

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 86 (2001)

Artikel: La mosaïque dite de Bacchus et d'Ariane à Vallon
Autor: Fuchs, Michel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835738>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La mosaïque dite de Bacchus et d'Ariane à Vallon

Michel FUCHS

quomodo fabula sic vita

SENEQUE, *Ep.* 77, 19

Dès la découverte de la mosaïque en 1989, les motifs représentés ont été l'objet de discussions avec Christian Aellen, auteur d'une thèse intitulée *A la recherche de l'ordre cosmique*¹. L'étude iconographique qui suit est dédiée à sa mémoire.

Les circonstances de la découverte sont connues et le pavement a déjà été fort bien décrit et illustré par S. Rebetez². Placée au centre du corps de bâtiment central de la villa de Vallon, la mosaïque décorait le sol d'une pièce de 8,30 m sur 4,50-60 m augmentée d'une abside de 3,60 m pour 2 m de profondeur. Dans l'épaisse couche d'incendie qui la recouvrait, un grand nombre d'objets en bronze ont été recueillis : à côté d'une coupe (et non d'un cratère, fig. 8), de charnières, de plaques et de coulures de bronze se trouvaient plus de treize statuettes du même métal qui faisaient partie du laraire de la maison ; on y reconnaît Mars, Mercure et les animaux qui lui sont consacrés, Apollon, Diane, Hercule, Harpocrate et Isis, plus grande que les autres. Récemment, la restauration a fait apparaître un taureau tricolore et un personnage féminin qui, avec une statuette déjà connue, pourrait former le groupe des *Suleviae* que mentionne un graffito sur la coupe. Le sol n'était pas entièrement couvert de tesselles. Sur les côtés de la zone rectangulaire, un espace de 1-1,10 m était réservé à un ameublement en bois, comme le montrent bien les restes carbonisés (fig. 1), ameublement qui se poursuivait dans l'abside où là les traces au sol définissent une surface plus étroite³, d'environ 0,45 m. Le tapis principal mesure 5,91 m sur 2,95 m. L'ensemble des médaillons est dirigé vers l'entrée qui se situait à l'ouest, ouvrant sur le portique.

Selon la proposition de S. Rebetez, le médaillon central représenterait donc Bacchus découvrant Ariane sur l'île de Naxos, entouré de trois masques de théâtres et de trois têtes interprétées comme étant les portraits des propriétaires⁴. Latéralement, à même hauteur que le médaillon central et dans des hexagones de mêmes proportions, deux Amours sont posés antithétiquement. A l'entrée de l'abside, un deuxième tapis montre deux panthères entourant un

¹ Ch. AELLEN, *A la recherche de l'ordre cosmique : forme et fonction des personnifications dans la céramique italote*, Zurich 1994.

² J.-B. GARDIOL, S. REBETEZ, F. SABY, "La villa gallo-romaine de Vallon FR : une seconde mosaïque figurée et un laraire", *ArchSuisse* 13, 4, 1990, p. 169-184, en part. p. 177-183 ; S. REBETEZ, "Zwei figürlich verzierte Mosaiken und ein Lararium aus Vallon (Schweiz)", *AntWelt* 23, 1992, p. 3-29. Pour un résumé sur les fouilles, un plan de situation et la bibliographie, cf. F. SABY, "La mosaïque de la *venatio* de Vallon et son système d'évacuation d'eau", dans ce volume, en part. note 2, fig. 1.

³ Cf. J.-B. GARDIOL, S. REBETEZ, F. SABY, art. cité, fig. 14 ; S. REBETEZ, art. cité, fig. 24.

⁴ S. REBETEZ, art. cité, p. 12-13.

cratère. L'abside elle-même, dont la partie recouverte de mosaïque mesure 2,47 m de diamètre, est simplement décorée d'un tapis de quatre-feuilles noirs sur fond blanc à fleurettes centrales et d'un dernier tapis occupé par un vase lotiforme duquel s'échappent deux rinceaux.

Dans l'hexagone central (fig. 2) se reconnaît une femme vue de dos, la tête de trois quarts à gauche, couchée sur un coussin rayé qui lui-même repose sur des rochers. Derrière elle se trouve un personnage qu'on a appelé Bacchus. La scène de la découverte d'Ariane est l'une des plus représentées du cycle de Dionysos dans le monde romain, que ce soit sur sarcophages, sur peintures, sur mosaïques ou sur d'autres supports encore⁵. Remarquons que sur les sarcophages de période antonine, période à laquelle est attribué notre pavement de Vallon, on observe une prépondérance des représentations du couple de Dionysos et d'Ariane par rapport à Dionysos seul, que ce soit lors de la découverte à Naxos ou dans les scènes de triomphe⁶. Cependant, dans l'un et l'autre cas, Dionysos n'apparaît jamais seul ; sur les dix-neuf peintures connues de la scène de la découverte, dont quinze en Campanie, une seule représentation le montrerait sans son thiasos à côté d'Ariane, mais c'est un tableau de la Maison de l'*Ara Maxima* à Pompéi dans lequel rien ne permet de reconnaître le dieu⁷. Dionysos se tient debout aux pieds d'Ariane, accompagné sinon de son cortège, au moins de Pan, de Silène ou de Maron (le fils de Silène et compagnon de Dionysos), d'Eros ou d'un satyre. C'est bien entouré de satyres que le dieu se manifeste auprès d'Ariane endormie sur la mosaïque de la grande salle d'apparat du palais de *Derrière la Tour* à Avenches, datée de la fin du II^e siècle ou du début du III^e siècle (fig. 3)⁸ ; nous ne sommes qu'à 6 km de la villa de Vallon. Il est vrai que le pavement proche-oriental élaboré par le mosaïste Agroikos, daté de la première moitié du IV^e siècle⁹, offre une variante où le dieu se trouve derrière Ariane et n'est donc pas vu en pied ; il fait un geste de la main droite équivalent à celui du personnage de la mosaïque de Vallon. Mais il n'est pas seul, mis à part le fait qu'il est clairement désigné par une inscription : Maron le soutient, Eros dévoile Ariane et un satyre

⁵ LIMC III, 1 (1986), s.v. "Ariadne", p. 1061-1065.

⁶ R. TURCAN, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Paris 1966, p. 193-200, 510-523 ; LIMC III, 1 (1986), p. 554-557, s.v. "Bacco e Arianna", et commentaire p. 563-564.

