



**HAL**  
open science

# Un témoignage de loyalisme impérial dans un décor peint ?

Hélène Eristov

► **To cite this version:**

Hélène Eristov. Un témoignage de loyalisme impérial dans un décor peint?. *Gallia - Fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine*, 1994, 51, pp.217-232. 10.3406/galia.1994.2979 . hal-01912016

**HAL Id: hal-01912016**

**<https://hal.science/hal-01912016>**

Submitted on 29 Jan 2020

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

## Un témoignage de loyalisme impérial dans un décor peint ?

par Hélène ERISTOV\*

Persée  
BY  
NC  
ND  
Creative Commons

Les éléments de décor pariétal trouvés en 1986 rue de l'Abbé de l'Épée à Paris comportent une scène de *dextrarum iunctio*, la figuration d'une colonne à imbrications et de chapiteaux composites, des incrustations de coquillages et une frise de stuc animalière : l'ensemble est datable de la fin du II<sup>e</sup> s. ou du début du III<sup>e</sup> s. La scène figurée est mise en relation avec des séries monétaires et des représentations funéraires : le personnage masculin, chaussé de *calcei mullei*, pourrait être identifié comme une figure impériale. La présence de la colonne à imbrications renforce l'hypothèse d'une évocation officielle, ce que n'infirmant pas les coquillages à rattacher à un décor de nymphée : sont évoqués à ce propos les programmes des nymphées impériales.

*The elements of a mural decoration found in 1986 in the «rue de l'Abbé de l'Épée» in Paris include the representations of a dextrarum iunctio, an imbricate column, composite capitals, incrustations of shells and a stucco frieze with animals : these pictures date from the end of the second or the beginning of the third century A.D. The figures are related to the contemporary coinage and funerary sculptures, while the male figure could be identified as an imperial one because of his calcei mullei. The presence of the imbricated column confirms the hypothesis of an official evocation. The shells also evoke the nymphaea and their imperial iconography.*

Mots clés : peinture, stuc, coquillages, imbrications, chapiteau composite, *dextrarum iunctio*, *calcei mullei*, Paris/Lutèce, loyalisme, idéologie, II<sup>e</sup> s.

\* CNRS, UMR 126.8, CEPMR, Ecole Normale Supérieure, 45, rue d'Ulm, 75005 Paris, *Gallia*, 51, 1994, p. 217-232.



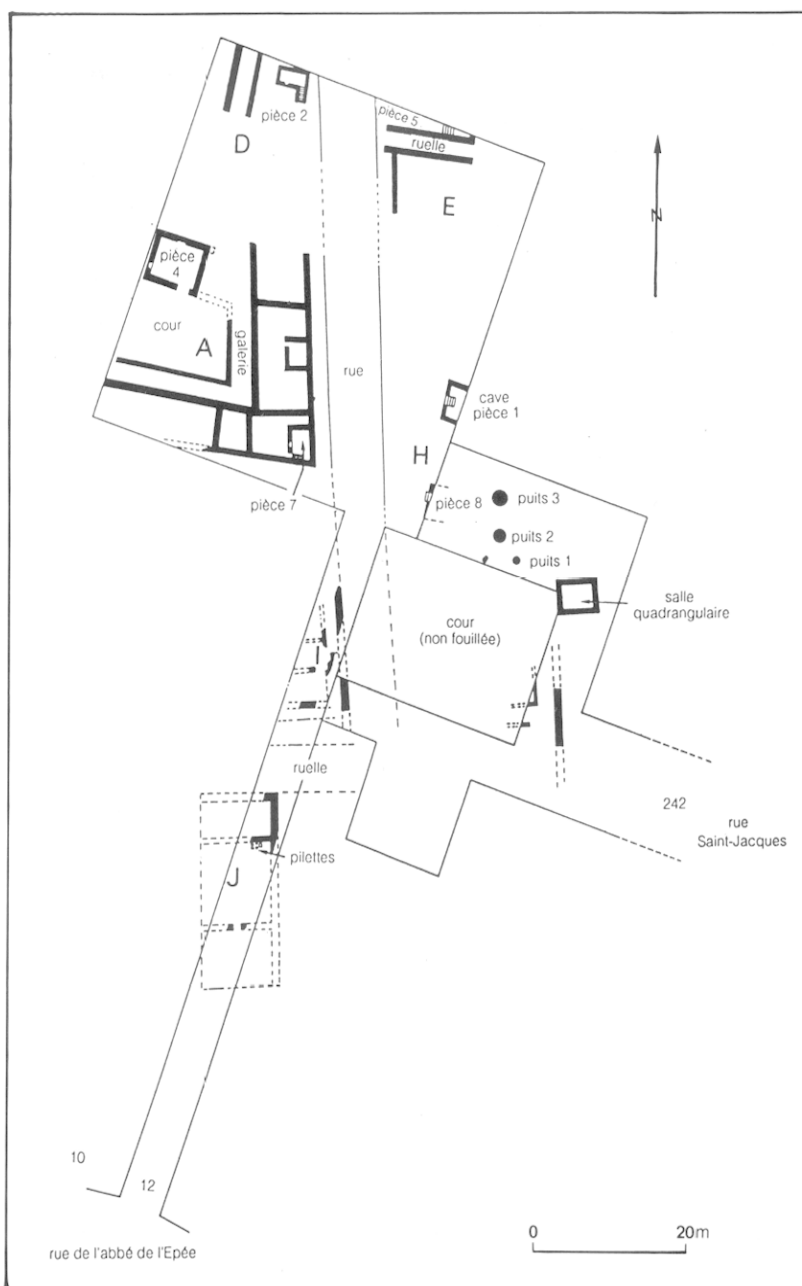


Fig. 2 —  
Plan du site fouillé  
rue l'Abbé de l'Épée.

En limite de fouille rue de l'Abbé de l'Épée, la cave 1 (fig. 2) a livré un dépôt monétaire enfoui immédiatement après 265 après J.-C.<sup>3</sup> Parmi les matériaux de démolition qui la comblaient, ont été recueillis les fragments de trois décors distincts dont la provenance n'est pas connue avec certitude. Mais l'un d'entre eux (décor B) se rattache à une peinture retrouvée en 1974 au 242 rue Saint-Jacques, sur un site mitoyen avec le côté est du site de la rue de l'Abbé de

l'Épée ; une petite salle quadrangulaire au sud-est des puits conservait un décor *in situ*. Il n'est pas impossible alors, que les deux autres décors (A et C) proviennent aussi de cette zone implantée en un point du réseau de la voirie où se rencontrent l'axe du *cardo* et l'axe oblique nord-ouest/sud-est matérialisé par trois tronçons de voies découvertes lors des fouilles récentes. Seul l'ensemble C sera analysé dans cet article.

### LE DÉCOR C

Il comprend divers éléments dont la cohérence n'est pas douteuse : une scène figurée, divers autres fragments de personnages, des supports architecturaux,

<sup>3</sup> D. HOLLARD et M. AMANDRY, Les trésors monétaires de la Rue de l'Abbé de l'Épée à Paris, *Cahiers de la Rotonde*, 14, 1993, p. 59-90.

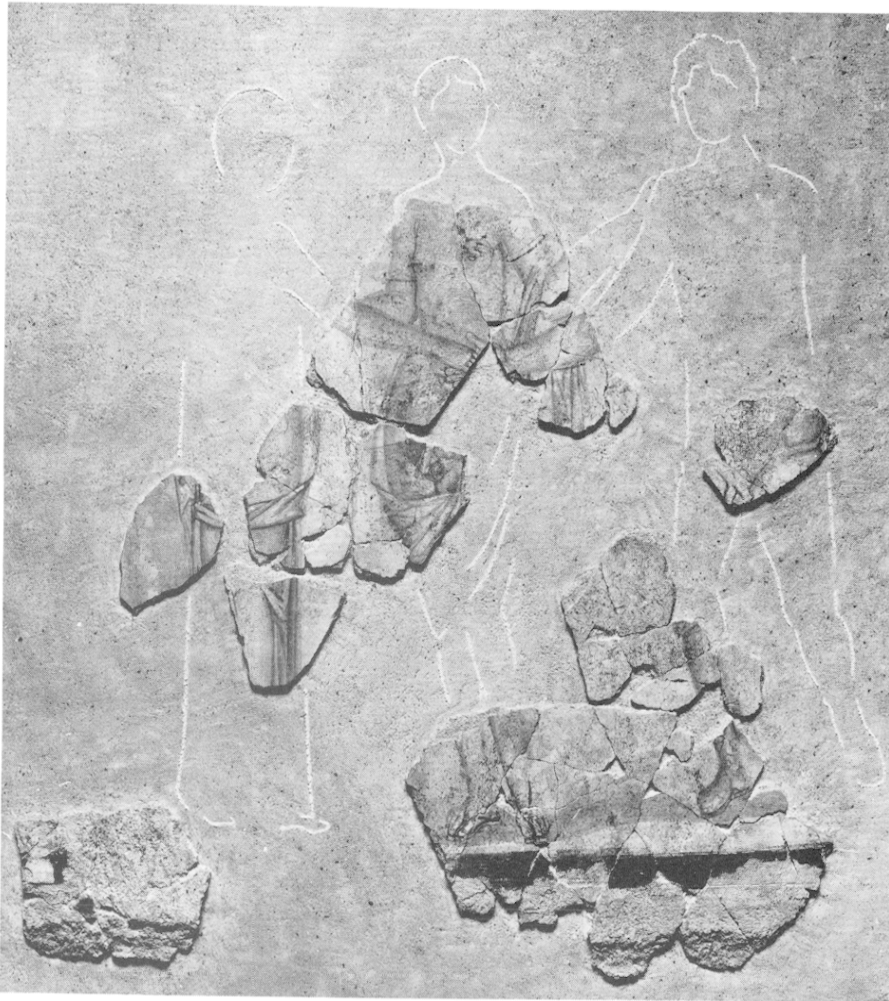


Fig. 3 — Décor C :  
scène de *dextrarum iunctio*.

