



Le pavement de la rue des Magnans à Aix-en-Provence et la naissance des trames à “ décor multiple ” dans la mosaïque gallo-romaine

Henri Lavagne

► To cite this version:

Henri Lavagne. Le pavement de la rue des Magnans à Aix-en-Provence et la naissance des trames à “ décor multiple ” dans la mosaïque gallo-romaine. Gallia - Fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine, 1994, 51, pp.202-215. <10.3406/galia.1994.2978>. <hal-01912012>

HAL Id: hal-01912012

<https://hal.science/hal-01912012v1>

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 CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Le pavement de la rue des Magnans à Aix-en-Provence et la naissance des trames à «décor multiple» dans la mosaïque gallo-romaine

par Henri LAVAGNE*

Les fouilles de la rue des Magnans ont permis de mettre au jour un pavement de mosaïque composé d'un tapis en décor multiple et d'un tableau figuré représentant le combat de Darès et Entelle (Virgile, *Énéide*, chant V). Le décor géométrique imite les plafonds à *lacunaria* et est encore proche du répertoire du commencement de l'Empire en Italie, mais on peut y déceler aussi les débuts du décor multiple qui triompha aux II^e-III^e siècles dans la vallée du Rhône. La représentation du combat de Darès et Entelle est le cinquième exemple de ce sujet trouvé en Provence et atteste l'existence d'un atelier aixois. Datation proposée : vers 150 après J.-C.

A new pavement has been recently discovered in Aix-en-Provence with a representation of a Vergilian scene on it, namely the fight between Dares and Entellus (Aeneid., V). This is the fifth example of this particular image all found at Aix-en-Provence or in the neighbourhood, which proves the existence of a workshop of mosaicists with own repertory. Around the image is an all-over pattern, wich reminds of the Latin lacunaria of the ceilings. The datation may be Trajanic or Hadrianic.

Mots clés : mosaïque, Darès, Entelle, Virgile, atelier, cahier de modèle, caissons, plafonds, Trajan, Hadrien, Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône.

* Ecole pratique des Hautes-Etudes.
Gallia, 51, 1994, p. 202-215.

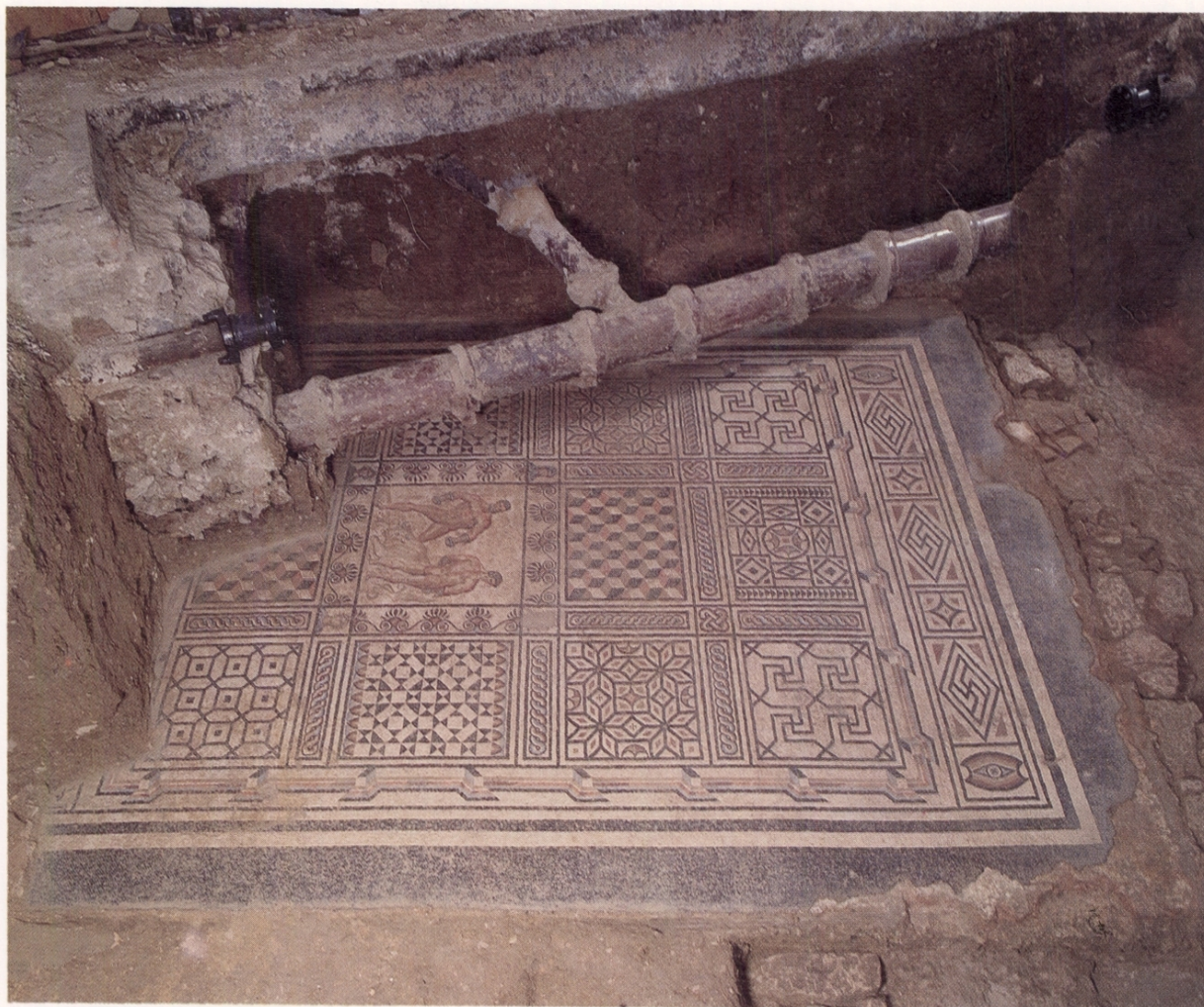


Fig. 1 — Mosaïque de la rue des Magnans à Aix-en-Provence.
En haut, vue du tapis principal au moment de la fouille.

Ci-contre, détail du tableau figuré représentant le combat de Darès et Entelle.

La mosaïque dégagée dans la pièce A de la *domus* de la rue des Magnans est, à ce jour, le plus riche de tous les pavements polychromes découverts à Aix-en-Provence. Sa place est capitale dans l'histoire des canevas dits «à décor multiple» puisqu'il s'agit du plus ancien exemple de ce type de schémas appelé à une si grande vogue en Gaule sous le Haut-Empire. En outre, cette mosaïque comporte une représentation d'une scène de l'*Enéide*, déjà connue en Narbonnaise à plusieurs reprises, et qui atteste l'existence d'un atelier de mosaïstes.

Le pavement est de grandes dimensions (8 m x 4 m), même s'il n'atteint pas la taille des plus belles mosaïques de Vienne construites sur cette trame, telles que l'*Ivresse d'Hercule*¹ (10,33 m x 6 m) ou *Achille chez Lycomède*² (10,88 m x 7,68 m). Il est à peine plus petit que le célèbre «*Calendrier de Saint-Romain-en-Gal*»³ (8,86 m x 4,48 m) et que l'exemple le plus récemment trouvé de cette série, celui d'Ouzouër-sur-Trézée⁴ (8,40 m x 6,50 m). Toutefois, la mosaïque aixoise s'en différencie déjà sur le plan de la composition car elle est constituée d'un tapis principal, comportant le tableau figuré et d'une rallonge (3 m x 4 m) à décor uniquement géométrique et ornemental. De ce point de vue, la seule comparaison qui s'impose est celle du grand pavement d'Orange (aujourd'hui au Musée Calvet d'Avignon)⁵, dont la rallonge, à l'origine, devait mesurer quatre mètres sur quatre.

