



La mosaïque de seuil en Afrique romaine

Typologie et interprétation

Myriam Errais Borges*

Résumé

La mosaïque de seuil d'Afrique romaine était-elle produite pour répondre à des normes architecturales, sociales, esthétiques ou spirituelles ?

L'article que nous proposons explore les contours de cette mosaïque posée sur le seuil d'entrée des maisons et de leurs pièces. Replacé dans son contexte archéologique, architectural et culturel, cet élément fonctionnel et/ou décoratif à priori anodin, révèle par l'étude comparative des répertoires iconographiques des lieux de passage et des textes anciens, un certain nombre d'informations nous conduisant à penser que des rituels et motivations sociales et culturelles, prévalaient à sa pose. Et non pas uniquement des phénomènes de mode ou des critères purement techniques liés au savoir-faire des mosaïstes. Notre article propose une lecture à multiples entrées de cette catégorie de pavement d'époque romaine, nous permettant de mieux comprendre sa place dans la demeure et d'appréhender différemment la vie quotidienne des romains d'Afrique. Notamment celle relative à leur vie privée et publique.

Mots-clés : Afrique romaine, Mosaïque de seuil, Lieux de passage, Rituels domestiques, Banquet, vie privée, vie publique.

Abstract

Was the threshold mosaic of Roman Africa built to meet architectural, social, aesthetic or spiritual standards? In this article, we intend to explore the contours of this mosaic perched on thresholds of houses as well as their rooms. When placed in its archeological, architectural and cultural context, this functional element and/ or decorative a priori insignificant was revealed by a comparative study of iconographic repertoires of passageways and ancient texts. This study led us to think that social and cultural rituals and motivations induced its laying and not only fashion phenomena or purely practical criteria related to the savoir-faire of mosaicists. This article proposes an extensive reading of this category of pavement pertaining to the Roman era which would permit us to understand its place in the house and to grasp differently the daily life of romans of Africa and more particularly the private and public life of the *dominus*.

Keywords : Román Africa Threshold mosaic, Doméstic rituals, Iconographic repertoires of passageways, Banquet, private and public life.

* Maitre Assistante, ISBAT-Université de Tunis.

الملخص

هل تستجيب الزخارف الفسيفسائية التي تزخر عتبات المنازل في إفريقيا الرومانية لمعايير معمارية أو اجتماعية أو جمالية أو عقائدية؟

من خلال هذا المقال، نكشف ملامح هذا النمط من الفسيفساء الموجودة على مداخل المنازل وغرفها في سياقه الأثري والمعماري والثقافي من خلال دراسة مقارنة بين المخزون الأيقوني للأماكن الأثرية التي تحمل هذا العنصر المعماري والنصوص التاريخية القديمة. ويظهر لنا هذا العنصر الوظيفي و / أو الزخرفي عن معطيات هامة تتيح لنا الاعتقاد بوجود طقوس ودوافع اجتماعية وثقافية سادت عند إنشائه تتجاوز الظواهر المألوفة في تلك الحقبة والمعايير التقنية البحتة المرتبطة بحرفة الفسيفساء. هذا العمل يطرح قراءة متعددة المداخل لهذا الصنف من التبليط في العصر الروماني، مما يسمح لنا من تبين مكانتها في المنزل وفهم الحياة اليومية لدى رومان إفريقيا بأكثر وضوح، وسيما الحياة الخاصة والعامة لصاحب الدار.

الكلمات المفتاحية: أفريقيا أو إفريقيا الرومانية، فسيفساء العتبات، أماكن العبور، الطقوس المنزلية، المآدب، الحياة الخاصة، الحياة العامة.

Pour citer cet article :

Myriam Errais Borges, «La mosaïque de seuil en Afrique romaine :Typologie et interprétation », Al-Sabil : Revue d'Histoire, d'Archéologie et d'architecture maghrébines [En ligne], n°09, année 2020.

URL : <http://www.al-sabil.tn/?p=17396>



Introduction

Cet article s'inscrit dans la droite lignée de ma thèse de doctorat soutenue en 2004 à Paris 4 et portant sur l'architecture domestique de l'aristocratie romaine, la *domus*, et plus précisément sur le seuil de la *domus* de l'Afrique romaine.

D'ordinaire organisée en espaces de vie privée et de vie publique, la *domus* d'Afrique romaine comprenait des pièces s'organisant le plus souvent autour d'une cour à péristyle -comme nous le précisons *infra* au chapitre 2-. On y accédait par des « lieux de passage ou d'accueil » particulièrement bien soignés sur le plan décoratif. Ces lieux de passage étaient rythmés par des baies de passage sur les seuils desquels l'on déposait des mosaïques d'une grande richesse tant sur le plan iconographique que iconologique. Nous soulevons ici certains aspects de cette production musivale.

La mosaïque de seuil se répand en Tunisie de manière considérable sous le haut Empire Romain¹ où elle connaît un succès évident dans l'architecture domestique. Elle se compose alors majoritairement de cubes en *opus tessellatum* ou en *opus vermiculatum*² et est posée en alternance avec des revêtements de seuils composés : d'une plaque de calcaire, d'un assemblage de plaques de calcaire, d'une plaque de marbre ou de plusieurs plaquettes de marbre découpées et assemblées du nom « d'*opus sectile* ».

Accompagnée d'un dispositif de fermeture, la mosaïque de seuil est utilitaire, recouvre une fonction architectonique et permet de bloquer le ou les battants de la porte. Sans éléments de fermeture, elle est utilitaire et a une fonction décorative voire symbolique. Elle souligne par sa position sur le seuil le passage d'un espace à un autre. Elle illustre aussi par son décor, de façon directe ou indirecte, la fermeture de la baie ou son ouverture, en signe d'introversion ou d'hospitalité. Par son décor figuré et épigraphique, elle vient protéger le seuil que l'on chevauchait, selon des textes, avec précaution. Son décor a en fait, comme nous le démontrons ici, hérité de l'imagerie des lieux « de passage ».

Pour cerner notre propos, nous avons puisé nos informations dans les corpus des mosaïques de Tunisie³, dans les monographies consacrées aux maisons de l'Afrique romaine, les catalogues de musées, les ouvrages traitant des thématiques représentées, mais aussi en parcourant leurs lieux de conservation quand cela nous a été possible.

¹ Nous avons choisi de nous arrêter sur des mosaïques de seuil provenant de l'Afrique Proconsulaire : province romaine issue de l'unification de l'*Africa Vetus* et de l'*Africa Nova* en 146 av. J.-C. et qui, sous Dioclétien au III^e siècle ap. J.-C., sera divisée en deux provinces : la Proconsulaire et la Byzacène tardive. Les mosaïques à décors figurés et prophylactiques sur lesquels nous revenons ici proviennent de Carthage pour la Maison d'Ariane; d'Utique pour la Maison de Caton; de *Thuburbo Majus* pour la Maison de *Nicentius* et la Maison de Neptune, de Oudna pour la Maison des *Laberii*, la Maison de *Fructus* et la Maison de Neptune; d'*Althiburos* pour la Maison d'*Asclepieia*; de Nabeul pour la Maison des Nymphes; de Sousse pour la Maison des Masques; de *Thysdrus* pour la *Sollertiana domus*, la Maison du Paon, la Maison de la Procession Dionysiaque et la Maison de la Procession Dionysiaque; d'Acholla pour la Maison du Triomphe de Neptune et de Bulla Regia pour la Maison du Paon. Certaines, exposées ou conservées dans les musées. Leur lieu de découverte est indéfini.

² A Oudna, un décor en *opus vermiculatum* illustrant un seuil représente le thème de la « chambre non balayée » ou *asarotos oikos*. Ce motif fait allusion à un rituel accompagnant les repas qui consistait à réserver les miettes de ce dernier aux défunts. La plus ancienne représentation de l'*asarotos oikos*, relief de repas, était signée du Grec Sosos de Pergame selon Pline l'Ancien, 1850, XXXVI, 184 ; Aicha Ben Abed Ben Khader, 2003, p. 29, fig. 236.

³ Voir la bibliographie en fin d'article.



Nous avons également consulté les textes d'époque ce qui nous a permis de mieux saisir le sens de certaines mosaïques de seuil à décor prophylactique. Les motifs relatifs au banquet et à la vie communautaire des Romano-Africains et ceux faisant allusion à leurs règles de bienséance, nous ont à ce titre particulièrement intéressés.

C'est précisément par des recoupements entre l'iconographie de la mosaïque de seuil et son contexte archéologique⁴ que nous avons approfondi notre recherche. Ces croisements nous ont amené à nous questionner sur le lien entre la mosaïque de seuil et les rituels domestiques.

La mosaïque de seuil était, comme nous le verrons, choisie pour illustrer les inspirations culturelles des propriétaires, les rituels de leur vie quotidienne ou publique rendant hommage à des cérémonies se déroulant dans la demeure. L'était-elle pour célébrer des fêtes religieuses et des rites sacrés organisés à l'intérieur de la demeure ? Son décor servait-il à éloigner le mauvais œil⁵ comme l'illustre le décor de l'*asarotos oikos* ou du « sol non balayé »⁶ ?

Pour tenter d'y répondre, nous verrons dans un premier temps les différentes composantes matérielles du revêtement de seuil de même que son répertoire iconographique. Puis nous présenterons certaines mosaïques à décor figuré et notamment celles à valeur symbolique. Afin d'affiner l'interprétation de ce type de mosaïque, nous enrichirons notre étude par l'analyse de la distribution du revêtement de seuil dans la maison. Puis nous citons des textes anciens traitant de la vie sociale et publique des Romains de même que de leurs pratiques culturelles.

1- Typologie et iconographie de la mosaïque de seuil

La mosaïque de seuil tire son nom de sa situation sur le seuil d'une baie de passage. Elle appartient à la famille des revêtements de seuil. Sa forme est carrée ou rectangulaire selon son dispositif de fermeture et son attribution dans la maison. Ce dispositif se compose généralement d'un ou de deux blocs contenant une cavité et deux mortaises pour crapaudines permettant la fixation des battants de la porte.

En Afrique romaine, les revêtements de seuil recouvrent tous les seuils des pièces de la vie privée ou publique de la maison.

La mosaïque de seuil se compose d'un champ, d'une bordure et d'une bande de raccord. Le champ⁷ se classe en trois types de décor : celui géométrique et végétalisé posé sur une trame géométrique apparente, l'ornement floral ou figuré ne se raccordant à aucune trame apparente, et le décor-champs épigraphique. Parfois, son pavement est dépourvu de tout ornement. Son champ peut, au contraire, être orné mais sans bordure.

4 Les mosaïques sont pour la plupart datables de l'âge d'or de l'Afrique romaine, c'est-à-dire de la fin du II^e - III^e siècles ap. J.-C. ainsi que du IV^e siècle ap. J.-C.. Au moment où la production de la mosaïque jusque là en noir et blanc, a été enrichie de tesselles polychromes puis de scènes emblématiques et figurées. Afin de répondre à un souci d'interprétation de notre matériel d'étude, nous avons fait le choix de confronter leurs répertoires iconographiques avec celui de mosaïques ayant orné des lieux de passage dans des maisons et des thermes d'époque romaine. Ces mosaïques proviennent de : Tunisie, Algérie, Maroc, Ostie, Pompéi, Piazza Armerina, d'Apamée et de Grèce.

5 Très superstitieux et afin de perpétuer la race, les Romains célébraient et organisaient des fêtes en hommage à leurs ancêtres ; voir infra note 106.

6 Voir note 2.

7 Le champ est l'espace réservé au décor. Il est délimité ou non d'une bordure.

1.1. La mosaïque de seuil à décor géométrique et végétal

La mosaïque de seuil à décor géométrique et végétal mesure entre 0.49 m et 2.30 m de large. Elle est en *opus tessellatum*⁸ et son décor est délimité par une bordure en simple ou double filet noir. Cette bordure peut être enrichie d'un motif de damier, d'ondes sinusoïdales, de grecques fractionnées ou de denticules, de redans, d'ogives et de méandres de style hellénistique.



Fig.1. Scène de Banquet - Villa des Laberii - Uthina - Photo Salah Jabeur.

Source : Paul Gauckler, 1898, n°50, p. 324.

Son décor de champ est contenu dans un schéma de composition de type centré, couvrant ou linéaire. Les décors centrés sont ornés de carrés ou de losanges sur la pointe chargés de motifs géométriques, végétaux ou floraux⁹. Ils présentent des motifs entrecroisés tels que les svastikas ou croix de *scuta* plus communément appelées les nœuds de Salomon¹⁰. Les décors linéaires sont faits de câbles, de thyrses ou de sinusoïdes¹¹. Les motifs couvrants sont des compositions : de carrés, de triangles, d'écailles, de semis de fleurettes¹² etc...

Les décors géométriques et ceux de type végétal, présentent des distinctions d'ordre stylistique. Certains décors se reconnaissent à leurs formes anguleuses et géométriques et à leurs tesselles grossières souvent posées sur la pointe. Citons les carrés circonscrits reliés aux angles par des câbles comme à *Bulla Regia*¹³, les fleurons à formes angulaires comme à *Thuburbo Majus*, ou les fleurons inscrits dans un carré en double filet dentelé comme à *Althiburos*. Ils sont cernés d'une bordure très élaborée.

⁸ Cubes de mosaïques inférieurs à 2 cm de large.

⁹ Suzanne Gozlan, 1992, n°18 p. 86-88, pl. XXV.

¹⁰ Jean-Pierre Darmon, 1980, n°16, p. 69-70-71, pl. XXXII, XXXIII.

¹¹ Suzanne Gozlan, 1992, n° 28, p. 120-122, pl. XXXII.

