambres familiales plus monumentales, le discours est réduit à l'essentiel pour rappeler les convictions du défunt, situer approximativement son rang social, parfois sa profession. De plus, les conditions d'éclairage ne favorisent pas la création de trop vastes programmes dont on aurait du mal à percevoir la composition d'ensemble. Dans les catacombes, la majorité des morts "ordinaires", alignés et superposés le long des couloirs, sont entourés d'un décor très limité. En plus des inscriptions, la fermeture des *loculi* porte des motifs répétitifs avec parfois des symboles paradisiaques, comme l'orant entre deux arbres, les colombes affrontées à des canthares ou portant des rameaux végétaux. Quelques plaques de fermeture en pierre ont pu être gravées ou sculptées de motifs caractéristiques de chancel³.

QUAND LA BARRIÈRE ÉVOQUE LE JARDIN

Dans l'Antiquité tardive, pour faire imaginer un jardin réel autour de la tombe ou, de manière plus symbolique, celui de l'au-delà espéré par le défunt, la barrière va visuellement délimiter et habiller l'espace funéraire. Paradoxalement, c'est moins la végétation – souvent réduite à la portion congrue – que son enclos protecteur qui va rendre évidente la notion de jardin. Son essence est la clôture, qu'on parle du jardin terrestre ou de celui, éminemment fermé et gardé, du Paradis.

Plusieurs types de barrières sont représentés, correspondant à des formes de clôtures réelles : certaines reprises de modes précédentes, d'autres innovantes par leur esthétique. Les latis – dont la forme est bien visualisée par le terme de *graticcio* des historiens de l'art italiens – sont toujours majoritaires. Leur forme reste le reflet de la réalité, mais parfois s'en éloigne, stylisant et stéréotypant le rendu pour des raisons évidentes de rapidité d'exécution. Plusieurs catégories de latis sont reprises du Haut-Empire⁴. Rappelons qu'au I^{er} siècle, dans la région vésuvienne, on constate un fossé entre les données de fouilles et les représentations : les complexes latis peints ne correspondent pas toujours, loin de là, aux traces laissées dans certains *viridaria* par les vraies barrières. De multiples formes de treillages, aux raffinements extrêmes, apparaissent en peinture ou dans une moindre mesure en mosaïque. Mais on n'a pu retrouver que dans quelques jardins seulement ces chancels raffinés en bois maintenus par des piliers, parfois couronnés de têtes d'hermès ajoutées⁵. De plus, lorsqu'on a relevé récemment des barrières de plates-bandes, on s'est rendu compte de la distance de fabrication entre les représentations aux treillis très serrés et les empreintes des vestiges beaucoup plus simples, observés dans les fouilles. À la maison des Chastes Amants à Pompéi, l'étude de l'équipe d'Anna Maria Ciarallo a déterminé, grâce aux cavités dans le sol, la présence de piquets verticaux, assez peu nombreux : la reconstitution sur place en montre bien le procédé⁶. Ceux-ci soutiennent les croisillons intermédiaires réalisés en simples baguettes croisées : elles viennent se ficher en biais dans le sol pour donner à la barrière sa solidité. Elles sont reliées ensuite en haut par la balustrade, ce qui dessine des losanges plus grands et plus lâches que sur les peintures. On n'y voit pas de traverses intermédiaires horizontales ou verticales à mi-hauteur qui dessinent le motif caractéristique de la barrière romaine du I^{er} siècle⁷. Bref, on est loin des clôtures complexes de la peinture de jardin⁸ : cependant ce type de technique simple se retrouvera reproduit dans les décors des III^e et IV^e siècles des catacombes. Notons aussi que les barrières de jardin des décors tardifs sont majoritairement peintes de couleur rouge, celle qui est évoquée dans de nombreux textes pour rappeler les planches et les palissades qui entourent les jardins campagnards dès le Haut-Empire⁹. Il s'agit d'une teinte économique et bien lisible sur les fonds blancs, qui sert aussi à dessiner ou souligner les cadres des

2 Cet article se place dans la prolongation de ma réflexion sur le stéréotype du jardin romain. Je remercie l'équipe de l'AFPMA de m'avoir invité à présenter cet approfondissement lors des journées de Toulouse. Les références des espaces dans les catacombes [par ex. (= Cal., D, 31)] sont celles données par l'Archivio della Pontificia Academia di Archeologia Sacra, en ligne (www.archeologiasacra.net).

3 De rares fragments de ce type sont exposés dans les catacombes de Domitille et de Callixte.

4 Pour la typologie, Blanc 2014, 107, avec bibliographie.

5 Jardin de la maison de l'Éphèbe à Pompéi : Jashemski 1993, 40, fig. 44, p. 41. C'est le cas aussi de bastingages d'apparat, comme ceux découverts sur l'épave du navire impérial du lac Nemi.

6 Ciarallo 1991, vol. II, 8-9, fig. 3. Cf. les remarques de N. Blanc sur les matériaux mixtes (Blanc 2014, 113).

7 Cf. Blanc 2014, 107, fig. 3. La forme de la barrière à jardin, découverte à Bordeaux, rue du Hâ, est très similaire – datation première moitié du I^{er} s. p.C. (Tessariol & Hénique 2013, 98-99, fig. 6).

8 Gury 2014, 132-176.

9 Suétone, *De grammaticis et rhetoribus*, 11.4, à propos de la palissade peinte en rouge (*minium*) qui entoure le jardin de la maison de Caton.

compositions. Ce n'est pas celle des lattis de la peinture pompéienne du I^{er} siècle qui les traite surtout en brun, jaune et dans la couleur naturelle des osiers et roseaux qui les constituent.

Aux III^e et IV^e siècles se maintiennent toujours des lattis légers, comme dans la catacombe de Callixte, dans le *cubiculum* dit de l'Océan, en raison d'une figure du dieu qui domine le plafond, datable au III^e siècle (fig. 1)¹⁰. Ce *cubiculum* – manifestement païen – imite un enclos rouge, avec deux portillons sur les longs côtés de l'espace. Ce cas très élégant est encore totalement empreint des modèles du Haut-Empire¹¹. Dans ce décor linéaire, ce sont les oiseaux perchés sur des branchages, les grands paons au plafond, des amours dans les cadres au-dessus des barrières qui contribuent à fabriquer cette illusion : bien que les plantes soient absentes de la zone basse, cette ambiance est pourtant immédiatement assimilée à celle d'un jardin funéraire privé. La chambre n'avait à l'origine qu'un *arcosolium* au fond. On note, dès le coup d'œil à l'entrée, les deux vantaux ouverts dans les parois latérales. Faut-il n'y voir qu'un renforcement de l'illusionnisme ou y chercher un sens plus symbolique, un passage ouvert vers un autre monde, comme une invitation à une expérience¹² ?



♦ Fig. 1. Rome, catacombe de Callixte. *Cubiculum de l'Océan* (aquarelle, d'après De Rossi 1864-1877, II, pl. XXVIII).

10 Région de la crypte des Papes et de Sainte-Cécile, De Rossi 1864-1877, t. 2, 266-267, 357-360, pl. XXVII-XXVIII (= *Cal.*, D, 31). Les peintures très effacées de ce petit *cubiculum* viennent de faire l'objet d'une restauration.

11 De Rossi 1864-1877, t. 2, 266-268, pl. XXVII-XXVIII et 357-360. Ce type de décor se retrouve aussi, d'après lui, dans la zone dite de Santa Sotere, indiquant des modes par secteurs et peut-être des habitudes d'ateliers.

12 On rappellera le même jeu, cette fois-ci avec deux personnages entrant et sortant par des portes à grands vantaux, dans la salle F de la catacombe de la via Latina : Camiruaga *et al.* 1994, 18-19.