La différence de facture entre les deux parties de la mosaïque (fig. 1 et 2) frappe au premier coup d'œil : très soignée, élégante dans sa polychromie pour le pavement principal, plus monotone, plus simple et de style plus lourd pour la rallonge. On est donc amené à se poser la question préliminaire de la contemporanéité des deux éléments du tapis. En réalité, les observations minutieuses des fouilleurs, confirmées par les analyses de l'équipe chargée de la dépose, ont permis d'affirmer l'homogénéité et la cohérence des supports, ce qui oblige à considérer qu'il s'agit bien d'un seul pavement d'une seule venue, même si l'on peut imaginer qu'à un «maître mosaïste» a été confié le tapis principal, tandis qu'un artisan moins expérimenté était chargé de la rallonge. La différence des deux «mains» est particulièrement visible dans le motif en redans qui

sépare les deux parties. Encore que la rallonge ne matérialise pas de manière apparente par son décor l'emplacement des lits d'un *triclinium*, il est plus que probable que telle est bien la fonction de la pièce. La position même du pseudo-*emblema* figuré le confirme puisqu'il est décentré par rapport à la surface du tapis principal mais non par rapport à l'emplacement des lits où se trouvent les convives, si les *klinai* étaient disposés en U sur la rallonge. En outre, la représentation figurée est inversée si l'on considère, comme il est vraisemblable⁶, que la porte d'entrée dans la pièce était placée dans sa partie méridionale. La lisibilité du tableau a été prévue pour les convives et non pour le visiteur qui entre dans la salle. Cette disposition a souvent été étudiée, notamment dans les *triclinia*⁷ et la recherche d'un point de vue privilégié apparaît fondamentale dans l'organisation des pièces de réception, où elle entraîne ainsi la disposition des décors de sol. Ici, le pseudo-*emblema* est bien placé au point focal (au point «riche» comme disent les architectes) c'est-à-dire l'endroit où le regard de l'observateur est amené à converger. Un artifice du décor de la bordure révèle cette intention du mosaïste : le motif des consoles qui entoure le tapis comporte un changement dans la direction des lignes de fuite, mais alors que ce changement est situé au centre des petits côtés du tapis pour signaler l'axe de la pièce, au contraire, sur les grands côtés, le changement dans l'orientation des consoles se fait à la hauteur de la scène figurée, partageant la série des huit consoles en un groupe de cinq suivi d'un groupe de trois (fig. 3) : ce déséquilibre voulu attire immédiatement l'œil de l'observateur au point de rupture. Le phénomène est bien connu dans la peinture pompéienne et a été appelé par R. Engemann «système de perspective asymétrique»⁸. John Clarke l'a analysé particulièrement⁹ dans les peintures du *triclinium* 6 de la Villa des Mystères où la disposition des consoles est la même que dans la mosaïque aixoise. Le motif des consoles ceinture toute la pièce immédiatement à la base du plafond avec les mêmes changements d'orientations destinés à créer cet effet de «strabisme convergent» qui met ici en valeur le tableau figuré. Comme l'a montré d'autre part Daniela Scagliarini¹⁰, celui qui entre dans une telle pièce n'a

1 J. LANCHA, *Recueil général des mosaïques de la Gaule, III, Province de Narbonnaise*, 2, Vienne, X^e suppl. à *Gallia*, 1981, Paris, éd. CNRS, n° 306.

2 *Ibid.*, n° 362.

3 *Ibid.*, n° 368.

4 J.-P. DARMON, H. LAVAGNE, *Recueil général des mosaïques de la Gaule, II, Province de Lyonnaise*, 3, *Partie centrale*, X^e suppl. à *Gallia*, Paris, éd. CNRS, 1977, n° 467.

5 H. LAVAGNE, *Recueil général des mosaïques de la Gaule, III, Province de Narbonnaise*, 1, *Partie centrale*, X^e suppl. à *Gallia*, Paris, éd. CNRS, 1979, n° 58.

6 Cf. *supra*, p. 198.

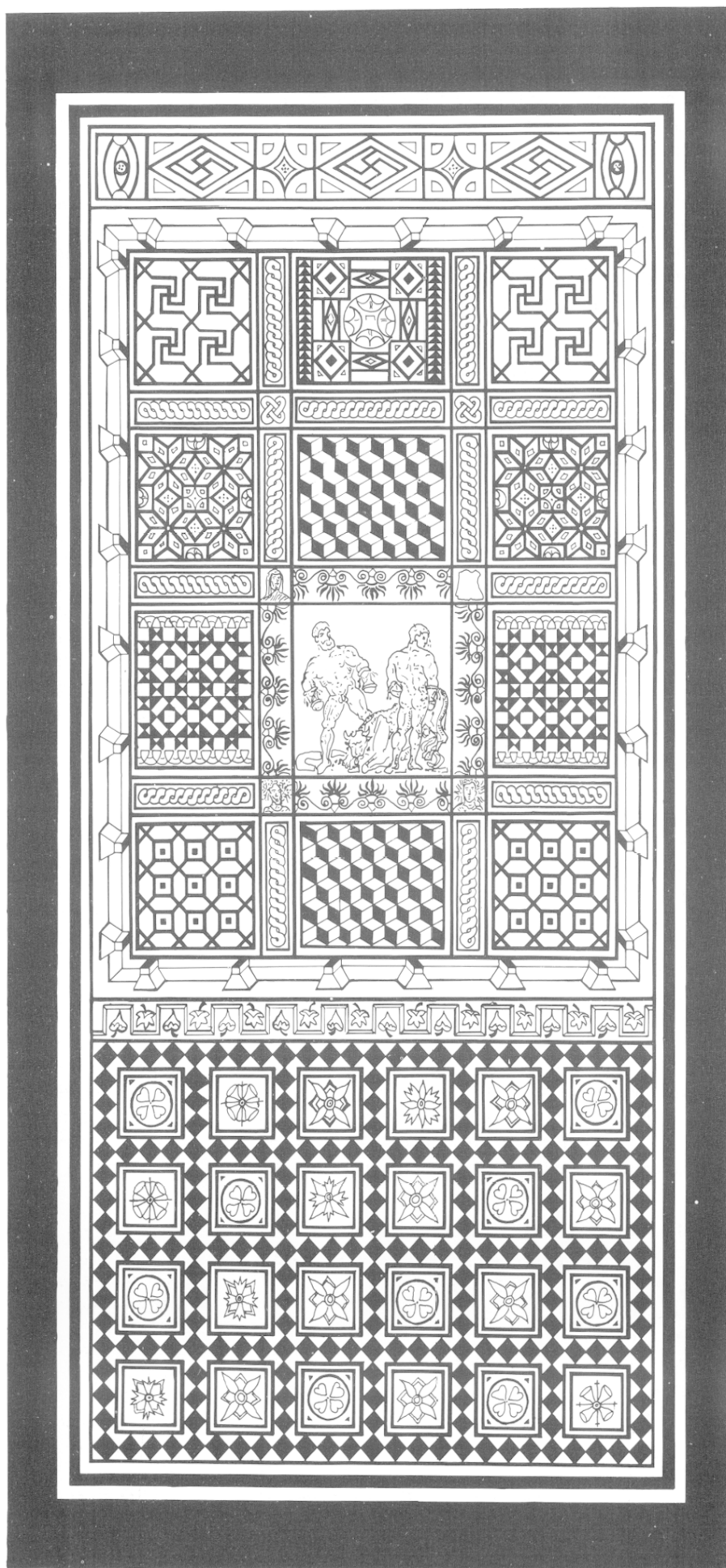
7 L. BEK, *Questiones convivales, the idea of the triclinium and the staging of convivial ceremony from Rome to Byzantium*, *Analecta romana Instituti Danici*, 12, 1983, p. 81-107.

8 J. ENGEMANN, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, Römische Mitteilungen, Erg.*, 12, 1967, p. 67, note 280.

9 J.R. CLARKE, *The houses of roman Italy, 100 B.C.-A.D. 250, ritual, space, and decoration*, Univ. of California Press, 1991, p. 105-109.

10 D. CORLAITA-SCAGLIARINI, *Spazio e decorazione nella pittura pompeiana*, *Palladio*, 23-25, 1974-1976, p. 7-10.

Fig. 2 —
Relevé du pavement
de la rue des Magnans
à Aix-en-Provence.



