

Bibliothèque d'Archéologie Méditerranéenne et Africaine - 20

# La sculpture romaine en Occident Nouveaux regards



éditions errance | Centre Camille-Jullian

---

# La sculpture romaine en Occident

*Nouveaux regards. Actes des Rencontres autour de la sculpture romaine 2012*

**Vassiliki Gaggadis-Robin et Pascale Picard (dir.)**

---

DOI : 10.4000/books.pccj.11892

Éditeur : Publications du Centre Camille Jullian, Éditions Errance

Lieu d'édition : Aix-en-Provence

Année d'édition : 2016

Date de mise en ligne : 11 février 2021

Collection : Bibliothèque d'archéologie méditerranéenne et africaine

ISBN électronique : 9782491788094



<http://books.openedition.org>

## Édition imprimée

ISBN : 9782877725996

Nombre de pages : 421

## Référence électronique

GAGGADIS-ROBIN, Vassiliki (dir.) ; PICARD, Pascale (dir.). *La sculpture romaine en Occident : Nouveaux regards. Actes des Rencontres autour de la sculpture romaine 2012*. Nouvelle édition [en ligne]. Aix-en-Provence : Publications du Centre Camille Jullian, 2016 (généré le 14 février 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pccj/11892>>. ISBN : 9782491788094. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pccj.11892>.

---

© Publications du Centre Camille Jullian, 2016

Conditions d'utilisation :

<http://www.openedition.org/6540>

Bibliothèque  
d'Archéologie  
Méditerranéenne  
et Africaine

20

Dans la lignée des anciens *Travaux du Centre Camille Jullian*, la *Bibliothèque d'Archéologie Méditerranéenne et Africaine* (BiAMA) regroupe des travaux (Monographies, actes de colloques, ouvrages collectifs) relatifs à l'histoire et à l'archéologie de la Méditerranée antique et médiévale, en particulier de Marseille et la Provence. La BiAMA peut comprendre des sous-séries, comme la collection *Études massaliètes* (EtMassa).

**Responsable légal :**

Jean-Christophe Sourisseau, Directeur du CCJ

**Directeur de la publication :**

Sophie Bouffier

**Comité de pilotage :**

S. Bouffier, J.-Chr. Sourisseau, E. Botte, C. Courrier, X. Delestre

**Conception graphique et mise en page :**

Véronique Gémonet

**Comité de lecture :**

E. Botte (CCJ), S. Bouffier (CCJ), J.-P. Brun (Collège de France), M.-B. Carre (CCJ), C. Courrier (CCJ), X. Delestre (MCC, Conservateur général du patrimoine), N. Faucherre (Directeur LA3M), D. Garcia (CCJ/AMU, Inrap), S. Keay (Univ. de Southampton), J. C. Magalhães de Oliveira (Univ. São Paulo), Al. Mazarakis-Ainian (Univ. Thessalie), J.-M. Mignon (Service archéologique départemental du Vaucluse), D. Palombi (Univ. Rome La Sapienza), R. Plana (Univ. Montpellier 3), L. Rivet (CCJ), J. Sanmarti Grego (Univ. Barcelone), C. Smith, (Univ. St Andrews, directeur British School at Rome), J.-Chr. Sourisseau (CCJ), H. Tréziny (CCJ), St. Vassallo (Surintendance de Palerme), C. Virlovet (Directrice École française de Rome), C. Vismara (Univ. Cassino, directrice *Antiquités Africaines*).

© 2016 pour tous pays,

Édition Errance, éditeur du groupe Actes Sud,

BP 90038 13633 Arles Cedex

Tel. : 04-88-65-92-05 / 06-99-30-70-87

Fax : 01 43 29 34 88

Courriel : [contact@editions-errance.fr](mailto:contact@editions-errance.fr)

<http://www.librairie-epona.fr>

Centre Camille Jullian

Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme

5 rue du Château de l'Horloge. BP 647, 13094 Aix-en-Provence Cedex 2

ISBN : 978-2-97772-599-2

ISSN BiAMA : 2101-2849

**Illustration de couverture :**

Arles, Musée départemental Arles antique : buste de « César »  
(Photo Philippe Groscaux / CNRS-CCJ).

**Illustration 4<sup>ème</sup> de couverture :**

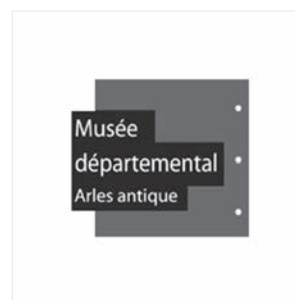
Musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse.

Statue de Jupiter, vue de trois-quarts droit (Photo D. Martin).

**Publications du Centre Camille Jullian**



**Musée départemental Arles antique**



**Ouvrage financé par :**

**Aix-Marseille Université, le CNRS, le Centre Camille Jullian,  
Département Bouches du Rhône et le Musée Départemental  
Arles Antique**



**Envoyer les manuscrits à :**

Bibliothèque d'Archéologie Méditerranéenne et Africaine  
Centre Camille Jullian  
Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme  
5 rue du Château de l'Horloge. BP 647,  
13094 Aix-en-Provence Cedex 2



# La sculpture romaine en Occident Nouveaux regards

Actes des Rencontres autour de  
la sculpture romaine 2012

Vassiliki Gaggadis-Robin et Pascale Picard, éditeurs



Vaison-la-Romaine, tête et torse du captif 1  
(photo J.-M. Mignon).



Trapézophore de Metz, face  
(photo INRAP).

# Sommaire

Vassiliki Gaggadis-Robin, Pascale Picard : Introduction .....	7
Liste des auteurs .....	9

## PARTIE 1 - DÉBATS AUTOUR DU PORTRAIT ROMAIN

### *LE PORTRAIT DE « CÉSAR » DÉCOUVERT DANS LE RHÔNE*

<b>Daniel Roger</b> « Rendre à César. Questions autour du portrait des grands hommes de la République romaine. Synthèse de la table ronde du 20 juin 2012 à l’auditorium du Louvre » .....	15
<b>Luc Long</b> « Contextes d’identification et d’étude archéologique du César d’Arles » .....	25
<b>Jean-Charles Balty</b> « Le “César” d’Arles et le portrait des consuls de l’année 46 av. J.-C. » .....	39
<b>Emmanuelle Rosso</b> « César et le buste du Rhône, quatre ans après » .....	49
<b>Paolo Moreno</b> « Il Cesare di Arles e il Cesarione di Ierapetra » .....	61
<b>Lorenz E. Baumer</b> « Forme, fonction, identité ? Une approche du “César d’Arles” » .....	75
<b>Mario Denti</b> « Idéologie et culture de la recherche sur le portrait gréco-romain : le “César” du Rhône » .....	83

### *LE PORTRAIT ROMAIN EN GAULE*

<b>Jean-Charles Balty</b> « Le portrait romain en Gaule : aspects méthodologiques et historiques » .....	97
<b>Martin Galinier</b> « Construire la mémoire : portraits de Trajan, de son vivant et après sa mort » .....	107
<b>Hannelore Rose</b> « Portrait d’un jeune homme d’Arry (dép. de la Moselle, arr. de Metz-Campagne) » .....	119
<b>Simone Deyts, Jacques Meissonnier</b> « Réhabilitation des deux portraits d’Hadrien découverts à Saincaize (Nièvre) en 1861 » .....	127
<b>Maria-Pia Darblade Audoin</b> « Une tête masculine inédite du Musée de Grenoble » .....	137
<b>Stéphanie Mongibeaux</b> « Quelques portraits de Vesunna, capitale de la <i>civitas</i> des Pétrucos (Périgueux) » .....	143
<b>Michel Kasprzyk</b> « Un portrait féminin en marbre découvert à Sercy (Saône-et-Loire) » .....	153
<b>Caroline Michel d’Annville</b> « L’étrange portrait de Forcalquier : une œuvre de l’Antiquité tardive et du haut Moyen Age ? » .....	157

## PARTIE 2 - NOUVELLES TECHNIQUES D'INVESTIGATIONS SCIENTIFIQUES

<b>Pascale Picard</b>	
« Études des sculptures en marbre découvertes à Arles dans le Rhône : bilan des premières analyses » .....	167
<b>Philippe Bromblet, Philippe Blanc</b>	
« Identification des provenances des marbres blancs des sculptures trouvées dans le Rhône à Arles » .....	175
<b>Marc Aucouturier, Dominique Robcis, Juliette Langlois, Yannick Vandenberghe</b>	
« La Victoire d'Arles : une dorure à la feuille exemplaire et complexe » .....	181
<b>François Baratte</b>	
« Une statuette en bronze trouvée en mer : Hercule et le sanglier d'Érymanthe » .....	191
<b>Dominique Robcis, Marc Aucouturier, Yvan Coquinot, Jean Marsac</b>	
« Restauration d'un bronze antique : un travail d'Hercule » .....	201
<b>Séverine Moureaud</b>	
« Le portrait romain, une technique spécialisée : apports de nouvelles recherches » .....	211

## PARTIE 3 - DÉCOUVERTES RÉCENTES ET NOUVELLES RECHERCHES

<b>Philippe Leveau</b>	
« Sculpture funéraire et présence des élites gallo-romaines dans les campagnes de la cité romaine d' <i>Aquae Sextiae</i> » .....	223
<b>Jean-Marc Mignon, Emmanuelle Rosso</b>	
« Deux statues de captifs découvertes sur le site du Forum de Vaison-la-Romaine (Vaucluse) » .....	237
<b>Cécile Carrier, Renaud Robert, Danièle Terrer</b>	
« Les sculptures de la fouille du Parking Jean-Jaurès à Nîmes » .....	249
<b>Richard Pellé</b>	
« Un groupe de sculptures monumentales impériales réemployées dans du bâti du XVIII <sup>e</sup> s. à Nîmes » .....	261
<b>Sandrine Agusta-Boularot</b>	
« Les "chapiteaux à têtes" de Château-Bas à Vernègues (13). Premières réflexions sur les chapiteaux figurés pré-augustéens de Gaule du Sud » .....	275
<b>Patrick De Michèle</b>	
« La <i>favissa</i> de la fosse du rideau de scène du théâtre antique d'Apt » .....	291
<b>Djamila Fellague</b>	
« Nouveautés sur une trentaine de pièces sculptées conservées à Lyon » .....	299
<b>Sandrine Agusta-Boularot, Vassiliki Gaggadis-Robin</b>	
« Un couvercle de sarcophage romain à Faucon-de-Barcelonnette (Alpes-de-Haute-Provence) » .....	311
<b>Pascal Capus</b>	
« Un Jupiter à l'aigle provenant d'Avignonet-Lauragais » .....	319
<b>Véronique Brunet-Gaston, Yannick Labaune</b>	
« Un groupe statuaire complexe à Autun : essai d'identification » .....	331
<b>Noëmi Daucé, Nathalia Denninger</b>	
« Redécouverte du fonds ancien de sculptures romaines du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon » .....	343
<b>Sophie Montel</b>	
« Portraits "romains" de la collection Pierre-Adrien Pâris au Musée des Beaux-arts et d'archéologie de Besançon » .....	357
<b>Jean-Noël Castorio</b>	
« <i>Victoria Lingonicorum</i> . La Victoire de Champigny-lès-Langres (Haute-Marne) » .....	367
<b>Séverine Blin</b>	
« Eros, trapézophore et barbare de l'amphithéâtre de Metz- <i>Divodurum</i> » .....	377
<b>Jean-Yves Eveillard</b>	
« Le sarcophage d'un chien de chasse à Plouarzel (Finistère) » .....	391
<b>Filipe Ferreira</b>	
« Le thiasse marin du théâtre de Lillebonne » .....	401
<b>Robert Turcan</b> : Conclusion « La sculpture romaine » .....	411



# Introduction

## Vassiliki Gaggadis-Robin, Pascale Picard

Cet ouvrage réunit les résultats de deux manifestations complémentaires : d'une part la table ronde intitulée « Rendre à César », organisée le mercredi 20 juin 2012, à Paris, au musée de Louvre et d'autre part les « Rencontres autour de la sculpture romaine conservée en France » qui ont eu lieu du 18 au 20 octobre 2012 au musée départemental Arles antique.

C'est dans le cadre de l'exposition « César le Rhône pour mémoire » dans sa nouvelle édition présentée au Louvre du 9 au 25 juin 2012, avec la collaboration exceptionnelle du musée départemental de l'Arles antique, qu'une première table ronde abordait la question de l'identification du buste découvert et reconnu par Luc Long, en 2007, comme une effigie de Jules César<sup>1</sup>. Sous la conduite de Jean-Luc Martinez, alors directeur du département des antiquités grecques étrusques et romaines (AGER), six spécialistes ont abordé le sujet et ce volume rendra les analyses de quatre d'entre eux, Flemming Johansen, ancien directeur de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, et Paul Zanker de la Scuola Normale Superiore de Pise, n'ayant pu donner suite à cette publication. La synthèse de l'ensemble des communications trouvera néanmoins trace écrite dans l'analyse qu'en donnera, à Arles, Daniel Roger, conservateur au département des AGER du Louvre.

Les rencontres autour de la sculpture romaine d'Arles, conçues à la fois comme un espace d'échange, mais également de valorisation de la recherche dans le domaine de la sculpture romaine, ont été organisées dans le cadre d'un accord de collaboration signé entre le Centre Camille Jullian, où est mené un programme de recherche sur la sculpture romaine, et le Musée départemental Arles antique, doté de l'une des plus riches collections de sculptures en France, et qui a motivé des recherches actives sur la restauration des marbres et des bronzes antiques. Elles ont eu pour but de réunir la communauté scientifique qui travaille sur la sculpture romaine en France : archéologues, conservateurs de musées, chercheurs, restaurateurs, mais également étudiants, autour de trois thèmes, que l'on retrouve dans l'articulation de l'ouvrage.

La richesse des interventions lors de deux manifestations évoquées précédemment permet de restituer un ouvrage composé de trente-huit articles, répartis en trois parties et une conclusion.

La première partie, constituée de deux chapitres, intitulée « Débats autour du portrait romain » a été le thème central des rencontres de 2012. Le premier chapitre, en écho et en développement de la table ronde du Louvre, porte sur le portrait du « César du Rhône », sujet plus largement motivé par la question de l'identification des portraits romains. Comme le débat autour du célèbre portrait du Rhône divisait la communauté scientifique en deux camps, certains chercheurs l'ayant identifié comme étant celui de Jules César, d'autres argumentant en faveur d'un « portrait d'époque », il semblait important de poursuivre et d'élargir le débat. Les idées avancées et parfois divergentes ont permis de cerner les problèmes qui rendent difficile l'identification de ce portrait du Rhône, sans pour autant trouver de consensus. Ainsi ce volume aura pour vocation de livrer les différentes thèses concernant ce portrait exceptionnel d'Arles, thèses qui constitueront une base solide de réflexion pour la recherche future. Le deuxième chapitre de cette première partie qui concerne « Le portrait romain en Gaule », réunit huit études qui éclairent d'une nouvelle lumière des portraits plutôt méconnus.

---

1. Ces manifestations intervenaient dans le cadre d'un partenariat noué depuis 2006 entre le musée du Louvre et le musée départemental Arles antique, autour de la complémentarité des collections archéologiques gréco-romaines. Cette table ronde était organisée par la direction de l'auditorium du Louvre et programmée par Monica Preti-Hamard, assistée de Sophie Beckouche.

Les parties suivantes publient les travaux présentés dans le cadre de deux autres thèmes des rencontres : « les nouvelles techniques d'investigations scientifiques » et « des découvertes archéologiques récentes, nouvelles recherches ». De ce fait, dans la deuxième partie, intitulée « Les nouvelles techniques d'investigations scientifiques », sont réunies cinq études présentant les recherches en cours et concernant l'analyse des matériaux des sculptures en bronze ou en pierre découvertes dans le Rhône à Arles, ainsi qu'une étude ethnoarchéologique sur les techniques de production du portrait. Les seize études de la troisième partie, « Découvertes archéologiques récentes, nouvelles recherches », concernent des sculptures découvertes récemment (Autun, Vaison-la-Romaine, Nîmes, Metz-Divodurum, Apt), ainsi que des nouvelles considérations portant sur des sculptures méconnues (Plouarzel, Langres, Avignonet-Lauragais, Vernègues, vallée de l'Ubaye, Besançon, Lyon). Robert Turcan signe la conclusion intitulée « La sculpture romaine ».

C'est un agréable devoir que celui de remercier les institutions partenaires des Rencontres 2012 et tout particulièrement pour leur soutien financier : Aix-Marseille Université, le CNRS, le Ministère de la Culture, le Centre Camille Jullian, le Conseil Général 13, le Musée Départemental Arles Antique, et la Ville d'Arles.

Sans le soutien de nos responsables respectifs Marie-Brigitte Carre, Directrice du Centre Camille Jullian, et Claude Sintès, Conservateur en Chef, Directeur du Musée Départemental Arles Antique, cette manifestation n'aurait pu voir le jour.

De nombreuses personnes ont porté un regard attentionné sur notre manifestation parmi lesquelles : Hervé Schiavetti, Maire d'Arles, Xavier Delestre, Conservateur Régional DRAC PACA. Au musée du Louvre, Jean-Luc Martinez, Président-Directeur du Louvre, Daniel Roger, conservateur au département des AGER, Monica Preti-Hamard, responsable de la programmation en histoire de l'art à l'auditorium du Louvre. Au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), Marie Lavandier, directrice. Nous les remercions très chaleureusement, sans oublier ceux qui ont présidé avec bienveillance les séances de travail : Jean-Charles Balty, François Baratte, Lorenz Baumer, Nathalie de Chaisemartin, Mario Denti, Sophie Descamps-Lequime, Martin Galinier, Renaud Robert, Daniel Roger.

Nos remerciements s'adressent aussi à Sophie Bouffier qui a accueilli l'ouvrage dans la série Bibliothèque d'Archéologie Méditerranéenne et Africaine (BiAMA) qu'elle dirige, ainsi qu'à Véronique Gémonet qui a assuré le travail difficile de la mise en page des manuscrits avec beaucoup de sérieux et de gentillesse. Concernant toujours l'édition de l'ouvrage : Antoine Hermary y a beaucoup contribué, lors de la révision des manuscrits et Simon Barker (université d'Oxford, post-doc F. Braudel au Centre Camille Jullian) a revu les résumés en anglais.

Notre gratitude s'adresse enfin à tous nos collègues, qui, d'une manière ou d'une autre, ont participé à l'organisation de ces rencontres, ont joué un rôle éminent dans leur succès et nous ont accompagnées jusqu'à leur publication : Bruno Baudoin, Valérie Clénas, Gracinda Das Neves, Fabrice Denise, Corinne Falaschi, Cristel Lanata, Blandine Nouvel, Jessy Ruiz.

Nous sommes heureuses de livrer aux lecteurs spécialisés, tout comme au grand public, ce volume intitulé « La sculpture romaine en Occident. Nouveaux regards », qui reflète la variété et l'intérêt des questionnements actuels dans ce domaine.



## Liste des auteurs

### **AGUSTA-BOULAROT Sandrine**

Professeur Archéologie et Histoire de l'Art des mondes romains  
Université Paul Valéry-Montpellier 3 et UMR 5140-CNRS  
« Archéologie des Sociétés Méditerranéennes »  
Labex ARCHIMEDE, programme ANR-11-LABX-0032-01  
Route de Mende  
F-34199 Montpellier Cedex 5  
sandrine.boularot@orange.fr

### **AUCOUTURIER Marc**

Directeur de recherche émérite au CNRS, Centre de Recherche et de  
Restauration des Musées de France, C2RMF jusqu'en 2012  
Palais du Louvre, Porte des Lions  
14 quai François Mitterrand, 75001 Paris  
Actuellement : 4 rue de Parme, 75009 Paris  
marc.aucouturier@wanadoo.fr

### **BALTY Jean-Charles**

Membre de l'Institut, Académie des Inscriptions et Belles Lettres  
1 avenue de la Résistance  
82600 Aucamville  
jean-charles.balty@9online.fr

### **BARATTE François**

Professeur émérite à l'Université de Paris-Sorbonne  
INHA  
2, rue Vivienne  
75002 Paris  
francois.baratte@paris-sorbonne.fr

### **BAUMER Lorenz E.**

Professeur ordinaire d'archéologie classique, Département des  
sciences de l'Antiquité, Université de Genève, Faculté des lettres  
2, rue de Candolle  
CH-1211 Genève 4  
lorenz.Baumer@unige.ch

### **BLANC Philippe**

Géologue, Université Pierre et Marie-Curie, Paris  
10 rue de Monceau  
75008 Paris  
philippe.blanc64@sfr.fr

### **BLIN Séverine**

ATER en Archéologie grecque et romaine, univ. de Strasbourg  
Chercheur associé IRAA du CNRS et UMR 7044 (Archimède)  
7a, rue de la Gare  
67300 Schiltigheim  
blin.severine@gmail.com

### **BROMBLET Philippe**

Ingénieur de Recherche, Géologue Scientifique du Patrimoine,  
Centre Interdisciplinaire de conservation et Restauration du  
Patrimoine  
21 rue Guibal  
13003 Marseille  
philippe.bromblet@cicrp.fr

### **BRUNET-GASTON Véronique**

Chargée de recherches, spécialiste en architecture antique, INRAP  
Besançon, IRAA d'Aix-en-Provence  
10 chemin de François  
70600 Ecuelle  
v.gaston@orange.fr

### **CAPUS Pascal**

Chargé des collections de sculptures romaines et numismatiques,  
Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse  
1 ter Place Saint-Sernin  
31000 Toulouse  
Pascal.CAPUS@mairie-toulouse.fr

### **CARRIER Cécile**

Chargée des collections, Musée archéologique de Nîmes  
13 boulevard Amiral Courbet  
30000 Nîmes  
ce.carrier@wanadoo.fr

### **CASTORIO Jean-Noël**

Maître de conférences en histoire ancienne, Groupe de Recherche  
Identités et Cultures (GRIC)  
Université du Havre - Bureau B208  
25 rue Philippe Lebon  
76086 Le Havre cedex  
jean-noel.castorio@univ-lehavre.fr

### **COQUINOT Yvan**

Ingénieur de recherche, Centre de Recherche et de Restauration des  
Musées de France, C2RMF  
Palais du Louvre, Porte des Lions  
14 quai François Mitterrand  
75001 Paris  
yvan.coquinot@culture.gouv.fr

### **DARBLADE AUDOIN Maria-Pia**

Chargée d'enseignement, Université Lyon 3  
375, route des Lacs  
40170 Saint-Julien en Born  
maria-pia.darblade-audoine@wanadoo.fr

**DAUCÉ Noémie**

Conservateur du patrimoine, chargée de l'archéologie  
Agence France Muséums - Louvre Abu Dhabi  
20, rue Bachaumont  
75002 Paris  
noemi.dauce@agencefrancemuseums.fr

**DE MICHÈLE Patrick**

Archéologue, Docteur en Archéologie  
Service d'Archéologie du Département de Vaucluse  
13 bis avenue Raymond Poincaré  
84000 Avignon  
demichele-p@cg84.fr

**DENNINGER Nathalia**

Assistante de conservation, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie  
1, Place de la Révolution  
25000 Besançon  
nathalia.denninger@besancon.fr

**DENTI Mario**

Professeur d'Archéologie et Histoire de l'Art antique, Université  
Rennes 2  
83, rue du Petit Bois  
Domaine de Tizé  
35235 Thorigné-Fouillard  
mario.denti@wanadoo.fr

**DEYTS Simone**

Maître de conférences, Université de Bourgogne  
16 rue du Château  
21000 Dijon  
simone.deyts@sfr.fr

**EVEILLARD Jean-Yves**

Maître de conférences d'histoire ancienne, E.R., Centre de  
Recherche Bretonne et Celtique, UBO, Brest  
11, Impasse des Tourterelles  
29217 Plougonvelin  
jean-yves.eveillard@wanadoo.fr

**FELLAGUE Djamilia**

Maître de conférences, Université Pierre-Mendès-France  
(Grenoble), Chercheur au CRHIPA (Grenoble), Chercheur associé  
à l'IRAA (Lyon)  
djamilafellague@yahoo.fr

**FERREIRA Filipe**

Doctorant contractuel, Université Paris-Sorbonne Paris-IV,  
UMR 8167 Orient et Méditerranée  
31 Rue du Maréchal Maunoury  
94300 Vincennes  
fcerreira@hotmail.fr

**GAGGADIS-ROBIN Vassiliki**

Chargée de Recherche au CNRS, Aix Marseille Univ, CNRS, MCC,  
CCJ, Centre Camille Jullian, F-13000, Aix-en-Provence, France  
gaggadis@msh.univ-aix.fr

**GALINIER Martin**

Professeur, Université de Perpignan, Département Histoire de l'art  
52 avenue Paul Alduy  
66860 Perpignan Cedex  
galinier@univ-perp.fr

**KASPRZYK Michel**

INRAP, Centre archéologique de Saint-Martin  
38, rue des Dats  
51520 Saint-Martin-sur-le-Pré  
michel.kasprzyk@inrap.fr

**LABAUNE Yannick**

Responsable du Service Archéologique d'Autun, Centre  
d'archéologie et du Patrimoine « Alain Rebourg »  
5, rue Bouteiller  
71400 Autun  
yannick.labaune@autun.com

**LANGLOIS Juliette**

Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France  
C2RMF  
Palais du Louvre, Porte des Lions  
14 quai François Mitterrand  
75001 Paris  
juliette.langlois@culture.gouv.fr

**LEVEAU Philippe**

Professeur émérite, Aix Marseille Univ, CNRS, MCC, CCJ, Centre  
Camille Jullian, F-13000, Aix-en-Provence, France  
leveau.phil@wanadoo.fr

**LONG Luc**

Conservateur en chef du patrimoine, DRASSM, UMR 5140,  
Archéologie des Sociétés Méditerranéennes, Lattes-Montpellier 3  
147 plage de l'Estaque  
13016 Marseille  
luc.long@culture.gouv.fr

**MARSAC Jean**

Photographe-radiologue, Centre de Recherche et de Restauration  
des Musées de France C2RMF  
Palais du Louvre, Porte des Lions  
14 quai François Mitterrand  
75001 Paris  
jean.marsac@culture.gouv.fr

**MEISSONNIER Jacques**

Conservateur du Patrimoine, Service régional de l'archéologie  
Ministère de la Culture et de la Communication  
15 boulevard Thiers  
21000 Dijon  
numis.memess@orange.fr

**MICHEL D'ANNOVILLE Caroline**

Professeur en archéologie de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Age (Université Paris-Sorbonne, Paris IV)  
INHA-Paris IV Sorbonne  
Galerie Colbert, bureau 240  
2 rue Vivienne  
75002 Paris  
c.dannoville@laposte.net

**MIGNON Jean-Marc**

Attaché de Conservation du Patrimoine, Architecte du patrimoine d.p.l.g., Service d'Archéologie du Département de Vaucluse  
4, rue Saint Charles  
84000 Avignon  
mignon-jm@cg84.fr

**MONGIBEAUX Stéphanie**

Professeur des écoles, étudiante en Master 2 archéologie recherche Université Bordeaux III  
64 rue Clos Chassaing  
24000 Périgueux  
smongibeaux@hotmail.fr ou smongibeau@aol.com

**MONTTEL Sophie**

Maître de conférences en Histoire de l'Art et archéologie du monde grec, Université de Franche-Comté, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité (EA 4011)  
30 rue Mégevand  
25030 Besançon cedex  
sophie.montel@univ-fcomte.fr

**MORENO Paolo**

Professore emerito di Archeologia e storia dell'arte greca e romana Università degli Studi Roma Tre  
Dipartimento di Studi Umanistici  
adresse privée : Via dei Baullari 142  
00186 Roma Italia  
moreno.artantica@live.it

**MOUREAUD Séverine**

Chercheur associée, Aix Marseille Univ, CNRS, MCC, CCJ, Centre Camille Jullian, F-13000, Aix-en-Provence, France  
37 route de la Tour  
06420 La Tour  
sevemoureaud@hotmail.com

**PELLÉ Richard**

Chargé d'études, Archéologue INRAP  
Centre de Nîmes  
Km Delta  
561, rue Etienne Lenoir  
30900 Nîmes  
richard.pelle@inrap.fr

**PICARD Pascale**

Directrice, musée Réattu  
10 rue du Grand Prieuré  
13200 Arles  
p.picard@ville-arles.fr

**ROBCIS Dominique**

Chef de travaux d'art, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, C2RMF, Département Restauration, Filière Archéologie-Ethnologie  
Palais du Louvre, Porte des lions  
14 quai François Mitterrand  
75001 Paris  
dominique.robcis@culture.gouv.fr

**ROBERT Renaud**

Professeur, Université de Bordeaux III  
Le Bayle Vert  
13450 Grans  
robert@msh.univ-aix.fr

**ROGER Daniel**

Conservateur en chef du Patrimoine, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines  
75058 Paris cedex 01  
daniel.roger@louvre.fr

**ROSSO Emmanuelle**

Maître de Conférences en histoire de l'art romain, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)  
Chez Caponio Michel  
23, Rue Molière - Appartement 231  
92400 Courbevoie  
rosso\_emma@yahoo.fr

**ROSE Hannelore**

Docteur, Collaboratrice scientifique  
Fritz Thyssen Stiftung  
Arbeitskreis Bodendenkmäler im Rheinland  
Apostelnkloster 13-15, 50672 Köln  
h.rose\_uni-koeln@gmx.net

**TERRER Danièle**

Ingénieur honoraire, Aix Marseille Univ, CNRS, MCC, CCJ, Centre Camille Jullian, F-13000, Aix-en-Provence, France  
Villa Elissa  
16 avenue Leo Lagrange  
13090 Aix en Provence  
terrerr@msh.univ-aix.fr

**TURCAN Robert**

Membre de l'Institut, Académie des Inscriptions et Belles Lettres  
23, quai Conti  
75270 Paris Cedex 06

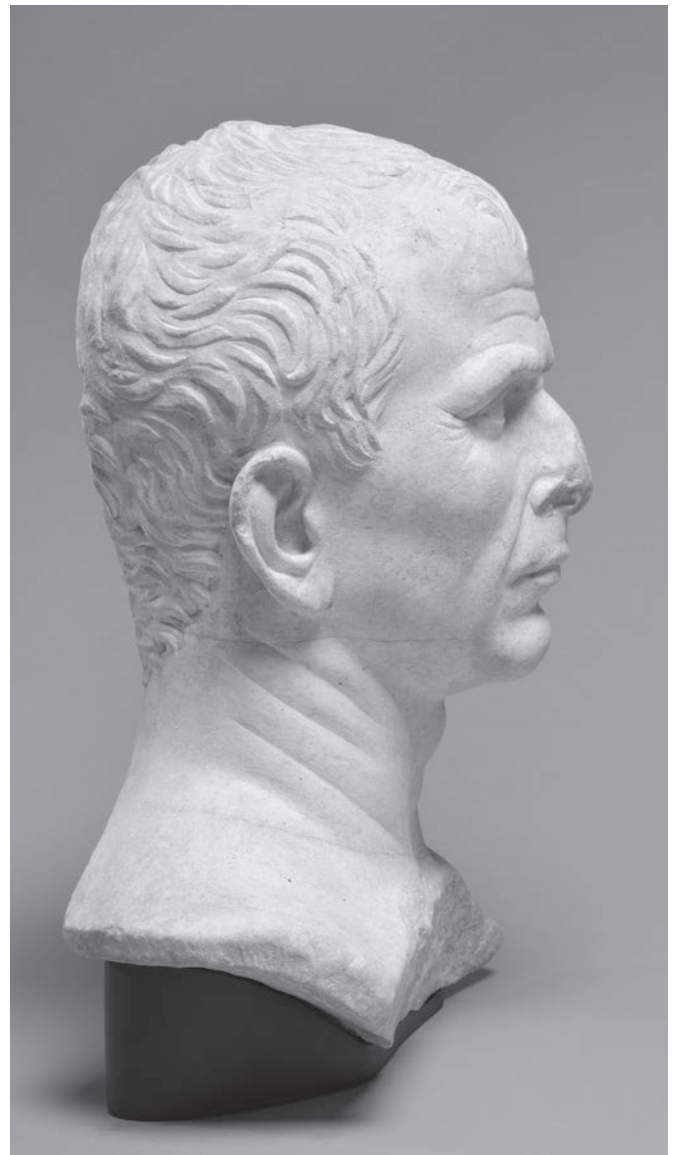
**VANDEBERGHE Yannick**

Technicien de recherche, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, C2RMF  
Filière Matière Picturale & Analyses  
Palais du Louvre, Porte des lions  
14 quai François Mitterrand  
75001 Paris  
yannick.vandenberghe@culture.gouv.fr



## Première Partie

# Débats autour du portrait romain



Arles, Musée départemental Arles antique : buste de « César » (photo Philippe Groscaux / CNRS-CCJ).





## Rendre à César. Questions autour du portrait des grands hommes de la République romaine. Synthèse de la table ronde du 20 juin 2012 à l'auditorium du Louvre

**Daniel Roger**

Conservateur en Chef du Patrimoine

Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines

### Résumé

La découverte, dans le Rhône en 2007, d'un portrait romain, tout de suite reconnu comme César, a donné lieu à des prises de position tranchées dans le milieu scientifique, vite caricaturées en « pour » et « contre » par les médias. La reprise de l'exposition d'Arles « César, le Rhône pour mémoire » au musée du Louvre en 2012 a fourni l'occasion d'une rencontre entre spécialistes travaillant sur le portrait romain afin qu'ils confrontent leurs arguments.

Ce buste, de grande qualité, ne paraît pas se rattacher aux types connus des portraits de César, tous posthumes. Il date probablement du milieu du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., époque où aucun portrait de César n'est identifié par la critique moderne. S'il se rattache, par de nombreux traits, à la physionomie de César telle que nous la connaissons, est-ce parce qu'il est un « portrait d'époque », dont le modèle qu'il copierait nous manque malheureusement ? Seul le rapprochement avec des portraits contemporains partageant les mêmes caractéristiques ou la découverte d'un portrait indubitable de César exécuté de son vivant pourrait permettre de mieux le situer par rapport aux portraits – perdus – de César.

**Mots-clefs :** César, Arles, Rhône, portrait, *Zeitgesicht*.

### Abstract

In 2007, when archaeologists, raised a Roman portrait from the waters of the Rhône river, the head was immediately identified as Caesar's and this gave way to clear-cut positions among scholars, who were promptly enlisted as pros and cons by the media. As the Louvre Museum in Paris took over the Arles exhibition "César, le Rhône pour mémoire", in 2012, this provided a chance to gather specialists working on to share their ideas.

This bust, ranking among the most exquisite Roman portraits, does not seem to be connected with any known portrait types of Caesar, which were all designed posthumously. It most likely dates to the mid first century BC, at a time when modern scholars have not identified a single portrait of Caesar. Many features link it to Caesar's appearance, as we know it. Is it because it was a *Zeitgesicht* or portrait from the period that was copied from a model that we are now missing with the same features, or even the discovery of an unquestionable portrait of Caesar place the Rhone head among the lost portraits of Caesar.

**Keywords:** Caesar, Arles, Rhône, portrait, *Zeitgesicht*.

Après la grande exposition « César, le Rhône pour mémoire », ouverte en 2009 au Musée départemental Arles antique, Claude Sintès et Jean-Luc Martinez<sup>1</sup> ont conçu une version abrégée de cette présentation, qui a été proposée au public dans les salles Richelieu du musée du Louvre, du 9 mars au 25 juin 2012. Ils poursuivaient en cela une collaboration fructueuse entre les deux musées, consacrée par une convention de partenariat signée en 2006 et renouvelée en 2009. Sous ces auspices, nous avons tenté, le 20 juin 2012, de réunir, sur le thème du portrait de César, un petit groupe de spécialistes du portrait romain, dans l'espoir de faire le point sur les questions que pose la découverte du Rhône, qui trônait en bonne place dans l'exposition (**fig. 1**).

En effet, il nous semblait que, depuis la sortie des eaux de cette tête, toute sorte d'arguments avaient été exposés, dans la presse, sur les ondes, par Internet, sans que de véritables échanges aient eu lieu. Un travail souterrain semblait à l'œuvre, à l'occasion duquel le visage du Rhône, sur la couverture des livres, sur les affiches, dans les manuels, se substituait aux images considérées jusqu'alors comme celles de César. L'Auditorium du Louvre a donc invité Jean-Charles Balty, Flemming S. Johansen, Luc Long, Paolo Moreno, Emmanuelle Rosso et Paul Zanker<sup>2</sup>, qui, en développant des argumentations parfois divergentes, à défaut de parvenir à un consensus improbable, ont du moins cerné les problèmes qui rendent difficile, sinon impossible, d'attribuer avec certitude le portrait du Rhône à César, autant que de l'attribuer avec assurance à tout autre personnage.

Plus qu'une véritable synthèse des exposés qui ont été prononcés le 20 juin 2012, nous voudrions ici discuter des problèmes généraux que posent non seulement le portrait du Rhône, mais les autres portraits de César et des grands hommes de la fin de la République.

## 1. La tradition du portrait césarien

Lors de son intervention au musée du Louvre<sup>3</sup>, Fl. Johansen a fait le point de nos connaissances sur les portraits de César<sup>4</sup>. La première étude d'envergure remonte à Johann J. Bertoulli, en 1882, qui travaillait sur un corpus de quelque soixante représentations<sup>5</sup>. S'y sont ajoutés depuis plus de soixante-dix autres candidats, dont quelques-uns sont identifiés depuis la Renaissance, certains étant d'ailleurs sculptés à cette époque, d'autres remontant à l'âge classique, d'autres encore étant de purs et simples faux modernes. Il paraît raisonnable aujourd'hui de ne s'appuyer que sur une vingtaine de portraits dont l'identification est à peu près certaine.

