HAL
open science

”Les peintures de la villa du Mané-Véchen”

Julien Boislève

To cite this version:

Julien Boislève. ”Les peintures de la villa du Mané-Véchen”. Patrimoine : bulletin de la Société archéologique de Corseul-la-Romaine, 2005, XIX, p. 13-17, 5 ill. coul. hal-01763354

HAL Id: hal-01763354

https://hal.science/hal-01763354

Submitted on 1 May 2018

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.

MAI 2005

N° XIX

PATRIMOINE

Bulletin de la Société Archéologique de Corseul-la-Romaine

Mané-Véchen, galerie E, vue de la frise et du départ du mur replacés en soffite
(photo J.Boislève, inv.2003.23.8)

Michel VILLALON, Président, 5 avenue de la Pêcherie, 35800 DINARD, 02 99 46 66 18

Les peintures murales de la *villa* du Mané-Véchen

Dès la phase de sondage et d'évaluation du site, en 2000, un important gisement de peintures murales fragmentaires avait été repéré en divers lieux de la villa. Cette connaissance des vestiges en place à permis de mettre sur pied, dès l'année suivante, une étroite collaboration entre Alain Provost, le SRA et le Centre d'Etude des Peintures Murales Romaines de Soissons (CEPMR), afin d'assurer le prélèvement puis l'étude des peintures.

La première intervention du CEPMR eut lieu dans l'aile septentrionale, sur la bibliothèque et sur la galerie. Nous évoquerons ici essentiellement les décors de cette dernière salle dont l'étude est aujourd'hui achevée alors que les autres lots sont en cours de traitement et à venir.

Le gisement

La fouille de la galerie a mis au jour un important ensemble de peintures fragmentaires effondrées en place contre le mur nord de la pièce. Le bas des parois conservait également quelques enduits *in situ* sur 20 à 30 cm de hauteur.

L'essentiel des peintures était toutefois effondré, mais en connexion, sur toute la longueur du mur (excepté une zone au centre de la galerie, perturbée par une carrière). Ce gisement représentait une bande d'environ 15 m sur 1,30 m de large.

A la fouille, on pouvait observer une relative fragilité des fragments et une nette différence de conservation entre les parties est et ouest de la pièce. Toutefois, le fait que les peintures n'aient été que peu perturbées après leur chute laissait envisager des résultats prometteurs, tant sur les décors que sur l'architecture de la galerie. Il a donc été décidé de procéder au prélèvement de la totalité des enduits sous la direction d'une équipe du CEPMR. Sabine Groetembril (1) a donc encadré, dans ce but, une équipe de bénévoles pendant trois jours.

L'intervention du CEPMR, technique de fouille

La présence de peintures fragmentaires en connexion nécessite un travail bien particulier. En effet, lors de la fouille, il s'agit de conserver le maximum d'informations de terrain afin de faciliter le travail d'étude et de remontage qui suivra. Pour ce faire, nous avons divisé la zone d'effondrement en carrés d'environ un mètre, numérotés d'ouest en est. Les peintures ont ensuite été soigneusement dégagées et détourées afin de bien comprendre le processus d'effondrement, et ainsi cerner l'étendue de chaque plaque et toutes les connexions qui la composent. Une fois la totalité de la plaque appréhendée, celle-ci est dessinée sur un plastique souple afin de conserver un témoin des connexions et d'aider au prélèvement. Chacune est ensuite déposée, fragment par fragment, et replacée, toujours en connexion, dans une cagette mentionnant le carré de provenance.

Cette phase de fouille est tout à fait déterminante pour la suite du travail, elle conditionne véritablement l'étendue des remontages qui pourront être effectués sur un ensemble.

L'étude en laboratoire

Une fois prélevés et conditionnés, les enduits ont été acheminés au CEPMR pour étude. La première phase consiste en un nettoyage des fragments bruts de fouille. Il s'effectue à l'eau, à l'aide d'une brosse à dents pour les tranches et les revers, et à l'éponge ou au doigt pour la face peinte. Une fois secs, les fragments peuvent être assemblés. On cherche tout d'abord les collages au sein de chaque carré de fouille, puis avec les carrés voisins.

Le moindre indice doit être repéré pour faciliter le remontage : les couleurs bien sûr, mais aussi le sens de lissage, les tracés préparatoires, les accidents de surface, les angles, ... etc. Les plaques reconstituées sont assemblées dans des bacs à sable qui permettent d'assurer la stabilité de l'ensemble et de rétablir la planéité d'origine.