À défaut d'un *cubiculum* entouré de clôtures, on recense une série d'*arcosolia* fermés à la base par une barrière peinte, souvent dans des zones voisines, comme par effet de mode. C'est l'une des solutions les plus répandues. Ce sont généralement des lattis losangés, plus ou moins géométrisés, avec ou sans trace de végétal en remplissage. Un bel exemple est connu à la catacombe de Callixte, orné au centre de sa voûte d'un cadre du Bon Pasteur, se détachant sur un motif d'écailles timbrées de tiges végétales¹³, ou encore dans celle de Pamphile, dans un *cubiculum* peint du deuxième étage¹⁴. Pour rendre l'illusion de réalité plus grande, on peut – plus rarement – placer un personnage devant, comme on le fera aussi avec des animaux. Toujours dans les galeries de Callixte, dans la zone du Pape Libère, l'*arcosolium* 10 est fermé d'une barrière peinte dont les vides sont remplis de grandes tiges feuillues ondulées : un Bon Pasteur, une canne à la main, s'appuie contre elle¹⁵. Quand il n'est pas dans le décor de l'intérieur de la niche, souvent en position axiale, le berger et son troupeau peuvent se trouver dans un ou plusieurs tableaux de la façade. Parfois même, un arbre flanque la scène, sur le côté du lattis, ombrageant fictivement l'enclos : ainsi, dans la catacombe de Pamphile, pour l'*arcosolium* dit de l'agneau nimbé, du premier niveau¹⁶ et probablement à droite du berger appuyé à la barrière citée précédemment.

Le rendu des lattis est plus ou moins soigné. À la catacombe de la via Anapo, ils sont brossés, très irréguliers, sans aucune précision technique, même s'ils sont immédiatement reconnaissables. On a réalisé là un décor économique, dans un désir d'associer l'image du jardin à celle des guirlandes, des pétales de roses et – chose plus originale – des coquillages incrustés, éparpillés sur les parois (fig. 2)¹⁷.

Cette mode peut s'expliquer d'abord par la volonté de reproduire les enclos funéraires de surface, sans doute eux-mêmes recherchés et coûteux. C'est aussi une manière d'habiller les murs qui n'est pas réservée aux tombeaux. On crée ainsi des cheminements et des repères, tout en allégeant les parois, dans les profondeurs de galeries assez oppressantes. Cette manière légère d'évoquer le dehors à l'intérieur permet de vaincre les ténèbres, grâce à ces fonds blancs et clairs.



◆ Fig. 2. Rome, catacombe de la via Anapo. Vue du *cubiculum* 13 (d'après Deckers *et al.* 1991, 2, pl. 1).

13 De Rossi 1864-1877, 64-65, chap. XII, catacombe de Callixte, région de Sotere, qui se développe vers 330 jusqu'à la fin du IV^e siècle selon P. Pergola. (Pergola 1997, 200).

14 Avec un décor justement très fleuri, rehaussé de lourdes guirlandes et d'oiseaux (= *Pan*, D, 5).

15 De Rossi 1864-1877, t. 2, pl. XXXVII, t. 3, 250-253, pl. XXXVII, 2.

16 À droite, l'arbre recouvre une partie de l'arc. À gauche, un paon passe dans les fleurs (= *Pan*, D, 11). Les panneaux intérieurs latéraux de chaque côté de l'agneau central portent l'un une perdrix et un paon affrontés à une fontaine, l'autre le corbeau et la colombe sortant de l'arche de Noé.

17 Deckers *et al.* 1991, salles 5, 45-47, et 13, 82-84 ; salle 5.2, 13.2, 13.4, dessin 5, et p. 109 pour les *indices* iconographiques, vol. de planches : = RC Anp 5 Tafelband, pl. 32 et Fartabel, 1.

DE NOUVEAUX TYPES DE BARRIÈRES

Si le stéréotype des lattis de la peinture des premiers siècles se transmet, on s'oriente à la fin de l'Antiquité vers plusieurs nouveaux types de barrières : soit des variantes à croisillons, soit des clôtures très travaillées¹⁸. Parmi les formes légères apparaît une nouvelle catégorie : celle des lattis réalisés avec des doubles traverses. Il ne s'agit pas, comme on pourrait le penser à première vue, des deux bords d'une même barre, mais bien des croisillons réalisés par l'association systématique de deux montants qui renforcent la clôture. L'habituelle balustrade plus ou moins large, est remplacée dans certains cas par les extrémités des traverses qui pointent vers le haut. On possède à la *memoria* de Saint-Sébastien sur la via Appia, dans le décor de la célèbre *trichia*, un exemple situé dans une fourchette chronologique précise – ce qui est assez rare pour ce type de fresque¹⁹. En effet, sa réalisation est obligatoirement à placer entre 239 et 260, en raison du recouvrement de la zone par la basilique constantinienne. Le caractère ordinaire du décor, sans être modeste, en fait un bon exemple de la diffusion courante de ces barrières “doubles” renforcées. On conserve surtout des parties de la zone inférieure de cette fresque qui, au-dessus d'un haut socle rouge, couvrait tout le mur du fond. On a pu identifier les pattes d'un animal (une brebis, un agneau ?), qui chemine devant, mais aussi des fragments de nombreux oiseaux. Heureusement, un morceau de la partie supérieure de la clôture est conservé : les doubles piques croisées soutiennent la barre transversale. Un passereau vole au-dessus du jardin, esquissé par des hampes de plantes. Au langage du *viridarium* d'agrément antérieur, on ajoute ainsi un modèle plus rustique, celui que côtoient sans doute les jardiniers et bergers, plus libre et naturel. Plus artisanal aussi, avec un caractère “défensif” : peut-être ces pointes croisées sont-elles l'imitation des enclos des *horti* campagnards. Parfois, des ligatures ont même été reproduites aux intersections des barres, ajoutant un détail artisanal très concret : ainsi à la catacombe des Saints Pierre-et-Marcellin²⁰.

De nombreux exemples de ces lattis doubles nous sont parvenus. Dans la catacombe de Domitille, on en a répertorié plusieurs traces²¹. Dans la zone libérienne, précédemment évoquée pour le Bon Pasteur accoudé, un autre *arcosolium* voisin – le n° 9 – offre un décor bien conservé de ce type : les perches réalisées en bandes vertes et fond rouge, ne dessinent plus des losanges, tandis que des festons de feuilles sont esquissés (fig. 3)²². Bien qu'elle ait été partiellement défigurée par des creusements d'inhumations postérieures, la crypte dite des *pecorelle* (fig. 4) toujours à la catacombe de Callixte, propose sans doute l'exemple le plus abouti de ce type “d'*arcosolium*-enclos” sur trois côtés : les parties basses de la niche sont en effet décorées de panneaux de barrières à croisillons doubles (fig. 5). À gauche, la barrière renforcée aux angles a été heureusement en partie conservée : les plantes dépassaient des pointes croisées²³.

À côté de ces clôtures d'esprit champêtre, on voit apparaître des fermetures visuellement beaucoup plus massives, très ornementées : colorées, elles forment davantage un écran, dessinant un encadrement de clôture pour la tombe, d'où les noms de *pluteus* et de transenne qui leur sont volontiers assignés dans les descriptions anciennes. Leur présence prétend afficher aussi un statut social particulier, plus élevé. Ces types de *claustra* sont souvent associés à des poteaux de chancel massifs, dans certains cas soulignés de têtes d'hermès, aux traits rehaussés de peinture. Cette typologie, volontairement ostentatoire, fait référence à des formes réelles empruntées à l'architecture publique d'apparat : soit avec les parapets d'édifices profanes²⁴, comme les tribunes de cirque²⁵, soit des édifices religieux, les chancels d'églises²⁶. Ce qui caractérise leur forme, en dehors des bustes qui les couronnent parfois, ce sont les rivets métalliques des croisements des toises, parfois ornés d'un motif de perles : le mausolée VIII de Saint-Sébastien (*Domus Petri*) en fournit un exemple précis (fig. 14). Il peut s'agir aussi de la transposition de chancels de métal, notamment en bronze²⁷.

18 Sur la continuité du thème des barrières à croisillons après le I^{er} siècle, cf. Morvillez 2013a.

19 Styger 1917 ; Fiocchi Nicolai 2001, 34-36, fig. 20-22, pl. VIIa ; Ferrua 1990, 79-80 ; Brandenburg 2005, 68, avec bibliographie.

