



Les transformations du jardin de tradition romaine dans les demeures de l'Antiquité tardive

Eric Morvillez

► To cite this version:

Eric Morvillez. Les transformations du jardin de tradition romaine dans les demeures de l'Antiquité tardive. Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2012, X, pp.241-243. <hal-02264604>

HAL Id: hal-02264604

<https://hal.science/hal-02264604v1>

Submitted on 7 Aug 2019

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.



HAL Authorization

LES TRANSFORMATIONS DU JARDIN DE TRADITION ROMAINE DANS LES DEMEURES DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE

Éric MORVILLEZ

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse - Centre Lenain de Tillemont - UMR 8167, Orient et Méditerranée

eric.morvillez@univ-avignon.fr

Alors que l'attention se porte de nouveau sur le jardin antique, on s'est beaucoup penché sur les formes qu'il avait prises à partir des derniers siècles de la République romaine. Il atteint à nos yeux une sorte de maturité idéale que les peintures de jardin de la région campanienne, à l'époque néronienne et flavienne, ont fixée dans une sorte de « perfection » jamais égalée : la maison du bracelet d'or en représente une illustration remarquable. Jusqu'au I^{er} siècle, l'environnement de la *domus* et surtout de la *villa* nous semble encore familier, grâce à l'archéologie épaulée de quelques textes, devenus à juste titre célèbres. Mais au-delà du II^e siècle, la documentation se fait plus rare. Après avoir connu une sorte d'apothéose formelle, liée sans doute à un effet de mode, l'art des jardins n'aurait-il pas renouvelé son esthétique ? Il nous a paru nécessaire de nous interroger sur son évolution à partir de l'époque antonine et les changements de goût qui le traversent lors du passage vers l'Antiquité tardive.

Il faut d'abord s'interroger sur le sens que l'on veut donner ici à l'expression de « tradition romaine ». Après son développement à la fin de la République, avec l'avènement du luxe privé, le jardin a trouvé dans le monde romain une place toute particulière. Ce jardin se veut imprégné d'influences artistiques hellénistiques, revisitées par le goût des conquérants. Fruit d'une lente maturation, une forme de décor architectural et sculptural stéréotypée s'est imposée au I^{er} siècle, aisément reconnaissable par tout observateur. Associé à une image de culture et de philosophie, il a été idéalisé d'abord par ses propres utilisateurs. Notre culture classique et néo-classique l'a ensuite recomposé à travers les exemples romains et italiens redécouverts au XVIII^e siècle à Pompéi ou Herculaneum ou en représentations picturales à Prima Porta et ailleurs.

Même erratiques et lacunaires, ses composantes sont aujourd'hui encore parfaitement identifiables. Elles font immédiatement référence à un univers codifié par les Romains eux-mêmes : des croisillons en peinture évoquent instantanément une barrière, un fragment d'*oscillum* ou un hermès double l'identité du jardin romain. Comme l'a écrit J.-M. Croisille dans son histoire de la peinture romaine, « l'essor des représentations de jardin dans le monde romain à partir de la fin de la République s'inscrit dans une véritable culture du jardin privé » où la valeur de type symbolique tend à s'estomper. Bien que la majorité des jardins ait dû être classée, selon l'appellation de W. Jashemski, dans le type « *informal* », c'est la catégorie *formal*, c'est-à-dire plus géométrisée, avec ses parterres et ses allées dessinées et ponctuées de sculptures qui consciemment d'abord, et inconsciemment ensuite, a retenu notre attention : en créant d'ailleurs – à notre corps défendant – un stéréotype, voire un poncif *contemporain* du jardin romain. Cette forme est celle que l'on appréhende totalement dans les jardins du type de la maison des Vettii, des Amours dorés ou d'Octavius Quartio à Pompéi.

Mais dès que l'on passe le début du II^e siècle, en dehors de quelques exemples prestigieux, on manque relativement de séries documentaires réelles ou figurées. Comme si le jardin très ordonnancé, reflété dans l'art de la fresque des III^e et IV^e style se diluait. Ce qui reste troublant, c'est qu'un certain nombre des éléments constitutifs se sont maintenus et ont évolué dans leur forme et leur signification à travers les siècles suivants. Le goût du décor de jardin se transforme : certains constituants perdent de leur signification, tout en conservant leur place. D'autres ont tendance à disparaître ou du moins à s'estomper. Comme l'*oscillum* qui a régné dans les portiques de jardin au I^{er} siècle. Plus rare ensuite, il semble conservé comme objet de collection, ou même dans l'Antiquité tardive être transformé pour un emploi dans un autre contexte. On pense ici aux *oscilla* remployés dans une banquette de table à la villa tardive de Faragola (Pouilles).

Mais c'est surtout la barrière qui a caractérisé le jardin romain au cours des siècles. Elle évolue considérablement entre Haut et Bas-Empire. Dès l'origine, elle a pu être représentée de différentes manières, renvoyant à toutes sortes de matériaux, sous forme de chancel de marbre ou de pierre sculptée, ou plus

THÈME VII

simplement en latis légers formant ces décors losangés qui deviendront le schéma par excellence de la clôture de jardin. En Gaule par exemple, l'image du latis se diffuse à l'époque impériale. Dans une peinture de Vaison-la-Romaine, c'est un *hortus conclusus* en vignette qui a pu être restitué. À Fréjus, la maison de la place Formigé a pu montrer combien la peinture de jardin à croisillons, sur les murets de la cour, avait suffi à remplacer un jardin désiré, en utilisant les stéréotypes de la peinture de jardin bien connus par les séries campaniennes. Jardin fictif devenu en partie réel, dans la phase suivante, par l'ajout de jardinières. Le cas des peintures de Périgueux, dans le jardin en contrebas du péristyle de la maison de la tour de Vésone, montre que les stéréotypes de la peinture de jardin du IV^e style pompéien ont eu une forte permanence jusque dans les provinces : barrières à exèdres semi-circulaires, cratère-fontaine ornemental, gaines de statue rythmaient le mur, semblant indiquer une belle constance des modèles en Gaule au II^e siècle. En Orient, on note aussi dans les maisons des exemples de décor de jardins, avec croisillons et vasque, remplaçant d'ailleurs de vraies plantations : ils ont souvent orné les cours des belles maisons de l'époque impériale à Zeugma, mais aussi Pergame, Ephèse ou Antioche (avec toujours un problème de datation précise des compositions).