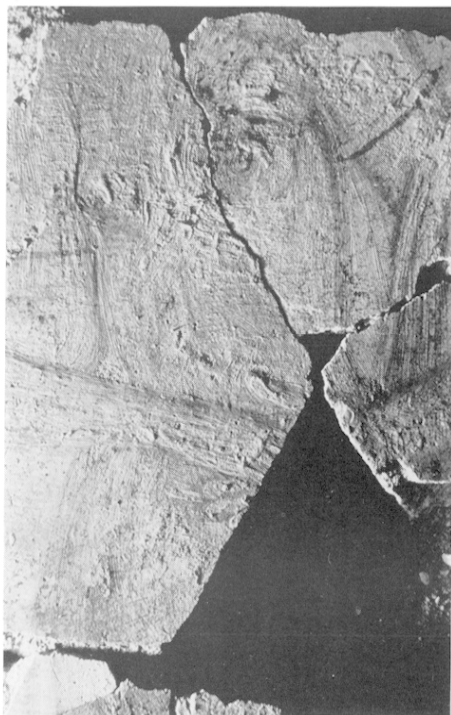


Fig. 4 — Décor C : détail de la *dextrarum iunctio*.



Fig. 5 — Décor C : tête héroïsée à rattacher soit à la scène figurée, soit à un quatrième personnage.

un décor de voûte, des incrustations de coquillages, une frise de stuc. L'état extrêmement lacunaire de cet ensemble décoratif détruit dans l'antiquité et dont les déblais ont été jetés dans la cave laisse toutefois subsister bien des incertitudes sur l'organisation d'ensemble.

La scène figurée représente trois personnages en demi-grandeur sur fond blanc (fig. 3). De part et d'autre d'une figure centrale féminine semi-nue, une femme drapée, à gauche, et un homme chaussé de bottes se donnent la main droite. Tous les personnages sont acéphales : la figure intermédiaire, hanchée, parée de bracelets, chaussée de sandales, pose sa main gauche (restituée) sur l'épaule de l'homme et soutient de sa main droite le coude de la figure féminine (fig. 4). De cette dernière subsistent le bras et la main droite ainsi que l'ample vêtement qui la recouvre. Le personnage masculin, très fragmentaire, n'est attesté que par la main droite avec l'avant-bras, et la jambe droite jusqu'au genou. Deux autres fragments de corps suggèrent, dans la restitution, une alternative : soit le personnage était vêtu, et il peut lui être rattaché une tête héroïsée tournée de trois-quarts vers la gauche et sur l'épaule de laquelle se lit l'amorce d'un drapé (fig. 5) ; soit il était nu ou semi-nu, et un fragment d'aine, lui aussi de trois-quarts gauche, lui appartient.

Traité dans un camaïeu d'ocres et de blancs avec des ombres bleutées, la scène se lit davantage comme l'évocation peinte d'un relief que comme une figuration réaliste.

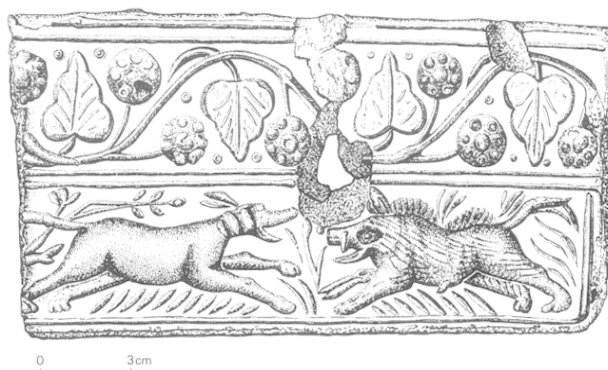


Fig. 7 — Décor C : élément de la frise de stuc situé sous la scène figurée.

Des rangées de coquillages (*cardium edule*) encadraient la scène figurée (fig. 6) à la base de laquelle courait une frise de stuc représentant des animaux (fauves, cerfs, chiens, ours, sangliers) tantôt affrontés tantôt divergents sous un rinceau (fig. 7).

Le décor architectural, lui aussi ocre sur fond blanc, comprend deux supports : un pilastre rudenté et une colonne à imbrications, l'un et l'autre surmontés d'un chapiteau composite haut de 0,185m (fig. 8 et 9). La hauteur restituée des fûts est de 1,33 m. Certains fragments-clés permettent de supposer que les supports architecturaux se situaient en zone médiane, surmontés par la scène figurée et son encadrement de stuc et de coquillages.

#### DATATION

D'après les données archéologiques, seul le *terminus post quem* est assuré : la démolition et l'enfouissement des déblais ont nécessairement suivi 265 (cf. *supra*, p. 219). La provenance exacte du décor est inconnue, mais sa cohérence avec l'ensemble repéré 242 rue Saint-Jacques, si elle se vérifiait, permettrait de le situer dans le courant du II<sup>e</sup> s.

L'analyse des chapiteaux composites, du traitement de la scène figurée et des stucs permet d'affiner la datation.

Dans le décor pariétal, le chapiteau composite est rare : on relèvera l'exemple du temple « am Künstlerhof » d'Augsbourg : les fragments appartenant à la deuxième période du temple comportent notamment un décor articulé par des colonnes baguées à chapiteaux composites<sup>4</sup>. L'architecture réelle fournit de meilleurs éléments de datation pour cette synthèse du corinthien et du ionique diagonal à quatre faces qui apparaît à l'époque flavienne, s'éclipse sous les Antonins, resurgit avec l'arc de Septime-Sévère, l'arc inachevé de l'*Aqua*

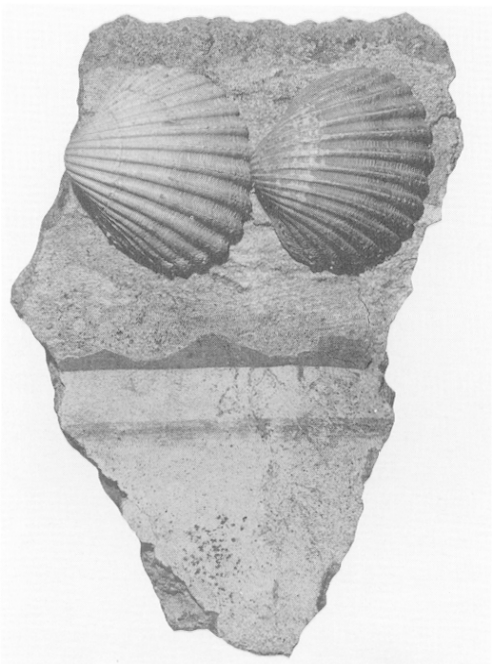


Fig. 6 - Décor C : élément de l'une des séries d'encadrements de *cardium*.

4 K. PARLASCA, *Römische Wandmalereien in Augsburg*, Kallmünz, 1956, p. 25, note 53 et reconstruction pl. 17.

*Antoniniana*, les Thermes de Caracalla<sup>5</sup>. La fourchette chronologique est sensiblement voisine en Gaule où les exemples retrouvés se répartissent entre la seconde moitié du I<sup>er</sup> et le IV<sup>e</sup> s.<sup>6</sup>. La plupart des chapiteaux romains ou provinciaux diffèrent de la représentation de la rue de l'Abbé de l'Épée, soit que des oves relient les volutes, comme sur le chapiteau de l'arc de Titus ou celui du Latran<sup>7</sup>, soit qu'ils comportent deux rangées d'acanthes sous des volutes pesantes comme au musée lapidaire de Trieste<sup>8</sup> ou encore au sanctuaire de Sanxay, au début du II<sup>e</sup> s.<sup>9</sup>.

Mis à part un exemple très tardif (Saint-Jean-d'Éphèse) et un autre mal daté (Cyrène)<sup>10</sup>, les éléments de comparaison les plus pertinents proviennent de Rhénanie<sup>11</sup> : à Mayence, un chapiteau trouvé en 1895

5 J. HERRMANN, *The schematic composite capital : a study of architectural decoration at Rome in the later Empire*, New-York, 1973, p. 32-38. L'auteur note que dans beaucoup de provinces, la forme canonique est l'exception plutôt que la règle.

6 Parmi les exemples assez bien datés, notons ceux de Villards-d'Héria : *Gallia*, 24, 1966, p. 365-366, fig. 33, associé à du matériel antérieur à Vespasien : — temple carré d'Eu Bois-L'Abbé : *Gallia*, 30, 1972, p. 345-346, sous Hadrien : — La Hillère : G. FOUET, Le sanctuaire des eaux de La Hillère, *Gallia*, 30, 1972, p. 104, deuxième quart du IV<sup>e</sup> s. : — Valentine, villa d'Arnesp : *Gallia*, 34, 1976, p. 481 première moitié du IV<sup>e</sup> s.

7 W.D. HEILMEYER, *Korinthische Normalkapitelle*, Heidelberg, 1970, pl. 49.1 (arc de Titus), pl. 35.3-4 (Latran).

8 V. SCRINARI, *I capitelli romani della Venezia Giulia e dell'Istria*, Rome, 1956, p. 45, n° 48, seconde moitié du III<sup>e</sup> s.

9 J. FORMIGE, Le sanctuaire gallo-romain de Sanxay, *Gallia*, 2, 1944, fig. 20, p. 71-72 : sous Hadrien, « la richesse remplace la fermeté et l'interprétation devient plus libre. Le composite se répand beaucoup comme étant le plus somptueux des modèles » : — A. GRENIER, *Manuel d'archéologie gallo-romaine, IV. Les monuments des eaux, 2. Villes d'eau et sanctuaires de l'eau*, Paris, Picard, 1960, p. 564-566.

10 Sur le chapiteau de Saint-Jean d'Éphèse - dernier quart du V<sup>e</sup> s. - deux rangs d'acanthes sont surmontés par deux grosses volutes sans oves : R. KAUFZSCH, *Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert*, Berlin, 1936, n° 267a (proche du n° 429, au musée de Constantinople, théodosien) ; le chapiteau de Cyrène - *terminus ante quem*, milieu du IV<sup>e</sup> s. -, trouvé dans un puits de lumière de l'insula de Giasone Magno, comporte une unique couronne d'acanthes et des volutes fines comme celui du décor peint : P. MINGAZZINI, *L'insula di Giasone Magno a Cirene. Monografie di architettura libica VIII*, Rome, 1966, p. 98, pl. XXXIV.6.

11 H. KÄHLER, *Die römische Kapitelle des Rheingebietes*, Berlin, 1939, formes R2 (Mayence) p. 78 et pl. 13, et S1 (Cologne, n° 443 du Musée Wallraf-Richard) p. 78-79. Les formes S2, S4 (Cologne), S10, S13, S14 (Trèves) peuvent également, dans une moindre mesure, être rapprochées de la rue de l'Abbé de l'Épée.