Le remontage terminé, chaque plaque est inventoriée, dessinée et photographiée. Une hypothèse de restitution et une analyse du décor sont ensuite proposées.

(1) Sabine Groetembril est archéologue au CEPMR, elle a dirigé la première tranche d'étude des peintures de la galerie

L'étude de la galerie

Deux éléments ont pu être reconnus dans le décor de cette salle, une frise à rubans ondés et un champ blanc semé d'oiseaux.

La frise à rubans : comme on pouvait déjà l'observer sur le terrain, nous étions en présence d'un motif géométrique répété sur toute la longueur de la galerie. Il s'agit d'une frise délimitée par deux angles, l'un en ressaut indiquant un retour à 90°, l'autre en biseau avec un amincissement du mortier.

La frise est traitée dans des tons rouges (fig. 1). Elle est encadrée par une large bande bordeaux qui souligne chaque angle. Cette dernière est doublée intérieurement d'un encadrement rouge ocre plus étroit. A l'intérieur de ce cadre se développe le motif de double paire de rubans ondés et entrecroisés. Ils fonctionnent par paire colorée sur un rythme alternatif rouge ocre et rouge bordeaux. Chaque ruban est réalisé dans un geste continu du pinceau ménageant des pleins et des déliés. Pour ce faire, l'artisan s'est basé sur un tracé préparatoire incisé, très nettement visible dans l'enduit. Il s'agit de cercles tangents et sécants réalisés au compas. Une ligne médiane incisée permettait d'aligner parfaitement le centre de chaque cercle.

Les intersections des rubans dégagent des fuseaux qui sont timbrés d'une croix pointée rouge bordeaux.

Toutefois, le remontage a prouvé que la frise n'était pas parfaitement continue, puisqu'en deux endroits au moins elle est interrompue par un compartiment carré orné d'un fleuron (fig. 2).

Ce cadre est formé sur la même base que celui de la frise, avec une bordure rouge bordeaux doublée d'une autre rouge ocre. Au centre, une étoile rouge bordeaux. Seul l'espacement exact entre ces deux compartiments n'est pas précisément connu. Mais il ne semble pas que ces éléments marquent une réalité architecturale (fenêtre ou porte). Ils viennent simplement rythmer un motif de frise très répétitif.

La partie est de la galerie a permis la recomposition d'assez grandes plaques, contrairement à la partie ouest. Pourtant, même de petites plaques ont pu être situées précisément grâce aux carrés de fouille et au rythme logique et régulier du motif.

Le champ aux oiseaux : un autre motif, très différent, a été appréhendé parmi les fragments de la galerie. Il s'agit de gros volatiles sur fond blanc, présents là aussi sur toute la longueur de la pièce (fig. 3).

Malheureusement, cet ensemble est apparu très fragmentaire et très fragilisé. Aucun des oiseaux n'a pu être recomposé en totalité, et la restitution proposée se base sur l'assemblage théorique des différentes parties aperçues sur divers individus.

Ils sont peints de manière assez grossière, dans un style que l'on peut qualifier de "naïf". Représentés de profil, ils ont un corps massif, ocre jaune ou kaki, et moucheté de points rouge ocre qui représentent le plumage. Le ventre est cerné d'un large trait bleu ciel qui s'amorce sous la tête et peut suggérer l'ombre du corps. Les ailes ne sont pas représentées et la queue est traitée en bleu ciel, simplement ébauchée. Le cou est assez long et la tête plutôt petite avec un bec rouge ou ocre qui peut être pointu ou arrondi. L'œil est figuré par un simple point gris ou par un cercle marqué d'un point. Les pattes ont trois doigts et un ergot, l'une est rouge ocre, l'autre ocre jaune ; elles reposent sur une ligne de sol ondulante, rosâtre ou jaunâtre. Les oiseaux sont tournés tantôt vers la gauche, tantôt vers la droite. Au moins deux espèces sont représentées, dans un style qui ne se veut pas réaliste et encore moins naturaliste. On peut toutefois reconnaître, dans l'attitude et le volume de l'animal, une similitude avec le profil d'un gallinacé de type pintade.

De petits groupes de trois points rouges ont été repérés à proximité du bec des oiseaux. Il semble s'agir d'une grappe de fruits que l'animal picore. Nous restituons donc les oiseaux affrontés, séparés par le fruit.