Le type le plus répandu et le moins sujet à discussion est le type Chiamonti-Camposanto, nommé d'après la tête de série (*Leitstück*) du Vatican, dit « César Chiamonti » (**fig. 2**), aujourd'hui dans la *sala dei busti*, et le César du Campo Santo de Pise. Les traits, la coiffure et le style d'exécution idéalisés sont très semblables, et montrent un César dans la force de l'âge. Toutefois la facture classicisante de ces portraits indique que ce type est postérieur à la mort de César (44 av. J.-C.) et peut remonter aux années 38-37 av. J.-C. Ce sont donc des portraits posthumes, érigés pour des raisons politiques – mais aussi de piété filiale de la part du fils adoptif de César, Octave – et dont les traits, dans la tradition du portrait posthume, sont « épurés », rendus intemporels. Les joues plates, les mâchoires carrées et le menton pointu rappellent le portrait d'Octave du type Béziers-Spolète, à l'époque du second triumvirat.

L'autre type de portrait attribué à César est identifié après 1943, lorsque Maurizio Borda<sup>6</sup> reconnaît les traits de César en examinant le portrait inv. Duc. 2098 découvert sur le site de Tusculum, lors des fouilles de Lucien Bonaparte entre 1804 et 1820, ou plus tard en 1825 (**fig. 3**). Il s'agit d'une tête déformée par une dépression qui barre le haut de la tête et par une asymétrie due à un volume plus important du crâne au-dessus de l'oreille gauche. Le portrait de Tusculum n'est pas isolé : une demi-douzaine d'autres représentations de César en partage les particularités, notamment les traits, l'expression du visage et la coiffure. Malheureusement ces autres portraits sont soit très mutilés (collections privées de Florence et Rome), soit très restaurés (Musée archéologique National de Naples), soit d'authenticité douteuse (statue de la Résidence de Munich). En revanche un

1. Claude Sintès : directeur du Musée départemental Arles antique ; Jean-Luc Martinez : à cette date, directeur du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, musée du Louvre.

2. Jean-Charles Balty, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris ; Flemming Johansen, ancien directeur de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague ; Luc Long, conservateur en chef au département des Recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines, Marseille ; Paolo Moreno, professeur émérite de l'Università degli Studi - Roma Tre, à Rome ; Emmanuelle Rosso, maître de conférences à l'université de Paris IV-Sorbonne ; Paul Zanker, professeur à la Scuola Normale Superiore de Pise.

3. Intitulée « Portraits of Julius Caesar ».

4. Johansen 1967 ; Johansen 1987 ; Johansen 2009.

5. Bernoulli 1882.

6. Borda 1943.

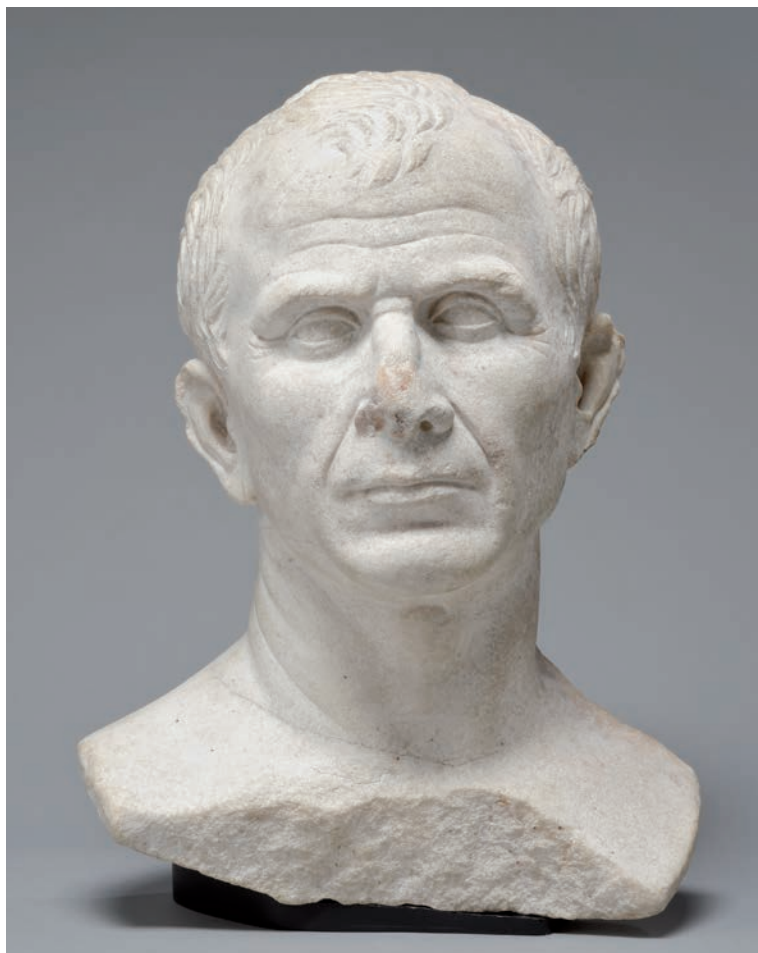


Fig. 1. Arles, Musée départemental Arles antique : buste de « César »  
(photo Philippe Groscaux / CNRS-CCJ).

portrait conservé à Woburn Alley (Bedfordshire, Grande-Bretagne)<sup>7</sup>, depuis les années 1822-1823, moins nettoyé et retouché que celui de Tusculum, est peut-être le meilleur exemplaire de la série et le plus proche du portrait d'Arles, bien que, selon P. Zanker<sup>8</sup>, les restaurations qu'il a subies aient affaibli la force d'expression du regard. La découverte, en 2003, du portrait de Pantelleria a livré un exemplaire appartenant à cette série, daté de la période claudienne (41-54 ap. J.-C.) ou flavienne (69-96 ap. J.-C.)<sup>9</sup>. Des portraits de la même série que celui de Tusculum ont été diffusés longtemps après la mort de César et l'on peut donc parler d'un *type* de portrait, au sens que prend ce mot à partir du règne d'Octave-Auguste avec la diffusion administrée des images officielles.

7. Angelicoussis 1992, 54, n°22.

8. Dans son intervention intitulée « *Das neue Porträt aus Arles und die Bildnisse des Julius Caesar* ».

9. Weiss, Schäfer, Osanna 2004 ; Greco, Testa 2006.

L'intervention de J.-Ch. Balty a insisté sur cette notion<sup>10</sup>. L'érection de statues honorifiques à Rome, et singulièrement sur le forum, est une tradition qui remonte au moins au IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>11</sup>. Mais la pratique s'élargit considérablement à l'époque de César et les textes antiques nous montrent qu'innombrables<sup>12</sup> furent les statues élevées en son honneur, de son vivant, comme l'a également rappelé P. Zanker. La première fut peut-être la statue qui, dans la ville lydienne de Tralles, fut placée dans un temple de la Victoire, en 48 av. J.-C., après Pharsale, mais d'autres furent érigées en Grèce et en Asie Mineure à l'occasion de cette bataille<sup>13</sup>. Douze

10. Intitulée « Le « César » d'Arles et le portrait des consuls de l'année 46 av. J.-C. ».

11. Cicéron (*Philippique*, IX, 2), Tite Live (*Hist. Rom.* IV, 17), Pline l'Ancien (*Hist. Nat.*, XXXIV, 11) citent même les statues des quatre ambassadeurs romains tués par les habitants de Fidènes en 438 av. J.-C. dont le Sénat fit alors dresser des statues sur les Rostres.

12. Bernoulli 1882, 145-147, en fait le décompte. Voir aussi Zanker 2008.

13. Dion Cassius, XLI, 61.

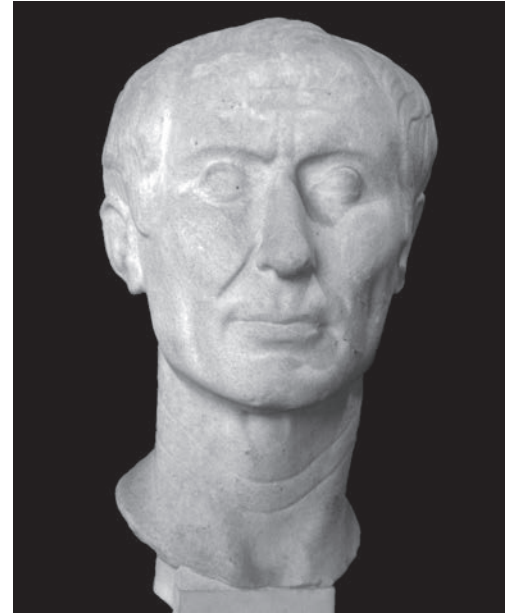
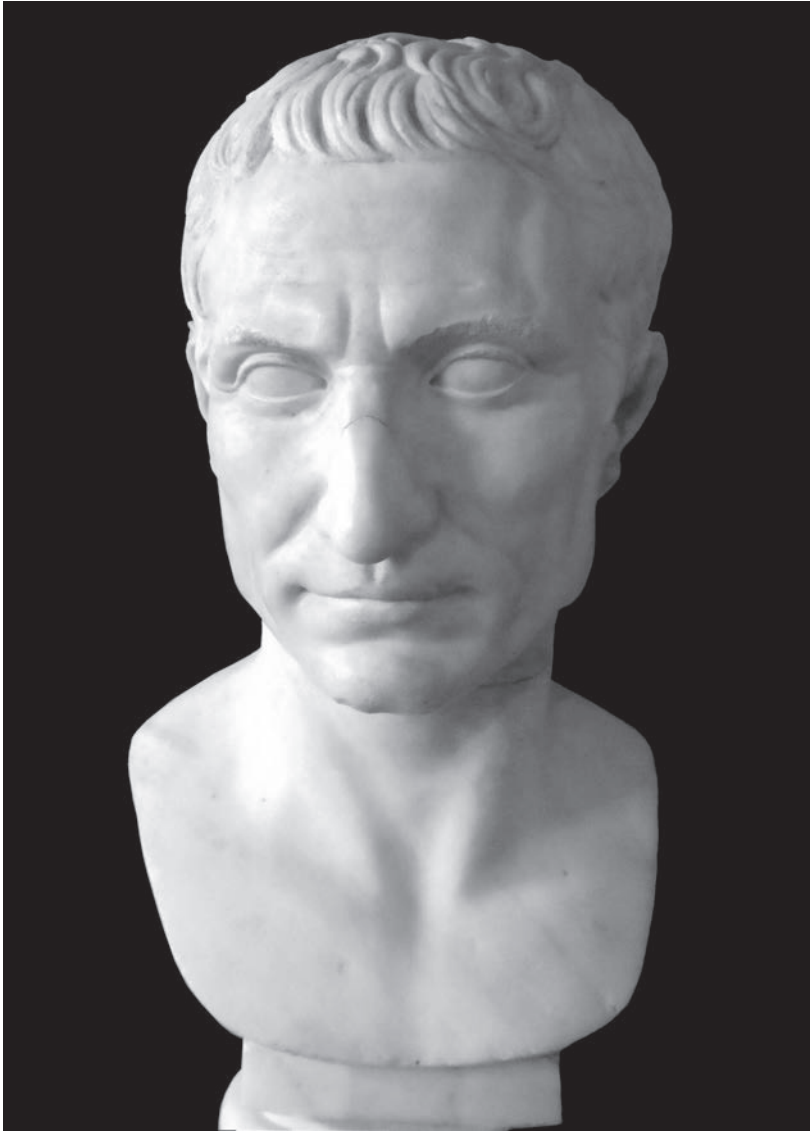


Fig. 3. Turin (Italie), Museo di Antichità : César du « Type Tusculum » (photo Daniel Roger).

Fig. 2. Musées du Vatican : « César Chiaramonti » (photo Daniel Roger).

bases en ont été conservées. Des monnaies, à Nicée en 48, puis en 46 à Corinthe, furent également émises. À Rome, on décréta une statue de bronze sur le Capitole en 46<sup>14</sup>, deux autres en 45, dans le temple de Quirinus et sur le Capitole parmi les statues des rois<sup>15</sup>. Mais en 44, « on ordonna qu'il aurait une statue dans toutes les villes et dans tous les temples de Rome ; on lui en éleva deux sur la tribune aux harangues, l'une comme ayant sauvé la vie à ses concitoyens, l'autre comme ayant délivré la ville d'un siège<sup>16</sup> ». Une telle profusion ne doit pas étonner : J.-Ch. Balty a rappelé le passage de Pline<sup>17</sup> où il est dit que Sylla fait abattre en 82 av. J.-C. les statues

de M. Marius Gratidianus érigées dans les quartiers de Rome (dont le nombre s'éleva à 265 sous Auguste). De tels nombres rendent très probable l'usage, à Rome, de modèles d'après lesquels les sculpteurs produisent ces innombrables copies. Il est très logique qu'un sculpteur de l'*Urbs*, chargé de représenter César, ait copié les portraits existants, partout visibles à Rome, et singulièrement le meilleur d'entre eux. J.-Ch. Balty propose d'appeler *Urbild*, « prototype », « effigie stéréotypée », ce modèle, selon une terminologie correspondant à une réalité attestée à l'époque impériale. Il en est allé sans doute de même pour les portraits des hommes célèbres de la République, presque tous réalisés à Rome. Cependant, dans les provinces, à l'époque de César, un tel modèle est-il immédiatement disponible ? Y a-t-il une organisation officielle qui assure la diffusion des copies de l'*Urbild*, comme ce sera le cas à l'époque impériale ? Les sculpteurs, dans les provinces, ne sont-ils pas contraints

14. Dion Cassius, XLIII, 14.

15. Dion Cassius, XLIII, 45.

16. Dion Cassius, XLIV, 4. Traduction française d'E. Gros (1863). Voir aussi Appien, *Guer. Civ.*, II, 106.

17. *Hist. Nat.*, XXXIV, 12, confirmé par Sénèque, *De Ira*, III, 18.



de se rabattre sur des modèles moins « contrôlés », de travailler à partir de supports très divers, éventuellement en deux dimensions<sup>18</sup> ? Face à la profusion des portraits de César, à Rome et dans les Provinces, comment comprendre, s'ils dérivent d'un même prototype, qu'aucun portrait de César au moment de sa gloire n'ait pu être identifié avec certitude ?

## 2. L'émission de Marcus Mettius en 44 av. J.-C.

Les monnaies de César, émises à partir de 48 av. J.-C., présentent une grande diversité, qui, comme l'a souligné E. Rosso<sup>19</sup>, empêche de reconnaître des traits qui caractériseraient le visage du vainqueur de Pompée. Mais à Rome, quelques mois avant sa mort, César reçoit du Sénat le droit d'être représenté de son vivant sur les monnaies frappées par le collège des *IVviri monetales* qu'il a mis en place. Et, en effet, P. Zanker l'a rappelé, c'est la comparaison, faite par M. Borda, avec les dernières monnaies frappées avant la mort de César qui a permis l'identification du portrait de Tusculum. Ce rapprochement était justifié : Fl. Johansen cite les travaux du numismate suisse Andreas Alföldi<sup>20</sup> qui a montré en 1958 qu'une série se détache du lot de ces dernières émissions, celle de Marcus Mettius ; il s'agit d'un denier<sup>21</sup> portant la légende QVART(VM) / CAESAR DICT(ATOR), précisément daté de janvier 44 av. J.-C. (fig. 4). Sur cet objet de moins de deux centimètres de diamètre, on voit le profil presque quadrangulaire d'un homme au long cou ridé (les « rides de Vénus »), à la pomme d'Adam proéminente, au menton petit mais prononcé, aux joues creuses soulignées par les pommettes saillantes et les sillons naso-géniens; le front est haut et ridé, le nez droit, les yeux grand ouverts, l'expression décidée, presque dure ; il porte une couronne, identifiée comme la couronne d'or des rois étrusques<sup>22</sup>.

Ces deniers sont donc les seules représentations bien individualisées d'un homme politique romain où l'identification avec César soit assurée. Ils datent des derniers



Fig. 4. Bibliothèque nationale de France, Cabinet des monnaies, médailles et antiques : denier de M. Mettius, janvier 44 av. J.-C. (photo BNF).

temps de la vie de César et, selon L. Long<sup>23</sup>, le cou très amaigri, les joues émaciées pourraient témoigner d'un état de santé très détérioré<sup>24</sup>. Quoiqu'il en soit, le type auquel appartient le portrait de Tusculum doit avoir été mis au point très peu de temps avant la mort du dictateur, voire peu après son assassinat, bien qu'il reste longtemps en usage, au moins durant l'époque julio-claudienne, puisque le portrait de Pantelleria en est l'exemplaire connu le plus récent<sup>25</sup>. Mais, comme le dit E. Rosso : « Nous ignorons presque totalement l'aspect de portraits de César antérieurs à 44 av. J.-C., et nous ignorons encore plus quel était le "vrai visage" du dictateur ».

## 3. La découverte du portrait d'Arles

L. Long a décrit dans le détail les conditions de découverte du portrait arlésien, le 28 août 2007, par 5 à 6 m de fond, dans le lit du Rhône, le long de la rive droite et du côté du quartier de Trinquetaille<sup>26</sup>, au nord du pont de la Nationale 113. Les conditions de fouille dans le fort courant du fleuve, où les eaux sont troubles et la visibilité faible, sont difficiles et rendent impossible une étude fine de la stratigraphie. Les objets découverts ne sont pas en place et ont bougé sur le fond du Rhône au fil du temps.

18. C'est une situation que l'on constate encore à l'époque augustéenne en Gaule, à propos des portraits de Neuilly-le-Réal, où l'on voit que le sculpteur ne disposait pas des mêmes documents pour le portrait d'Auguste et celui de Livie. Cf. Roger, Giroire 2008, 108-111 (S. Descamps).

19. Dans son intervention intitulée « Le buste du Rhône, les portraits de César et les portraits tardo-républicains en Gaule ».

20. Alföldi 1958 ; Alföldi 1959.

21. Crawford 480/2a ou RSC 36.

22. Kraft 1952. Denys d'Halicarnasse, *Hist. Rom.*, III, 61, 1.

23. Dans son intervention intitulée « Le César du Rhône, circonstance de la découverte et contexte archéologique ».

24. Long 2009.

25. Même si, comme le remarque P. Zanker, les formules classiques impériales l'ont vidé de toute expression.

26. Voir également Long 2008.

Autour du portrait de César, se trouvait une concentration d'objets en marbre, et plus marginalement en bronze, assez atypique par sa composition. Le marbre est un matériau importé, pourtant cet ensemble mobilier n'est pas lié à une épave. Il s'agit non pas de restes architecturaux provenant de la ruine des constructions de Trinquetaille, mais essentiellement de sculptures, au sujet majoritairement religieux, avec un peu de statuaire, dont un grand Neptune offert aux divinités des trois Augustes, en l'honneur de la corporation des *renunclarii*, mais aussi un petit Esculape, un fragment d'autel, un buste acéphale, un masque cornier... Certains objets, dont des reliefs figurant les Dioscures, montrent qu'ils ont fait l'objet d'un emploi avant leur abandon. D'autres semblent avoir été volontairement détruits. Leur datation s'échelonne entre le I<sup>er</sup> s. av. J.-C. et le III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Le portrait du « César » d'Arles est le plus ancien. Un sondage (X 26), ouvert en 2011, à 15 m au nord de ce dépôt, sur 16 m<sup>2</sup> et 3 m de profondeur, a livré, sous les pierres de lest des bateaux des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s. massées le long de la berge, une stratigraphie étagée entre le III<sup>e</sup> s. et le V<sup>e</sup> s. ap. J.-C., avec des couches épaisses de 20 à 40 cm. La céramique, notamment les amphores, est très abondante. Il s'agit vraisemblablement d'un dépôt intentionnel conçu pour renforcer la berge. L'ensemble mobilier autour du portrait d'Arles s'est donc trouvé au fond du fleuve au plus tôt au début du V<sup>e</sup> s.

Un autre sondage archéologique, effectué en 2010 par Philippe Mellinand (Inrap) sur la berge juste au dessus de la trouvaille sous-marine de 2007, a mis en évidence une voie antique perpendiculaire au cours du Rhône, et donc à la voie bien connue qui longe le fleuve. Cette voie descend directement des quartiers d'habitation antiques de Trinquetaille. Au croisement des deux voies, un four, qui s'est installé sur des structures du III<sup>e</sup> s. et qui, dans sa dernière phase, a servi de four à chaux, peut expliquer la présence des objets de marbre au fond de l'eau. En effet, selon L. Long, il est probable que ces œuvres étaient destinées au four à chaux et qu'un débordement du Rhône a scellé par accident ce petit stock dans les alluvions, tout en condamnant l'usage du four. Des crues successives, par effet de sape, auraient fait effondrer les berges aménagées par apport de matériel, notamment des déchets de céramiques, depuis le III<sup>e</sup> s., puis aurait fait descendre le mobilier de marbre sur la pente. À titre d'hypothèse, on peut tenter de lier ce mobilier aux destructions provoquées par la lutte contre le paganisme, dans le sillage des décrets pris entre 389 et 392 par Théodose I<sup>er</sup>, marquée, en 389, par la dissolution du collège des Vestales en Occident et en Orient par le sac du Sérapéum d'Alexandrie en 391. Le four à chaux lui-même pourrait avoir répondu à des besoins de défense et de fortification quand, en

410 Arles fut assiégée par Gerontius, ou, en 411, par Constance III.

#### 4. Qu'est-ce que le portrait d'Arles ?

L'examen des caractéristiques techniques et stylistiques du portrait d'Arles peut permettre d'apporter des lumières sur la validité de l'identification à César. Sur l'arrière, la tête est interrompue par une taille droite dans le marbre, obtenue par la rencontre de deux plans de coupe (fig. 5), ce qui, comme le fait remarquer E. Rosso, nous empêche d'apprécier la forme complète du crâne d'Arles et de la comparer avec celle, si singulière, de la tête de Tusculum. P. Moreno<sup>27</sup> a émis l'hypothèse que cette taille correspond à un plan de fixation du buste au centre d'un *clipeus*, un bouclier de pierre, dont en effet un fragment a été découvert en même temps que lui dans le Rhône. P. Moreno illustre cette thèse par l'exemple d'un autel conservé à Préneste<sup>28</sup>, consacré à Divus Augustus et daté du règne de Tibère, où le buste d'un Auguste vieilli apparaît dans un tondo. Cette explication est contestée : en réalité, l'absence de la nuque et de la partie occipitale du crâne ne doit pas surprendre. Comme le remarque L. Long, il s'agit là ni de la forme d'origine de la tête, ni d'une mutilation, mais d'une technique des sculpteurs romains qui réalisent souvent des portraits à partir de plusieurs morceaux de marbre montés entre eux, parfois d'origine différente<sup>29</sup>. Deux tenons ferreux subsistaient même dans la tête d'Arles au moment de sa découverte pour fixer les pièces postérieures. Malheureusement cette technique n'est pas un élément de datation, car elle est pratiquée constamment entre le début du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. et au moins le IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

Ce mode de fabrication, qui concerne parfois des œuvres d'un prestige insigne<sup>30</sup>, n'affecte en rien la qualité technique et artistique de ce portrait. Tous les intervenants s'accordent à reconnaître la très grande finesse de l'exécution, la sensibilité du modelé, la nuance apportée

27. Dans son intervention intitulée « Le César d'Arles et le Césarion de Hiérapetra ».

28. Inv. 23555. Agnoli 2002, III, 9, 243-249.

29. On ne s'explique pas bien la fréquence de cette pratique, qui était sans conséquence visuellement, puisque les joints d'assemblage des différentes pièces disparaissaient sous les couches de préparation et de peinture qui couvraient la plupart du temps ces portraits, et qui ont disparu aujourd'hui. Sans doute la raison est-elle à chercher tant du côté de l'organisation du travail dans les ateliers qu'à la nécessité économique de ne pas gâcher le moindre morceau de marbre, matériau d'importation qui entrait pour une très grande part dans le prix de revient d'une sculpture.

30. On songe, par exemple, à la statue-portrait dite « de Marcellus » Ma 1207 du musée du Louvre.





Fig. 5. Arles, Musée départemental Arles antique : buste de « César » (photo Philippe Groscaux / CNRS-CCJ).

à l'expression dont un sculpteur accompli, rompu au travail du marbre, et singulièrement du marbre importé d'Orient<sup>31</sup>, a doté à l'œuvre, sans doute destinée à une clientèle elle-même raffinée et exigeante.

J.-Ch. Balty a tenté d'approfondir l'étude matérielle du portrait d'Arles. La découpe du bord inférieur et la taille à la gradine au revers du plastron montre que le buste a été conçu pour être fixé sur un pilier en hermès, notamment grâce à un tenon destiné à s'engager dans une mortaise au sommet du pilier, tenon qui, par la suite,

31. Il s'agit d'un marbre extrait des carrières du Dokimeion, en Phrygie (Anatolie). Voir, sur cette origine, Blanc, Bromblet 2009.

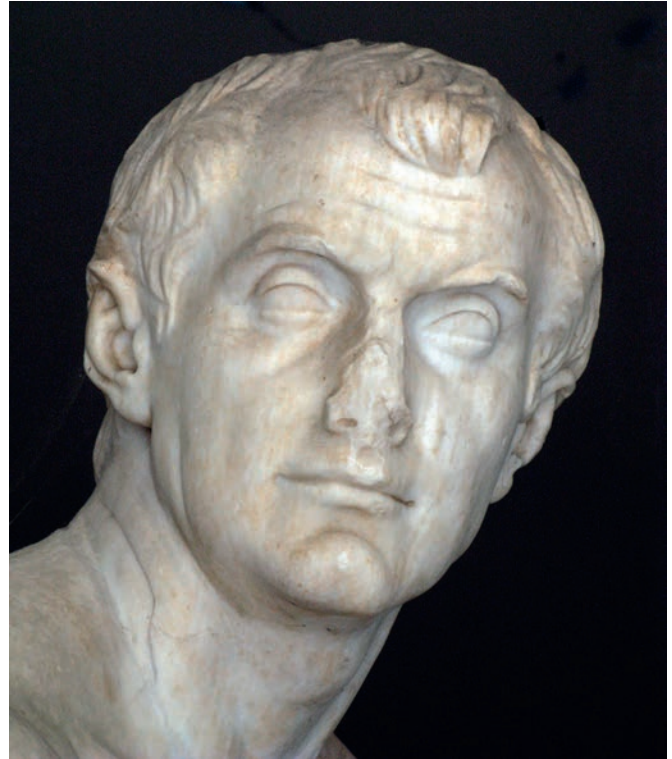


Fig. 6. Naples (Italie), Museo archeologico nazionale : tête de la statue d'un inconnu de Casinum (photo Daniel Roger).

a été arasé à la pointe. Ce type de présentation a été parfois trouvé en contexte, comme c'est le cas pour le buste de Staia Quinta découvert en 1887 dans le temple de Diane du lac de Nemi. On le trouve aussi en contexte privé, comme le buste de bronze monté en hermès du parent de L. Caecilius Jucundus découvert en 1875 dans la maison du banquier à Pompéi. Il est courant pour les portraits en bronze comme en marbre du début du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. jusqu'au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

De même l'exécution de la coiffure du portrait d'Arles n'est pas un critère de datation. Les mèches en lame de faucille acérée s'observent des années 70 av. J.-C. au règne de Tibère et témoignent simplement de l'existence d'un original en bronze : le sculpteur a voulu rendre les angles aigus que le métal permet de modeler dans la coiffure. Quant à la grande mèche qu'on observe entre les golfes dégarnis du front, c'est un trait de physiognomie propre au portrait aristocratique que l'on rencontre du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. à l'époque augustéenne. Les rides du front, celles de la glabelle, les sillons naso-génien et les joues creuses ne sont que des *Pathosformen*, formules conçues pour donner au visage une expression pathétique, qui traversent toute l'histoire du portrait romain.

En revanche, le rendu plastique des arcades sourcilières, dotées d'une certaine épaisseur, travaillées au ciseau pour figurer les sourcils, s'ouvrant dans le coin

extérieur de l'œil, est caractéristique des portraits de la fin du II<sup>e</sup> et du début du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. Sur le portrait de Tusculum, l'arcade est déjà droite, comme elle le sera sur les portraits d'époque augustéenne. On peut citer, à titre de comparaison avec le marbre d'Arles, le Marius des musées du Vatican, le « général » de Tivoli au Musée National romain ou le portrait A 4187 de l'agora des Italiens à Délos. On peut encore conforter cette datation en évoquant la statue en nudité héroïque du théâtre de Casinum, conservée au musée archéologique national de Naples<sup>32</sup>, datée de la première phase du théâtre soit entre 54 et 49 av. J.-C. Le personnage, un *patronus* de Casinum, partage de nombreux traits du visage avec le portrait d'Arles : mèche au centre d'un front dégarni, rides du front et de la glabelle, tête ronde, bouche droite, torsion du cou (fig. 6).

Bien que Luc Long ait insisté sur les points communs qui raccordent le portrait de Tusculum à celui d'Arles, ce dernier est bien plus proche, autant par sa qualité d'exécution que par l'expressivité que lui confère la longue tradition de l'art hellénistique, de ces créations apparues à la charnière des II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> s. et pris en exemples à plusieurs reprises par les intervenants de la table ronde.

## 5. César et *Zeitgesicht*

P. Zanker a insisté sur tout ce qui oppose le César de Tusculum au portrait du Rhône. Les proportions générales et celles des différentes parties du visage semblent dissemblables. Le sculpteur de Tusculum paraît avoir cherché à rendre quelque chose du caractère de César et de l'effet que devait produire, à en croire les auteurs antiques<sup>33</sup>, sa personne physique. Son portrait relève de la tradition que l'on nomme « aristocratique » : à la fin du II<sup>e</sup> et au I<sup>er</sup> s. av. J.-C., on voit se répandre, surtout dans les villes d'Italie hors de Rome, des représentations de notables où sont accentués les marques de l'âge (rides, affaissement des chairs...), les défauts physiques (dissymétrie, verrues, blessures...), l'expression dure et froide (petits yeux, lèvres pincées...). Cette veine artistique tend à l'exagération dans le but d'incarner l'idéal aristocratique de *severitas*, *frugalitas* ou *auctoritas*, d'ailleurs en pleine décadence à cette époque. Le but recherché n'est donc pas la ressemblance physique. On a d'ailleurs souvent remarqué que ces portraits sont composés à partir

de traits stéréotypés, en petit nombre, dont les différentes combinaisons créent une impression – fausse – d'individualisation. Dans le cas de personnages célèbres de la République, tels Cicéron, Hortensius, Crassus, ainsi que le remarque P. Zanker, le sculpteur a été plus nuancé : ici, il a certes exagéré les défauts physiques de César, ou même les a inventés, puisque nul auteur de nous parle d'une déformation de son crâne, mais il s'est attaché à rendre expressive sa création. On y lit la distance, l'ironie, la concentration, une indéniable présence. Ce n'est pas ce message que le sculpteur du portrait d'Arles, au travers de la grammaire des *Pathosformen*, a voulu faire passer.

J.-Ch. Balty, E. Rosso et P. Zanker se sont trouvés d'accord pour affirmer que le portrait d'Arles n'appartenait pas au type « Tusculum » du portrait de César, quoiqu'il partage de nombreux traits avec le portrait « aristocratique » de Tusculum : coiffure, rides du front, joues creuses, rides du lion, sillon naso-génien, fossette à la commissure des lèvres, plis dans le cou. En effet, ce portrait affiche indiscutablement certains traits de César. Est-ce alors un portrait d'époque, un *Zeitgesicht*, l'image d'un particulier voulant reprendre les traits du souverain, ce qui se pratique couramment à Rome, mais est moins bien connu dans les provinces<sup>34</sup> ? C'est l'opinion de P. Zanker. Le visage de César, représenté partout et donc célèbre, était considéré comme attractif et la pratique du *Zeitgesicht*<sup>35</sup> apparaît alors peut-être pour la première fois. On en trouve d'autres exemples : du « César » en schiste vert conservé à Berlin à la tête du *togatus* Barberini des musées du Capitole, en passant par les portraits funéraires des bourgeois ou affranchis de Rome ou des notables de province, ces portraits n'appartiennent pas au type Tusculum de César, mais en reprennent seulement certains traits. E. Rosso a enrichi ce point de vue à l'aide d'exemples trouvés en contexte et à la datation indiscutable : il s'agit des portraits de Nonius Balbus à Herculaneum et d'Holconius Rufus à Pompéi, qui s'inspirent incontestablement du portrait de César.

Mais il y a là une difficulté : ces exemples sont postérieurs à la mort de César. Si l'on veut ranger parmi eux le portrait d'Arles, il est donc nécessaire de le placer après 44 av. J.-C., ce que P. Zanker affirme d'emblée en le datant entre 40 et 20 av. J.-C. Or, à la suite des observations stylistiques de J.-Ch. -Balty, de solides arguments existent pour placer le portrait d'Arles au plus tard au milieu du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. S'il n'est pas César mais s'inspire des portraits de César, il copie donc des portraits perdus de César, ceux qui ont été réalisés par centaines de son

32. Inv. 149906. Voir à son propos La Rocca, Parisi Presicce, Lo Monaco 2010, 291 (M. Cadario).

33. Suétone, *Vie de César*, 45, 51 ; Plutarque, *Vie de César*, IV, 4 ; Velleius Paterculus, II, 41 ; Appien, *Guerre Civile*, II, 151 ; Dion Cassius, XLIV, 38. Quand Suétone parle de *deformitas* (*Vie de César*, 45), il s'agit de la disgrâce de sa calvitie, non d'une malformation de sa tête.

34. Rosso 2010.

35. Zanker 1981 ; Zanker 1981 [1982] ; Zanker 1983 ; Zanker 1995.

vivant et que nous ne savons pas aujourd'hui identifier. À son propos, il faut donc recourir avec grande précaution à la notion de *Zeitgesicht*, dans la mesure où nous ne disposons pas a priori du visage prestigieux qui fut reproduit à leur propre usage par des particuliers admirateurs de César, en l'espèce un notable arlésien.

## 6. Le portrait d'Arles, le portrait républicain et un air de famille

P. Moreno a tenté de conforter l'identification du portrait du Rhône à César en le confrontant à une statue-portrait de bronze découverte à Hiérapetra en 1958 et conservée au musée d'Héraklion, dans laquelle il propose de reconnaître le fils de César et de Cléopâtre VII, Césarion. Mis côte à côte, le portrait d'Hiérapetra et celui du Rhône semblent partager un air de famille. On y retrouve en effet les mêmes formules hellénistiques qui procèdent des *Pathosformen* : inclinaison de la tête, torsion du cou, rides d'expression sur le front...

E. Rosso et J.-Ch. Balty ont voulu replacer le portrait d'Arles dans le panorama plus général de nos connaissances sur le portrait républicain. Le portrait d'Arles fait partie de ces nombreux visages qui se rattachent à plusieurs traditions stylistiques, la tradition hellénistique et celle du portrait « aristocratique » notamment. Parmi eux, Rudolph W. Megow<sup>36</sup> a récemment fait le point sur les quelques visages connus par un petit nombre de répliques et qu'il nous est bien difficile d'identifier, faute de découvrir un de ces visages avec l'inscription gravée dès l'Antiquité du nom de son propriétaire. E. Rosso a rappelé le bouleversement que fut, pour notre connaissance du « vrai visage » de Cicéron, la découverte du buste Mattei de la collection d'Aspley House<sup>37</sup>. Sauf le cas où, pour le portrait de Pompée ou celui du César de Tusculum, l'information monétaire et les indices archéologiques sont suffisamment concordants, il faut attendre de telle découvertes pour pouvoir nommer les portraits qui nous parviennent. Il est probable que, pour la tête du Rhône, nous restions dans cette expectative.

Il n'est peut-être pas impensable, en effet, de tracer les contours d'un petit groupe dont elle serait sans doute le meilleur représentant. F. S. Johansen a proposé de lui rattacher un portrait assez tardif, sans doute provenant de Gaule<sup>38</sup>. E. Rosso et P. Zanker l'ont rapproché du buste d'Acireale<sup>39</sup> à la biblioteca Zelantea, E. Rosso y ajoutant

le portrait I. N. 2827<sup>40</sup> de la Ny Carlsberg Glyptotek à Copenhague. Cet ensemble demande à être soumis à une étude critique – en dépit de traits communs, il existe des variations notables, notamment dans la forme de ces têtes – mais, ainsi que l'a montré la démarche de la *Kopienkritik*, la méthode la plus efficace à adopter est de constituer autour d'un portrait de grande qualité un noyau d'œuvres qui peuvent en être rapprochées. Comme l'a souligné E. Rosso, il est essentiel de ne pas isoler le portrait du Rhône, de ne pas en faire un *unicum* si l'on veut avoir une chance de découvrir un jour qui il représente.

À l'issue de cette table ronde, un débat a permis de préciser les positions respectives des intervenants. Sans totalement s'opposer, deux approches sont en présence. D'une part, J.-Ch. Balty, E. Rosso et P. Zanker évaluent le portrait du Rhône en fonction de ce que nous savons, avec une certitude raisonnable, du portrait césarien. Le portrait d'Arles ne se rattache pas à cette somme de connaissances, qui est, de l'aveu de tous, imparfaite. E. Rosso a bien résumé cette position : « Dans l'état de la documentation, qui peut changer demain, effectivement, nous sommes dans l'impossibilité de prouver quoi que ce soit... Un portrait qui ressemble à César a plus de chance de ne pas représenter César que de le représenter. » Fl. Johansen, L. Long et P. Moreno ne prétendent pas avoir la preuve de l'identification à César du portrait d'Arles, mais ils mettent en avant un certain nombre d'indices convergents qui laissent à ce portrait ses chances de représenter le vainqueur des Gaules : la ressemblance avec César ; Arles, le lieu de découverte, colonie césarienne ; la qualité de l'œuvre, exceptionnelle pour cette époque dans le milieu provincial ; la chronologie qui nous place à une époque où nous ne savons pas identifier les portraits de César ; le marbre, un matériau précieux provenant d'Asie mineure... Aucun de ces éléments n'est décisif en soi, et, mis ensemble, ils ne constituent pas une preuve. Mais c'est sans conteste grâce à eux, ou à cause d'eux, que le débat reste ouvert.

## Bibliographie

**Agnoli 2002** : N. Agnoli, *Museo archeologico nazionale di Palestrina : le sculture*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider (coll. Xenia antiqua, 10), 2002, 300 p.

**Alföldi 1958** : A. Alföldi, The Portrait of Caesar on the Denarii of 44 BC, *Centennial Publications of the American Numismatic Society*, 1958, 27-44 et pl. I-VI.