⁷ K. STEMMER, *Casa dell'Ara Massima (VI 16, 15-17)*, Häuser in Pompeji 6, München 1992, p. 51-52, fig. 120-122, veut voir dans le personnage féminin vêtu d'un chiton mauve, la tête entourée de son voile et qui enjambe Ariane vue de dos, une des nombreuses figures possibles de Dionysos, rejetant l'interprétation de ménade que propose W.A. DASZEWSKI, LIMC III, 1 (1986), s.v. "Ariadne", p. 1062, no 125. Quand bien même le type n'est pas connu par ailleurs, la proposition de Daszewski est certainement la bonne : le personnage tient un thyrsos ; il ne porte aucune couronne de feuilles dans les cheveux et le voile déployé assure la présence d'une ménade. De la main droite aux doigts écartés, dans le geste de l'exclamation, elle exprime sa joie en dansant au-dessus d'Ariane qui fait déjà partie du cortège de Dionysos (cf. infra notes 17-18). Il faut signaler toutefois le décor d'un miroir trouvé dans une tombe de Mtskheta, près de Tbilisi, où un homme seul, thyrsos en main, cheveux ondulés tenus par un ruban, dévoile une femme alanguie sur un rocher ; la scène est interprétée comme étant la découverte d'Ariane par Dionysos par M. VICKERS, "Aristokratinnen im Kaukasus : ein neuentdecktes Frauengrab römischer Zeit mit Geschmeide und 'Erbstücken'", *AntWelt* 26, 1995, p. 187-191, en part. 190-191, fig. 11-12. Cependant, l'homme a la tête rejetée en arrière, indice parlant en faveur d'une interprétation comme satyre.

⁸ S. REBETEZ, "Rendons à César ou... : une mosaïque perdue d'Avenches", *Aventicum* 1992, 3, p. 2-15 ; S. REBETEZ, *Mosaïques*, Documents du Musée romain d'Avenches 2, Avenches 1997, p. 40-43.

⁹ P. CANIVET, J.-P. DARMON, "Dionysos et Ariane : deux nouveaux chefs-d'œuvre inédits en mosaïque, dont un signé, au Proche-Orient ancien (III^e-IV^e siècle apr. J.-C.)", *Mon Piot* 70, 1989, p. 3-28, en part. p. 3-10.

manifeste sa joie à l'arrière d'un rocher, en un geste semblable à celui de Dionysos, le geste de l'exclamation.

Cependant, si l'on observe bien la couronne que porte le personnage masculin de Vallon, on peut conclure qu'elle n'est pas faite de feuilles de vigne ou de lierre et encore moins de laurier comme le voulait S. Rebetez dans un premier temps. Il ne s'agit pas non plus d'une difficulté de rendu occasionnée par la taille des tesselles¹⁰. Le mosaïste a dessiné la couronne de pin caractéristique des satyres. Nombre d'exemples peuvent en être cités : en peinture murale, on retiendra un tableautin de la Maison du Verger à Pompéi sur lequel un satyre, reconnaissable à son *pedum* et à son pas rapide, découvre une ménade endormie ; comme le satyre de Vallon, il porte une longue chevelure entremêlée de branches de pin¹¹. Pour la mosaïque, l'*emblema* de l'*apodyterium* des thermes d'Aizanoi en Phrygie offre un bon exemple de satyre couronné de pin, s'exclamant bras droit levé et main ouverte devant une ménade¹². La scène de la découverte d'une ménade est connue et peut être tenue aussi bien par un satyre que par Pan, souvent présent entre Dionysos et Ariane endormie, lui le meneur des satyres à qui le pin est consacré¹³. Ovide relate d'ailleurs l'histoire de Lotis endormie surprise par Pan (F. I, 430-432.) : *Illa tamen multi plena soporis erat / Gaudet et a pedibus tracto velamine vota / Ad sua felici coeperat ire via*, "Elle, cependant, était profondément endormie. Il jubile et, relevant sa robe à partir des pieds, il était en bonne voie pour réaliser ses vœux". La place du *gaudet* en début de vers dit bien ce que l'image signifie par le geste de la main tendue. A Vallon, un élément rapproche le satyre de l'image de Pan. Des tesselles brunes de formes particulières sont reportées au bas du torse du satyre, en limite du pan de vêtement du personnage féminin (fig. 2). S'agit-il du haut des jambes de cheval ou de chèvre que peut avoir le satyre ? Il faut, à notre avis, plutôt y voir le haut de la nébride ou de la peau de chèvre que le satyre porte parfois nouée autour de ses hanches, comme sur le relief du sarcophage d'Arvi conservé à Cambridge, daté de 145-150 après J.-C., ou sur une mosaïque d'Antioche datée vers 200 apr. J.-C. montrant un satyre soutenant Dionysos¹⁴. La

¹⁰ J.-B. GARDIOL, S. REBETEZ, F. SABY, art. cité, p. 177 ; S. REBETEZ, art. cité, p. 11, note 56.

¹¹ G. CERULLI IRELLI, M. AOYAGI, S. DE CARO, U. PAPPALARDO (dir.), *La peinture de Pompéi I*, Paris 1993, pl. 25 ; cf. aussi *ibid.*, pl. 142-143, satyres de la Maison de la colonnade tuscanienne à Herculaneum. Parmi d'autres exemples, cf. *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1986, p. 65, satyre et ménade provenant de la Maison des épigrammes (V 1, 18) ; *ibid.*, p. 135, n° 86, p. 147, n° 160, p. 153, n°s 214-215, p. 155, n° 216.

¹² K. RHEIDT, "Römischer Luxus - Anatolisches Erbe", *AntWelt* 28, 1997, p. 479-499, en part. p. 482, fig. 7 ; reconnaissable à sa couronne de pin, le satyre nommé Nectar lève aussi le bras droit dans la scène de l'enfance de Dionysos à Paphos, *LIMC* III, 2 (1986), p. 414, n° 97. Cf. le groupe statuaire de la Maison de Pansa, E. POCHMARSKI, *Dionysische Gruppen : eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs*, Wien 1990, p. 325, pl. 77, 1. Cf. aussi *PPM* III, p. 434, *PPM* IV, p. 10, 906, *PPM* V, p. 542, 775, *PPM* VI, p. 1046.

¹³ OVIDE, F. VI, 324 ; *LIMC* VIII, 1 (1997), s.v. "Pan", p. 923-941. Pour un tableau de la fin du II^e-III^e siècle avec Pan découvrant une ménade, voir la peinture de la via Genova à Rome, E. DE CAROLIS, "Gruppo di affreschi da via Genova", in *Affreschi romani dalle raccolte dell'Antiquarium comunale*, Roma 1976, p. 44-48, pl. C et XXII.

¹⁴ R. TURCAN, *op. cit.*, p. 394, pl. 5b ; E. POCHMARSKI, *op. cit.*, p. 295-296, pl. 29, 2. Cf. aussi deux groupes statuaire en bronze, l'un du I^{er} s., l'autre du début du III^e s. apr. J.-C., chez E. POCHMARSKI, *op. cit.*, p. 317-318, pl. 65, 1-2.

nébride ceint un satyre combattant contre les Indiens sur un *emblema* provenant d'une *villa* de la région de Frascati, daté de période sévérienne¹⁵. Le Bacchus de Vallon est en fait un satyre.