De même, certains oiseaux apparaissent très proches d'une bordure rouge bordeaux, là où d'autres en sont éloignés, ce qui permet de replacer les couples d'animaux en quinconce sur le fond blanc.

L'étude des revers

L'étude des revers peut apporter des indications importantes sur le mode d'accrochage et sur le support d'origine, et donc, par déduction, sur l'architecture.

Le revers de la frise apparaît plutôt plat et légèrement bombé. Celui du champ aux oiseaux présente, quant à lui, des traces d'accrochage sinusoïdales qui peuvent impliquer un support en terre.

La restitution du décor

Les angles de part et d'autre de la frise sont la clé de son positionnement dans la pièce. Le champ aux oiseaux est clairement à placer sur une voûte surbaissée, en plafond, puisque les plaques remontées présentent une nette courbure.

La frise doit de toute façon y être associée, ce qui est prouvé par quelques fragments clés. Elle prend également place au plafond (fig. 4): l'angle en ressaut correspond à l'arrachement du retour entre le mur et le plafond ; l'angle en biseau amorce le départ de la voûte ornée du champ aux oiseaux. Une fenêtre a même pu être replacée grâce à l'empreinte laissée par son linteau de bois (fig. 5).

Seul le plafond de la pièce nous est parvenu, les fragments de la paroi ayant dû disparaître lors de la récupération des murs ou être évacués par les squatters. Contre le mur sud de la galerie, aucun enduit n'était conservé ; la zone a été complètement arasée. Toutefois, il semble logique de restituer la symétrie de la pièce. La voûte blanche était donc bordée sur ses longs cotés par une frise de doubles rubans.

Conclusion :

Ces peintures sont fort intéressantes à plusieurs titres. Tout d'abord, elles sont issues d'un contexte archéologique précisément daté de la fin du IIème siècle p. C. La manière de peindre correspond tout à fait à l'époque proposée, notamment le lissage très grossier, de même que l'aspect négligé des motifs. Ce traitement ne correspond pas à une perte de savoir-faire mais résulte véritablement d'un choix esthétique alors en vigueur, d'un goût prononcé pour une peinture moins léchée.

D'autre part, le second grand intérêt de ces peintures est qu'elles s'inscrivent dans un ensemble bien défini et fort prometteur. Les nombreux gisements repérés sur plusieurs salles de la villa devraient permettre d'appréhender les différents types de décors présents au sein d'une même unité architecturale. On pourra dès lors observer la coexistence de plusieurs types de traitements. De plus, un tel ensemble est à ce jour unique en Bretagne.

Enfin, l'intérêt majeur de ce type de mobilier est de permettre la restitution d'élévations disparues. L'enduit peint étant un véritable moulage du mur et un matériau non récupérable, il constitue souvent le seul témoin de certaines parties de l'architecture, notamment, comme ici, le mode de couvrement en voûtes ou plafonds.

Texte de la conférence donnée à Corseul le 5 septembre 2004 par Julien Boislève
Centre d'Etudes des peintures murales romaines.
Abbaye Saint-Jean des vignes 02 200.SOISSONS.