0 1m

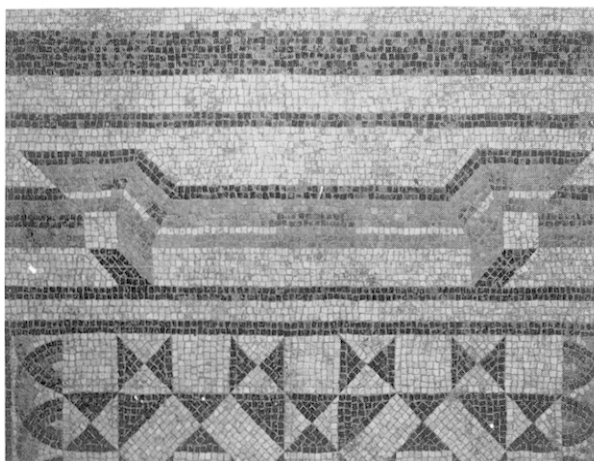


Fig. 3 — Mosaïque de la rue des Magnans.
Détail du motif des consoles.

qu'un mauvais point de vue : il est conduit par ce jeu de perspectives asymétriques à avancer dans la salle en suivant son axe et à se diriger vers le fond où sont les *klinai*. En se retournant, qu'il soit debout ou couché, il a alors le véritable point de vue satisfaisant pour contempler le pseudo-*emblema*. Dans la demeure aixoise, ce dispositif subtilement contraignant a encore été renforcé par la création d'une banquette maçonnée qui oblige le spectateur à venir s'y asseoir, quelle que soit la fonction momentanée de la pièce, repas ou non. Si le fait est bien connu dans les demeures pompéiennes, il n'est pas sans exemple en Gaule. Nous avons déjà fait remarquer qu'à Vienne la même solution technique a été utilisée dans le *triclinium* de la maison du *Châtiment de Lycurgue* (époque d'Hadrien)¹¹. Les fouilleurs qui mirent au jour la mosaïque représentant cette image avaient noté la présence d'une plinthe en mosaïque qui courait autour d'un soubassement formant «*exhedra* ou banc», ce qui permettait aux convives de suivre plus aisément la «passion» de Lycurgue représentée devant eux sur le sol.

La composition de la mosaïque est donc particulièrement travaillée puisqu'elle reprend les artifices des peintres de plafonds en tirant le meilleur parti du motif des consoles, dont le mosaïste a su exploiter paradoxalement les effets sur une mosaïque placée au sol. L'habileté de la composition correspond à la qualité technique du pavement lui-même : joints de pose très serrés, régularité des alignements des tesselles, usage de cubes en bleu égyptien coûteux pour les figures et grande variété des couleurs (violet, rouge

brique, grenat, brun foncé, rose, jaune bistre, jaune clair, blanc cassé, bleu pâle, vert bouteille, noir et blanc, soit douze teintes).

L'ensemble du tapis est raccordé aux murs par une bande noire dont la largeur varie de 20 à 37 cm. On a ensuite une bande blanche (7 cm) suivie d'une bande noire (5,5 cm) et à nouveau une bande blanche de 4,5 cm. Un double filet noir formant un cadre général entoure l'ensemble. Du côté méridional, une large bande est constituée par trois rectangles (59 cm x 32 cm) chargés d'un losange couché inscrit de couleur blanche, lui-même frappé d'un svastika, les triangles isocèles résiduels étant rouge-brun. Ces rectangles alternent avec deux carrés remplis par un carré curviligne. Aux angles, le motif le plus intéressant se trouve dans deux rectangles dressés (31,5 cm x 25,5 cm) : un bouclier semi-cylindrique échancré, posé verticalement. La partie bombée est rendue par une succession de lignes de cubes noirs, rouges, bistres, jaunes et blancs autour d'un triangle isocèle bleu ; celui-ci contient au centre l'image de l'*umbo* circulaire, traité en cubes de marbre bleuté et frappé d'une croisette noire. Ce motif de bouclier semi-cylindrique est connu dans la mosaïque gallo-romaine, mais il n'y apparaît que comme un des nombreux remplissages du répertoire du décor multiple¹², alors qu'ici il est traité pour lui-même et isolé. On le comparera donc plutôt aux boucliers qui jouent un si grand rôle dans les pavements à caissons de la fin de la République¹³ ou à la série des boucliers croisés de la mosaïque de la «*Via dei Vigili*» à Ostie¹⁴. Son origine est d'ailleurs plus probablement le répertoire décoratif des voûtes, notamment en stuc, dont l'exemple le plus connu est celui de la Maison du Cryptoportique à Pompéi¹⁵. Il est également très répandu dans l'art funéraire tardo-républicain en Italie¹⁶. On le trouve à de rares exemples dans les pavements du nord de la péninsule, mais généralement accompagné de l'image de la lance, comme dans une mosaïque d'Este¹⁷, datée par Michael Donderer de la fin du I^{er} ou du début du II^e s. de notre ère.

12 J. LANCHIA, *op. cit.*, 1981, n^{os} 328, 338, 385, 387.

13 M.L. MORRICONE MATINI, *Mosaici a cassettoni del primo secolo a.c.*, *Archeologia classica*, 17, 1965, p. 79-91.

14 G. BECATTI, *Scavi di Ostia, mosaici e pavimenti marmorei*, Rome, 1961, p. 46-47, qui le date des années 40/50 après J.-C.

15 V. SPINAZZOLA, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza, 1910-1923*, Rome, 1953, I, p. 463, fig. 526.

16 M. TORELLI, *Monumenti funerari romani con fregio dorico*, *Dialoghi di Archeologia*, 2, 1968, p. 32-54.

17 M. DONDERER, *Die Chronologie der römischen Mosaiken in Venetien und Istrien bis zur Zeit der Antonine*, Coll. *Archäologische Forschungen* (15), 1986, pl. 51, p. 154, n^o 41.

11 H. LAVAGNE, *Rome et les associations dionysiaques en Gaule (Vienne et Nîmes)*, in : *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Coll. de l'Ecole française de Rome, 89, 1986, p. 145-146.

La composition de cette bande en rectangles couchés et carrés rappelle très clairement les motifs de seuil des *domus* pompéiennes¹⁸, mais la rareté des plafonds conservés ne doit pas faire oublier que c'est aussi un des systèmes décoratifs préférés des plafonds. On pense, en particulier, à l'intrados du *cubiculum* 11 de la Villa d'Oplontis¹⁹ où il accompagnait d'ailleurs une bordure de consoles comme à Aix et se répétait au sol en mosaïque.

Ces affinités avec les motifs des plafonds deviennent de véritables emprunts directs dans le décor des consoles qui entourent le tapis principal (fig. 3). Elles sont toutes traitées avec une volonté illusionniste prononcée : face inférieure ombrée (cubes noirs), face latérale de couleur bleu pâle, embout blanc. Au-dessus de chaque solive, la partie supérieure de la console est faite d'une succession de filets noirs, bleus, rouges brique, jaunes bistre, séparés par une ligne de cubes blancs. Ces consoles constituent en mosaïque un motif relativement rare. G. Becatti²⁰ en a retracé l'évolution²¹ et signalé les principaux exemples italiens : mosaïque de la Via Nomentana au Musée du Vatican²², mosaïque aux Cygnes de Piacenza²³, mosaïque de la *Domus accanto al Serapeo* à Ostie²⁴, datée très précisément de 127 après J.-C. En Gaule, nous citerons l'exemple du pavement du «Dauphin de France»²⁵ que nous avons également daté du début du II^e s. Le seul exemple en Occident, plus tardif que la période hadriano-antonine, est proposé par K. Parlasca²⁶ pour une mosaïque de Trèves qu'il pense pouvoir dater du début du IV^e s., mais on fera remarquer que le pavement est si lacunaire qu'on ne peut guère se fier à d'autres éléments de datation que la bordure elle-même. Elle est d'ailleurs beaucoup plus schématique que dans les exemples du début du II^e s. et l'on note que les espaces déterminés entre chaque console sont devenus de simples losanges

parce qu'ils ne sont plus compris comme des soffites architecturaux. On a le même phénomène dans l'exemple de Clerval (Doubs)²⁷ que H. Stern datait de la fin du II^e s. ou du début du III^e s., dans lequel l'apparence de triangles est plus soulignée encore, avec, en outre, le détail purement mosaïstique de la croissette qui orne l'embout de chaque poutre. Dans le cas d'Aix, nous sommes très clairement dans une phase antérieure à cette évolution du motif vers une valeur uniquement ornementale.