Faut-il dès lors voir une ménade dans la femme du médaillon de Vallon et ne plus parler d'Ariane ? Aucun attribut ne permet une caractérisation plus précise, du type tympanon ou thyrses. Souvent satyre et ménade se retrouvent dans une ambiance rustique, sur fond de rochers. On pourra rétorquer qu'à Vallon, le personnage féminin repose sur un coussin, que par conséquent on a plutôt affaire à Ariane. C'est ainsi qu'elle apparaît sur la mosaïque au Triton de la *villa* d'Orbe-Boscéaz (fig. 4) ; rien ne l'y différencie d'une ménade sinon que le médaillon adjacent montre le départ de Thésée¹⁶. On connaît par ailleurs des ménades installées sur des coussins elles aussi. Un chant de Catulle et une élégie de Propertius fournissent la clef de cette ambiguïté¹⁷. Dans le premier (*Carm.* 64, 50-67), l'histoire d'Ariane est présentée sous forme d'*ekphrasis*, dans la description d'une tapisserie : Ariane est éveillée, en proie à sa passion, immobilisée, déshabillée ; elle est bacchante avant même d'appartenir à Bacchus. Au début de l'élégie I, 3, 1-5, Propertius mentionne Ariane, puis Andromède, puis la Bacchante, toutes trois endormies ; elles sont interchangeables, suivent un même schéma iconographique. Lorsqu'Ariane présente son sein ou son dos nu, elle est déjà bacchante. La scène de la découverte d'Ariane sur une paroi de la Maison des *Vettii* à Pompéi le confirme pleinement lorsqu'on y voit Ariane allongée sur une peau de panthère et à ses pieds tympanon et *cymbalon*¹⁸. Un élément distingue néanmoins la scène de Vallon : alors que partout ailleurs Pan ou tel satyre ont les yeux rivés sur la ménade dévoilée, ici, le satyre détourne son regard vers le fond de la pièce.

Dionysos ou Bacchus, s'il n'est pas véritablement figuré à Vallon, est très présent par l'intermédiaire des masques qui entourent le médaillon central. À gauche de l'entrée prend place un masque féminin surmonté de l'*onkos*, attribut typique des représentations de la tragédie ; les sourcils levés en accentuent la tristesse. Il correspond au type de "la femme pâle aux longs cheveux tombants" de l'*Onomastikon* de Pollux¹⁹. À droite de l'entrée se reconnaît le masque du vieux silène ou du vieux satyre, bien caractérisé par sa calvitie, sa barbe grise et son oreille en pointe ; Pollux, sans décrire l'un ou l'autre masque, les attribue autant à la comédie qu'au drame satyrique. Faut-il y voir une allusion au Silène mystagogue mis en évidence par P. Canivet et J.-

¹⁵ K. WERNER, *Mosaiken aus Rom : polychrome Mosaikpavimente und Emblemata aus Rom und Umgebung* 1, Würzburg 1994, p. 174.

¹⁶ L. FLUTSCH, C. MAY CASTELLA, C.-A. PARATTE, *La villa gallo-romaine d'Orbe-Boscéaz et ses mosaïques*, Guides archéologiques de la Suisse 5, Orbe 1997, p. 45-48, en part. fig. 56, 58-59. Nous remercions Jean-Pierre Darmon qui nous a rendu attentif à ce rapprochement.

¹⁷ Nous devons cette analyse à M^{me} Helena Junod, Université de Lausanne, que nous remercions vivement de nous avoir communiqué l'un des éléments de sa recherche sur l'*ekphrasis* au sens de procédé qui vise à rendre un texte sensible avec, comme corollaire, la lecture de l'œuvre d'art (lettre du 10 octobre 1997).

¹⁸ Cf. par ex. *LIMC* III, 2 (1986), s.v. "Ariadne", p. 732, n° 97.

¹⁹ Y. SOUKARAS, R. LOISY, "Catalogue des masques de théâtre d'après Julius Pollux (*Onomastikon*, liv. IV, paragraphes 133 à 154)", in Ch. LANDES (éd.), *Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine*, Catalogue d'exposition, Lattes 1989, p. 103-108, en part. p. 104 ; un bon exemple est donné en couverture du même ouvrage, cf. *ibid.*, p. 213, 216, n° 98. L'*onkos* empêche d'y voir la jeune fille séduite de la comédie, même si celle-ci présente aussi des sourcils noirs levés, ce que propose S. REBETEZ, art. cité, p. 11, note 56.

P. Darmon sur une mosaïque anépigraphe présentant Dionysos et Ariane au banquet ? Il y a loin entre ce Silène philosophe et le masque de Vallon²⁰. Cependant, le masque a pour essence d'évoquer, dans ce cas le pédagogue de Dionysos, l'initiateur du culte dionysiaque. Logiquement, on attendrait un masque dans le troisième médaillon. C'est Pan qui y prend place. Il ne figure pas dans la nomenclature de Pollux. Est-ce donc bien Pan ? Un indice permet de rendre indubitable cette attribution, mis à part le fait que le masque est porteur de cornes de chèvre, voire de poils de chèvres : c'est l'écarquillement des yeux, une caractéristique de Pan selon les textes, un Pan *aposkopouon*, qui doit voir de loin pour ne pas être vu²¹. Était-il alors mis en scène ? Pan est "le plus bachique des serviteurs du dieu" dit Lucien, mais J. Boardman souligne sa présence insignifiante en compagnie de Dionysos fonctionnant comme dieu du théâtre²². Pan occupe toutefois une place prépondérante dans la nouvelle comédie puisque c'est lui qui prononce le prologue du *Dyscolos* de Ménandre. Comme l'a montré Philippe Borgeaud, tout tourne autour de Pan, est dicté par lui dans cette pièce²³. Pan provoque la passion amoureuse, le tumulte du banquet dans la grotte des Nymphes où il est organisé. Le *Dyscolos* présente en fait le rituel d'une fête domestique en l'honneur de Pan, y compris la *pannychis*, fête de la bonne humeur qui fait veiller toute une nuit, crée le vacarme dans la grotte, agitation analogue à celle de la panique. Chez Ménandre, plaisir et désir sont au cœur de la fête qui prépare au mariage. Avec une telle valeur donnée au masque de Pan, son apparition juste au-dessus de la scène du satyre et de la ménade est d'autant plus significative. Autre élément intéressant par rapport au Pan de Vallon, il est placé juste avant l'entrée de l'abside, comme souvent en ex-voto à l'entrée des grottes.