¹² Suzanne Gozlan, 1992, n° 34, p. 135-136, pl. IV, 1, XXXII, XXXVI; Azedine Beschouch, Roger Hanoune, Yvon Thébert, 1977/1980, n°1, p.7, fig. 11-12.

¹³ Azedine Beschouch, Roger Hanoune, Yvon Thébert, 1977/1980, n°4, p. 9-10.



D'autres décors ont des formes sinueuses et longilignes et leurs tesselles sont plus finement taillées. Leurs bordures sont simples ou en double filets¹⁴. Ils sont reconnaissables à leurs motifs floraux datants de la deuxième moitié du II^e siècle ap. J.-C. Ornés de fleurons : composites à peltes, simplifiés de quatre feuilles ou plus complexes de forme longiligne à pétales lancéolés, on les trouve à *Acholla*, à El Jem ou à Sousse¹⁵. Ces motifs sont typiques de la Byzacène, le Sahel actuel¹⁶ et de l'école dite « de la Byzacène ».

Le site de *Thuburbo Majus* regorge de mosaïques de seuil à décors géométriques et végétalisants. Ceux de Sousse et de El Jem sont au contraire riches en décors figurés relatifs aux jeux.

Des décors qui mettent en relief les inspirations pour certaines hellénistiques ou italiques et africaines ou les effets de mode liés ou non à la production d'ateliers ou au transfert des modèles ou « cartons », d'un lieu à un autre.

1.2. La mosaïque de seuil à décor figuré

La mosaïque de seuil à décor figuré mesure au maximum 3.50 m de large. Elle se compose le plus souvent d'une bordure en filets noirs, en motifs de tresses ou de méandres. Son décor s'organise sur un schéma de composition de type centré, en frise ou en registres. Ce décor peut comprendre un motif unique : un personnage, un symbole ou une allégorie. Il peut aussi contenir plusieurs figures. Elles sont parfois au nombre de trois : une centrale et deux latérales ; une composition qui souligne l'ouverture tripartite des grandes salles de réception. Dans cette configuration il est courant d'avoir deux figures de part et d'autre d'un objet comme une amphore, un cratère, un *modius* de prix ou totem sur lequel on exposait un trophée.

Cette catégorie de mosaïque de seuil propose des motifs de sodalités¹⁷ évoquant les jeux et la vie sociale et publique des commanditaires. Malgré l'étroitesse des surfaces à couvrir elle comprend également des décors à connotation divine et des scènes relatives au banquet. D'où l'intérêt que nous lui portons.

1.2.1. Les scènes mythologiques

Dans la Maison du Triomphe de Neptune à *Acholla*, c'est une scène de cortège dionysiaque qui figure sur le seuil de la baie médiane de l'*oecus*. Dans la Maison de la Procession Dionysiaque à El Jem, on la retrouve sur le seuil situé en raccord -en avant- de l'*oecus-triclinium*¹⁸. Elles commémorent la ferveur religieuse du propriétaire en faveur de Dionysos¹⁹ et le banquet placé sous ses auspices.

¹⁴ CMT III, 1, 1996, n° 30 B, p. 77, pl. XL, XLI.

¹⁵ Mosaïque déposée au musée de Sousse sous le num. d'inventaire 10.563 ; Louis Foucher, 1960-61, n°57 068, p. 32 et n° 57 255, pp. 115-116, mosaïque déposée sous le num. d'inventaire n°10.522.

¹⁶ Sousse, El Jem et *Acholla*.

¹⁷ Les sodalités ou factions sont les cochers au nombre de quatre, des jeux d'amphithéâtre.

¹⁸ Voir Suzanne Gozlan, 1992, n° 55 pp. 205-208, pl. LIV, 1 ; Louis Foucher, 1963.

¹⁹ La relation avec le culte dionysiaque a été controversée. Selon L. Foucher, la présence de thèmes dionysiaques sur les mosaïques des maisons de l'aristocratie romaine de Tunisie n'est pas due au « Dionysisme Africain ». Pour Le Glay, elle est un symbole social de réussite. Nous pensons pour notre part que son évocation sur le devant de la salle de réception se réfère à la place de Dionysos comme dieu de la vigne assurant le banquet offert par le *dominus* ; voir Louis Foucher, 1999, p.705. 132. Voir dans un autre registre propre aux mythes dionysiaques, Robert Turcan, 1989.

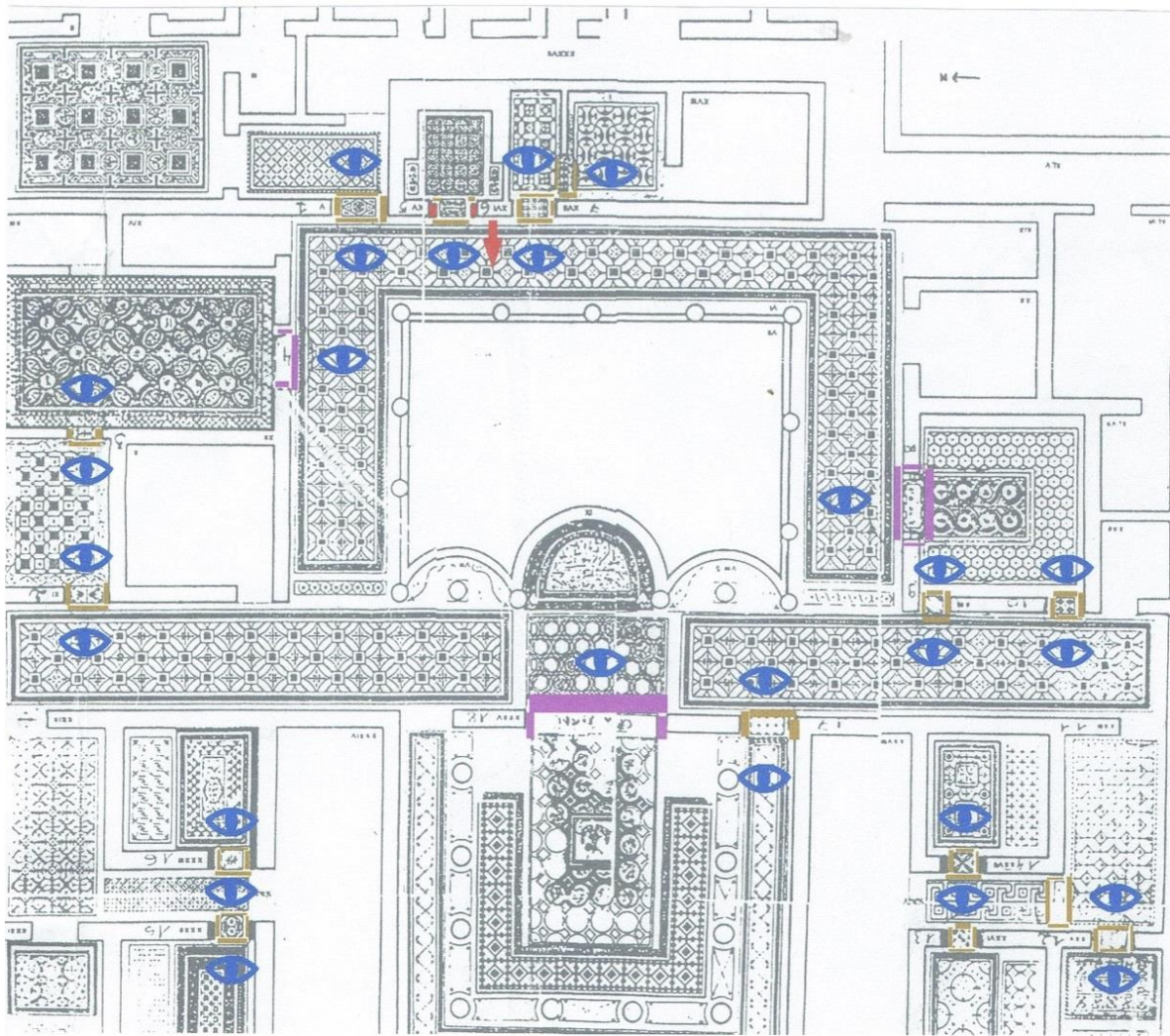


Fig. 2. Maison d'Acholla - Plan retouché par Karim Mokdad avec pour intention celle d'illustrer : le sens de lecture des décors des mosaïques de seuil et le sens d'ouverture des battants selon l'emplacement des mortaises pour crapaudines sur la feuillure de la baie.
Source : Suzanne Gozlan, 1992.

Dans la « Maison de Caton » à Utique, c'est Vénus, la déesse de la beauté de la fécondité et de la régénérescence qui est représentée accompagnée de trois *putti*²⁰. Deuxième divinité vénérée en Afrique romaine après Dionysos, elle préfigure la toilette pré-nuptiale de la *domina*²¹.

²⁰ Le *putto* chérubin ou « bon génie » est un poncif de l'iconographie grecque.

²¹ Mosaïque déposée au musée du Bardo et conservée sous le num. d'inventaire 2981; CMT I, 2, 1974, n°206, p. 58, pl. XXXVI.



Fig. 3. Venus à sa toilette - Maison de « Caton » - Utique.

Source : Photo Salah Jabeur. CMT I, fasc. 2, 1976-96, n°206, p. 58, pl. XXXVI.

Sur le seuil d'un *oecus* d'une maison à Sousse²², ainsi que sur celui de la Maison d'Ariane à Carthage provenant de la Colline de Byrsa, c'est la figure du dieu Océan, datant du IV^e siècle ap. J.-C., qui a été découverte²³. Poncif de l'art grec, le dieu Océan symbolise la force surnaturelle du dieu. Sur un seuil, il devait par son regard perçant, rejeter le mauvais œil²⁴ et donc protéger contre l'envieux.

1.2.2. Les décors relatifs au banquet et à la vie sociale et publique du dominus

Le banquet²⁵ que le *dominus* aimait à célébrer, a également été évoqué de façon distincte ou symbolique sur plusieurs mosaïques de seuil.

Ainsi dans la Maison de *Fructus* à Oudna, une mosaïque commémore le banquet offert par le *dominus*. Elle met plus précisément en valeur le propriétaire qui y est représenté accompagné de ses deux serviteurs. Sur celle-ci, trois personnages cités de leurs noms sont représentés de face. Au centre figure *FRUCTUS*. Il porte une dalmatique à *orbiculi* bleus qui fait de lui un membre de l'aristocratie romaine²⁶. On peut penser qu'il était le propriétaire de la villa. A ses côtés prennent place *MYRO* et *VICTOR*, ses serviteurs ou esclaves. Ce décor laisse supposer que *Fructus* disposait d'un personnel de service attiré au banquet. Cette représentation du maître de maison, image rare sur une mosaïque d'Afrique romaine, rend état de l'importance accordée au seuil de la salle de réception.

²² Mosaïque détruite; Louis Foucher, 1960, n°57.096, p. 45-46.

²³ Wassila Ben Osman, 1980, n°42, p. 112

²⁴ Comme ornement funéraire dans un tombeau découvert à Sousse, le dieu Océan évoque la purification des âmes par l'eau; Franz Cumont, 1942, p.166.

²⁵ Voir à propos de la scène de préparatif de banquet à Carthage Fig. 10, une scène mettant en exergue le goût des réceptions autour du IV^e siècle, voir M'Hamed Hassine Fantar, Fathi Béjaoui, Saida Ben Mansour *et al.*, 2009, pp. 106-107 et à propos de sa connotation mystique, voir Katherine M. D. Dunbabin, 1978, p. 142.

²⁶ Mosaïque déposée à sa découverte au musée du Bardo sous le num. d'inventaire 391/137 ; Paul Gauckler, 1898, n°50, p. 324.

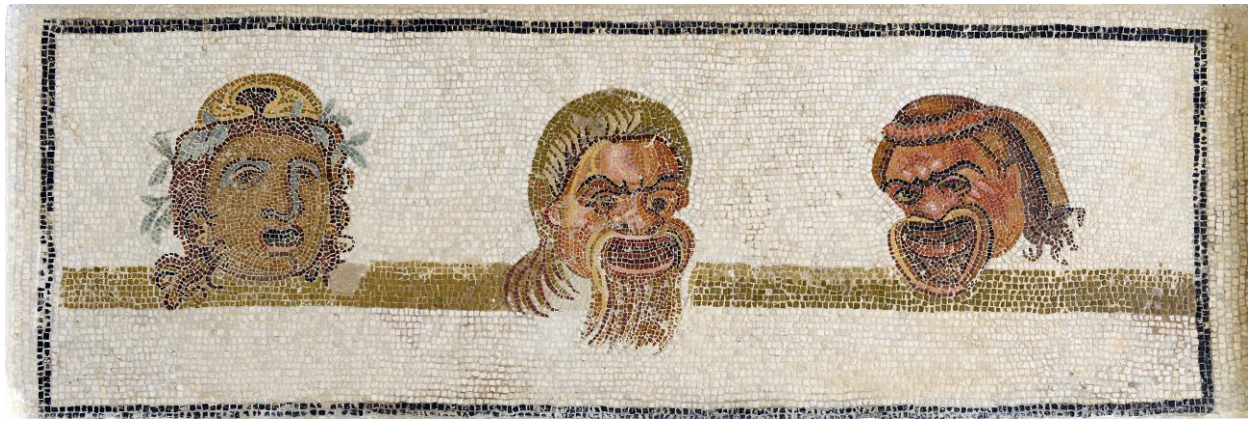


Fig. 4. Trois masques - Musée de Sousse.

Source : Photo Salah Jabeur. Louis Foucher, 1965, p. 14.

A Sousse, une mosaïque de seuil est marquée de trois masques de théâtre : une femme, un homme et un esclave. Ils représentent les acteurs de théâtre qui, d'ordinaire, vivaient sous la tutelle du propriétaire²⁷ et venaient animer le banquet une fois le repas terminé. Grimaçants, les masques devaient neutraliser les forces du mal.