**Alföldi 1959** : A. Alföldi, Das wahre Gesicht Caesars, *Antike Kunst*, 2,1, 1959, 27-31 et 16 Taf.

36. Megow 2005.

37. Inv. WM 1443-1948.

38. Heintze 1979.

39. Boehringer 1933.

40. Johansen 1994, vol. I, n°88, 200-201.



- Angelicoussis 1992** : E. Angelicoussis, *The Woburn Abbey Collection of Classical Antiquities*, Mayence, Philipp von Zabern (coll. Monumenta artis Romanae, classical sculpture in private collections, 20), 1992, 246 p.
- Bernoulli 1882** : J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie. I, Die Bildnisse berühmter Römer*, Stuttgart, Spemann, 1882, 305 p.
- Blanc, Bromblet 2009** : P. Blanc, P. Bromblet, Déterminer l'origine des marbres sculptés. Méthode d'étude, in : L. Long, P. Picard (dir.), *César. Le Rhône pour mémoire*, catalogue de l'exposition, Musée départemental Arles antique, Arles, 24/10/2009-19/09/2010, Arles, Actes Sud/Musée départemental Arles antique, 2009, 84-87.
- Boehringer 1933** : E. Boehringer, *Der Caesar von Acireale*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1933, 27 p.
- Borda 1943** : M. Borda, *Monumenti archeologici tuscolani nel Castello di Agliè*, Rome, Libreria dello Stato, 1943, 131 p.
- Greco, Testa 2006** : C. Greco, A. Testa, The imperial portraits of Pantelleria, in: *Imperial Rome*, catalogue de l'exposition, Atlanta, 23/09/2006-03/01/2007, Atlanta, Fernbank Museum of Natural History, 2006, 24-29.
- Heintze 1979** : H. von Heintze, Ein spätantikes Bildnis Caesars, in: G. Kopcke & M. B. Moore (dir.), *Studies in Classical Art and Archaeology: A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen*, Locust Valley (New York), J. J. Augustin, 1979, 291-304.
- Johansen 1967** : Fl. Johansen, Antichi ritratti di Caio Giulio Cesare nella scultura, *Analecta romana Instituti danici*, IV, 1967, 7-68.
- Johansen 1987** : Fl. Johansen, The Portraits in Marble of Gaius Julius Caesar: A Review, in: *Ancient Portraits in the J. Paul Getty Museum*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1987, 17-40.
- Johansen 1994** : Fl. Johansen, *Roman portraits. Ny Carlsberg glyptotek*, 3 vol., Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1994, 323 p.
- Johansen 2009** : Fl. Johansen, Les portraits de César, in : L. Long, P. Picard (dir.), *César. Le Rhône pour mémoire*, catalogue de l'exposition, Musée départemental Arles antique, Arles, 24/10/2009-19/09/2010, Arles, Actes Sud/Musée départemental Arles antique, 2009, 78-83.
- Kraft 1952** : K. Kraft, Der goldene Kranz Caesars und der Kampf um die Entlarvung des 'Tyranen', *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte*, 3/4, 1952, 7-92, 4 pl.
- Long 2008** : L. Long, *Secrets du Rhône. Les trésors archéologiques du fleuve à Arles*, Arles, Actes Sud, 2008, 267 p.
- Long 2009** : L. Long, Le regard de César. Le Rhône restitue un portrait du fondateur de la colonie d'Arles, in : L. Long, P. Picard (dir.), *César. Le Rhône pour mémoire*, catalogue de l'exposition, Musée départemental Arles antique, Arles, 24/10/2009-19/09/2010, Arles, Actes Sud/Musée départemental Arles antique, 2009, 58-77.
- Megow 2005** : W.-R. Megow, *Republikanische Bildnis-Typen*, Francfort, 2005, 155 p., 76 pl.
- La Rocca, Parisi Presicce, Lo Monaco 2010** : E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco (dir.), *I giorni di Roma : l'età della conquista*, catalogue de l'exposition, Musées du Capitole, Rome, 13/03-26/09/2010, Milan, Skira, 2010, 333 p.
- Roger, Giroire 2008** : D. Roger, C. Giroire (dir.), *De l'esclave à l'empereur : l'art romain dans les collections du Musée du Louvre*, Paris, Somogy, Musée du Louvre éd., 2008, 303 p.
- Rosso 2010** : E. Rosso, Le portrait tardo-républicain en Gaule méridionale : essai de bilan critique, *Revue archéologique*, 2, 50, 2010, 259-307.
- Weiss, Schäfer, Osanna 2004** : R.-M. Weiss, T. Schäfer, M. Osanna, *Caesar ist in der Stadt : die neu entdeckten Marmorbildnisse aus Pantelleria*, Hambourg, Helms-Museum, 2004, 55 p.
- Zanker 1981** : P. Zanker, Das Bildnis des M. Holconius Rufus, *Archäologischer Anzeiger*, 81, 1981, 349-361.
- Zanker 1981 [1982]** : P. Zanker, Herrscherbild und Zeitgesicht, in : A. Ludger, A. Bernard & J.-Ch. Balty (dir.), *Römisches Porträt : Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens : Wissenschaftliche Konferenz 12.-15. Mai 1981*, Berlin, Humboldt Universität (coll. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, 2/3), 1982, 307-312.
- Zanker 1983** : P. Zanker, Zur Bildnisrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der iulisch-claudischen Kaiser, in : M. Cébeillac-Gervasoni (dir.), *Les « bourgeoisies » municipales italiennes aux II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> siècles av. J.-C.*, Paris, Naples, CNRS, Centre Jean Bérard (coll. Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique. Sciences humaines, 609), 1983, 251-266.
- Zanker 1995** : P. Zanker, Individuum und Typus. Zur Bedeutung des realistischen Individualporträts der späten Republik, *Archäologischer Anzeiger*, 95, 1995, 473-481.
- Zanker 2008** : P. Zanker, Le irritanti statue di Cesare e i suoi ritratti contraddittori, in : G. Gentili, P. Liverani, E. Sallustro (dir.), *Cesare - l'uomo, le imprese, il mito*, catalogue de l'exposition, Chiosstro del Bramante, Rome, 23/10/2008-03/05/2009, Milan, SilvanaEditoriale, 2008, 72-79.

## Le portrait de « César » découvert dans le Rhône

# Contextes d'identification et d'étude archéologique du César d'Arles

### Luc Long

Conservateur en Chef du patrimoine,  
DRASSM, UMR 5140, Archéologie des Sociétés Méditerranéennes, Lattes-Montpellier 3

### Résumé

Le portrait en marbre du Dokimeion, découvert dans le Rhône à Arles en 2007, a toutes les chances de représenter Jules César pour trois raisons fondamentales. La première est liée à sa chronologie qui se situe, au vu de l'étude stylistique, au milieu du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. La seconde tient au fait qu'il présente tout un canevas de rides d'expression commun aux portraits de César, tandis que les « images césarisantes » ne possèdent au mieux que la moitié de ces critères physiognomiques. La troisième, enfin, concerne le contexte de fouille et la chronologie du gisement qui rattachent ce marbre à un groupe de divinités païennes rassemblées au bord du fleuve, vraisemblablement pour y être calcinées dans un tout proche four à chaux, à la fin du IV<sup>e</sup> ou au début du V<sup>e</sup> siècle. La longévité d'une telle effigie à Arles, durant 450 ans, et les caractéristiques de ce groupe statuaire, désignent donc bien un personnage hors du commun, plutôt qu'un simple notable.

**Mots-clés :** Rhône, César, Arles, portrait, image césarisante, critères physiognomiques, rides d'expression, groupe statuaire, four à chaux.

### Abstract

The bust carved in marble from Dokimeion, discovered in the Rhône at Arles in 2007, is in all probability a representation of Julius Caesar for three fundamental reasons. The first is linked to its "chronology" or dating which is situated, stylistically speaking, in the middle of the 1st century BC. The second is due to the fact that it presents a whole pattern of wrinkles common to Caesar's portraits, whereas "Caesarian-like images" possess at best only half of these physiognomic features. The third concerns the context of excavation and the chronology of the deposit which connect this marble to a group of heathen divinities found grouped together at the edge of the river, most probably to be burned in a lime kiln close by, at the end of the 4th or beginning of the 5th century. The longevity of such a statuary group, clearly indicate an outstanding character, rather than a simple notable.

**Keywords:** Rhône, César, Arles, portrait, "Caesarian-like images" physiognomic features, wrinkles of facial expression, statuary group, lime kiln.

## 1. Introduction

Initiées depuis plus de vingt ans par le DRASSM, les fouilles subaquatiques du Rhône à Arles, principalement en rive droite, sont à l'origine, dès 2007, de découvertes exceptionnelles qui ont enrichi le patrimoine arlésien et le corpus des sculptures romaines. C'est à cette période que remonte la découverte, par 6 m de fond, d'une très belle tête en marbre blanc rapidement identifiée comme une nouvelle effigie de Jules César, représenté de son vivant. En réalité, à l'issue de la fouille, les recherches sur l'identification de ce portrait, au réalisme marqué, ont dû être conduites discrètement durant sept mois, jusqu'à l'annonce officielle des découvertes, le 16 mai 2008, par Christine Albanel, ministre de la culture. Ce délai était nécessaire à la validation d'un projet de relevage d'épave, financé par la Compagnie Nationale du Rhône, que la ministre devait dévoiler en même temps. Au final, le levage du chaland sera reporté et l'étude préliminaire du portrait permettra d'aller bien au-delà de l'intuition et de mesurer toute la complexité du problème. Elle sera publiée un an plus tard dans le catalogue d'exposition « César, le Rhône pour mémoire »<sup>1</sup>. Sollicités dès le départ, dans la confidentialité, deux spécialistes du portrait césarien, Jean-Charles Balty et Flemming Johansen accèdent à l'idée de cette possible effigie de César. Dès sa présentation à la presse, s'appuyant sur la seule image photographique diffusée alors, une vue de face, des chercheurs et même des journalistes, entrent dans le débat et contestent cette identification. L'avis de Paul Zanker interpelle<sup>2</sup>, sans nier l'air de famille indiscutable que le buste d'Arles entretient avec l'iconographie de César, le spécialiste allemand le distingue des monnaies qui le montrent de profil et du portrait de Tusculum, rappelant le principe de mimétisme et de « visage d'époque » attesté sous Auguste (*Zeitgesicht*)<sup>3</sup>. Son intervention encourage Emmanuelle Rosso à prôner, sans avoir vu l'original, l'alternative d'un notable arlésien figé dans une posture « césarisante »<sup>4</sup>, tandis que J.-Ch. Balty revient sur son expertise et renonce à son premier diagnostic<sup>5</sup>. Devant

ces prises de position engagées, parfois radicales, la discussion s'enrichit d'un débat « d'École » qui motivait une étude plus approfondie des méthodes et des logiques de la théorie souveraine de ces *Zeitgesichter*.

## 2. À la découverte des limites du « visage d'époque »

Rappelons au préalable que ce portrait magnifique, taillé sans idéalisation ni flatterie dans un marbre oriental, par un très habile praticien, romain ou grec, comme l'a signalé Fl. Johansen<sup>6</sup>, n'a *a priori* rien de provincial et se distingue nettement des autres têtes de notables découvertes dans le Rhône, à Arles, et dans toute la Gaule. Œuvre originale, qui surpasse en qualité tous les autres portraits de César, des commandes généralement posthumes et idéalisées, elle mélange au contraire avec beaucoup de subtilité dans le modelé des chairs et la position de la tête, les procédés mécaniques du réalisme hellénistique tardif et les tendances de l'esprit latin. Le marbre du Rhône provient, en outre, de la lointaine Phrygie<sup>7</sup>, une région que César traverse en 47 av. J.-C., avec la sixième légion, celle qu'il démobilise à Arles un an plus tard<sup>8</sup>.

Sa chronologie, l'une des pierres d'achoppement, s'appuie sur plusieurs critères stylistiques : traitement des mèches et organisation de la chevelure, réalisme anatomique du visage, travail des globes oculaires, sans recours au trépan. Des analogies rappellent le rendu des tissus musculaires et des mèches du portrait du général

---

*profils avec ceux du portrait de Castello d'Agliè (prov. Tusculum) au musée de Turin (...). La forme du crâne correspond à celle du portrait turinois ; le mouvement des cheveux aussi, comme vous l'avez également noté. Il ne s'agit cependant pas d'une réplique mèche à mèche, comme ce sera le cas ultérieurement pour les portraits impériaux ; mais on est là bien sûr au début d'un processus de diffusion de ce type d'images officielles ». Mail du 13/05/2008 : « Je suis à peu près convaincu moi aussi (à 90 % sans doute), mais en matière de portrait « césarien » il faut demeurer prudent (...) Ce portrait-ci est peut-être d'un réalisme plus fort que les autres (...), avec César on se trouve tout au début d'un long processus de fabrication et de diffusion d'une imagerie qui devient officielle. Il faut mettre en place des ateliers qui propageront ces portraits. On peut donc admettre certaines « approximations », les premiers portraits d'Auguste montrent un même « flottement » (...) Cela ne devrait pas empêcher de faire le « scoop », si j'ose ainsi m'exprimer : « un portrait de César trouvé à Arles ? « Pourquoi pas ? Mais peut-être formulé avec le point d'interrogation que j'y mets. ». Dans le même temps, Flemming Johansen confirme sur place qu'il s'agit de César, faisant sauter le point d'interrogation.*

6. Johansen 2009, 47.

7. Bromblet, Blanc 2009.

8. Il écrase Pharnace II et noue des liens étroits avec la cité d'Aizanoi, à 150 km des carrières de marbre de Dokiméion (Wörrle, Robu 2009).

1. Long 2009.

2. Zanker 1982 : P. Zanker, Der Echte war energischer, distanzierter, ironischer. Falscher Alarm : Die Büste, die französische Unterwasser-Archäologen bei Arles aus der Rhone gezogen haben, stellt nicht Julius Caesar dar, *Süddeutsche Zeitung*, 26/05/2008.

3. Je remercie vivement Gabrielle Rousseau pour la traduction des articles de P. Zanker.

4. Rosso 2009.

5. Correspondance de J.-Ch. Balty, mail à L. Long du 16/04/2008 : « Je vous confirme donc tout ce que je vous ai dit ce matin : il semble bien que ce puisse être un portrait de César – et un portrait antérieur à 44 selon toute vraisemblance en raison des comparaisons des deux



de Tivoli (Rome, Musée des Thermes, n°106513), daté des années 70-60 av. J.-C.<sup>9</sup>, dont le style n'est pas anachronique à Rome dix ou vingt ans plus tard, aucune rupture artistique n'étant consommée dans l'intervalle dans la représentation des *militares*. César est présent justement à Arles dès 49 av. J.-C.<sup>10</sup>, puis en 46, fourchette chronologique dans laquelle nous plaçons, si ce n'est la fabrication, du moins l'arrivée du portrait du Rhône, dont le plastron, par ailleurs, s'adaptait vraisemblablement à une gaine d'Hermès<sup>11</sup> et confirme qu'il s'agit bien de l'effigie honorifique d'un très haut personnage<sup>12</sup>. D'une manière générale, la facture du buste d'Arles, sorte d'image instantanée très nettement individualisée, correspond à l'art abouti des portraitistes du milieu du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., plutôt qu'aux tendances standardisées du second triumvirat (43-32 av. J.-C.) et du classicisme augustéen. Les quelques décennies qui séparent ces deux « écoles » ont joué vraisemblablement un rôle fondamental dans l'évolution de l'art du portrait romain qui voit l'émergence d'images nouvelles, notamment celles du *princeps* et de sa famille. Le phénomène de « visage d'époque » (*Zeitgesicht*), immédiatement avancé pour le buste d'Arles par P. Zanker, mais dont personne n'a jamais fixé les limites, devient à la mode à partir d'Auguste et durant la période julio-claudienne, lorsque les élites locales s'identifient au modèle dynastique largement véhiculé par le Prince. La mise en scène du pouvoir impérial, en particulier dans la sculpture et le monnayage, va ainsi influencer le portrait privé au point que Pline l'Ancien, déplorant la décadence du cérémonial funéraire, dénonce aussi celle des images : « Ne pouvant faire le portrait des âmes, on néglige aussi celui des corps » (*HN* 35,5). Mais la datation haute du portrait d'Arles, vers le milieu du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., que J.-Ch. Balty lors des Rencontres du Louvre, en juin 2012, était enclin à remonter encore davantage, constitue à l'évidence un anachronisme et une objection de taille, dans ce cas, à l'argument d'une image césarisante d'époque augustéenne. En outre, les imitations qui illustrent ce phénomène et prennent Auguste pour modèle, sous le Haut-Empire, concernent la coiffure, la forme de la tête, jusqu'à l'expression, c'est-à-dire la mimique, inspirée de quelques traits physiologiques communs<sup>13</sup>. Mais il ne s'agit pas de « sosifier » l'empereur dont l'image, en ville comme à la campagne, est un objet de culte. Il était sans doute impensable, voire offensant, comme l'avance

Fl. Johansen<sup>14</sup>, de s'approprier davantage le portrait du Prince, vénérable descendant d'une lignée divine<sup>15</sup>. Cette précaution devait s'appliquer aussi à César, dont Agrippa, après 42 av. J.-C., avait placé au panthéon une statue à son effigie, parmi les autres dieux (Dion Cassius 53, 27, 2-3)<sup>16</sup>, tandis que lors des funérailles d'Auguste, ses images, comptées parmi celles des héros, ne figuraient pas dans le cortège des ancêtres et des parents décédés (Dion Cassius, *Histoire Romaine*, 56, 34, 1-2).

Sous la République, et jusqu'à la divinisation de César, le concept de visage d'époque sous-entend que les portraits du dictateur, comme le monnayage qui le figurait de profil, ont modifié l'art du portrait de la *nobilitas* dans les années 40-30 av. J.-C., au point d'engendrer des « *Caesargesichter* »<sup>17</sup>. Les modèles de référence, excepté les monnaies de Nicée et de Rhodes, entre 48 et 46, puis celles de Mettius en février 44, se trouvent donc vraisemblablement en Grèce et en Asie Mineure, essentiellement à partir de 48, après Pharsale, lorsque l'on commence à ériger publiquement à César des statues honorifiques<sup>18</sup>, ce qui n'exclut pas au demeurant des effigies antérieures à cette date, à Rome, dès son premier consulat. On dénombre au moins une vingtaine de bases dans la partie orientale du monde romain<sup>19</sup>, ce qui sous-entend inévitablement l'existence d'un ou plusieurs prototypes bien antérieurs à la série stéréotypée de Tusculum. En s'étendant très loin de l'Italie, les troubles des guerres civiles et l'assassinat du dictateur ont frappé la majorité de ses portraits, y compris en Orient. La Grèce, en effet, qui applaudit Brutus dès son arrivée au Pirée, édicte des décrets en l'honneur du « tyrannicide » et lui élève des statues, une liesse communicative qui laisse peu d'espoir de croire que celles de César sont restées debout<sup>20</sup>. Il faut donc admettre que les portraits figurant César dans la force de l'âge ont disparu en grande partie avec lui, de tous les centres du pouvoir dans les jours qui suivent les Ides de Mars. Ainsi, la tête de Tusculum pourrait bien constituer, dès cette date, le premier modèle posthume de substitution (*Urbild*), au moment où l'on ordonne l'érection d'une

9. Johansen 1994, 10.

10. César, *Bell. Civ.*, I, 36, 4-5.

11. Johansen 2009, 47.

12. Long 2009, 69.

13. Zanker 1982, 307.

14. Johansen 2009, 49.

15. S'il n'est divinisé qu'après sa mort, Auguste bénéficie déjà en 12 av. J.-C., à Rome, et à partir de 7 av. J.-C. dans tout l'Empire, d'un culte précoce, les *lares Augusti*, associé à celui du génie d'Auguste vivant : *Genius Augusti Caesaris* (Fraschetti 1994). C'est dans cette logique que Caligula lui-même renonce à placer dans un temple du palatin une statue de Jupiter qu'il avait fait remodeler à sa ressemblance (DC, 59, 287, 3, Gagnal 2004, 226).

16. Gagnal 2004, 225.

17. Zanker 1981, 1982.

18. Johansen 2009, 80.

19. Johansen 2009, 46.

20. Plutarque, *Brutus*, 24 ; Petit de Julleville 1875, XI.

statue de César dans toutes les villes et tous les temples de Rome<sup>21</sup>. À l'instar du portrait du Rhône, les représentations antérieures devaient cependant se démarquer de l'image âgée et amaigrie que reflètent, avec le visage de Tusculum, les deniers d'argent frappés quelques semaines avant sa mort, reflets logiques d'un état de santé qui s'est rapidement dégradé après le triomphe de 46 av. J.-C. (Suétone)<sup>22</sup>. Le portrait du Rhône, exécuté entre 50 et 46, comme le pensent désormais avec nous plusieurs spécialistes, dans un marbre grec provenant de la lointaine Phrygie, ce qui n'était pas attesté jusqu'à en Gaule, est significatif pour l'époque et désigne *a priori* une importation depuis un atelier oriental ou l'un des très grands ateliers de Rome, où exerçaient des artistes grecs de renom<sup>23</sup>. Sensible aux influences hellénistiques, Jules César faisait justement appel aux grands maîtres sculpteurs, comme l'indique Pline l'Ancien, après Varron, qui précise que pour la simple ébauche en argile de la statue de Vénus Génitrix, que César lui avait commandée pour son forum, en 46, le grec Arkesilaos, fut payé infiniment plus cher que d'autres sculpteurs pour des marbres achevés<sup>24</sup>. En comparaison, le portrait de Tusculum qui insiste sur le déclin physique du dictateur dans une représentation austère et idéalisée, semble une œuvre recomposée d'une facture si moyenne (différences crâniennes, arcades sourcilières aux arêtes tranchantes, rictus discordant...), qu'elle a peu de chance d'avoir satisfait de son vivant un si difficile commanditaire. Le buste d'Arles, même s'il reste pour l'instant, par le hasard des fouilles, une découverte isolée, se rattache sans doute à l'évolution des effigies de César plus anciennes, dont les monnaies en bronze de Nicée, émises en Asie mineure, en 48-47 av. J.-C., et celles de Corinthe, un an plus tard, affichent déjà les repères physiologiques, qui divergent quelque peu, au demeurant, des deniers de Mettius et du portrait de Tusculum<sup>25</sup>. Par un examen comparatif détaillé avec d'autres images de César, nous verrons plus loin qu'il est possible d'isoler, et donc de reconnaître, sur le marbre du Rhône, des

signatures physiologiques personnelles et canoniques, fréquemment reportées sur les portraits reconnus de César, ce qui n'est pas le cas des images « césarisantes ». Conservée au musée archéologique national de Naples, la plus emblématique de ces « *Caesargesichter* » représente Marcus Nonius Balbus père<sup>26</sup>. Si cette œuvre présente des points anatomiques communs avec le dictateur : forme de la tête, golfes dégarnis, toupet frontal, oreilles décollées, le reste du visage relève cependant de la physiologie personnelle du tribun d'Herculanum que l'artiste s'est attaché à peindre avec un soin anatomique précis. Ainsi, l'amollissement marqué des cordes platysmales, au niveau du larynx, fait totalement disparaître dans ses fanons la pomme d'Adam, un détail pourtant fort discriminant d'habitude chez César, que le sculpteur s'est abstenu de reproduire ici, car Balbus n'est pas César. Antinomique avec l'idée de portrait comme expression d'une individualité propre, le paradigme de glorification en trompe-l'œil par la subjectivité d'une image topique et conjoncturelle, de type « césarisante », ne devait pas, en dépit de la dévotion qu'on pouvait porter à ce Balbus et à Jules César, son référent, faire glisser le modèle de la posture à l'imposture. Ainsi, le front fendu verticalement par une seule ride du lion au-dessus de l'œil droit chez ce notable, et l'incision profonde et rectiligne de ses rides jugales, renvoient là encore à sa physiologie personnelle dont la commande posthume, sans doute inspirée du masque mortuaire, n'est guère antérieure au changement d'ère. Mais un demi-siècle plus tôt, sous la République, lors de la fondation de la colonie d'Arles, quels notables locaux sont susceptibles de se faire représenter à la façon de César ? A cette période, compte tenu de la qualité relativement moyenne de la sculpture provinciale en Gaule, on peut douter que les premiers magistrats arlésiens disposent déjà, dans un tel besoin de mimétisme du vivant de César, sinon d'une fortune, au moins d'une préoccupation intellectuelle et d'un héritage culturel suffisants pour se procurer un marbre et les services d'un sculpteur de cette qualité ? Ces hommes provenaient principalement de la *deductio*, c'est à dire des soldats démobilisés devenus colons à vocation agricole<sup>27</sup>, et de populations sans ressource issues des vagues d'immigration depuis l'Italie<sup>28</sup>. Si un noyau d'Italiens, peut-être nés de riches familles, sont déjà à Arles avant la colonie et font partie très tôt des élites municipales, la trace tangible de leur réussite n'est pas antérieure au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. En outre, la révision des chronologies conduit E. Rosso, dans une récente étude, à souligner l'absence des portraits marmoréens privés en

21. Dion Cassius, *Histoire romaine*, 44, 4-5.

22. Macchi, Reggi 1986. Face à une demande subitement exponentielle de portraits de César, les petites effigies monétaires, dont les graveurs caricaturaient les traits, ont pu ponctuellement fournir des repères aux sculpteurs, comme le montrent les analogies entre les deniers de Mettius et le portrait de Tusculum, qui permirent à M. Borda, en 1942, de reconnaître César dans le marbre du Castello d'Aglié (Borda 1943).

23. Gagnal 2004, 228.

24. De même, la *Felicitas* qu'Arkésilaos avait réalisé pour Lucius Lucullus avait coûté un million de sesterces (Barral i Altet 1999, 181), soit, à titre d'exemple, plus du quart du luxueux palais de Cicéron sur le Palatin (Pline, *NH* XIII, 29-30).

25. Cf. la bosse frontale et la courbe haute et régulière de la voûte crânienne (Johansen 1967, 10-12, fig. 1 et 2 ; Long 1989, 69).

26. Zanker 1981, 359 ; Rosso 2010, 294.

27. Gros 2008, 108.

28. Dondin-Payre 1992 ; Constans 1921, 51-55.

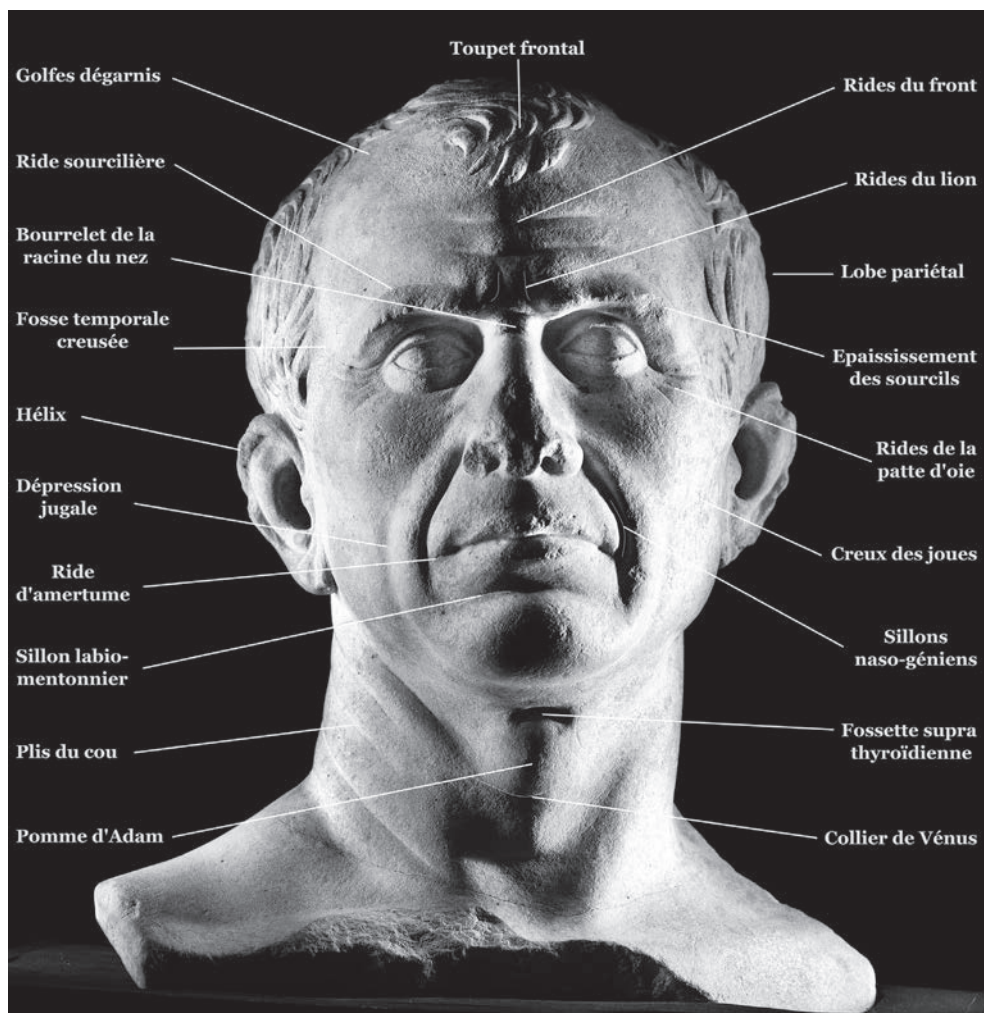


Fig. 1. Rides et traits physiognomiques du portrait du Rhône (photo : O. Roller, infographie : L. Masselin).

Gaule avant les années 40 avant J.-C.<sup>29</sup>. À l'inverse, les proches partisans de César qui gouvernaient la ville en son absence, étaient liés à leur chef charismatique par un lien prétorien et devaient légitimement posséder ses portraits officiels, antérieurs à la série de Tusculum, afin de diffuser son image et implanter durablement dans la nouvelle cité le pouvoir personnifié de Rome dans les espaces publics et les sphères privées, sur les deux rives du Rhône. César, qui faisait appel à des sculpteurs et à des marbres grecs, utilisa lui-même largement la statuaire pour asseoir son pouvoir<sup>30</sup>. Les sources rapportent qu'il avait l'habitude, en expédition, d'emporter des carrelages et des mosaïques pour décorer ses pièces, il pouvait donc transporter ses propres portraits et être accompagné de sculpteurs (Suétone, XLVI). Sur le retour vers Rome, après Munda, il s'arrêtera de nouveau à Narbonne et Arles, en 46, afin de contrôler les chan-

tiers dans ces deux cités et veillera sans doute encore, pour accroître son prestige et asseoir sa popularité, à y diffuser largement son image.

### 2.1. Les stigmates de César : vers une signature sculpturale ?

Avec celui de M. Nonius Balbus, des portraits en marbre de romains anonymes alimentent, à la fin de la République, à Rome et dans les provinces, le concept d'images « césarisantes », pour peu qu'il s'agisse d'hommes d'âge mûr, à la calvitie naissante et aux traits émaciés<sup>31</sup>. Si ces portraits n'entretiennent jamais qu'une vague ressemblance avec le dictateur, le buste du Rhône garde en commun avec les autres portraits de César une série de critères distinctifs, sortes de marqueurs permanents, qui ne sont pas le fruit du hasard, ni

29. Rosso 2010, 282.

30. Gagnal 2004, 221.

31. Rosso 2010, 290.



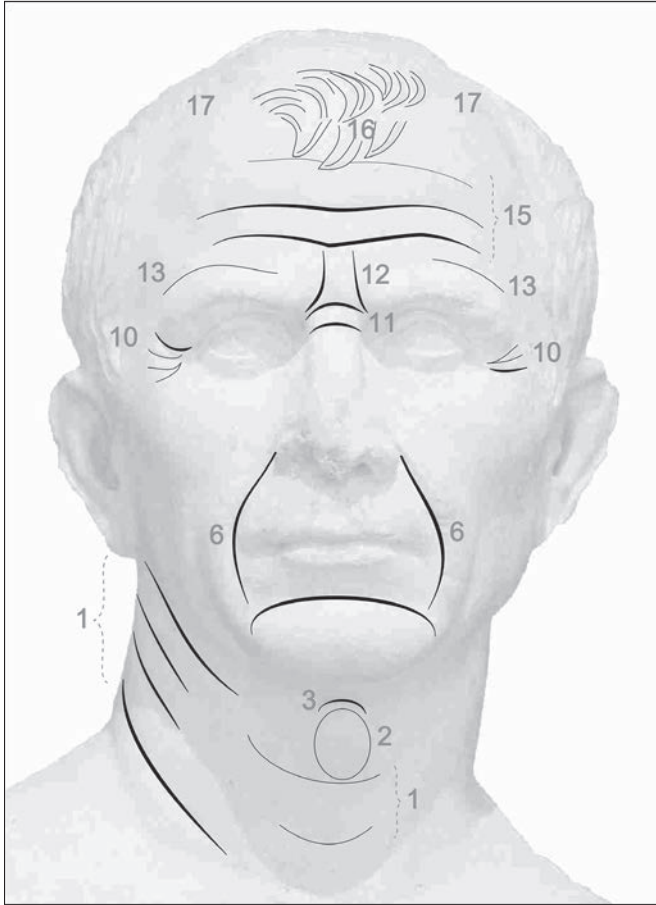


Fig. 2. Canevas des critères d'expression physiognomiques du portrait du Rhône (L. Long, L. Masselin, photo : J.-L. Maby).

de l'âge, mais du jeu des rides d'expression. Marquées au fil du temps dans le tissu cutané par l'utilisation répétée des mêmes muscles faciaux (**fig. 1**)<sup>32</sup>, on reconnaît ainsi, par exemple, sur le front de Pompée, les trois rides en chevron caractéristiques de ses marbres et monnaies<sup>33</sup>. Sur de nombreux portraits de César, un code semblable, reporté par les sculpteurs en dépit de leurs influences propres et de variations qui peuvent affecter selon l'époque la forme du visage et l'évolution des traits due à l'âge, semble reproduire une caractéristique individuelle permanente, sorte de canevas de reconnaissance faciale que devaient corroborer les peintures et qui résume, visiblement, entre rides statiques et mécaniques, l'expression et l'expressivité même de Jules César, c'est-à-dire sa mimique habituelle et sereine (**fig. 2**). On relève ainsi vingt critères physiognomiques sur le portrait d'Arles, qui se déclinent avec une relative constance et de rares écarts sur les autres portraits de César :

32. J.-P. Wainsten, *Larousse médical*, collectif, 2012 ; *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris, éd. Panckoucke, Paris, 1822, 468 p.

33. Johansen 1994, 12, 25.

**1- Plis du cou et « collier de Vénus » :** Quatre plis latéraux sur la partie droite du cou du buste du Rhône, espacés de bourrelets, rappellent ceux des monnaies de Mettius (parfois au nombre de cinq). Sous la pomme d'Adam, deux plis très fins et courts dessinent les « colliers de Vénus », plus marqués et continus sans doute à cause de l'âge sur le portrait de Tusculum, où se distingue le départ de deux autres sillons latéraux très effacés, sous la mâchoire et près de l'épaule. Le portrait de Berlin ne présente que trois sillons en partie dissimulés par le vêtement, sur le côté gauche. Si le cou du César Chiamonti a été restauré, ces plis sont présents sur la réplique du Palazzo Pitti, à Florence, et sur le portrait Camposanto de Pise où, bien que lissés, ils sont suggérés en bas du muscle sterno-cléido-mastoïdien. Le buste du Musée archéologique de Naples reprend, pour sa part, trois des sillons de la série de Tusculum, dont il dépend.

**2- Pomme d'Adam :** Marquée par la saillie du cartilage thyroïde, comme sur les monnaies, elle est fortement individualisée sur le portrait du Rhône et sur les autres têtes de série (*Urbild*), excepté sur les portraits Chiamonti (restauré) et de Berlin, où elle est plus discrète. Avec l'âge, une pomme d'Adam proéminente peut disparaître dans le relâchement vertical des fanons des muscles peauciers du cou (*platysma*), après 60 ou 65 ans.

**3- Fossette supra-thyroïdienne :** Cette constriction en demi-lune, au-dessus du cartilage thyroïde, est une très rare signature génétique<sup>34</sup>. Bien marquée sur le buste du Rhône, sur les monnaies et la série des portraits de Tusculum, Chiamonti, Camposanto, elle se discerne moins sur celui de Berlin.

**4- Menton :** Ovale, régulier et bien marqué sur le buste d'Arles et sur les portraits de la série de Tusculum, il se rétrécit, avec la bouche sur les portraits de César plus tardifs dont le visage s'allonge.

**5- Bouche :** Rectiligne, petite et pincée, avec un arc de cupidon bien dessiné, des lèvres étroites et fermées, la bouche sur les bustes d'Arles et de Tusculum s'inscrit dans la verticale des pupilles de l'œil, elle diminue de largeur sur les types iconographiques plus tardifs : Berlin, Chiamonti, Camposanto, Pantelleria, Naples. Apparaissent, en outre, sur le type Chiamonti-Camosanto, des coups de trépan dans les commissures labiales. Les rides du coin de la bouche, ou plis d'amertume, peu visibles sur le portrait d'Arles, sont un peu plus marquées sur les autres types.

**6- Sillons nasogéniens :** Ces rides naso-labiales, incisées « en parenthèse » entre l'aile du nez et le coin de la bouche, rejoignent sur le portrait du Rhône le sillon labio-mentonnier, comme sur les monnaies. Effacées par

34. Long 2009, 68.

la perte de matière sur celui de Tusculum, elles se poursuivent aussi jusqu'au sillon du menton sur la réplique de Pantelleria. Sur les autres effigies (Berlin, Chiaramonti, Camposanto), elles imitent la courbe infléchie des rides naso-labiales de Tusculum qui montrent un affaissement dû à la perte de tonicité musculaire des joues et au déplacement des graisses, et donnent l'impression d'un sourire figé.

**7- Creux des joues et ride jugale :** La dépression des joues met en saillie les pommettes sur le buste d'Arles et sur les autres portraits-types de César. Elle est associée au bourrelet ovale du sillon jugal, une dépression plus ou moins creusée mais jamais réellement incisée, contrairement à de nombreux portraits d'inconnus.