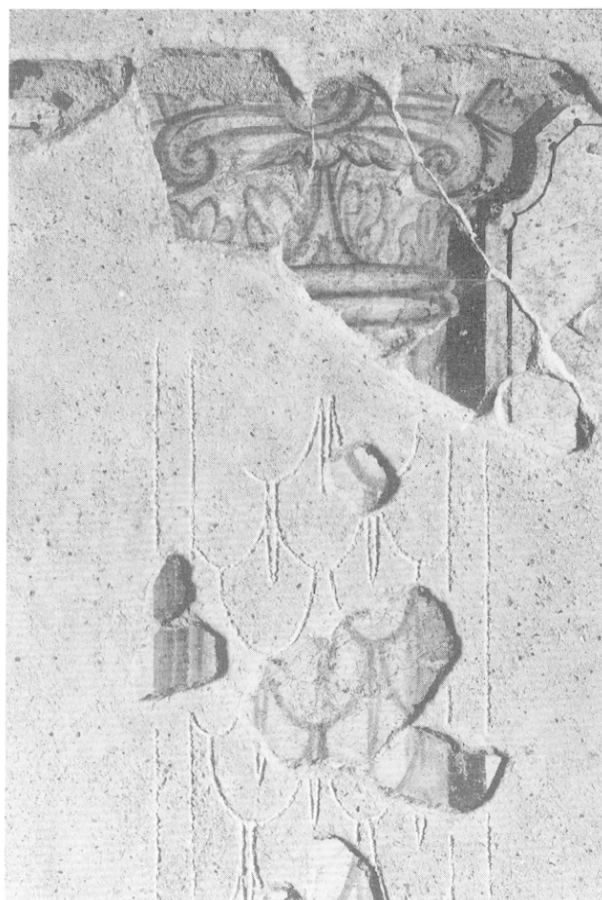


Fig. 8 — Décor C : détail du chapiteau composite.

et surmontant un fût à écailles est de peu antérieur au milieu du II<sup>e</sup> s. : des oves relient les volutes, mais il ne possède qu'un rang d'acanthes traitées comme celles de la petite colonne à Jupiter de cette même ville. A Cologne, un chapiteau trouvé en 1897 dans le Rhin et datable des II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> s. possède lui aussi un rang d'acanthes sous des volutes, ici en forte saillie, reliées par une file d'oves.

Si l'aspect des chapiteaux amène à une datation dans le courant du II<sup>e</sup> s. ou le début du III<sup>e</sup> s., le traitement pictural de la scène, le rendu habile des volumes par des rehauts, l'élégance et l'étirement de la figure hanchée, se rattachent à un courant antonino-sévérien classicisant dont l'existence avait déjà été mise en évidence par F. Wirth en 1934 et dont la définition s'est affinée à la lumière des découvertes provinciales récentes<sup>12</sup>. La plupart des représentations que nous

12 F. WIRTH, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin, 1934. Pour la Gaule : E. Belot (Peintures murales romaines de Farnars (Nord), *Amphora*, 57, 1989, p. 1-55 avec bibliographie) s'est attaché à en analyser les caractéristiques. Hors de Gaule : V.M. STROCKA, *Die Wandmalerei der*

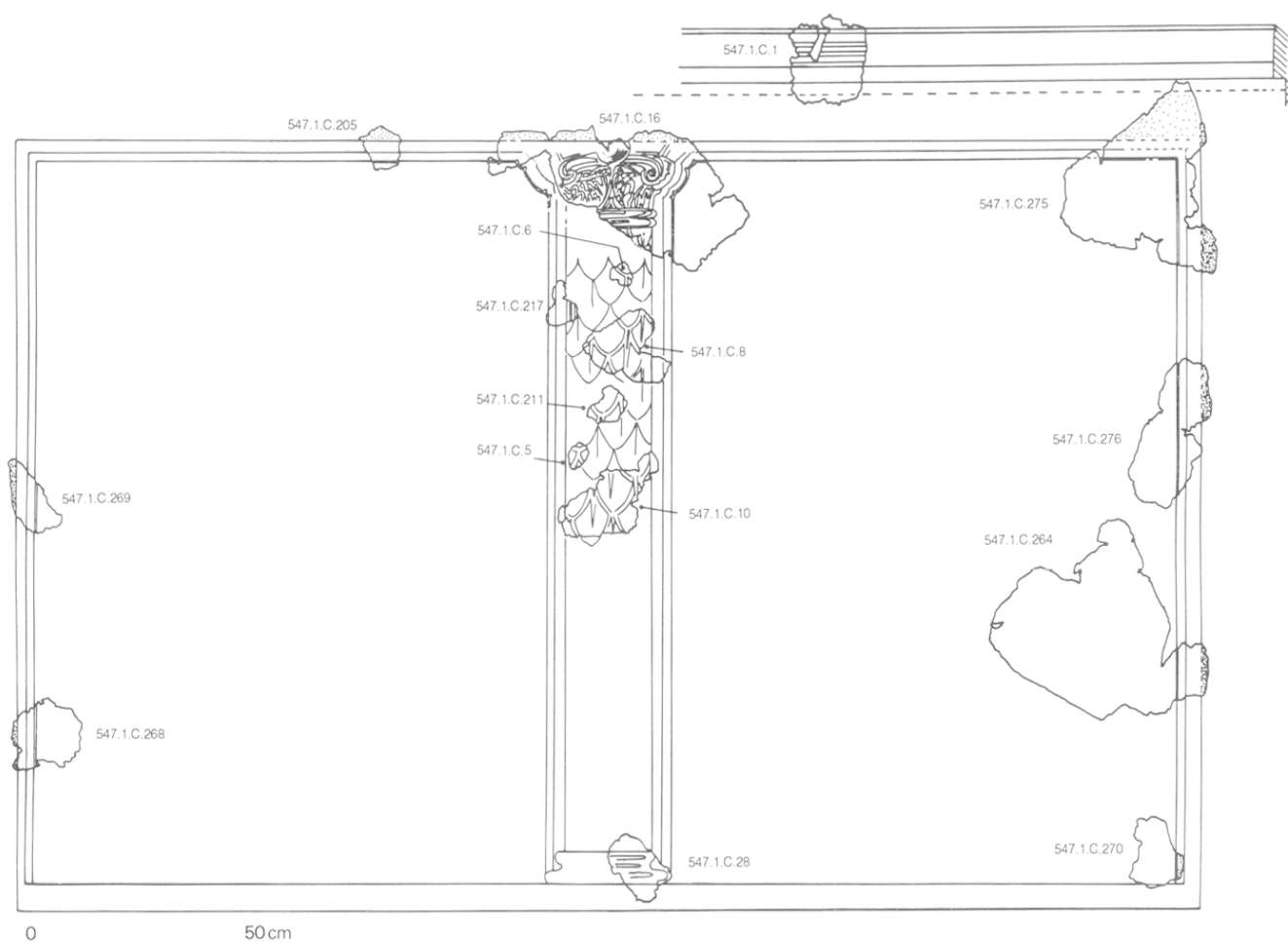


Fig. 9 — Décor C : restitution du fût à imbrications.

connaissances sont polychromes, tels le fragment de mégalographie de Famars représentant Apollon (?) citharède, le Génie et la *Victoria-Virtus* du Clos de la Lombarde à Narbonne, l'Adonis blessé de Boult-sur-Suippe, les personnages de la villa de Maasbracht, au II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> s., les nymphes de la villa de Lullingstone (Kent), de la fin du II<sup>e</sup> s. Mais il en est d'autres qui se rapprochent davantage de celle de la rue de l'Abbé de l'Épée par leur monochromie ou leur gamme très

*Hanghäuser in Ephesos (Forschungen in Ephesos 8/1)*, Vienne, 1977 ; — R. LING et N. DAVEY, *Wall-painting in roman Britain*, Londres, 1983. La peinture de Mayence (F.G. ANDERSEN, Eine römische Wanddekoration aus Mainz, *MainzZ.* 73-74, 1978-79, p. 293-299) stylistiquement datée de l'époque d'Hadrien, où un tableau avec une figure en demi-grandeur s'insère de façon non structurée dans un mur à candélabres constituerait peut-être une œuvre de transition. Sur les tableaux et scènes figurées de la fin du II<sup>e</sup> s. en rapport avec les *Imagines* de Philostrate : M. FUCHS, La peinture murale sous les Sévères, in : *Pictores per provincias, Cahiers d'Archéologie romande*, 43, 1987, p. 72sq.

13 Boult-sur-Suippe : C. ALLAG, B. BARDOUX, D.

restreinte : la scène figurée des thermes de Lisieux (pièce J) au III<sup>e</sup> s., ou celle de Chartres vers 200<sup>13</sup>.

Les caractères de la frise animalière en stuc — relatif réalisme des bêtes, aspect des touffes végétales

CIOSSENOT, La mort d'Adonis, *Bulletin de la Société Archéologique Champenoise*, 81, 2, 1988, p. 93-107.

Maasbracht : L.J.F. SWINKELS, A gladiatorum munus depicted in a Roman villa at Maasbracht, in : *Pictores per provincias, Cahiers d'Archéologie romande*, 43, 1987, p. 191-195.

Lullingstone : N. DAVEY et R. LING, *Wall-painting in roman Britain*, coll. Britannia Monograph Series, 3, Londres, 1981, p. 136-138.

Lisieux : C. ALLAG, M. BATREL, Les peintures murales de Lisieux, in : *Peinture murale en Gaule. Actes des séminaires AFPMA 1982-83 Lisieux-Bordeaux*, coll. BAR Int. Series, 240, Oxford, 1985, p. 28-38.

A Chartres, la peinture provenant d'une vaste *domus* représente une procession de grands personnages (1,50 m) inscrits dans un espace saturé, bien différent de la composition vide de Paris (communication de C. Allag lors de la table ronde «*Les cultes orientaux en Gaule*» organisée par R. Turcan et R. Hanoune à l'Université de Lille-III, le 5 décembre 1990).