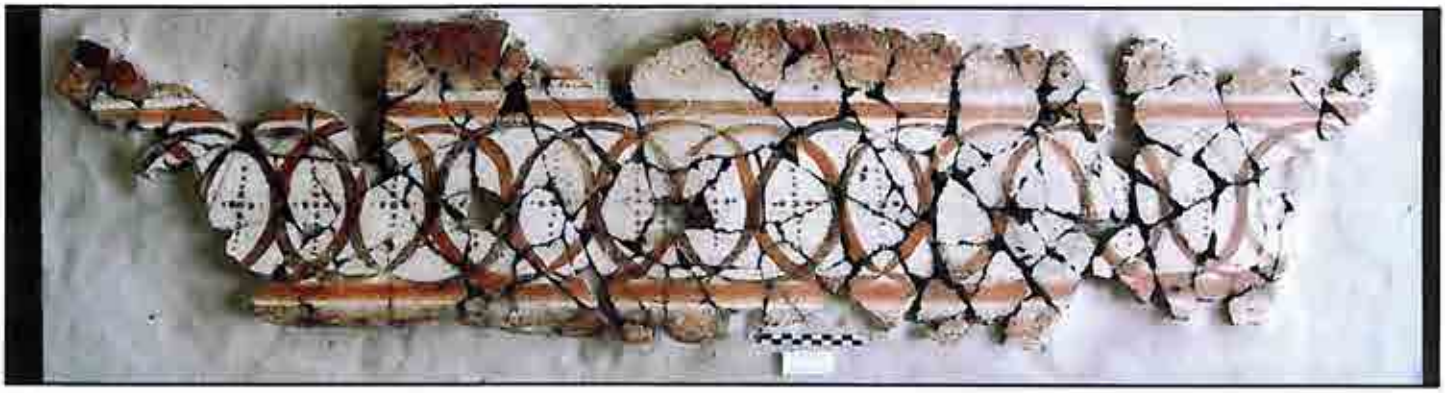

Fig.1 : Mané-Véchen, galerie E, frise de rubans ondés (*photo J.Boislève, inv.2003.23.20*)

Fig.2 : Mané-Véchen, galerie E, compartiment carré rythmant la frise (*photo S.Groetembril, inv.2002.39.2*)

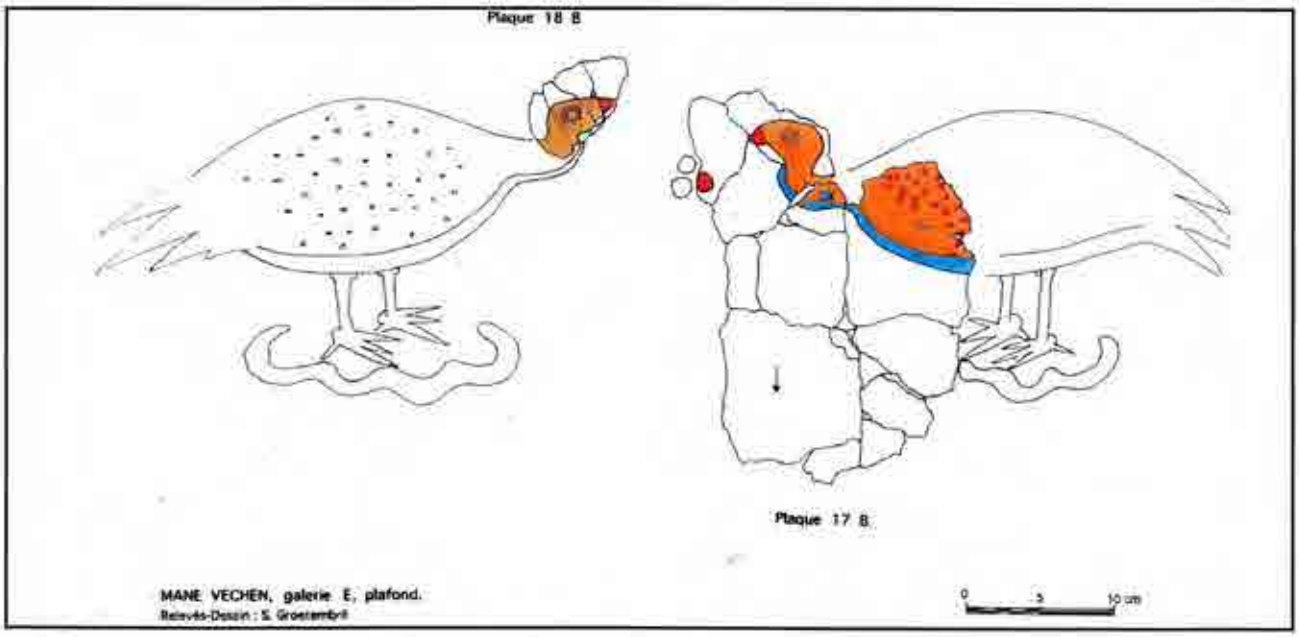

Fig.3 : Mané-Véchen, galerie E, dessin des oiseaux, (*relevés-dessins : S.Groetembril*)

Fig.4 : Mané-Véchen, galerie E, vue de la frise et du départ du mur replacés en soffite (*photo J.Boislève, inv.2003.23.8*)