**8- Nez :** Fracturé dans la partie basse et sur l'arête nasale, le nez du marbre d'Arles est droit. L'empâtement des narines est un peu plus large que sur les portraits de Tusculum et de Woburn Abbey, particulièrement pincés. Ses dimensions rappellent le nez du Musée de Leyde, Pantelleria et de la série des portraits tardifs de César.

**9- Yeux :** Petits et enfoncés, avec un regard froncé, sans expression de pathos, les yeux du portrait du Rhône, plats au centre, à peine arrondis sur les bords, rappellent ceux des autres portraits de César, excepté les modèles d'époque impériale, aux globes oculaires plus grands et arrondis, où un trou de trépan marque le point lacrymal (Chiaramonti, Camposanto, Naples). La forme des yeux et des paupières du portrait d'Arles est identique à ceux du buste de Pompée, réalisé vers la fin des années 50 av. J.-C.<sup>35</sup>

**10- Rides de la patte d'oie :** Ces ridules en éventail au coin extérieur de l'œil et du sillon palpébral inférieur, s'étalent vers la tempe. Sur le buste d'Arles on discerne trois ridules principales : deux sont reliées par la pointe, soulignées par un troisième trait, un quatrième, plus court, est à peine marqué. Ce schéma se retrouve sur le César lauré des deniers de Lucius Mussidius Longus, en 42 av. J.-C., sur le portrait du musée de Leyde et sur l'œil droit du portrait Chiaramonti. Une seule de ces ridules est visible sur les autres portraits érodés et lissés de la série de Tusculum, deux sur le type Camposanto.

**11- Bourrelet à la racine du nez :** Ce bourrelet charnu en forme de bague horizontale étroite, entre deux sillons, marque le froncement des sourcils et étouffe la voute du nez. Cette signature, discernable sur les monnaies d'argent de Mussidius Longus, est présente sans exception sur tous les portraits de César, sauf celui de Pantelleria, très lissé.

**12- Rides du lion :** Marquées de deux sillons verticaux et parallèles, légèrement incurvés à la base, ces rides

d'expression au niveau de la glabelle viennent mourir sur le marbre arlésien juste avant de croiser la première ride frontale. Invisibles de profil sur les monnaies, elles sont systématiquement représentées sur les autres portraits de César, excepté sur le buste de Pantelleria, très lissé, où il y en a qu'une.

**13- Épaississement des sourcils et rides sourcilières :** Sur les bustes d'Arles et de Leyde, une petite ride sourcilière coiffe les sourcils dont la pilosité, marquée de petites stries, épaissit l'arcade vers l'extérieur de l'œil. Peu discernable sur les deniers de Mettius, ce bourrelet sus-orbitaire caractéristique a disparu des arcades à bord tranchant de la série de Tusculum, excepté sur les exemplaires des Musées de Leyde et Naples.

**14- Fosses temporales creusées :** Ces fosses, qui font chuter la queue des sourcils, renforcent le lobe pariétal sur tous les portraits-types de César.

**15- Rides du front :** Deux grandes rides parallèles et légèrement ondulées, sur le milieu du front du buste d'Arles, sont nettement visibles sur tous les portraits-types de César et sur les monnaies, avec un front toujours haut. Très atténuée, une troisième ride est suggérée sous la mèche de cheveux des marbres d'Arles, Tusculum et Leyde.

**16- Toupet frontal :** Cette mèche de cheveux rabattue dans l'axe du nez, sur le haut du front, en peignant les cheveux vers l'avant, est célébrée par Suétone (XLV). Elle tourne à gauche sur le portrait d'Arles comme sur toutes les répliques de Tusculum, excepté sur le portrait éponyme dont la mèche, orientée à droite, marque la variété de cette série et exclut le cas de répliques mèche à mèche. Sur les portraits-types d'époque augustéenne (Berlin, Chiaramonti, Camposanto), la mèche cède la place à une frange ordonnée à droite, à gauche sur le marbre du Musée de Naples.

**17- Golfes capillaires latéraux :** La calvitie se traduit par des plages triangulaires dégarnies sur 5 à 7 cm de profondeur sur le portrait du Rhône, de Tusculum, et sur la monnaie de César non laurée de Nicée. Ces zones fronto-temporales sont plus implantées sur le portrait de Pantelleria et les effigies divinisées (Berlin, Chiaramonti, Camposanto, Naples). Le critère est validé si le triangle dégarni excède 3 cm de profondeur depuis, non pas le toupet, mais la frange frontale.

**18- Calotte crânienne :** Plat sur le portrait de Tusculum, le crâne du portrait du Rhône est arrondi. Vu de face, il présente une certaine dissymétrie qui a tendance à amplifier l'effet de bombement pariétal, notamment le gauche. Par contrecoup, l'oreille droite est légèrement plus basse, une anomalie qui se retrouve sur les portraits de Tusculum et de Leyde et pourrait confirmer les soupçons de plagiocéphalie et brachycéphalie.

35. Johansen 1994, 25.

1	Plis du cou	X	X	X	X	X	X
2	Pomme d'Adam	X	X	X	X	X	X
3	Fossette supra thy.	X	X	X	X	X	X
6	Sillons nasogéniens	X	X	X	X	X	X
10	Pattes d'oie	X	X	X	X	X	X
11	Bourrelet du nez	X	X	X	X	Juste incisé	X
12	Rides du lion	X	X	X	X	X	X
13	Rides sourcilières	X	X		restauré		
15	Rides du front	X	X	X	X	X	X
16	Toupet frontal	X	X	X	X	X	X
17	Golfes dégarnis	X	X	X	X	X	X
	Total	11	11	10	9	9	8

1	Plis du cou	restauré	X	?	?		
2	Pomme d'Adam	restauré	X	X			X
3	Fossette supra thy.	X	X	?			
6	Sillons nasogéniens	X	X	X	X	X	X
10	Pattes d'oie	X	X	X	X	X	
11	Bourrelet du nez	X	X	X	X		
12	Rides du lion	X	Invisibles de profil	X	X	X	X
13	Rides sourcilières						X
15	Rides du front	X	X	X	X	X	X
16	Toupet frontal	X	occulté	X	X	X	X
17	Golfes dégarnis		occulté	X	X	X	X
	Total	7	7	6	6	6	5

1	Plis du cou	X	X	X			X
2	Pomme d'Adam			X			X
3	Fossette supra thy.			?		X	X
6	Sillons nasogéniens	X	X	X	X	X	X
10	Pattes d'oie	X	X	X	X	X	trop courts
11	Bourrelet du nez						
12	Rides du lion	X		X	X		courts, asymétriques
13	Rides sourcilières	X		X	X		
15	Rides du front	trop nombreuses			discontinues		trop nombreuses
16	Toupet frontal		X	X			
17	Golfes dégarnis		X				X
	Total	5	5	5	5	4	4

1	Plis du cou	X		?			X
2	Pomme d'Adam	X		?		X	X
3	Fossette supra thy.			?			
6	Sillons nasogéniens	X	X	X	X	trop courts	
10	Pattes d'oie		X	X		X	
11	Bourrelet du nez						
12	Rides du lion		X	X			
13	Rides sourcilières				X		
15	Rides du front		Latérales, discontinues	X			
16	Toupet frontal		X				
17	Golfes dégarnis	X	X				
	Total	4	4	3	3	2	2

Fig. 3. Tableau comparatif des critères d'expression entre le portrait du Rhône, divers portraits-types de César et des effigies de notables (L. Long, L. Masselin).



**19- Oreilles :** Peu visibles sur les monnaies, celles du portrait d'Arles sont décollées, avec l'ourlet (hélix) bien détaché de la masse, à la différence du portrait de Tusculum. Mais cette variation existe aussi, d'un type à l'autre, sur les portraits d'Auguste. Vues de face, les oreilles du portrait d'Arles sont disposées dans le même plan, avec le même décalage, que sur la série de Tusculum. Une strie verticale particulière est visible sur le lobule du portrait d'Arles.

**20- Coiffure :** Si le toupet frontal est un critère à part, la coiffure, dont l'ordonnance change sur les représentations de César sous le Principat, décrit sur le buste du Rhône un mouvement de volute qui s'amplifie de l'arrière vers l'avant, en faucilles épaisses individualisées, jusque sur les oreilles, rappelant la coiffure de style hellénistique et un éventuel original en bronze. Le mouvement s'assagit sur le type de Tusculum, où deux épaisseurs distinctes de mèches inversées, plus fines, se superposent sur les tempes, du côté droit (à gauche sur les types Chiaramonti et Camposanto), tandis que de l'autre l'organisation est la même que sur le marbre d'Arles.

Onze de ces vingt critères ont été retenus dans un essai de confrontation entre le buste du Rhône, l'iconographie de César et celle de quelques notables (fig. 3), en excluant les paramètres sujets à des fractures (menton, nez, sourcils), ceux qui ne touchent qu'à l'expression statique neutre (bouche, yeux, oreilles, sourcils, fosses temporales)<sup>36</sup>, enfin ceux qui évoluent selon les modes et les époques (calotte crânienne, coiffure)<sup>37</sup>. Mis à part

les monnaies où une partie des rides n'est pas visible, l'examen fait apparaître que le portrait du Rhône et la série de Tusculum sont très proches, avec, selon le cas, 9 à 11 critères communs. C'est cette similitude, trait pour trait, qui nous a incité dès l'origine à reconnaître dans le buste d'Arles le visage du dictateur. La suite de l'étude comparative démontre que les représentations idéalisées de César, à partir d'Auguste (Berlin, Camposanto, Chiaramonti), ne partagent plus avec lui que sept à huit critères, seulement six dans le cas de Pantelleria, extrêmement lissé. Les autres, avec six critères également, peuvent rappeler la physionomie générale de César, mais les signatures expressives sont trop peu nombreuses pour désigner le même homme. En dessous de ce chiffre, il y a très peu de chance que les portraits concernés aient un rapport avec César. Ce tableau met toutefois en relief les étroites analogies entre le buste du Rhône et celui de Leyde (Rijksmuseum van Oudheden, n°I 95/2.11). Les onze critères se retrouvent sur ces deux portraits, ainsi que dix-sept sur vingt : largeur des ailes du nez, petits yeux rapprochés, enfoncés dans les orbites, dépression jugale, pattes d'oie, rides sourcilières, similitude graphique des deux rides transversales du front, troisième ride frontale coupée par le toupet tourné à droite, forme de la tête... (fig. 4). Rangé parmi les répliques de Tusculum, le portrait de Leyde, originaire de Smyrne, appartient peut-être à un type intermédiaire, antérieur à la tête de série éponyme de Turin (*Leitstück*) ? Quoi qu'il en soit, même s'il est de facture médiocre, il se rapproche physionomiquement le plus du portrait d'Arles.

Comme l'a fait remarquer Fl. Johansen<sup>38</sup>, on touche avec les portraits de César un domaine particulier qui échappe encore à la coupe réglée des effigies impériales. Bien avant les séries de Tusculum, c'est vraisemblablement en Grèce que César s'est fait portraiturer par des artistes de talent<sup>39</sup>. À Rome, on l'a vu, il fait appel à un sculpteur d'Asie Mineure, Arkésilaos, qu'il apprécie au point de retarder l'inauguration du temple de la Vénus Genitrix, pour attendre l'achèvement de la statue de sa divinité favorite, patronne de la gens Julia<sup>40</sup>. Le point commun de tous ces portraits de César paraît lié, comme l'indique notre tableau comparatif, à un canevas de signatures graphiques. On peut imaginer que les praticiens chargés de représenter César dans un temps de pose toujours très court, voire en l'absence du modèle,

36. Yaccob, Davis 1994 ; Ye, Zhan, Song 2004 ; Zhang, Ji 2005 ; Danalet 2007.

37. Les portraits présentés par ordre de concordance décroissante, sont : 1) Rhône (Musée départemental Arles antique, Long 2009) ; 2) Leyde (Rijksmuseum van Oudheden, n°I 95/2.11, Hofter 1988, 310) ; 3) Tusculum (musée de Turin, n°2098, Borda 1943) ; 4) Naples (musée archéologique, n°6038, réplique tardive de Tusculum, Johansen 1987, 28) ; 5) Woburn Abbey (Johansen 1987, 27) ; 6) Berlin (Staatliche museum, n°SK342R9, Johansen 1987, 33) ; 7) Camposanto (Pise, Johansen 1987, 22) ; 8) Chiaramonti (Vatican, salle des bustes, n°107, Johansen 1987, 17) ; 9) denier d'Aemilius Buca « *Caesar Dictator Perpetuo* » (sans les critères frontaux) ; 10) Pantelleria (Musée archéologique, Trapani, n°7509, Osanna, Schaefer, Tusa 2003) ; 11) musée Torlonia (Rome, n°512, Johansen 1987, 28) ; 12) coll. privée (Kopcke et Moore, Johansen 1987, 39) ; 13) Musée de Valence (Frascone 2014) ; 14) Copenhague NCG 1811 (Johansen 1994, 87) ; 15) Collection privée Gorny et Mosch, Munich ; 16) M. Nonius Balbus (Naples, MAN, n°6167, Zanker 1981) ; 17) Thasos (Archaeological Museum, n°105, Johansen 1987, 31) ; 18) Délos A4187 (Michalowski 1932) ; 19) Aizanoi (Mosch 1993) ; 20) Copenhague NCG 721 (Johansen 1994, 85) ; 21) Copenhague NCG 2827 (Johansen 1994, 201) ; 22) Ensérune (Musée archéologique, Balty, Cazes 2005, 141) ; 23) Vérone (Pestrino, Musée du Théâtre romain, Lahusen, Formighi 2001, 32) ; 24) Copenhague NCG 1788 (Johansen 1994, 73) ; 25) M. Holconius Rufus (Zanker

1981) ; 26) Stroganof, Metropolitan Museum, NY (Schweitzer 1948, 32) ; 27) Acireale, Bibliothèque Zelantea (Schweitzer 1948, 114 ; Johansen 1987, 33) ; 28) Toulouse (Musée St-Raymond, n°Ra 165, Balty, Cazes 2005, 129).

38. Johansen 2009, 49.

39. Johansen 2009, 46.

40. Bianchi Bandinelli 1969, 49.

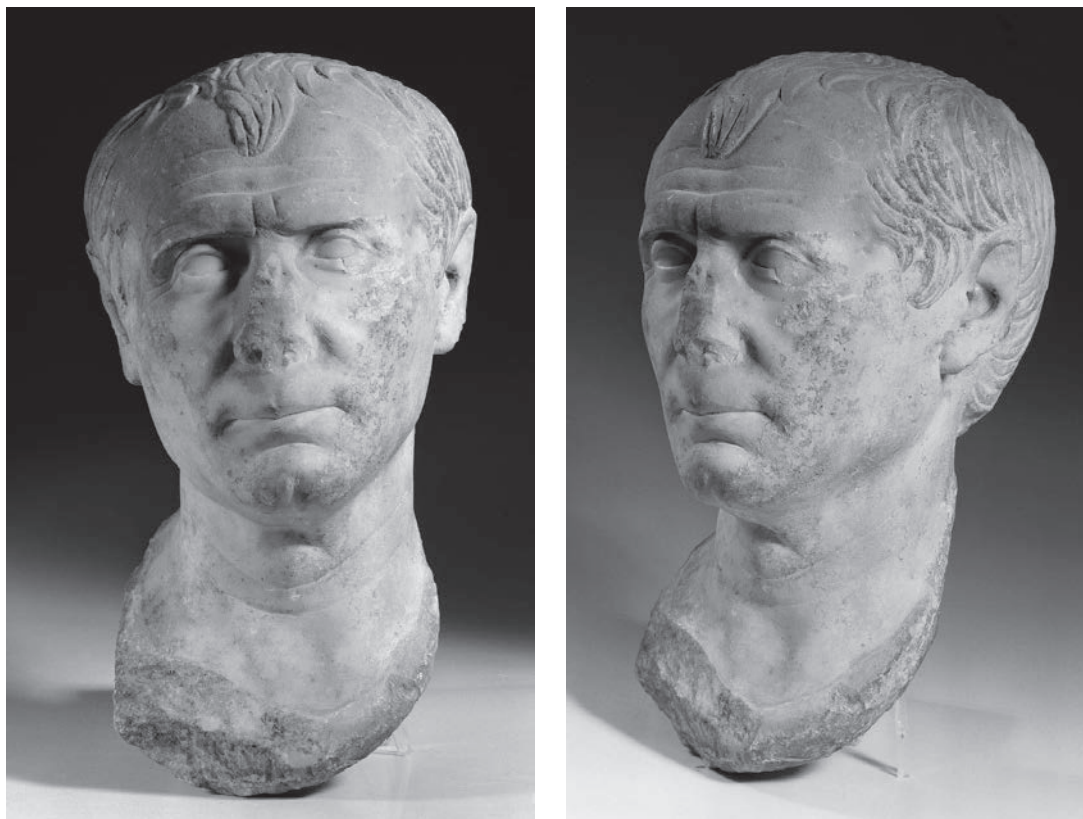


Fig. 4. a-b : Portrait en marbre du Rijkmuseum van Oudheden, face et profil, Leyde, n°I 95/2.11 (d'après Hoffer 1988).

façonnaient de mémoire la forme du visage dans la glaise (*proplasmata*) et recouraient ensuite à des cartons ou des peintures, comme cela est attesté aussi à l'époque moderne<sup>41</sup>. Il devait s'agir d'esquisses et de représentations en « deux dimensions », utiles pour finaliser sur le modelé les « stigmates » de César. Au demeurant, le réalisme fortement individualisé du portrait d'Arles, laisse penser que l'artiste, d'un savoir-faire exceptionnel, a peut-être bénéficié des faveurs du modèle, ce qui pourrait plaider pour un « *Unicum* ».

41. Le cas de Bonaparte premier consul est intéressant, il refuse de poser et de servir directement de modèle, renvoyant peintres et sculpteurs à des portraits antérieurs, tout en appréciant les artistes officiels qui, si le rendu lui convient, sont parvenus à le peindre à son insu. Au demeurant, le portrait en plâtre d'inspiration pré-romantique réalisé par C.-L. Corbet en 1798, et celui en marbre par A.-D. Chaudet, en 1805, représentant Napoléon législateur dans un style néoclassique, ne semblent pas figurer le même homme, à sept ans d'intervalle. Si le bas du visage est semblable, la coiffure, le traitement des yeux et les arcades sourcilières divergent. Au préalable, en 1796, après la victoire de Bonaparte au pont de Lodi, la demande officielle avait incité les artistes à représenter le général, mais ses traits furent le fruit de l'imagination des graveurs, certains ajoutèrent même le nom de Bonaparte sous des portraits de militaires anonymes (Jourdan 1998).

### 3. Contexte stratigraphique et chronologie du gisement

La poursuite des fouilles apporte de nouvelles informations susceptibles de confirmer notre première interprétation. Contrairement aux très denses dépotoirs portuaires d'époque flavienne sis plus bas en rive droite<sup>42</sup>, les fouilles menées depuis 2007, légèrement en amont du pont autoroutier, reflètent un faciès archéologique bien plus tardif. L'étude stratigraphique des zones 5 et 6, au sein desquelles repose le groupe de sculptures de calcaire et de marbre incluant le portrait de César et quelques rares éléments d'architecture, offre dans tous les secteurs de la fouille une stratigraphie cohérente. Recouvert par les gravats et les pierres de lest des navires modernes, ce regroupement d'objets en marbre se situe à proximité de deux épaves antiques (*Arles-Rhône* 7 et 8) et d'une grande conduite en plomb sous-fluviale (RD6), qui sont plus anciennes et sans relation avec lui. Sur l'ensemble de la surface fouillée, soit près de 150 m<sup>2</sup>, il occupe l'US 2, une couche de sable fin

42. Long *et al.* 2006 [2009].

épaisse de 30 à 40 cm et parfaitement scellée (fig. 5). Ce niveau rassemble l'essentiel des éléments de sculpture au contact d'une grande quantité de fragments d'amphores, céramiques, monnaies et petits objets, parmi lesquels quelques bagues décorées d'un chrisme renvoient à une population christianisée. L'étude de ces mobiliers situe sans équivoque la chronologie de cette stratigraphie à la fin du IV<sup>e</sup> siècle ou au tout début du V<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Cette datation s'appuie en premier lieu sur l'analyse de très riches assemblages céramiques, comprenant plusieurs centaines d'individus<sup>43</sup>, au sein desquels la proportion toujours élevée d'importations, essentiellement africaines, procure de solides indications chronologiques<sup>44</sup>. Ce sont surtout les sigillées africaines D, dont le répertoire comporte notamment, de manière récurrente, les formes bien datées Hayes 50B tardives, 61B, 67B et 91A, qui permettent de situer la mise en place de cette couche au plus tôt à la fin du IV<sup>e</sup> siècle. En outre, la présence, en grand nombre, d'amphores africaines de types Afr. IIIC, « *spatheion* » 1 et Keay 35, confirme pleinement ce *terminus post quem*<sup>45</sup>. En revanche, on observe que les principaux éléments caractéristiques du faciès céramique du deuxième quart du V<sup>e</sup> siècle, très bien documenté à Marseille, ne sont pas attestés. Il convient enfin de signaler la mise au jour de très riches séries monétaires, qui s'interrompent généralement dans les dernières décennies du IV<sup>e</sup> siècle.<sup>46</sup> Par conséquent, on dispose d'une série convergente d'indices situant la mise en place de cette US autour de la charnière des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles.

#### 4. Un groupe lapidaire et son four à chaux, la piste chrétienne ?

Du point de vue de la répartition spatiale, le Rhône livre, plus généralement, depuis 2007, un grand nombre de découvertes sporadiques et aléatoires de fragments de sculptures et d'architecture, en calcaire et en marbre, répartis sur une grande distance, en rive droite, entre le pont de Trinquetaille, au nord, et le quai de la gabelle, au sud. Au demeurant, la concentration d'éléments de sculptures incluant le portrait de César, dans les zones 5 et 6, légèrement en amont du pont autoroutier, constitue un groupe à part, cohérent et homogène. Il représente,

sur la carte générale de répartition des vestiges, une anomalie évidente, reflet d'un gisement unitaire et ponctuel, ce que confirme dans ce groupe l'association de plusieurs fragments dispersés, relatifs à un même objet et à un même édifice (fig. 6). Ainsi, cinq fragments se rapportaient à la statue de Neptune, qui provient probablement, avec l'autel dédié aux *Lenunclarii*, d'un même site<sup>47</sup>. Légèrement dilaté par l'action érosive du courant et par la trajectoire de chaque fragment sur la pente, ce groupe, déversé en suivant un angle de 45° par rapport à la rive, s'est donc constitué à la fin du IV<sup>e</sup> ou au tout début du V<sup>e</sup> siècle. Les sculptures qui le composent, autour du portrait de César, renvoient à des divinités païennes de la rive droite, de chronologies échelonnées :

- I<sup>er</sup> s. av. J.-C. : Portrait de César, *imago clipeata*, bloc à relief figuré.

- I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. : Lion funéraire, jambe de personnage, petit personnage féminin assis (Cérès ?).

- II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. : Bloc aux griffons, statue d'Esculape, portrait piédouche d'empereur ?, reliefs votifs et base de statue dédiés aux Dioscures, cuisse d'Apollon sauroctone, tiare d'Artémis, main de divinité avec attribut, autre fragment d'attribut, base de divinité féminine, autel funéraire mutilé, autel priapique.

- Fin II<sup>e</sup>, début III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. : Statues de Neptune, Bacchus, statue fragmentaire avec pied de bovidé, fragment de statue drapée, autel aux *Lenunclarii*.

- Première moitié du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. : Tête de Vénus, base de Vénus anadyomène, masque cornier de Bacchus.

Il ne s'agit visiblement pas d'un ensemble lié au culte impérial mais plutôt de représentations païennes d'origines diverses, provenant d'édifices religieux, publics, privés et funéraires. Les dernières découvertes ont révélé, en fond de couche, en 2014, des placages de marbre décorés (voûte, chapiteaux, plinthe, architrave), relatifs à la façade d'un même bâtiment.

À quelques dizaines de mètres de ce groupe lapidaire, la mise au jour sur la berge, lors du diagnostic archéologique de la Gare Maritime conduit par Ph. Mellinand (INRAP, 2010), des vestiges d'un grand four à chaux (FR 2128, diam. 4,40 m) est significative (fig. 7). Comblé par un niveau de crue de limons bruns et de plaques de chaux, ce four a fonctionné durant l'Antiquité tardive<sup>48</sup>, au moment où se constitue notre groupe d'objets, ce qui laisse penser qu'ils étaient liés. Dans cette hypothèse, une crue du Rhône a scellé le four et le groupe lapidaire dans une couche limono-sableuse, les objets entassés près du fleuve étant ensuite lentement aspirés vers le lit, sur la

43. Duperron 2014, vol. 2 et 3.

44. Nous remercions M. Bonifay (CNRS / CCJ, Aix-en-Provence) qui a accepté de revoir avec nous l'ensemble des céramiques africaines.

45. Pour ces ensembles céramiques dont la publication exhaustive est en préparation, cf. Long, Duperron 2011 et Long, Duperron 2015.

46. L'étude exhaustive des monnaies des fouilles du Rhône est conduite par M.-L. Le Brazidec et J. Latournerie.

47. Hermery 2009 ; Christol, Fruyt 2009.

48. Denis 2011, 201 ; Mellinand, Sivan 2011, 108.



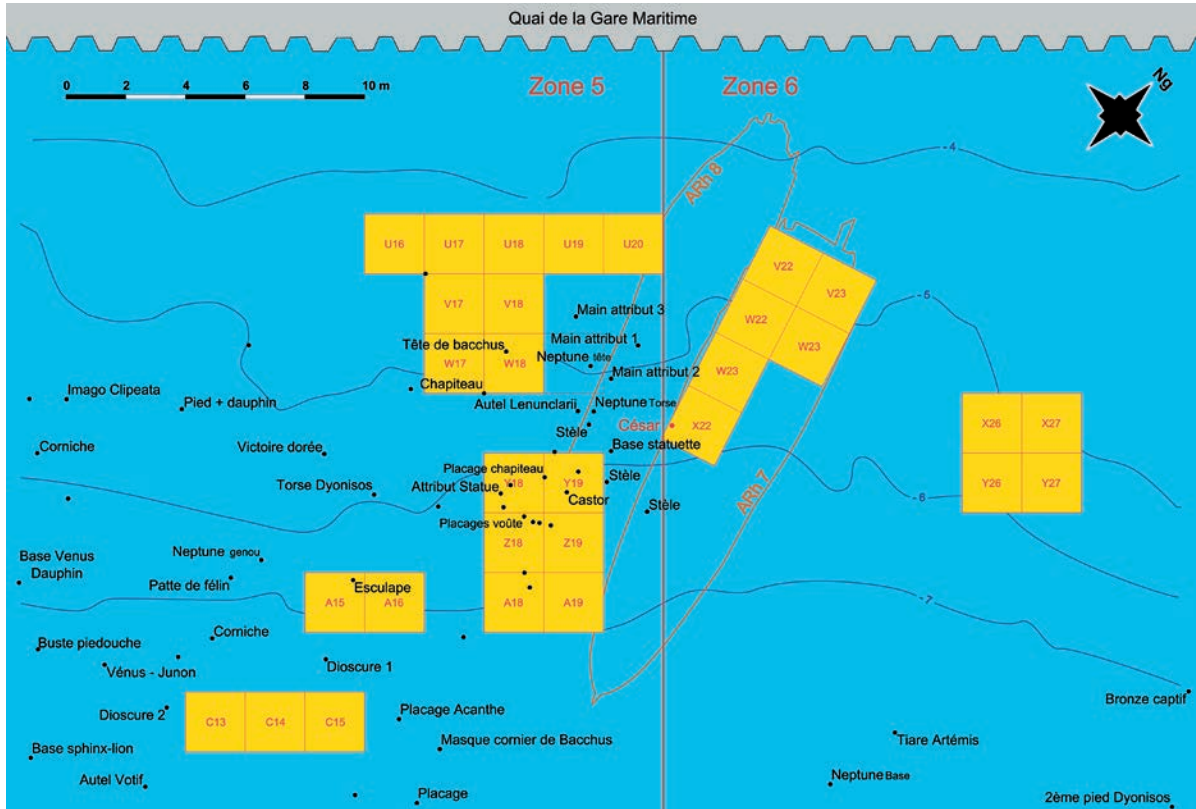


Fig. 5. Zone de fouille autour du portrait de César et du groupe lapidaire des zones 5 et 6 (cartographie SIG : L. Masselin).



Fig. 6. Carte de distribution des objets lapidaires entre les deux ponts (cartographie SIG : L. Masselin).



Fig. 7. Four à chaux FR 2128  
(photo : Ph. Mellinand, INRAP, 2010).

pente, par l'action érosive du courant et la régression naturelle de la berge. Il peut s'agir d'un simple recyclage des matières premières à un moment où se faisaient ressentir les besoins en chaux à prise lente, produite par la calcination du marbre. Mais la chronologie précise de ce groupe statuaire renvoie aussi aux actions d'épuration religieuse, d'iconoclastie et de vandalisme perpétrées par les chrétiens à l'encontre des édifices et des divinités païennes qui subsistaient encore dans le tissu urbain environnant, sans doute sous Théodose I<sup>er</sup>, qui régna de 379 à 395, ou sous le règne de ses fils Honorius et Arcadius<sup>49</sup>. Si ces actes visaient les statues divines, ils touchaient aussi le portrait des empereurs divinisés. Dans cette hypothèse, s'il n'était plus possible de reconnaître Jules César, 450 ans après sa mort, la dédicace qui accompagnait vraisemblablement le buste d'Arles (*Divus* ?) devait suffire à le rattacher au groupe.

Dans tous les cas, la survivance à Arles, cité julienne, à la fin de l'Antiquité, d'un portrait républicain encore en place, près de cinq siècles après la commande, illustre le culte et la notoriété d'une personne hors du commun, loin du simple notable local, qui n'a d'égal, à cette époque, que les effigies d'Alexandre. Sur ce point, nous avons tenté de démontrer ici, que la majorité des bustes de la série de Tusculum partagent avec celui du Rhône 90 à 100 % des critères d'expression sélectionnés, le second type iconographique Chiaramonti-Camposanto, plus tardif : 70 à 80 %, tandis que les « images césariennes » restent sous le seuil des 50 %. Je reprends donc

volontiers, pour conclure, les réflexions et les mots de J.-Ch. Balty qui voyait, en 2008<sup>50</sup>, dans le marbre d'Arles, un portrait de César au réalisme plus fort que les autres, reflet sans doute de certaines « approximations » au début du processus de diffusion de son image, un « flottement » connu aussi sur les premières effigies d'Auguste.

## Bibliographie

- Balty, Cazes 2005** : J.-Ch. Balty, D. Cazes, *Les portraits romains, Époque Julio-Claudienne, Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane)*, I.1, Musée Saint-Raymond, Odyssée, 2005, 209 p.
- Barral i Altet 1999** : X. Barral i Altet, *Sculpture 1: From Antiquity to the Middle Ages*, Jumbo Series, 1, Taschen, 1999, 544 p.
- Bianchi Bandinelli 1969** : R. Bianchi Bandinelli, *Rome, Le centre du pouvoir*, Collection : L'univers des Formes, Gallimard, 1969, 437 p.
- Blanc, Bromblet 2009** : P. Blanc, P. Bromblet, Détermination de l'origine des sculptures majeures en marbre blanc des marbres sculptés. Méthode d'étude, in : L. Long, P. Picard (dir.), *César, le Rhône pour mémoire*, Arles, actes-Sud/Musée départemental Arles antique, 2009, 50-53.
- Borda 1943** : M. Borda, *Monumenti archeologici tuscolani nel Castello di Agliè*, Rome, 1943, Libreria dello Stato, 1943, 131 p.
- Christol, Fruyt 2009** : M. Christol, M. Fruyt, Neptune : Étude épigraphique, in : L. Long, P. Picard (dir.), *César, le Rhône pour mémoire*, Arles, actes-Sud/Musée départemental Arles antique, 2009, 70-75.
- Constans 1921** : L. A. Constans, *Arles antique* (Bibliothèque de l'École française de Rome, Antiquité romaine, 119), Paris, De Boccard, 1921, 98 p.
- Danalet 2007** : A. Danalet, *Modèles de choix discrets pour la reconnaissance des expressions faciales statiques*, projet de semestre, hiver 2006-2007, École polytechnique fédérale de Lausanne, mars 2007, 32 p.

49. Arles, devenue préfecture des Gaules entre 395 et 407, Honorius y installe le Conseil des VII Provinces en 418 (Heijmans 2004, 66).

50. Cf. note 3.



- Denis 2011** : R. Denis, Le four FR 2128, in : Ph. Mellinand, O. Sivan (dir.), *Gare maritime, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Bouches-du-Rhône, Arles*, rapport d'opération, diagnostic archéologique, Inrap Méditerranée, déposé au SRA-PACA, Aix-en-Provence, juillet 2011, 201-205.
- Dondin-Payre 1992** : M. Dondin-Payre, Une table en bronze inscrite d'Arles : hommages publics et pratiques testamentaires chez les notables d'ascendance italienne, *Gallia* 1992, vol. 49, n°49, 81-87.
- Duperron 2014** : G. Duperron, *Arles et Lyon, ports fluviaux de l'Empire romain. Le commerce sur l'axe rhodanien du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. au VI<sup>e</sup> s. ap. J.-C.*, Thèse de Doctorat de l'Université Montpellier III, 3 vol. (non publiée).
- Fraschetti 1994** : A. Frascetti, *Rome et le Prince*, traduit par Vincent Jolivet, Paris, Belin, coll. L'Antiquité au présent, 1994, 382 p.
- Frascone 2014** : D. Frasccone, Une tête « d'homme âgé » apparentée à une représentation de César vers la fin de sa vie, Musée de Valence, in : *Revue Drômoise*, 552, 2014, 55-65.
- Gagnal 2004** : N. Gagnal, Dion Cassius et la statue à Rome sous le Haut-Empire, in : Y. Perrin, T. Petit (dir.), *Iconographie impériale, iconographie royale, iconographie des élites dans le monde gréco-romain*, Travaux du Centre de Recherches en Histoire de l'Université de St-Etienne, 1, 2004, 221-229.
- Gola 2006** : R. Gola, *Chirurgie esthétique et fonctionnelle de la face*, Paris, Springer-Verlag, 2006, 300 p.
- Gros 2008** : P. Gros, Origine et fondation de la colonie, in : J.-M. Rouquette (dir.), *Arles, histoire, territoire et cultures*, Imprimerie nationale, Paris, 2008, 107-124.
- Heijmans 2004** : M. Heijmans, *Arles durant l'Antiquité tardive, de la Duplex Arelas à l'Urbs Genesii*, Coll. De l'École Française de Rome, 324, 2004, 446 p.
- Hermay 2009** : A. Hermay, Neptune, in : L. Long, P. Picard (dir.), *César, le Rhône pour mémoire*, Arles, actes-Sud/Musée départemental Arles antique, 2009, 62-69.
- Hofter 1988** : M. Hofter, Porträt des C. Iulius Caesar (?), in : W. D. Heilmeyer, E. La Rocca, H. G. Martin (éd.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Mayence, 1988, 194-199.
- Johansen 1987** : Fl. Johansen, The Portraits in Marble of Gaius Julius Caesar, A Review, in : *Ancient Portraits in the J. Paul Getty Museum*, vol. 1, 1987, Malibu, California, 17-40.
- Johansen 1994** : Fl. Johansen, *Roman Portraits*, NY Carlsberg Glyptotek, Catalogue I, Copenhagen, 1994, 321 p.
- Johansen 2009** : Fl. Johansen, Les effigies de César, in : L. Long, P. Picard (dir.), *César, le Rhône pour mémoire*, Arles, actes-Sud/Musée départemental Arles antique, 2009, 44-49.
- Jourdan 1998** : A. Jourdan, *Napoléon, héros, imperator, mécène*, Collection historique, Paris, Aubier, 1998, 396 p.
- Lahusen, Formighi 2001** : G. Lahusen, E. Formighi, *Römische Bildnisse aus Bronze : Kunst und Technik*, Hirmer, 2001, 542 p.
- Long et al. 2006 [2009]** : L. Long, J. Piton, D. Djaoui, Le dépotoir portuaire d'Arles sous le Haut-Empire. Fouilles subaquatiques du Rhône, gisement A (I<sup>er</sup> - II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.), *SFECAG, Actes du Congrès de Pézenas*, Marseille, 2006, 579-588.
- Long 2009** : L. Long, le regard de César, in : L. Long, P. Picard (dir.), *César, le Rhône pour mémoire*, Arles, actes-Sud/Musée départemental Arles antique, 2009, 58-77.
- Long et al. 2009** : L. Long, J. Piton, D. Djaoui, Les céramiques communes des gisements du Rhône à Arles. Le faciès portuaire d'époque impériale, dans M. Pasqualini (dir.), *Les céramiques communes d'Italie et de Narbonnaise, Actes de la table-ronde de Naples organisée les 2 et 3 novembre 2006*, Naples, 2009, 569-614.
- Long, Duperron 2011** : L. Long, G. Duperron, Le mobilier de la fouille de l'épave romaine *Arles-Rhône 7*. Un navire fluvio-maritime du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, *SFECAG, Actes du Congrès d'Arles*, Marseille, 2011, 37-56.
- Long, Duperron 2015** : L. Long, G. Duperron, Fouille programmée du dépotoir urbain de Trinquetaille, *Bilan scientifique du DRASSM 2011*, 2015, à paraître.
- Macchi, Reggi 1986** : S. Macchi, G.-C. Reggi, *Le condizioni di salute di Cesare nel 44 a.C.*, Lugano, Caggini-Bizzozero SA, 1986, 28 p.
- Mellinand, Sivan 2011** : Ph. Mellinand, O. Sivan, *Gare maritime, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Bouches-du-Rhône, Arles*, rapport d'opération, diagnostic archéologique, Inrap Méditerranée, déposé au SRA-PACA, Aix-en-Provence, juillet 2011, 270 p.
- Michalowski 1932** : C. Michalowski, *Les portraits hellénistiques et romains*. Paris, E. de Boccard, (Exploration archéologique de Délos XIII), 1932, III-69 p., 44 pl.
- Mosch 1993** : H.-C. von Mosch, Ein neuer Porträtfund aus Aizanoi, in *Archäologischer Anzeiger*, Berlin-New York, 1993, 509-515.
- Osanna, Schaefer, Tusa 2003** : M. Osanna, T. Schaefer, S. Tusa, I ritratti imperiali dell'antica Cossyra (acropoli di San Marco, Pantelleria), *Sicilia Archeologica*, XXXVI, fasc. 2003, 79-84.
- Petit de Julleville 1875** : L. Petit de Julleville, *Histoire de la Grèce sous la domination romaine*, Paris, éd. E. Thorin, 1875, 400 p.
- Rosso 2009** : E. Rosso, Le nez de César, *Revue L'Histoire*, n°342, mai 2009, 20-21.
- Rosso 2010** : E. Rosso, Le portrait tardo-républicain en Gaule méridionale : Essai de bilan critique, *Revue Archéologique*, 2010-2, 50, 259-307.
- Schweitzer 1948** : B. Schweitzer, *Die Bildnistkunst der Römischen Republik*, Leipzig, Koehler & Amelang, Weimar, H. Böhlhaus, 1948, 163 p.
- Wörrle, Robu 2009** : M. Wörrle, H. Robu, Aizanoi, cité des Hautes Terres d'Asie Mineure occidentale, *La Lettre du Collège de France, Collège de France*, Paris, n°26, juin, 2009, 12-14.
- Yacob, Davis 1994** : Y. Yacob, L. Davis, Recognizing facial expressions by spatiotemporal analysis, in : *Proceedings of the International Conference on Pattern Recognition*, volume 1, 1994, 747-749.
- Ye, Zhang, Song 2004** : J. Ye, Y. Zhang, S. Song, Facial expression features extraction based on gabor wavelet transformation, *IEEE International Conference on Systems, Man and Cybernetics*, 2004, 2215-2219.
- Zanker 1981** : P. Zanker, Das Bildnis des M. Holconius Rufus, *AA*, 1981, 349-361.
- Zanker 1982** : P. Zanker, Herrscherbild und Zeitgesicht, in : *Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens*, Wissenschaftliche Konferenz 12-15 Mai 1981 = *WissZBerlin*, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, XXXI, 1982, 307-312.
- Zhang, Ji 2005** : Y. Zhang, Q. Ji, Active and dynamic information fusion for facial expression understanding from image sequences, *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence*, 27(5), mai 2005, 699-714.