Fig. 10 — Stuc d'Aquincum.

qui les séparent, présence des brins d'herbe entre leurs pattes (fig. 7) — trouvent un parallèle frappant avec une série connue et datée<sup>14</sup> : il s'agit, d'une part, d'un stuc d'Aquincum (fig. 10) dans la frise duquel s'insère une plaque rectangulaire portant un sanglier, d'autre part d'un moule trouvé à Tricornium, près de Belgrade (un sanglier et un autre animal divergents par rapport à une touffe), l'un et l'autre dérivés des poinçons d'un potier, Pacatus (fig. 11), «dont l'officine fabriquait et exportait en Pannonie et Mésie des reliefs rectangulaires oblongs représentant un animal courant (chien, sanglier, tigre...) sur un fond de feuillage très stylisé» dans le troisième quart du II<sup>e</sup> s.<sup>15</sup>. Ce rapprochement revêt un intérêt d'autant plus grand qu'il s'agit de la seule série de ce type, associant poinçons, moules et reliefs de stuc.

Stylistiquement, tous les éléments concordent donc pour placer ce décor à la fin du II<sup>e</sup> s. ou au tout début du III<sup>e</sup> s.

### ICONOGRAPHIE

La représentation d'un couple se donnant la main droite en présence d'une figure intermédiaire s'inscrit dans le schéma iconographique connu de la *dextrarum*

14 M. FRIZOT, *Stucs de Gaule et des provinces romaines. Motifs et techniques*, Faculté des Sciences Humaines de Dijon, Publications du Centre de recherches sur les techniques gréco-romaines, 7, 1977.

15 M. FRIZOT, *op.cit.*, 1977, n° 308 (Aquincum), p. 58 et p. 60, ill. 3 ; — B. KUSZINSZKY, A Gásgyári Romai Fázekastelep Aquincumban, *Budapest Regisegei*, XI, 1932, p. 205-209 ; — A. ALFÖLDI, The exportation of the pottery of Pacatus to Moesia, *Folia Archaeologica*, I-II, 1939, p. 97-99 ; Tricornium. Il est à noter qu'en dehors même de cette dernière référence, suffisante à l'insertion chronologique des stucs de Paris, les types d'animaux relevés dans la sigillée et dont l'aspect s'en rapproche le plus appartient pour l'essentiel à la période Hadrien-fin des Antonins (F. OSWALD, *Index of figures types on terra sigillata «Samian ware»*, Liverpool, 1936-37, n°s 1390, 1588, 1573c, 1696i, 1822p, 1806, 1984 parmi d'autres).



Fig. 11 — Poinçons de Pacatus (longueurs : 7 à 8 cm). D'après M. Frizot, *Stucs de Gaule et des provinces romaines...*, Faculté des Sciences humaines de Dijon, Publications du CRTGR, p. 60, fig. 2.

*iunctio*<sup>16</sup>. Symbole de la foi jurée, le geste intervient dans des contextes politiques (traité, accord d'allégeance, *sacramentum* militaire...)<sup>17</sup>, religieux (dans les cultes de Dionysos, Mithra, Sabazios), funéraire ou social (mariage, hospitalité, amitié)<sup>18</sup>. Lorsqu'il s'agit, comme ici, de l'engagement solennel d'un couple, l'interprétation qui semble s'imposer au premier regard va dans le sens de la commémoration d'un mariage. Mais au-delà de cette lecture anecdotique, la scène s'insère à l'intérieur d'une série cohérente.

Ce sont tout d'abord les sarcophages qui, à partir du deuxième quart du II<sup>e</sup> s., font intervenir ce thème,

16 H. ERISTOV et S. de VAUGIRAUD, Une scène de *dextrarum iunctio* dans la peinture de la rue de l'Abbé de l'Épée à Paris, in : *Actes du XI<sup>e</sup> séminaire de l'AFPMA, Revue archéologique de Picardie*, 1-2, 1990, p. 83-88.

17 La coupe de Césarée, datée du IV<sup>e</sup> s., déroule les épisodes du mythe de fondation de la ville, dont la *dextrarum iunctio* entre Straton, le souverain, et Asclépios : E. WILL, La coupe de Césarée de Palestine, *Monuments Piot*, 65, 1983, p. 1-24 et fig. 12 et 13.

18 M. LE GLAY, La *deixiosis* dans les mystères de Mithra, *Acta Iranica*, IV, 1978, p. 293 ; — Tite Live (XXVI, 13-14) rapporte le banquet tragique chez Vibius Virrius, au cours duquel - en 211 avant J.-C. - vingt-sept sénateurs capouans, après s'être serré la main, se suicidèrent pour échapper aux romains vainqueurs ; — pour J.-L. Voisin (Tite Live, Capoue et les Bacchanales, *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité (MEFRA)*, 96, 1984, 2, p. 632) la *dextrarum iunctio* dans ce cas introduit dans l'au-delà en même temps qu'elle revivifie l'engagement des initiés aux mystères bacchiques.

souvent associé au triomphe<sup>19</sup> : sur le sarcophage du Vatican, le mariage occupe le tiers droit de la frise devant un rideau festonné. La femme, à gauche, tête voilée donne la main à l'homme revêtu de la toge, en présence d'une *pronuba* drapée. Sur le sarcophage du Louvre<sup>20</sup>, vers 150, Jason à gauche et Médée à droite se donnent la main en présence de *Concordia* drapée, d'un amour et d'autres personnages. Sur celui des Offices, à Florence, la *pronuba*, Junon ou *Concordia*, pose les mains sur les épaules des époux (l'homme à gauche), à côté de la scène du paiement des *vota*<sup>21</sup>. Quel sens faut-il accorder aux positions respectives des époux ? Les reliefs de sarcophages présentent l'homme à gauche ou à droite, qu'il y ait ou non une figure intermédiaire et les analyses iconographiques ne semblent pas avoir relevé la pertinence de ce critère. Or le personnage placé à droite se trouve toujours dans une position plus favorable, visible de face, tandis que celui de gauche ne peut être vu que de profil, son bras droit tendu dissimulant le corps en partie. Peut-il, dans ce cas, s'agir du défunt ?<sup>22</sup>. La Gaule offre quelques exemples de *dextrarum iunctio* dans un contexte funéraire, mais la figure intermédiaire est absente. Sur

19 I. SCOTT RYBERG, Rites of the state religion in roman art, *Memoirs of the American Academy in Rome*, XXII, 1955, p. 163sq. ; sarcophage du Vatican pl. LIX.94.

20 F. BARATTE et C. METZGER, *Musée du Louvre - Catalogue des sarcophages en pierre d'époque romaine et paléochrétienne*, Paris, 1985, n° 30 ; — N. BLANC et F. GURY, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, III, Zurich, 1986, s.v. Eros/Amor, Cupido, p. 965, n° 56.

21 G.A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi - Le sculture I*, Rome, 1958, n° 253 (époque des Antonins). On ajoutera l'édicule central du sarcophage de la tombe n° 72 à l'Isola Sacra où l'homme à gauche, un rouleau dans la main, la femme à droite, non voilée, se serrent les mains au-dessus d'un amour ; il n'y a pas de *pronuba* ; d'après la coiffure féminine, il est daté des années 180-200 ; G. Calza (*La necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra*, Rome, 1940, p. 196-197, fig. 100) voit dans la scène non la commémoration du mariage, mais la séparation par la mort. Cf. également la représentation peinte de la tombe n° 19 de l'Isola Sacra - vers 140-150 - : la niche face à l'entrée, très abîmée, représentait une *dextrarum iunctio*, l'homme en toge blanche, la femme enveloppée dans le *flammeum* ; Calza, *op. cit.*, 1940, p. 130-132, sans reproduction. A cette série appartiennent aussi les portraits funéraires grandeur nature qui connaissent une brève floraison sous les Antonins ; D.E. KLEINER, Second-century mythological portraiture : Mars and Venus, *Latomus*, 40, 1981, p. 512-544 ; cf. entre autres, le relief d'Ostie (fig. 1 et 2), ou le sarcophage Chiaramonti (fig. 3 = n° 500 du catalogue de W. AMELUNG, *Die Skulpturen des vatikanischen Museums I*, Berlin, 1903, pl. 69) datés entre 150 et 200 ; il y manque la *pronuba* mais le couple est représenté à la fois sous la forme de Mars et Vénus et sous les traits du couple impérial.

22 R. Brilliant (*Gesture and rank in roman art*, New-Haven, 1963, p. 42) pose le problème et note, sous les Antonins, un usage croissant de la frontalité.

les stèles de Bordeaux, par exemple, entre la seconde moitié du II<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> s.<sup>23</sup>, le passage dans l'au-delà est marqué par deux personnages, tous deux de face, se serrant la main droite. Mais plus que dans ces dérivations très approximatives, c'est sur les monuments funéraires de Neumagen<sup>24</sup> que le type iconographique se maintient ; l'un d'eux portait sur la face principale du dé, creusée en niche, un couple se donnant la main au-dessus d'un enfant ; les reliefs des autres faces évoquaient la vie des défunts avec des scènes de toilette et de collectes de fermages.

La numismatique des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. offre une série continue de couples impériaux dans l'acte de la *dextrarum iunctio*<sup>25</sup> : ce sont Hadrien et Sabine, Marc-Aurèle et Faustine la Jeune, Commode et Crispine, Caracalla et Plautilla, Héliogabale et Iulia Paula ou Aquilia Severa, pour ne retenir que les exemples faisant intervenir une figure intermédiaire. La légende *CONCORDIA(E)*, précisée par les adjectifs *felix*, *aeterna*, *augusta*, formule clairement le concept symbolisé par le serrement des mains : l'harmonie de l'univers est garantie par la *concordia* du couple impérial mimée à son tour par les hommes. Après la mort de Faustine en 141, cette idée s'exprime sur les sesterces d'Antonin le Pieux : devant le couple impérial statufié se serrant la main, un couple plus petit (Marc-Aurèle et Faustine la Jeune) reproduit le même geste. L'étape suivante est accomplie lorsque le Sénat romain, en 176, enjoint aux époux de sacrifier sur l'autel devant les statues impériales, ordonnance reprise par le décret des décurions d'Ostie : le sacrifice doit avoir lieu *ob insignem eorum concordiam*<sup>26</sup>.