Fig. 4b. Mosaïque dite du Poète tragique - Musée de Sousse.

Source : Photo Salah Jabeur. M'Hamed Hassine Fantar, Fathi Béjaoui, Saida Ben Mansour *et al.*, 2009, p. 197.

A Oudna dans la Maison de Neptune, trois sirènes musiciennes : une citharède, une chanteuse et une joueuse de flûte, ornent le seuil médian de l'*oecus* de la maison. Leur représentation rend également compte du spectacle musical que le commanditaire offrait après le repas et cela, selon la coutume grecque²⁸.

²⁷ Mosaïque déposée au musée de Sousse à sa découverte ; Louis Foucher, 1965, p. 14.

²⁸ Mosaïque déposée au musée du Bardo à sa découverte sous le num. d'inventaire 445/136 ; Paul Gauckler, 1898.

A Nabeul, sur le seuil du grand *oecus-triclinium* de la Maison des Nymphes, prennent place des *putti*²⁹. Ils dansent à côté d'un panier rempli de roses présentées là, selon l'auteur de leur découverte J-P. Darmon, en souvenir de la fête printanière des roses.

La présence des angelots situe la scène dans le rituel de l'initiation ou alors au-delà de la vie communautaire du *dominus* : dans le monde des dieux³⁰.

En complément de ces scènes commémorant la vie privée, sociale et culturelle du *dominus* et de la *domina*, on trouve des décors se rapportant aux exploits et à la fonction publique du *dominus*.

Ainsi à Oudna, sur le seuil de l'*oecus* de la Villa dite des *Laberii* ou d'*Ikarios*, le maître des lieux est une fois de plus mis en scène. Il est dessiné aux côtés de ses deux chiens favoris, dans une chasse à courre. Les chiens sont nommés de leurs noms : *EDERATUS* et *MUSTELA* et précèdent le *dominus* et son compagnon. Ils poursuivent un lièvre et un renard : symboles de rapidité et de ruse. Cette mosaïque, datable du IV^e siècle ap. J.-C., illustre la *virtus* du *dominus* et sa force invincible sur l'adversité³¹. Une toute puissance renforcée par la représentation du renard³² en chasse et dont on sait la ruse légendaire.



Fig. 5. Scène de Chasse à courre - Villa des *Laberii* - Uthina - Musée du Bardo.

Source : Photo Salah Jabeur - Paul Gauckler, 1898 et Saida Ben Mansour, 1984, p. 113-133.

A Carthage, sur une mosaïque de la Maison d'Ariane³³, ce sont les chevaux de course, propriétés de la grande aristocratie romaine, qui sont à l'honneur. Ils sont de grande distinction et également cités de leurs noms. *BACC EAVT ES* est le nom du cheval de droite. Quant au nom du deuxième cheval, il n'en subsiste que les lettres *THY*. Ils sont placés de part et d'autre d'un *modius* de prix,

²⁹ Mosaïque déposée en 1967 dans les réserves de la maison de fouilles; Jean-Pierre Darmon, 1980, n°15, p. 65, pl. XXVIII, XXIX, LXXV, LXXVI.

³⁰ Voir Paul Veyne, 2000, p. 3 et ss; l'auteur s'interroge sur la limite entre le sacré et le profane dans les repas.

³¹ Mosaïque déposée au Musée du Bardo à sa découverte sous le num. d'inventaire 375/104 ; voir Paul Gauckler, 1898 et Saida Ben Mansour, 1998, p. 113-133.

³² Voir à propos des scènes cynégétiques très courantes à partir des Sévères, Mongi Ennaifer, 1992, p. 211.

³³ Wassila Ben Osman, 1980, n°41, p. 110. Dans ce même répertoire, on trouve des chevaux vainqueurs de part et d'autre de totems, au musée du Bardo, voir Fig. 15. A propos de la représentation des chevaux de cirque, voir William Salomonson, 1965, p. 80-83.



un totem ou cylindre³⁴ : symbole de la victoire remportée. Tout autour des chevaux apparaissent des tiges d'*hederae* dionysiaques³⁵. Cette mosaïque, datant du IV^e siècle ap. J.-C., vient confirmer l'engouement pour les chevaux du cirque placés sous la tutelle de Dionysos que l'on a pris le soin d'illustrer par des feuilles de lierre. Dionysos justement, le protecteur des jeux. Cette scène souligne l'affection et l'importance accordée par le maître des lieux à ses animaux domestiques qu'il a, une fois de plus, pris la peine de nommer.

A *Thuburbo Majus*, le seuil d'une salle de réception révèle par une signature *EX OF ICINA /NICENTI* inscrite dans une *tabula ansata* autrement dit un cadre dont les deux cotés sont cernés de cartouches, le nom de l'atelier de réalisation de la mosaïque. Cette mosaïque révèle la relation étroite du *dominus* au mosaïste de proximité et nous conduit à penser que la cité de *Thuburbo Majus* pouvait disposer d'un atelier de production de mosaïques³⁶.

Ces figures relatives à la vie du *dominus* s'inscrivent tantôt comme ici dans un espace temps et dans le moment courant, tantôt hors du temps. Nous sommes tentés de comparer certaines de ces représentations aux scènes italiennes historiées glorifiant les exploits des empereurs. Force est de constater qu'elles dévoilent une tendance à l'auto-proclamation de l'aristocratie de l'Afrique romaine.

1.2.3. Les décors relevant des rites domestiques

Parmi les pratiques de cette classe dominante, on compte les rites domestiques dont le rituel de la *salutatio* ou salutation. Cette règle de bienséance que Pline l'Ancien fait remonter aux pratiques de l'empereur, entretenait la relation de clientèle entre le *dominus* et ses clients. Elle impliquait le don de *xenia* : des offrandes ou *ekphrasis* et cadeaux d'hospitalité³⁷ de ce dernier à ses hôtes. En Afrique romaine, ces cadeaux étaient exposés sur de grands pavements et posés sur certains seuils.

C'est pour rappeler cette pratique qu'on les trouve à *Bulla Regia* notamment. Là, ils apparaissent sous la forme de poissons isolés, ou joints à de la volaille³⁸. Dans la Maison du Paon et dans la *Sollertiana Domus* à El Jem, ils débordent d'un couffin³⁹, dont la vannerie que l'on devait produire sur place, nous ramène aux traditions ancestrales voulant que les biens soient remis dans des couffins⁴⁰.

³⁴ Selon Noël Duval, le *modius* de prix aurait été répandu à partir des III^e- IV^e siècles et attribué pour la première fois par l'Empereur L. Verus à son cheval favori. Fait attesté selon l'auteur dans l'Histoire Auguste ; Noël Duval, 1990, p. 138.

³⁵ « Ainsi les roses dont la fleuraison printanière marquait le triomphe de la vie sur la mort hivernale ; le millet, qui passait pour imputrescible et dont les barbes écartaient par leurs pointes l'œil envieux ; le lierre, au feuillage vivace, la vigne productrice du vin régénérateur, le laurier d'Apollon. Tantôt les plantes sortent des cratères, eux-mêmes, instruments de la bienveillance de Dionysos » ; voir Gilbert Charles-Picard, 1954, p. 239, note 1.

³⁶ Mosaïque conservée au musée du Bardo sous le num. d'inventaire n°A 369 ; CMT II, 1, 1980, n°40 B, p. 49-50, pl. XX.

³⁷ Roger Hanoune, 1990, p. 8 ; Vitruve, 1979, p. 198-200 ;

³⁸ Mosaïque agrémentée d'un canard et de poissons à *Bulla Regia* ; voir Azedine Beschouch, Roger Hanoune, Yvon Thébert, 1977/1980, n°3, p. 9, fig.17-19 ; n°6, pp. 10-11 fig. 29-33 et 203.

³⁹ CMT III, 1, 1996, n°19-C, p. 56, pl. XXXII.

⁴⁰ Sur l'usage de corbeilles pour transporter les *xenia* et « partager les repas » une pratique supposée garantir le bon fonctionnement de la vie dans la Cité », voir Pauline-Schmitt Pantel, 1992, p. 59.

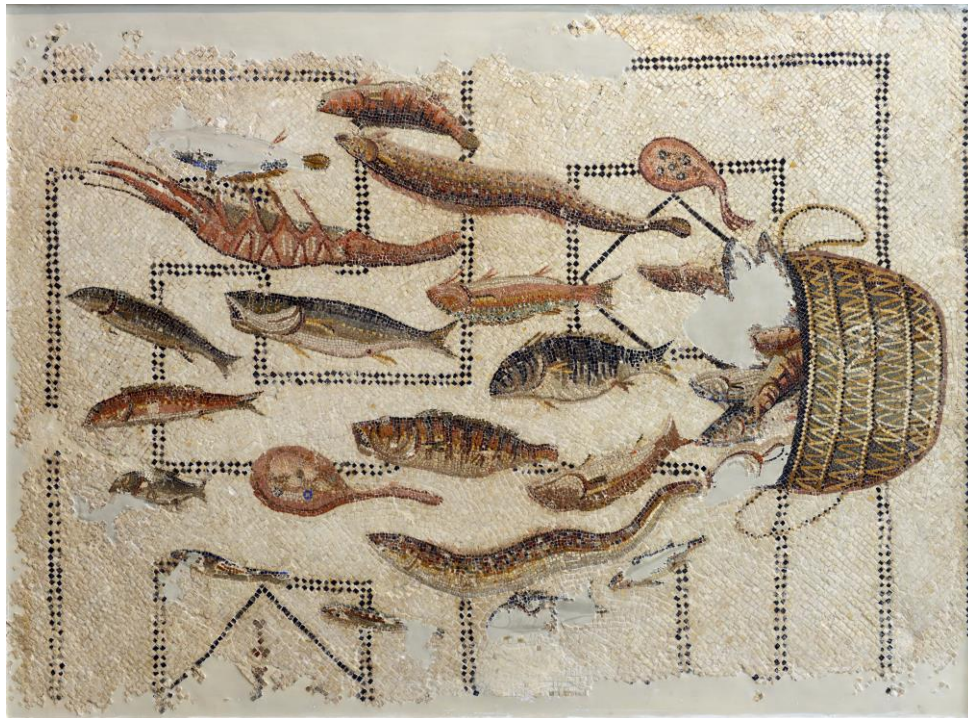


Fig. 6. *Xenia* Panier Renversé - Musée de Sousse.

Source : Photo Salah Jabeur. CMT III, fasc 1, 1996, n°19-C, p. 56, pl. XXXII.

A Enfidaville, c'est un cuissot de viande qui est dessiné sur un seuil trouvé dans un lieu indéterminé⁴¹. Très apprécié comme le signale P. S. Pantel, on le servait dans la Grèce archaïque aux invités d'honneur : en l'occurrence aux prêtres⁴².

Dans la Maison du Triomphe de Neptune à *Acholla* -datée du II^e siècle ap. J.-C.-, un lièvre mangeant des fruits occupe un seuil. Domestiqué, le lièvre n'est pas en fuite comme le veut sa nature, mais il se nourrit des biens servis par le *dominus*⁴³. Il symbolise l'hospitalité du *dominus*.

Les *xenia* valorisent la diversité des mets offerts par le *dominus* à son entourage et donc le banquet, qu'ils mettent à nouveau en valeur. Selon Pétrone en effet, citant « la vie de Trimalcion », le repas était aussi important que les spectacles⁴⁴.

La présence du poisson sur des mosaïques trouvées dans des cités romaines de l'intérieur des terres comme *Bulla Regia*⁴⁵ révèle enfin l'assise économique du *dominus* qui le faisait chercher loin des champs afin d'assurer le raffinement de ses repas; signe de grande culture⁴⁶.

⁴¹ Mosaïque déposée au musée de Sousse à sa découverte; Roger Hanoune, 1994-1995, fig. 1 a-b, p.160.

⁴² Sur le sens originel du repas comme hommage aux dieux : « (...) la participation à ces repas caractérise, chez Pindare, la manière d'être du citoyen-*amto*s, elle est la preuve de son *ensebeia*, de son respect des dieux. Autour de la *xenia* (...) » ; voir Pauline-Schmitt Pantel, 1992, p. 115.

⁴³ Mosaïque déposée en 1953 au musée du Bardo dans la salle XXXI sous le num. d'inventaire 3616 ; Suzanne Gozlan, 1992, n°23 pp. 106-107, pl. XXVII.

⁴⁴ Pétrone, 1958, 31-35.

⁴⁵ Voir *supra* note 38.

⁴⁶ Voir *supra* note 44.



1.2.4. Les symboles, emblèmes de sodalités et figures allégoriques

A ces décors évoquant : la dévotion divine et les croyances, les pratiques domestiques et culturelles, la puissance, l'érudition, la richesse et les relations du maître avec la communauté, s'ajoutent les emblèmes de sodalités ou « logos » venant attester des différentes équipes de jeux et de la responsabilité du *dominus* en tant qu'évergète ou sponsor.

A Sousse, toute une mise en scène a été imaginée pour en témoigner. Ainsi on y a trouvé quatre *putti* chevauchant des couples de poissons⁴⁷. Les *putti* portent chacun un foulard de couleurs distincte renvoyant à chaque faction. Le *putto* vainqueur, placé en tête, brandit une palme : symbole de victoire⁴⁸.