## Le portrait de « César » découvert dans le Rhône

# Le « César » d'Arles et le portrait des consuls de l'année 46 av. J.-C.

**Jean-Charles Balty**<sup>1</sup>

Membre de l'Institut

Académie des Inscriptions et Belles Lettres

### Résumé

Les deux portraits masculins découverts dans le Rhône ont été considérés comme ceux des consuls de l'année de fondation de la colonie d'Arles (46 av. J.-C.), César et Lépide. Le premier figure cependant un autre homme que le dictateur, dont on connaît déjà un type iconographique contemporain – le « type Tusculum » – et un type d'époque augustéenne – le « type Camposanto – Chiaramonti » –, tous deux attestés par plusieurs répliques. Le buste d'Arles n'est sans doute qu'un des nombreux « *Caesargesichter* » de cette seconde moitié du I<sup>er</sup> siècle, encore qu'on puisse même en remonter quelque peu la date. Le second portrait ne représente pas le même homme que les deux têtes d'*Alba Fucens* et de Turin pour lesquelles le nom de Lépide a récemment été proposé ; la tête d'Arles n'est d'ailleurs pas antérieure à l'époque de Claude. À ce moment-là, diverses personnalités locales, sénateurs et chevaliers arlésiens, peuvent fort bien avoir été honorées d'une statue officielle dans la colonie.

**Mots-clefs** : Rome, portrait, typologie, César, Lépide, « *Caesargesichter* ».

### Abstract

The two male portraits discovered in the Rhone have been considered to be those of the consuls of the year of the colony of Arles's foundation (46 BC), Caesar and Lepidus. The first portrait represents, however, a man other than the dictator, for whom two different iconographical types are already known: a contemporary type, the "Tusculum type", and an Augustan type, the "Camposanto – Chiaramonti type", both with numerous replicas. The Arles bust is perhaps just a "*Caesargesicht*" from the second half of the 1st century, though it could eventually be dated a little bit earlier. The second portrait does not figure the same man as the two heads of *Alba Fucens* and Torino, for which the name of Lepidus has been recently suggested; the Arles head is not earlier than the reign of Claudius. For this last period, many local personalities, both senators and knights (*equites*), may have been honoured with an official statue in the colony.

**Keywords**: Rome, portrait, typology, Caesar, Lepidus, "*Caesargesichter*".

---

1. Mes plus vifs remerciements s'adressent à P. Aupert, J. Fejfer et V. Gaggadis-Robin qui m'ont procuré l'illustration de cet article ; une pensée émue va à la mémoire de J. Marcadé, qui m'avait généreusement autorisé à publier la belle photographie de la tête de Délos.

Il y a quelques années encore, on pouvait affirmer avec V. Poulsen, sans risque d'exagération, que le premier portrait d'homme d'État romain identifiable avec certitude tant sur les monnaies qu'en ronde-bosse était celui de Pompée<sup>2</sup>. L'« Urbild » des deux types successifs de ce portrait doit se situer vers 61 pour le premier, puis dans les années 50 avant notre ère pour le second, plus précisément sans doute en 53-52 si l'on admet, avec B. Schweitzer, que la tête de Copenhague reproduit la statue dressée dans la *curia Pompeia* au terme de la construction du monumental théâtre et des portiques qui l'entouraient au Champ de Mars<sup>3</sup>. C'est assez dire tout ce que nous avons perdu, les textes antiques soigneusement regroupés par O. Vessberg<sup>4</sup>, G. Lahusen<sup>5</sup> ou M. Papini<sup>6</sup> faisant état de très nombreuses statues érigées aux personnalités les plus marquantes de la République depuis au moins le V<sup>e</sup> siècle. Aussi a-t-on cherché, de longue date, à en retrouver la trace, avec plus ou moins de bonheur ; je ne rappellerai ici que les tentatives les plus récentes et les plus sérieuses, celles de Fl. Johansen, *Berømte romere fra Republikkens tid* (Copenhague, 1982), de M. Papini, *Antichi volti della Repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo a. C.* (Rome, 2004) et de W.-R. Megow, *Republikanische Bildnis-Typen* (Francfort, 2005). Si l'on excepte certains portraits, comme le célèbre « Brutus » du Capitole<sup>7</sup>, l'extraordinaire « général » du « type Rome – Tirana »<sup>8</sup>, les fameux « Marius » et « Sylla » de la Glyptothèque de Munich<sup>9</sup> – et ce, qui qu'ils représentent –, et l'étonnant visage du milieu ou de la fin du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, longtemps considéré, à la suite de B. Schweitzer, comme un portrait d'A. Postumius Albinus, mais où l'on voit éventuellement aujourd'hui une image de Caton le Censeur<sup>10</sup>, la très grande majorité de ces effigies de grands hommes de la République est constituée d'œuvres dont aucune ne remonte au-delà du début du I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, voire du milieu même du siècle, c'est-à-dire du moment précisément où apparaissent aussi les premiers portraits de César. Au nombre de ces effigies contemporaines de celles du dictateur figurent les têtes ou bustes de

Cicéron<sup>11</sup>, de M. Licinius Crassus<sup>12</sup>, de M. Porcius Cato (Caton d'Utique)<sup>13</sup>.

Les portraits romains de Délos antérieurs au sac de l'île en 69 avant notre ère<sup>14</sup>, provenant pour la plupart de l'agora des Italiens, demeurent malheureusement anonymes ; et, comble de malchance, la statue de C. Ofellius Ferus dont la base inscrite nous a été conservée est acéphale<sup>15</sup>. Le fameux « général » de Tivoli<sup>16</sup> est anonyme, lui aussi. D'autres portraits, connus par plusieurs répliques dont W.-R. Megow a dressé le catalogue et procuré l'analyse la plus détaillée, ont plus particulièrement attiré l'attention des chercheurs désireux de percer leur anonymat. Cinq répliques d'une tête d'homme âgé, à la personnalité attachante, à Florence, à Copenhague, à Ancône, à Rome et à Naples<sup>17</sup>, considérées à la Renaissance comme des portraits de Cicéron, pourraient éventuellement figurer Varron, dont le buste se trouvait dès 38 – *unius uiuentis posita imago est* ; Pline, VII, 115 (Varron avait alors 78 ans) – dans la bibliothèque d'Asinius Pollion. Quatre autres, à Paris, à Naples, à Nemi et au Vatican<sup>18</sup>, paraissent représenter l'orateur Q. Hortensius, mort en 50, dont le profil apparaît sur une monnaie de l'Ashmolean Museum à Oxford<sup>19</sup>. Trois répliques d'un même original, à Copenhague, à Munich et au Musée des Thermes<sup>20</sup>, ont été successivement considérées comme de possibles portraits de C. Octavius, le père d'Auguste, mort en 59, ou de Lépide. Inutile de préciser qu'il demeure difficile, sinon impossible, de s'accorder sur la plupart de ces identifications.

C'est bien dans tout ce contexte, où ces difficultés d'identification s'ajoutent à celles de datation, qu'il convient de replacer la découverte d'Arles. La plus élémentaire prudence s'impose donc, tant pour ce qui est de

2. Poulsen 1962, 9.

3. Schweitzer 1948, 86 ; Johansen 1977, 57 ; Megow 2005, 72-73.

4. Vessberg 1941, 5-79 *passim*.

5. Lahusen 1984, 13-60, n°59-235.

6. Papini 2004, 147-205 (IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles) et 359-407 (II<sup>e</sup> siècle).

7. Parisi Presicce 1997 ; Lahusen, Formigli 2001, 21-24 n°3, fig. 3.1-15 ; Papini 2004, 72-94, fig. 16-24 ; Fittschen, Zanker, Cain 2010, 1-4 n°1, pl. 1-3.

8. Fittschen 1989, 133-142, fig. 1-3 ; Megow 2005, 21-27, pl. 1-4.

9. Giuliani 1986, 175-182, fig. 48-54.

10. Poulsen 1960, 177-178 ; Giuliani 1986, 190. Pour le type iconographique, cf. ci-dessous n. 32.

11. Johansen 1977, 41-49, fig. 4-12 ; Goette 1985, 291-302, pl. 116-123 ; Giuliani 1986, 230-231, 324-325 n. 6, 328 n. 38, fig. 64 ; Megow 2005, 109-124, pl. 57-66.

12. Boschung 1986, 276-282, fig. 24-33 ; Giuliani 1986, 223-238, fig. 60-63 ; Megow 2005, 75-80, pl. 34 c-d – 38.

13. Giuliani 1986, 222, 325-326 n. 7 ; Lahusen, Formigli 2001, 42-44, n°11, fig. 11 ; Megow 2005, 125, pl. 67 (les portraits de Florence et de Naples ne me paraissent pas représenter le même personnage).

14. Stewart 1979, 65-67, tableau 1.

15. Queyrel 1991.

16. Helbig<sup>4</sup> 1969, 220-221, n°2304 (bibl.) ; Giuliani 1986, 329-330, n. 52 (« *in die 80er Jahre zu datieren* ») ; Hoffer 1988, 301, n°136, fig. ; Himmelmann 1989, 219-224, fig. 12 a-i.

17. Megow 2005, 99-107, pl. 47 c-d – 56.

18. Megow 2005, 87-93, pl. 42-45.

19. Balty 1987, 208, fig. 1.

20. Megow 2005, 81-85, pl. 39-41.



Fig. 1. Arles, Musée départemental Arles antique : dessous du buste de « César »  
(photo Philippe Groscaux / CNRS-CCJ).



Fig. 2. Copenhague, Glyptothèque Ny Carlsberg : dessous du buste de Staia Quinta (photo Ole Haupt).

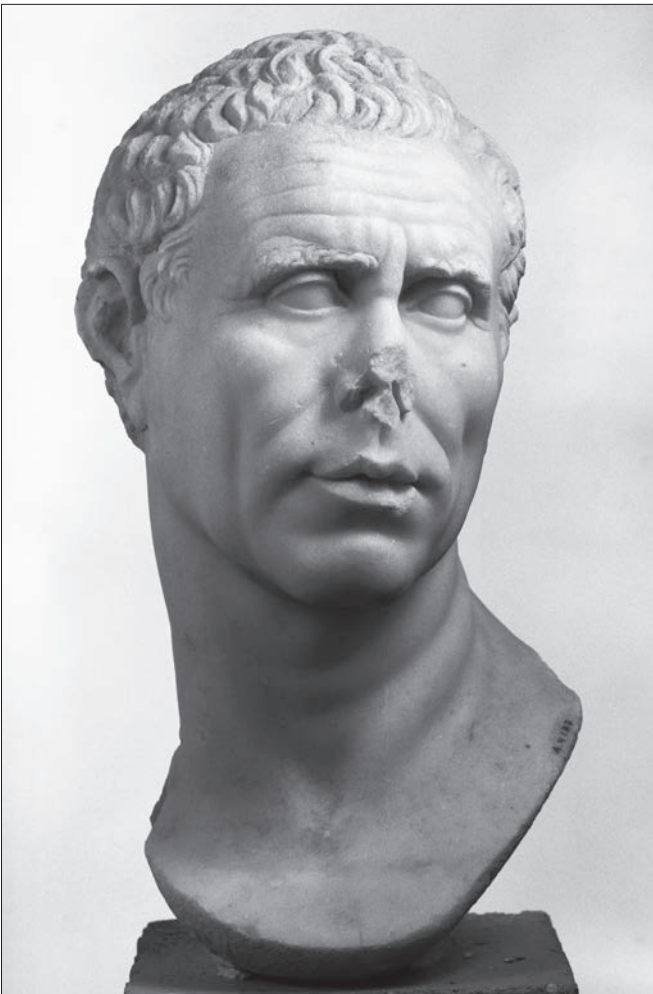


Fig. 3. Délos, Musée, inv. A 4187 : tête d'homme  
(photo Ph. Collet / Efa).

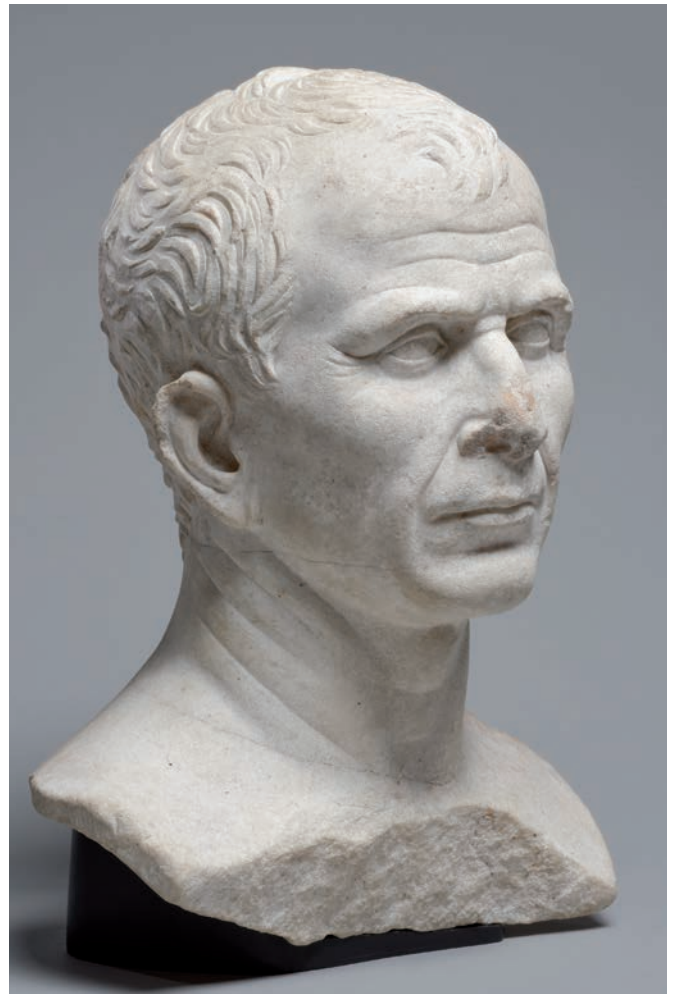


Fig. 4. Arles, Musée départemental Arles antique : buste de « César »  
(photo Philippe Groscaux / CNRS-CCJ).

la datation de l'œuvre, pour laquelle on ne dispose pas d'une couverture photographique complète, scientifiquement suffisante, dépourvue d'effets et véritablement « objective », que pour ce qui est d'une éventuelle identification.

## 1. Le pseudo-César

Je ne reviens pas sur la description de ce buste d'excellente qualité<sup>21</sup>. Je soulignerai simplement que la découpe du rebord inférieur et le lissage à la gradine au revers du plastron permettent d'assurer que l'œuvre était très vraisemblablement destinée à couronner un hermès, le très léger ressaut central piqueté à la pointe venant se caler dans l'encoche du dessus de l'hermès<sup>22</sup>, comme on le voit, par exemple, sur le buste de Staia Quinta à la Glyptothèque de Copenhague<sup>23</sup> (fig. 1-2).

Divers détails de la coiffure doivent être également relevés ici. Les mèches de la chevelure, en forme de lame de faucille à la pointe acérée (« *bald sichelförmig, bald wie dünne Nadeln gebildet* », écrivait Fr. Poulsen à propos de celles d'un beau portrait de Toulouse<sup>24</sup>), se retrouvent sur plusieurs œuvres s'échelonnant des années 70 avant notre ère jusqu'au règne de Tibère<sup>25</sup> ; on n'y verra donc pas un élément de datation, mais plutôt la trace de ce que l'original était en bronze, le marbrier s'étant tout particulièrement attaché à rendre de la sorte les pointes burinées du métal.

Le motif de la grosse mèche située dans l'axe même du visage entre deux profondes échancrures de la chevelure sur le front apparaît, lui aussi, sur différentes œuvres – et ce, dès au moins le portrait du soi-disant « Marius » de Munich, dont on s'accorde généralement à dater l'original de la deuxième moitié du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère<sup>26</sup>. Plusieurs reliefs funéraires suffisent à attester que cette formule iconographique figurant une calvitie naissante demeura présente dans le portrait privé jusqu'en pleine époque augustéenne<sup>27</sup>.

La concentration du personnage, soulignée par de fortes rides horizontales sur le front et deux petits plis verticaux entre les sourcils, le creusement des joues et les grands plis en forme de parenthèses qui partent des ailes du nez et encadrent la bouche ne sont autres que des « *Pathosformeln* » dont certaines traversent toute l'histoire du portrait romain<sup>28</sup>.

Au plan stylistique, on ne manquera certes pas de rapprocher le buste d'Arles de la statue de Tivoli, comme l'a bien vu L. Long<sup>29</sup> ; mais cette dernière est de près d'une génération antérieure aux premiers portraits de César : on la situe généralement, en effet, aux alentours de 75-70<sup>30</sup>. Les arcades sourcilières rendues de manière plastique – et non linéaire, comme elles le seront à partir d'Auguste – se retrouvent sur la tête A 4187 de Délos<sup>31</sup> (fig. 3-4), elle aussi datable de ces mêmes années, comme sur le « Marius » de Munich. Leur « ouverture » dans l'angle extérieur de l'œil, qui dégage la cavité orbitale au-dessus de la paupière supérieure, est un autre trait caractéristique des portraits de la fin du II<sup>e</sup> et de la première moitié du I<sup>er</sup> siècle, au nombre desquels on citerait à nouveau les têtes de Munich et de Délos, mais aussi le soi-disant « Postumius Albinus »<sup>32</sup>, voire le Crassus<sup>33</sup>. De fines incisions obliques marquent les sourcils, un détail qu'on ne retrouvera plus sur les portraits de l'époque augustéenne et qui est absent déjà du César de Tusculum et des autres répliques de ce type iconographique. Le portrait d'Arles pourrait donc même être antérieur à l'époque de César, ce qui n'est en rien incompatible avec le fait que la colonie date de 46 : depuis le creusement des *fossae Marianae*, une agglomération de quelque importance s'était en effet développée sur le site d'Arles. On n'oubliera pas notamment que, lors du siège de Marseille en 49, douze vaisseaux de guerre y furent construits en quelques semaines<sup>34</sup> – ce qui suffit à attester l'efficacité de son chantier de constructions navales. Dans l'arrière-pays de la grande cité phocéenne et une région soumise très tôt aux influences helléniques, on ne s'étonnera pas

21. Pour celle-ci, cf. Long 2009, 58-64 et fig.

22. Long 2009, dessin p. 61 et fig. p. 65 (bas).

23. Poulsen 1962, 117 n°84, pl. CL-CLII ; Johansen 1994, 196-197 n°86, fig. ; Fejfer 2008, pl. 25, 33a, 34a-b et 35a-b.

24. Poulsen 1937, 20.

25. Cf. les portraits de Nîmes (Drusus le Jeune) et de Chiragan (Tiberius Gemellus ?), commodément reproduits dans Balty, Cazes 2005, 99-118, fig. 29-44.

26. Giuliani 1986, 177-179 et 311-312 n. 61. *Contra* toutefois : Wünsche 1982, 22-32.

27. Kockel 1993, pl. 12 a, 13 a-b, 26 a, 34 b-c, 36 a, 62 c-d, 68 b, 79 b (Rome) ; Frenz 1985, pl. 8.1 (Narni), 24.2 (Potenza), 33.3

(Bénévent), 37 (Avellino) ; Pflug 1989, pl. 2.1 (Ravenne), 48.1 (Milan) ; Espérandieu 1907, 346-347 n°536, fig. (Béziers).

28. Balty 1993, 15-16, pl. 12-13.

29. Long 2009, 70.

30. Schweitzer 1948, 65-66, fig. 63, 65 et 66 ; Helbig<sup>4</sup> 1969, 220-221 n°2304 (bibl.) ; Fabbrini 1987, 37, 43, fig. 4 ; Papini 2004, 492 n. 119 (« *agli anni prima o intorno al 70 AC* »).

31. Michalowski 1932, 27-32, fig. 15, pl. XXIII-XXIV ; Stewart 1979, 68 (tableau I, n°7), pl. 19b, 20d et 22b ; Queyrel 1996, 212 n°96, pl.

32. Kersauson 1986, 14 n°3, fig. ; Giuliani 1986, fig. 54-56 ; Megow 2005, pl. 5-6.

33. Giuliani 1986, fig. 60-63 ; Megow 2005, pl. 34 c-d – 37.

34. César, *Bell. civ.*, I, 36, 4-5.



non plus que le buste retrouvé dans le Rhône puisse être le produit d'un atelier éventuellement oriental ou, à tout le moins, habitué à travailler un marbre oriental si l'on en croit ces quelques parallèles et le fait même qu'il ait été réalisé en marbre de Dokimeion<sup>35</sup>.

Pour aborder plus précisément les effigies de César, auxquelles il est grand temps de s'intéresser maintenant, il existe bien un « type Tusculum », dont plusieurs répliques nous sont parvenues. Il serait d'ailleurs tout à fait impensable que l'image du dictateur n'ait pas été, dès cette époque, « stéréotypée », pour reprendre ici la formulation utilisée par L. Long<sup>36</sup>. Fl. Johansen a rappelé, dans le catalogue de l'exposition de 2009, que de nombreuses statues avaient été élevées à César, en Grèce et en Asie Mineure, après la victoire de Pharsale, en 48 avant notre ère<sup>37</sup>. Six bases nous ont été conservées à Athènes, Chios, Délos, Karthaia (Kéos), Mégare et Samos<sup>38</sup>, six autres à Alabanda, Éphèse, Pergame et Phocée, qui toutes datent de cette année<sup>39</sup>. C'est à cette même année que remonte une émission de monnaies de bronze de Nicée figurant au droit un portrait du vainqueur de Pompée<sup>40</sup>. En Grèce, une émission de Corinthe, portant une image très semblable<sup>41</sup>, date de 46 et semble donc précéder de deux ans la fondation de la *Colonia Laus Iulia Corinthus* en 44. Après le retour de César d'Afrique, en 46 également, une statue de bronze lui fut décernée au Capitole<sup>42</sup>. Après sa victoire sur Cn. Pompée en Espagne, en 45, deux nouvelles statues furent érigées à Rome, l'une dans le temple de Quirinus, l'autre au Capitole une fois encore, mais parmi les statues des rois<sup>43</sup>. Les honneurs les plus extraordinaires datent cependant de 44 : Dion Cassius signale, en effet, qu'« il fut ordonné de dresser des statues de César dans toutes les villes d'Italie et dans tous les temples de Rome et d'en placer également deux sur les Rostres, une qui le montrerait comme sauveur de ses concitoyens, l'autre comme libérateur de Rome, avec les couronnes

habituellement utilisées à cette occasion »<sup>44</sup>, c'est-à-dire l'une couronnée de chêne (*corona ciuica*), l'autre portant la *corona obsidionalis*. Puis, dès le début de cette même année 44, le Sénat autorise César à mettre son image sur les monnaies de Rome<sup>45</sup>. Pour tout cela, il fallait bien qu'il y eût une effigie officielle, « stéréotypée ». Il n'y a pas lieu de s'en étonner. En 82, Sylla n'avait-il pas ordonné de détruire les statues de M. Marius Gratidianus que les tribus avaient élevées par plébiscite dans tous les quartiers (*uici*) de Rome<sup>46</sup> : il y avait 265 *uici* dans la ville à l'époque d'Auguste ; on n'en connaît malheureusement pas le nombre à l'époque républicaine, mais le seul fait que Pline cite ces statues de Gratidianus dans le même paragraphe que celui où il rapporte qu'on en avait élevé 360, à Athènes, à Démétrios de Phalère suffit à assurer qu'il y en avait eu un nombre considérable aussi pour Gratidianus. Sans doute s'agit-il ici d'une sorte de « record ». Mais on citerait aisément les exemples d'autres hommes politiques honorés, à la même date, par plusieurs statues. Je n'en retiendrai qu'un seul : celui de L. Antonius, le frère du triumvir, qui reçut, en 44-43, l'hommage de divers groupes sociaux, les chevaliers romains – qui le désignent comme leur *patronus* –, les tribuns militaires qui avaient appartenu à l'armée de César pendant deux ans et les trente-cinq tribus de Rome qui lui érigèrent, elles, plus précisément, une statue équestre<sup>47</sup>. On ne saurait prétendre que ces statues aient été réalisées sans « *Urbild* » et laissées à l'imagination des sculpteurs. Pas plus que, pour le portrait d'Arles, on ne peut concevoir que « la statue [...] devait ressembler à "l'idée que l'on se faisait" [du personnage] »<sup>48</sup> et que l'inscription qui l'accompagnait suffisait à préciser « l'identité de la personne représentée »<sup>49</sup>. Dans le cas d'un personnage comme César, on ne saurait écrire non plus qu'« il est même fondé de se demander si le sculpteur connaissait bien les traits de César »<sup>50</sup>. Cette seule affirmation n'est-elle pas l'aveu le plus clair de ce que la physionomie du portrait arlésien échappe entièrement aux classifications actuellement admises pour ce qui est de l'image du dictateur ? Qu'en est-il donc de l'apparente superposition de ses traits à ceux du portrait de Tusculum, obtenue par une savante reconstruction numérique<sup>51</sup> ? Et pourquoi, dans l'exposition du Louvre,

35. Blanc, Bromblet 2009, 85-86.

36. Long 2009, 70.

37. Johansen 2009, 80.

38. Raubitschek 1954, 65-68, 72 et 74, pl. III ; cf. Vermeule 1968, 426, 429, 432, 440-441, 444 et 448.

39. Raubitschek 1954, 65, pl. III.C ; Tuchelt 1979, 64, 135, 141, 208-210 et 234 (L.45-50) ; cf. Vermeule 1968, 463 et 467.

40. *BMC Pontus*, 153 n°8, pl. 31.13 ; *RPC*, I, 346 n°2026, pl. 89 ; cf. Vessberg 1941, pl. VIII.1 ; Johansen 1967, 10, fig. 1 ; Vollenweider 1972, 47, pl. 75.3.

41. *BMC Corinth*, 58, pl. XV.2 ; Amandry 1988, 120-122 n°I, pl. I. D1-11 ; *RPC*, I, 250 n°1116, pl. 59 ; cf. Vessberg 1941, pl. VI.9 ; Johansen 1967, 10, fig. 2.

42. Dion Cassius, XLIII, 14 ; cf. Vessberg 1941, 77 n°300.

43. Dion Cassius, XLIII, 45.

44. Dion Cassius, XLIV, 4, 4-5.

45. Dion Cassius, XLIV, 4, 4.

46. Pline, *Nat. hist.*, XXXIV, 27 : *statuerunt et Romae in omnibus uicis tribus Mario Gratidiano*.

47. Cicéron, *Phil.* 6, 12-15.

48. Johansen 2009, 83.

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*

51. Long 2009, 68, fig.



avoir isolé celui-ci de l'effigie du Rhône au lieu de les présenter ensemble, côte à côte, dans l'énorme vitrine où trône cette dernière ? Le visiteur, tout comme le spécialiste, eût pu commodément les confronter. On ne manquera pas de regretter que cela ait été tout bonnement impossible.

Pour tout spécialiste de la « *Kopienkritik* », les deux œuvres (Arles et Tusculum) ne remontent certainement pas à un même original (« *Urbild* »). Celui du portrait de Tusculum nous est aujourd'hui connu par au moins trois répliques : celles de Tusculum même, de Woburn Abbey et d'une collection privée florentine ; voire par deux autres témoins, malheureusement très abîmés et dès lors moins bien assurés, à Cassel et dans une collection privée romaine, ainsi que par une version classicisante et très vraisemblablement augustéenne dont un intéressant exemplaire a été mis au jour dans l'île de Pantelleria en 2003<sup>52</sup>. C'est assez pour en saisir les caractéristiques essentielles. Au nombre de celles-ci, on relèvera, d'entrée de jeu, la plus ou moins grande difformité de la boîte crânienne, l'aplatissement de la voûte entre le vertex et le haut front bombé et l'ovale assez prononcé de cette même boîte crânienne vers l'arrière. Un grand pli horizontal traverse le front. Le nez, conservé sur les deux-tiers de sa longueur, est relativement droit. La bouche est droite, elle aussi, les lèvres d'égale épaisseur et assez serrées ; le cou est relativement haut et marqué de trois plis parallèles. Les oreilles, plaquées contre le crâne, sont très différentes des oreilles décollées du portrait arlésien. Moins tourmentées que ce dernier, les répliques du « type Tusculum » sont plus « idéalisées », en tout cas d'un réalisme moins affirmé. Les cheveux, peignés vers l'avant et ramenés sur les tempes, cherchent davantage à masquer la calvitie du personnage. Dans le mouvement de la chevelure et le dessin des mèches, rien ne permet non plus d'associer le portrait d'Arles aux différentes répliques du « type Tusculum » ; il ne découle pas d'un même « *Urbild* », celui que l'on a souvent considéré comme réalisé dans les toutes dernières années, sinon les derniers mois de vie du dictateur.

On ne s'attardera pas ici sur le deuxième type iconographique des portraits de César, celui qu'en raison de ses exemplaires de référence (« *Leitstücke* ») on désigne du nom de « type Camposanto – Chiaramonti »<sup>53</sup>. Réalisé sous le règne d'Auguste, dans les années 30-20 avant

notre ère, il est indiscutablement idéalisé, classicisant<sup>54</sup>, et pourrait presque passer pour un portrait de restitution tant il diverge, sur nombre de points de détail, du type précédent sans pour autant s'éloigner des effigies monétaires de César – dont les fameux deniers de M. Mettius. On en connaît, à ce jour, une dizaine de répliques. Ici aussi, le nez est droit, comme le montre la partie conservée de l'exemplaire Chiaramonti.

La tête d'Arles est donc bien isolée, sans réplique dans l'état actuel de notre documentation – ce qui n'est évidemment pas, en soi, un argument déterminant. Mais l'existence, bien attestée on l'a vu, du « type Tusculum », datable des dernières années de vie du dictateur, rend tout à fait improbable qu'un autre type iconographique l'ait précédé de deux ou trois ans. Le beau portrait du Rhône n'a guère de chance de figurer César. S'il faut bien le dater de ce moment – mais je n'en suis vraiment pas assuré –, on y verra l'image d'un contemporain qui n'avait pas hésité à se faire représenter selon les canons iconographiques adoptés pour les effigies du dictateur, un exemple de plus de « *Zeitgesicht* » césarien, puisque, contrairement à ce que laisse entendre L. Long<sup>55</sup>, ce « portrait d'époque » a bel et bien existé dès l'époque républicaine<sup>56</sup>. P. Zanker a donné, il y a déjà trente ans, une première liste de ces « *Caesargesichter* »<sup>57</sup> dont la mode se poursuivra jusqu'à la fin du règne d'Auguste<sup>58</sup> à côté de formules nouvelles influencées par le portrait officiel de la *domus Augusta*.

## 2. Le pseudo-Lépidé

Plus surprenante encore, voire incompréhensible, apparaîtra, à l'examen attentif, l'hypothèse d'A. Monterroso Checa visant à identifier une autre tête découverte dans le Rhône comme un portrait de M. Aemilius Lepidus, consul en 46 avec César, l'année même de la fondation de la *Colonia Iulia Paterna*

54. Hoffer 1988, 314.

55. Long 2009, 70.

56. Le terme (« *Zeitgesicht* ») s'applique certes mieux à l'époque impériale, où l'on voit bien l'image de l'empereur, omniprésente dans l'*Urbs*, donner le ton. Mais il y eut, dès l'époque républicaine, différents « types » ou « groupes » de portraits – « *Patrizierporträt* » de la *nobilitas*, « *Herschertypus* » des *uiri triumphales*, « *Bürgerporträt* » des *homines noui* – qui, par un étonnant « mimétisme en cascade » (Balty 1986, 301), se transmirent d'un niveau à l'autre de l'échelle sociale. Cf. Zanker 1974 [1976], 581-609 ; Balty 1982, 139-142 ; Balty 1993, 7-12.

57. Zanker 1981, 356-358 ; cf. également Fittschen, Zanker, Cain 2010, 44 (à propos du n°32).

58. Zanker 1981, 358 : « *bis in spätaugusteische Zeit* ».

52. Pour ces différents portraits, cf. la présentation de D. Roger, résumant les communications de Fl. Johansen et de P. Zanker, ici même, p. 16-17, n. 6-9.

53. Ibid., p. 16.

*Arelate Sextanorum*<sup>59</sup>. Pourquoi représenter, en effet, à Arles, le consul de cette année plutôt que le *conditor*, le fondateur, Ti. Claudius Nero, le père du futur empereur Tibère ? Lépide ne fournirait, s'il s'agissait bien de lui, qu'une simple référence chronologique, au demeurant insignifiante. Mais la question principale n'est pas là. Elle tient à l'échafaudage d'hypothèses que cette identification suppose et au manque d'élémentaire « *Kopienkritik* » dont témoigne la comparaison opérée entre ce portrait arlésien et deux autres œuvres identifiées comme d'éventuels portraits de Lépide<sup>60</sup>. La première de ces œuvres a été mise au jour occasionnellement à *Alba Fucens*, dans les Abruzzes, en 1947, avant même que ne débutent des campagnes de fouilles régulières sur le site, l'année suivante ; mais la trouvaille a pu être localisée « à l'angle nord de la terrasse aménagée devant la seconde enceinte au nord-ouest de la ville »<sup>61</sup>. Identifiée dès 1950 par V. Cianfarani<sup>62</sup>, encore qu'avec infiniment de prudence, puis par Fr. De Ruyt<sup>63</sup>, avec la même circonspection, comme une effigie de Sylla, l'œuvre pouvait s'inscrire, en effet, dans tout un contexte local syllanien, celui de « la transformation urbaine de la colonie à cette époque »<sup>64</sup> attestée par les sondages stratigraphiques de J. Mertens<sup>65</sup> et confirmée par l'inscription de dédicace d'une statue érigée *L. Cornelio L. f. Sul[lae] / felici dictato[ri] / publice statuta* (*CIL*, IX, 3918). F. Coarelli a, plus récemment, proposé d'y reconnaître Lépide sur la base d'arguments qu'il est impossible de réfuter ici dans le détail mais qui tendraient à rattacher la tête d'Albe et « un autre portrait, trouvé dans les parages »<sup>66</sup> – à vrai dire, « dans la rue principale » du village<sup>67</sup>, et donc à l'intérieur de l'enceinte – à cette vaste esplanade extra muros identifiée, depuis quelques années maintenant, comme un *campus*<sup>68</sup>, voire un gymnase de type hellénistique<sup>69</sup> qui aurait englobé un *hèrôon* attribué au jeune fils de M. Aemilius Lepidus, *cos* 78, et fils adoptif d'un Cornelius Scipion, mis à mort par Pompée à *Alba Fucens* pour avoir prêté main forte au soulèvement dirigé par son père; le *campus*/gymnase aurait été construit par son frère Lépide (M. Aemilius Lepidus), vers 46-44, après que la ville soit passée dans le camp de César à la mort

de Pompée. Le beau portrait républicain, jusqu'ici daté des années 80-70 avant notre ère, représenterait Lépide – ce qui équivaut à le dater d'une trentaine d'années plus tard et paraît stylistiquement difficile, sinon impossible. La seconde tête figurerait le jeune Scipion et « devrait être contemporain[e] de l'autre portrait »<sup>70</sup>, alors même que toutes les comparaisons orientent vers le règne de Claude, on va le voir.

Mais, déjà, à supposer que l'on adopte l'identification de F. Coarelli, les différences que l'on observe entre les portraits d'Arles et d'*Alba Fucens* sont beaucoup plus que des « différences marginales », pour reprendre ici les termes d'A. Monterroso Checa<sup>71</sup>. L'ovale très prononcé du visage de l'un n'a vraiment rien à voir avec le visage assez large de l'autre ; la forme de la chevelure et, en particulier, de la frange frontale diffère aussi ; les cheveux descendent beaucoup plus bas dans la nuque du portrait d'Arles ; l'oreille y est plus ronde et son lobe plus court ; la bouche, aux lèvres plus charnues qu'à Albe, y a des commissures tombantes ; les chairs sont plus molles ; la pomme d'Adam et la violente torsion du cou de l'exemplaire d'Albe ne se retrouvent pas sur celui d'Arles. Empreint d'une certaine mélancolie, ce dernier n'a rien de la fougue du portrait italien. Ce ne saurait être le même homme. Quant à la tête, malheureusement très épauffrée, du musée de Turin que signale en note Coarelli et qui, depuis lors, a fait l'objet d'une présentation par G. Cantino Wataghin<sup>72</sup>, si l'on en retire ces « *Pathosformeln* » si caractéristiques des portraits de la fin de l'époque républicaine et du début de l'Empire (rides du front, plis partant de l'angle intérieur des yeux et « parenthèses » autour de la bouche), elle n'a guère de traits communs avec l'image arlésienne : très proche du portrait d'*Alba Fucens*, ce pourrait être, en effet, qui qu'elle représente, une réplique du même « *Urbild* » que celui-ci.