La volonté d'imitation d'un décor de plafond est encore corroborée par la grille utilisée pour le tapis principal. Il s'agit du canevas traditionnel de grands carrés en échiquier séparés par des bandes qui se croisent orthogonalement. Les grands carrés (en moyenne 62 cm x 63 cm) apparaissent donc entourés par deux, trois ou quatre rectangles (selon leur position) chargés d'un fragment de tresse, les petits carrés d'intersection portant un nœud de Salomon, sauf pour le pseudo-*emblemata* central qui a ses propres bordures et un motif figuré dans les petits carrés d'intersection. Les décors géométriques se répètent symétriquement par rapport à la rangée de carrés placés au centre du pavement et il y a en plus une seconde symétrie verticale entre les deux carrés qui sont placés au-dessus et au-dessous du tableau figuré.

Description des motifs de remplissage des carrés, de gauche à droite et de haut en bas :

- carrés 1 et 3 - méandre de quatre svastikas en composition couvrante, au trait, noir sur fond blanc ;
- carré 2 - composition en quadrillage de bandes croisées, faites de rectangles (ici chargés de losanges) alternativement couchés et dressés et de carrés en motifs d'intersection débordant, déterminant une croix au centre, elle-même chargée d'un cercle, à l'intérieur duquel quatre peltes opposées non contiguës font apparaître un carré curviligne. La seule note colorée est donnée par les peltes bi-partites rouges et jaunes et par le petit carré central rouge placé au centre du grand carré curviligne. Sur les côtés du carré, deux lignes d'épines rectilignes superposées en triangles isocèles noirs (fig. 4) ;
- carrés 4 et 6 - composition de quatre étoiles de huit losanges et de carrés sur la pointe, déterminant un carré central chargé d'un carré curviligne. Dans les rectangles occupant la ligne de chute du canevas, des peltes bi-partites jaunes et rouges. Dans les losanges des branches des étoiles, sont placés de petits losanges rouges, dans les carrés droits des angles du caisson, un petit carré de couleur bistre, dans les carrés sur la pointe blancs, une fleurette noire. Trait original et jusqu'ici inconnu dans le répertoire de la Gaule, le mosaïste a placé un petit carré de quatre cubes jaunes au centre des étoiles de huit losanges ;

18 M.E. BLAKE, The pavements of the roman buildings of the Republic and early Empire, *Memoirs of the American Academy in Rome*, 8, 1930, p. 118, 2, 33, 2 etc.

19 J.R. CLARKE, *op. cit.*, 1991, p. 120-121, fig. 48.

20 G. BECATTI, *op. cit.*, 1961, p. 148-149.

21 K. PARLASCA, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin, 1959, p. 55, note 8, en donne également la liste.

22 B. NOGARA, *I mosaici antichi conservati nei palazzi pontifici del Vaticano e del Laterano*, Mailand, 1910, n° 9, pl. 18.

23 G. BECATTI, Alcune caratteristiche del mosaico bianco-nero in Italia, in : *La mosaïque gréco-romaine I, Colloques internationaux du CNRS, Paris 1963*, Paris, éd. du CNRS, 1965, p. 19, fig. 2.

24 G. BECATTI, *op. cit.*, 1961, p. 148-149.

25 H. LAVAGNE, Une mosaïque gallo-romaine de Nîmes offerte au Dauphin de France en 1825, *Revue du Louvre et des Musées de France*, 3, 1988, p. 203-207.

26 K. PARLASCA, *op. cit.*, 1961, p. 56.

27 H. STERN, *Recueil général des mosaïques de la Gaule, I, Province de Belgique*, 3, Partie sud, Paris, éd. CNRS, 1963, n° 314A et p. 60.

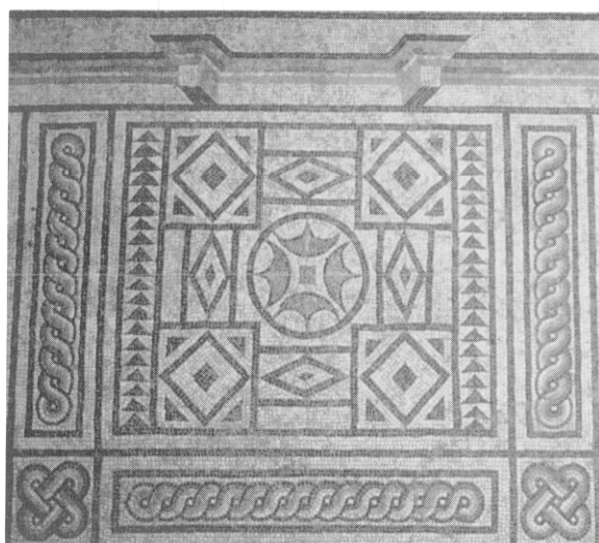


Fig. 4 — Mosaïque de la rue des Magnans.
Détail d'un des motifs géométriques.

- carré 5 - composition triaxiale de cubes en perspective, dont les deux faces latérales visibles sont blanches et noires, la face supérieure étant alternativement rouge et jaune.
- carrés 7 et 9 (fig. 3) - damier dont les cases sont chargées de quatre rectangles obliques tangents blancs autour d'un carré sur la pointe noir, frappé d'un carré blanc inscrit droit, ce damier faisant apparaître un quadrillage de bandes de sabliers en opposition de couleurs et de carrés blancs. Pour compléter ce schéma déjà passablement original et complexe, le mosaïste a greffé sur les deux côtés horizontaux du caisson une bordure d'ogives polychromes rouges et jaunes déterminant des écailles emboîtées blanches cernées d'un liseré bleu pâle ;
- carré 8 - c'est celui du tableau figuré, il a ses bordures propres (cf. *infra*) ;
- carrés 10 et 12 - octogones irréguliers sécants et adjacents par les petits côtés déterminant des carrés et des hexagones oblongs. L'ensemble est traité en double filet noir sur fond blanc ;
- carré 11 - à nouveau la composition triaxiale de cubes en perspective comme dans le caisson 5.

Seul le carré 8, qui porte la représentation figurée, est entouré d'une bordure unique dans ce pavement : ce sont des «anthémions» stylisés formés de trois fleurs noires, reliées par leurs volutes. Le cœur du motif est de couleur rouge avec un apex inférieur bleu pâle. Dans les quatre petits carrés du quadrillage de bandes sont représentées les images des Saisons. L'Hiver a des traits féminins, la tête et le buste étant recouverts d'un voile qui cache aussi les mains ramenées sous le menton. Abondance de cubes de bleu égyptien et de marbre bleuté. Le Printemps a un visage peut-être plus masculin, il est vêtu d'un manteau vert et porte, piquées dans les cheveux, des feuilles vertes et des fleurs bleues

et rouges. L'Été, le visage tourné de trois-quarts, a un manteau bleu agrafé sur l'épaule par une fibule rouge et des épis de blé (jaunes) sont mêlés à sa chevelure. Seul le carré de l'Automne était déjà détruit quand le pavement fut dégagé.

La liaison entre le tapis principal et la rallonge est faite par une bordure en redans d'assez médiocre facture. Même si le mosaïste a cherché à enrichir le tracé du motif en doublant le filet noir par un double filet rouge, jaune et bleu, la mise en place des feuilles dans chaque redan est maladroite, qu'elles soient en forme de cœur ou de feuilles de vigne. Aux deux extrémités, le redan s'interrompt contre le filet double du cadre général avec une certaine gaucherie. On peut penser que le motif est une transposition d'un décor de corniche modillonnaire, avec alternance de soffites et de modillons ornés de feuilles, mais vue en à-plat comme dans un relevé d'architecte. On pourrait comparer, entre autres exemples, avec les corniches récemment étudiées dans les temples d'Alésia²⁸.

La rallonge est de meilleure venue, même si son exécution reste inférieure à celle du tapis principal. Elle consiste en un quadrillage de bandes formées par une ligne simple de petits carrés noirs sur la pointe enserrant une série de 26 carrés chargés de fleurons polychromes appartenant seulement à quatre types différents. On distingue un fleuron à quatre pétales cordiformes en sautoir, de couleur rouge et brun ; un fleuron à quatre pétales lancéolés en sautoir, rouge et brun, autour d'un bouton central, alternant avec quatre pétales plus courts aux extrémités triangulaires ; un fleuron à quatre pétales campaniformes séparés par quatre pistils en croix, de couleur noire ; un fleuron à quatre feuilles lancéolées, en sautoir, alternant avec quatre pétales plus réduits, à trois pointes. Chaque carré comporte un encadrement interne en double filet tantôt bistre tantôt rouge. Ces cinq types de fleurons sont répartis de manière variée mais sans qu'on puisse discerner un ordre particulier.