Ce décor a valeur sociale, allégorique et prophylactique, nous éclaire sur la volonté du commanditaire de divertir le peuple pour garantir la *pax romana*. Les jeux, qui selon l'expression de Pline : « *panem et circenses* » que l'on traduit par « pain et jeux de cirque du peuple », avaient donc une place de choix dans la vie des romains d'Afrique. La Mosaïque de chasse à l'Amphithéâtre de Smirat leur rend à juste titre hommage, de même qu'elle révèle l'influence de la foule sur les sponsors. Ici, les jeux étaient financés par un aristocrate⁴⁹ nommé *MAGERIUS*.

A El Jem, à *Bulla Regia* et à Oudna, les factions sont identifiées par des symboles ou emblèmes que l'on a isolés sur les seuils. On ne citera que les emblèmes des *industrii* et des *telegenii* reconnaissables au croissant sur hampe⁵⁰.

En poursuivant dans cette thématique, et pour honorer les *ludi* -jeux d'amphithéâtre- à Sousse, ce sont des bêtes fauves dont on raconte le commerce depuis l'Afrique vers Rome qui sont illustrées. Elles se font face, en signe de combat, et sont accompagnées d'*hederae*⁵¹.

Une imagerie que l'on retrouve dans la Maison des Masques à Sousse où deux griffons sont placés de profil et de part et d'autre d'un trépied d'Apollon⁵². Ceux-ci sont associés aux attributs des dieux Apollon et de Diane Némésis⁵³ : protecteurs des jeux. Diane Némésis étant reconnaissable à la figure du carquois⁵⁴.

A Nabeul, sur un carré de *triclinium*, deux coqs⁵⁵ placés de part et d'autre d'une jarre dans laquelle ils picorent des pièces d'or, évoquent quant à eux une victoire bien singulière : celle de l'amour.

⁴⁷ Mosaïque conservée au musée du Louvre; voir Louis Foucher, 1960, n°57.124, p. 60.

⁴⁸ On notera leur ressemblance avec les *putti* d'une mosaïque de Carthage ; William Salomonson, 1965, p. 18- 19.

⁴⁹ Voir Azedine Beschaouch, 2006, 150-2, p. 1401-1417; Azedine Beschaouch, 2006, 150-3, p. 1489-1500; Azedine Beschaouch, 1966, 110-1, p. 143.

⁵⁰ Emblème de la faction des *telegenii* à El Jem dans la Maison des Dauphins, voir CMT III, 1, n°33-B, p. 81-82, pl. XLIII; à *Bulla Regia* voir Azedine Beschaouch, Roger Hanoune, Yvon Yhébert, 1977/1980, n°10, p. 93, fig. 191-216 et emblème de la faction des *industrii* à Oudna entre la pièce 14 et l'*atrium*; voir Paul Gauckler, 1898.

⁵¹ Mosaïque ayant disparu qui représentait un tigre et une tigresse. Elle a été déposée au musée du Bardo sous le num. d'inventaire n° A, 1. A propos du lierre, voir Louis Foucher, 1960, n° 57.118, p. 56 ; mosaïque déposée au musée du Bardo sous le num. d'inventaire n°A, 1.

⁵² Louis Foucher, 1965, p.16.

⁵³ Sur les figures fantastiques et l'iconographie dionysiaque voir Louis Foucher, 1959, p. 233-238 et Louis Foucher, 1999, p.703 à 709.

⁵⁴ Pour ce thème héraldique à connotation eschatologique, voir William Salomonson, 1979.

⁵⁵ Mosaïque provenant d'une maison inconnue. Selon l'auteur, le mosaïste de Sidi Mahrssi aurait recopié le revêtement de seuil en mosaïque du *triclinium* de la Maison des Nymphes orné de ce même thème. Celui-ci devait célébrer la victoire de l'amour; voir Recueil, I, 3, 1963, p. 105, pl. LIV-2 et Jean-Pierre Darmon, 1980, n°19, p. 79-84, pl. LXXVIII-LXXIX. Le thème du combat de coqs était courant, se référait à une pratique réelle et non à connotation symbolique comme ici à Nabeul. On le voit illustré à cet effet à Délos sur une mosaïque de raccord ; Philippe Bruneau, 1972, p. 90-121.

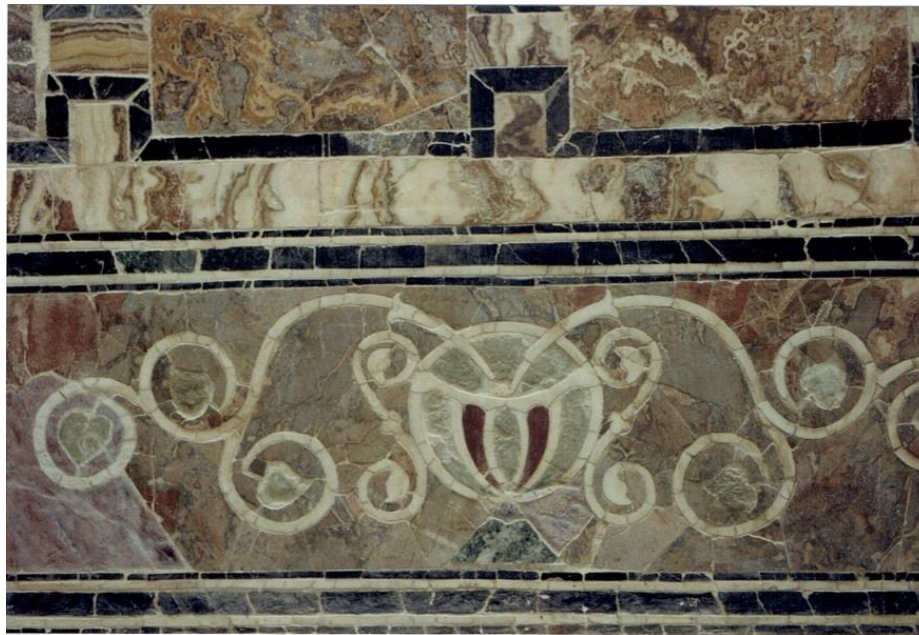


Fig. 7. Mosaïque de seuil en *opus sectile*. Maison de Neptune *Thuburbo Maju*.

Source : Photo Myriam Errais Borges. CMT II, 1, 1980, n°122-C, p. 152, pl. LX, LXXIX.

Représentés sur les seuils et selon une composition héritée de l'iconographie mésopotamienne puis grecque, ces animaux révèlent l'attention portée aux combats. Placées sous les auspices de Dionysos, si l'on en croit les symboles dionysiaques qui les accompagnent, ces scènes ont souvent été trouvées à l'entrée des salles d'apparat. Distribution qui renforce l'idée de la place de choix accordée à la salle de réception.

A l'égal des motifs géométriques entrecroisés cités *supra*, elles devaient barrer la route à l'indésirable et rappeler la valeur défensive de la porte !

Toute cette iconographie est représentative de l'héritage grec des jeux comme en témoignent les inscriptions en langue grecque, dont celle du vestibule de la Maison d'*Asclépios* à Althiburos⁵⁶ disant que la mise en place des jeux se fait en l'honneur d'*Asclepios*⁵⁷.

2- Distribution et interprétation de la mosaïque de seuil

Ainsi tous ces décors devaient rappeler : le dispositif de fermeture de la porte, la décoration des baies par des guirlandes, la fonction défensive de la porte et la fonction symbolique du seuil que l'on utilisait pour afficher les pratiques domestiques du *dominus*. La mosaïque de seuil est donc une source importante d'informations sur le mode de vie et les traditions des Romano-africains. L'étude de sa distribution dans la maison est également riche en données venant compléter celles précitées.

2.1. Distribution du revêtement de seuil et relation aux lieux de passage

Le revêtement de seuil en pierre, en mosaïque, en *opus sectile*, ou en mosaïque, était distribué selon le contexte architectural et la fonction des lieux de passage. La maison comptait dans les meilleurs des cas, trois lieux de passage et d'accueil : le vestibule, le péristyle et la salle de

⁵⁶ Mongi Ennaifer, Tunis, 1976, p. 71-152, plan III.

⁵⁷ Voir *supra* note 34.



réception. C'est dans leur périmètre immédiat et selon la fonction qui leur était attribuée que l'on distribuait les revêtements de seuil.

Souvent construite sur trois ou quatre côtés autour d'un péristyle à cour et parfois à *viridarium*, la maison de l'Afrique romaine pouvait comprendre deux à trois vestibules, dont un principal dans l'entrée et deux internes : un vestibule intérieur séparant le péristyle des appartements privés, et un vestibule antérieur⁵⁸ donnant accès à la salle de réception par la rue⁵⁹.

La maison romaine d'Afrique pouvait aussi disposer de deux à trois salles de réception dont la plus majestueuse était « l'*oecus* corinthien » selon la définition de Vitruve : une salle pouvant contenir une colonnade intérieure⁶⁰ et dont les plus courantes étaient le *triclinium* : appelé ainsi en raison de la disposition de ses trois lits et de ses pavements en U + T, et l'*exedra* : une pièce réservée à la vie professionnelle du propriétaire et souvent identifiable à sa large baie d'entrée.

Ces pièces de la vie publique étaient généralement alignées dans un axe de la maison, tandis que celles réservées à la vie intime, les *cubicula* ou chambres à coucher, étaient disposées autour du péristyle, non loin des espaces de service. Elles ouvraient selon les moyens et la configuration de la maison sur le péristyle⁶¹ par une colonnade parfois rythmée de mosaïques de seuils d'entrecolonnement.

C'est en observant la distribution des seuils dans la maison romaine d'Afrique que nous avons pu noter que les pièces des différents lieux de passage et d'accueil disposaient d'un revêtement de seuil spécifique. Ainsi, pour des questions de fonctionnalité et de hiérarchie, celui de la baie d'entrée du vestibule était de préférence en pierre calcaire ou en marbre. Le seuil des pièces réservées à la domesticité était en calcaire ou en terre battue. Celui des baies intérieures du vestibule était en pierre ou en mosaïque.

En outre et sans doute pour harmoniser les lieux et rythmer la circulation de l'hôte cette fois, entre le vestibule, le péristyle et la salle de réception, le revêtement de seuil était en mosaïque et à décor floral. Ce décor était géométrique ou végétal et de type couvrant devant le *cubiculum*. Un décor floral ou un motif symbolique étaient posés sur le seuil attenant au vestibule antérieur de la demeure ; celui donnant accès à la salle de réception. Là, il pouvait se composer d'un culot d'acanthé, contenir un rinceau peuplé, ou un emblème de sodalité. Il comportait enfin un motif figuré ou un texte épigraphique sur les seuils communicants directement avec la salle de réception et notamment sur son seuil médian⁶².

Dans certains cas, le thème de la mosaïque de seuil était en résonnance avec celui de la mosaïque de pavement de la (des) pièce (s) attenante (s). Ainsi à Carthage et plus précisément à Sidi Ghrib, dans les thermes d'une grande villa, les pavements d'accès aux thermes étaient ornés d'une scène

⁵⁸ Voir Yvon Thébert, 1987, p. 309 ; CMT III, *Thysdrus*, Maison des Dauphins et CMT II *Thuburbo-Majus* pour les maisons : de *Nicentius*, des Protomés-Secteur du *Trifolium*.

⁵⁹ Le sens de lecture des décors figurés des seuils de la Maison des Dauphins à El Jem indique à cet effet une double circulation : celle réservée aux *amici* et intimes de la maison, allant du vestibule principal à la galerie du péristyle puis à la salle de réception. Et celle destinée aux invités d'honneur n'ayant pas accès au péristyle et *cubicula* alentours, allant du vestibule antérieur à la salle de réception.

⁶⁰ A Acholla, l'*oecus* de la Maison du Triomphe de Neptune mesure 100 m²; voir Suzanne Gozlan, 1992. Voir à propos des *domus* à péristyle et de leurs salles d'apparat E. Morvillez, 2016/2, (n°62).

⁶¹ Pierre Gros, 2006, p. 545.

⁶² Cette distribution hiérarchisée du décor de la mosaïque de seuil est notable dans les maisons les plus riches. Pour s'en rendre compte, nous attirons l'attention sur : la Maison de Neptune à *Acholla Botria*, la Maison des Dauphins à *Thysdrus* et la *Filosofiana Domus* à Piazza Armerina ; voir Suzanne Gozlan, 1992 ; CMT III, 1, 1996 et Andrea Carandini, Andreina Ricci, Mariette De Vos, 1982.

de départ à la chasse menée par le *dominus* pour l'un, et d'une scène de la *domina* à sa toilette pour l'autre. Deux représentations à but d'affirmation sociale⁶³.

Ici, les intentions du commanditaire allaient au-delà de ce désir d'affirmation puisque la toilette de la *domina* renvoyait aux souhaits de vie éternelle⁶⁴.

Dans la Maison des Masques à Sousse, le thème du théâtre est renforcé par sa double représentation sur le sol de la salle principale d'une part, par la mosaïque du poète tragique ainsi que sur son seuil d'une autre, par les trois masques cités *supra*⁶⁵.



Fig. 8. Mosaïque du Banquet Travesti - Musée du Bardo.

Source : Photo Salah Jabeur. M'Hamed Hassine Fantar, Fathi Béjaoui, Saida Ben Mansour *et al.*, 2009, p. 35.

Dans la Maison du Paon à El Jem, ce sont les *xenia* que l'on a choisies de représenter pour orner le seuil situé entre les pièces 13 et 14 de la demeure et le sol de l'une des salles attenantes. Ici, les *xenia*⁶⁶ s'échappent d'un panier en vannerie.

Cette harmonisation des thèmes représentés voire cette synchronicité, ainsi que la distribution quasi systématique de décors géométriques, floraux, figurés ou épigraphiques sur les seuils des *cubiculae* ou ceux des baies axiales des salles de réception nous invite à penser qu'un raisonnement préalable prévalait dans ces maisons là, à la pose de ces mosaïques de seuil.