Au plan stylistique, c'est avec des œuvres de l'époque de Claude qu'il convient, de surcroît, de comparer la tête du Rhône (**fig. 5**), non avec celles de la fin de l'époque républicaine. On songera, entre bien d'autres, à des portraits comme ceux de Rome (Musée des Thermes, inv. 4308)<sup>73</sup> ou de Chieti (Musée, inv. 8604 ; **fig. 6**)<sup>74</sup>, ce dernier parfois erronément considéré comme une effigie de l'empereur. Or, à cette date, on ne voit guère de raison,

59. Monterroso Checa 2009, 88-95.

60. Pour ces dernières, Cantino Wataghin 2005, 54-61.

61. De Ruyt 1982, 11.

62. Cianfarani 1950, 91-101.

63. De Ruyt 1955, 114-115 (« Sylla ? »), pl. 46.1.

64. Ibid., 115.

65. Mertens 1953, 171-194 ; Mertens 1954, 86-108.

66. Coarelli 1998, 469.

67. De Ruyt 1982, 22.

68. Van Wonterghem, in : Devijver, Van Wonterghem 1981, 57-60, fig. 11-13.

69. Torelli 1990 [1991], 54-59.

70. Coarelli 1998, 472.

71. Monterroso Checa 2009, 94.

72. Cantino Wataghin 2005, 54-61.

73. Felletti Maj 1953, 67 n°112, pl. ; Di Leo 1987, 156, 158 n° R112, fig.

74. Cianfarani 1972, pl. ; De Ruyt 1982, 21-24 n°7, pl. IV-V.

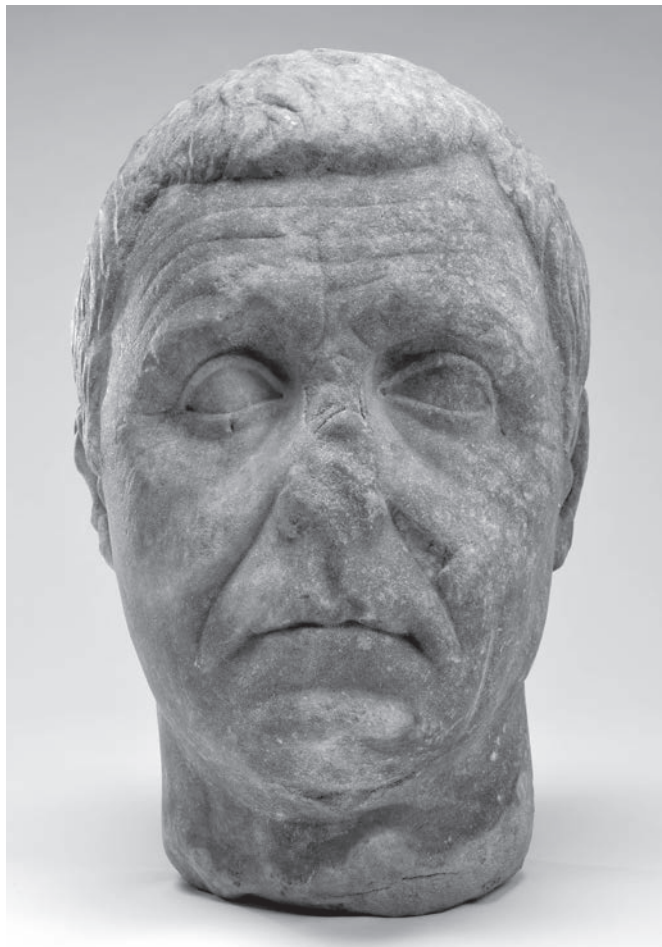


Fig. 5. Arles, Musée départemental Arles antique : « Lépidus »  
(photo Philippe Groscaux/CNRS-CCJ).

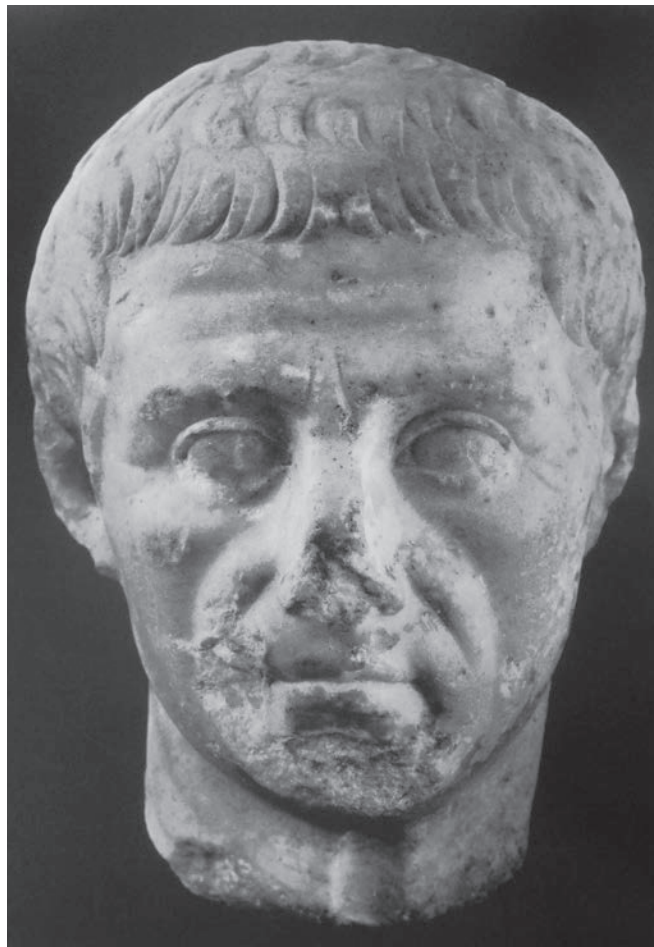


Fig. 6. Chieti, Museo Nazionale, inv. 8604 : tête d'homme,  
prov. d'Alba Fucens (d'après Cianfarani 1972).

à supposer qu'il se soit agi de Lépidus, pour qu'une image du triumvir ait été réalisée dans la colonie d'Arles, quelque cinquante ans après sa mort. Y reconnaître un « *summus vir* local (pour son consulat de l'année de la fondation et sa charge d'ancien gouverneur de la future Narbonnaise) »<sup>75</sup> n'est assurément pas défendable tant de temps après ces événements. En revanche, il y avait à Arles, dans ces années 40-50 de notre ère, bien d'autres personnalités marquantes susceptibles d'avoir leur statue-portrait dans un des endroits les plus en vue (*loci celeberrimi*) de la ville. Parmi les trop rares chevaliers dont le nom et la carrière nous sont connus, on citerait, par exemple, Pompeius Paulinus senior<sup>76</sup>, le dédicataire du *de breuitate uitae* de son beau-frère Sénèque, qui fut préfet de l'annone dans les années 48-50 et que ses concitoyens ne durent pas manquer d'honorer à cette

occasion. Mais il en est d'autres encore, bien sûr, qui pourraient également entrer en ligne de compte.

L'identification proposée par A. Monterroso Checa ne « conforte » certainement pas « les hypothèses antérieures relatives à M. Aemilius Lepidus »<sup>77</sup>. Il ne faudrait pas non plus qu'elle vienne renforcer, de quelque manière que ce soit, l'identification de l'autre portrait du Rhône comme effigie de César. Les deux œuvres sont de date très différente, on vient de le voir, et ce n'est que le hasard de leur découverte dans les eaux du fleuve, à quelques semaines ou quelques mois d'intervalle, et à près de 100 m l'une de l'autre, qui les a propulsées ensemble sur le devant de la scène. On ne saurait l'oublier.

75. Monterroso Checa 2009, p. 95 n. 27.

76. Burnand 2006, p. 211-214 n° 86 E 72.

77. Monterroso Checa 2009, p. 93.



## Bibliographie

- Amandry 1988** : M. Amandry, *Le monnayage des duovirs corinthiens*, Athènes, École française d'Athènes, (BCH, suppl. XV), 1988, 269 p., 48 pl.
- Balty 1982** : J.-Ch. Balty, Portrait et société au I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, in : *Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens*, Wissenschaftliche Konferenz 12-15 Mai 1981 = *WissZBerlin*, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, XXXI, 1982, 139-142.
- Balty 1986** : J.-Ch. Balty, Universalité du portrait antique, *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, (Académie royale de Belgique), 5<sup>e</sup> sér., LXVIII, 1986, 286-352.
- Balty 1993** : J.-Ch. Balty, *Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, (Trierer Winckelmannsprogramm, 11, 1991), 1993, 36 p., 20 pl.
- Balty, Cazes 2005** : J.-Ch. Balty, D. Cazes, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane)*, I.1. *Les portraits romains. Époque julio-claudienne*, Toulouse, Musée Saint-Raymond, 2005, 209 p., 158 fig.
- Blanc, Bromblet 2009** : Ph. Blanc, Ph. Bromblet, Déterminer l'origine des marbres sculptés : méthode d'étude, in : L. Long, P. Picard (dir.), *César. Le Rhône pour mémoire*, Arles, Actes Sud/Musée départemental Arles antique, 2009, 84-87.
- BMC Pontus** : W. Wroth, *Catalogue of Greek Coins in the British Museum, Pontus, Paphlagonia, Bithynia, and the Kingdom of Bosphorus*, Londres, 1889.
- BMC Corinth** : B. Head, *Catalogue of Greek Coins in the British Museum, Corinth, Colonies of Corinth, Etc.*, Londres, 1889.
- Boschung 1986** : D. Boschung, Überlegungen zum Liciniergrab, *JDAI*, CI, 1986, 257-287.
- Burnand 2006** : Y. Burnand, Primores Galliarum, *Sénateurs et chevaliers romains originaires de Gaule de la fin de la République au III<sup>e</sup> siècle*, II. *Prosopographie*, Bruxelles, Éditions Latomus, (Collection Latomus, 302), 2006, 200 p.
- Cantino Wataghin 2005** : G. Cantino Wataghin, Un ritratto tardorepubblicano nel Museo di antichità di Torino : Contributo all'iconografia di M. Emilio Lepido, in : M. Sapelli Ragni (dir.), *Studi di archeologia in memoria di Liliana Mercado*, Turin, Soprintendenza per i beni archeologici del Piemonte e del Museo antichità egizie, 2005, 54-61.
- Cianfarani 1950** : V. Cianfarani, Ritratto d'uomo da Alba Fucense, *Rivista Abruzzese*, III.3, 1950, 91-101.
- Cianfarani 1972** : V. Cianfarani, *Schede del Museo nazionale* [Soprintendenza alle antichità degli Abruzzi], 3<sup>e</sup> sér., Chieti, 1972, 4 p., 25 pl. non numérotées.
- Coarelli 1998** : F. Coarelli, Lépidé et Alba Fucens, *REA*, C, 1998, 461-475.
- De Ruyt 1955** : Fr. De Ruyt, Portraits romains, in : F. De Visscher, Fr. De Ruyt, S. J. De Laet, J. Mertens, *Les fouilles d'Alba Fucens (Italie centrale) de 1951 à 1953*, *AntCl*, XXIV, 1955, 183-189.
- De Ruyt 1982** : Fr. De Ruyt, *Sculptures d'Alba Fucens (pierre, marbre, bronze)*. *Catalogue raisonné*, Bruxelles/Rome, Institut historique belge de Rome, (Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes, XXI = *Alba Fucens*, III), 1982, 178 p., 154 pl.
- Devijver, van Wouterghem 1981** : H. Devijver, Fr. van Wouterghem, Il campus nel impianto urbanistico delle città romane : testimonianze epigrafiche e resti archeologici, *Acta archaeologica Lovaniensia*, XX, 1981, 33-68.
- Di Leo 1987** : Br. Di Leo, Ritratto virile, in : A. Giuliano (dir.), *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I.9.1. *Magazzini. I ritratti*, Rome, De Luca Editore, 1987, X-253 p., fig.
- Espérandieu 1907** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, I. *Alpes Maritimes. Alpes Cottiennes. Corse. Narbonnaise*. Paris, Imprimerie Nationale, 1907, X-489 p.
- Fabbrini 1987** : L. Fabbrini, Il ritratto romano repubblicano, in : *Roma repubblicana dal 270 a. C. all'età augustea*, Rome, Edizioni Quasar, 1987, 35-48.
- Fejfer 2008** : J. Fejfer, *Roman Portraits in Context*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, (Image & Context, 2), 2008, IX-592 p., 336 fig., 40 pl.
- Felletti Maj 1953** : B. M. Felletti Maj, *Museo Nazionale Romano. I ritratti*. Rome, La Libreria dello Stato, 1953, 178 p., pl. non numérotées.
- Fittschen 1989** : Kl. Fittschen, Römer oder Grieche. Zum Bildnistypus Tirana AM 577 – Rom, Thermen-Museum, *Iliria*, 2, 1989, 133-149.
- Fittschen, Zanker, Cain 2010** : Kl. Fittschen, P. Zanker, P. Cain, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, II. *Die männlichen Privatporträts*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 4), 2010, XV-210 p., VI-232 pl., 32 pl. annexes.
- Frenz 1985** : H. G. Frenz, *Römische Grabreliefs in Mittel- und Südtalien*, Rome, Giorgio Bretschneider Editore, (Archaeologica, 37), 1985, VIII-193 p., 64 pl.
- Giuliani 1986** : L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1986, 335 p., 66 fig.
- Goette 1985** : H. R. Goette, Zum Bildnis des « Cicero », *MDAI(R)*, XCII, 1985, 291-318.
- Helbig<sup>4</sup> 1969** : W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, III. *Die Staatlichen Sammlungen*, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1969, XX-875 p.
- Himmelmann 1989** : N. Himmelmann, *Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal*, Milan, Olivetti, Arnaldo Mondadori Editore, 1989, 247 p., fig.
- Hofter 1988** : M. Hofter, *Porträt*, in : *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7 Juni-14 August 1988, Mayence, Philipp von Zabern, 1988, 291-343.
- Johansen 1967** : Fl. Johansen, Antichi ritratti di Caio Giulio Cesare nella scultura, *AnalRom*, IV, 1967, 9-68.
- Johansen 1977** : Fl. Johansen, Ritratti antichi di Cicerone e Pompeo Magno, *AnalRom*, VIII, 1977, 39-69.
- Johansen 1994** : Fl. Johansen, *Roman Portraits*, I. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1994, 323 p., fig.
- Johansen 2009** : Fl. Johansen, Les portraits de César, in : L. Long, P. Picard (dir.), *César. Le Rhône pour mémoire*, Arles, Actes Sud/Musée départemental Arles antique, 2009, 78-83.
- Kersauson 1986** : K. de Kersauson, *Catalogue des portraits romains* [Musée du Louvre], I. *Portraits de la République et d'époque julio-claudienne*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1986, 246 p., fig.
- Kockel 1993** : V. Kockel, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 12), 1993, XI-264 p., 138 pl.
- Lahusen 1984** : G. Lahusen, *Schriftquellen zum römischen Bildnis*, I. *Textstellen. Von den Anfängen bis zum 3. Jahrhundert n. Chr.*, Brême, B. C. Heye & C<sup>o</sup>, 1984, XII-168 p.
- Lahusen, Formigli 2001** : G. Lahusen, E. Formigli, *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik*, Munich, Hirmer Verlag, 2001, 542 p., 919 fig.
- Long 2009** : L. Long, Le regard de César, in : L. Long, P. Picard (dir.), *César. Le Rhône pour mémoire*, Arles, Actes Sud/Musée départemental Arles antique, 2009, 58-77.
- Megow 2005** : W.-R. Megow, *Republikanische Bildnis-Typen* Francfort/Berlin/Berne, Peter Lang, 2005, 155 p., 76 pl.
- Mertens 1953** : J. Mertens, L'urbanizzazione del centro di Alba Fucense, *MemAccLinc*, 3<sup>e</sup> sér., V, 1953, 171-194.
- Mertens 1954** : J. Mertens, Sondages dans le centre de la ville, in : F. De Visscher, Fr. De Ruyt, S. J. De Laet, J. Mertens, *Les fouilles d'Alba Fucens (Italie centrale) de 1951 à 1953*, *AntCl*, XXIII, 1954, 86-108.
- Michalowski 1932** : C. Michalowski, *Les portraits hellénistiques et romains*. Paris, E. de Boccard, (*Exploration archéologique de Délos*, XIII), 1932, III-69 p., 44 pl.
- Monterroso Checa 2009** : A. Monterroso Checa, M. Aemilius Lepidus. Hypothèse sur un portrait, in : L. Long, P. Picard (dir.), *César. Le Rhône pour mémoire*, Arles, Actes Sud/Musée départemental Arles antique, 2009, 88-95.
- Papini 2004** : M. Papini, *Antichi volti della Repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo a. C.*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 2004, 556 et 200 p., 522 fig.



- Parisi Presicce 1997** : Cl. Parisi Presicce, Il Bruto Capitolino, ritratto ideale di un *vir illustris*, *BullCom*, 98, 1997, 43-110.
- Pflug 1989** : H. Pflug, *Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 1989, XIV-320 p., 52 pl.
- Poulsen 1937** : Fr. Poulsen, *Probleme der römischen Ikonographie*, Copenhague, Levin & Munksgaard, (Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Archæologisk-kunsthistoriske Meddelelser, II, 1), 1937, 47 p., 67 pl.
- Poulsen 1960** : V. Poulsen, Eine verkannte Berühmtheit in : *ΘΕΩΠΙΑ. Festschrift für W.-H. Schuchhardt*, Baden-Baden, Bruno Grimm Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1960, 173-178.
- Poulsen 1962** : V. Poulsen, *Les portraits romains, I. République et dynastie julienne*, Copenhague, (Publications de la Glyptothèque Ny Carlsberg, 7), 1962, 148 p., 204 pl.
- Queyrel 1991** : Fr. Queyrel, C. Ofellius Ferus, *BCH*, CXV, 389-464.
- Queyrel 1996** : Fr. Queyrel, Délos, Musée, A 4187 : portrait d'homme, in : J. Marcadé (dir.), *Sculptures déliennes*, Athènes, École française d'Athènes/Paris, de Boccard, (Sites et Monuments, XVII), 1996, 212-213 n°96.
- Raubitschek 1954** : A. E. Raubitschek, Epigraphical Notes on Julius Caesar, *JHS*, XLIV, 1954, 65-75.
- RPC I** : A. M. Burnett, M. Amandry, P. P. Ripollès, *Roman Provincial Coinage, I. From the death of Caesar to the death of Vitellius (44 BC-AD 69)*, Paris, 1998.
- Schweitzer 1948** : B. Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik*, 1948, XII - 163 p.
- Stewart 1979** : A. Stewart, *Attica. Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age*, Londres, Society for the Promotion of Hellenic Studies, (Supplementary Paper, 14), 1979, XV-192 p., 29 pl.
- Torelli 1990 [1991]** : M. Torelli, Il 'diribitorium' di Alba Fucens e il 'campus' eroico di Herdonia, in : J. Mertens, R. Lambrechts (dir.), *Comunità indigene e problemi della romanizzazione nell'Italie centro-meridionale (IV<sup>o</sup>-III<sup>o</sup> sec. AC)*. Actes du colloque international, Rome, Academia Belgica, 1<sup>er</sup>-3 février 1990, Bruxelles/Rome, Institut historique belge de Rome, (Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes, XXIX), 1991, 39-63.
- Tuchelt 1979** : Kl. Tuchelt, *Frühe Denkmäler Roms in Kleinasien, I. Roma und Promagistrate*, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, (Istanbuler Mitteilungen, Beiheft 23), 1979, 268 p., 8 fig., 22 pl., dépliés.
- Vermeule 1968** : C. C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1968, XXIV-548 p., 184 fig.
- Vessberg 1941** : O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, Lund, C. W. K. Glerup / Leipzig, O. Harrassowitz, 1941, 304 p., 100 pl.
- Vollenweider 1972-1974** : M.-L. Vollenweider, *Die Porträtgemmen der römischen Republik*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 1972-1974, *Text* (1974), XIII-316 p., *Katalog und Tafeln* (1972), V-110 p., 168 pl.
- Wünsche 1982** : R. Wünsche, 'Marius' und 'Sulla'. Untersuchungen zu republikanischen Porträts und deren neuzeitlichen Nachahmungen, *MüJb*, 3<sup>e</sup> sér., XXXIII, 1982, 7-38.
- Zanker 1974 [1976]** : P. Zanker, Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten, in : P. Zanker (dir.), *Hellenismus in Mittelitalien*, Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9 Juni 1974, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, (*AbhGöttingen*, Phil.-Hist. Klasse, 3<sup>e</sup> sér., 97), 1976, 581-619.
- Zanker 1981** : P. Zanker, Das Bildnis des M. Holconius Rufus, *AA*, 1981, 349-361.

## Le portrait de « César » découvert dans le Rhône

# César et le buste du Rhône, quatre ans après

**Emmanuelle Rosso**

Maître de Conférences en histoire de l'art romain  
Université de Paris-Sorbonne, Paris IV

### Résumé

Quatre ans après la première exposition du buste du Rhône, il est possible de tracer un premier bilan et un premier état de la recherche : les débats suscités par l'œuvre ont été animés et contradictoires et l'identification avec César est loin de faire l'unanimité, en France comme à l'étranger. La présente contribution vise à préciser certains points méthodologiques et historiographiques : en premier lieu, la notion de type iconographique est parfaitement bien attestée dès avant la mort de César, ce qui rend la notion de « visage d'époque » valide et non anachronique même à une date haute. En outre la pertinence de l'argument de la pièce unique, utilisé pour sortir de l'impasse iconographique d'un portrait qui serait paradoxalement à la fois « hors norme » et parfaitement reconnaissable, est très discutable : si le portrait du Rhône n'a jusqu'à présent été comparé qu'aux effigies de César, il s'insère en réalité parfaitement dans la série des portraits tardo-républicains attestés en Gaule comme dans tout l'empire.

**Mots-clefs :** Portrait romain, visage d'époque (*Zeitgesicht*), César, Arles, critique de copies, type iconographique.

### Abstract

Four years after the first exhibition of the bust from the Rhone river, it is possible to make an assessment of the state of research: the debates surrounding this portrait were highly controversial and the identification with Caesar is far from unanimous, in France or abroad. This paper aims to clarify some methodological and historiographical issues: first, the notion of an "iconographic type" is perfectly well documented even before the death of Caesar, making the concept of "*Zeitgesicht*" valid and not anachronistic even at an early date. Furthermore the relevance of the argument for this unique piece to break the impasse of a portrait that is paradoxically both unique and perfectly recognizable, is highly doubtful. Finally, the bust has so far been compared exclusively to Caesar's portraits, but it actually fits perfectly in the series of late-Republican portraits well documented in Gaul and the whole Roman Empire.

**Keywords:** Roman portrait, *Zeitgesicht*, Caesar, *Arelate*, Roman copies, iconographical type.

## Introduction : recherche et médias

Trois ans après leur première exposition, les œuvres sculptées issues du Rhône, dont le buste attribué à César, ont été de nouveau présentées au public au Musée du Louvre, ce qui a relancé le débat contradictoire relatif à l'identification du buste<sup>1</sup>. En guise de remarque liminaire, je souhaiterais retracer très brièvement le parcours exégétique de cette pièce désormais célèbre. Le portrait a immédiatement été identifié comme figurant César, et ce avant toute publication scientifique de la pièce – première singularité. L'identification était alors présentée comme une intuition, une exclamation spontanée : « Mais c'est César !<sup>2</sup> ». Cette intuition reçut en mai 2008 une sanction de poids dans un communiqué officiel du Ministère de la Culture et de la Communication, qui confirma qu'il s'agissait bien de César. En première lecture, l'identification paraît s'imposer dans le contexte d'une colonie qui porte jusque dans sa titulature officielle le rappel de sa paternité julienne : *Colonia Iulia Paterna Arelate Sextanorum*. Mais comment est-on passé de l'évidence ou de l'intuition à la démonstration, de la reconnaissance spontanée et de l'hypothèse a priori à l'identification raisonnée ?

À cet égard, de sérieux doutes ont aussitôt été émis, notamment de la part de Mary Beard, de Paul Zanker, qui parla de « fausse alarme<sup>3</sup> » ou encore de Luca Giuliani<sup>4</sup>. Je les ai pour ma part exprimés alors dans un petit article de *L'Histoire*, puis de nouveau dans la *Revue Archéologique*<sup>5</sup>. Depuis lors, si P. Moreno a approuvé l'identification, lors des rencontres du Louvre et d'Arles, J-Ch. Balty, M. Denti et P. Zanker<sup>6</sup> sont venus ajouter leur voix au chœur des « sceptiques » et actuellement, la base de données iconographique de l'Institut archéologique allemand recense prudemment l'effigie comme

« inconnu » et « prétendu César<sup>7</sup> ». Ainsi, contrairement à ce qui a été affirmé, il n'existe pas de consensus autour de l'identification avec César, du moins pas dans le domaine des spécialistes du portrait, loin de là. Le seul consensus fut médiatique, et ne fut maintenu qu'au prix d'une sélection des intervenants.

Si l'exposition consacrée aux découvertes du Rhône a été « débaptisée » dans sa version parisienne<sup>8</sup>, l'identification n'a pas été remise en cause<sup>9</sup>. En revanche, ainsi que le note M. Denti, on a vu se creuser une césure entre histoire et histoire de l'art, sur fond de disqualification du champ disciplinaire spécifique des sciences de l'Antiquité que constitue l'étude du portrait antique : la critique a dénoncé un retour, présenté comme dépassé, à un « culte du bel objet » unique. Si elle est justifiée, la mise en cause est singulière, dans la mesure où l'identification destinée à créer l'événement n'émanait précisément pas des historiens de l'art auxquels la critique était pourtant adressée, ces derniers ayant plutôt mis l'accent sur le fait que le buste était certes une très belle œuvre, mais ne présentait aucun caractère d'exception. Autrement dit, le débat ne s'est structuré autour des aspects formels de l'œuvre (qui ne sont effectivement pas les plus intéressants<sup>10</sup>) qu'en réponse ou en réaction à une identification première présentée comme une donnée indubitable : pour appréhender au mieux les aspects contextuels, sociaux et culturels soulevés par cette découverte, il convenait de discuter en tout premier lieu la validité de cette hypothèse. Il est d'ailleurs significatif que les critiques émises à l'encontre de l'identification aient été bien souvent reléguées au rang de « querelles de spécialistes » – C. Goudineau affirmait dans une interview que ces derniers exerçaient « une profession qui les amène à chercher la petite bête » et n'avaient de surcroît travaillé qu'à partir de photos<sup>11</sup>. Après deux expositions et la publication d'un catalogue richement

1. Je tiens d'ailleurs à remercier très chaleureusement les organisatrices et organisateurs de cette rencontre pour leur invitation.

2. Long 2009, 72 : « à sa sortie de l'eau, l'identification fut spontanée (...) ; depuis, cette intuition s'est confirmée » ; Johansen 2009, 78 ; Goudineau 2009, 25 : « évidemment, c'est César » ; « j'ai vu César ». Cf. Rosso 2010, 288, n. 125. Le passage est cité par M. Denti dans ce volume, p. 87.

3. M. Beard in : *Times Literary Supplement*, 14 mai 2008 ; P. Zanker, *Der Echte war energischer, distanzierter, ironischer*, in : *Süddeutsche Zeitung*, 25 mai 2008.

4. L'archéologue va jusqu'à affirmer « qu'il ne peut s'agir de César » : [http://www.welt.de/welt\\_print/article2048969/Das-kann-nicht-Caesar-sein.html](http://www.welt.de/welt_print/article2048969/Das-kann-nicht-Caesar-sein.html)

5. Rosso 2009 et 2010.

6. P. Zanker, « Le pseudo-César du Rhône et le portrait de César », conférence du 20 juin 2012, Paris, Musée du Louvre.

7. « Porträtbüste eines Mannes, sogenannter Caesar » : [http://arachne.unikoeln.de/arachne/index.php?view\[section\]=uebersicht&view\[layout\]=objekt\\_item&view\[caller\]\[project\]=&view\[page\]=3&view\[category\]=overview&search\[data\]=ALL&search\[mode\]=meta&search\[match\]=similar&view\[active\\_tab\]=overview&search\[constraints\]=Caesar%20Arles](http://arachne.unikoeln.de/arachne/index.php?view[section]=uebersicht&view[layout]=objekt_item&view[caller][project]=&view[page]=3&view[category]=overview&search[data]=ALL&search[mode]=meta&search[match]=similar&view[active_tab]=overview&search[constraints]=Caesar%20Arles)

8. Titre de l'exposition d'Arles : « César. Le Rhône pour mémoire. Vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles ». Titre de l'exposition du Louvre : « Arles, les fouilles du Rhône. Un fleuve pour mémoire » (cf. Martinez 2012).

9. Roger 2012, 46.

10. Je partage pleinement les remarques de M. Denti (p. 84, 88) sur la nécessité et l'urgence de porter un regard proprement historique sur cette œuvre et son contexte. Sur l'approche formaliste dans les études sur le portrait romain, voir Denti 2008.

11. Entretien avec Laurent Ribadeau Dumas publié le 28 octobre 2010 ; l'archéologue italien A. Carandini (in : *La Repubblica*, 16 mai 2008, 27) parle d'une « *specializzazione ossessiva ma inevitabile* » ; il reste cependant sceptique quant à l'identification.

illustré<sup>12</sup>, ces remarques n'ont plus lieu d'être, mais les jugements demeurent. Les objections des « spécialistes » n'auraient en définitive que peu de poids devant la force de l'évidence contextuelle : s'il a depuis lors été admis que l'identification posait problème en soi<sup>13</sup>, à Arles et à une date haute (ce qu'il s'agissait précisément de démontrer), la conviction demeure qu'un portrait romain de haute qualité ne saurait représenter que César<sup>14</sup>. Or de notre point de vue, c'est cette démarche même qui témoigne d'une régression<sup>15</sup>.

### Les termes du débat

Il convient tout d'abord, pour plus de clarté, de rappeler brièvement les termes du débat. En premier lieu, des portraits sculptés de César ont été dédiés bien avant 44 av. J.-C. : ils sont amplement attestés par les sources littéraires et l'épigraphie<sup>16</sup>, de sorte que l'hypothèse est en soi parfaitement recevable. Toutefois, dans l'état actuel des connaissances, nous ignorons leur aspect : la dimension proprement iconographique de la diffusion des portraits de César *de son vivant* nous échappe totalement. Sur ce point, les données assurées concernent les portraits postérieurs à 44, date à laquelle l'atelier de Rome frappe monnaie à son effigie. Les portraits sûrs sont donc effectivement posthumes. Comme on l'a appelé à de nombreuses reprises, ils sont attestés selon deux types : le « type Tusculum », le plus ancien, dont la tête de série est le portrait conservé à Turin, et le « type Chiaramonti », augustéen et classicisant. La première des objections a consisté à souligner que le buste du Rhône ne reproduit aucun de ces deux types iconographiques : l'absence de frange frontale exclut totalement une dépendance vis-à-vis du type Chiaramonti, mais la confrontation avec le « type Tusculum » n'est pas plus convaincante, notamment en raison de proportions de la calotte crânienne et du visage très différentes. Même les partisans de l'identification avec César s'accordent sur ce point. Il n'est d'ailleurs probablement pas fortuit qu'aucune des deux expositions n'ait présenté côte à côte

le buste d'Arles et celui de Tusculum – qu'il s'agisse de l'original ou d'un moulage : les deux œuvres ont été dissociées tant la confrontation est peu concluante.

Je ne reviendrai pas sur le détail de ces divergences, qui ont été relevées à plusieurs reprises déjà<sup>17</sup> : qu'il suffise de rappeler ici que le buste du Rhône ne remplit pas les critères scientifiques à partir desquels on identifie les portraits romains selon la méthode de la « critique de copies » qui seule, par une mise en série et une confrontation rigoureuse des répliques d'un même original, autorise des conclusions assurées, en permettant d'échapper précisément aux jugements « forcément subjectifs<sup>18</sup> » relatifs aux ressemblances physiologiques.

L'un des principes qui fonde cette méthode est pratiquement implicite tant il est évident : ressemblance ne signifie pas identité. De fait, l'absence de conformité typologique suffit d'ordinaire à invalider une hypothèse d'identification : pour quelque personnage que ce soit, l'ensemble des études sur les portraits romains évacuent de la discussion et des listes de répliques les portraits « seulement » ressemblants – proches par la physiologie, le style ou l'expression, mais non identiques. Encore une fois, il importe de souligner que ce principe ne revient pas à nier qu'il ait pu exister des portraits « non canoniques » : il ne fait que sanctionner notre incapacité à les reconnaître aujourd'hui en l'absence de dédicace associée<sup>19</sup>.

L'argument du portrait « hors type » pourrait malgré tout être valide, si seul César ressemblait à César, en quelque sorte, autrement dit si ce dernier avait une physiologie si unique, singulière ou reconnaissable qu'on ne puisse le confondre avec personne. Mais la prudence est d'autant plus de mise qu'artistes et commanditaires romains ont progressivement mis en œuvre, du fait de la valeur d'*exemplum* qu'acquerraient les grandes figures politiques, un subtil jeu de mimétisme, d'imitation consciente : il consiste à « emprunter » aux portraits des dirigeants les caractéristiques physiologiques, stylistiques mais aussi expressives les plus notables pour les transposer sur les effigies des membres des élites (romaines ou locales), voire de simples particuliers : ce phénomène extrêmement fréquent est connu sous le nom de « visage d'époque » (*Zeitgesicht*). Il est vrai que César joua un rôle de premier plan dans le développement de ce processus, comme l'a démontré dès 1981 Paul Zanker, qui a dressé une première liste de portraits italiens « césarisants » : César est l'un des personnages de la fin de la République dont l'iconographie a été le

12. Long 2009 ; voir aussi, pour l'exposition au Louvre, Martinez 2012.

13. Dans Long 2009, 70, « le César du Rhône ne se rattache à aucune série connue », et Johansen 2009, 81.

14. Johansen 2009, 81. J'ai déjà évoqué ce point : Rosso, 2010, 300-301.

15. Pour reprendre le terme employé par Jean-Paul Demoule, dans l'entretien intitulé « Quid de César ? », 28 octobre 2010, par Laurent Ribadeau Dumas : <http://culture.france2.fr/patrimoine/actu/arles-quid-de-cesar--62042815.html?paragraphe=6>

16. Raubitschek 1954, 65-75. Voir également les remarques de J.-Ch. Balty dans ce volume, p. 40-44.

17. Rosso 2010, 291-292 ; dans ce volume : J.-Ch. Balty, p. 39-48 ; M. Denti, p. 83-95.

18. Je reprends l'expression de D. Roger : Roger 2012, 46.

19. Rosso 2010, 293.



plus fréquemment imitée – et ce jusqu'en pleine période augustéenne<sup>20</sup>, de sorte qu'une simple ressemblance ne saurait en aucun cas asseoir à elle seule l'identification. Elle constituerait même un argument de nature à en diminuer la probabilité, ne serait-ce qu'au plan statistique, puisqu'on possède un nombre beaucoup plus important d'exemples de *Caesargesichter* que de portraits de César lui-même.

Ainsi, suite à ces deux objections de poids – absence de conformité typologique et importance particulière du visage d'époque autour de César – s'il ne s'était pas agi du vainqueur des Gaules, figure éminente du « mythe national » comme l'ont rappelé notamment J.-P. Demoule et M. Denti, le débat aurait très certainement été clos avant même d'avoir été porté sur la scène médiatique.

### L'argument de la pièce unique

C'est pour sortir de l'aporie et tenter de justifier qu'un portrait de César ne reproduise pas son iconographie officielle, qu'a été introduit par les défenseurs de l'identification l'argument de la pièce unique<sup>21</sup>, qui consiste à enfermer l'œuvre dans un superbe isolement, y compris au plan muséographique. C'est effectivement là que renaît le « culte du bel objet » – en même temps que celui de la figure qu'il est supposé représenter. Le raisonnement est le suivant : les portraits sculptés connus de César sont tous posthumes, donc idéalisés, ils sont les produits stéréotypés, donc de moindre valeur artistique, d'un type officiel qui n'existerait pas avant 44 av. J.-C. Au contraire, celui d'Arles serait antérieur à la création même des types ; il ne pourrait donc pas les reproduire.

« Le portrait d'Arles constitue selon nous un type iconographique distinct, peut-être le plus ancien dans la série des représentations de César, à une époque où aucune image précise du dictateur n'est encore fixée ».

Pour la même raison, le portrait du Rhône ne pourrait être un exemple de « visage d'époque », car il ne saurait y avoir imitation s'il n'existe pas de type :

« Il paraît peu probable, à une période aussi précoce, qu'un magistrat romain ou l'un des notables locaux aient pu se faire représenter à la façon de César puisque son image n'est pas encore stéréotypée. La théorie du visage d'époque ne peut s'appliquer dans ce cas<sup>22</sup> ».

Le buste du Rhône serait donc le seul portrait actuellement connu à avoir été sculpté de son vivant, dès lors, toutes les anomalies se trouvent justifiées et les objections balayées. Ainsi, dans le cas précis du portrait arlésien, non seulement la non-concordance typologique n'a pas conduit à une remise en cause de l'identification, mais elle a même, paradoxalement, contribué à la renforcer, l'œuvre hors type n'ayant que plus d'intérêt. Nous serions en présence de l'œuvre unique, croquée sur le vif<sup>23</sup>, d'un artiste de talent, une œuvre d'importation suscitée par les circonstances exceptionnelles de la fondation coloniale arlésienne. Le mythe de l'authenticité physiologique (le « vrai visage de César ») rajoute encore à l'intérêt de la pièce et l'identification s'en trouve au contraire confortée.