Les deux trames que nous venons de décrire sont en elles-mêmes parfaitement connues, mais leur traitement particulier à Aix et surtout leur coexistence sur le même pavement en font tout l'intérêt, car elle permet de résoudre des problèmes chronologiques jusqu'ici très contestés sur l'apparition de ces schémas de composition et leur remplissage en «décor multiple». Dans le tapis principal, l'effet visuel n'est pas celui d'un quadrillage de bandes croisées mais celui d'un échiquier composé de caissons nettement séparés. Cette impression est volontairement traduite par l'utilisation, jusqu'ici inconnue, de la tresse fragmentée dont les éléments sont enfermés dans les longs rectangles qui bordent les caissons, soulignant ainsi le compartimentage de l'ensemble. Manifestement, l'artiste a voulu accentuer la

²⁸ A. OLIVIER. Corniches et couronnements gallo-romains à Alésia (Alise-Sainte-Reine, Côte-d'Or), *Gallia*, 46, 1989, p. 53, fig. 8 et 9.

ressemblance avec un plafond en donnant à chaque caisson une individualité, qui fait penser au système des *lacunaria* hellénistiques et romains. L'étude de cette composition a été faite à plusieurs reprises, notamment par H. Stern²⁹, J. Lancha³⁰ et plus récemment par G. Salies³¹ et C. Pallasman-Unterregger³². Si l'origine et la dérivation des plafonds à caissons sont incontestées, en revanche, un premier désaccord s'est élevé sur le problème de la différence typologique et chronologique qui existerait entre l'utilisation de ce schéma en mosaïque sous la forme du quadrillage droit de carrés juxtaposés et sa variante, le quadrillage de bandes croisées. Pour H. Stern³³, les deux compositions devraient être nettement séparées. Pour lui, «dans le groupe des mosaïques à carrés en échiquier, c'est la forme des cadres, de type variable, qui est décisive, le fond étant, en général, décoré d'un fleuron ou d'un motif semblable, qui n'est pas couvrant». Pour Gilbert Picard³⁴, au contraire, les «deux groupes n'en font qu'un et proviennent probablement d'un même modèle», le décor des plafonds à *lacunaria*. J. Lancha³⁵ a précisé la différenciation que soutenait H. Stern en affirmant que les deux trames se succédaient dans le temps : dans une première phase (première moitié du II^e s.) apparaîtraient les quadrillages droits en échiquier, puis, entre 150 et 220 après J.-C. se développerait une seconde phase au cours de laquelle le quadrillage de bandes croisées tendrait à remplacer le quadrillage droit, en lui empruntant les éléments de ses remplissages décoratifs. Ainsi la mosaïque de l'*Hercule ivre* de Vienne³⁶ dont les carrés sont reliés (comme dans la rallonge du pavement aixois qui nous occupe) par des lignes de carrés sur la pointe, serait «le chef d'œuvre du décor multiple» et devrait être datée du troisième quart du II^e s., au moment même où s'impose «la première ébauche du quadrillage de bandes croisées», illustrée par

un autre pavement de Vienne, trouvé dans la même *domus*³⁷. On voit que l'exemple de la rue des Magnans met un terme à cette controverse et permet de conclure en faveur de l'hypothèse de G. Picard : il s'agit bien à Aix d'un schéma en échiquier de carrés, dérivé de celui des plafonds à *lacunaria*, mais les cases sont enserrées dans un réseau que trace un quadrillage de bandes chargées de segments de tresse. On est à mi-chemin entre le pavement d'Orange³⁸, daté de la première moitié du I^{er} s. de notre ère, dans lequel la juxtaposition des caissons est totale, et la série des mosaïques à décor multiple de la vallée du Rhône (type Lyon et Vienne)³⁹ où les cases carrées sont reliées par le fil continu soit d'une tresse, soit d'une ligne de carrés sur la pointe. De plus, la rallonge de la mosaïque aixoise offre elle-même le meilleur exemple de la contemporanéité de l'autre schéma sur le même pavement !

La mosaïque de la rue des Magnans peut donc prendre place comme tête de série possible, avant la séparation des deux trames, dont elle atteste l'origine commune. Plusieurs détails iconographiques permettent de préciser cette antériorité. D'abord dans le caisson 2, la ligne d'épines noires qui bordent la case sur deux côtés ; cette bordure qui va devenir dans la production en décor multiple une des plus fréquentes ressources des mosaïstes pour encadrer les cases n'apparaît ici que très discrètement, comme celle en ogives des caissons 7 et 9. Pour les autres caissons, les compositions occupent tout le champ de la case, comme dans les exemples les plus anciens de cette trame. On pense, en particulier, à la mosaïque du «salone degli elefanti» de la Maison du Cryptoportique à Pompéi⁴⁰ où l'on a la même absence de bordures internes au profit d'un décor géométrique couvrant toute la surface ; ou encore à une mosaïque de Gubbio d'un style de remplissage très comparable à celui d'Aix et qui doit être datée de l'époque d'Hadrien⁴¹. Un autre trait permet de préciser l'antériorité du pavement aixois par rapport à ceux de la vallée du Rhône : on a remarqué que dans ce type de grilles, il y a toujours alternance d'un carré et d'un disque dans les cases de l'échiquier, et cette alternance canonique n'existe

29 H. STERN, Ateliers de mosaïstes rhodaniens d'époque gallo-romaine, in : *La mosaïque gréco-romaine I, Colloques internationaux du CNRS, Paris 1963*, Paris, éd. du CNRS, p. 233-243.

30 J. LANCHA, *Mosaïques géométriques, les ateliers de Vienne-Isère*, Rome, 1977, p. 18-56.

31 G. SALIES, Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken, *Bonner Jahrbucher*, 174, 1974, p. 1-30.

32 C. PALLASMAN-UTTEREGGER, Entstehung und Entwicklung der Quadratsysteme in der römischen Mosaikkunst, *Jahresheften des Österreichischen archäologischen Instituts*, 57, 1986-1987, p. 222-290.

33 H. STERN, *op. cit.*, 1965, p. 241.

34 Intervention de G.-Ch. Picard dans *La mosaïque gréco-romaine I, Colloques internationaux du CNRS, Paris 1963*, Paris, éd. du CNRS, p. 242.

35 J. LANCHA, *op. cit.*, 1977, p. 30-32.

36 Cf. *supra*, note 1.

37 J. LANCHA, *op. cit.*, 1977, p. 30 et *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, III, Province de Narbonnaise, 2, Vienne, n° 307.

38 Cf. *supra*, note 5.

39 Pour Lyon : *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, II, Province de Lyonnaise, 1, n°s 1, 58, 59, 122, 137 ; — pour Vienne : *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, III, Province de Narbonnaise, 2, n°s 306, 315, 328, 339, 350, 362, 368.

40 V. SPINAZZOLA, *op. cit.*, 1953, p. 549, fig. 608 et 613.

41 C. PALLASMAN-UTTEREGGER, *op. cit.*, 1986-1987, p. 274, fig. 9a et note 142.

pas encore dans la mosaïque que nous étudions. Enfin, la mosaïque viennoise et, à un degré moindre, celle de Lyon se caractérisent par une richesse et une inventivité dans les décors de remplissage (objets, animaux, poissons, mascarons, fleurons variés, etc.) que nous n'avons pas ici. Une datation avant le grand essor des ateliers de la vallée du Rhône est donc certaine pour le pavement de la rue des Magnans.