Dans un tel contexte, les Erotes ne surprennent pas. Souvent ils participent à la découverte d'Ariane ; sur un panneau en verre-camée de Pompéi, deux Amours entourent le satyre qui présente Ariane à Dionysos²⁴. A Vallon, ils sont cependant traités d'une manière particulière, tout d'abord doublés antithétiquement, portant le *pedum* des satyres, évocation du milieu agreste, et tenant un vase en main droite ou en main gauche. S. Rebetez proposait d'y voir un vase à deux anses contenant probablement de l'encens²⁵. Le dessin d'un sarcophage de Rome, de l'ancienne collection Cavaceppi, que R. Turcan date d'avant 220 apr. J.-C., montre le seul exemple que nous avons pu recenser d'une figure d'Eros, *pedum* sur l'épaule et tenant un contenant à anse, qui doit sans doute être interprété comme une ciste²⁶. Mais c'est bien d'un vase en métal qu'il s'agit à

²⁰ P. CANIVET, J.-P. DARMON, art. cité, p. 10 s., en part. p. 12, 20-21. Cf. *LIMC* VIII, 1 (1997), s.v. "Silenoi", p. 1108-1133, en part. nos 165a-200.

²¹ L'hésitation sur l'attribution figure encore chez S. REBETEZ, art. cité, p. 12. Pour Pan *aposkopouon*, cf. *LIMC* VIII, 1 (1997), s.v. "Pan", p. 927.

²² *LIMC* VIII, 1 (1997), s.v. "Pan", p. 940. LUCIEN, *Bis acc.* 9, est cité par R. MERKELBACH, *Die Hirten des Dionysos : die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart 1988, p. 32.

²³ Ph. BORGEAUD, *Recherches sur le dieu Pan*, Bibliotheca Helvetica Romana XVII, Rome 1979, en part. p. 241-252.

²⁴ Cf. *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, op. cit., p. 102, 226-227, n° 50 ; pour d'autres tableaux avec Amours, cf. *supra* notes 5, 6, 12, 18.

²⁵ S. REBETEZ, art. cité, p. 11.

²⁶ R. TURCAN, op. cit., pl. 26a.

Vallon, d'un vase en bronze avec son pied, son bord évasé et son anse torsadée, et même plus précisément d'une situle²⁷. C'est une sorte de seau servant essentiellement à puiser et à transporter de l'eau. On le voit souvent en main des satyres et des ménades. Lorsqu'ils emportent Aphrodite dans les airs, Himéros le désir et Pothos la passion tiennent une petite situle à la main. Du point de vue du schème, les deux Amours de Vallon reprennent la position des Lares sur les représentations de laraires pompéiens, ces Lares qui tiennent la situle pleine d'eau dans une main, y mêlant du vin à l'aide d'un rhyton dans leur autre main, en positions antithétiques²⁸. Du point de vue du thème serait donc évoqué le mélange de l'eau et du vin, le "mélange des larmes des Nymphes avec le sang de Dionysos" d'un fragment de poète lyrique grec²⁹. C'est la thématique développée sur les parois stuquées du *tablinum* de la Maison de Méléagre à Pompéi : les panneaux centraux montrent soit Silène, soit Hercule ivres, soutenus par des satyres, en prédelle des panneaux latéraux figurent des scènes liées aux sources, dont celle de Pégase ; aux extrémités, des satyres guignent depuis les portes entrouvertes, *pedum* ou situle en mains ou les deux³⁰. Le vin, il est vrai, n'est pas explicitement désigné à Vallon, mais il est évoqué au centre du deuxième tapis, au seuil de l'abside, par le symbole même du mélange, le cratère.

La situle sert aussi à l'eau lustrale pour les libations, celle qu'aspergent les purificateurs ou les initiateurs qualifiés pour cet office, le père de famille pour les lustrations domestiques ; elle est le contenant de l'eau sacrée dans le culte isiaque³¹. Faut-il mettre alors ces vases en relation avec l'Isis trouvée dans la même pièce de Vallon ? On sait les analogies entre Bacchus et Osiris.

La situle enfin pourrait faire allusion à la coupe d'eau du Léthé, du fleuve de l'oubli, que tient Hypnos le dieu du sommeil sur quelques tableaux de la découverte d'Ariane à Pompéi³². Hypnos-Somnus, c'est le dispensateur de la paix par l'oubli qu'il accorde grâce à son rameau trempé dans l'eau. Il amène le repos du corps ; il a toute puissance sur les dieux et les hommes. Il est le serviteur d'Amour ; il accompagne ou fuit Dionysos.

Les trois portraits qui complètent le tapis principal devraient trouver une explication dans ce programme. Le portrait de l'entrée (fig. 5) a été interprété comme étant celui d'un homme, cheveux mi-longs séparés par une raie centrale, yeux cernés et large nez³³. L'observation des

²⁷ A.E. RIZ, *Bronzegefäße in der römisch-campanischen Wandmalerei*, Mainz 1990, pl. 32-33 ; DAREMBERG et SALIO, s.v. "situla". Silène porte la même situle à côté d'Ariane s'initiant aux plaisirs bachiques sur un panneau en verre-camée de Pompéi, cf. *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli, op. cit.*, p. 102, 226-227, no. 51.

²⁸ Th. FRÖHLICH, *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten : Untersuchungen zur 'volkstümlichen' pompejanischen Malerei*, Mainz 1991.

²⁹ Cf. P. CANIVET, J.-P. DARMON, art. cité, p. 27.

³⁰ Cf. *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, op. cit., p. 142-143, nos 144-145.

³¹ DAREMBERG et SAGLIO, s.v. "lustratio" et "Isis" ; V. TRAN TAM TINH, *Essai sur le culte d'Isis à Pompéi*, Paris 1964, en part. p. 35, 126-127.

³² Voir en part. ceux de la Maison du Cithariste (I 4, 5), de la Maison des *Vettii* (VI 15, 1) et de la Maison de l'*Ara Maxima* (VI 16, 15), cités *supra* note 12 ; pour d'autres monuments, cf. LIMC V, 1 (1990), s.v. "Hypnos/Somnus", p. 602-603.