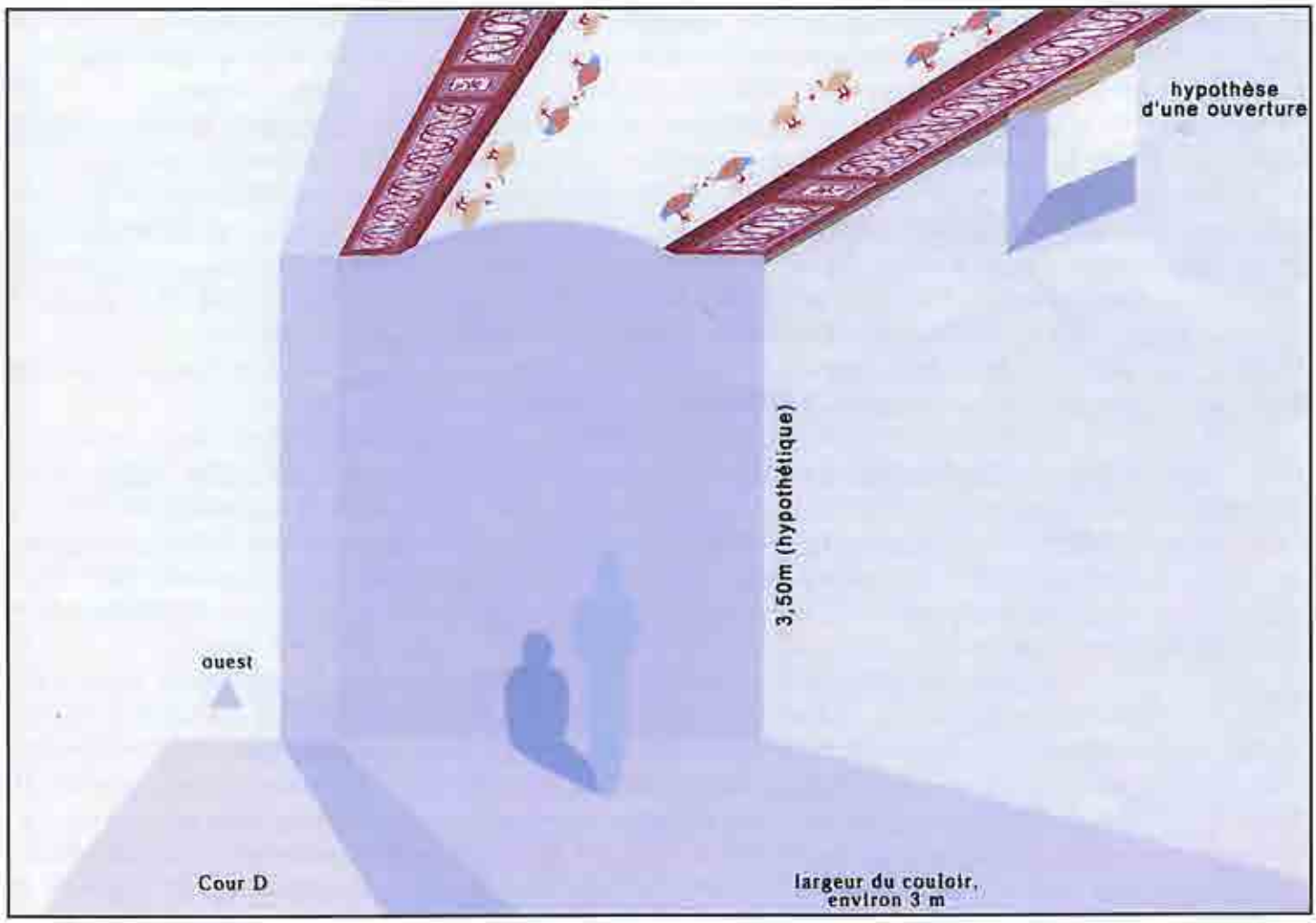

Fig.5 : Mané-Véchen, essai de restitution hypothétique du plafond de la galerie E, (*relevés-dessins : S.Groetembril et J.Boislève, DAO : Cl.Vibert-Guigue " CEPMR CNRS-ENS "*)

Les différentes peintures présentées par Julien Boislève peuvent appeler quelques commentaires.

Le décor le plus complet connu pour la *villa* de Mané Véchen est évidemment celui de la galerie : deux rangs de ruban ondé encadrant un remplissage d'oiseaux.

Arrêtons-nous d'abord au motif du ruban ondé. Nous avons l'habitude de chercher dans l'Italie du Ier siècle de n. è. l'origine des décors que l'on trouve dans les provinces. Or, dans ce cas, le motif semble étrangement absent. Seul rapprochement possible : des lignes de cercles tangents qui servent d'encadrement de panneaux, fréquentes dans les maisons campaniennes ; plus rare, deux sinusoïdes formant une ligne de cercle, comme dans la maison des Noces d'Argent à Pompéi (Barbet 1981, fig. 34). Mais dans la couleur plate et le trait régulier de ces différentes bordures, rien n'évoque la torsion du ruban ; c'est un simple dessin géométrique, sans suggestion d'une réalité tridimensionnelle.