20 Bisconti 1990, 69-70 ; *id.* 1992, fig. p. 112.

21 Deckers *et al.* 1994, 47 (= *Com*, 1), 61 (= *Com* 3c), 74 et pl. 10c, *indices* iconographiques 118.

22 De Rossi 1864-1877, t. 3, 250, pl. XXXVIII, 2.

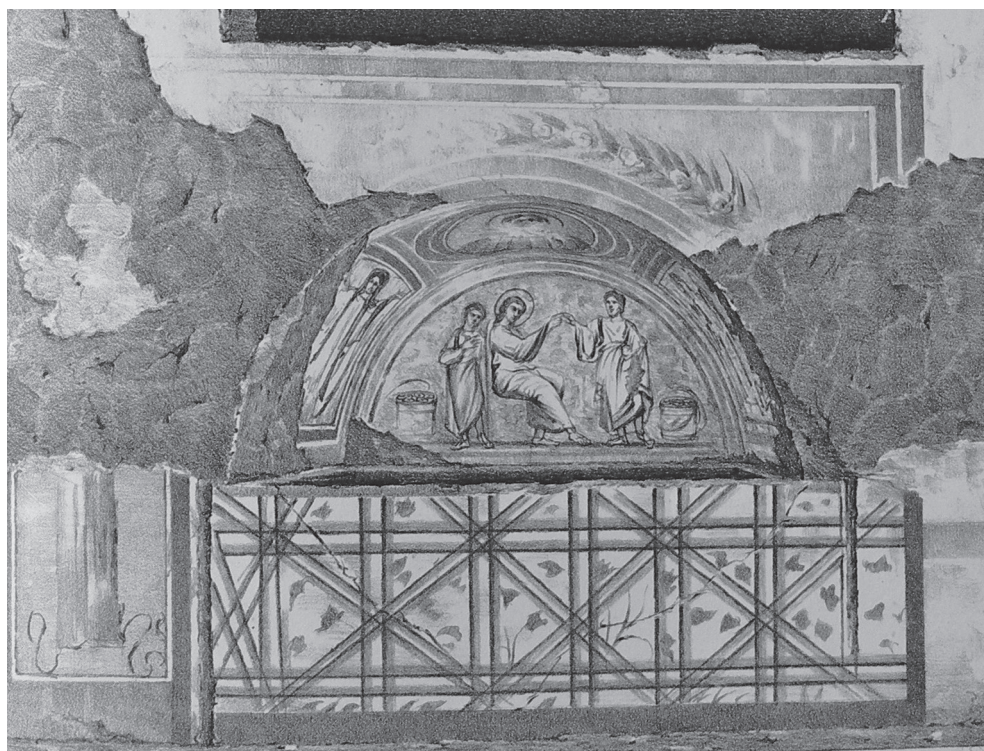
23 De Rossi 1864-1877, t. 2, 349-351, pl. A, t. 3 70-73, pl. IX (= *Cal*, F, 1 à 6).

24 Cf. les exemples bien connus de la tribune des Rostres de Rome sur l'arc de Constantin, ceux de la base de l'obélisque théodosien de l'hippodrome de Byzance ; à comparer à celle du tribunal, sur le diptyque des *Lampadii*, daté de 396 (Ensoli & La Rocca 2000, 445-446, fig. 1, p. 121). Dans le monde domestique, on rappellera les balustrades de bassins (Welschbillig) ou d'*atrium* (*villa* d'Ivaïlovgrad) ou plus récemment les exceptionnels chancels de bronze découverts à Mediana. Un bilan complet (avec résumé en anglais) a été publié par Ivana Popović incluant les tombes de Serbie et celles de Thessalonique (Popović 2012).

25 Sur les hermès qui se croisent aux barrières, Morvillez 2014a, 170-172. Sur ce type de support et leur symbolique, cf. Kuzmanović 2011, 73-84 ; Popović 2012, 65-84 ; Rakocija 2014, 49-70 ; sur la balustrade de tombe de Niš, Pilinger 2012, 31-34, fig. 16.

26 Exemple de chancel de marbre, à croisillons et rivets ou cabochons circulaires dans la basilique constantinienne de Saint-Pierre de Rome, conservé dans les grottes vaticanes : Ensoli & La Rocca 2000, 193, fig. 3. La forme et les détails de ces *plutei* se maintient tard dans le haut Moyen Âge, combinant losanges et écailles : cf. par exemple un chancel biface incisé de Saint-Georges du Vélobre à Rome-vii^e s. p.C. (Ensoli & La Rocca 2000, 644, n° 348).

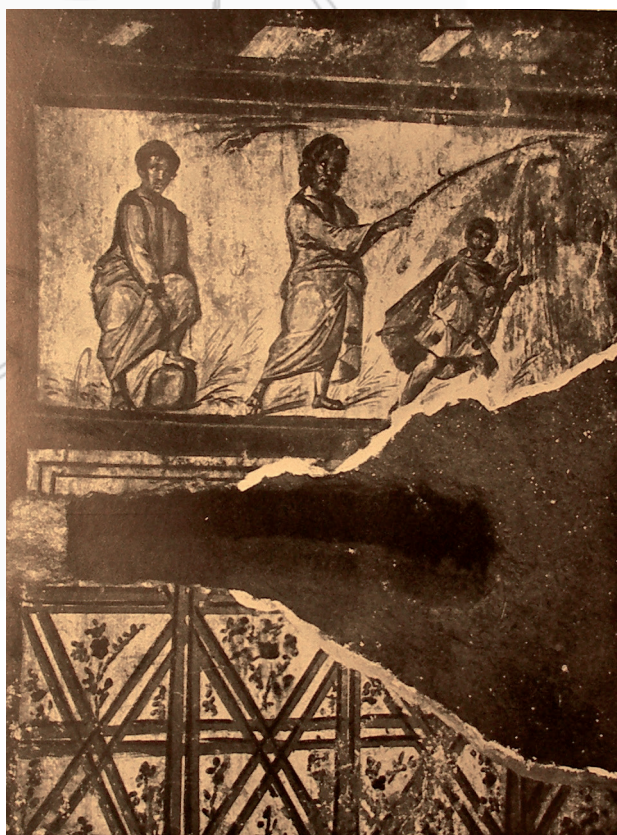
27 Sur les barrières de bronze à hermès de Mediana, Vasić 2004.



♦ Fig. 3. Rome, catacombe de Callixte. *Arcosolium* n° 9 (aquarelle, d'après De Rossi 1864-1877, II, pl. XXXVIII-2).