³³ S. REBETEZ, art. cité, p. 12. Nous avons suivi cette proposition dans un premier temps, mais le doute s'est installé à la suite de l'intervention de J.-P. Darmon lors du Colloque, assurant qu'il s'agissait d'une femme.

portraits masculins des premiers siècles de l'Empire révèle qu'aucun homme ne porte de raie au centre du crâne et des cheveux aussi longs, excepté les Barbares comme celui du sanctuaire du Cigognier d'Avenches³⁴. Il semblerait dès lors étrange qu'un portrait de ce type prenne place au II^e siècle dans une pièce comme celle de Vallon. Les tesselles brunes et rouges placées sous les yeux et autour du nez du personnage sont là pour marquer effectivement des cernes et des joues creuses de chaque côté du nez ; les tesselles blanches entre bouche et nez sont un rai de lumière et non une moustache, accentuant l'enfoncement de la cavité nasale au-dessus de la mâchoire. En outre, les tesselles des cheveux sont dans des teintes claires, plus claires que dans les deux autres portraits ; la raie qui les traverse incite à y voir un portrait de femme. Plus encore, il s'agit d'un portrait de femme âgée, avec la même coiffure qu'une tête conservée à Rome et datée du début du II^e siècle apr. J.-C. L'accentuation de la lèvre supérieure rapproche enfin notre portrait de celui de Domitia, l'épouse de Domitien, cette grande dame de l'Empire qui a vécu jusque vers 140 apr. J.-C.³⁵. Le portrait situé à gauche du médaillon central (fig. 6), au-dessus du masque tragique, est celui d'une femme d'âge mûr qui, par sa chevelure, se rapproche du type de Faustine la Jeune dans les années 150 apr. J.-C.³⁶. Le troisième portrait (fig. 7) est celui d'une jeune fille dont la chevelure tient de celle de Faustine la Jeune vers 160-170 apr. J.-C.³⁷. Etant donné la présence d'un laraire dans la pièce, les portraits pourraient être non pas ceux des propriétaires, mais bien ceux d'ancêtres, à valeur commémorative, faits à partir de ces *imagines maiorum* qui avaient une place importante dans le culte et dans la vie domestique, masques qui occupaient non seulement la chapelle familiale, mais aussi les entrées, les couloirs et surtout l'*atrium* et le *tablinum* dans les maisons campaniennes, à l'endroit de la *salutatio* matinale. Les portraits des défunts en cire ou sur *tabula* étaient peints et, signe qu'ils étaient laissés en vue, pouvaient noircir à cause de la fumée nous disent Cicéron, Sénèque ou Juvénal³⁸. C'est ainsi qu'il faut comprendre, à notre avis, les portraits ombrés de la mosaïque de l'*atrium* de la Maison de Paquius Proculus à Pompéi. Des portraits d'enfants défunts ornent les parois jaunes d'une chambre de la Maison de M. Lucretius Fronto. Des portraits familiaux entourent le tableau d'Achille à Scyros sur une mosaïque de la villa de Pedrosa de la Vega en Tarraconaise, comme tissés sur des tambourins³⁹. Faut-il donc voir à Vallon, par la présence de ces trois portraits, la

³⁴ A. LEIBUNDGUT, *Die römischen Bronzen der Schweiz II : Avenches*, Mainz 1976, p. 59-60, n° 39, pl. 44-45 ; cf. J. BOUZÉK, I. ONDREJOVA (ed.), *Roman portraits : artistic and literary*, Mainz 1997, en part. p. 32-36.

³⁵ B. ANDREAE, *L'art de l'ancienne Rome*, Paris 1973, p. 402, fig. 399 ; H. JUCKER, D. WILLERS (Hrsg.), *Gesichter : griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz*, Bern 1983³, p. 130-131, 239, 262-263 ; J. CHAMAY, J. FREL, J.-L. MAIER, *Le monde des Césars : portraits romains*, Hellas et Roma I, Genève 1983, p. 239, pl. 54. Oralement, S. Rebetez nous a dit être arrivé à l'interprétation du portrait en femme âgée.

³⁶ H. JUCKER, D. WILLERS, *op. cit.*, p. 158-163.

³⁷ B. ANDREAE, *op. cit.*, p. 431, fig. 490 ; J. CHAMAY, J. FREL, J.-L. MAIER, *op. cit.*, p. 1455, 271, pl. 62b ; *Bronze et or : visages de Marc Aurèle, empereur, capitaine, moraliste*, Genève 1996, p. 64-65.

³⁸ DAREMBERG et SAGLIO, s.v. "cera" ; M. NOWICKA, *Le portrait dans la peinture antique*, Varsovie 1993, en part. p. 162-172 ; H.I. FLOWER, *Ancestor masks and aristocratic power in Roman culture*, Oxford 1996, en part. p. 185-222, pl. 1-2 ; Th. FRÖHLICH, *op. cit.*, pl. 25, 3.

³⁹ *Pompeii 1748-1980 : i tempi della documentazione*, Roma 1981, p. 163 ; W.J.Th. PETERS, "La Casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompeii e le sue pitture", *Scrinium V*, Amsterdam 1993, p. 336-339,

marque de l'ancienneté de la famille du propriétaire, l'affirmation d'une culture, d'un statut social, le signe d'une apotheose privée sur le modèle de la famille impériale ?

Les trois portraits sont, il est vrai, insérés dans des médaillons circulaires comme l'étaient la plupart du temps les portraits officiels, renvoi à l'*imago clipeata*⁴⁰. Mais les masques occupent des *clipei* identiques. Par ailleurs, la galerie d'ancêtres de Vallon se limiterait à trois femmes, sans *pater familias*, ce qui ne peut que difficilement s'imaginer dans la société romaine ou gallo-romaine. La chevelure, les traits de chacune des têtes s'inscrivent dans le temps, la femme âgée de l'époque de Trajan, la femme mûre du règne d'Antonin le Pieux, la jeune fille du début de l'ère de Marc Aurèle, période à laquelle fut posée la mosaïque. Sans rien enlever à la force du respect des ancêtres, ce sont les âges de la vie qui forment cercle autour du médaillon central. Tout ici est mis sous le signe de Bacchus et de son pouvoir transcendant, jusqu'aux panthères et aux rinceaux de l'abside. Les masques doublent ce que disent les portraits, le *mimus vitae*, la "tragédie et la comédie de la vie"⁴¹.

La fonction de la pièce et de son abside en particulier peut éclairer encore le sens de la mosaïque. Par ses dimensions, la manière dont elle est aménagée, l'abside laisse parfaitement restituer l'emplacement d'un *stibadium*, d'un lit de table en demi-cercle, en sigma, déjà en usage aux premiers siècles de l'Empire, mais généralisé au III^e siècle⁴². Deux arguments viennent renforcer cette interprétation : l'existence du deuxième tapis avec la représentation de panthères de chaque côté d'un cratère dont S.R. Zwirn a souligné l'existence constante en guise de seuil⁴³. Les traces d'incendie au sol permettent aussi de voir qu'un cercle d'environ 90 cm s'est imprimé au centre de la base de l'abside. Si l'on calcule l'extension des traces de tesselles rouges et des éléments latéraux, on atteint la dimension d'environ 1,40 m, une dimension qu'E. Morvillez a observée à Argos et à Antioche. Le cercle de 90 cm peut bien correspondre au rond d'une table en marbre par exemple, qui aura protégé le sol de la mosaïque. Des éléments amovibles de lits en sigma ont été supposés ailleurs.