La ligne de cercles tangents se retrouve en Gaule à la même époque - à Saintes par exemple - utilisée aussi comme bande d'encadrement et par conséquent de petit module (4 cm de largeur).

A partir du IIe siècle en revanche, un dessin plus proche du nôtre va apparaître, et plusieurs peintures gallo-romaines en témoignent. En plafond à Andilly en Bassigny (Haute Marne) (Ballet, Zeyer 1979, Zeyer 1983), sur les parois à Ribemont-sur-Ancre (Somme), à Betting (Moselle), à Trèves et à Nennig (Allemagne), le jeu de couleurs s'enrichit, l'épaisseur est suggérée, le diamètre augmente (jusqu'à 14 cm à Nennig). C'est dire que l'on n'est plus dans la ligne des «bordures ajourées» pompéiennes, mais bien dans l'élaboration d'un motif de frise qui représente une réalité et occupe un espace non négligeable.

Plus récemment étudiée, restaurée et présentée en musée, la peinture de Vieux (Calvados), bien datée du début du IIIe siècle, est un excellent exemple de l'effet de ruban ondé donné par les pleins et les déliés et utilisé en frise continue (fig.1).

Cet effet, à Mané-Véchen, est discret, puisque suggéré par les différents tons utilisés en camaïeu, mais il est néanmoins délibérément rendu.

N'oublions pas non plus l'existence du même motif en mosaïque : mosaïques africaines d'Oudna ou de Thuburbo Majus, ou encore la basilique Sainte Constance à Rome au début IVe siècle.

Toujours est-il que ce dessin semble bien apparaître au cours du IIe siècle ; il semble en outre - cela avait été signalé à Carhaix (Campo 1985 p. 159) - qu'une des caractéristiques du décor provincial tardif soit un changement d'échelle des motifs de frise, un agrandissement des schémas traditionnels. Le ruban ondé de Mané-Véchen entrerait donc bien dans une série provinciale, développée à partir du II e siècle, qui commence à être connue.

Voyons maintenant les volatiles. Pourquoi trouver là des pintades ? Penchons-nous un instant sur ce que représentait la pintade dans l'Antiquité.

Tout commence par l'histoire de Méléagre, fils du roi de Calydon, connu pour avoir victorieusement combattu un sanglier monstrueux. Il est mort dans un combat des Etoliens de Calydon contre les Curètes envoyés par Artémis. Ce garçon avait quatre soeurs, les Méléagrides, si affligées par sa mort qu'elles furent changées en oiseau par Artémis elle-même, enfin apitoyée. L'oiseau porte sur son plumage des gouttelettes : les larmes des jeunes femmes...

En souvenir de la légende, des pintades étaient élevées comme oiseaux sacrés près du temple d'Artémis à Léros.

De façon plus prosaïque, plusieurs auteurs latins ont mentionné la pintade au titre des denrées consommables. Varron (Economie rurale, livre III), au Ier siècle av. J.-C., décrit les trois sortes de poules : domestiques, sauvages et «africaines». Celles-ci sont «grandes, bigarrées, bossues ; ce sont celles que les Grecs appellent "méléagrides"» (on notera l'étymologie directement liée au mythe). Selon le commentateur Ch. Guiraud, «La pintade, originaire d'Afrique, et qui porte le nom de "poule africaine", "poule numidique", vint à Rome après la prise de Carthage, car elle paraît y avoir été inconnue au temps des guerres puniques (Mart. 13, 73) «...». Manifestement, vers la fin de la République, la pintade est un oiseau encore très rare et très cher, qu'on commence à élever et qui fait alors seulement son apparition sur les tables.

Pour Columelle (De l'agriculture, livre VIII), un siècle plus tard, l'élevage des volailles dans les exploitations agricoles est rentable, en particulier par la vente des engrais. Autres avantages : c'est un mets à servir en cuisine et la vente directe n'est pas négligeable. Et de détailler, lui aussi, les trois espèces les plus courantes : les poules de basse-cour (celles que l'on voit dans toutes les métairies), les poules sauvages (que les oiseleurs prennent à la chasse) et les poules d'Afrique. Les poules d'Afrique, aussi appelées «poules de Numidie», «ressemblent aux pintades ; avec cette différence qu'elles ont la crête et la barbe rouges, au lieu que les pintades les ont bleues». Distinction que nous avouons négliger au premier regard, entre des espèces cousines...