Peut-on préciser davantage ? Quelques motifs confirment cette datation haute. D'abord la composition rare des caissons 7 et 9 qui est connue (sans les écailles) à Saint-Bertrand-de-Comminges où C. Balmelle la date⁴² «fin I^{er}-début II^e s.». Ensuite, le motif des cubes en perspective des caissons 5 et 11, qui appartient au répertoire le plus archaïque de la peinture comme de la mosaïque. On le connaît, en effet, dans la Maison des Griffons à Rome⁴³, où il figure à la fois en pseudo-*emblema* au sol et en peinture sur les murs (vers 100-80 avant J.-C.). On ne le retrouve guère en Gaule qu'au II^e s.⁴⁴. Les décors purement géométriques des caissons 1 et 3⁴⁵, 4 et 6, 10 et 12 sont ceux que l'on trouve le plus couramment à Pompéi et en Italie du nord. Enfin, il faut souligner la présence du très rare motif des «anthémions» du caisson figuré. Depuis leur origine grecque⁴⁶ ils n'ont cessé de devenir plus stylisés et se confondent presque avec la palmette, si présente dans le décor architectural des corniches⁴⁷. Pour la Gaule, on citera une mosaïque ancienne (première moitié du II^e s.) de la région de Poitiers⁴⁸ où la palmette est seule, mais aussi un pavement d'Aix-en-Provence, trouvé rue de la Mole⁴⁹, dans laquelle l'anthémion est extrêmement proche de celui de la rue des Magnans, au point qu'on

pourrait y voir une marque d'atelier⁵⁰. Les fleurons de la rallonge sont malheureusement moins significatifs et leur simplicité ne permet guère de les dater. Tout au plus, peut-on rapprocher le type formé de quatre cœurs avec celui de la mosaïque d'Orange citée plus haut⁵¹ et remarquer que la forme des pistils en croix que présente un autre fleuron aixois est semblable à celle d'un motif analogue d'une mosaïque d'Avignon⁵², datable du milieu du II^e s. On peut également trouver quelques points de convergence avec les fleurons simples de la mosaïque n° 408 de Saint-Romain-en-Gal⁵³ pour laquelle la date du II^e s. a été avancée.

Tous les éléments de comparaison que nous venons d'analyser orientent donc la datation de la mosaïque de la rue des Magnans vers le milieu du II^e s. de notre ère. Si l'on considère que l'essor des ateliers de la vallée du Rhône, à Vienne et à Lyon, se place dans les années 150/170, nous proposerions volontiers la période des règnes d'Hadrien ou d'Antonin, selon qu'on est sensible à l'aspect encore très classique et très italique du tapis principal, ou au contraire au style plus «gallo-romain» de la rallonge. L'iconographie du tableau figuré reflète cette même ambivalence (fig. 1).

L'identification du sujet représenté est aisée : c'est la fin du combat qui met aux prises Darès et Entelle, au chant V de l'*Enéide* (vers 362-482). On connaît cet épisode des jeux funèbres donnés par Enée en l'honneur d'Anchise. Parmi les joutes athlétiques figure le combat du ceste, dont les protagonistes sont le vieil Entelle et le jeune Darès. Entelle, à gauche, à l'arrière-plan, est dépeint comme un athlète à la stature colossale (fig. 5a) ; il a une barbe grisonnante (rendue par des cubes bleus et noirs) et porte des cestes aux lanières de cuir de taille démesurée. Darès, plus jeune et plus mince que son rival, est montré de dos, au moment où il quitte le combat, le front saignant (fig. 5b). Entre les deux, le taureau blanc qui était le prix du vainqueur fixé par Enée, s'effondre, le muflé ensanglanté. Entelle vient de l'abattre d'un seul coup de poing, pour le sacrifier sur le lieu même de sa victoire, aux Mânes d'Eryx. Le mosaïste a su exprimer avec une grande force ce moment final où les deux héros affrontent leur destin et il est resté très proche du texte de Virgile que nous donnons ici dans la traduction de J.-P. Chausserie-Laprée⁵⁴ :

50 L'étude complète du motif a été faite par S. GOZIAN, Deux motifs de bordure sur les mosaïques de Byzacène, *Karthago*, XVII, 1976, p. 169-184.

51 *Supra*, note 4.

52 H. LAVAGNE, *Recueil général des mosaïques de la Gaule, III, Province de Narbonnaise*, 1, n° 23, pl. IX.

53 J. LANCIA, *Recueil général des mosaïques de la Gaule, III, Province de Narbonnaise*, 2, n° 408.

54 Traduction J. Chausserie-Laprée de : VIRGILE, *Œuvres complètes, I. L'Enéide*, Paris, éd. La Différence, 1993, p. 327-329.

42 C. BALMELLE, *Recueil général des mosaïques de la Gaule, IV, Province d'Aquitaine*, 1, *Partie méridionale*, Paris, éd. CNRS, 1980, n° 34, p. 52 et pl. IX.

43 M.L. MORRICONE MATINI, *Mosaici antichi in Italia, regione I, Roma : Reg. X, Palatium*, Rome, 1967, n° 9, p. 24 et pl. 26.

44 H. STERN, *Recueil général des mosaïques de la Gaule, I, Province de Belgique*, 3, n° 361B et 383, pl. 67.

45 Pour les octogones sécants et tangents, voir H. LAVAGNE, La mosaïque, art industriel ou art mineur, *Formes*, I, 1978, p. 8-18.

46 A. OVADIAH, *Geometric and floral patterns in ancient mosaics*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1980, p. 181-185.

47 H. VON HESBERG, *Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit*, Berlin, 1980, pl. 16, 1, 21, 4, 22, 1.

48 M.-N. NICOLINI, Les mosaïques romaines de Poitiers et de sa région, *III^e Congrès national des sociétés savantes, Poitiers 1986, archéologie*, p. 37 et fig. VII, 3, p. 35.

49 F. BENOIT, Informations archéologiques, Circonscription d'Aix-en-Provence (région sud), *Gallia*, 18, 1960, p. 302.

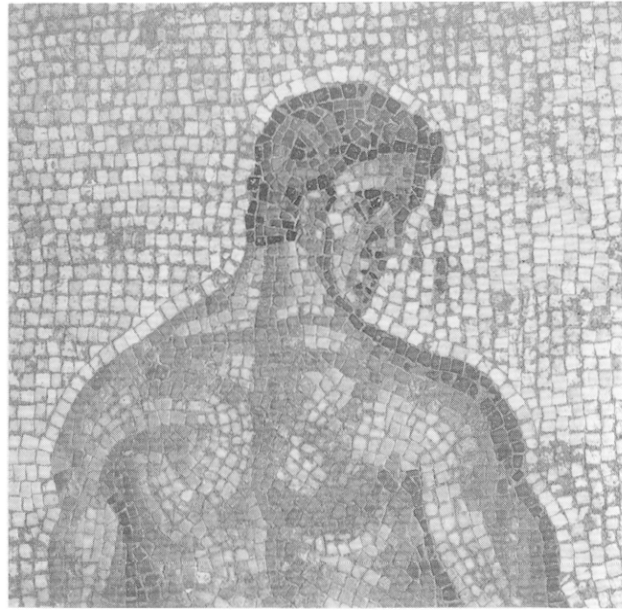
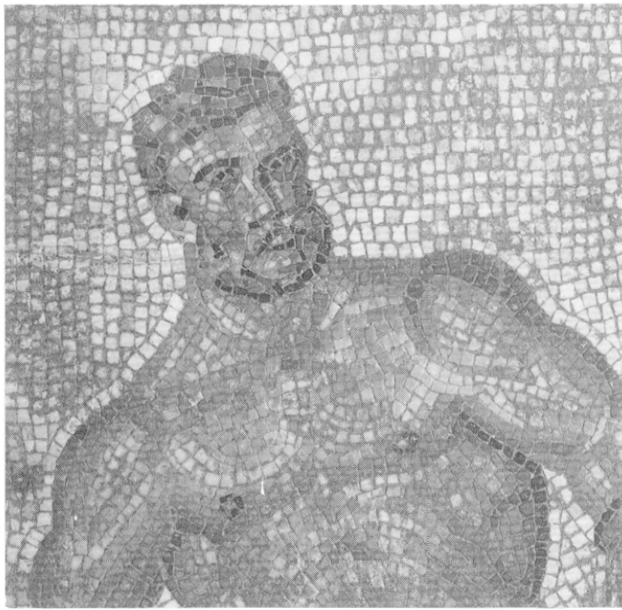


Fig. 5 — Mosaique de la rue des Magnans. Détails des personnages du *pseudo-emblema* : Entelle (a) et Darès (b).