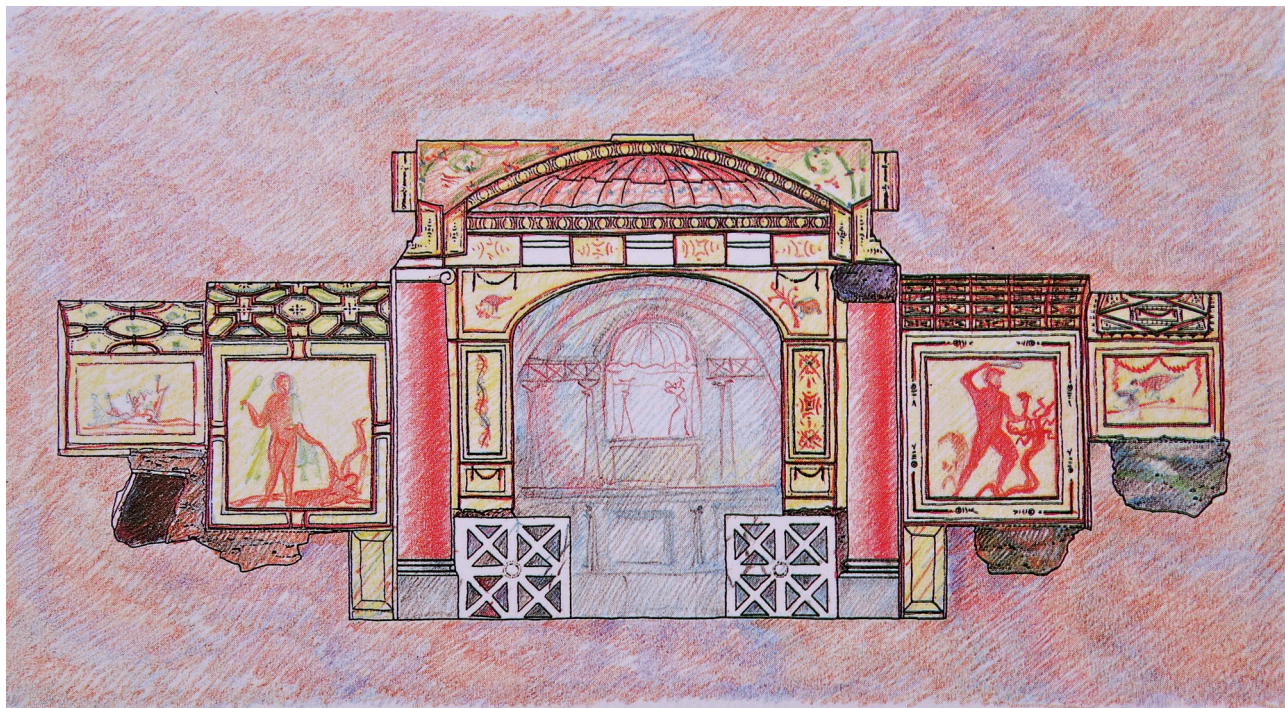


♦ Fig. 4. Rome, catacombe de Callixte. Vue d'ensemble de la crypte dite des *pecorelle* (aquarelle, d'après De Rossi 1864-1877, II, pl. IX).



♦ Fig. 5. Rome, catacombe de Callixte. Crypte dite des *pecorelle*, côté droit (d'après Borda 1958, 357).

Ces barrières peintes font écho à des chancels funéraires, de pierre ou de marbre, à claire-voie ou massifs, qui délimitaient l'entrée de certains *cubicula* privilégiés. On le voit à la catacombe de la via Latina, salle N (fig. 6)²⁸. De multiples fragments de provenance indéterminée émaillent les lapidaires des catacombes romaines : balustrades, grilles de fermeture de *loculi*, ornements de baldaquin²⁹, parfois associés à des poteaux de chancel à hermès comme dans la célèbre crypte des Papes (catacombe de Callixte)³⁰ où l'un des supports des chancels ajourés porte un buste sculpté de Bon Pasteur. On rappellera aussi les grands panneaux du type du relief d'Agnès en orante, provenant de Sainte-Agnès-hors-les-murs, où la martyre est placée entre deux faux transennes à décor d'écailles (cf. infra)³¹. On peut se demander si certaines de ces plaques, comme le chancel long de Roscia Calcedonia (*ICUR* V, 13109), trouvé à Saint-Sébastien, ne faisaient pas partie d'une devanture d'*arcosolium* fermant le long côté de la tombe³².



♦ Fig. 6. Rome, catacombe de la via Latina. Salle N, coupe (d'après Camiruaga et al. 1994, vol. 3, couverture de l'appendice photographique).

DES CLÔTURES IMITÉES EN *OPUS SECTILE*

Ces décors réalisés en peinture ont-ils pu être transposés dans d'autres types de techniques ? Si le stuc ne semble pas avoir été employé (du moins dans les exemples connus aujourd'hui), le placage de marbre, lui, a logiquement été mis à contribution pour les édifices les plus riches. L'hypothèse, avancée par Lucrezia Spera dès 1992 dans une première étude du *cubiculum* Ao³³, dans le complexe de Prétextat sur la via Appia, doit être retenue pour ce décor qui remonte à la seconde moitié du IV^e siècle³⁴. Dans la zone dite centrale du complexe a été fouillée une chambre autrefois luxueuse. Les trois niches à

28 Pour une sépulture mise en valeur au fond : Ferrua 1960, 36-37, fig. 24. On a parlé pour elle de "*cubiculum* baldaquin", Camiruaga et al. 1994, 48, pl. XIX. Dans la salle N, on note la trace d'encastrement de ces chancels disparus. Ils semblent avoir été ajoutés dans un second temps en entaillant la paroi. A. Ferrua insiste sur l'extension limitée de cet hypogée privé, destiné à un petit noyau de familles. Les espaces sont surchargés de décor et souvent libres de sépultures, tandis que les transennes séparent chaque groupe de défunts. Leur creusement s'échelonne entre 320 et 360, avec des indices davantage païens en E et chrétiens en F, et une quatrième et ultime phase en H.

29 Guyon 1987, 382-387, fig. 226.

30 De Rossi 1864-1877, t. 2, 20-23, pl. I et IA (restitution).

31 Ensoli & La Rocca 2000, 601, n° 299. Datable des aménagements du pape Libère, 357. On peut rapprocher cette composition de façades de sarcophages.

32 La solution est proposée à propos des tombes de la nécropole de Saint-Sébastien, via Appia (Nieddu 2009, 357-358, 359 [exemples] et fig. 407-409).

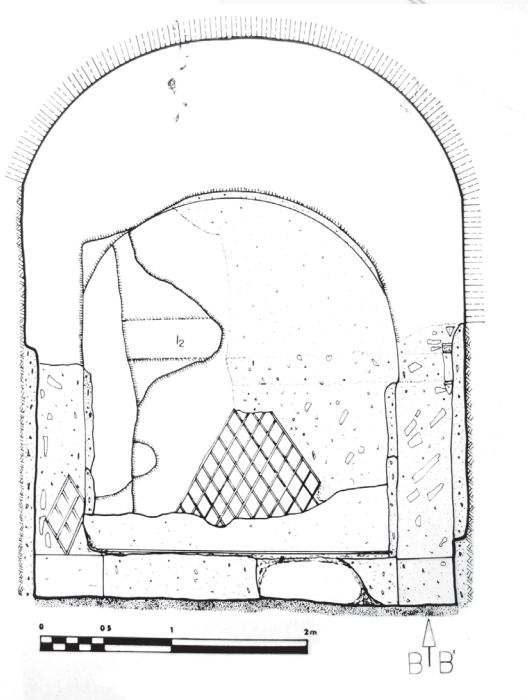
33 Spera 1992, 284-289, 295-299.

34 La galerie A16 sur laquelle ouvre la chambre serait creusée dans les décennies à peine postérieures au IV^e siècle.

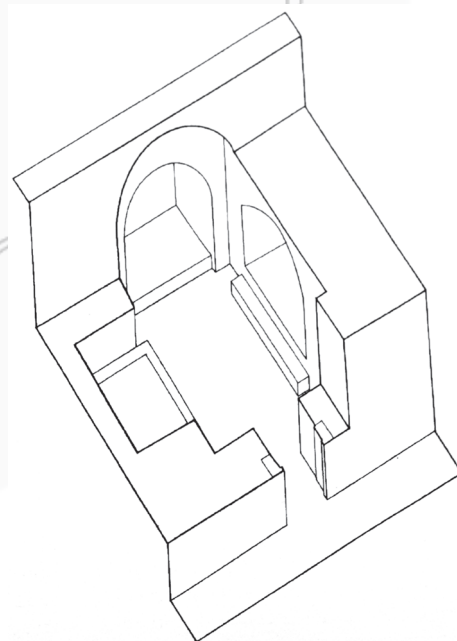
sarcophage étaient somptueusement décorées d'*opus sectile* sur les murs puis de mosaïque pariétale (fig. 7-9)³⁵. Si l'essentiel des marbres a été arraché, ne laissant en place que leur empreinte ou des éléments de calage, en revanche ont survécu, dans deux des trois exèdres, des lambeaux de la zone inférieure. Constituée d'un motif régulier de losanges clairs bordés de baguettes foncées, elle reproduisait de manière très géométrique, un décor de *claustra* (fig. 7 et 8). Elle s'étendait à l'intérieur et sur les montants extérieurs des niches. Ces panneaux ornés de losanges en marbre de Chemtou, taillés apparemment *ad hoc*, étaient bordés de listels de serpentín vert qui paraissent, eux, en matériau de remploi. Les zones losangées étaient séparées par des partitions verticales régulièrement espacées, "réalisées en flanquant deux listels de serpentín à un central



♦ Fig. 7. Rome, complexe de Prétextat, via Appia. Vue d'ensemble du *cubiculum* Ao, au moment des fouilles (d'après Spera 2004, 227, fig. 224).