Ce thème précisément connoté dans la numismatique des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. semble en revanche

23 F. BRAEMER, Les stèles funéraires à personnages de Bordeaux (I<sup>er</sup>-III<sup>e</sup> s.), Paris, 1959 : n°s 28, 31, 46, 81, 83 (sur laquelle les deux personnages se tiennent la main gauche) ; — E. ESPERANDIEU, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine* (abrégé par la suite en *Recueil...*), XV, suppléments, Paris, 1966 : les stèles de Bourges (n° 8953), Bessey en Chaume (n° 9028 et n° 9032), Gilly-lès-Vougeot (n° 9047) et Soulosse (n° 9243) présentent les deux personnages côte à côte.

24 E. ESPERANDIEU, *Recueil...* VI, Belgique, 2e partie, Paris, 1915, n° 5142, au Musée de Trèves ; également n° 5148, monument du négociant.

25 L. REEKMANS, La *dextrarum iunctio* dans l'iconographie romaine et paléochrétienne, *Mél. Inst. hist. belge, Rome*, 31, 1958, p. 32sq. On peut rapprocher de ces séries le médaillon en verre du Musée de Genève figurant un homme à droite, en tunique recouverte de la toge, et une femme non voilée - daté, par référence aux deniers d'Antonin le Pieux, de 160-180 - : M.-L. VOLLENWEIDER, *Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées*, Vol. II, Mayence, 1976, n° 249, pl. 77.5 et 5a.

26 E. KANTOROWICZ, Marriage belts and rings at Dumbarton Oaks, *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1960, p. 14 ; — décret des décurions d'Ostie : *CIL XIV*, 5326.

moins fréquent en peinture et en mosaïque : la mosaïque de Nabeul (IV<sup>e</sup> s.) qui figure Bellérophon et Philonoé en présence du roi Iobatès de Lycie non pas dans l'acte statique de la *dextrarum iunctio* mais de façon dynamique, comme un départ solennel, ne se rattache qu'indirectement à notre iconographie<sup>27</sup>. C'est également au IV<sup>e</sup> s. qu'appartient le pavement découvert en décembre 1988 à Saragosse (villa de *La Malena* à Azuara) : un couple, la femme à gauche écartant son voile, se donne la main en présence des dieux de l'Olympe et notamment de Jupiter tenant lieu de *pronubus*<sup>28</sup>. Une mosaïque d'Italica, perdue, figure un couple, *semPRONius et TULIA*, la femme à droite, tête nue, en présence de Vénus : malgré une lacune centrale, le geste ébauché de *Tulia* ne laisse pas de doute sur l'étreinte des mains<sup>29</sup>. Les exemples sont plus rares encore dans la peinture pariétale. A Pompéi il semble n'y avoir que deux exemples : dans la maison VII, 9, 47, oecus [9], la zone supérieure, aujourd'hui à peine lisible, représente le mariage d'Hercule et Hébé devant le temple de Vénus pompéienne<sup>30</sup>. Par ailleurs, la frise de la maison d'O. Quartion, oecus [h], mur est, consacrée à Hercule, figure les noces de Télamon et d'Hésionè se serrant la main en présence d'Hercule, nettement plus grand que le couple<sup>31</sup>.

27 Cf. l'analyse très éclairante de M.H. QUET, Pégase et la mariée, in : *Le trasformazioni della cultura nella tarda Antichità. Colloquio de Catane 1982*. Rome, 1985, p. 861-931, à propos de l'ouvrage de J.-P. Darmon, *Nymfarum domus*, *EPRO*, 75, Leyde, 1980. Ses suggestions m'ont été précieuses, qu'elle en soit ici remerciée.

28 J.I. ROJO GUILLEN, La villa tardo-romano des «La Malena» en Azuara y el mosaico de las Bodas de Cadmo y Harmonia, *Journal of Roman Archaeology*, 5, 1992, p. 148-161 ; — D. FERNANDEZ GALIANO RUIZ, Cadmo y Harmonia : imagen mito y arqueologia, *ibid.*, p. 162-177. Je dois à J. Lancha de m'avoir signalé cette mosaïque ainsi que celle d'Italica.

29 *Corpus de mosaicos romanos de España, II, Mosaicos romanos de Italica (I)*, Madrid, 1978, n° 41, pl. 76. J. Aymard (Vénus et les impératrices sous les derniers Antonins, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome (MEFR)*, 51 1934, p. 193) parle à tort de relief à propos de cette mosaïque dont il transcrit l'inscription *VeNVS PROtIS TUILiANVS* d'après le *CIL* II, 11111 ; or l'auteur de la notice, qui n'avait pas vu la mosaïque découverte vers 1839, en donne une lecture sans doute inexacte, tout en précisant que l'auteur du dessin, Cortina, avait mal lu l'inscription. Je dois ces précisions à J. Lancha.

30 I. Scott Ryberg (*op. cit.*, 1955, p. 169) l'interprète comme une *deductio* à l'occasion des *Juvenalia* ; — M. Della Corte (*Juventus, nuovo aspetto della vita pubblica di Pompei*, 1924, p. 90-91 et *Case ed abitanti di Pompei*, Naples, 3<sup>e</sup> éd., 1965, p. 201) y voyait un mime sacré représenté par les *Iuvenes Veneri Pompeiani*.

31 V. SPINAZZOLA, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza*, Rome, 1913, fig. 443 et pl. XC.

A partir de ces quelques exemples, il est clair que même restreint à des composantes précises — un homme, une femme et une figure intermédiaire —, la *dextrarum iunctio* peut s'inscrire dans des contextes divers et prendre des sens différents : pérennité du couple, adieux, symbole de concorde politique ; il apparaît également que, lorsque l'identité des personnages en présence nous est inconnue, voire (comme dans la mosaïque d'Italica) lorsque leurs noms ne se rattachent à aucun contexte historique, le niveau de lecture de la scène reste incertain. A cet égard, la peinture de la rue de l'Abbé de l'Épée n'est pas très explicite.

### HYPOTHÈSES D'IDENTIFICATION DES PERSONNAGES

#### *Personnage intermédiaire*<sup>32</sup>

C'est l'une des clés permettant d'interpréter la scène. Sur les sarcophages, le plus souvent, Junon tient le rôle de *pronuba*. Sur les monnaies à partir d'Antonin, *Concordia* assume ce rôle : elle est drapée, de même que *Fides*, patronne de la bonne foi et que les seules mains jointes peuvent éventuellement suffire à représenter<sup>33</sup>. Ici en revanche, la quasi-nudité, la parure, le hanchement de la figure intermédiaire évoquent Vénus, de même que le geste de la main gauche posée sur l'épaule du personnage masculin : c'est sous cet aspect qu'elle apparaît aux côtés de Mars dans le groupe popularisé par la sculpture funéraire du II<sup>e</sup> s. et qu'illustre le relief du Palazzo Valentini à Rome<sup>34</sup> : une femme costumée en Vénus (et empruntant ses traits à Faustine l'Ancienne) pose la main sur l'épaule de son compagnon qui a le visage d'Antonin le Pieux.

Le hasard nous a ici privés des têtes mais l'attitude et l'aspect de la *pronuba* semblent nous introduire d'emblée dans la sphère politico-religieuse de la fin du II<sup>e</sup> s., marquée par des assimilations multiples : Marc-Aurèle et Faustine la Jeune — reprenant le geste d'Antonin le Pieux et de Faustine l'Ancienne —

32 S. WEINSTOCK, *Paulys Real-Encyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, XXIII, 1, 1953, p. 750-756, s.v. *Pronuba*.

33 G. FREYBURGER, *Fides*, Paris, 1986, p. 229sq. (ses attributions) et p. 275sq. (ses représentations) ; p. 299sq., l'auteur distingue *Fides*, marquée par un certain conservatisme, de *Concordia*, déesse plus moderne de l'entente dans la cité. Cf. également P. VEYNE, Ordo et Populus, génies et chefs de file, *MEFR*, 73, 1961, p. 248, note 1 : la *dextrarum iunctio* entre des cités est présidée non par Junon, mais par *Concordia*.

34 Provenant de Porto d'Anzo et daté entre 160 et 190 : D.E. KLEINER, *op. cit.*, 1981, p. 522-524, fig. 4 et 5 ; — S. WEINSTOCK (*op. cit.*, 1953) : sous Marc-Aurèle, l'offrande nuptiale se fait dans le temple de Vénus et de Rome.

s'identifient à Mars et Vénus : les fiancés à leur tour s'identifient au couple impérial ; par là même ils s'assimilent également au couple divin.

Dans la scène de la rue de l'Abbé de l'Épée, Vénus *pronuba* figurée seule entre les époux peut être lue comme une abréviation de ce nouveau rituel et de l'idéologie qui le sous-tend<sup>35</sup>.

### Personnage masculin

Pour l'identifier, il ne reste, nous l'avons vu, que peu de choses. Le seul élément sûr dont nous disposons est la chaussure (fig. 12). Sa couleur ocre et sa texture ocellée nous ont amenés à l'identifier comme un *calceus mulleus*, type particulier de bottine dont la forme importe moins que le matériau : elle peut être lacée par-devant, laisser ou non les orteils apparents, se terminer en un bourrelet supérieur plus ou moins épais, mais avant tout elle est en peau de lion ou plus généralement de fauve dont la tête et les pattes ornent la bordure supérieure<sup>36</sup>. La couleur du pelage, le jaune orangé qui, par analogie avec celle du poisson *mullus*, aurait donné son nom au *calceus mulleus*<sup>37</sup>, est indiquée dans la statuaire, soit par la polychromie, soit par l'usage de l'albâtre<sup>38</sup>.

Sur les reliefs historiques, cinq dieux ou personnifications portent ce type de chaussures : Mars, le *Genius Populi Romani*, *Honos*, *Virtus*, *Roma* auxquels se joignent les empereurs en vêtements militaires et, sur les sarcophages, des guerriers autres



Fig. 12 — Décor C : *calceus mulleus* du personnage masculin.

35 J. AYMARD, *op. cit.*, 1934, p. 192-193. Sur l'assimilation du couple impérial au couple Mars-Vénus sous les Antonins, voir également R. SCHILLING, *La religion romaine de Vénus*, Paris, 2<sup>e</sup> éd., 1982, p. 331-342 ; pour H. Wrede (Das Mausoleum der Claudia Semne und die bürgerliche Plastik der Kaiserzeit, *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung* [abrégié par la suite en *MDAI(R)*], 78, 1971, 2, p. 125-166 et en particulier p. 155) la déification constituerait la mise en œuvre de l'interchangeabilité entre art impérial et art bourgeois.