Pour la compréhension du reste de la pièce, la répartition des objets trouvés dans la couche d'incendie qui la recouvrait (fig. 8) est parlante. Le laraire est bien situé dans un angle,

pl. XVI-XVII ; J. LANCHÀ, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (I^{er}-IV^e s.)*, Rome 1997, p. 187-190, 342-343, pl. LXXXIV-LXXXVI ; S. DE MARIA, "Pittura celebrativa in case private romane d'età imperiale", in D. SCAGLIARINI CORLAITA (dir.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.)*, Bologna 1997, p. 47-52 ; J. Ch. BALTY, *Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt*, Mainz 1993, en part. p. 14-15. Mme Janine Lancha, que nous remercions, nous a signalé une galerie de portraits sur une mosaïque de Millanes de la Mata (Caceres), publiée par Garcia Hoz-Rosales dans *Extramadura Arqueologia* II, 1991.

⁴⁰ M. NOWICKA, *op. cit.*, p. 182 ; D. SCARPELLINI, *Stele romane con imagines clipeatae in Italia*, Roma 1987, en part. p. 89-95.

⁴¹ PLATON, *Phil.*, 50b ; cf. B. ANDREAE, *Studien zur römischen Grabkunst*, Heidelberg 1963, p. 75-79 ; A. ALLROGGEN-BEDEL, *Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei*, München 1974, p. 64-73 ; J.-P. VERNANT, *Figures, idoles, masques*, Paris 1990, p. 208-246.

⁴² E. MORVILLEZ, "Sur les installations de lits de table en sigma dans l'architecture domestique du Haut et du Bas-Empire", *Pallas* 44, 1996, p. 119-158.

⁴³ S.R. ZWIRN, "Leaping Leopards in Roman art", dans ce volume. Voir aussi la mosaïque tardive de la Maison de Bacchus à Alcalá de Henares près de Madrid avec ses deux tapis de panthères entourant un cratère qui ne servent pas de seuil mais démarquent un tableau avec Dionysos et son thiasos, lui placé en face d'une abside, R. LING, *Ancient Mosaics*, London 1998, p. 118, fig. 84.

enfermé qu'il devait être dans une armoire, suivant en cela ce que disent les textes. Les statuettes d'Isis et d'Harpocrate, tombées plus loin, ont pu être posées soit sur un guéridon quelconque soit sur les étagères du meuble qui prenait certainement place sur l'un des côtés de la mosaïque ; il n'est pas sans intérêt de noter qu'elles se trouvaient au même endroit que la coupe en bronze. Presqu'aucun objet du côté nord et des cruches, des monnaies, davantage de charnières du côté sud de la pièce. Ils indiquent sans doute un aménagement différent du meuble qui se trouvait à droite de l'entrée. Nous proposerions volontiers de voir une partie de ces meubles comme étant des bibliothèques. De la sorte, la pièce ferait office de *tablinum* pour la maison. Toutefois, il nous manque encore des études pour comprendre ce genre de pièce dans une *villa* qui n'a rien de directement comparable avec la Campanie. Une autre question se pose aussi : est-il possible de mêler bibliothèque ou *tablinum* et *triclinium* ?⁴⁴

Si l'on admet notre interprétation de *stibadium* dans l'abside, alors le sens du pavement est amplifié. On pense en particulier à la description d'un banquet faite par Sidoine Apollinaire (*Ep.* I, 11) : c'est l'empereur Majorien qui invite ; il se trouve à droite du sigma et la place la plus honorifique est à l'extrême gauche. A Vallon, c'est justement cette place que désigne le satyre découvrant celle qui peut bien garder son nom d'Ariane, une fois devenue bacchante. Chaque hôte d'honneur devient dès lors un nouveau Dionysos. Le double sens domestique, honneur rendu au mariage, aux cycles de la vie, et public, festif, que révèle la mosaïque du satyre et d'Ariane à Vallon, est superbement rendu par la fin du récit de Bacchus et d'Ariane dans l'*Art d'aimer* d'Ovide (I, 561-562) : *Pars 'Hymenaeae' canunt: pars clamant 'Euhion Euhoe!'*, "les uns chantent 'Hyménée', les autres crient : 'Evhion, évohé'".

DISCUSSION

Claudine Allag : Bravo pour cette passionnante interprétation ; l'hypothèse des *imagines maiorum* a été évoquée : peut-être même pourrait-on parler d'*imagines clipeatae*, le médaillon circulaire représentant alors un bouclier schématique. On connaît des représentations peintes. Y en a-t-il d'aussi réalistes en mosaïque ?

Michel Fuchs : Une réponse a été donnée par M^{me} J. Lancha qui renvoie à une mosaïque de Pedrosa et à une autre de Millanes de la Mata (Caceres) où figurent des portraits.

⁴⁴ Cf. E. MORVILLEZ, "A propos de la *cenatiuncula* de la villa d'Avitacum de Sidoine Apollinaire", *La lettre de Pallas* 2, 1995, note 9 : crédence ou dressoir et meuble de rangement pour l'argenterie agrémentent la salle de banquet d'été.

Noël **Duval** : D'après les dimensions de l'abside, la profondeur de la salle, la largeur de la maçonnerie disparue dans l'abside (d'ailleurs peut-être postérieure), le *stibadium* semble exclu : l'espace est insuffisant et la banquettes trop étroite et de diamètre trop petit. L'hypothèse d'une bibliothèque (ou plutôt d'une *diaeta* où l'on peut s'asseoir ou se reposer au milieu d'étagères portant des objets ou des livres) est préférable : la présence d'un laraire n'est pas surprenante pour cette salle familiale semi-publique. L'hypothèse de la Ménade et du Satyre semble la plus convaincante pour le médaillon central, mais n'a pas de lien nécessaire avec un *triclinium*.

Michel **Fuchs** :

La proposition de l'existence d'un *stibadium* repose sur l'étude d'Eric Morviley qui n'exclut pas des dimensions relativement restreintes pour de tels aménagements.

Wiktor **Daszewski** : Je pense que l'on peut très bien imaginer une statue de Dionysos dominant une pièce où des éléments dionysiaques se voient sur le pavement, mais où le dieu est absent, sa présence étant suggérée seulement par celle du Satyre et d'Ariane.