♦ Fig. 8. Rome, complexe de Prétextat, via Appia. Axonométrie du *cubiculum* Ao (d'après Spera 2004, 227, fig. 223).



♦ Fig. 9. Rome, complexe de Prétextat, via Appia. Relevé de la niche du fond du *cubiculum* Ao (d'après Spera 1992, 286, fig. 12).

³⁵ Spera 1992, avec description précise et cotes des décors ; Spera 2004, 226-230, axonométrie du tombeau fig. 224, pour le reste de la décoration, 228-229, fig. 225-231.

de marbre blanc ou jaune”, comme le montrent des empreintes et des restes de marbre en place³⁶. Dans la niche sud, en bas, on distingue sur les photos d’archives deux de ces plaquettes allongées qui devaient faire partie d’un montant vertical, bordant un cadre de barrière. Cette composition en *sectile* peut donc être mise en parallèle, tant pour son rendu que sa datation, avec d’autres chambres ornées de lattis citées plus haut. On remarquera aussi la permanence du goût au IV^e siècle pour ce type de croisillons, encore évocateurs des jardins dans les hautes sphères de la société romaine. Cette formule trouve d’ailleurs son parallèle dans des décors profanes tardifs, à Rome même, dans le cas d’une découverte récente sur le Pincio. Dans un long couloir décoré d’une imitation de *grattici* en *opus sectile*, on a poussé le souci jusqu’à reproduire les rivets de fixation, avec des pastilles d’une autre couleur, aux intersections des croisillons³⁷. Dans la catacombe, l’artisan n’a donc pas hésité à restituer, pour une partie du décor finalement en grande partie masquée par le sarcophage, un objet tout à fait banal, avec les matériaux les plus sophistiqués. On connaît ce même désir de précision pour l’imitation dans d’autres décors exceptionnels, comme celui de l’*opus sectile* de la Porta Marina, daté entre la fin du IV^e et le début du V^e siècle : dans l’exèdre, de fausses fenêtres à arcade punctuaient la partie haute du mur. C’est bien la présence de baies à *claustra* losangés qu’on a voulu imiter³⁸.

LE LIEN ENTRE SARCOPHAGES ORNÉS ET DÉCOR DE JARDINS

Ce type de décor a pu influencer aussi la mise en scène des façades des sarcophages eux-mêmes : certains – bien qu’assez rares – évoquent le jardin, essentiellement encore par ces motifs de barrières qui rappellent directement un espace funéraire protégé³⁹. Certes, sur les cuves, les décors à sujet bucolique dans les champs, en vogue dès le III^e siècle, se sont maintenus au siècle suivant, associés à la figure du Bon Pasteur – profane ou christianisé – ou à celle du lettré pour évoquer la paix et, comme le rappelle H. Brandenburg, l’*otium* dont la douceur serait espérée dans l’Au-delà⁴⁰. La figuration du jardin dans sa réalité en est une autre expression. Elle n’apparaît que peu finalement. Certains sculpteurs ont choisi de représenter des barrières de part et d’autre du défunt. C’est le cas du sarcophage de San Marino, daté de l’époque impériale (fig. 10) qui a fait l’objet d’une étude détaillée de G. Koch⁴¹. D’autres cuves portent des représentations très élaborées de chancels qui pourraient rivaliser avec ceux des riches églises. Koch cite la face arrière très soignée d’un sarcophage du Vatican, avec décor au centre de barrière à croisillons avec rivets et motifs d’écailles sur les côtés. Dans un autre sarcophage chrétien de Rome, du Campo Santo Teutonico, c’est une couronne à *lemniskes* qui est encadrée de part et d’autre par deux panneaux imitant des chancels, toujours à motif d’écailles⁴². Un sarcophage à décor de lattis pliant est encore plus original. La forme rappelle les découvertes dans des espaces intérieurs d’Herculanum et de Pompéi de fermetures réelles en bois, à lattis losangés, mobiles ou pliantes⁴³. Découvert en Italie, à Boville Ernica, dans les ruines d’une *villa* romaine, il est conservé dans l’église San Pietro Ispano. On l’attribue aux ateliers romains, en le plaçant au milieu du IV^e siècle. Partant de deux pilastres cannelés – celui de gauche a disparu – deux barrières pliantes, faites en lattis sculptés en relief, se rejoignent au milieu de la face principale. Elles sont maintenues fermées par une serrure ou un loquet soigneusement détaillé. Les rivets de la clôture sont tous représentés, ainsi que des roulettes sous les deux montants centraux, pour faciliter l’ouverture de la barrière (fig. 11)⁴⁴ : il s’agit, selon moi, d’une évocation d’enclos funéraire dont les lattis évoquent le jardin d’agrément⁴⁵.

Éléments sous droit d’auteur © Archives départementales de la Seine-Maritime

36 Spera 1992, 287 (trad. auteur). D’après les relevés, les barrières auraient eu leur rambarde placée entre 1,20 et 1,50 m de hauteur. Aucune trace horizontale de cette dernière n’est signalée pour permettre d’en évaluer la hauteur originale précise.

37 Ronchetti 2007.

38 Ensoli & La Rocca 2000, 251-262, note 253, et fig. 9 p. 260.

39 La typologie des enclos funéraires a été tôt discutée par De Rossi 1864-1877, t. II, chap. VII, 435-439 ; sur les enclos funéraires en forme de jardin, *DACL* t. 4, 1920, s.v. *domaine funéraire*, col. 1276-1281 ; *DACL*, s.v. *area*, t. 1, 1924, col. 2787-2794.

40 Brandenburg 2004, 12. Mais on note dans sa synthèse que la figuration du jardin en tant que tel apparaît relativement peu. Le seul exemplaire original d’une barrière de jardin complexe à chancels est celui du sarcophage du Musée national romain (Bovini & Brandenburg 1967, n° 775, 323, pl. 123). En pépérin, il provient d’Albano Laziale et est daté beaucoup tardivement, entre la fin du V^e et le VI^e siècle.

41 Koch 1990, fig. 12.

42 Koch 1990, fig. 13-14.

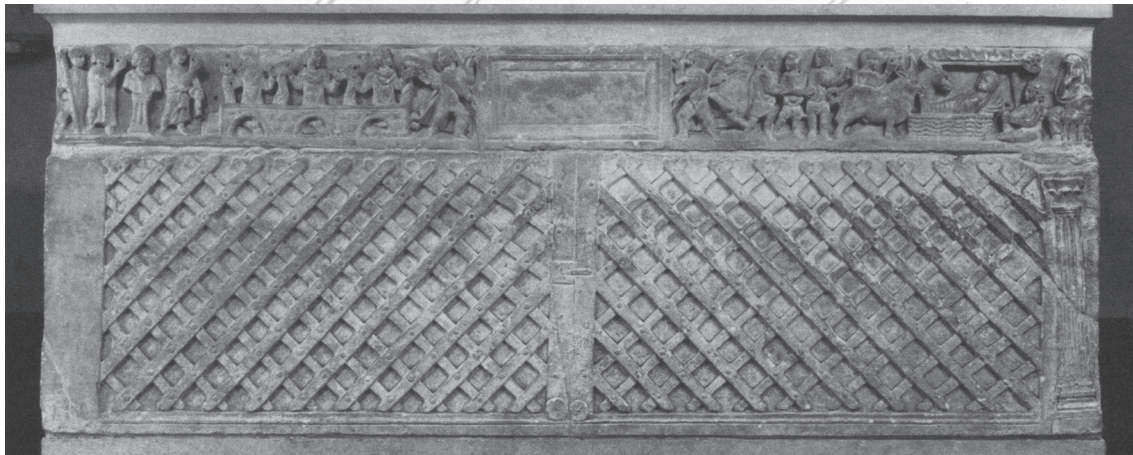
43 Voir les grilles de fermeture à roulettes en bois des *triclinia* de Murecine, Ciro Nappo 2008, 61, note 29 et fig. 6 ; cf. à Herculanum, la fermeture pliante de la maison du Bicentenaire.