⁶³ Mosaïque de la toilette de la *domina* déposée au musée du Bardo à sa découverte. La mosaïque de la chasse à courre aurait quant à elle été déposée au palais présidentiel.

⁶⁴ Voir *infra* note 93.

⁶⁵ Voir *supra* note 27.

⁶⁶ El Jem, CMT III, 1, 1996, n°19-C, p. 56, pl. XXXII.

2.1.1. Les rituels du passage : interprétation

C'est du fait qu'elle se place en vis-à-vis du *magister convivio*⁶⁷ - le maître de cérémonie du banquet- que la mosaïque de seuil de la baie axiale de la salle de réception était figurée et/ou des plus luxueuses.

C'est en effet au II^e siècle av. J.-C. qu'apparaissait à Rome sous l'influence de l'Orient grec, la *cena*⁶⁸ ou dîner où les convives mangeaient allongées sur des banquettes disposées dans la salle. La salle de banquet sera dès lors, et en raison de cette vie sociale grandissante, très prisée. C'est ainsi que le terme *oecus* dérivé du terme grec *oikos* et servant à désigner la maison toute entière, sera employé pour la nommer⁶⁹.

Selon P. Ellis, l'exaltation du banquet sera forte au point d'aller jusqu'à exposer les récipients à l'entrée de cette dernière⁷⁰. Une pratique expliquant le fait que le seuil médian de l'*oecus* de la Maison de Neptune à *Thurbubo Majus* ait été orné d'un luxueux calice à volutes en *opus sectile*⁷¹.



Fig. 9. Coqs affrontés - Sidi Mahrsi - Musée de Nabeul.

Source : Photo Salah Jabeur. Jean-Pierre Darmon, 1980, n°19, p. 79-84, pl. LXXVIII-LXXIX.

⁶⁷ Voir Vitruve, 1979, à propos des salles de réception de la maison et de l'architecture en général, et voir Apulée, 1940, II, 4-19, et voir Jean Pierre Adam, 1989 pour la question plus générale des constructions romaines et pour ce qui est du luxe et de l'opulence des repas.

⁶⁸ Florence Dupont, 2004, p. 35-56.

⁶⁹ Sur l'aménagement de la salle de banquet et de la maison, voir Pauline-Schmitt Pantel, 1992, p. 42. Sur l'emploi du terme *oikos* pour désigner la maison voir Yvon Thébert, 1987, p. 354.

⁷⁰ Simon P. Ellis, 1997, p.42. A propos de la sociabilité du repas funéraire à l'ère chrétienne voir Paul-Albert Février, 1977, p. 29-45.

⁷¹ Revêtement en *opus sectile*, marbre concassé, déposé à sa découverte au musée du Bardo sous le num. d'inventaire A 554 ; voir CMT, II, 1, 1980, n°122 C, p.152, pl. LX, LXXIX.

Ainsi, les mosaïques de seuil figurées et celles offrant des motifs à caractère symbolique nous amènent à nous questionner. Des rituels de passage étaient-ils pratiqués en amont du dépassement du seuil de la salle de banquet ⁷²? Les romains d'Afrique attribuaient-ils une valeur sacrée à leurs banquets organisés plus souvent qu'on ne le pense pour célébrer des fêtes religieuses ? Quelle relation entre ces repas et la coutume du banquet de la Grèce archaïque ⁷³ ? Placèrent-ils des décors apotropaïques à cet endroit sous l'effet des coutumes grecques et des règles de bienséance correspondantes, ou bien usaient-ils des décors à connotation symbolique sous l'emprise de leur superstition ?

2.1.2. Symbolique et rituels du passage

Posés en raccord du seuil de la porte d'entrée de deux maisons d'époque punique⁷⁴, les plus anciens tapis de seuil trouvés à ce jour en Tunisie sur les champs de fouilles que nous avons mentionnés ici, sont à connotation symbolique. Ils sont d'époque punique et ont été trouvés à Carthage⁷⁵ et à Kerkouane⁷⁶ puniques. Ils représentent le symbole de la déesse Tanit ou *Tinnit*⁷⁷.



Fig. 10. Scène de banquet - Carthage - Musée du Bardo.

Source : Photo Salah Jabeur. M'Hamed Hassine Fantar, Fathi Béjaoui, Saida Ben Mansour *et al.*, 2009, p. 106-107.

Ces tapis avaient-ils vocation à rappeler un rituel relatif à la déesse Tanit en cet emplacement ou à l'intérieur de la demeure ? Sans chercher à répondre à cette interrogation mais compte tenu de la place centrale de la divinité dans la vie à Carthage, nous pouvons admettre qu'ils devaient

⁷² Paul Veyne, 1985, p. 191-192.

⁷³ Voir Pauline-Schmitt Pantel, 1992, pp. 45-67. L'auteur démontre que c'est dans la salle de banquet que les divinités de la Grèce archaïque étaient honorées. Voir également Paul Veyne, 1985, p. 201 sur la littérature concernant la fonction sociale et sacrée de la salle de réception.

⁷⁴ Sur ses probables antécédants puniques, notons qu'une mosaïque de seuil en *opus signinum* et *tesselatum* datant du III^e siècle av. J.-C. a été découverte à Kerkouane; voir Aicha Ben-Abed Ben Khader, 2003, p. 25, fig. 1.

⁷⁵ Pour le culte à *Tinnit* voir Niemer Rindelaub et Schmidt, 1996, pp. 44-52 et Khaled Melliti, 2016, p. 74 et p. 465.

⁷⁶ Mosaïque représentant un « énigmatique motif sacré » selon les thermes de M. Yacoub, ayant été trouvée à Kerkouane et datant du III^e siècle av. J.-C. ; Mohamed Yacoub, 2016, fig. 1, p. 12 et ss. Fig. 11.

⁷⁷ Pour cette mosaïque de Kerkouane illustrée du signe de *Tinnit*, voir Khaled Melliti, 2006, chap. II, Architecture, II-B, 1.



protéger le propriétaire⁷⁸ comme le feront plus tard sous l'empire romain, les décors prophylactiques⁷⁹.

En réalité et comme en témoignent les découvertes archéologiques et notamment les ornements des lieux de passage, ces décors étaient symptomatiques des lieux d'accueil ou de passage. Rappelons à ce titre que sous l'empire romain, deux rituels au moins devaient symboliquement marquer le dépassement du seuil :

- le rituel de la *salutatio*⁸⁰ dont les significations sont multiples et qui entraînait le don d'offrandes ou de cadeaux : les *xenia*,
- le rituel de l'*initiatio*⁸¹ dont le rituel du franchissement du seuil du temple était le premier et l'initiatique.

Ces rituels renvoyaient plus globalement à l'idée du/de :

- passage du dehors au-dedans : de la vie publique à la vie privée.
- l'*initiatio* : comme passage d'un « état inférieur à un autre supérieur » ; passage d'une « classe sociale à une autre » ; comme la « mort symbolique » tel le passage de la naissance vers l'âge adulte, ou celui de « la vie à la mort » ...Un rituel qu'il nous tarde de mieux comprendre tant cette question anthropologique est inspirante.

Revenons pour l'heure au rituel de la *salutatio*. En dehors des dons par l'hôte de cadeaux ou *xenia*, la *salutatio* impliquait un deuxième rituel qui se déroulait dans le vestibule.⁸² Un rituel reliant cette fois le *dominus* à ses clients et traduisant l'*obsequium* ou le respect du client envers son patron en échange du *beneficium* ou bienfait de celui-ci. L'*obsequium* se manifestait par la soumission, l'obligeance ou la flatterie⁸³.

Selon ce rituel, le client devait attendre très tôt le matin devant la porte du patron. Plinie l'Ancien rapporte à cet effet que le *dominus* ornait sa demeure luxueusement et qu'en échange, le client déposait des *xenia* à valeur de taxes, dans le vestibule d'entrée de la maison en signe de déférence⁸⁴.

Ainsi le passage du seuil symbolisant le passage du dedans au dehors pouvait-il être accompagné de rituels que le commanditaire prenait le soin d'illustrer à travers ses mosaïques de seuil. Celles-ci portaient des messages, comme nous avons pu le constater, mais elles étaient peut être utilisées comme élément de signalétique invitant ou non le client et/ou l'hôte à franchir le seuil afin de pénétrer dans les différentes pièces de la demeure. C'est en conséquence à la circulation des

⁷⁸ Sur la superstition du Romain, voir le pavement orné d'une chouette, ce puissant « *apotropaion* » découvert dans des thermes à El Jem, déposé au musée de El Jem et daté du III^e siècle. Il est couronné de l'inscription « *INVIDIA RUMPUNTUR AVES NEQUE NOCTUA CURAT* » que l'on traduit par « Les oiseaux crèvent de jalousie et la chouette n'en a cure ». Ici, l'envieux est anéanti par la chouette, voir Mohamed Yacoub, 2016, p. 238-239.

⁷⁹ Sur la notion du sacré, du mauvais œil et de leurs représentations, voir l'inscription trouvée à El Haouaria et précisant : « *INVIDE, LIVIDE, TITULA TANTA QUE(M) ADSEVERABAS FIERI NON POSSE, PERFECTE SUNT D(OMINIS)N(OSTRIS)S(ALVIS)MINIMENE CONTEMNAS* » traduite par G. Charles-Picard : « Envieux, livide, ces magnifiques monuments que tu prétendais impossibles à faire, ont été parfaits, pour le salut de nos seigneurs afin que tu ne méprises pas les petites choses » ; Fig. 15, Gilbert Charles-Picard, 1954, p. 237.

⁸⁰ Voir *supra* la note 37.

⁸¹ Comme le soulignait G. Charles-Picard en citant F. Cumont, le rituel de l'initiation voué au dieu Saturne consistait à « faire passer « *l'initiata* » par-delà le seuil d'entrée du temple en vue de l'obtention de la bénédiction divine ; Franz Cumont, 1949. Sur le dieu *Janus* et le passage du seuil, voir Ovide, 1961, I-89-254.

⁸² Sur ce rituel, voir Yvon Thébert, 1987, p. 360-363. Sur la fonction du *vestibulum* voir Pierre Gros, 2001, p. 21-22.

⁸³ Voir *infra* à propos des revêtements de seuil épigraphiés des mots suivants : « *salve, bene, invidia, have, nika* ». Ils trouvent tout leur sens à la lumière de ce rituel.

⁸⁴ Voir *supra* note 37 ; Plinie l'Ancien, 1850, IV, 12.

« intrus ou invités de marque » dans la maison, que le décor de la mosaïque de seuil était lisible d'un côté ou de l'autre de la baie, voire des deux côtés de celle-ci et cela, selon la fonction des pièces.

L'on remarquera notamment que dans la Maison des Dauphins à El Jem⁸⁵, les motifs des mosaïques de seuil sont orientés en direction de l'hôte-entrant et cela depuis le vestibule antérieur de la maison jusqu'à la galerie de péristyle et son *oecus*. Dans cette demeure, le revêtement est fonctionnel et utilitaire, puis ornemental et figuré ou épigraphique à mesure que l'on se rapproche de la salle de réception. L'accueil de l'hôte se faisait ainsi par étapes à mesure que l'on foulait le seuil.



Fig. 11. Tanit – Kerkouane.

Source : Photo Salah Jabeur. M'Hamed Hassine Fantar, Fathi Béjaoui, Saida Ben Mansour *et al.*, 2009, p. 18.

Ainsi, dans les maisons les mieux conservées on a pu constater que les décors des seuils des salles d'apparat accessibles par le péristyle -*triclinium* ou *oecus*- étaient orientés vers l'entrant, tandis que ceux des seuils des pièces de la vie courante comme les *cubiculae*, de préférence à décor géométrique ou floral, étaient lisibles des deux côtés de la baie. La mosaïque de seuil était donc et dans ces cas là, soigneusement choisie. Elle répondait vraisemblablement à toute une philosophie de l'accueil dont nous sommes encore aujourd'hui les héritiers !

⁸⁵ Voir *supra* note 58.



2.1.3.L'imagerie des lieux de passage

Selon l'analyse de notre documentation en effet, le répertoire des lieux de passage de l'architecture privée et publique de l'empire romain répondait à une même iconographie liée au rite de passage. Les seuils, les parois et les pavements de ces lieux d'accueil et de passage et notamment ceux des vestibules, comprenaient des formes géométriques, des ornements floraux ou des visuels et inscriptions relevant de thématiques très rapprochées. Que l'on a retrouvés sur les mosaïques de seuil d'Afrique romaine.

Comme le démontrent les découvertes de Tunisie, de *Pompéi* ou d'Ostie en effet, les décors des lieux délimitant le « dehors du dedans » se référaient à la puissance des propriétaires des lieux. Ils offraient des symboles évoquant la victoire remportée sur le combat et l'adversité.

Ainsi, dans la Maison des Palmes à *Thuburbo Majus*⁸⁶, le sol du vestibule d'entrée est recouvert de palmes, tandis que dans l'Edifice des *Asclepieia* à *Althiburos*⁸⁷, il est décoré d'une couronne agonistique⁸⁸ : couronne de fleurs que l'on remettait au vainqueur⁸⁹.

Dans une maison de Kélibia, le décor emblématique du vestibule représente un « savetier enchaîné »⁹⁰. Il rappelle à tout un chacun de ne pas franchir le seuil⁹¹.

86 Les décors floraux, comme la palme victorieuse, sont courants dans les vestibules d'entrée des maisons de l'Afrique romaine. On en recense pour la ville de Thuburbo Majus dans : la Maison des Palmes, la Maison du Panneau floral, la Maison des Animaux liés ainsi que dans la Maison de Neptune, CMT, II, Fasc. 1.