36 Une certaine ambiguïté règne dans la littérature consacrée à ce sujet : H.R. Goette (*Mulleus-Embas-Calceus*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 103, 1988, p. 401-464) les nomme *Löwenfellstiefel*, comme H.G. Niemeyer (*Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Berlin, 1968) tandis que K. Stemmer (*Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin, 1978) parle de *caligae mit Leopardenköpfen / Pantherköpfen*.

37 H.R. Goette (*op. cit.*, 1988, p. 444-446) qui note également que les *embades* grecques, ancêtres des *calcei mullei* romains, étaient en peau de cerf brun-rouge, mais se caractérisaient par leur grand revers.

38 Par exemple les pieds de statues de Dionysos au Vatican : G. LIPPOLD, *Die Skulpturen des vatikanischen Museums*, III, 2, Berlin, 1956, n° 6, p. 233 et n° 46, p. 137 («alabastro fiorito»).

que l'empereur<sup>39</sup> ; de façon plus large s'y ajoutent les figures qui, dans l'art grec, portent des *embades*, c'est-à-dire les Thraces, les cavaliers, les personnages dionysiaques et ceux qui interviennent dans des scènes de chasse ou de combat ; également les rois mythiques, comme Enée et Romulus<sup>40</sup>. Apparue pour la première fois sous Auguste, la bottine en peau de lion est représentée jusqu'aux Antonins avec une *acmé* sous Hadrien. L'évolution ultérieure se fait dans le sens d'une abréviation de la tête et des pattes réduites à de simples languettes ou feuilles sans toutefois perdre leur signification originelle.

Dans la peinture de la rue de l'Abbé de l'Épée, les lacunes empêchent d'apprécier le traitement de ces ornements.

39 H.G. Niemeyer, (*op. cit.*, 1968, p. 51) note que des guerriers non impériaux peuvent en être chaussés, même en dehors du contexte des sarcophages (Holconius Rufus à Pompéi) et que des empereurs peuvent être pieds nus ou en sandales (l'Auguste de Prima Porta).

40 H.R. GOETTE, *op. cit.*, 1988, p. 422 et 448.

### Figure féminine

L'aspect de sa main fine et de son avant-bras droit la caractérisent, ainsi que son vêtement dont les larges plis verticaux se rassemblent au-dessous de la taille et qui rappelle le *flammeum* des épousées. Mais la tête manque et on ignore si elle était voilée, si ses traits évoquaient un portrait, si sa coiffure ou quelque attribut permettaient de l'identifier.

### LECTURE DE LA SCÈNE

Quelles conclusions pouvons-nous tirer de ces rares éléments pour identifier les personnages ? Située selon toute probabilité dans un contexte non funéraire, la scène est traitée dans un camaïeu ocre et blanc qui évoque le relief et lui confère un caractère austère et pour ainsi dire officiel, encore accentué par la présence des *calcei mullei*. L'hypothèse «au premier degré» de la commémoration d'un mariage privé nous semble donc ne rendre que très partiellement compte de la pluralité des niveaux de lecture suggérés par les éléments conservés : la *pronuba*, les *mullei*, la *dextrarum iunctio*. Parmi les dieux et héros porteurs de *mullei*, il n'en est pas qui soient couramment engagés dans une scène de *dextrarum iunctio*. Enée aurait pu être envisagé, d'autant que l'on connaît une iconographie voisine, sinon exactement similaire, dans la mosaïque tardive de Low Ham<sup>41</sup>. Mais l'examen de celle-ci met en évidence le caractère fallacieux de ce mariage : entre Enée à gauche, en armes, la main droite tenant sa lance, et Didon semi-nue qui porte la main droite à son visage, Vénus nue, diadémée, parée de colliers et de bracelets, la main posée sur l'épaule d'Ascagne, semble prendre la main gauche de Didon. Il n'y a donc pas ici de *dextrarum iunctio*, la main droite des deux personnages évitant, presque ostensiblement, le contact.

Les personnages mythiques étant écartés, il reste l'hypothèse selon laquelle le personnage masculin ne serait autre qu'un empereur, la peinture suggérant une image sculpturale du groupe popularisé par les monnaies et manifestant la loyauté du commanditaire. On connaît d'autres exemples de glorification impériale dans un cadre privé : à Narbonne, l'une des parois de la salle K de la maison du Clos de la Lombarde datable de la fin du II<sup>e</sup> s. porte les grandes figures d'un Génie et d'une Victoire tenant un bouclier, identifiés comme le Genius et la *Victoria-Virtus* de l'empereur<sup>42</sup>. Il faut remarquer que dans ce cas également, l'iconographie doit plus aux types monétaires qu'à la tradition picturale

41 R. BIANCHI-BANDINELLI, *Rome, la fin de l'art antique*, Paris, 1970, fig. 198 ; — H. LAVAGNE, *Operosa antra*, Rome, 1988, p. 462-463.

42 M. et R. SABRIE, Y. SOLIER, *La maison à portique du Clos de la Lombarde à Narbonne et sa décoration murale*, 16<sup>e</sup> suppl. à la *Revue archéologique de Narbonnaise*, Paris, éd. CNRS, 1987, p. 329-336.

et que ce choix concourt à l'effet statique de l'ensemble.

Par ailleurs, J.-P. Martin<sup>43</sup> a montré que la *dextrarum iunctio* accompagnée de *Concordia* était toujours liée à la continuité dynastique, notamment sur les monnaies de Septime-Sévère - Julia Domna et sur celles de Caracalla - Plautilla, entre la fin de 203 et le début de 204. On pourrait alors être tenté de voir dans cette scène une prise de position politique du commanditaire au moment des difficultés dynastiques à la mort de Commode. Mais trop d'éléments nous manquent pour pousser l'interprétation dans ce sens. Dans l'état actuel des choses, on se contentera de noter que la représentation du couple fonctionne sur la double assimilation à la sphère divine et à la sphère impériale : que le personnage masculin fasse référence à Mars est suggéré par le geste de Vénus et par la présence des *calcei* ; cependant, que Vénus soit ici *pronuba* signale que ce personnage évoque non le dieu mais plutôt l'empereur assimilé à Mars, ce que n'infirmant pas les *calcei*. On pourra supposer, de façon assez plausible, que les visages reprenaient les traits du couple impérial placé sous le patronage de Vénus conformément au modèle politico-religieux de la fin du II<sup>e</sup> et du début du III<sup>e</sup> s. Toutefois rien ne permet de décider s'il s'agissait effectivement de représentations d'empereurs ou de portraits de simples particuliers leur empruntant leurs traits et leurs attributs.

Le sens de cette thématique impériale se précise à l'examen des autres éléments du décor peint que sont le fût à imbrications et les incrustations de coquillages.

### Le fût à imbrications

La scène figurée se situait en haut de la paroi, au-dessus d'une zone médiane à fond blanc articulée par des supports fictifs : la colonne qui sépare deux champs encadrés l'un de rose et l'autre de vert, se trouvait-elle en centre de paroi ? Les vestiges conservés n'attestent pas la présence d'un éventuel pendant. En revanche, l'emplacement du pilastre en angle de mur laisse raisonnablement supposer qu'un second pilastre marquait l'angle opposé. Cannelé et rudenté, ce support d'angle retiendra moins l'attention que l'aspect du fût de la colonne.

Il est orné de larges écailles imbriquées descendantes (8 cm) tracées sur fond blanc en ocre clair et plus foncé, l'ombre du modelé étant rendue en gris-violacé (fig. 8 et 9). D'après les fragments conservés, les imbrications se superposaient sur sept rangs et l'on peut en supposer deux autres sur une hauteur de 60 cm. La totalité du fût était-elle recouverte d'imbrications, ou bien la partie basse avait-elle reçu un autre traitement ? L'état des fragments ne permet pas d'en décider.

Le sens descendant des imbrications et leur grande taille relativement au fût les caractérisent par opposition au stipe de palmier où les écailles

43 *Providentia deorum*, Rome, 1982, p. 392.

montantes, parfois rendues par des losanges, sont ombrées à leur extrémité supérieure. Si ces derniers sont connus dans la peinture pariétale grecque et romaine<sup>44</sup>, les imbrications descendantes en sont, semble-t-il, tout à fait absentes.

Puisqu'il ne s'agit pas là d'un poncif, on peut s'interroger sur l'origine de ce motif et partir de l'hypothèse que ce choix, dicté par des intentions non exclusivement décoratives, pouvait correspondre à une intention iconographique, d'autant que même dans l'architecture réelle on ne le trouve que rarement employé ; l'étage supérieur de la Porte Noire de Besançon<sup>45</sup> sous Marc-Aurèle, les cinq colonnes en avant de la *frons scaenae* du théâtre d'Eu Bois-L'Abbé sous Septime-Sévère<sup>46</sup>, en sont les exemples les plus assurés.

En fait, il semble bien que le décor à imbrications orne spécifiquement deux types de monuments particuliers, les colonnes joviennes et les monuments funéraires où il peut être associé à des figures plaquées sur le fût ou à des reliefs (armes, têtes)<sup>47</sup>. Si diverses matières (écailles d'animaux marins, écorces, tuiles imbriquées, feuilles) sont rendues par des imbrications, on admet généralement que, dans le cas des fûts, il s'agit de feuilles de laurier telles que celles qui ornent les coussins des autels ou les tores des monuments palmyréniens du I<sup>er</sup> s.<sup>48</sup>.

44 F. ALABE, Guirlandes déliennes en stipes de palmier, in : *Peinture murale romaine, Actes du X<sup>e</sup> séminaire de l'AFPMA, Vaison la Romaine, 1-3 mai 1987*, 1989, p. 171-180. Le *tablinum* [i] de la maison de Caecilius Jucundus à Pompéi comporte deux colonnes en stipes de palmier : F.L. BASTET et M. DE VOS, *Il terzo stile pompeiano*, La Haye, 1979, fig. XL.72. La salle 85 de la Domus Aurea présente, à l'angle de l'abside et du mur est, des pilastres feints ornés d'écailles montantes. La paroi ouest de la villa de Lullingstone (fin du IV<sup>e</sup> s.) s'articule selon une alternance d'orantes et de colonnes dont deux présentent un décor en écailles de palmier, montantes et ponctuées d'une ombre : N. DAVEY et R. LING, *op. cit.*, 1981, p. 138-145 et pl. LVI. A Pompéi, les colonnes en mosaïque de la maison du même nom, conservées au Musée national de Naples (n° 10000), ont le tiers inférieur orné d'imbrications montantes et de couleurs alternées.