44 Cf. le même type de roulettes que celles vues sur les fermetures à Murecine, n. 5.

45 Dreskenweiland 1998, n° 63, 20-21, pl. 21, 1-5. Il est vrai qu’il n’y a aucune référence à une quelconque végétation. C’est le couvercle qui porte les images chrétiennes choisies par le défunt (les trois Hébreux dans la fournaise et la Nativité).



◆ Fig. 10. Sarcophage de San Marino avec barrière de jardin et Saisons aux angles (d'après Koch 1990, 60, fig. 1a).



◆ Fig. 11. Sarcophage de Boville Ernica, dans l'église de San Pietro Ispano (d'après Koch 1990, 64, fig. 12).

UNE ESTHÉTIQUE COUPLANT RÉPÉTITION ET SYMBOLISME

Comme on l'a remarqué, les objets constitutifs du monde du jardin et de son univers (arbres et fleurs, corbeilles, fontaines, animaux ou barrières), ne renvoient pas qu'au monde ordonné des *horti* d'agrément urbains, dans la continuité de la peinture de jardin du I^{er} siècle. Ils représentent un univers toujours en vogue, mais davantage tourné vers le charme de la campagne, de son paysage habité de bergers, et plus généralement vers la rusticité⁴⁶. Tissant des liens dans la tombe, entre monde réel et monde rêvé, ces images forment des succédanés de jardin réel, dépassant largement le simple effet décoratif par un jeu de répétition et d'écho. Ainsi naît une atmosphère, porteuse d'un contenu plus symbolique et religieux.

Dans les décors que nous étudions, l'image du Bon Pasteur – à l'origine profane et philosophique, puis christianisée progressivement – est omniprésente : sur la façade, soit sur le fond de l'*arcosolium* (fig. 4), soit dans un tableau sur la voûte au-dessus, quand il ne domine pas tout l'espace au centre du plafond. Il crée ainsi un lien visuel complémentaire entre l'enclos de barrière représenté et le pâtre et ses troupeaux⁴⁷. À ces images s'ajoutent souvent, dans des cas chrétiens, des scènes liées à l'eau féconde et vivifiante, rappelant les fleuves du Paradis ou le baptême. On pensera ici encore au Bon Pasteur entouré de deux cascades dans la crypte des *pecorelle* vue plus haut. Dans la catacombe de Domitille, dans la région dite du *Scalone del 1897*, un *arcosolium* est fermé par une barrière peinte, d'un seul tenant, avec dans les angles des perches plus grandes⁴⁸. Au-dessus, dans la lunette de la niche, se trouvait le tableau d'un Bon Pasteur avec son troupeau dans un paysage. Devant la barrière sur le côté, deux colombes s'abreuvent à un petit cratère-fontaine.

46 Sur les thèmes bucoliques et leurs résonnances chrétiennes (Bons Pasteurs et orantes) cf. Guyon 1987, 196-197. Sur les ambiances paradisiaques, cf. les contributions de Bisconti 1990 et 1992.

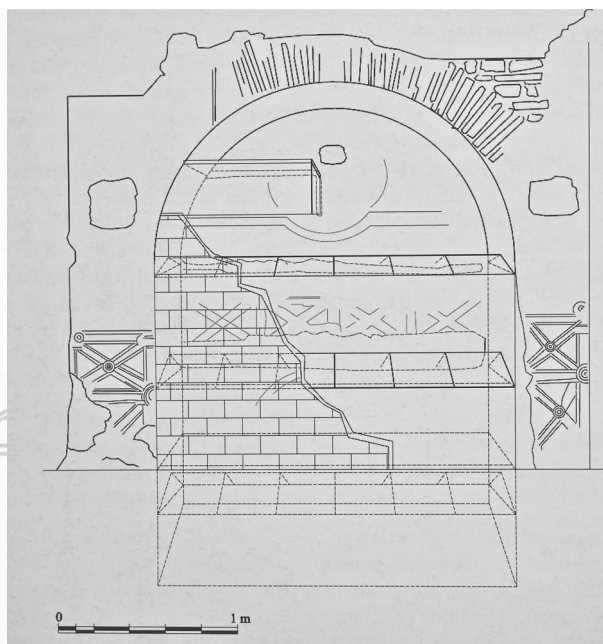
47 Sur le thème du Bon Pasteur, cf. le très complet mémoire de master 2 d'A. Caillaud 2008, avec bibliographie antérieure.

48 Wilpert 1903, 121-122, n° 15 (= *DOM*, G, 6).

Nous possédons une série de décors avec barrières de jardin devant lesquelles des brebis sont utilisées pour renforcer l'illusion. Nous l'avons vu dans le décor de la "*trichia*" de la *memoria* des Apôtres Pierre et Paul, sur la via Appia. L'autre exemple bien connu est celui de l'*arcosolium* de Zosimianus devant un luxueux transenne⁴⁹ ou encore celui du mausolée VIII, accolé à la basilique aujourd'hui de Saint-Sébastien que je commenterai pour finir (fig. 12-15)⁵⁰. Mais l'effet employé existe aussi pour donner de l'illusion dans des décors païens : par exemple via Genova à Rome, dans la région du Quirinal, où la brebis passant devant une barrière est associée à un cratère de jardin⁵¹. Remarquons cependant que ces ovins ne sont pas du tout situés dans des enclos à caractère champêtre, comme ceux décrits plus hauts, mais bien devant des chancels très luxueux qui contrastent – pour ne pas dire détonnent – avec l'impression de rusticité des quadrupèdes. Ces barrières avec hermès ne sont pas celles des troupeaux, mais de jardins et d'enclos funéraires des plus fortunés. Il y a donc là un indice visible du croisement de deux sphères, l'une du *viridarium* raffiné, l'autre de l'espace libre de la rusticité et des plaisirs de la campagne qui, selon moi, caractérise tout particulièrement le goût pour la nature à la fin de l'Antiquité et dans le haut Moyen Âge⁵².



◆ Fig. 12. Rome, mausolée VIII (*Domus Petri*), basilique de Saint-Sébastien sur la via Appia. *Arcosolium* aux barrières (d'après Nieddu 2009, 200, fig. 231).



◆ Fig. 13. Rome, mausolée VIII (*Domus Petri*), basilique de Saint-Sébastien sur la via Appia. Relevé de l'*arcosolium* aux barrières (d'après Nieddu 2009, 206, fig. 234).

L'exemple de l'*arcosolium* dit de la *Domus Petri* – en raison d'un graffiti découvert sur une des parois – dans le mausolée VIII à Saint-Sébastien, combine en fin de compte tous ces éléments et en ajoute un supplémentaire⁵³. Une série d'hermès dont les bustes peints de couleurs sont manifestement sur la barrière⁵⁴, coiffent les montants des cadres, comparables à ceux de l'*arcosolium* de Zosimianus. Un paysage avec jardin et oiseaux dépasse de la balustrade. Sur celle-ci se promène un canard de profil. Plusieurs oiseaux étaient signalés. Une lecture attentive des photographies d'archives m'a permis d'en restituer un autre : un échassier posé juste à gauche (fig. 15). Ces oiseaux aux silhouettes massives ajoutent une note exotique, avec le palmier central, au décor nilotique ludique. Ces oiseaux évoluant sur les barrières sont d'ailleurs un vieil héritage de la peinture de jardin : on les trouve dans de nombreux cas à Pompéi, à la maison de la Vénus à la coquille par exemple, mais aussi dans le décor de la maison de la rue du Hâ à Bordeaux⁵⁵. En contexte privé, ils prennent le même

49 Cabrol & Leclercq 1924, s.v. âme, col. 1503-1504, fig. 352 ; Morvillez 2014c, 270.

50 Morvillez 2014c, 268-269, fig. 16.

51 Blanc 2014, 111-112, fig. 10 (avec bibliographie antérieure) ; Morvillez 2014c, 264-265, fig. 11. Des oiseaux volettent au-dessus des barrières. Les tableaux des parties médianes et ceux du plafond renvoient nettement à la sphère païenne, notamment dionysiaque : ils ne semblent pas permettre de ranger le décor dans la sphère chrétienne.