87 Mongi Ennaifer, 1976, p. 132.

88 Du grec « agônistikos » signifiant « de compétition ».

89 Voir note 34 supra à propos des trophées et de leur lien aux traditions grecques.

90 Hédi Slim, 2003, p. 477.

91 On lit plus précisément : (l)vxuri(Vs)sartor/qvoddis/perabas(desperabas)explici/tv(m)est/sede/incate/na» qui est traduit par : Impétueux (ou présomptueux) cordonnier, ce par quoi tu es désespéré est tiré au clair, reste dans tes chaînes. Une inscription que H. Lavagne rapporte à une anecdote racontée par Pline « Cordonnier pas plus loin que la semelle ». Un dicton recommandant de ne pas outrepasser ses fonctions au risque d'être enchaîné ; voir Henri Lavagne, 2003, p. 39-60. Cette représentation « énigmatique » a également été interprétée comme étant l'illustration du « fantôme du mort sans sépulture » revenu hanter la demeure en quête d'une dernière demeure. Elle a été trouvée dans une pièce qui tardivement, aurait été transformée et complétée de niches. Un laraire ? ; Lavagne, 2003, p. 57 ; E. Jobbé Duval, 1924, p. 113-114.



Fig. 12. Mosaïque du savetier enchainé Kélibia - Musée de Nabeul.
Source : Photo Salah Jabeur. Hédi Slim, 2003, p. 477.

A *Pupput*, c'est une inscription prophylactique qui figure dans le vestibule de la Maison du Péristyle. Elle souhaite bon vent au voilier marchand du *dominus*⁹².

A Sidi Ghrib, le sol du vestibule des thermes est quant à lui richement orné d'une *domina* à sa toilette. Dans l'un des angles du pavement, figurent des sandales représentant le bain purificateur. Leurs formes pointues avaient valeur sur le seuil de rejeter le mauvais œil pour protéger la *domina*⁹³.

Dans les provinces romaines d'Occident, ces décors étaient plus spécifiquement pourvus de figures et de textes visant à conjurer le mauvais œil et à refouler *l'invidus* ou *l'invidia*. Une intention nécessaire au maintien des richesses et des victoires remportées par le maître !

Ainsi à Pompéi, le décor du vestibule de la Maison de *Paquius Proculus* ou de *Cuspius Pansa* représente deux centaures se faisant face. Sur le registre inférieur figure un chien assis de profil et enchaîné⁹⁴. Il barre le passage à l'intrus.

A Pompéi encore, les entrecolonnements du *viridarium* ou *atria* et les cours centrales sont illustrés de : corne d'abondance, vase, proue de navire, ancre, chasseur, guerrier, thyrses, dauphins et poissons entrecroisés. Placés entre des arcatures à liens végétaux⁹⁵ ou guirlandes, ces motifs sont des signes de protection, de victoire et de salut.

⁹² L'inscription dit : *VELA PENSA (...) NON ABEANT*, traduite par Azedine Beschouch : « Puissent-elles ne pas disparaître ! Fasse le ciel qu'elles ne s'abiment pas en pleine mer...les voiles sont déployées » ; Aïcha Ben Abed Khader, 2006, p. 529.

⁹³ CMGR I, 1965, fig. 253 ; selon K. M. Dunbabin les sandales doivent être associées au souhait des bienfaits éternels et sur les seuils, elles protégeaient des malheurs. La toilette purificatrice laissait présager de la prochaine fécondité ; Katherine M. Dunbabin, 1989, p. 38.

⁹⁴ Ida Baldassare, Teresa Lanzilotta, Salvatore Salomi, 1990-9, I 7. 1, p. 483, fig. 1-2, p. 485-486.

⁹⁵ Ida Baldassare, Teresa Lanzilotta, Salvatore Salomi, 1990-9, 12.I 7.1, p. 483 ; fig. 6 à 7-10 à 12, 15, p. 487 à 493.



A Ostie, une fresque dite de la *Caupona d'Euxinus* sur le pilastre ouest de la façade de l'hôtellerie, représente deux paons affrontés et surmontés d'un phénix en-dessous duquel court l'inscription : *PHOENIX FELIX ET TV* signifiant : *le phoenix est heureux j'espère que tu l'es aussi*. Cette inscription est coiffée de guirlandes évoquant les jours de fête⁹⁶.

A Ostie, l'entrée de la *Domus* des Gorgones est frappée de l'inscription : *GORGONI BITA*⁹⁷, Voulant dire *GORGONEM VITA* : « préserve-toi de la Gorgone ».

Dans l'*Insula* de l'Envieux, la mosaïque est ornée de plusieurs mammifères, d'un pêcheur et de l'inscription : *INBIDIOSOS*⁹⁸.

L'association de tous ces symboles aux liens végétaux et à l'adjectif « *inbidiosos* » autrement dit « l'envie », un sentiment invoquant son antidote à savoir le salut, appuie la valeur apotropaïque⁹⁹ des lieux de passage.

2.1.4. La mosaïque de seuil et la fonction défensive de la porte

En fait et au-delà de ces considérations liées, comme nous le vérifions *infra* à la lecture de textes anciens à la superstition des habitants, la mosaïque de seuil s'inscrivait dans le prolongement de la porte et aurait hérité sous son répertoire épigraphique et symbolique, d'une double fonction.

Comme la porte, elle devait en effet être vue de tous et afficher l'identité du propriétaire des lieux d'une part. Comme la porte, elle devait également agir en élément de défense, d'une autre. Deux fonctions symboliques attestées par les décors de seuil ci-après.

A El Jem, on lit sur le seuil -s'agissait-il plutôt d'une rallonge ?- situé entre le vestibule et le péristyle X : *SOLLERTIANA DOMUS SEMPER FELIX CUM SUIS*¹⁰⁰. Cette inscription datable de la fin du II^e siècle ap. J.-C., début III^e siècle ap. J.-C., signale le nom des propriétaires : les *Sollertiani*, et leur adresse un vœu de bon augure.

A Carthage, l'inscription : *BIDE, VIVE, BIDE POSSAS PLURIMA BID(ERE)*, datable de la fin du VI^e, début VII^e siècle ap. J.-C., invite à profiter du banquet en compagnie de danseuses et de courtisanes¹⁰¹.

A *Sullecthum*, une inscription trouvée sur le seuil du *frigidarium* de thermes privés¹⁰² rend hommage au plaisir des bains et aux efforts édilitaires. Elle dit : *EN PERFECTA CI/TO BAI/ARU(M) / GRATA VO/LUPTAS ! UNDA/TESQUE FLU/UNT AQ(UAE) SA/XI DE/RUPE SUB/IMA. NISIBUS/HIC NOS/TRIS PROS/TRATUS / LIBOR (=LIVOR) AN/HELAT./ QUISQUIS A/MAT FRAT/RUM VENI/AT ME/CUMQ(UE) LAE/TETUR !*

Traduite par A. Beschaouch celle-ci dit : « Voici vite accompli le charmant plaisir du bain ! Et ondoyantes coulent les eaux au pied du rocher. Par nos efforts ici terrassée, l'Envie est hors d'haleine. Quiconque parmi nos frères aime (ou plutôt : m'aime) Qu'il vienne avec moi se réjouir »¹⁰³.

⁹⁶ Giovanni Becatti, 1961, 5 I 11, 10.11, p. 570, fig.3, p. 572. « Le phénix est heureux, j'espère que tu l'es aussi ».

⁹⁷ Giovanni Becatti, 1961, 9-42, p. 25, pl. LXXII. « Préserve-toi ou fais attention à la Gorgone ».

⁹⁸ Giovanni Becatti, 1961, 60-411, p. 219, pl. CLXIII.

⁹⁹ Qui conjure le mauvais sort.

¹⁰⁰ CMT III, 1, 1996, n°5 C, p. 23, pl. XII.

¹⁰¹ Mosaïque datable du VI^e-VII^e siècles, conservée dans les réserves du musée du Bardo à sa découverte. Wassila Ben Osman, 1980, p.70, pl. 24 ; Paul Gauckler, 1907, n° 774, p. 260.

¹⁰² Voir la Fig. 14.

¹⁰³ Azedine Beschaouch, 1968, p. 58-69.

C'est en effet dans les bains, autres lieux d'apparat des notables, que l'on se rendait pour se purifier avant chaque rituel religieux.

Le recours à la magie était si puissant qu'une simple contraction exprimant la force du bien sur celle du mal, suffisait sur le seuil à conjurer le mauvais œil.

Ainsi dans la Maison de l'Hermaphrodite à Timgad, une inscription suivie des contractions *BB MB* trouvée sur le seuil du *triclinium* souhaite de bons auspices aux invités : *BENE BENE*, bien, bien, (*ET*) *MALIS BENE*, mal, bien, que l'on interprète comme : « bien contre les malheurs »¹⁰⁴.

Dans la Maison du Paon à *Bulla Regia*¹⁰⁵, un décor composé d'un serpent flanqué de javelots s'offre sur un seuil qui aurait précédé une salle à abside, ou un laraire¹⁰⁶.

A Moknine, une mosaïque de seuil datée du III^e siècle ap. J.-C. est ornée de deux serpents flanquant un poisson : ils sont tous les trois dirigés vers un œil¹⁰⁷.

Un motif trouvé à Sousse symbolise un phallus renversé. Il est flanqué de triangles : symboles des organes génitaux féminins. La scène est coiffée d'une inscription disant *OCHA RI* signifiant « O délice » et glorifiant le pouvoir des organes de procréation après le rituel d'une toilette purificatoire dans les thermes. Actuellement exposé au musée archéologique de Sousse¹⁰⁸, il a été découvert sur le seuil d'une abside, peut-être celui d'un laraire.



Fig. 13. Mosaïque prophylactique - Musée de Sousse.

Source : Photo Salah Jabeur. Louis Foucher, 1960, n° 57011, pp. 4-5, pl. IV.

¹⁰⁴ D'après une traduction de Z. Ben Aballah Ben Zina ; voir René Rebuffat, 1970, pp. 233-244.

¹⁰⁵ Mosaïque connue d'après un relevé de Carton; Azedine Beschouch, Roger Hanoune, Yvon Thébert, 1980, n°6, p. 77-78, fig. 151-154.

¹⁰⁶ Laraire ou *lararium*, sorte de petit sanctuaire placé à l'entrée de la demeure destiné au culte des *Lares* ou dieux du foyer. Selon les traditions grecques, c'est dans le laraire que les dieux du foyer et les portraits des ancêtres du propriétaire étaient quotidiennement visités.

¹⁰⁷ Sur la mosaïque et sa valeur symbolique voir Mohamed Yacoub, 2016, p. 43-45.

¹⁰⁸ Mosaïque déposée au musée de Sousse à sa découverte dans la salle VIII, sous le num. d'inventaire 10.503; Louis Foucher, 1960, n° 57.011, p. 4-5, pl. IV.

Symbole de la fertilité et de la survie¹⁰⁹, le phallus était le véritable phylactère ou *medicus invidiae* comme nous l'apprend Pline l'Ancien¹¹⁰.

Ainsi tous ces décors renforçaient-ils la fonction défensive de la porte et, par ces inscriptions et visuels pointus, ils chassaient le mauvais œil; le but ultime étant de veiller à la vie éternelle des habitants !



Fig. 14. Inscription Métrique de *Sullechtum* - Musée de Sousse.
Source : Photo Salah Jabeur. Azedine Beschaouch, 1968, p. 61.

2.1.5. Les décors apotropaïques aux vues des textes anciens

Afin de mieux comprendre l'ensemble de ces figures, leur relation à la vie domestique et publique du *dominus* voyons de plus près certaines sources anciennes. Et tout d'abord celle de Pline l'Ancien qui s'interroge sur la crainte des chasseurs et des banqueteurs et évoque entre autres le rituel de la « table non balayée » :

« Pourquoi par exemple, le premier jour de la nouvelle année, échangeons-nous de joyeux souhaits de bonheur ? Pourquoi, dans les *lustratio*¹¹¹ publiques, choisit-on pour conduire les victimes, ceux qui portent les noms de bon augure ? Pourquoi combattons-nous les enchantements par une supplication particulière, certains en invoquant la Némésis¹¹² Grecque, qui a pour cela une statue au Capitole, bien qu'elle n'ait pas de nom latin ? Pourquoi aux premiers fruits, disons-nous que ceux-ci sont nouveaux et que nous en souhaitons de nouveaux ? ... On regarde comme un mauvais présage de balayer les tables quand quelqu'un se lève de table ou d'ôter la table ou la desserte alors qu'un convive boit »¹¹³?

Dans la Vie d'Apollonius, Philostrate insiste à son tour sur le désir de victoire que le Romain accompagne sans cesse de magie et notamment pour préserver l'athlète :

¹⁰⁹ Pour la représentation du phallus on verra notamment les analyses de Katherine M. Dunbabin ; Katherine M. Dunbabin, 1989, p. 38, plate XIII, b.

¹¹⁰ Dans les mystères dionysiaques c'est le phallus que l'on cache dans un panier en hommage à l'initiation dionysiaque ou matrimoniale ; voir Robert Turcan, 1989.

¹¹¹ Cérémonies purificatoires.

¹¹² Déesse de la vengeance.

¹¹³ Pline l'Ancien, 1850, XXVIII, 5.

« Les hommes simples attribuent à la magie ces faits merveilleux, et ils font de même pour beaucoup de faits qui n'ont rien que d'humain. Ainsi, les athlètes et les divers lutteurs ont recours à la magie, dévorés qu'ils sont du désir de la victoire : certes, la magie ne leur sert de rien pour remporter le prix, mais si par hasard ils viennent à être vainqueurs, aussitôt ces malheureux, se faisant tort à eux-mêmes, rapportent tout à cet art, et ceux qui ont été vaincus par eux ne le croient pas moins fermement »¹¹⁴.