45 H. WALTER, *La Porte Noire de Besançon, contribution à l'étude de l'art triomphal des Gaules*, Besançon, 1986, p. 295-296 et 347.

46 M. MANGARD, L'inscription dédicatoire du théâtre du Bois-L'Abbé à Eu (Seine-Maritime), *Gallia*, 40, 1982, p. 35-51.

47 H. Walter (*La colonne ciselée dans la Gaule romaine*, Besançon-Paris, 1970) en a relevé 51 exemples provenant de Gaule et de Germanie.

48 H. SEYRIG, *Syria*, XXI, 1940, p. 300. E. THEVENOT, La colonne antique de Cussy, *Annales de Bourgogne*, 6, 1934, p. 305-336. Sans, toutefois, que l'on attribue systématiquement une valeur iconographique à ce motif.

A beaucoup d'égards, les colonnes joviennes restent problématiques : lorsque (rarement) elles sont datées, elles se situent entre 170 et 246. Surmontées d'un cavalier à l'anguipède, d'une statue de Jupiter trônant ou non, d'un géant, dressées sur un pilier quadrangulaire à images divines, elles ont été érigées dans des conditions que nous ignorons et la signification de leurs éléments constitutifs reste conjecturale<sup>49</sup> ; ces monuments qui forment un groupe fermé à l'intérieur de la plastique votive régionale et associent Jupiter à des cultes locaux, reflètent peut-être les épisodes de la guerre contre les Parthes et les Germains<sup>50</sup>. Que leur aire de plus grande densité se situe sur le *limes*, au voisinage des camps de légions, a amené à interpréter les colonnes portant un cavalier (ou Jupiter) à l'anguipède comme ne devant rien originellement aux influences méditerranéennes et à penser<sup>51</sup> que le culte du dieu cavalier est né dans les Vosges et le pays rhénan. Quelle que soit, par ailleurs, l'importance que l'on accorde à l'analyse quantitative, les divers types de monuments joviens sont «le mode favori d'expression du loyalisme dans les provinces gauloises et germaniques»<sup>52</sup>.

Quant aux monuments funéraires (mausolées de Neumagen, pilier de Saint-Marien près de Trèves) ils ne s'éloignent pas fondamentalement dans leur thématique, des monuments officiels ; on le note en particulier à propos du monument lutécien des Amours de Mars<sup>53</sup>, dont on peut restituer deux pilastres ornés sur une face d'imbrications et sur l'autre d'Amours portant les armes du dieu. J.-J. Hatt avait d'ailleurs pensé, dans une hypothèse aujourd'hui dépassée, que

49 L'analyse la plus complète pour la Germanie inférieure et la Germanie supérieure est celle de G. Bauchhens et P. Noelke (*Die Jupitersäulen in den germanischen Provinzen*, Cologne, 1981) qui en ont recensé plus de 300. Sur les conditions de leur érection (*ibid.*, p. 83-84) : la colonne de Mayence a été dédiée en actions de grâces pour l'échec d'une conspiration (Agrippine ou Pison). Voir également le compte-rendu de cet ouvrage par G.-C. Picard publié dans la *Revue archéologique*, 1987, 2, p. 417-418.

50 G. BAUCHHENS et P. NOELKE, *op. cit.*, 1981, p. 392-400 : la majorité des dédicaces se rattache aux deux religions, locale et romaine, et les dédicants sont surtout des militaires, les civils dédiant à Jupiter Optimus Maximus seul.

51 E. THEVENOT, Colonnes du dieu cavalier au géant anguipède dans le territoire de la Sarre, *Nouvelle Clio*, 1949-1950, p. 602-603 ; — H. WALTER, *op. cit.*, 1986, p. 38-41.

52 G.-C. PICARD, *Imperator caelestium, Gallia*, 35, 1977, p. 112.

53 H. LAVAGNE, Lutèce, monument funéraire ou arc de triomphe ?, *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1986, p. 155-159. Repris, complété et modifié dans : H. LAVAGNE, Lutèce : le monument funéraire aux Amours de Mars et les reliefs aux têtes d'Attis, *Cahiers de la Rotonde*, 10, 1987, p. 37-67, avec bibliographie. Pour les piliers de Neumagen, voir en particulier : E. ESPERANDIEU, *Recueil...*, VI, 1915, n°s 5142, 5145, 5146, 5153.

ses fragments, découverts en 1867 dans l'île de la Cité, appartenaient à un arc triomphal<sup>54</sup>.

Dans ce contexte, le fût à imbrications joue peut-être dans le décor pariétal un rôle qui, pour être dépourvu de la monumentalité propre aux colonnes joviennes et aux piliers funéraires, n'en est pas moins destiné à y renvoyer avec une force d'autant plus grande que le motif n'appartient pas au répertoire habituel de la peinture. Signe architectural distinctif, le réseau d'imbrications reproduit dans la peinture de la rue de l'Abbé de l'Épée ne pouvait pas ne pas évoquer aux contemporains la symbolique triomphale, ou du moins commémorative de cette catégorie de monuments dont Lutèce même possédait des exemples<sup>55</sup>. Sans vouloir forcer l'interprétation, il semble bien s'agir ici d'un relais de l'idéologie à l'œuvre dans la *dextrarum iunctio*, tout autant que de sa mise en scène.

### Les coquillages

A cette représentation participent également les encadrements de coquillages. Si beaucoup d'incertitudes demeurent quant au nombre et à la disposition relative des diverses séries d'incrustations retrouvées, il est du moins assuré que la zone des personnages comportait un cadre de *cardium* (fig. 13). Cet élément aquatique infléchit dans une certaine mesure la lecture du décor.

Bien connues dans le décor romain<sup>56</sup> surtout aux alentours du milieu du I<sup>er</sup> s. après J.-C., les

54 H. Lavagne (*ibid.*, p. 46-47) qui tend à le dater à la fin du II<sup>e</sup> ou au début du III<sup>e</sup> s., et non plus à l'époque tibérienne comme c'est encore le cas dans le catalogue de l'exposition : *Lutèce-Paris de César à Clovis*, Paris, Musée Carnavalet, 1984-85, n° 196 et suivants avec bibliographie.

55 Parvis Notre-Dame (H. WALTER, *op. cit.*, 1970, n°s 30 à 32) : une des faces du pilier dit de Saint-Landry - daté de la seconde moitié du II<sup>e</sup> s. - (catalogue *Lutèce...*, *op. cit.*, n° 191 sq. et p. 404) ; une face du pilier « à la gigantomachie » conservé au Musée de Cluny (*ibid.*, p. 406) ; une face d'un dé fragmentaire « au musicien » (*ibid.*, p. 406-407). On observera toutefois que le traitement chromatique des imbrications diffère sur les blocs sculptés — fond bleu et imbrications vertes — et dans le décor peint ; les blocs des Amours de Mars, par exemple, en conservaient encore de nombreuses traces lors de leur découverte : H. LAVAGNE, *op. cit.*, 1987, p. 39 et 45.

56 F.B. Sear (*Roman wall and vault mosaics*, 23<sup>e</sup> suppl. au *MDAI(R)*, Heidelberg, 1977) recense les décors faisant intervenir, outre la mosaïque proprement dite, divers matériaux, dont les coquillages : nous en avons relevé 38 occurrences en Italie et en Gaule entre le milieu du I<sup>er</sup> s. avant J.-C. et le II<sup>e</sup> s. après J.-C. Citons en particulier pour la Gaule, outre les nombreux exemples bretons, le nymphée d'une maison de Vienne revêtu de stucs et de coquillages et daté du II<sup>e</sup> s. : J. LANCHA, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, III, *Province de Narbonnaise*, 2, Vienne, X<sup>e</sup> suppl. à *Gallia*, Paris, éd. du CNRS, 1981, n° 218, p. 26-27 ; d'autres

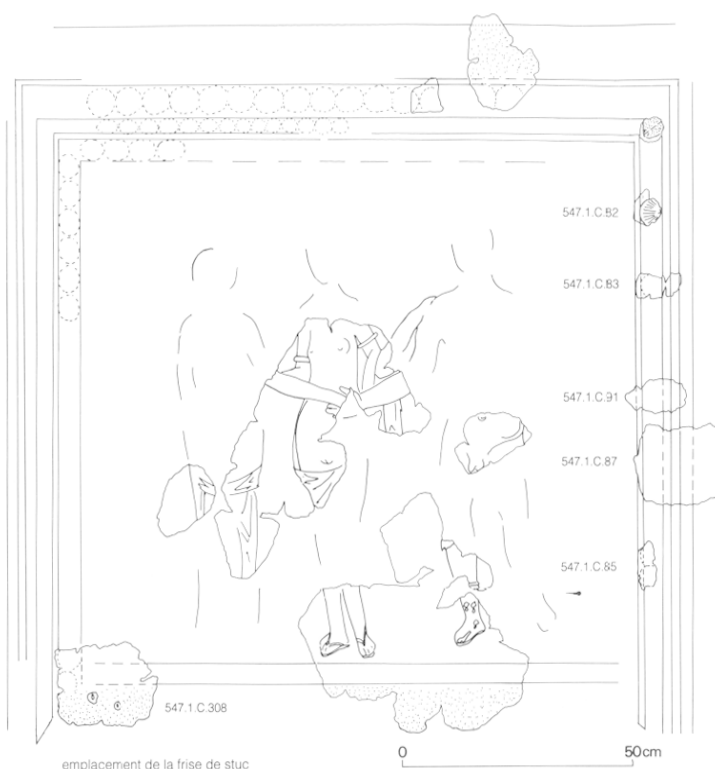


Fig. 13 — Décor C : une des restitutions possibles de la scène de *dextrarum iunctio* et de son encadrement de coquillages.

incrustations de coquillages (*cardium edule*, *murex*) interviennent parfois dans un contexte funéraire : le Columbarium de Pomponius Hylas<sup>57</sup> en témoigne. Plus fréquemment on les trouve dans un contexte privé ou public où elles suffisent à évoquer autour d'une fontaine ou dans une salle thermale, l'atmosphère d'une grotte maritime et à en faire un antre des nymphes, qu'il

exemples d'associations mosaïques-coquillages dans des contextes liés à l'eau dans J.-P. DARMON et H. LAVAGNE, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, II, *Province de Lyonnaise*, 3, partie centrale, X<sup>e</sup> suppl. à *Gallia*, Paris, éd. CNRS, 1977, p. 80 ; la question a été reprise dans : H. ERISTOV, Les matériaux mixtes dans la peinture murale romaine : les coquillages, in : *11<sup>e</sup> colloque de l'AFPMA, Aix en Provence 1990*, à paraître. Sur les différents matériaux du *museiarius* : H. LAVAGNE, *Operosa antra*, Rome, 1988, p. 411-416.