Plus encore, cette non-concordance « imposerait » de remettre en cause la méthode même d'identification des portraits<sup>24</sup>, fondée sur une stricte comparaison entre portraits monétaires, les seuls à porter un texte, un nom et une date, et les portraits sculptés : l'exception, dans ce cas, ne confirmerait pas, mais infirmerait la règle<sup>25</sup>. En quelque sorte, pour sauver celui-là, il faudrait remettre en cause tous les autres, et l'ensemble de la méthode scientifique qui sous-tend les identifications. Les conséquences, on le comprend, sont considérables au plan épistémologique. Peut-on réellement accepter un tel retournement ?

Les remarques que je souhaiterais présenter à présent sont essentiellement de nature méthodologique, voire logique. Elles visent à répondre aux objections qui ont été faites aux critiques relatives à l'identification, tout en étant centrées sur une discussion de l'argument de la pièce unique, qui est central. En effet, cet argument repose sur des postulats discutables, en partie contradictoires et en marge du raisonnement scientifique.

En premier lieu, le portrait serait différent des effigies stéréotypées de César car antérieur au stéréotype<sup>26</sup>, voire à la notion même de type. Or il est inexact d'affirmer que les types iconographiques n'existent pas avant

23. D. Roger, paradoxalement, émet des doutes sur le fait que le portrait de Tusculum ait pu être réalisé « dal vero », comme le suggérait M. Borda (Roger 2012, 43), mais écrit à propos du praticien qui a réalisé le portrait d'Arles : « un artiste qui a travaillé sans contrainte réglementaire de fidélité, à partir d'une image de César – sinon en sa propre présence – qui n'avait pas encore la fonction de modèle obligatoire... » (Roger 2012, 46).

24. Long 2009, 72 : « la découverte de ce portrait (...) impose de reconsidérer le corpus des effigies de César ».

25. Long 2009, 66 : « Par son originalité, le portrait du Rhône (...) perturbe la méthodologie des images stéréotypées qui constituent aujourd'hui l'essentiel du corpus des portraits de César, dont il se démarque ».

26. Long 2009, 66 : « il n'existe vraisemblablement pas à l'époque républicaine un portrait figé de César ».

20. Zanker 1981 ; voir également Balty 1982, Balty 1993.

21. Long 2009, 58 : « un portrait unique, une ville double » ; « un *unicum* » ; 66 : « un *unicum*, une commande ponctuelle ».

22. L. Long, « Le regard de César », in : Long 2009, 70.

l'avènement du Principat et la diffusion du portrait impérial<sup>27</sup>. Un type existe dès lors que plusieurs portraits d'un même personnage sont réalisés à partir d'un même modèle, et ce phénomène est parfaitement attesté dès le début du 1<sup>er</sup> s. av. J.-C. pour des personnages éminents : comme l'a rappelé J.-Ch. Balty, Cicéron, Crassus, Caton, probablement Varron, et bien sûr Pompée, ont vu leur image diffusée selon ces principes<sup>28</sup>. Que nous ignorions l'aspect des portraits de César qui ont été indéniablement dédiés entre 48 et 44 ne signifie pas qu'il n'ait pas existé de type, mais seulement que l'état de la documentation ne nous permet pas d'en connaître les caractéristiques avant l'existence d'une effigie monétaire. De même, il est difficilement concevable que tous ces portraits, sculptés dans des régions très diverses et très éloignées de l'empire, n'aient pas dérivé d'un modèle dont la circulation à une vaste échelle ne posait aucune réelle difficulté pratique.

De surcroît, si ce portrait est « original » et se démarque de la documentation antérieurement exploitable, comment le reconnaître alors, au premier coup d'œil qui plus est, en vertu d'une acclamation spontanée ? On ne peut bien évidemment recourir au critère de reconnaissance – effectivement crucial dans le domaine du portrait – qu'en se fondant sur le donné connu. Dès lors, la pièce unique sort du champ où ce critère est applicable. Le propos est donc pour le moins contradictoire<sup>29</sup>. C'est que le portrait partagerait, nous dit-on, avec cette physionomie « stéréotypée » de César un nombre suffisant de caractéristiques communes pour que l'identification puisse tout de même être retenue<sup>30</sup>. Mais on retrouve dans ce cas l'argument du « visage d'époque » comme explication la plus probable pour rendre compte de ces traits communs. Dès lors, le buste perd son caractère exceptionnel pour devenir un portrait tardo-républicain de qualité dans une colonie de citoyens comme on en possède tant.

Parmi les signes distinctifs sinon uniques, du moins très rares, qui ont été mis en avant pour maintenir l'identification figurent des déformations crâniennes effectivement visibles sur plusieurs des portraits du Dictateur, et particulièrement évidentes sur celui de Tusculum : de profil, on note un aplatissement net de la partie sommitale, une hypertrophie de l'arrière de la calotte crânienne, et de face, une déformation du crâne

au niveau des tempes et du front, très accentuée aussi sur le portrait de Nimègue conservé à Leyde<sup>31</sup>. Or l'examen du portrait du Rhône révèle que ces déformations sont très peu perceptibles. Certes, la partie arrière du crâne manque, nous interdisant de vérifier ce détail important, mais on voit tout de même que sur la moitié antérieure de la calotte crânienne, on ne retrouve ni l'aplatissement ni la protubérance sommitale si caractéristiques. Je souscris pleinement aux remarques de M. Denti dans ce volume, qui souligne que les seules déformations observables sont à mettre au compte de l'absence de frontalité de la tête et donc des corrections optiques dans l'équilibre des traits du visage opérées à dessein par le sculpteur antique<sup>32</sup>.

Pour évacuer ce nouveau point, on a donc convoqué une panoplie sophistiquée de moyens pour mettre en évidence des déformations invisibles à l'œil nu, notamment une modélisation ou scan 3D des bustes d'Arles et de Tusculum, assortie d'une superposition des profils des deux oeuvres<sup>33</sup>, dans l'idée que repérer ces asymétries aiderait à asseoir l'identification. Ces observations auraient ainsi « permis de trouver des marqueurs communs entre la physionomie du buste d'Arles et celle du portrait italien, notamment des déformations osseuses peu accessibles au grand public, ou une fossette supra-thyroïdienne » et de conclure que les deux visages « paraissent se compléter<sup>34</sup> ». On en arrive donc à une seconde contradiction : si l'œuvre est unique, pourquoi modéliser ou superposer le portrait « stéréotypé » de Tusculum, dont il est censé se démarquer, afin de valider précisément l'identification avec César du portrait du Rhône ? En d'autres termes, pourquoi superposer deux effigies dont on veut prouver qu'elles sont différentes ?

La difficulté principale est qu'un portrait antique n'est ni un moulage du crâne de l'intéressé, ni un masque de cire appliqué sur son visage, ni une momie, mais une œuvre d'art. Plus encore que les moyens mis en œuvre, c'est le postulat de départ qui est discutable. Un simple argument de bon sens peut être opposé : si l'artiste qui a réalisé le buste d'Arles travaillait bien dans la veine « hyperréaliste » du portrait romain, comme l'affirme L. Long<sup>35</sup>, et s'il était libre de sculpter le « vrai visage » de César, pourquoi n'aurait-il pas cherché à rendre des particularités aussi singulières, si elles avaient existé ? Les spectateurs antiques ne pouvaient certes pas scanner le portrait pour repérer ces déformations : l'artiste

27. En dernier lieu Roger 2012, 46 : « ce portrait ne procède pas d'un type, car il est antérieur à cette notion ».

28. Je renvoie pour cela à l'étude de Megow 2005.

29. Cf. les remarques de L. Giuliani, *art. cit.* supra n. 4 : « Der Ausgräber sagt, er habe ihn sofort erkannt. Aber man fragt sich amüsiert, woran er ihn erkannt hat ».

30. Long 2009, 72.

31. Hoffer 1988, n°147, 310, fig.

32. Cf. p. 92-94.

33. Cf. Long 2009, figures p. 68.

34. Long 2009, 67.

35. Long 2009, 69 ; l'auteur parle également de « vérisme expressionniste ». Voir les critiques justifiées de Roger 2012, 43.

les aurait évidemment rendues visibles, donc reconnaissables... Il est fortement paradoxal d'affirmer d'un côté que le buste est le chef-d'œuvre d'un artiste particulièrement doué et qui « aurait travaillé sans contrainte réglementaire de fidélité<sup>36</sup> » et de rechercher dans le même temps avec des techniques médico-légales des traits physiologiques et des observations cliniques invisibles à l'œil nu. D'une certaine manière, réaliser une modélisation en trois dimensions d'un portrait pour découvrir des déformations crâniennes reviendrait à chercher des empreintes digitales sur les mains d'une statue antique...

L'argument est donc fondé sur des postulats anachroniques, qui font appel à des critères et à des méthodes d'identification actuellement utilisées à des fins bien différentes : il revient à considérer qu'un portrait antique, parce qu'il met en œuvre des formules artistiques destinées à rendre l'œuvre « réaliste », peut être traité comme une photographie ou un moulage. Malgré l'illusion scientifique qui fonde le recours à ces technologies<sup>37</sup>, la démarche consistant à fonder une identification sur la simple conjonction d'une probabilité contextuelle et d'une particularité physique connue par les textes représente une réelle régression méthodologique : à la Renaissance, quatre répliques d'un même original, conservées à Florence, Ancône, Rome et Naples, ont été considérées comme figurant Cicéron parce qu'elles présentaient une verrue<sup>38</sup>. Suite à l'interprétation erronée d'une source textuelle, on croyait qu'il s'agissait là d'une caractéristique physiologique propre au consul – jusqu'à ce qu'un portrait ayant conservé son inscription – le « Cicéron Mattei » – invalide l'identification<sup>39</sup>. On pourrait en dire autant de la tradition historiographique autour d'une série de portraits attribués dès le XVI<sup>e</sup> siècle à Scipion l'Africain : dans ce cas, c'est l'absence de barbe assortie d'une cicatrice en forme de croix sur le front qui a été retenue comme critère d'identification, sur la base d'un passage de Servius (*Ad. Aen. X*, 800) mentionnant les vingt-sept blessures que Scipion aurait reçues à la guerre<sup>40</sup>. Toutes proportions gardées, c'est là le type de démarche et d'approximation qui a été mis en œuvre à propos du buste du Rhône.

36. Roger 2012, 46.

37. Je tiens à préciser que le recours à la modélisation des sculptures antiques peut apporter de précieuses informations à l'étude des sculptures antiques, si les questionnements portent sur les techniques de fabrication ou de reproduction des œuvres, sur le rapprochement de fragments conservés en des lieux différents, sur la restitution de statues ; en l'occurrence, elle ne saurait cependant aider à identifier un personnage.

38. Pour la réplique des Offices, voir Zanker 2000 [2001], 41, fig. 7.

39. Zanker 2000 [2001], *passim*, part. 19-21, et 42, fig. 8.

40. Cf. Queyrel, à paraître.

Plus généralement, le certificat d'originalité absolue attribué à ce portrait ruine toutes les objections : mais ce faisant, il annihile aussi toute argumentation scientifique contraire. Certes, on reconnaît que ce César-là est différent des autres, mais il s'agirait de la seule image non stéréotypée qui nous soit parvenue ; certes, il ne s'insère pas dans la typologie, mais au moment de sa création, les types n'existaient pas ; certes, beaucoup de portraits privés l'ont imité pendant plusieurs décennies, mais à cette époque le visage d'époque ne pouvait s'appliquer. Seuls les portraits posthumes étant appréhendables ou accessibles à l'étude, dès lors qu'on affirme que le portrait représente César de son vivant, plus aucune discussion n'est possible.

L'argument de la pièce unique a donc deux grands mérites. En premier lieu, il est le seul susceptible de sauver l'identification avec César ; en outre, il permet de faire l'économie d'une confrontation scrupuleuse avec ses portraits avérés, mais aussi avec les effigies privées de la période ; par conséquent, il dispense aussi de discuter les hypothèses proposées dans les très nombreuses études consacrées à ce sujet. En outre, le raisonnement est parfaitement circulaire : le portrait est différent du type créé en 44, donc il est antérieur à 44, donc il ne peut représenter que César dans le contexte arlésien. Cela revient à dire que c'est parce qu'il est différent de César qu'il représente bien César.

En cela, il est logiquement irréfutable. Il ne l'est pas parce qu'il emporte l'adhésion, mais parce qu'il rend inutile tout élément ou pièce de comparaison, chaque parallèle que l'on pourra proposer à partir des autres témoignages. Il est irréfutable surtout parce qu'il se fonde sur un principe totalement inverse de celui qui fonde la discipline : l'insertion des œuvres dans leur contexte, la mise en série, la recherche de parallèles probants pour mettre à l'épreuve les hypothèses. En effet, en faisant du portrait du Rhône un *hapax*, on l'extrait de la série des portraits de César, des portraits privés qui les imitent et du portrait romain en Gaule. Si on ne compare le portrait qu'à ceux de César, on conclut à une ressemblance : il est frappant qu'aucune des contributions du catalogue d'exposition n'ait proposé un parallèle qui ne soit pas un portrait de César ou considéré comme tel. Mais en procédant ainsi, on passe volontairement sous silence toute la documentation susceptible de mettre en cause l'identification, en l'occurrence la foule des portraits romains, anonymes ou non, parfois de grande qualité, avec lesquels cette ressemblance n'est pas moins forte. Je me permettrai de renvoyer au philosophe des sciences K. Popper, qui a établi le critère de réfutabilité comme critère du raisonnement scientifique. Selon lui, si les énoncés qui contredisent une théorie (on les appelle « falsificateurs potentiels »), sont vrais, la théorie



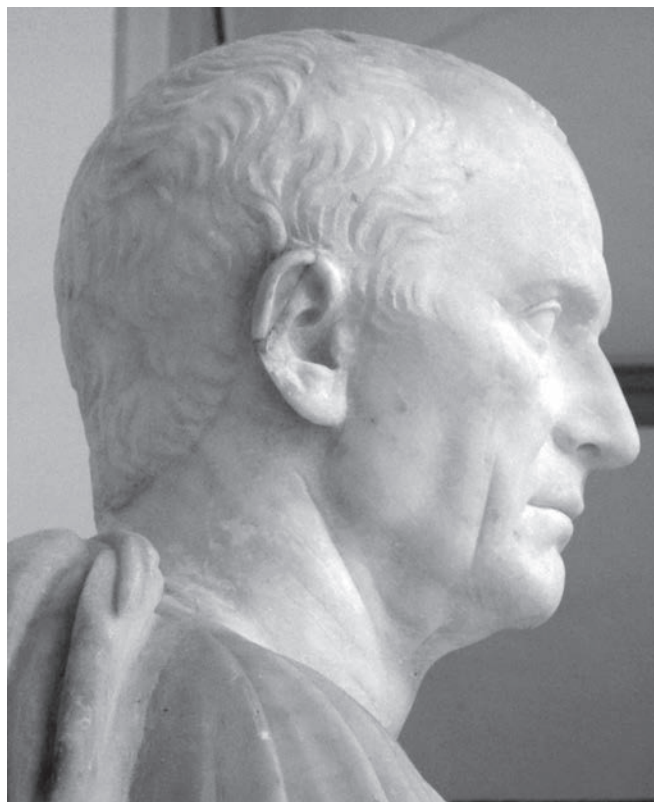
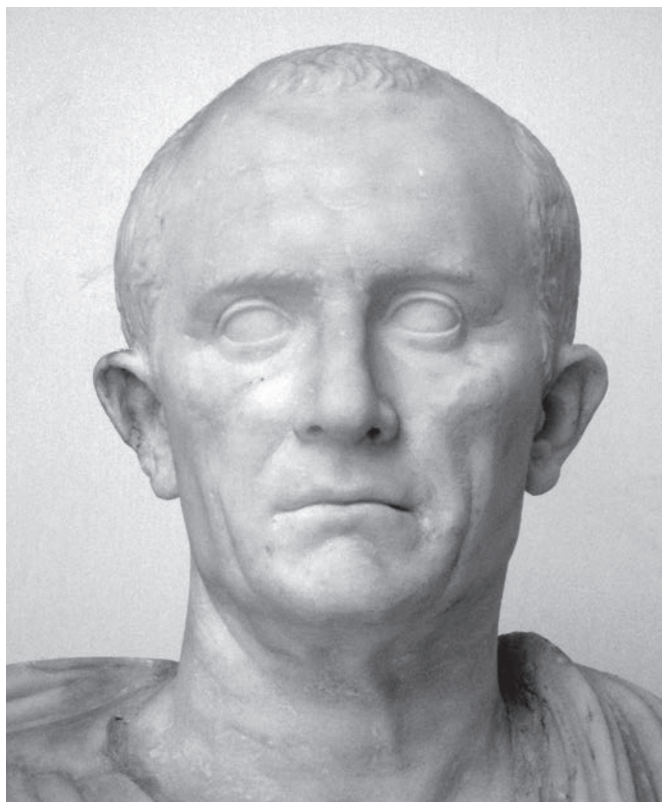


Fig. 1. a-b : Portrait de M. Nonius Balbus père : face et profil, Naples, Musée archéologique national, inv. 6167 (cliché E. Rosso).

est fausse ; inversement, si les énoncés avec lesquels elle s'accorde sont vrais, ils la corroborent.

En guise de conclusion, je me contenterai d'évoquer de nouveau quelques-unes des effigies « césarisantes » les plus suggestives. La première provient de la ville d'Herculanum, où l'éruption du Vésuve a permis la conservation de ce que nous avons d'ordinaire perdu, à savoir les inscriptions qui accompagnaient les portraits. L'effigie en question n'est donc pas anonyme : la statue en marbre d'homme à la calvitie prononcée, au toupet capillaire central, aux joues creuses, aux rides en pattes d'oie, aux lèvres serrées et tombantes aux commissures, à la pomme d'Adam marquée (toutes caractéristiques que l'on a retenues à Arles pour confirmer l'identification), ne figure pas César, mais M. Nonius Balbus père<sup>41</sup>, dont le fils homonyme, lui aussi honoré par plusieurs statues en marbre dans sa ville natale, exerça des fonctions importantes au début du Principat (**fig. 1**). Ce personnage, père d'un gouverneur de Crète et Cyrénaïque de l'époque augustéenne, est donc un strict contemporain de César et il lui ressemble indéniablement : il lui ressemble jusque dans la mimique dissymétrique de la bouche, preuve de ce que le visage d'époque césarien

existe dès cette époque. C'est en réalité uniquement par des portraits de ce genre que l'on peut approcher indirectement l'aspect des effigies contemporaines de César ou de peu postérieures à sa mort qui ne nous sont pas parvenues : elles attestent que la physionomie du Dictateur, dans les sphères dirigeantes, était déjà célèbre et imitée. Plus encore, ce portrait de M. Nonius Balbus père est connu en deux exemplaires ou répliques, le même modèle ayant été utilisé pour une statue en toge et pour une statue équestre, toutes deux en marbre. C'est bien la preuve que même pour un personnage de rang local, on reproduisait bien un « type ». Le phénomène du visage d'époque existe donc bel et bien à une date haute, et il est attesté dans une cité de moyenne importance comme Herculanum. L'existence même d'un portrait comme celui-ci invalide indirectement le raisonnement qui a été proposé pour le buste du Rhône. En effet, Nonius Balbus ne ressemble pas moins à César que le portrait arlésien (et de ce fait, tous deux se ressemblent) or nous savons que ce n'est pas lui. Le visage d'époque n'est donc pas une « théorie<sup>42</sup> » ou une hypothèse, mais un phénomène avéré par les contextes archéologiques et l'épigraphie, dont ne peut en faire l'économie dans un raisonnement

41. Naples, Musée archéologique national, inv. 6167 ; Zanker 1981, fig. 17-18.

42. L. Long, « Le regard de César », in : Long 2009, 70.





Fig. 2. Portrait masculin : Copenhague, NCG, IN 721 (d'après Johansen 1994, 85).

scientifique. Mais quel nom aurait-on donné à ce portrait de Nonius Balbus père s'il avait été retrouvé sans inscription dédicatoire ? On le voit, l'emploi du marbre, la qualité de l'œuvre, le type statuaire ou la ressemblance physiologique ne sont pas des critères suffisants pour l'identification, même s'ils sont réunis.

À côté des rares personnages qu'il nous est donné d'identifier, il y a la masse des portraits anonymes tout aussi « ressemblants », sans qu'on puisse pour autant retenir qu'ils figuraient le Dictateur – quoique l'identification ait été proposée pour la plupart d'entre eux par le passé. Certains ont dû figurer des personnalités éminentes du moment : c'est le cas notamment d'une statue de Copenhague, proche du « type Chiaramonti » de César – une statue en pied nue, peut-être de type militaire, qui a pu représenter un général<sup>43</sup> (fig. 2).

De même, un buste d'Acireale, de très belle facture et d'une présence extraordinaire, s'insère dans cette série<sup>44</sup>. Il n'est plus aujourd'hui considéré comme un portrait du Dictateur, mais une confrontation avec le portrait d'Arles montre une fois de plus que les correspondances

physionomiques sont réelles et qu'elles s'expliquent par un dénominateur commun qui est, en filigrane ou en creux, le portrait de César (fig. 3).

On pourrait multiplier les exemples de ces visages césarisants qui ressemblent tout autant à César que le portrait d'Arles, et qui nous montrent surtout que nombre de portraits d'excellente qualité doivent rester anonymes. Sans adopter systématiquement une position hypercritique, ces effigies, par leur nombre et leur qualité, incitent au moins à la prudence – et les évacuer du débat ne saurait être de bonne méthode. Même si la documentation, il est vrai, est mal publiée, de telles effigies ne sont pas rares dans le Sud de la Gaule : j'en ai donné une première liste dans l'article de la *Revue Archéologique*, mais elle pourrait aisément être étoffée. Un portrait de Graveson, bien qu'il soit en calcaire, est sans doute le portrait gaulois le plus proche des portraits de César du « type Chiaramonti », en particulier de la réplique de Nimègue (fig. 4) : de taille supérieure à la grandeur naturelle, il témoigne de l'extraordinaire prégnance de ce qui est bel et bien un type dans la *Provincia* à l'époque augustéenne.

Doit-on, à la suite de la découverte du Rhône, considérer que tous ces portraits indéniablement ressemblants pourraient tous représenter César pour peu qu'ils proviennent d'une colonie julienne ? C'est ce que suggère à demi-mots L. Long ; mais outre le fait que le buste d'Arles y perdrait son statut exceptionnel, il se trouve que l'effigie du Rhône est loin d'être la première à avoir été attribuée au Dictateur. Pour la seule Narbonnaise, il y a quelques décennies encore, on attribuait pour la Gaule deux portraits privés à César : ceux de Chiragan et de Poilhes<sup>45</sup>... Plus aucune étude ne retient aujourd'hui ces identifications, car la méthode de la « critique de copies » a précisément été mise au point pour sortir de ces dénominations fantaisistes. Aujourd'hui, grâce à l'accroissement de la documentation, aux connaissances historiques qui s'affinent, aux apports de l'archéologie, la tendance actuelle de la recherche est d'inviter à la prudence et de remettre en cause les attributions anciennes. Voir ressurgir ici, dans un contexte et des moyens bien différents, mais avec les mêmes présupposés, la course aux identifications et la perspective « attributionniste<sup>46</sup> » ne peut laisser les spécialistes indifférents.

En dernier lieu, je souhaiterais revenir brièvement sur l'argument du « qui d'autre ? », qui est strictement symétrique de celui de l'*unicum*. Il n'y aurait, malgré les difficultés méthodologiques, aucune alternative à l'identification. Là encore, proposer d'autres noms équivaldrait à substituer à une identification peu sûre des

43. Copenhague, NCG, IN 721 : Johansen 1994, n°30, 84-85, fig.

44. Acireale, Biblioteca Zelantea : Boehringer 1933, 19-20, pl. 1-7. 4 ; Johansen 1967, cat. n°1, 52-53 (portrait d'inconnu).

45. Rosso 2010, 267.

46. L'expression est de M. Denti, infra p. 84, 87, 94.

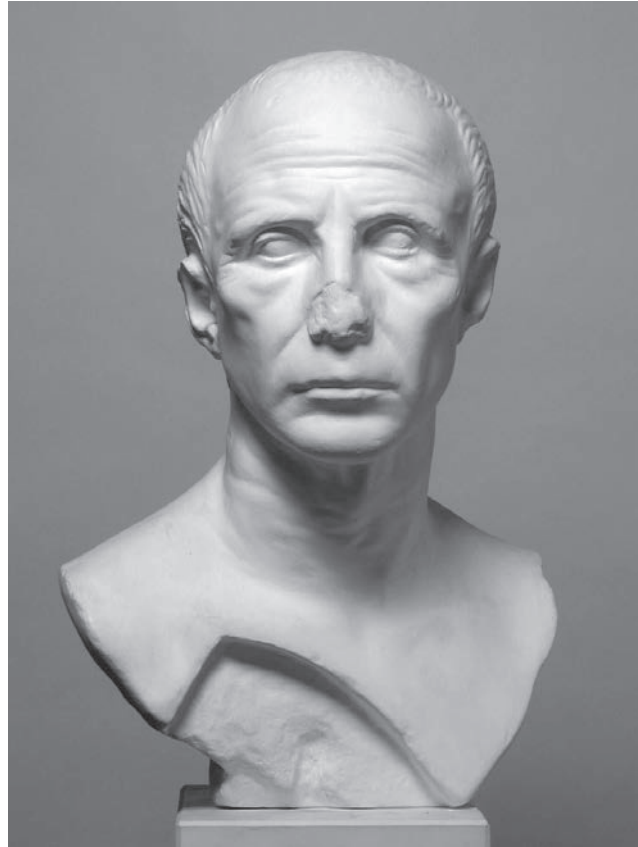


Fig. 3. Portrait masculin, provenant d'Acireale, moulage  
(Copyright Archäologisches Institut der Universität Göttingen).

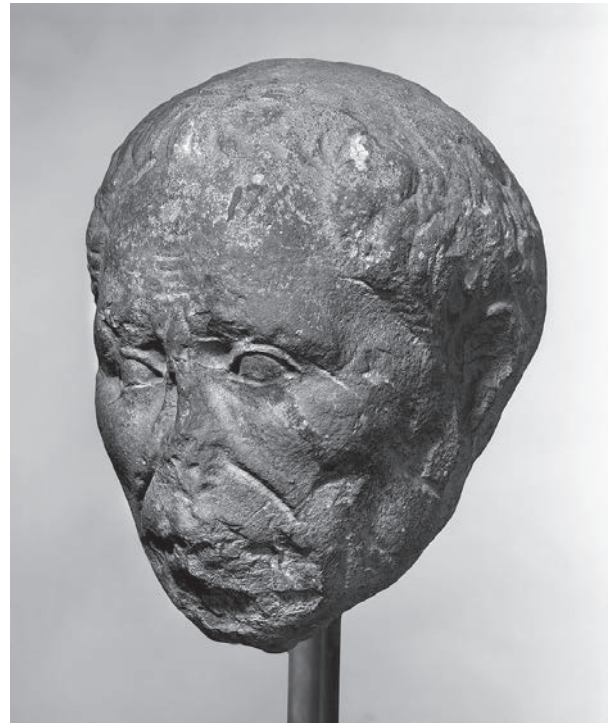
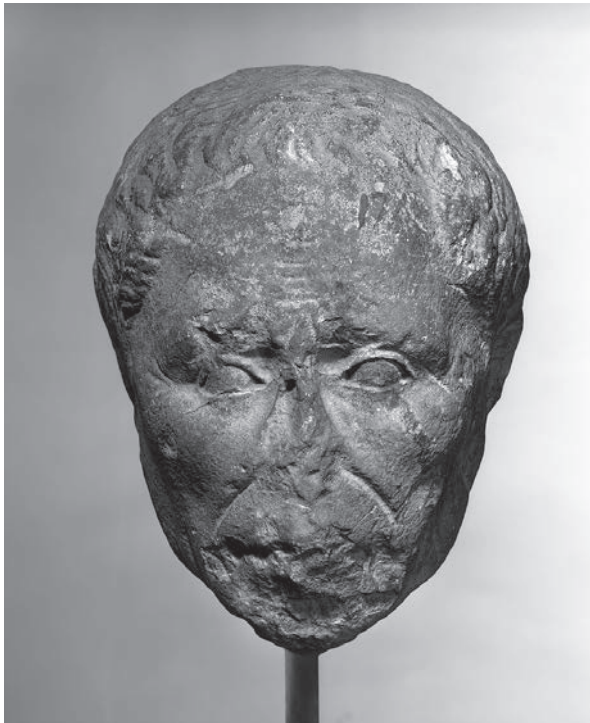


Fig. 4. a-b : Avignon, Musée Calvet : portrait masculin provenant de Graveson (cliché CNRS, Centre Camille Jullian).

hypothèses tout aussi fragiles. Néanmoins les exemples vésuviens cités précédemment nous indiquent le type de personnages qui pouvaient être concernés : il ne s'agit bien évidemment pas de simples particuliers, mais de personnages qui par leur carrière et du fait des circonstances historiques qui l'ont favorisée, ont voyagé, côtoyé les plus importants des acteurs des guerres civiles, éventuellement combattu à leurs côtés et de ce fait, amplement dépassé l'horizon local qui était celui de leur petite patrie. Ces personnages, tout comme les vétérans d'Arles, connaissaient parfaitement les traits de César, et on comprend parfaitement qu'ils aient voulu les imiter. On pense notamment à des gouverneurs ou légats qui, chevaliers ou sénateurs, ont exercé des charges dans la Transalpine et future Narbonnaise. M. Denti a suggéré quelques pistes : c'est indéniablement en ce sens qu'il conviendrait de poursuivre les recherches sur les descendants possibles des personnages directement impliqués dans la fondation coloniale. M. Denti a en particulier noté les intérêts des *Annii* et des *Mettii*, deux familles éminentes de l'aristocratie arlésienne, en Asie Mineure et les a mis en relation avec la provenance du marbre dans lequel a été sculpté l'effigie – les carrières de *Dokimeion*<sup>47</sup>. Cette suggestion particulièrement intéressante contribue à éclairer cette donnée matérielle présentée elle aussi comme extraordinaire : on ne peut toutefois que s'étonner de l'utilisation qui a été faite des résultats de cette analyse. On a en effet voulu en faire un indice en faveur d'une date haute<sup>48</sup>. Or d'après les recherches les plus récentes, l'exploitation et l'exportation à grande échelle du marbre blanc comme de la brèche veinée de *Dokimeion* ne sont pas antérieures à l'époque médio-augustéenne, voire tardo-augustéenne<sup>49</sup> : voilà qui contredit sérieusement la datation entre 45 et 44 av. J.-C., et apporte au contraire un argument supplémentaire en faveur d'une datation augustéenne du buste. L. Long rappelait lui-même dans la publication de 2009 qu'un bloc de ce marbre était présent dans l'épave *Riches Dunes 4*, datable des années 30-10 av. J.-C., qui correspond en effet aux décennies centrales du règne d'Auguste<sup>50</sup>. Un nombre important

d'indices convergent donc davantage vers cette datation que vers les années 40 avant notre ère.

Si l'argument de l'*unicum* semble « fonctionner » en dépit des obstacles logiques et méthodologiques qui devraient l'invalidier, c'est parce qu'il satisfait une conception moderne de l'œuvre d'art comme création unique et originale autant que notre fierté de posséder un authentique témoin d'un art réaliste. Pourtant, cette vision est anachronique : l'ensemble des recherches récentes sur l'art romain ont révélé que le statut de l'original est très différent dans l'Antiquité. Ainsi, en soustrayant ce portrait à la mise à l'épreuve de la réfutation, nous ne nous ôtons pas seulement la possibilité même de l'étudier ; nous risquons fort de basculer dans un domaine qui relève davantage de la foi ou du mythe – et celui de César est particulièrement tenace<sup>51</sup>.

En octobre 2015 a été publié un nouvel ouvrage sur le Mausolée des *Iulii* de Glanum (X. Delestre, Fr. Salvat et J.-C. Golvin, *Le Mausolée de Saint Rémy de Provence. Les Iulii, Jules César et la bataille de Zéla*, Paris, Éditions Errance, 2015). Les auteurs proposent de lire dans le panneau historié nord du socle une représentation de la bataille de Zéla (47 av. J.-C.), à laquelle les dédicataires du monument auraient participé, et de reconnaître César lui-même dans le guerrier qui désarçonne l'Amazone en la tirant par les cheveux. Or le visage du personnage est complètement détruit, ce qui rend cette identification purement fantaisiste. Mais les auteurs vont plus loin encore en déclarant à propos du dessin de restitution de la scène originelle : « pour donner l'idée du visage détruit, qui devait être ressemblant, nous nous sommes inspirés du portrait contemporain découvert dans le Rhône » (p. 66). L'identification de ce dernier est par ailleurs présentée dans le texte comme « indubitable », sans aucune référence et aucun argument. Ainsi se multiplient les effigies de César en Gaule, une identification douteuse servant de socle à une proposition plus fragile encore, en une étonnante surenchère.

47. M. Denti, 13 du manuscrit. Pour l'identification des marbres, voir Blanc, Bromblet 2009.

48. Long 2009, 70.

49. Pensabene 2011 ; Bruno *et al.* 2011 [2012], 406-407 : « *si può affermare che l'uso su vasta scala e l'ampia diffusione del marmo frigio di Docimium non siano avvenuti prima degli ultimi anni del I sec. AC* » ; 414. La provenance phrygienne du marbre des statues du groupe statuaire de la grotte de Tibère de Sperlonga conduit à en abaisser la datation au début de l'époque impériale. Je tiens à remercier C. Evers qui m'a communiqué cette dernière référence bibliographique.

50. Long 2009, 70-71.

51. Il est tout à fait intéressant de noter que tout récemment, un débat à bien des égards similaire à celui qui a marqué les découvertes du Rhône est né autour du visage de Robespierre, reconstitué à partir de ses portraits artistiques : si le bien-fondé de la démarche a été critiqué par certains historiens, c'est encore l'illusion de saisir le « vrai visage » du personnage qui a guidé cette tentative, réalisée par un médecin légiste et un spécialiste de reconstitutions faciales ; de nouveau, il a été nécessaire de rappeler la distance qui sépare un portrait sculpté, un moulage réalisé sur le cadavre et une statue de cire... Cf. <http://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/20131219.OBS0257/les-pathologies-de-robspierre-revelees-par-la-reconstitution-en-3d-de-son-visage.html>

## Bibliographie

- Balty 1982** : J.-Ch. Balty, Portrait et société au I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, in : *Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin*, 2/3, 1982, 139-142.
- Balty 1993** : J.-Ch. Balty, *Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt*, Mayence, Ph. von Zabern, 1993, 36 p., 20 pl.
- Blanc, Bromblet 2009** : Ph. Blanc, Ph. Bromblet, Déterminer l'origine des marbres sculptés, in : L. Long, P. Picard 2009, 84-87.
- Boehringer 1933** : E. Boehringer, *Der Caesar von Acireale*, Stuttgart 1933, 27 p.
- Bruno et al. 2011 [2012]** : M. Bruno, D. Attanasio, W. Prochaska, I marmi docimien dei gruppi scultorei dell'antro di Tiberio a Sperlonga, in : *Lazio e Sabina*, 8, *Atti del Convegno 30-31 marzo, 1 aprile 2011*, Rome, Quasar, 2012, 402-417.
- Denti 2008** : M. Denti, L'art du portrait en Grèce et à Rome, ou de l'approche ethnique et formaliste à un phénomène culturel et politique, *Perspective*, 2008/1, 72-78.
- Goudineau 2009** : Chr. Goudineau, *Arelate duplex*, Arles la double, in : L. Long, P. Picard 2009, 22-27.
- Hofter 1988** : M. Hofter, *Porträt*, in : *Kaiser Augustus und die verlorene Republik (cat.expo. Berlin)*, Berlin, 1988, 194-199.
- Johansen 1967** : Fl. Johansen, Antichi ritratti di Caio Giulio Cesare nella scultura, *AnalRom* 4, 1967, 7-68.
- Johansen 1994** : Fl. Johansen, *Roman Portraits I : Ny Carlsberg Glyptothek*, Copenhagen, 1994, 321 p.
- Johansen 2009** : Fl. Johansen, Les portraits de César, in : L. Long, P. Picard, 2009, 73-83.
- Long, Picard 2009** : L. Long, P. Picard (dir.), *César. Le Rhône pour mémoire. Vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles*, Arles, Actes Sud, 2009, 392 p.
- Long 2009** : L. Long, Le regard de César. Le Rhône restitue un portrait du fondateur de la colonie d'Arles, in : L. Long, P. Picard 2009, 58-77.
- Martinez 2012** : J.-L. Martinez (dir.), *Arles, les fouilles du Rhône. Un fleuve pour mémoire, Album de l'exposition, Paris, Musée du Louvre (9 mars-25 juin 2012)*, Paris, Louvre éditions, Actes Sud, 2012, 46 p.
- Megow 2005** : W.-R. Megow, *Republikanische Bildnis-Typen*, Francfort, 2005.
- Pensabene 2011** : P. Pensabene, Cave di marmo bianco e pavonazzetto in Frigia. Sulla produzione e sui dati epigrafici, *Marmora*, 2011, 71-134.
- Queyrel, à paraître** : F. Queyrel, Rasage et cicatrice rituels ? À propos de quelques portraits de « prêtres isiaques », in : *Les acteurs des cultes isiaques. Identités, fonctions et modes de représentations, actes du colloque international de Liège, 23-24 septembre 2013*, à paraître.
- Raubitschek 1954** : A. E. Raubitschek, Epigraphical Notes on Julius Caesar, *Journ. Hell. Stud.*, 44, 1954, 65-75.
- Rosso 2009** : E. Rosso, Le nez de César, *L'Histoire*, 342, mai 2009, 20-21.
- Rosso 2010** : E. Rosso, Le portrait tardo-républicain en Gaule : essai de bilan critique, *Revue Archéologique*, 2010-2, 259-307.
- Zanker 1981** : P. Zanker, Das Bildnis des M. Holconius Rufus, *AA*, 1981, 349-361.
- Zanker 1982** : P. Zanker, Herrscherbild und Zeitgesicht, in : *Akten 'Römisches Porträt'. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin* 2/3, 1982, 307-312.
- Zanker 1983** : P. Zanker, Zur Bildnisrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der iulisch-claudischen Kaiser, in : M. Cébeillac-Gervasoni (dir.), *Les « Bourgeoisies » municipales italiennes aux II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> siècles av. J.-C.*, (Centre Jean-Bérard), Naples, 1983, 251-266, pl. 23-34.
- Zanker 1995** : P. Zanker, Individuum und Typus. Zur Bedeutung des realistischen Individualporträts der späten Republik, *AA*, 1995, 473-481.
- Zanker 2000 [2001]** : P. Zanker, I ritratti di Marco Tullio Cicerone : visione, autorappresentazione, interpretazione, in : E. Narducci (dir.), *Cicerone. Prospettiva 2000*, Atti del Symposium Ciceronianum Arpinas, Arpino, 5 maggio 2000, Florence, 2001, 16-58.