52 Sur cette question, Morvillez "Avec vue sur jardin : vivre entre nature et paysage dans l'architecture domestique romaine tardive", à paraître.

53 Wrede 1972, 132, pl. 76-77 ; Nieddu 2009, 194-205, fig. 231-233. Au flanc de la basilique de Saint-Sébastien, il est situé 6,70 m plus bas.

54 Sur le côté le plus connu, les têtes expressives ne sont pas figées : elles sont majoritairement jeunes, traitées avec de grands yeux. Des têtes devaient surmonter la plupart des piliers (et non des boules comme le figure le relevé).

55 Cf. note 8.



◆ Fig. 14. Rome, mausolée VIII (*Domus Petri*), basilique de Saint-Sébastien sur la via Appia. Façade externe gauche de l'*arcosolium*, d'après Nieddu 2009, 202, fig. 232.



◆ Fig. 15. Rome, mausolée VIII (*Domus Petri*), basilique de Saint-Sébastien sur la via Appia, interprétation de la peinture (dessin Laurent Guenoun, architecte).

caractère artificiel et répétitif, comme dans la peinture de jardin du portique 40a de Piazza Armerina, où sont représentés deux canards de profil sur une balustrade de part et d'autre de la fontaine⁵⁶. De plus, le palmier médian s'articule très bien avec l'ambiance biblique du registre supérieur (Moïse frappant le rocher pour faire jaillir la source) et l'esprit nilotique des oiseaux aquatiques perchés. L'ensemble gagne, grâce à ce jardin exotique, combiné avec la brebis surimposée à la barrière, une dimension paradisiaque savoureuse, un peu éclectique. Par cette surcharge de décor – pourtant en grande partie cachée

⁵⁶ Peinture du nymphée du portique en sigma 40a : Cantamessa 2013, 182.

à l'époque par la cuve – le commanditaire signalait son ambition : marquer son statut, dans un contexte de reconnaissance sociale du christianisme en plein IV^e siècle, en associant sa tombe privilégiée à une grande basilique constantinienne, elle-même liée au souvenir prestigieux des martyrs Pierre et Paul. Dans ces conditions, ce décor de jardin, dominé par une voûte étoilée, ne pouvait qu'élever le défunt vers le Paradis.

Pour conclure, on se rend compte que, dans l'Antiquité tardive, la représentation du jardin a dû évoluer en fonction de l'air du temps. Elle se décline en contexte funéraire au moins de deux manières complémentaires. L'une joue surtout sur les effets décoratifs, hérités des siècles antérieurs. Le jardin est alors évoqué de façon indirecte par l'accumulation d'éléments dispersés, par le biais de plantes, d'animaux, mais encore parfois de représentations païennes (bustes de divinités, amours ou personnifications des Saisons) associées à leur végétaux et animaux symboliques (caprinés pour Dionysos, paons de Junon, blé pour Déméter, amours et colombes d'Aphrodite, etc.). C'est à celui qui regarde de recomposer le sens des images éparses. La seconde manière s'appuie sur l'image de la barrière qui renvoie autant à l'enclos funéraire qu'au jardin profane des vivants. Le jardin fermé va progressivement changer de sens dans les catacombes chrétiennes, pour prendre une connotation plus spirituelle, liée au Jardin espéré dans l'Au-delà. Dans cette période de transition, le christianisme va privilégier des représentations rustiques, campagnardes, encore teintées de références païennes, mais à consonances beaucoup plus acceptables : le Bon Pasteur en reste la figure privilégiée. On remarque en revanche un abandon progressif des formes traditionnelles du jardin privé, trop entaché de paganisme. Toutefois, d'étonnantes survivances se maintiennent comme les hermès sculptés coiffant les balustrades de tombes indiscutablement chrétiennes : on ne peut, dans l'état de nos connaissances, leur attribuer une signification iconographique particulière. Mais ils témoignent du fait que l'on n'a pas renoncé aux référents culturels antérieurs. Pour affirmer leur foi, certains commanditaires concentrent les symboles bibliques dans la chambre funéraire, mais en les combinant à ces images de jardins enclos bien réels, comme pour le mausolée VIII de la basilique de Saint-Sébastien.

On peut déterminer aussi trois niveaux de lecture dans ces images de jardins. Tout d'abord le reflet de réalités contemporaines concrètes : des enclos plus ou moins richement ornés où se posent les oiseaux, devant lesquels peuvent paître de réelles brebis. Il s'agit aussi d'une évocation des jardins funéraires de la surface, désirés mais souvent inaccessibles, faute de place ou de moyens. Ensuite un deuxième niveau qui oscille entre esthétique, philosophie et religion. Il s'approprie fontaines, eaux vives et plaisirs du banquet dans l'Au-delà, annonçant l'image de paix attendue après la mort. Certaines scènes de *refrigeria* en plein air ou d'introduction de défunt au Paradis le confirment. Les tombes ont donc choisi au III^e et au IV^e siècle de reproduire le modèle des jardins profanes contemporains, à l'intérieur de l'*arcosolium* : le défunt possède ainsi son propre "Paradis" fermé de barrières, qu'évoque parfois la façade du sarcophage. Un troisième niveau spirituel peut enfin s'imposer, sans jamais toutefois exclure l'anecdotique, lorsque les éléments symboliques chrétiens prédominent et que le jardin et ses balustrades ne deviennent plus qu'un cadre ornemental. Le décor tend à la surcharge visuelle et significative, surtout à partir de la seconde moitié du IV^e siècle, jusqu'au déclin de l'utilisation des catacombes. Le jardin clos va alors progressivement s'effacer, pour laisser la place à des arrière-plans paradisiaques ouverts, sans délimitation, en particulier dans les culs-de-four des basiliques. Les jardins ordonnancés par des clôtures, aux consonances trop profanes et matérialistes, sont remplacés par de merveilleux paysages ouverts, fleuris, peuplés de Bons Pasteurs et de théories de brebis qui désormais représentent symboliquement les fidèles⁵⁷.

Bibliographie

- Acidini Luchinat, C. et E. Garbero Zorzi, éd. (1991) : *Boboli 90, Atti del Convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino*, Firenze, 9-11 marzo 1989, Florence.
- Bisconti, F. (1990) : "Sulla concezione figurativa dell'habitat paradisiaco: a proposito di un affresco romano poco noto", *RAC*, 66, 25-80.
- (1992) : "Altre note di iconografie paradisiaca", *Bessarione, Academia cardinalis Bessarionis*, 9, 89-117.
- Bisconti, F. et H. Brandenburg, éd. (2004) : *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali, atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana, École française de Rome*, 8 maggio 2002, Rome.
- Blanc, N. (2014) : "Paradis et *hortus conclusus* : formes et sens de la clôture", in : Morvillez 2014b, 105-130.
- Bovini, G. et H. Brandenburg (1967) : *Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage, Rom und Ostie*, I, Wiesbaden.

57 On rappellera les images bucoliques de Bons Pasteurs richement vêtus dans les culs-de-four de la chapelle S. Aquilino de S. Lorenzo Maggiore à Milan, du baptistère de Naples, ou encore la célèbre lunette du mausolée de Galla Placidia à Ravenne.