Stephen **Zwirn** : 1) The animals in the panel to either side of the Krater **cannot** be panthers, because they do not have spots. 2) I think the central image does **not** represent Bacchos and Ariadne, but shows a Satyr being surprised at the moment of his discovering - not of the Maenad he had hoped for, but a hermaphrodite. The scene is known in Hellenistic and Roman examples, including floor mosaics (for mosaics, cf. Antioch). This subject is supported by the gesture of surprise of the Satyr and the fact that the drapery he lifts is located just where the figure's genitals are. The relationship of gesture, drapery, and emphasis on the face and upper torso of the "female", are parts of this tradition. 3) The objects the Erotes carry are not cult situlae, but should be understood as lanterns, bringing the light that helps in the surprising recognition scene.

Michel **Fuchs** : Pour l'interprétation en hermaphrodite, le fait qu'Hermaphrodite apparaît de face pour être reconnaissable me semble contradictoire, mais la recherche mérite d'être faite. En ce qui concerne les éventuelles lampes que tiendraient les Erotes, l'hypothèse avait été envisagée, mais la forme même de l'objet et le manque d'éléments évoquant la flamme me paraissent des éléments contraires.

Jean-Pierre **Darmon** : La richesse et la qualité de la communication qui vient d'être faite sur ce remarquable pavement excite la réflexion et suscite des suggestions. Pour ma part, je m'interroge sur les trois "portraits" présumés. Est-il bien certain que le "portrait" axial, le plus près de l'entrée, soit un portrait *masculin* ? Si c'est un buste féminin, ne serait-on pas ici en présence d'une représentation des Trois grâces, alternant avec trois motifs dionysiaques (ici les masques) comme dans une mosaïque de la Vienne antique, aujourd'hui au Musée de Lyon ?

On se retrouverait une nouvelle fois en présence de l'évocation des Grâces dans un contexte exprimant culture et sociabilité.

Michel **Fuchs** : Pourrait s'opposer à cette interprétation la carnation différente du personnage dit masculin et des deux autres personnages à la carnation du visage, en particulier, nettement plus claire ; de même la chevelure différenciée des personnages parlerait en défaveur de cette interprétation.

Marek-Titien **Olszewski** : Je voudrais répondre à M. Darmon. La mosaïque de Sheikh Zouède parle des Trois Grâces dans une des inscriptions, mais nous n'avons pas d'image des Trois Grâces. Le texte parle de leur travail. L'allusion concerne le voile d'Aphrodite que, d'après Homère, elles ont tissé pour la déesse.

Anne-Marie **Guimier-Sorbets** : L'orientation de toutes les figures, dirigées vers l'entrée et non vers l'abside, est unique. Elle convient mal, me semble-t-il, pour une salle à manger mais mieux pour une bibliothèque-salon qui comportait aussi un laraire orienté vers l'entrée.



Fig. 1. Le tapis principal de la mosaïque dite de Bacchus et d'Ariane vu depuis le seuil de la pièce en direction de l'abside. Photo Service archéologique cantonal de Fribourg (SACF), F. Roulet.



Fig. 2. Médaillon central de la mosaïque dite de Bacchus et d'Ariane ou petite mosaïque de Vallon. Photo SACF, F. Roulet.

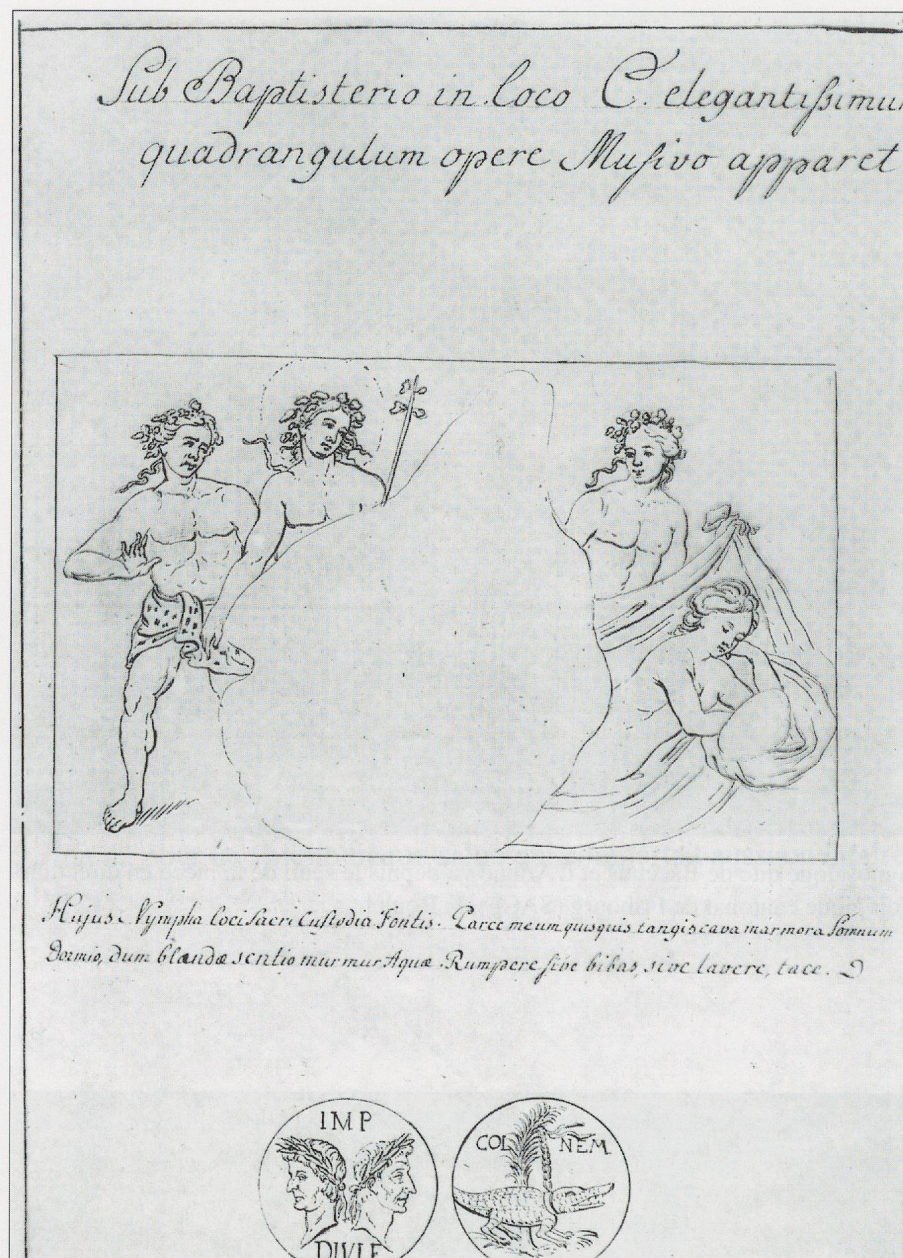


Fig. 3. La découverte d'Ariane par Bacchus-Dionysos sur la mosaïque du palais de Derrière la Tour à Avenches. Dessin S. Schmidt, *Monumenta Aventicensia annis 1750, 1751 et 1752 eruta*, ouvrage relié, manuscrit, déposé au Musée romain d'Avenches.