57 T. ASHBY, The Columbarium of Pomponius Hylas, *Papers of the British School at Rome*, V, 1910, p. 463-471, et surtout p. 465 ; — M. Borda (La decorazione pittorica del columbario di Pomponio Ila, *Atti della Acc. Naz. dei Lincei*, 1948, série 8, vol. I, p. 359-383) analyse l'iconographie du monument : on notera en particulier (p. 374) que dans l'édicule central un homme en toge et une femme drapée se tendent la main droite, tout en restant à distance, ce qui suggère plus une scène d'adieu qu'une *dextrarum iunctio*.

s'agisse des maisons campaniennes, du *sacellum* de la villa néronienne d'Anzio et de bien d'autres<sup>58</sup>.

Les coquillages sont liés à certains cultes : à celui de Vénus tout d'abord et de manière privilégiée, mais aussi à celui, rendu dans les laraires, au serpent, *genius* du lieu et animal chtonien, ou encore aux cultes rendus au Héros (Hercule) ou au dieu agreste (Silvain)<sup>59</sup>.

Comment rattacher, dans le décor de la rue de l'Abbé de l'Épée, les coquillages incrustés et la scène qu'ils encadrent ? La connotation funéraire ne doit sans doute pas être retenue puisque le site fouillé ainsi que le probable lieu de provenance du décor se situent nettement à l'intérieur de la ville antique. Voir dans la figure de Vénus une justification de la présence des coquillages semble restrictif dans la mesure où la scène glorifie moins la figure divine intermédiaire que l'acte dont elle est le garant. Ou alors il faudrait supposer que cette scène s'inscrivait dans un cycle iconographique consacré à Vénus, ce que rien ne vient étayer.

Les restitutions proposées pour ce décor<sup>60</sup> font apparaître que les encadrements de *murex* s'articulaient selon un schéma complexe dont on sait seulement qu'il faisait intervenir avancées et renforcements ; même si les vestiges conservés sont ténus, nous disposons de cinq séries distinctes d'incrustations de coquillages, encadrées de bandes de couleurs diverses, à proximité ou non d'un angle rentrant, ou encore en bordure d'un angle saillant. De ce fait le décor devait s'apparenter davantage à un environnement articulé en niches du type du *sacellum* d'Anzio qu'à une pièce d'habitation et évoquer comme lui, quoique de façon certainement plus discrète, une grotte. Par le biais des coquillages, on cherchera donc à établir la corrélation existant entre le sens de l'antre — ou du nymphée qui en représente un avatar — et celui de la scène figurée qui se réfère à l'idéologie impériale.

Dès l'époque hellénistique, la grotte de Dionysos, promenade lors de la procession de Ptolémée Philadelphie<sup>61</sup>, avec ses fontaines de lait et de vin évoque l'Age d'or, la fécondité, l'abondance. Celle construite sur le *thalamegos* de Ptolémée Philopator<sup>62</sup> introduit un élément supplémentaire, riche de conséquences : les statues de la famille royale y

cohabitent avec la divinité. H. Lavagne<sup>63</sup> voit là le précédent à l'élaboration de programmes décoratifs et politiques tels que celui du nymphée de Claude à Punta del Epitaffio<sup>64</sup> : outre Antonia Minor, mère de l'empereur, figurée en Vénus Genitrix et Britannicus en Amour, on a pu reconnaître Octavia Claudia et supposer la présence de Drusus, Auguste et Livie. Il est intéressant de voir qu'au II<sup>e</sup> s. ce type de programme prend de l'ampleur : entre 149 et 153, le nymphée d'Hérode Atticus à Olympie comporte deux étages de statues représentant dix membres de la famille impériale et autant de la famille du commanditaire groupés autour de Zeus. « On peut penser que beaucoup de nymphées romaines (...) comportaient des représentations analogues » conclut H. Lavagne en citant l'exemple qui nous permet d'inscrire le décor de la rue de l'Abbé de l'Épée dans cette série. Il s'agit du nymphée sévérien trouvé à Rome en 1852 dans la villa Massimo Negroni, à l'emplacement de la gare actuelle : les niches de la salle octogonale étaient ornées d'une Faustina *senior* figurée en *Concordia*, entre Apollon et Diane, et le centre de la fontaine, d'une statue d'Hygie<sup>65</sup>.

\*

\* \*

Certes il serait hasardeux de forcer l'interprétation de personnages aussi lacunaires que ceux de la peinture de Paris, cependant la figuration se rattache clairement à une thématique officielle, qu'il s'agisse en effet du couple impérial, ou que de simples particuliers se mettent en scène et s'identifient aux représentants du pouvoir. Cette connotation est encore accentuée, on l'a vu, par la présence d'une colonne à imbrications qui s'associe soit à une politique triomphale, soit à un monument commémoratif.

Par ailleurs les incrustations de coquillages qui encadrent la scène inscrivent le décor dans une série bien illustrée par les nymphées impériaux qui mettent en scène la *Concordia* impériale comme garant de l'ordre du monde et de la nature : les membres de la

58 D. JOLY, La mosaïque pariétale au I<sup>er</sup> s. de notre ère..., *MEFRA*, 74, 1, 1962, p. 123-169 ; à Rome, le décor du nymphée sous la Herziana, daté des années 40, comporte, entre autres, un paysage sacré bordé de coquillages : K. PARLASCA, Wandmosaik eines Nymphaeums unter der Bibliotheca Hertziana in Rom, *MDAI(R)*, 95, 1988, p. 159-186 ; je remercie H. Lavagne de m'avoir rappelé cet exemple.

59 H. LAVAGNE, *Operosa antra*, Rome, 1988, p. 637sq.

60 Cf. *Cahiers de la Rotonde*, 15, 1994, sous presse.

61 ATHENEE, *Deipn.*, V, 196-203b ; — H. LAVAGNE, *op. cit.*, 1988, p. 91sq.

62 ATHENEE, *Deipn.*, V, 204-206d ; — H. LAVAGNE, *op. cit.*, 1988, p. 117sq.

63 *Ibid.*, p. 577.

64 G. TOCCO SCIARELLI, A. DI STEFANO, P.A. GIANFROTTA, B. ANDREAE, *Baia, il ninfeo imperiale sommerso di Punta Epitaffio*, Naples (Banca Sannitica), 1983.

65 N. NEUERBURG, L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica, *Mem. Accad. Arch. Lettere e Belle Arti di Napoli*, V, 1965, n° 153 ; — F.B. SEAR, *op. cit.*, 1977, n° 90 ; — H. LAVAGNE, *op. cit.*, 1988, p. 577 et 659-660. Sur le décor peint de ce nymphée et les conditions des fouilles reprises en 1947-49 : F. TAGLIETTI, A proposito di una pittura perduta, Studi per Laura Breglia, 4<sup>e</sup> suppl. au *Bollettino di Numismatica*, 1987, vol. III, p. 139-157. Ma reconnaissance va à M. De Vos pour m'avoir fait connaître cette publication.



famille impériale y sont représentés à l'instar de divinités. La frise de stuc animalière, évocatrice de la chasse et des richesses de la nature, complète cette thématique et, par sa technique même, confirme la présence possible de l'eau dans le bâtiment ou la pièce.

Les indices dont nous disposons concourent donc à restituer un ensemble cohérent, tant du point de vue chronologique que du point de vue de l'interprétation. Il est d'autant plus regrettable qu'aucune donnée archéologique ne nous renseigne sur la fonction de cet édifice ni sur son plan malgré les extrapolations que l'on peut faire à partir des parcelles voisines. Cependant le faisceau d'arguments rassemblés rend très probable l'identification du bâtiment à un nymphée dont le décor mettait en évidence les signes du loyalisme impérial. Bâtiment public ? Etablissement privé ? En fait les fouilles récentes de ce quartier de Lutèce suggèrent plutôt la présence de vastes habitations incluant des établissements à vocation publique, que l'on pense au petit sanctuaire de l'Institut Curie<sup>66</sup>, ou au balnéaire repéré au sud du site de la rue de l'Abbé de l'Épée (fig. 2, pièce J). Dans ce contexte, il n'est pas impossible d'imaginer qu'un nymphée, lié à une habitation, mais à usage public, ait été établi sur cette parcelle, à proximité du tracé de l'aqueduc d'Arcueil<sup>67</sup>.

66 C. BEMONT, Un couple divin d'époque gallo-romaine découvert à Paris, *Cahiers de la Rotonde*, 14, 1993, p. 5-19.

67 Les fouilles de la rue Gay-Lussac et de l'Institut Curie ont permis le repérage d'importants aménagements d'adduction d'eau.

A la fois dérivé de prototypes romains par son iconographie et de traditions liées aux deux Germanies par les types de colonnes et de chapiteaux, ou, plus à l'est encore, à la Pannonie et à la Mésie par l'intermédiaire des poinçons de Pacatus, le décor recherché de ce bâtiment rend probablement assez bien compte des attaches du commanditaire et de sa volonté de conformité au modèle romain.

Hélène ERISTOV

*Nota Bene* —

Cette étude a été menée au laboratoire d'archéologie de la Commission du Vieux Paris, sous la présidence de M. M. Fleury et en étroite collaboration avec S. de Vaugiraud. La documentation graphique est due à F. André et la restauration des panneaux à P. Blanc.

M. F. Braemer a bien voulu relire ce texte et y apporter nuances et précisions.

*Origine des documents* —

F. André (fig. 7, 9, 10, 13) ; P. Blanc (restauration) (fig. 3) ; M. Colland et P. Marquis, Commission du Vieux Paris (CVP) (fig. 1, 2) ; CVP (photographie) (fig. 3) ; H. Eristov et S. de Vaugiraud, CVP (fig. 4, 5, 6, 8, 12) ; M. Frizot (fig. 11).