*Le grand Enée, alors, veut calmer les colères :
De la fureur d'Entelle il faut briser la rage.
Au combat qu'il arrête, il arrache Darès ;
Puis, à l'homme épuisé que quelques mots apaisent :
« Las ! » dit-il « quels transports ont aveuglé ton âme ?
Voix : les dieux t'ont laissé (d'autres forces sont là),
Cède-leur. » A ces mots, sa voix rompt le combat.
Genoux traînants, meurtris, tête flottante et molle,
Bouche crachant le sang (épais, des dents s'y mêlent),
Darès, par ses amis, aux neufs est ramené.
Appelés, on leur donne et le casque et l'épée ;
La palme et le taureau seront le lot d'Entelle.
Vainqueur, ivre d'orgueil, de son taureau si fier :
« Fils de Vénus » dit-il « et vous, Troyens, sachez
Et la belle vigueur qu'avait mon jeune corps
Et la mort dont Darès fut par vous préservé. »
Il se planta, sitôt, en face de la bête
(Prix de la lutte, elle était là), poing droit dressé.
Leva son ceste dur, qui frappe entre les cornes,
Et du crâne brisé fit jaillir la cervelle.
Tremblant, sans vie, au sol, le bœuf tombe et s'affaisse.
Lui, du fond de son âme, il verse ces paroles :
« Eryx, reçois ce sang, plus digne que Darès.
Vainqueur, ici je pose et mon art et mes cestes. »*

Les corps des deux pugilistes sont traités dans des tons bruns, rouges, roses, les contours étant soulignés de lignes de cubes violets. L'usage des cubes blancs, beaucoup plus parcimonieux pour Entelle que pour Darès, donne au premier un aspect plus sombre et plus écrasant, corrigé par les traits du visage qui reste franc et ouvert. Darès est plus maladroitement figuré, mais son attitude était plus difficile à exprimer puisqu'il fallait le montrer de dos, au moment où il quitte l'arène, tout en laissant voir son visage et son front d'où coule le sang (fig. 5b). Le caractère massif des personnages et leur

lourde démarche est remarquablement traduite ; c'est celle de tous les cestiaires, car leur arme de combat faite de plaquettes de plomb entourées de lanières de cuir est toujours d'un poids considérable si bien que chaque mouvement pour asséner un coup risque de déstabiliser celui qui le porte et de l'entraîner dans une chute irrémédiable. Il leur faut donc assurer constamment leur équilibre en prenant appui sur leurs jambes. C'est en particulier la position d'Entelle qui vient de frapper le taureau. L'animal (de couleur blanche comme il est de règle pour les sacrifices romains) est lui aussi représenté avec habileté, puisque pour montrer qu'il est *in articulo mortis*, le mosaïste l'a représenté déjà affaissé sur les pattes de devant alors que l'arrière-train est encore debout et que sa queue fouette le sol.

Outre la qualité de l'iconographie, l'intérêt de l'image est sa rareté. Hormis le groupe des mosaïques provençales, le sujet n'a jamais été reproduit sur aucune autre mosaïque, ni sur aucune peinture du monde romain⁵⁵. Or, en Narbonnaise, nous en avons relevé cinq exemples, dont trois à Aix même, ce qui prouve l'existence d'un atelier qui a fait de cette scène une des réussites privilégiées de son répertoire. Le premier cas est fourni par une mosaïque aujourd'hui perdue mais connue par une aquarelle de Fauris Saint-Vincent⁵⁶ du

⁵⁵ Les combats de cestiaires anonymes ou désignés sur les mosaïques par leur nom sont, par contre, assez nombreux.

⁵⁶ A. FAURIS SAINT-VINCENT, *Mémoire sur les mosaïques en général, recherches appliquées faites à Aix-en-Provence en 1790*. Ce mémoire ne fut prononcé à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres que le 2 mai 1817 (Archives de l'Académie, dossier 3H22).



Fig. 6 — Mosaïque de l'Hôpital Saint-Jacques à Aix-en-Provence.
Aquarelle conservée aux Archives de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres.



Fig. 7 —
Mosaïque de la rue des Chartreux à Aix-en-Provence.

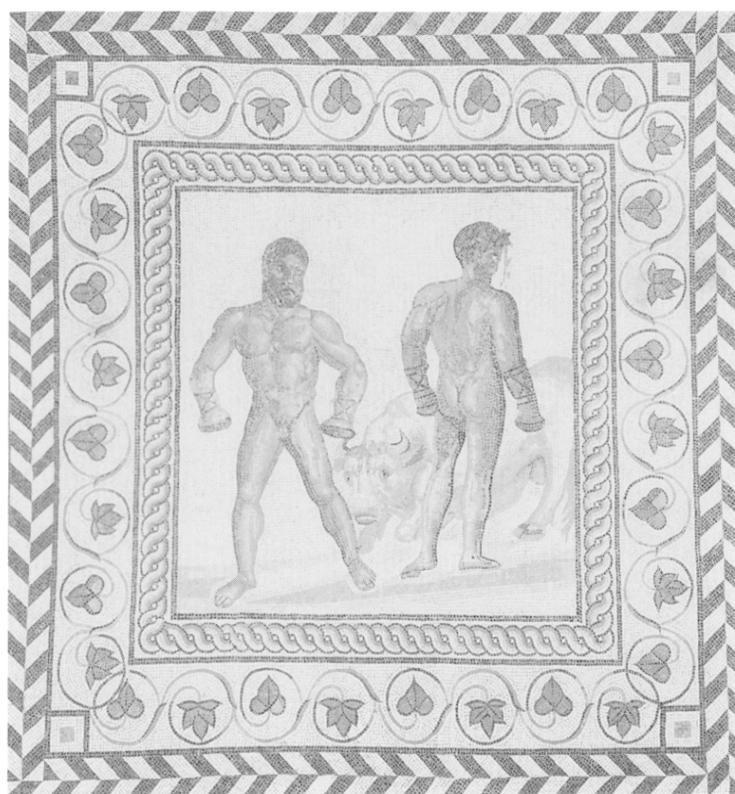


Fig. 8 — Mosaïque de Villedaure (Vaucluse).
Musée Paul Getty, Malibu, U.S.A.

début du XIX^e s. (fig. 6). Le pavement avait été mis au jour en 1788 dans une *domus* construite contre l'enceinte de la cité antique, à l'emplacement de l'hôpital Saint-Jacques. Par sa taille (un carré de 0,96 m de côté au centre d'un tapis géométrique), par les attitudes des personnages, la mosaïque de l'hôpital Saint-Jacques semble avoir été très proche de celle de la rue des Magnans : autant qu'on puisse l'assurer à partir d'un dessin, il nous paraît qu'elle appartenait au même atelier. La composition géométrique qui entourait le tableau central pourrait être datée du milieu du II^e s.

Aix a donné un troisième exemple de cette iconographie, avec la mosaïque de la maison de l'Enclos des Chartreux⁵⁷. Le schéma est exactement analogue même si la taille du pseudo-*emblema* est nettement supérieure (1,52 m de côté). Dans le détail, les différences apparaissent : les protagonistes sont plus statiques (fig. 7), le rendu des musculatures est plus faible avec une palette de couleurs moins riche. Les contours des corps sont nettement cernés par des cubes

noirs, ce qui accentue encore l'aspect de silhouette des deux pugilistes. Le taureau a perdu toute vivacité, car au lieu de s'effondrer sur les pattes de devant, il est déjà complètement couché. Aussi nous paraît-il difficile de penser que la mosaïque est de la même main que le pavement de la rue des Magnans. Le motif de rinceau qui accompagne l'image peut lui faire assigner une date légèrement postérieure dans le courant de la seconde moitié du II^e s.

Un quatrième exemplaire a été trouvé, au début de ce siècle, dans une *villa* des environs d'Aix-en-Provence, à Villedaure (Vaucluse)⁵⁸ et malgré des parentés formelles très apparentes, on ne peut soutenir que l'auteur puisse être le même que celui de la mosaïque de la rue des Magnans (fig. 8). Le pseudo-*emblema* atteint ici une taille beaucoup plus grande (2,06 m de côté) et il est entouré par trois bordures successives, dont une en rinceau de feuilles polychromes qui s'apparentent plutôt aux végétations de style sévérien. Les personnages ne sont d'ailleurs pas campés de la même façon que dans les

⁵⁷ Publiée par nous dans G. BERARD *et alii*, *Les fouilles de l'Enclos des Chartreux. De l'antiquité au XVII^e s.*, Coll. Documents d'archéologie aixoise (5), 1990, p. 20-22.