Plus on avance vers l'Antiquité tardive, moins le latis losangé semble prédominant. La barrière s'alourdit : le type à croisillons de bois ou de métal large se fixe, avec parfois souligné le détail de la partie circulaire métalliques des rivets de fixation. Elle sert à délimiter, à habiller la partie inférieure du mur, en décor intérieur ou extérieur d'ailleurs, comme c'était déjà le cas au Haut Empire : on le voit déjà dans des exemples pompéiens, parfois surmonté de buissons, d'arbustes ou de végétation, en arrière plan, plus ou moins élaborés. Le schéma se maintient et l'on peut l'observer dans plusieurs contextes. On le trouve bien représenté dans la cour de la villa de Balaca (Hongrie). Le jardin perçu avec une dimension pastorale va aussi se développer dans des décors urbains entre la fin du II^e et le III^e siècle, souvent pour des espaces de passage. À la Via Genova à Rome, un couloir est longé par deux barrières parallèles à croisillons, au-dessus desquelles s'ébattaient des oiseaux. On note la présence très stéréotypée d'un grand cratère posé devant la barrière, tandis qu'une brebis, aux allures « bucoliques », passe en avant de la clôture. Toujours à Rome, à la *domus* sous San Giovanni e Paolo, dans une montée d'escalier, des latis sont surmontés de la silhouette des habituels buissons. On retrouve les croisillons aussi en Afrique du Nord à Bulla Regia, dans une salle souterraine de la maison du Paon, ou dans le cadre des grandes villas tardives en Aquitaine – sur les murs des thermes de Séviac par ex. –, ou dans la cour au nymphée, à l'arrière du triconque de la villa de Desenzano (Italie, lac de Garde).

Parmi les autres évolutions visibles dans les décors évoquant le jardin, il faut noter la transformation progressive de la barrière qui se « croise » dans une sorte de mutation avec l'hermès de jardin, ancienne silhouette emblématique du jardin romain. La combinaison n'est pas nouvelle en soi, mais elle devient représentative des tribunes d'honneur (d'hippodromes ou d'amphithéâtres). Elle forme ainsi un décor recherché de bord de parapet de bassin, comme à la pièce d'eau de Welschbillig (environs de Trèves), ou encore à celui de « l'atrium » de la villa d'Ivailovgrad (Bulgarie). On peut rappeler encore les trois petits hermès de marbre fermant la fontaine « Utere felix » de Carthage.

Un exemple de faux jardin peint du IV^e siècle dans un *arcosolium* de la catacombe de Saint Sébastien à Rome nous montre un bel exemple dans la tradition du décor cité précédemment de la Via Genova : des barrières de bois peintes en rouge forment un chancel devant lequel est représenté un mouton, aujourd'hui bien effacé. Des têtes d'hermès rythment la barrière sur laquelle passe, de profil, un canard, vestige des poncifs des peintures du Haut Empire. Les nombreuses barrières que l'on peut lire dans les catacombes renvoient, à mon sens, peut-être à certains jardins funéraires clôturés réels, mais aussi aux formes des chancels liturgiques que les chrétiens avaient l'habitude de côtoyer, et même sans doute une évocation du Paradis. On rappellera en parallèle ici les fameuses peintures de jardins associées à des fontaines jaillissantes qui agrémentaient les murs de la basilique chrétienne d'Aquilée.

En conclusion, on constate qu'à partir du II^e siècle, certains éléments constitutifs de l'image du jardin, mis en place entre le I^{er} siècle avant et le I^{er} siècle après J.-C., évoluent, tandis que d'autres disparaissent. La forme des barrières se transforme, voire même prend de l'épaisseur. Mais les classiques latis à croisillons ne disparaissent pas pour autant. L'Antiquité tardive invente de nouvelles images. Alors que le jardin auparavant était souvent peuplé d'animaux et d'évocations mythologiques, mais vide de ses occupants humains, on voit apparaître en mosaïque – pour le moment en contexte africain – à une époque relativement tardive (au tournant des IV^e-V^e siècles), des scènes où l'on choisit de se représenter dans son propre jardin. C'est celui qui appartient au domaine, comme dans la mosaïque du Seigneur Julius de Carthage. Avec un minimum de détails, la barrière reste un signe, un accessoire déterminant l'endroit où l'on se trouve en le distinguant de la

nature : ainsi c'est elle qui est représentée pour situer le *dominus* Julius *au jardin*. Ce sont aussi les femmes accompagnées de leurs domestiques qui profitent du jardin. Dans la fameuse mosaïque des bains d'Oued Athmenia (Algérie), la *domina* se repose, à l'ombre des arbres, entourée de tout le respect dû à son rang, mais dans une relative simplicité. Élément de représentation du statut social, le jardin permet aussi de donner une image plus intime de soi-même. Il incarne ici encore *le lieu du philosophe* désigné par l'inscription, sans doute mal transcrite à l'époque, de la mosaïque d'Oued Athmenia. Ainsi se trouvent maintenues dans l'Antiquité tardive, sans plus aucune référence visuelle à un décor païen, les valeurs de la culture antique, héritées du paganisme.