Ces textes laissent percevoir la superstition des Romains¹¹⁵, et leur désir de se prémunir du mauvais œil par des figures, des symboles et des inscriptions¹¹⁶.

C'est aussi pour cela que le franchissement du seuil se faisait « *dextro pede!* »¹¹⁷ comme le précise un passage du *Satiricon* de Pétrone !



Fig. 15. Mosaïque des chevaux vainqueurs - Musée du Bardo.
Source : Photo Salah Jabeur. Wassila Ben Osman, 1984, n°41, p. 110.

¹¹⁴ Philostrate, 1865, Tome VII, 39.

¹¹⁵ Katherine M. Dunbabin précise que, à la fin de l'antiquité, les décors et plus précisément les inscriptions sur les seuils, étaient voués à protéger contre le mauvais œil; Katherine M. Dunbabin, 1978, p. 142. A propos de l'iconographie de Phthonos/*invidia*, voir Katherine M. Dunbabin, 1983.

¹¹⁶ Une pratique remontant aux Berbères et ayant perduré chez les Punique selon G. Ch.-Picard. Cette superstition est encore forte aujourd'hui où il est d'usage d'accrocher les restes d'un poisson, symbole de prospérité, sur le battant de la porte d'entrée des commerces. De plus et selon la tradition maghrébine, c'est le poisson, symbole de fertilité placé sur le seuil d'entrée de la maison, que la mariée outrepassa le premier jour de ses noces.

¹¹⁷ Toute la citation dit : « Nous étions parvenus jusqu'au *triclinium*... rassasiés de ces jouissances (se référant au décor luxueux de la maison), nous nous disposions dans la salle à manger, quand un des jeunes esclaves, préposé à cet office, nous surprit par ce cri : « Du pied droit » de vrai, nous eûmes un moment d'émotion, dans la crainte que l'un de nous ne violât le cérémonial en franchissant le seuil... » ; Pétrone, 2002, p. 25-26.



Conclusion

Le revêtement de seuil en mosaïque paraît donc avoir été créé en référence aux rituels « du passage ».

C'est en confrontant nos diverses observations aux études menées sur la vie privée et la vie publique des Romains, que nous avons réalisé que son décor relevait d'une imagerie cohérente et rattachée à ces rituels et à leur évocation¹¹⁸. Tout en héritant de la porte sa fonction, il illustrait les pratiques domestiques sociales et publiques du *dominus*.

Ainsi nous avons avant tout noté que ces rites de passage étaient influencés par la notion du passage du « dehors au dedans » dont le seuil rappelait les limites. Son décor devait raviver la mémoire du visiteur sur ce passage graduel, théâtralisé voire « initiatique » et baigné de sacralité. Placé dans la continuité de la baie de passage et de sa porte, le revêtement de seuil accueillait figures et symboles illustrant un thème en concordance avec la vie du *dominus* et surtout sa fonction publique.

A la lueur des figures que nous avons cités dans notre article, force est de constater que ces rituels du passage étaient nourris de traditions et de croyances grecques, romaines ou libyco-berbères et puniques que les Romano-africains avaient en bagage.

Ces figures rendaient ainsi compte de pratiques visant à rappeler l'appartenance culturelle, la grandeur et les richesses du *dominus*. Ainsi, les scènes et emblèmes des divinités : tels que ceux de Dionysos, de Vénus ou de Némésis...et leurs *putti*; les représentations du maître des lieux et/ou de ses animaux domestiques victorieux de même que les motifs de victoires et les *xenia* : témoins de sa relation à ses clients ou à ses amis et à ses hôtes, étaient exposés à cet effet. Agrémentés de symboles, d'emblèmes et d'inscriptions, ils devaient agir comme des talismans!

Croyances et rituels étaient ainsi rappelés sur les seuils d'accès aux diverses pièces de la vie privée ou publique de la demeure mais surtout sur ceux de la salle de réception où se déroulaient la *cena* romaine d'Afrique ou le repas, et leurs diverses animations culturelles : ces « after » grecs, offerts par le *dominus*.

En effet, les banquets disait-on, étaient aussi appréciés que les spectacles en tant que « moments de partage » garantissant la paix. C'est donc clairement cette fonction de « sauveteur » au sein de la société, que le *dominus* d'Afrique romaine affichait sur les seuils.

S'auto-proclamant dans sa *virtus* et s'octroyant ainsi d'une position somme toute officielle, notamment vers la fin des III^e IV^e siècles, période de production des mosaïques de seuil à représentations publiques et emblématiques, l'on comprend qu'il devait redoubler d'attention pour se protéger du regard de l'envieux !

Ainsi et selon les décors : géométriques centrés ou entrecroisés rappelant les éléments de fermeture des vantaux ; floraux et végétalisant reproduisant les guirlandes et plantes accrochées au-dessus des baies ou posées sur les seuils les jours de fêtes et de banquets; et figurés ou épigraphiques, les seuils fermaient ou ouvraient la voie à l'intrus.

Orientés par leurs formes ou leurs figures en direction de l'entrant, ces décors retenaient l'attention du visiteur. Ils étaient distribués selon la circulation : qui de la famille, des clients, des amis ou des invités d'honneur du propriétaire, et plus spécialement selon cette circulation du

¹¹⁸ Soulignons et pour rappeler ce débat, que selon Paul Veyne, citant la fameuse mosaïque du Seigneur Julius à Carthage conservée au musée du Bardo, les décors des mosaïques étaient probablement « l'expression d'un idéal aristocratique » ; voir C. Briand Ponsard et Hugoniot, 2005, p. 209.



« dehors au-dedans à savoir : depuis le vestibule intérieur ou antérieur de la maison jusqu'à la salle de réception¹¹⁹.

Comme le remarque W. Deonna¹²⁰ les décors que nous avons cités rendent aussi compte du mode de vie du maître des lieux dont ils révèlent le rôle joué par Dionysos : *Liber pater* de l'Afrique romaine, dieu du vin et de l'abondance qui devait être invoqué pour assurer les banquets offerts en hommage aux multiples événements financés par le *dominus*¹²¹.

Les pratiques ornementales des seuils s'expliqueraient par le fait que l'espace confiné entre le seuil et la salle de banquet était « le lieu de théâtre », signe de la puissance du *dominus*¹²². D'où la représentation de symboles de victoires et de motifs prophylactiques sur les seuils des pièces les plus prestigieuses de la maison¹²³ et ce recours subtil ou évident à la magie¹²⁴.

Sur ce dernier point, nous rejoignons la pensée de A. Beschaouch et plus spécialement celle de K. M. Dunbabin lorsqu'elle précise que « les décors des mosaïques sont choisis pour leur popularité, sauf dans les rares circonstances comme sur les seuils, où ils ont une puissance magique »¹²⁵.

Nous nous rallions aussi et pour conclure à X. Lafon¹²⁶ pour qui la porte, le vestibule, la salle de réception -auxquels nous ajoutons le seuil- de la maison romaine, héritaient de la fonction, des données esthétiques et fonctionnelles des lieux de passage.

Et si selon P. Veyne, la salle de banquet était liée au sacrifice divin et le repas précédé d'incantations et de rituels¹²⁷, nous restons, prudence exige et compte tenu des limites actuelles de notre analyse, dans l'expectative quant à cette hypothèse sous-entendant la fonction sacrée de la salle de réception.

¹¹⁹ Voir la Fig. 8 pour la « mosaïque du banquet travesti » illustrant un banquet donné dans un amphithéâtre en hommage aux jeux offerts au peuple par les évergètes. Mosaïque conservée au musée du Bardo ; voir Gilbert Charles-Picard, 1954, 98-4, p. 418-424 ; M'Hamed Hassine Fantar, Fathi Béjaoui, Saida Ben Mansour *et al.*, 2009, p. 35.

¹²⁰ Hom. Deonna W., 1961, pl. XVI.

¹²¹ Pour ce qui est du culte au *Liber pater*, voir Azedine Beschaouch, 1968, p. 68. Selon Apulée au II^e siècle, ce culte fut enrichi d'une connotation symbolique et au début du III^e siècle, il fut associé à l'idéologie impériale par la dynastie des Sévères qui en a fait son patron.

¹²² Sur l'organisation des repas et leur mise en scène, voir Yvon Thébert, 1987, p. 354 et Simon P. Ellis, 1997, p. 42.

¹²³ Voir note 48.

¹²⁴ Michaël Martin, 2005.

¹²⁵ Voir Katherine M. Dunbabin, 1978, p. 141-142 et Azedine Beschaouch, 1968 pour qui les inscriptions sur les seuils étaient vouées à conjurer l'*invidia*. Une idée partagée par Henri Lavagne selon qui : « la plus grande attention du commanditaire devait régler le choix des inscriptions figurant sur les mosaïques antiques, particulièrement sur les seuils, au moment où il les franchit, mais aussi sur les pavements des *triclinia* qui servent de prétextes aux discussions littéraires ou philosophiques des convives », voir Henri Lavagne, 2003, p. 40 et p. 57.

¹²⁶ Précisons que son étude porte sur des maisons d'époque républicaine ; Xavier Lafon, 1995, p. 405-423.

¹²⁷ Voir note supra 72 et Paul Veyne, 2000, p. 3-42.



Bibliographie

Sources antiques

APULEE, 1940, *Les Métamorphoses*, 2, livres IV-VI, chapitre 19, trad. (P.) Valette, Belles Lettres.

APULEE, 1924, *Apologie*, XXVII, 5 - XXX, 13, trad. P. Vallette, Belles Lettres.

OVIDE, 1961, *Fastorum Liber Primus*, les Fastes, Livre I, Paris.

PETRONE, 2002, *Le Satiricon*, trad. par A. Ernoult, Belles lettres.

PETRONE, 1958, *Le Satiricon*, 31-35, trad. par P. Grimal, Belles lettres.

PHILOSTRATE, 1865, *Vie d'Apollonius de Tyane*, Tome VII, 39, trad. A. Chassang.

PLINE L'ANCIEN, 1850, *Histoire Naturelle*, XXVIII, 5, trad. d'après (M. E.) Littré, colle. Nisard.

SENEQUE, 1961, *De Beneficiis*, VI, 34, 1-2, trad. F. Préchac, Belles lettres.

VITRUVÉ, 1673, 1979, *De Architectura*, VI, 5, trad. Cl. Perrault, revue par A. Dalmas, 1979, Les dix Livres d'Architecture, p. 198-200, Balland.

Monographies

I, BALDASSARE Ida, LANZILOTA Tereza, SALOMI Salvatore, 1990-9, *Pompei, Pitture e Mosaici, I-IX*, eds., Rome.

BARATTE François, DUVAL Noël, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre*, 1978, Paris, RMN.

BECATTI Giovanni, 1982, *Scavi di Ostia, IV, Mosaici e pavimenti Marmorei*, 1961, 2, vol. PIAZZA ARMERINA A. C., a cura di Giovanni Becatti, Istituto Poligrafico dello stato.

BEN MANSOUR Saida, 1998, « Les mosaïques *in situ* de la maison d'*Ikarios* (dite des *laberii*) à *Uthina* », dans *Africa XIV*.

BEN MANSOUR Saida, 1984, *Thèse de III^e cycle sur les mosaïques d'Oudna*.

BEN OSMAN Wassila, 1980, *Catalogue des Mosaïques de Carthage, Musée du Bardo, Musée des Thermes d'Antonin, Quartier de Dermech, Quartier de l'Odéon*, Thèse de III^e cycle.

Colloques et corpus

Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics, 1 et 2, Johnson (P.), Ling (R.), Smith (D. J.) éd. Ann Arbor, Michigan, 1994-5 (suppl. au J. R. A n°9) (Actes du V^e Colloque International pour l'étude de la mosaïque antique, Bath 5-12 septembre 1987).

Corpus des mosaïques de Tunisie volume I, 1, Région de Ghar el Melh (Porto Farina), atlas archéologique de la Tunisie, feuille 7, *insulae* I, II, III, 1973-76, Institut National d'archéologie et d'art, Dunbarton Oaks center for byzantine studies, 1973.

Corpus des mosaïques de Tunisie volume II, Région de Zaghouan, atlas archéologique de la Tunisie, feuille 35, fascicule 1, *Thuburbo Majus : les mosaïques de la région du forum*, Institut National d'archéologie et d'art, 1980.



Corpus des mosaïques de Tunisie volume II, Région de Zaghouan, atlas archéologique de la Tunisie, feuille 35, fascicule 2, *Thuburbo Majus : les mosaïques de la région des Grands thermes*, Institut National d'archéologie et d'art, 1985.

Corpus des mosaïques de Tunisie, Volume III, *Thysdrus (El Jem)*, Atlas archéologique de la Tunisie, Feuille 81, fascicule 1, Quartier sud-ouest, Cécile Dulière, Institut National du patrimoine, 1996.

Corpus des mosaïques de Tunisie, Vol. IV, Carthage (Cartago), feuille 81, Atlas archéologique de la Tunisie, Les mosaïques du parc archéologique des thermes d'Antonin, Institut National du Patrimoine, 1999.

Recueil d'Hommages à Stern (H.), *Méthodes et classements des mosaïques gréco-romaines*, I, Séance du 3 Sept. 1963.

Publications de fouilles, articles, recherches thématiques et thèses de doctorat

ADAM Jean Pierre, 1989, «La Construction romaine», Picard.

ANDREW Laurence, HADRILL Wallace, 1997, « Domestic Space in the roman world, Pompei and beyond », in *Journal of Roman Archaeology*, Suppl. Series, 22.

BALTY Janine, 1969, *La grande Mosaïque de la chasse du triclinos*, Centre Belge de recherches archéologiques à Apamée de Syrie.