⁵⁸ H. LAVAGNE, Le combat de Darès et Entelle (*Enéide*, V, 362-482) sur une mosaïque de Villedaure (Vaucluse), in : «Présence de Virgile», Actes du Colloque Caesarodunum XIII bis, Paris, éd. Les Belles Lettres, 1978, p. 133-146.

trois exemples précédents. Entelle est passé au premier plan, le taureau n'est plus placé entre les deux combattants mais se trouve au fond et il est en partie coupé par le cadre du tableau. Les corps des personnages sont plus longilignes, les attitudes et les visages moins expressifs. Nous serions enclin à dater cette mosaïque de la fin du II^e s. ou même de la pleine époque des Sévères.

Enfin, il faut mentionner le cinquième exemple de cette série, un pavement mis au jour en 1984 à Nîmes, malheureusement très mutilé. La scène raconte bien le même épisode mais de manière sensiblement différente. Le tableau n'est plus carré mais rectangulaire, de façon à mettre en page un troisième personnage qui n'apparaissait pas jusqu'ici. Enée lui-même, en position de juge du combat, qui proclame la victoire d'Entelle d'un geste du bras. Darès s'éloigne et semble porter la main à son visage ensanglanté. Entelle brandit le ceste dans sa direction. Seul le taureau, au centre du tableau, est analogue aux images aixoises. Les premières analyses de J.-P. Darmon⁵⁹ tendraient à proposer une date vers le début du III^e s., comme à Villelaure. Si les quatre premiers pavements appartenaient à des *domus* privées, celui de Nîmes, en revanche, semble bien avoir été conçu pour un édifice public, peut-être le local de la corporation des utriculaires de la ville⁶⁰.

Nous sommes donc en présence d'une série de cinq pavements dont trois à Aix représentant la même image, concentrés sur une zone géographique assez limitée (Aix, Villelaure, Nîmes). Cet épisode virgilien n'étant représenté nulle part ailleurs, l'hypothèse d'un atelier aixois s'impose. On doit imaginer qu'il s'est déplacé dans les régions voisines, faisant exécuter par des ouvriers parfois différents une scène favorite de leur répertoire et qui, en outre, plaisait aux commanditaires de la Provence romaine. La plus ancienne mosaïque est sans conteste celle de la rue des Magnans (époque hadriano-antonine), peut-être contemporaine de celle de l'hôpital Saint-Jacques, pour autant qu'on puisse en juger d'après le document figuré et ces deux pavements aixois sont suivis, peu après, par celui de la rue des Chartreux. Ceux de Villelaure et de Nîmes en dérivent, à quelque quarante ans de distance environ.

Ce n'est pas le lieu de rouvrir ici le dossier si controversé des «cahiers de modèles»⁶¹. Les cinq exemples de Narbonnaise nous paraissent en confirmer l'existence, si l'on entend par là de simples recueils où

59 J.-P. DARMON, les mosaïques du site des AGF, in: *Archéologie à Nîmes, 1950-1990, bilan de 40 années de recherches*, Nîmes, 1990, p. 63-74.

60 M. JANON, De Judée en Narbonnaise, reconnaissance de quelques sanctuaires du pouvoir, *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Antiquité*, 103, 1991, p. 772.

61 Ph. BRUNEAU, Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles ?, *Revue archéologique*, 1984, fasc. 2, p. 241-272 ; — H. LAVAGNE, La mosaïque antique, *La Recherche*, 198, avril 1988, p. 472-473.



Fig. 9 — Arlon (Belgique).
Relief du mausolée de Vervicius (Musée).



Fig. 10 — Metz. Relief d'un mausolée autrefois au musée
(relevé du moulage).

étaient conservées des esquisses fixant des attitudes et des gestes et non des images très détaillées. Les détracteurs de ces «cahiers de modèles» supposés diront peut-être que la fréquence de ces représentations sur une aire géographique restreinte permet de penser que les membres d'un même atelier pouvaient mémoriser suffisamment la composition d'une scène pour pouvoir la reproduire à cinq reprises, et à quelques détails près, en se passant de «cahiers de modèles». Sans mettre en doute l'incontestable mémoire des artistes de l'antiquité, certainement beaucoup plus exercée que la nôtre, on peut faire remarquer que la même scène existe aussi sur des supports différents, dans des régions très éloignées de la Narbonnaise. Nous l'avons identifiée d'une part sur le mausolée de Vervicius à Arlon (Belgique)⁶² (fig. 9),

62 L. LIEFEBVRE, Les sculptures gallo-romaines découvertes dans le sous-sol de la Breck à Arlon, *Bulletin de l'Institut archéologique du Luxembourg Arlon*, 57, 1981, p. 40-53 et fig. 12 ; — ID., Une scène tirée de l'œuvre de Virgile est représentée sur le mausolée de Vervicius, *Bulletin de l'Institut archéologique du Luxembourg Arlon*, 63, 1987, p. 14-17.

que le fouilleur du site date des années 170-190, et de l'autre, sur un relief du Musée de Metz, d'origine probablement funéraire également⁶³ (fig. 10). Le fait qu'il s'agisse de sculptures sur pierre et dans deux villes fort distantes d'Aix ou de Nîmes nous conduit à réaffirmer l'existence de «cahiers de modèles» communs aux sculpteurs et aux mosaïstes⁶⁴ plutôt que le déplacement (toujours possible il est vrai) d'un atelier de sculpteurs qui se serait inspiré des mosaïques de Narbonnaise.

Reste la signification symbolique de la scène et la raison pour laquelle elle a été retenue pour orner aussi bien des pavements de *triclinium* que des édifices funéraires. Il faut la replacer dans sa dimension religieuse. La victoire d'Entelle ne consacre pas seulement en lui le meilleur lutteur, elle exalte aussi sa *pietas* puisqu'il sacrifie immédiatement le taureau, prix de la victoire, aux Mânes d'Eryx. En outre, Entelle a su faire preuve de modestie alors que son rival s'est laissé aller à la plus coupable «hybris» en se croyant déjà vainqueur avant même de combattre. Le vrai vainqueur est celui qui sait garder la démesure, de la *dementia* (c'est le mot d'Enée pour caractériser l'attitude de

Darès)⁶⁵ qui perd les meilleurs combattants. *Cede deo*, l'injonction qu'Enée formule à l'égard de Darès pourrait être la leçon de sagesse qui émane de cette image. On comprend que cette *pietas* d'Entelle, jointe à sa valeur dans la lutte, pouvait convenir comme thème de mausolée ; mais elle n'était pas non plus déplacée dans un *triclinium*. Dans bien des cas, on y rencontre des mises en garde contre l'envie qui ronge le cœur⁶⁶ ; les propriétaires des demeures de Narbonnaise qui choisissaient cette image rappelaient aussi à leurs convives que nul n'est entièrement responsable de ses victoires s'il n'est en accord avec les dieux.

Henri LAVAGNE

65 Virgile, vers 465 : *Infelix, quae tanta animum dementia cepit ?*

66 K. DUNBABIN, *Invidia rumpantur pectora*, the iconography of Phthonos/Invidia in Graeco-roman art, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 26, 1983, p. 7-37 ; — H. LAVAGNE, Les Trois Grâces et la visite de Dionysos chez Ikarios sur une mosaïque de Vinon (Var), in : *Fifth International Colloquium on ancient mosaics, Bath 1987*, suppl. *Journal of Roman Archaeology*, 1994, p. 238-248.

63 E. ESPERANDIEU, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, V, Belgique, Paris, Imp. Nationale, 1913, n° 4339. La pièce a été détruite pendant la guerre. On en conserve un moulage au Musée de Metz.

64 Nous avons déjà proposé cette hypothèse dans Au dossier des mosaïques héracléennes : la mosaïque de Saint-Paul-lès-Romans, *Revue archéologique*, fasc. 2, 1979, p. 289.

Origine des documents —

C. Hussy et G. Roucaute (fig. 1a et b ; 3, 4, 5a et b, 7) ; Atelier de restauration de mosaïques de Saint-Romain-en-Gal, A. Nicolaïdes et N. Nin (fig. 2) ; M.-Pat. Reynaud (fig. 6, 10) ; Musée Paul Getty (Los Angeles) (fig. 8) ; L. Lefèvre (fig. 9).