Toujours au Ier siècle de n. è., Pline (Histoire naturelle, livre X, XXVI, 38) reprend pour ces volatiles le terme de méléagrides. «C'est une espèce de poule africaine, bossue et d'un plumage bigarré. Parmi les oiseaux étrangers, ce sont les derniers qu'on ait admis sur les tables, à cause de leur puanteur désagréable; mais le tombeau de Méléagre les a rendus célèbres».

A propos de table, nous ne résistons pas au plaisir de rappeler qu'Apicius (L'Art culinaire, 226) donne une alléchante recette de «sauce pour accommoder les oiseaux», à base de menthe, de safran et d'amandes au miel que ne devaient pas dédaigner les amateurs des dites pintades...

La consultation des encyclopédies modernes nous donne d'autres renseignements. La pintade commune appartient à la sous-famille des Numidinés ; son nom scientifique est la *numida meleagris*. On s'amuse alors un instant de voir survivre, par le terme ornithologique, à la fois l'histoire de Rome - la «poule de Numidie» - et la mythologie grecque - les «Méléagrides»... - On apprend encore que la forme de la crête cornée sur la tête varie beaucoup suivant les espèces ; que les sous-espèces se distinguent par la coloration des parties dénudées de la tête, des barbillons du bec et du plumage du cou ; qu'il y a peu de différence extérieure entre les deux sexes. Il nous sera bien difficile, par conséquent, de préciser quel volatile a été représenté par le peintre de Mané-Véchen.

Autre question : de telles représentations sont-elles fréquentes en peinture romaine ? La réponse est claire : c'est non. Les échassiers, les palmipèdes, les passereaux sont innombrables sur les parois, en compartiment de plinthe, en vignette centrale, en frise supérieure, dans les provinces comme en Italie. Mais, à ce jour, point de pintade... Quant aux décors de plafond, ils sont bien trop rarement connus sur les sites de Gaule pour que l'on puisse chercher entre eux quelque analogie.

Nous aurons un peu plus de chance avec les mosaïques de sol. Une couple de pintades est représentée sur une mosaïque du IIIe siècle provenant des environs de Rome (fig.2). En Gaule narbonnaise, la mosaïque dite «de Bellérophon» à Nîmes fait se côtoyer, en deux compartiments voisins, une pintade et un faisan (Aymard, 1953). Comme la pintade, le faisan est un oiseau d'origine exotique. «Riverain du Phasis», rapporté de Colchide dit-on par Jason et les Argonautes en quête de la Toison d'Or, le *phasianus colchicus* constitue pour les Romains un mets de luxe. Héliogabale, par provocation, en fait donner à ses lions. L'austère Julien en interdit la consommation. Ce n'est donc pas un hasard si pintade et faisan sont rassemblés dans une même attirance pour les oiseaux venus d'Orient et pour les mets raffinés.

Une pintade figure encore sur une autre mosaïque trouvée à Saint-Romain-en-Gal, datée également du début du IIIe siècle (Lancha, 1981 pl. CLIII et p. 269) (fig.3). Sur le même pavement, dans un autre compartiment, le mosaïste a placé une perdrix; ce volatile familier de nos campagnes est, lui, fréquemment représenté : à Vaison la Romaine (Lavagne 2000, pl. XLII 1), à Aix-en-Provence (Ibid. pl. LXXXVII et LXXXIX), à Vienne (Lancha 1981, pl. XXXIX) sur des pavements datés en général de la fin du IIe siècle. On ne passera pas non plus sous silence les trois belles perdrix ornant une mosaïque plus tardive (IV e siècle) de Quintana del Marco en Espagne.

Ce qui saute aux yeux, comme pour la frise au ruban ondé, c'est la cohérence de la datation : pas d'exemples de représentations avant les premières décennies du IIIe siècle de notre ère ou, tout au moins, de la toute fin du siècle précédent. Aussi notre propriétaire, faisant selon toute vraisemblance réaliser son décor dans les dernières années du IIe siècle, était-il à la pointe de la mode.