- Brandenburg, H. (2004) : "Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi nella tarda Antichità nonché sulla loro decorazione", in : Bisconti & Brandenburg 2004, 1-34.
- Brandenburg, H. (2005) : *Ancient Churches of Rome from Fourth to Seventh Century: the Dawn of Christian Architecture in the West*, Turnhout.
- Borda, M. (1958) : *La pittura romana*, Milan.
- Cabrol, F. et H. Leclercq (1924) : *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 1, Paris.
- Caillaud, A. (2008) : *La figure du "Bon Pasteur" dans l'art funéraire de Rome et la pensée chrétienne des III^e-IV^e siècles*, mémoire de master 2, sous la direction de F. Hurlet, université de Nantes.
- Camiragua, I., M. Angel de la Iglesia, E. Sainz et E. Subias (1994) : *La arquitectura del hipogeo de Via Latina en Roma*, Cité du Vatican.
- Cantamessa, G., éd. (2013) : *La villa romana del Casale di Piazza Armerina, guida all'interpretazione degli ornati musivi, mito e realtà tra gli ambienti della residenza tardoantica*, Palerme.
- Ciarallo, A. (1991) : "Giardini e aree verdi nell'antica Pompei", in : Acidini Luchinat & Garbero Zorzi 1991, 7-15.
- Ciro Nappo, S. (2008) : "I triclini di Murecine, uso ed interpretazione", in : Vössing 2008, 55-68.
- Deckers, J. G., A. Weiland, G. Mietke et V. Fiocchi Nicolai, éd. (1991) : *Die Katakomben "anonima di via Anapo", Repertorium und Malereien*, Cité du Vatican.
- Deckers, J. G., G. Mietke et A. Weiland, éd. (1994) : *Die Katakomben "Comodilla". Repertorium der Malereien*, Roma sotteranea cristiana, 10, 3 vol., Cité du Vatican.
- De Rossi, G. B. (1864-1877) : *La Roma sotteranea*, 3 vol., Rome.
- Dreskenweiland, J. (1998) : *Italien mit Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Repertorium der Christlich-antiken Sarkophage II, Mayence.
- Ensole, S. et E. La Rocca, éd. (2000) : *Aurea Roma, dalla città pagana alla città cristiana*, catalogue d'exposition, Rome.
- Ferrua, A. (1960) : *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Monumenti di Antichità cristiana, série II, 8, Cité du Vatican.
- (1990) : *La basilica e la catacomba di San Sebastiano*, Cité du Vatican (2^e édition).
- Fiocchi Nicolai, V. (2001) : *Strutture funerarie ed edificio di culto paleocristiano di Roma dal IV al VI secolo*, Cité du Vatican.
- Gury, F. (2014) : "Les jardins romains étaient-ils bien entretenus ? Une esthétique du négligé ou l'expression d'une vitalité victorieuse ? Le dossier de la peinture romano-campanienne (30 avant-79 après J.-C.)", in : Morvillez 2014b, 132-176.
- Guyon, J. (1987) : *Le cimetière aux deux lauriers, recherches sur les catacombes romaines*, Roma sotteranea cristiana 7, Cité du Vatican.
- Jashemski, W. (1993) : *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas destroyed by the Vesuvius*, vol. 2, New Rochelle-New York.
- Koch, G. (1990) : "Ein dekorativer Sarkophag mit Scherengitter in der Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino", in : Koch & True 1990, 59-70.
- Koch, G. et M. True, éd. (1990) : *Roman funerary Monuments in the J. Paul Getty Museum*, vol. 1, Occasional Papers in Antiquities, 6, Malibu.
- Kuzmanović Novović, I. (2011) : "Symbolism of *hermae* in early christian tomb painting", *Niš & Byzantium*, IX, 73-84.
- Ménard, H. et C. Courriel, éd. (2013) : *Miroir des autres, reflet de soi (2) : stéréotypes, politique et société dans le monde occidental (de l'Antiquité romaine à l'époque contemporaine)*, Paris.
- Morvillez, É. (2013a) : "Évolution d'un stéréotype, les images des jardins romains", in : Ménard & Courriel 2013, 34-60.
- (2013b) : *Le jardin d'agrément entre Haut-Empire et Antiquité tardive*, habilitation à diriger des recherches, université de Paris IV-Paris-Sorbonne.
- (2014a) : "Les transformations des jardins de tradition romaine dans l'Antiquité tardive", in : Van Ossel & Guimier-Sorbets 2014, 161-176.
- , éd. (2014b) : *Paradeisos, genèse et métamorphose de la notion de paradis dans l'Antiquité*, Actes du colloque international organisé par É. Morvillez, Avignon-Vaison-la-Romaine, mars 2009, Coll. Orient & Méditerranée/archéologie 15, Paris.
- (2014c) : "Que reste-t-il du *paradeisos* dans l'Antiquité tardive ?" in : Morvillez 2014b, 249-296.
- (à paraître) : "Avec vue sur jardin : vivre entre nature et paysage dans l'architecture domestique romaine tardive", in : Valette & Wyler (à paraître).
- Nieddu, A.-M. (2009) : *La 'Basilica Apostolorum' sulla Via Appia e l'area cimiteriale circostante*, Monumenti di antichità cristiana, série II, 19, Cité du Vatican.
- Pergola, P. (1997) : *Le catacombe romane, storia e topografia*, Rome.
- Pictor 1 : Boislève, J., A. Dardenay et F. Monier, éd. (2012) : *Peintures murales et stucs d'époque romaine. De la fouille au musée, Actes des 24^e et 25^e colloques de l'AFPMA, Narbonne, 12 et 13 octobre 2010, Paris, 25 et 26 novembre 2011*, Pictor 1, Bordeaux.
- Pilinger, R. (2012) : "Early Christian grave paintings in Niš between East and West", *Niš & Byzantium*, X, 25-36.
- Popović, I. (2012) : "Motif of 'railing of paradise' on frescoes from tombs in Jagodin Mala (Naissus) and Čalma (Sirmium)", *Niš & Byzantium*, X, 65-84.
- Rakocija, M. (2014) : "Још једном о сликарству старохришћанске гробнице са фигуралним представама у Нишу (Once again on the Ancient Christianity Tomb Painting with Figural Representations in Niš)", *Niš & Byzantium*, XII, 49-70.
- Ronchetti, E. (2007) : "Opus sectile parietale da una residenza sul Pincio" in : *Atti del XII colloquio del AISCOR*, Tivoli, 241-252.
- Spera, L. (1992) : "Un cubicolo monumentale della catacomba di Pretestato", *RAC*, 68, 271-307.
- (2004) : *Il complesso di Pretestato sulla Via Appia, storia topografica e monumentale di un insediamento funerario paleocristiano nel suburbio di Roma*, Roma sotteranea cristiana, XX, Cité du Vatican.
- Styger, P. (1917) : *Il monumento apostolico a S. Sebastiano sulla via Appia*, Rome.
- Tessariol, M. et J. Hénique (2013) : "Nouvelles approches de l'équipement décoratif de la *domus* de la rue du Hâ (Bordeaux, Aquitaine) de la première moitié du I^{er} siècle p.C.", in : Pictor 1, 93-104.
- Valette, E. et S. Wyler, éd. (à paraître) : *Le spectacle de la nature*, journée d'étude organisée par le laboratoire AnHima, 18 octobre 2014, *Cahiers des mondes anciens*, [en ligne].

- Van Ossel, P. et A.-M. Guimier-Sorbets, éd. (2014) : *Archéologie des jardins : analyse des espaces et méthodes d'approche. Journées organisées par l'UMR ArScAn, université de Nanterre, Maison René Ginouvès*, Archéologie et histoire 26, Montagnac.
- Vasić, M. (2004) : “Резиме: Бронзана ограда из Медијане (Bronze Railing from Mediana)”, *Starinar* LIII-LIV (2003-2004), 85-90.
- Vössing, K., éd. (2005) : *Das römische Bankett im Spiegel der Altertumswissenschaften. Düsseldorf, Internationales Kolloquium am 5./6. Oktober 2005*, Stuttgart.
- Wilpert, J. (1903) : *Le pitture delle catacombe romane*, Rome.
- Wrede, H. (1972) : *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig*, Römisch-germanische Forschungen, 32, Berlin.