BEN ABED BEN KADHER Aïcha, 2006, « Les maisons de *Pupput* » (Tunisie), dans *CRAI*, 150-1, p. 509-534.

BEN ABED BEN KADHER Aïcha, 2003, « La mosaïque africaine ou la création d'un art », dans *Image de Pierre*, Ars Latina, p. 25-45.

BEN ABED BEN KADHER Aïcha, 1990, « Les mosaïques de la Maison du Péristyle figuré et ses thermes, *Pupput* », dans *CMGR VI*, p. 184-185.

BEN MANSOUR Saida, 1998, « Les mosaïques *in situ* de la Maison d'Ikarios (dite des *Laberii*) à *Uthina* », dans *Africa XIV*.

BESCHAOUCH Azedine, 2006, « Que savons-nous des sodalités africo-romaines », dans *CRAI*, 150-2, p. 1401-1417.

BESCHAOUCH Azedine, 2006, « Le caroube indicateur héraldique des sodalités africo-romaines », dans *CRAI*, 150-3, p. 1489-1500.

BESCHAOUCH Azedine, 1985, « Nouvelles recherches sur les sodalités de l'Afrique romaine », dans *CRAI*, p. 453-475.

BESCHAOUCH Azedine, HANOUNE Roger, THEBERT Yvon, 1977/1980, *Recherches archéologiques franco-tunisiennes à Bulla Regia, IV, Les Mosaïques 1*, dans *EFR*, INAA.

BESCHAOUCH Azedine, 1977, « Nouvelles recherches sur les sodalités de l'Afrique romaine », dans *CRAI*, 121-3, p. 486-503.

BESCHAOUCH Azedine, 1968, « Echec à l'envieux d'après une inscription métrique sur une mosaïque découverte dans les thermes de *Sullecthum* en Tunisie », Roma, *Accademia Nazionale dei Lincei*, Série VIII, vol. XXIII, p. 58-69.

BESCHAOUCH Azedine, 1966, « La Mosaïque de chasse à l'amphithéâtre découverte à Smirat en Tunisie », dans *CRAI*, 110-1, p. 134-157.



BRUNEAU Philippe, 1965, « Le motif des coqs affrontés dans l'imagerie antique », dans *Bulletin de correspondance Hellénique*, 90-121.

BRIAND PONSARD Claude et HUGONOT Christophe, 2005, *L'Afrique romaine : de l'Atlantique à la Tripolitaine*. 146 av. J.-C., Paris.

CARANDINI Andrea, RICCI Andreina, DE VOS Mariette, 1982, *Filosofiana, The Villa of Piazza Armerina, Imagine di un Aristocratico al tempo di Costantino*, Palerme.

CUMONT Frantz, 1949, *Lux Perpetua*, Paris, Geuthner (P.).

DARMON Jean-Pierre, 1980, *Nymfarum Domus : Les pavements de la Maison des Nymphes à Néapolis et leur lecture*, Tunisie, Leiden.

DARMON Jean-Pierre, 1963, « Mosaïques inédites de Nabeul », dans *Mosaïque, Recueil d'Homages à Henri Stern*, I, 3, p. 103-108.

DARMON Jean-Pierre, 1963, « Rapport de synthèse II : iconographie des mythes », dans *Mosaïque, Recueil d'Homages à Henri Stern*, I, 3, p. 520-525.

DEONNA Waldemar, 1961, *Croyances et Superstitions de table dans la Rome antique*, Bruxelles, Latomus.

DONCEEL-VOUTE Pauline, 1963, « Rapport de Synthèse I, ateliers et écoles de mosaïstes », dans *Mosaïque, Recueil d'Homages à Henri Stern*, p. 514-519.

DUNBABIN Katherine M. D., 2002, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge University Press.

DUNBABIN Katherine M. D., 1999, « Mosaics and their publics », dans *CMGR VII, TII*, p. 739-746.

DUNBABIN Katherine M. D, DICKIE M. W. 1983, « *Invida rumpantur pectora*, the iconography of Phthonos/invidia in graeco-roman art », *Jahrbuch fur Antike und Christentum*, 26.

DUNBABIN Katherine M. D, 1989, « *Baiarum Grata Volupta*, pleasures and dangers of the baths », in *P.B.S.R.*

DUNBABIN Katherine M. D, 1978, « The Mosaics of Roman North Africa », dans *Studies in Iconography and patronage*, Oxford.

DUPONT Florence, 2004, « Les mots grecs du banquet romain », dans *Metis*, p. 35-56, EHESS, Paris.

DUVAL Noël, 1992, « Recherches nouvelles sur les prix de concours représentés sur les mosaïques », , dans *Bull. Arch. Du BCTHS, nouvelle Série Afrique Du Nord*, fasc. 22, p. 177-209, Paris.

DUVAL Noël, 1990, « Les prix du cirque de l'Antiquité tardive, dans le Cirque et les Courses de Char », Rome, Byzance, *Catalogue d'exposition réalisé au musée archéologique Henri Pradès*, Lattes, p. 135-139.

ELLIS Simon P., 1997, « Late antique dining architecture, furnishing and behavior », dans *Domestic Space in the Roman world : Pompée and Beyond*, Wallache-Hadrill (A.), ed., JRA.

ENNAIFER Mongi, 1992, « Nouvelles chasses de Tunisie », dans *Bulletin archéologiques du C.T.H.S, nouv. Sér. Afrique du Nord*, fasc. 22, Paris, p. 211-217.



ENNAIFER Mongi, 1983- 95-2, « Le thème des chevaux vainqueurs à travers la série des mosaïques africaines », dans *MEFRA*, p. 817-858.

ENNAIFER Mongi, 1976, *La cité d'Athiburos et l'Edifice des Asclépieia*, Tunis, INAA.

ERRAIS BORGES (M.), 2005, *Le thème du passage à travers l'étude du revêtement de seuil dans l'architecture domestique de l'Afrique Proconsulaire et de la Byzacène*, Thèse de Doctorat en Art et Civilisations antiques, sous la Direction du Professeur François Baratte, Université de Paris IV-Sorbonne.

E. MORVILLEZ, 2016/2 (n°62), *Vivre à Carthage sur la colline de l'Odéon : les particularismes de deux grandes demeures*, dans *Revue Archéologique*, p. 389-407.

FANTAR M'Hamed Hassine, PICARD Gilbert Charles, BEN MANSOUR Sayda, JEDDI Nebiha, SLIM Hédi, KHANOUSI Mustapha, YACOB Mohamed, FOUCHER Louis, BEJAOU Fathi, GHEDINI Francesca, Préface de VEYNE Paul, 2009, *La Mosaïque en Tunisie*, Alif, Les éditions de la Méditerranée.

FEVRIER Paul-Albert, 1977, « A propos du repas funéraire : culte et sociabilité, » in *Christo Deo. Pax et concordia sit convivio nostro*, dans les *Cahiers archéologiques*, p. 29-45, 26.

FOUCHER Louis, 1999, « Iconographie Dionysiaque et thèmes marins », dans *CMGR*, VII, T. II, p. 703 à 709.

FOUCHER Louis, 1965, *La Maison des Masques à Sousse*, Tunis, Secrétariat d'état aux affaires culturelles, PUF.

FOUCHER Louis, 1963, *La Maison de la Procession Dionysiaque à El Djem*, Paris, Presses Universitaires.

FOUCHER Louis, 1960-61, *Découvertes archéologiques à Thysdrus*.

FOUCHER Louis, 1959, « A propos d'un griffon », dans *Mélanges offerts à M. Renard*, II, Bruxelles, p. 233-238.

GARCIA y BELLIDO Antonio, 1975, *Nombres de artistas en la Espana romana*, Arch. Esp. Arq., p. 12, XVIII et p. 13, XX.

GAUCKLER Paul, 1907, *Rapport des Inscriptions latines de la Tunisie découvertes de 1900 à 1905, depuis la publication du supplément du Corpus Inscriptionum latinarum*, Imprimerie Nationale.

GAUCKLER Paul, 1898, *Le domaine des Laberii à Uthina*, Paris, Leroux (E.), Fondation Eugène Piot, extrait des « Monuments et Mémoires », publiés à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, T. III, 2.

GAUCKLER Paul, 1896, « Une villa romaine découverte à Hadrumète (Sousse) », dans *CRAI*, 40^e année, N. 4, p. 250-251.

GHALIA Tahar, 1998, *Hergla et les mosaïques de pavement des basiliques chrétiennes de Tunisie*, INP, Tunis, p.173-177.

GOZLAN Suzanne, 2001, « Trames géométriques végétalisées », dans *les Recherches franco-tunisiennes sur la mosaïque de l'Afrique antique*, II, INP, EFR.

GOZLAN Suzanne, 2001, *Recherches archéologiques franco-tunisiennes à Acholla, Les Mosaïques des maisons du quartier central et les mosaïques éparses*, Rome, EFR.



GOZLAN Suzanne, 1992, *Les pavements en mosaïque de la Maison du Triomphe de Neptune à Acholla-Botria (Tunisie)*, nouv. Edit. de l'Ecole Française de Rome, MonPiots.

GROS Pierre, 2006, « L'habitat des classes dirigeantes dans la Tunisie antique (à propos d'un livre récent) », dans *CRAI*, 150-1, p. 535-552.

GROS Pierre, 2001, *L'Architecture romaine du début du III^e siècle av J.-C. à la fin du Haut-Empire, T II, Maisons, Palais, Villas et Tombeaux*, Picard.

MERLIN Alfred, GAUCKLER Paul, 1907, *Rapport sur les inscriptions latines de la Tunisie découvertes de 1900 à 1905 depuis la publication du supplément du Corpus Inscriptionum latinarum*, Imprimerie Nationale.

MARTIN Michaël, 2005, *Magie et magiciens dans le monde gréco-romain*, Errance.

HANOUNE Roger, 1994-1995, « Enfidaville », dans *CMGRV (Bath)*.

HANOUNE Roger, 1990, « Le dossier des *Xenia* et la mosaïque antique », dans les Recherches franco-tunisiennes sur la mosaïque de l'Afrique antique, I, *Xenia* », *EFR*, chap. 2, p. 7-13.

HUMPHREY John H., 1976, *Excavations at Carthage*, University of Michigan.

DAVID E. JOHNSON, 1999, « Cantharus or Crater? A romano British Motif Examined », dans *CMGRVII, TII*.

DUVAL E. Jobbé, 1924, *Les morts malfaisants, laevae, lemures, d'après le droit et les croyances populaires des Romains*, p. 113-114.

Le GLAY Marcel, 1975, « Les religions de l'Afrique romaine au II^e siècle, d'après Apulée et les Inscriptions », dans *Africa Romana*, I, 19, p. 47-61.

LAFON Xavier, 1995, « Dehors ou dedans ? Le vestibulum dans les *domus* aristocratiques à la fin de la République et au début de l'Empire », dans *Klio*, 77, p. 405-423.

LAVAGNE Henry, 2003, « Le cordonnier fantôme de la mosaïque de Kelibia » (*Tunisie*), dans *CRAI*, 147-1, p. 39-60.

MARTIN Michaël, 2005, *Magie et magiciens dans le monde gréco-romain*, Errance.

MELLITI Khaled, 2016, *Carthage, Histoire d'une métropole méditerranéenne*, Perrin.

MELLITI Khaled, 2006, *Recherches sur la place de l'hellénisme dans l'évolution socioculturelle et politique de Carthage punique (fin V^e siècle - 146 av. J.-C) : actions et réactions, chapitre II, Architecture, II-B, 1*, Université de Paris IV-Sorbonne.

MIRCEA Eliade, 1978, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, T. II, de Gautama Boudha au triomphe du Christianisme, Bibliothèque historique Payot.

PANTEL Pauline Shmitt, 1992, *Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Coll. De l'Ecole Française de Rome, 157.

PICARD Gilbert Charles, 1954, *Les Religions de l'Afrique Antique*, Plon, Paris.

PICARD Gilbert Charles, 1954, *Un banquet costumé sur une mosaïque d'El Djem*, dans *CRAI*, Paris, 98-4, p. 418-424.

REBUFFAT René, HALLIER Gilbert, 1970, *Thamusida, Fouilles du service des Antiquités du Maroc, II*, dans *BAC*, Rome.



RINDELAUB Niemeyer et Schmidt, 1996, *Les fouilles de l'Université de Hambourg au-dessous du «Decumanus Maximus»*, à Carthage, CEDAC, 15, p. 44-52.

SALOMONSON J. W., 1979, *Voluptatem non perdat sed mutet spectandi*, Oxford.

SALOMONSON J. W., 1965, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage*, la Haye.

SCHEID John, 2005, *Quand faire c'est croire, les rites sacrificiels des Romains* », Aubier, Collection historique.

SLIM Hédi, 2003, « L'énigmatique mosaïque du cordonnier de Kelibia », dans *Image de Pierre*, Ars Latina, p. 477.

THEBERT Yvon, 1987, *Histoire de la Vie privée de l'Empire Romain à l'an Mil*, Cambridge, p. 313-410.

TURCAN Robert, 1989, *Les Cultes Orientaux dans le Monde Romain*, Paris, Les Belles Lettres.

VEYNE Paul, 2000, « Inviter les dieux, sacrifier, banqueter. Quelques nuances de la religiosité gréco-romaine », dans *Annales*, p. 3-42.

VEYNE Paul, 1985, « Tranquillisations dans l'Empire Romain », dans *Histoire de la Vie privée dans l'Antiquité. De l'Empire Romain à l'an Mil*, Seuil, p. 201.

YACOUB Mohamed, 2016, *Carrés couleurs, Mosaïques romaines de Tunisie*, Nirvana.