Un mot encore : que peuvent être les autres oiseaux sans crête ni barbe, à points rouges sur un plumage jaune, qui sont représentés à Mané-Véchen au côté des pintades ? Par analogie, les images que nous venons d'évoquer offrent d'emblée deux solutions : un oiseau insolite, le faisan ou un oiseau familier : la perdrix.

Sans doute la seconde nous paraît-elle, à première vue, plus vraisemblable. Mais il faut tenir compte de l'extrême ténuité des vestiges ; du choix déjà étonnant, même limité aux seules pintades, de la représentation figurée ; des multiples sous-espèces de chaque volatile ; et de l'approximation dont le peintre a pu se rendre coupable ! Aussi nous resterons, pour le moment au moins, dans l'incertitude.

Nous sommes perplexes, de toutes façons : d'où peut venir le choix d'un tel répertoire décoratif ? La beauté du sujet ? On est d'autant plus dubitatif que le traitement frustre enlève tout raffinement de forme ou de couleurs. Le goût pour l'exotisme ? Mais la pintade, on l'a vue, est répandue depuis le Ier siècle avant J.-C. L'attrait de la nouveauté est oublié depuis longtemps. Une idée de luxe ? Peut-être ; encore faudrait-il qu'elle soit rattachée à quelque intérêt du commanditaire : goût personnel, élevage ?

Que pourrons-nous dire alors du propriétaire de la *villa* ? Déjà Alain Provost le cerne comme profondément influencé par l'Italie - peut-être par ses origines mêmes - et disposant incontestablement de revenus confortables. Si l'hypothèse d'une «bibliothèque» se confirme, et elle est vraisemblable, il faudra y voir la marque d'un esprit cultivé, ou qui se pique de l'être. Ajouterons-nous à ce portrait l'attention portée à l'évolution des modes et une passion pour les gallinacés ?

Texte de la conférence donnée à Corseul
Le 5 septembre 2004 par Mme Claudine ALLAG
Centre d'Etudes des peintures murales romaines
Abbaye Saint-Jean des vignes 02 200.SOISSONS

Bibliographie.

- Allag Claudine, Enduits peints de Ribemont-sur-Ancre, *Gallia*, 40, 1982, p. 107-122, fig. 4.
- Aymard Jean, La mosaïque du Bellérophon à Nîmes, *Gallia*, 11, 1953, p. 252-256.
- Ballet Pierre et Zeyer Thérèse, Fouilles d'Andilly 1978-1979 : technique de prélèvement des peintures par plaques, revue archéologique *Sites*, 1, 1979, p. 12-35.
- Barbet Alix, Les bordures ajourées dans le IVe style de Pompéi. Essai de typologie, *MEFRA* 93, 1981, 2, p. 917-998.
- Blanc Nicole et Nercessian Anne, La cuisine romaine antique, Glénat 1992.
- Campo Sylvia, Les peintures murales de Carhaix (Finistère). *In* : Peinture murale en Gaule, Actes des séminaires AFPMA 1982-1983, *BAR International Série* 240, 1985, p. 153-165.
- *La maison de «Bas de Vieux». Une riche habitation romaine du quartier des thermes d'Aregenna (Vieux, Calvados).* Service départemental d'archéologie du Calvados, 1998, p. 42.
- Lancha Janine, Recueil général des mosaïques de la Gaule. III. Narbonnaise-2. Xe suppl. à *Gallia*, CNRS 1981.
- Lavagne Henri, Recueil général des mosaïques de la Gaule. III. Narbonnaise-3. Xe suppl. à *Gallia*, CNRS 2000.
- Zeyer Thérèse, La villa gallo-romaine d'Andilly, *Archeologia*, 1, 178, 1983, p. 16-25.

- Mentionnons la parution récente d'un ouvrage que nous n'avons pas encore pu consulter : Lamblard, J. -M. *L'oiseau nègre. L'aventure des pintades dionysiaques*, Imago, 2003.

Fig. 1 : Vieux (Calvados).Peinture présentée au musée. Début du IIIe siècle ap.J.C. (*Cl. B.Amadei*)

Fig.2 : Mosaïque des environs de Rome. IIIe siècle ap.J.-C. (*Tiré de : Blanc N.et Nercessian A., La cuisine romaine antique, Glénat 1992, fig. 143*)

Fig.3 : Mosaïque de Saint-Romain-en-Gal, maison aux cinq mosaïques. Début du IIIe siècle ap. J.-C. (*Tiré de : Lancha J., Recueil général des mosaïques de la Gaule, III-Narbonnaise-2, pl. CLIII c*)