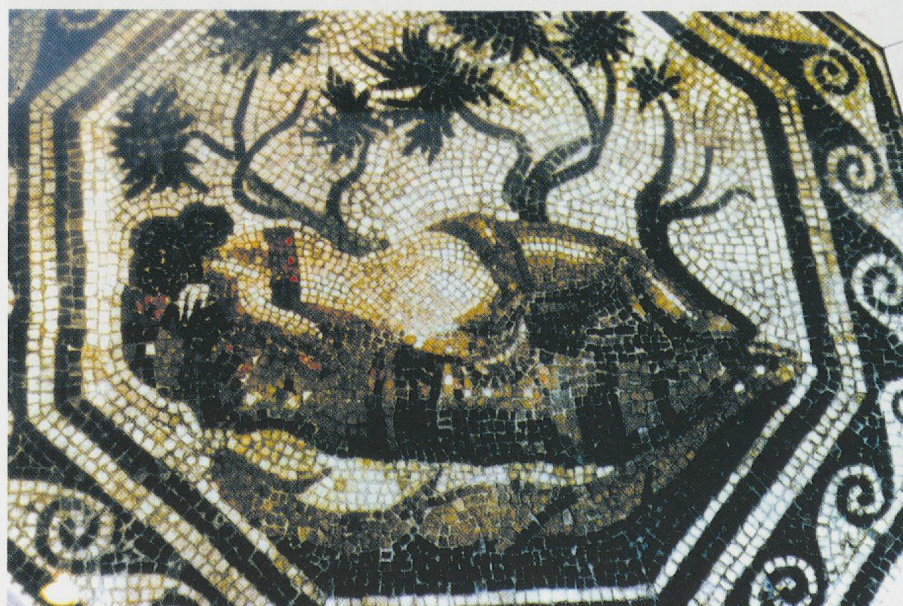


Fig. 4. Le médaillon d'Ariane sur la mosaïque au Triton de la villa d'Orbe-Boscéaz. Photo J.-P. Darmon, Paris.



Fig. 5. Portrait de femme âgée à l'entrée de la pièce à la petite mosaïque de Vallon. Photo SACF, F. Roulet.



Fig. 6. Portrait de femme d'âge mûr de Vallon. Photo SACF, F. Roulet.



Fig. 7. Portrait de jeune femme de Vallon. Photo SACF, F. Roulet.

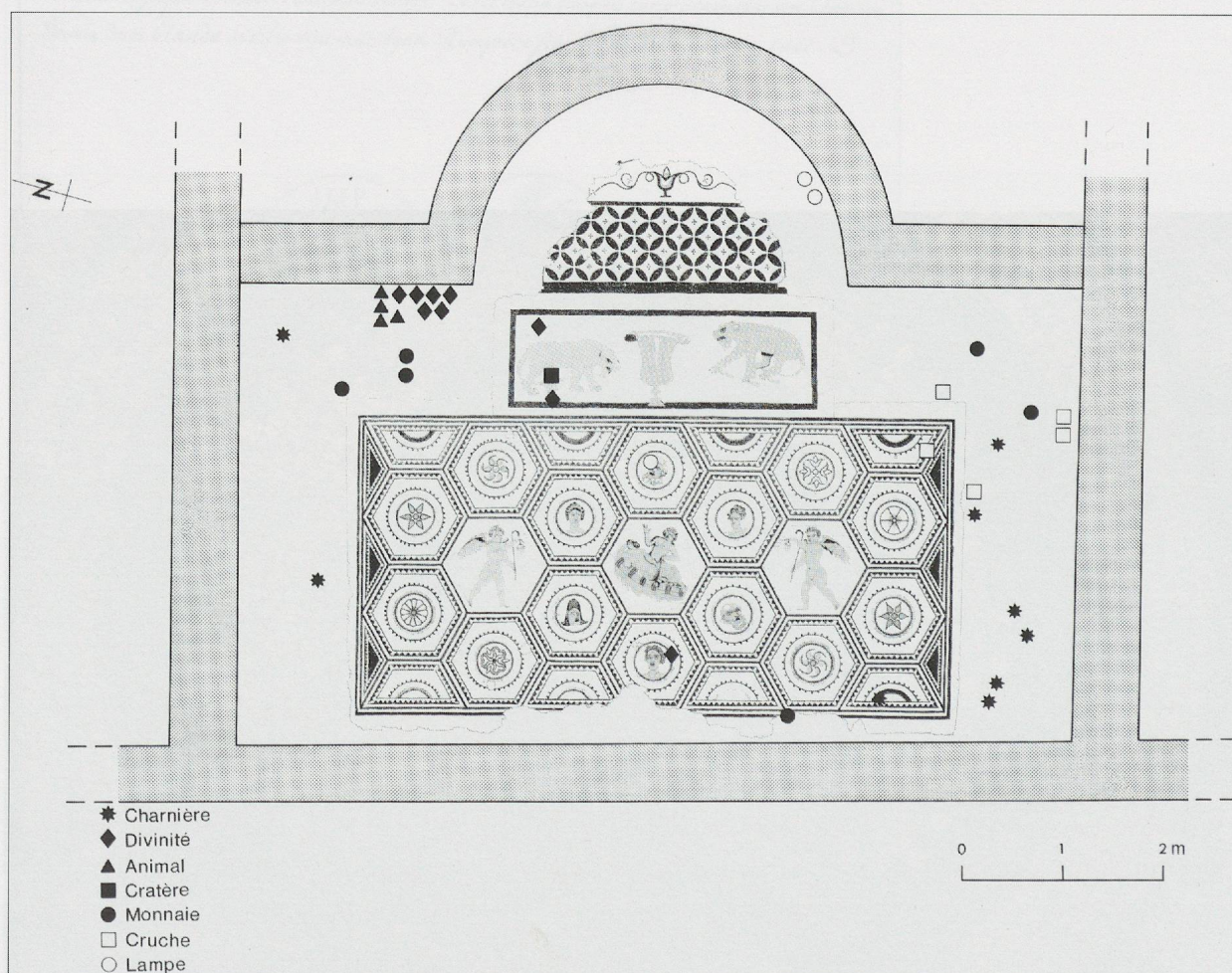


Fig. 8. Plan de la pièce à la petite mosaïque de Vallon et répartition des objets trouvés dans la couche d'incendie qui recouvrait le sol. Dessin SACF, S. Rebetez, F. Saby.