## Le portrait de « César » découvert dans le Rhône

# Il Cesare di Arles e il Cesarione di Ierapetra

### Paolo Moreno

Professore emerito di Archeologia e storia dell'arte greca e romana  
Università degli Studi Roma Tre  
Dipartimento di Studi Umanistici

### Résumé

La possibilité d'identifier César dans le portrait du Rhône se confirme non seulement par la ressemblance physiognomique avec le dit « César vert » de Berlin (Altes Museum) sculpté dans le schiste de Hammamat, tout comme Ptolémée X de Vienne (Kunstistorisches Museum), mais aussi avec le visage de la statue en bronze de Césarion. Cette dernière a été enfouie dans le sable sur la plage crétoise d'Hiérapétrá en face de l'Égypte, pour sauver de la *damnatio memoriae* l'image du « roi des rois », après que le jeune fils de Cléopâtre et de César, fut supprimé par Octavien. Sur cette tête en bronze, le prognathisme ptolémaïque renvoie à la mère ; par les traits vigoureux du visage, le jeune héritier des Pharaons, d'Alexandre et de César ressemble au portrait du fondateur d'*Arelate*. La correspondance formelle entre des oeuvres de techniques et de contextes différents : le buste en schiste de tradition égyptienne, la statue alexandrine en bronze, le portrait en marbre de Paros d'un marchand italien à Délos, et le buste d'Arles en marbre anatolien (*Dokimeion*), soutient la théorie que l'expression objective dans la Rome républicaine était liée au réalisme, pratiqué par les sculpteurs de la fin de l'époque hellénistique dans les pays méditerranéens.

**Mots-clefs :** César, Césarion, Cléopâtre VII, Portraits, Ptolémée X, Réalisme, Sculpture hellénistique.

### Abstract

The ability to identify Caesar in the bust from the Rhône is due to the physiognomic resemblance not only with the so-called "green Caesar" of Berlin (Altes Museum) carved from Egyptian schist as well as the Ptolemy X of Vienna (Kunstistorisches Museum) but also with the face of the bronze statue of Caesarion (Iraklio, Museum). The latter was concealed in the sand on the beach of Ierapetra (south-east coast of Crete), in order to rescue the image of the "king of the kings" from *damnatio memoriae*, after the young son of Cleopatra and Caesar was killed by Octavian. In that bronze statue, the Ptolemaic prognathism refers to the queen; by the other strong-defined features, the young heir to the Pharaohs, Alexander and Caesar, resembles the portrait of the founder of *Arelate*. The formal correspondence between such works of different techniques and contexts – the schist bust in the Egyptian tradition, the Alexandrine bronze statue, the portrait of an Italian merchant at Delos carved from Parian marble, and the Arles bust carved from Anatolian marble (*Dokimeion*) – supports the theory that the object of expression in Republican Rome was related to the realism practiced by late Hellenistic sculptors in the Mediterranean.

**Keywords:** Caesar, Caesarion, Cleopatra VII, Hellenistic Sculpture, Portraits, Ptolemy X, Realism.

La possibilità di riconoscere Giulio Cesare, fondatore della colonia di *Arelate* (46 a. C.), nel busto emerso dalle acque del Rodano<sup>1</sup> (**fig. 5**), trova un sorprendente argomento nell'analogia con un'immagine del figlio di Cesare, nato ad Alessandria nel giugno 47 da Cleopatra VII. Il Dittatore riconobbe privatamente la paternità, autorizzando la madre ad accostare nell'erede il nome di Cesare a quello di Tolemeo : fu il popolo di Alessandria a imporre il diminutivo *Kaisárion*, « piccolo Cesare ». L'iconografia di Cesarione inizia nell'anno della nascita, quando le monete di Cleopatra a Cipro mostrano la regina che stringe al seno l'infante<sup>2</sup>, sulla tradizione di Iside che allatta Horus.

Cleopatra era stata nominata coregente dal padre Tolemeo XII nel 52. La prima immagine successiva alla morte del genitore nel 51, sul rilievo in calcare dal Fayyum al Louvre, ha la piena titolatura greca, « Cleopatra regina dea che ama il padre » : porge offerte a Iside seduta col piccolo Horus<sup>3</sup>.

Il gruppo plastico, che illustra la maternità divina anche fuori dall'Egitto, conta l'esemplare in marmo ad Alessandria, oggi integrato da Franck Goddio col bambino trovato a Canopo<sup>4</sup>. Ricordiamo una terracotta a Ercolano<sup>5</sup>, e il marmo di età imperiale da *Pérge* nella *Pamphylia*<sup>6</sup>. Il passaggio al culto cristiano di Maria con Gesù bambino è annunciato in Egitto dalla stele di una madre nel tipo isiaco da Medinet al-Fayyum, riconsacrata con l'incisione di due croci (Berlino, Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst)<sup>7</sup>.

Svetonio (« Cesare », 52) cita l'opinione di chi ad Alessandria aveva conosciuto Cesare e poi ne aveva visto crescere il figlio : « non pochi dei Greci hanno tramandato che era molto simile a Cesare nella bellezza dell'aspetto (*forma*) e nel portamento (*incessus*) » ; sono parametri che Cicerone (« Bruto », 261) proponeva per esaltare il successo dell'oratoria di Cesare « in qualche modo magnifica e nobile anche per la voce, il gesto (*motus*) e la bellezza dell'aspetto (*forma*) ».

Nella continuità generazionale, lo specifico paragone che proponiamo per il marmo di Arles è il ragazzo in bronzo al Museo di Iráklio (**fig. 4, 8**)<sup>8</sup>, da Ierápetra (antica *Hierápytna*) nella parte orientale di Creta, sulla costa prospiciente l'Egitto. Fu trovato casualmente nel 1958 sulla spiaggia a tre metri e mezzo di profondità, in piedi sul piano di roccia sottostante la sabbia.

È il risultato dell'intenzionale occultamento della statua di un personaggio eminente, condannato da un nuovo potere. Un seppellimento attuato sul litorale da parte di abitanti dell'isola, fedeli alla memoria del precedente regime, in vista di un recupero che la sorte ha invece affidato ai nostri giorni.

Ad Alessandria le immagini di Cleopatra erano state salvate da Ottaviano vincitore nel 30, per intercessione dell'autorevole cittadino Archibio, che aveva offerto alto riscatto (Plutarco, « Antonio », 86, 9). Una parziale *damnatio memoriae* risulta praticata per la statua di Cesarione in abito faraonico da Karnak al Museo Egizio del Cairo : il nome – scritto sul pilastro dietro la figura – fu martellato<sup>9</sup>. Il volto, pur nella parvenza egizia e nella tecnica locale (**fig. 6**), risponde ai tratti individuali del bronzo (**fig. 4**) : sporgenza degli zigomi, limitata apertura delle palpebre, angolazione delle sopracciglia, fronte bassa, la frangia della pettinatura, che qui spunta sotto il copricapo dei faraoni per esplicito richiamo alla moda romana.

Dopo il suicidio di Cleopatra (13 agosto del 30), Ottaviano mise a morte Cesarione, su consiglio del proprio maestro *Áreios* (Plutarco, « Antonio », 81, 15), per la stretta dipendenza del ragazzo dal nome e dal prestigio di Cesare, privilegi ereditati entrambi dallo stesso Ottaviano, ma per adozione : *ouk agathòn polykaisaríe*, « non è bene, tanti Cesari », furono le crudeli parole del letterato, che parafrasava per assonanza un verso omerico (« Iliade », 2, 204), quando Odisseo raccomanda agli Achei in corsa verso la riva per salvare le navi dalla minaccia dei Troiani, *ouk agathòn polykoiraníe*, « non è bene, tanti capi », da *koíranos*, sovrano, signore, comandante. A renderlo popolare, Cesarione aveva soprattutto la somiglianza fisica che possiamo verificare.

Prima che fosse noto il marmo da Arles (**fig. 5**), il riconoscimento di Cesarione nel bronzo era principalmente assicurato dalla parentela col « Cesare verde » dei

1. Long 2009, 58-77, ivi figure ; Rosso 2010, 288-297, fig. 15-17 ; Roger 2012, fig. alle p. 40, 44-47 ; Tisset 2012 ; Corazzi, Sparavigna 2013, fig. 2, 3, 4, 5.

2. Martini 1989, 100, n. 440, tav. 44 ; Walker 2001 [2003], fig. 7a ; Moreno 2009, 35, fig. 41.

3. Etienne 1998, 290, n°244 ; Andrae 2006a, 59-61, Kat. 13, fig. 33.

4. El-Fattah Yussef 2006, 116-117, Cat. 6.

5. Tran Tam Tinh 1990, 778, n. 234, tav. 516 ; Moreno 1999, 123, fig. 163 ; Bragantini 2006, 178, n°III.35.

6. Özgür 1987, 68-69, n°27 ; Tran Tam Tinh 1990, 778, n. 228, tav. 514 ; Moreno 1999, 123, fig. 159.

7. Effenberger, Severin 1992, 153-154, n°66 ; Dubois 1997, 201-203, fig. alla p. 203 ; Moreno 2009, 55, fig. 43.

8. Daux 1959, 568-793, particolarm, 732 ; Raftopoulou 1975, tav. I-VI ; Raftopoulou 1978 [1979], 44, tav. 16, fig. 7 e 9 ; tav. 17, fig. 10 e 12 ; Tsipopoulou 1995, 53 ; Moreno 2003 [2005], 204, fig. 28-29 ; Moreno 2009, 59-62, fig. 48, 53 ; Lagogianni-Georgakarakos 2015, 258, n. 34.

9. Queyrel 1998, 285, n°229 : impropria identificazione con Marco Antonio ; la giovane età e la frangia (anziché i riccioli) si riferiscono a Cesarione ; Parogni, Barresi 2001 [2003], 456, fig. 5-6 : Cesarione ; Moreno 2003 [2005], 204, fig. 26 ; Moreno 2009, 61-62, fig. 50.

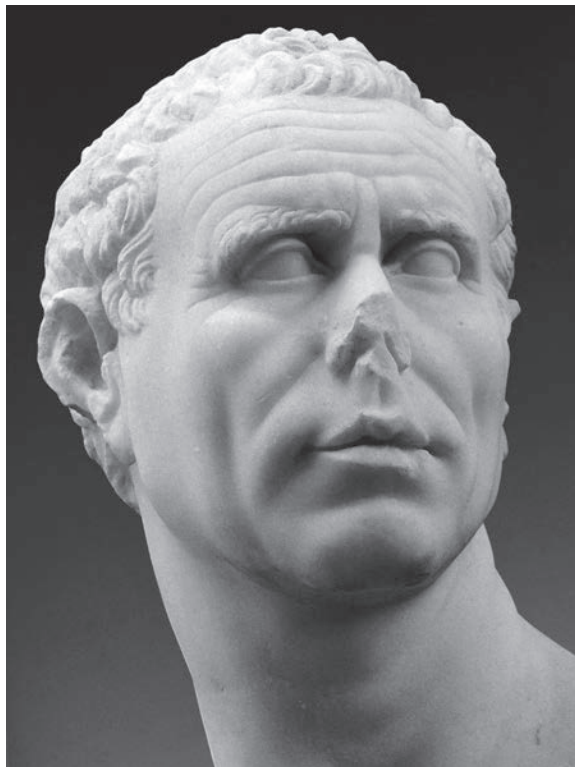


Fig. 1. Ritratto di un mercante italico, marmo di Paro (Delo, Museo).

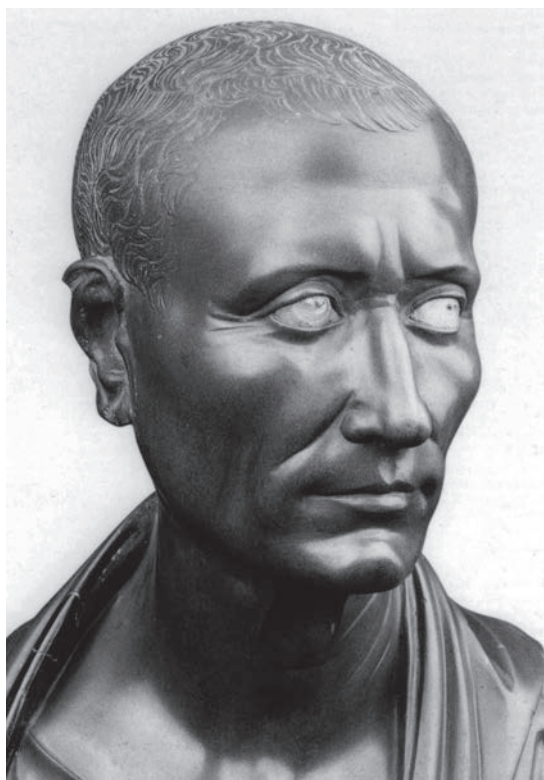


Fig. 2. Busto di Cesare, scisto verde di Hammamat, da Roma, poi Parigi, collezione Julienne (Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, Altes Museum).



Fig. 3. Testa di statua colossale di Tolemeo X (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Ägyptisch-Orientalische Sammlung).



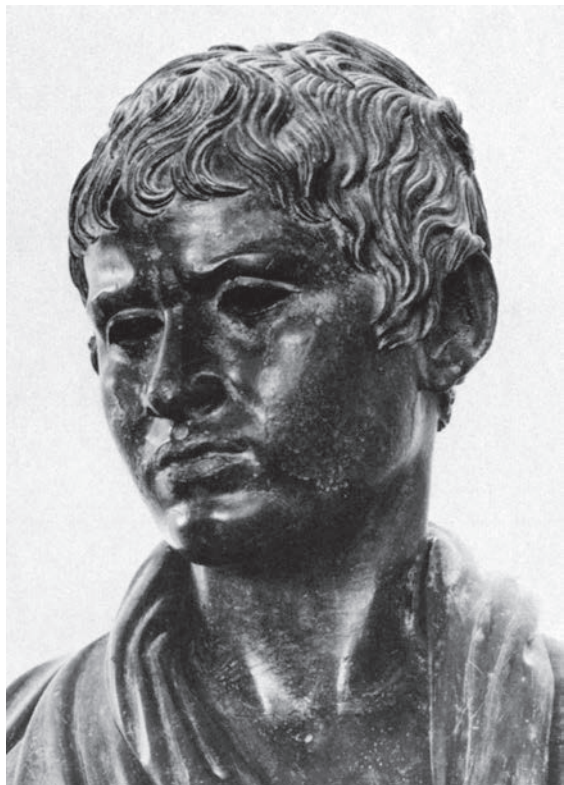


Fig. 4. Testa della statua di Cesarione, bronzo, da Ierápetra (Iráklio, Museo).

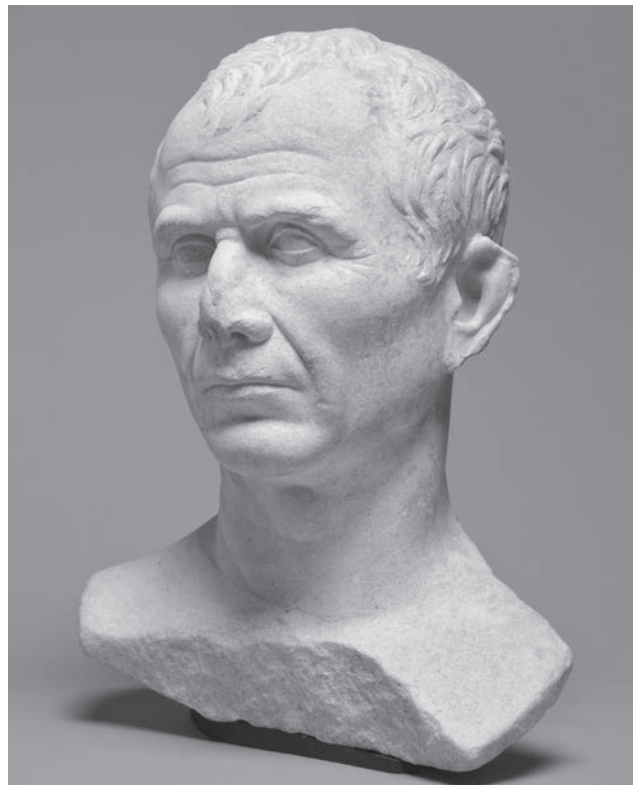


Fig. 5. Busto di Cesare, marmo bianco di Docimio, dalle acque del Rodano. Arles, Musée départemental Arles antique (photo Philippe Groscaux / CNRS-CCJ).

Musei di Berlino (**fig. 2**)<sup>10</sup>, già nella collezione Julienne a Parigi, dove evidentemente era giunto da Roma. Lavorato nello scisto della cava di Uadi Hammamat (nel deserto a oriente del Nilo), era stato commissionato a un artista capace di dare l'impronta ellenistico romana all'esperienza dell'antichità egizia.

Il fenomeno era diffuso alla corte di Alessandria. L'autore della testa colossale di Tolemeo X al Kunsthistorisches Museum di Vienna (**fig. 3**)<sup>11</sup>, eseguita nel medesimo scisto verde (110-88), conosceva le risorse della scultura asiatica e rodia. Facevano da tramite con l'Egitto e con Roma gli artisti ateniesi che eseguivano a Delo, nel cuore dell'Egeo, i ritratti dei mercanti italici (**fig. 1**)<sup>12</sup>, venuti a stabilirsi nell'isola dopo il 166.

Nel Cesare, che dal 63 era Pontefice Massimo, la calvizie si nobilita con l'allusione alla rasatura rituale dei sacerdoti di Iside: il verismo tardo repubblicano, impietoso nei segni dell'età, rivela gli anni finali dell'uomo

nato nell'anno 100. L'eccezionale icona oggi a Berlino (**fig. 2**) fu un prezioso omaggio al Dittatore commissionato agli artisti di corte da Cleopatra, che andava a stabilirsi a Roma col neonato Cesarione (47-44) presso gli *Horti* di Cesare<sup>13</sup>.

Superate le stagioni della guerra, l'amato della regina è qui nella veste civile, tunica e toga, del suo programma di statista dalle grandi riforme: nel 45 il calendario romano viene armonizzato ai tempi astronomici con l'ausilio della scienza alessandrina, di cui il Romano aveva saputo intendere la portata.

Nel ragazzo da Ierápetra (**fig. 4**) elementi comuni al « Cesare verde » (**fig. 2**) sono la bocca larga, le pieghe scavate nelle guance, gli zigomi alti, le grandi orecchie discoste dal cranio, la stretta apertura degli occhi ravvicinati, l'inconfondibile selletta all'attaccatura del naso, le arcate soracciliari con angolature asimmetriche, soprattutto il sistema di rughe sulla fronte, inspiegabili se non come impronta ereditaria accentuata dal plastificatore nel figlio del Romano. I due solchi verticali sopra il naso e il tratto orizzontale gli'impongono l'involontario disdegno del precoce *basileús*, che ad Alessandria veniva

10. Croz 2002, 63, n°C 142, 176; Moreno 2003 [2005], 204, fig. 30; Parlasca 2005, 390-392, 707-709, n°318; Grassinger 2007, 121, n°68; Grassinger 2008, 151, n°22; Moreno 2009, 36, 61, fig. 47.

11. Satzinger 2005, 41.

12. Moreno 1994, II, 549-550, fig. 677, 680; Queyrel 1996, 212, n°96.

13. Papi 1996.



Fig. 6. Dettaglio della statua di Cesarione, granito, da Karnak (Il Cairo, Museo Egizio).

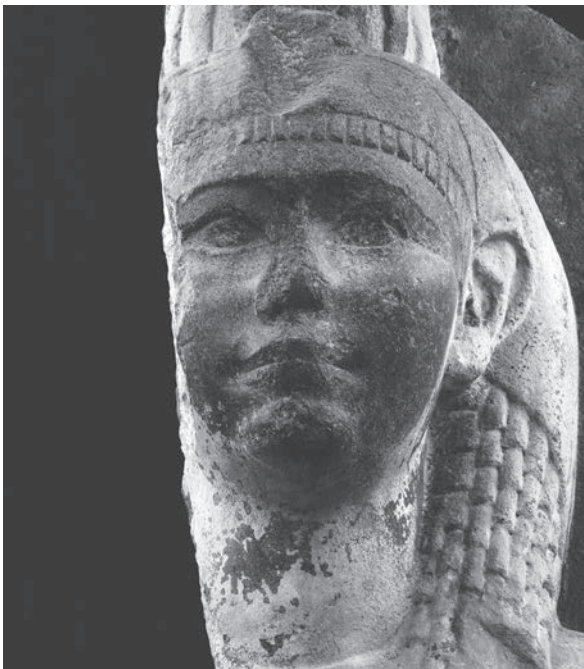


Fig. 7. Busto da altorilievo colossale con Cleopatra VII in un gruppo dinastico, calcare, da Alessandria, Porta di Rosetta (Mariemont, Musée royal de Mariemont, Collection Raoul Warocqué).



Fig. 8. Testa di statua colossale di Cesarione, granito grigio, dal santuario sommerso di Antirródos (Alessandria, Grande Biblioteca).



Fig. 9. Melpomene tra due Muse, rilievo, marmo pentelico, base del gruppo di Latona con Apollo e Artemide infanti, opera di Prassitele, da Mantinea (Atene, Museo Nazionale Archeologico).



Fig. 10. Statua di Cesarione, bronzo, da Ierápetra (Iráklio, Museo).

insignito del titolo ecumenico di « re dei re » nel 34, all'età di tredici anni.

È un ragazzo « entre deux âges » (**fig. 10**): in termini greci tra il *paîs*, fino a comprendere l'adolescenza, e il *melléphebos*, « giovinetto ». L'altezza, m. 1,35, è vicina alla soglia inferiore, ma la maturità del volto porta più avanti: la figura appare plasmata con una riduzione rispetto al naturale, come la Cleopatra nel marmo Capitolino, alta meno di un metro e mezzo<sup>14</sup>.

Sia la scultura da Karnak (**fig. 6**), sia il bronzo da Ierápetra (**fig. 4, 10**), aggiungono al marchio paterno il prognatismo che veniva a Cesarione dalla madre. La prominente mandibola e la sporgenza del labbro inferiore rispetto a quello superiore, rassicuravano i sudditi d'Egitto sulla tenace trasmissione del profilo di Tolemeo I, noto dalle monete quasi caricaturali, e dal sontuoso ritratto marmoreo al Louvre. Perpetuandosi nella sequenza dei sovrani, l'ereditarietà anatomica coinvolge, tra le regine, Arsinoe II, sorella e sposa di

Tolemeo II. Al termine della dinastia, la monetazione di Cleopatra è ancora enfatica in questo dettaglio<sup>15</sup>.

Nella produzione monumentale di tipo egizio, la nota accomuna il Cesarione da Karnak (**fig. 6**) alla Cleopatra colossale che ornava la porta orientale di Alessandria, ora al Musée royal de Mariemont (**fig. 7**)<sup>16</sup>.

Le versioni ellenistico romane traggono sapientemente dall'imperfezione della maschera tolemaica una femminilità imbronciata nelle teste al Vaticano<sup>17</sup> e a Berlino<sup>18</sup>. Quest'ultima interessa il busto di Arles dal punto di vista tecnico, perché lavorata su un marmo pregiato (di *Páros*), tagliato nella parte posteriore scondo la prassi economica diffusa in Egitto per utilizzare pezzi non grandi del materiale d'importazione. Tuttavia

14. Glori 1955, identificazione di Cleopatra VII nella cosiddetta Venere dell'Esquilino, oggi Cleopatra Capitolina; Moreno 1994, II, 730-731, 764-752, fig. 915, 917, 918, 920: nuovi elementi per rilanciare l'identificazione misconosciuta; Andreae 2006b, 14-47, particolarmente, 15, Kat. 1, fig. 1, 2, 4, 8, 26, 27; Moreno 2009, fig. 1, 3, 5, 6, 8, 11, 30, 33, 35, 36.

15. Smith 1988, 97-98, tav. 75, 21-22; Pfrommer 1999, 140, fig. 190-192; Walker 2001 [2003], fig. 1 a-c, 3 a, 3 c; Campagnolo 2004, 21-23, Cat. I-III; Moreno 2009, 45, fig. 39.

16. Ashton 2000, 105-106, fig. 6; Massar 2007, 62-64, ivi figura.

17. Curtius 1933, fig. 1-3, tav. 25-27: identificazione di Cleopatra VII; Smith 1988, 35, 97-98, 133, 169, n°67, tav. 44; Higgs, Liverani 2000, 159, n°III.4; Spinola 2008, 152, n°23; Moreno 2009, 16, 49, fig. 34, 37, 38.

18. Ziegler 1994, 564-566, n°382; Traversari 1997, 44, fig. 5-6; Higgs, Liverani 2000, 159, n°III.4; Andreae 2001, 211, 216-217, tav. 207; Moreno 2003 [2005], 219, fig. 24; Platz-Horster 2007, 122-123, n°69; Moreno 2009, 16, fig. 32, 40.





Fig. 11. Copia dal Cesarione in bronzo, marmo, da Roma (Budapest, Museo di Belle Arti).

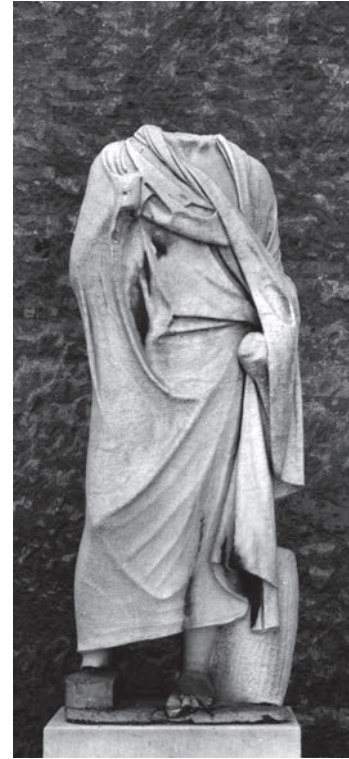


Fig. 12. Copia dal Cesarione in bronzo, marmo, da Roma via Panisperna (Roma, Museo Nazionale Romano).

la migliore spiegazione per la sezione del Cesare dal Rodano è la destinazione a un clipeo, come quello di cui si è trovato nel fiume un settore, benché pertinente a una protome più grande<sup>19</sup>. Un busto lavorato a parte per essere inserito in un clipeo siffatto, si osserva al Museo di Eretria<sup>20</sup>: nel taglio posteriore restano i fori per i giunti metallici, come ad Arles. L'Augusto entro un clipeo, monolitico su un'ara al Museo Archeologico Nazionale di Palestrina<sup>21</sup>, mostra il passaggio dal modellato figurativo al fondo con un andamento che si fonde alla massa marmorera dove comincia il taglio nel busto del Rodano.

Tornando al prognatismo della madre di Cesarione, esso è palese anche nella creazione eclettica della Cleopatra Capitolina, copia dall'icona della regina appena uscita dal lavacro, che Cesare aveva commissionato a fianco della *Venus Genetrix*<sup>22</sup> nel tempio

del *Forum Iulium*. All'altro lato della Venere – madre di Enea, quindi antenata della *gens Iulia*, attraverso *Iulus*, figlio dell'eroe Troiano – stava il gruppo delle Tre Grazie<sup>23</sup>, riferito allo stesso autore della Cleopatra, lo scultore *Stéphanos*, allievo di *Pasitéles*. La replica Borghese delle *Chárites* al Louvre<sup>24</sup> conserva dall'antico, ai lati della terna, due vasi, ciascuno coperto dal panno deposto dopo l'abluzione, in precisa coerenza compositiva e narrativa con la Capitolina. Nella variante recuperata ora a Canopo, sul retro di un piccolo specchio in piombo di età romana, i vasi che affiancano le ancelle di Venere recano ciascuno un fiore<sup>25</sup>, mancando il *pendant* della regale bagnante col vaso che reggeva l'asciugatoio.

Esploriamo così la decorazione del massimo intervento urbanistico di Cesare, dove è avvenuta la scoperta che apre un orizzonte su una delle immagini del Dittatore più famose in antico: le lastre che componevano il plinto del monumento equestre, una

19. Gaggadis-Robin 2009, 117, n°7.

20. Tsouli 2010, 234, n°216.

21. Agnoli, Gatti 1999, 33, ivi figura.

22. Cleopatra Capitolina, cosiddetta Venere Esquilina, identificata con la regina: Glori 1955; Moreno 1994, II, 746-752, fig. 915, 917, 918, 920, 926; Andreae 2006, fig. 1, 2, 4, 8, 26, 27; Moreno 2009, 9, 13-16, 31, 41-49, fig. 3, 5, 8, 11, 30, 33, 35, 36; Venus Genetrix: Schmidt 1997, 196-198, n. 1-29, tav. 132-133; Martinez 2008, 232-233, n°130.

23. Sichtermann 1986, 209-210, n° 124-139, tav. 166-167; il n°124, probabile originale di Stefano, dal Quirinale (Siena, Libreria Piccolomini), è valorizzato da Cristofani, Sanginetto 1979, 132-134, ivi figura, e fig. XXI alla p. 127.

24. Pasquier 2007, 172, fig. IVI.

25. Stolz 2006, 240-242 e 282, n°10.





Fig. 13. Base in marmo di una statua di Cesare in apoteosi con iscrizione di dedica, da Otricoli (Umbria) (Città del Vaticano, Museo Pio Clementino).

volta e mezzo il naturale, lungo l'asse del Foro<sup>26</sup>. Un Bucefalo che andava al passo, plasmato da Lisippo per Alessandro, era stato reimpiegato simbolicamente per il Dittatore (Plinio, « Storia naturale », 8, 155 ; Stazio, « Selve », 1, 1, 84-90). Cesare alzava il braccio e il viso verso il tempio, col gesto del re Cassandro su una moneta della Macedonia<sup>27</sup>, o di Demetrio Poliorcete nell'affresco della tomba III di *Chalástra*, attribuito a Teodoro di Samo<sup>28</sup>. Il cavaliere nel gruppo da Cartoceto (Pergola, Museo dei Bronzi dorati) è contemporaneo al monumento equestre di Cesare : la restituzione moderna elaborata rigorosamente sul calco del reperto<sup>29</sup>, rende pienamente la suggestione del capolavoro urbano.

26. Delfino *et al.* 2008 [2010], fig. 1.3, 16, 17 : rilievo e interpretazione della base nel Foro di Cesare.

27. Mørholm 1991, 60, n°72, tav. V ; Vismara 1999, 84-86, n° 337-354, tav. XXXIII-XXXIV.

28. Tsimpidou Avloniti 2005, 119, tav. 32 b : cavaliere con chitone di porpora in atto di saluto, non riconosciuto quale Demetrio Poliorcete ; Moreno 2008 [2010], 22-24, fig. 67, 68 : identificazione col Poliorcete e attribuzione dell'affresco a Teodoro di Samo.

29. Bergemann 1994, tav. alla p. 9.

Dopo le Idi di marzo del 44, Cesarione fu riportato dalla madre ad Alessandria. Il fratello superstite di lei, Tolemeo XIV, scomparve. Correggente diventa il figlio della regina, Tolemeo XV Cesare. Per tradizione faraonica, il principe partecipa a una triade divina. Su una stele di calcare (Montpellier, collezione privata) il padre Cesare s'identifica con Ammone, Cleopatra con Mut, Cesarione nel mezzo è Khonsu, dio lunare di Tebe : vi è scritto « Cesare, l'amato dal padre »<sup>30</sup>.

Il passaggio di una cometa per sette giorni durante i ludi promossi da Ottaviano in onore del padre adottivo (luglio 44), fu la prova dell'assunzione in cielo del *Divus Iulius*<sup>31</sup>. Quell'anno, il *Sidus Iulium* a sei punte sta accanto alla testa di Cesare sul diritto dei denari di Ottaviano (fig. 14)<sup>32</sup>. Poi sul rovescio delle monete fiammeggia in evidenza astronomica la cometa, il cui nucleo irradia otto punte (*stella crinita*, Svetonio, « Cesare »),

30. Andrae 2006b, 69, Kat. 16, fig. 38.

31. Gurval 1997, 39-71.

32. Trillmich 1988, 492-493, n°280 ; Molinari 2008, 211, n°91.



Fig. 14. Testa di Cesare col sidus Iulium a sei punte, legenda Caesar Imp(erator), Roma, denario di Ottaviano, argento, diritto (Londra, British Museum).



Fig. 15. Testa di Cesarione sormontata dal sidus Iulium a otto punte, cretula con impronta di sigillo, da Néa Páphos (Cipro) (Ktíma, Museo).



Fig. 16. Il sidus Iulium a otto punte in forma di stella crinita, Roma, denario di Ottaviano, argento, rovescio, legenda Divus Iulius (Londra, British Museum).

88), con la legenda di consacrazione dello statista, *Divus Iulius* (fig. 16)<sup>33</sup>.

Tra 44 e 42 la legge proposta dal tribuno della plebe *Rufrenus*, prescrive d'innalzare statue al Divo Giulio nei municipi e nelle colonie d'Italia. Al Vaticano si conserva la base proveniente da *Otricoli* (Umbria): *Divo Iulio iussu Populi Romani statutum est lege Rufrena*, sottinteso *hoc signum*; « al Divo Giulio è stato stabilito [questo simulacro] per disposizione del Popolo Romano con la legge di Rufreno » (fig. 13)<sup>34</sup>. Nel 30 ad Alessandria si era rifugiato vanamente presso un *simulacrum Divi Iuli* (Svetonio, « Augusto », 17) il giovane Antillo, figlio di Marco Antonio e di Fulvia, fatto uccidere da Ottaviano. Dato che statue ufficiali di Cesare in apoteosi erano presenti fuori Roma, acquista forza l'integrazione dell'iscrizione di Arles, che riguarda un « augustale, flamine della dea Roma e del Divo Cesare »<sup>35</sup>.

Cleopatra pose l'astro sul capo del figlio all'inizio della serie di sigilli regali che produssero le *cretulae*, trovate nell'archivio di *Néa Páphos* a Cipro (Ktíma, Museo Archeologico)<sup>36</sup>: globetti di argilla, applicati sul nodo che chiudeva gli scritti (fig. 15). Vi si imprimeva il segno che garantisse provenienza e integrità del messaggio. Un incendio produsse la distruzione dei testi, bensì la cottura dell'argilla e la stabilizzazione delle impronte. Nella preziosa collezione, la fisionomia infantile con la stella a otto raggi risponde alla testa colossale di Cesarione in

granito, dal santuario sommerso di *Antirródos*, esposta alla Nuova Biblioteca di Alessandria (fig. 8)<sup>37</sup>: il cobra dei faraoni s'intravede al centro della frangia; l'incasso sul copricapo egizio ospitava l'astro. Il rendimento plastico del prognatismo gareggia per morbidezza con la regina madre a Mariemont (fig. 7).

Cleopatra era tanto interessata alla comunità ebraica, da averne imparata la lingua (Plutarco, « Antonio », 27, 4): sulla stella di Cesarione, ha influito la conoscenza della Bibbia, peraltro tradotta in greco ad Alessandria. Decisivo fu l'apporto degli Ebrei alla vittoria di Cesare presso il ramo occidentale del Nilo, la primavera del 47 contro Tolemeo XIII, annegato con la sua corazza d'oro nel fiume: come quel remoto faraone nel mar Rosso, quando si era opposto alla migrazione degli Ebrei (« Esodo », 14, 27). Convinta era stata l'avversione dei Giudei per Pompeo che aveva profanato il Tempio: audace l'iniziativa di Antipatro dalla Palestina a favore di Cesare e Cleopatra. La regina conosceva le profezie d'Isaia intorno al Salvatore bambino (« Isaia », 7, 14), sapeva di una stella secondo la visione di Balaam (« Numeri », 24, 17). Il portento celeste avrebbe presto distinto la natività di Gesù secondo il racconto evangelico (« Matteo », 2, 2).

Nel 42, durante il triumvirato di Antonio, Ottaviano e Lepido, viene il riconoscimento da Roma del regno a Cleopatra e a Cesarione, in compenso dell'aiuto offerto dalla regina contro uno degli uccisori di Cesare.

Cesarione adolescente assume sulle *cretulae* di Cipro la *kausía*<sup>38</sup>, il copricapo macedone che gli dona la gloria di Alessandro. Cerchiata dal diadema, la *kausía* è sul capo

33. Trillmich 1988, 513-514, n°339; Pournot 1997, 32-33, n. 15; Moreno 1999, 123, fig. 158; Moreno 2009, 54, fig. 45.

34. Meinhardt 1963, 194, n°251; Johansen 1967, 18; Spinola 1996, 14, n°4; Donati 2008, 38-41, fig. 3.

35. Benoit 1952, 55; Rosso 2010, 297-299, fig. 21.

36. Kyrieleis 1988 [1990], 456, tav. 67 ca-b; Moreno 1999, 122, 126, fig. 155; Rolley 2006, 164-175, particolarmente, 173-174, fig. 140.

37. Ashton 2006, 34 e 311, n°446.

38. Kyrieleis 1988 [1990], 456, tav. 67 c-d; Moreno 1999, 122, 126, fig. 156.

della personificazione della *Basileía tês Makedonías*, nella recente interpretazione di un dipinto da Boscoreale (Villa di Publio Fannio Sinistore, parete occidentale del cubicolo) al Museo Archeologico Nazionale di Napoli<sup>39</sup>, eseguito negli ultimi anni di Cesare : indizio del dominio monarchico vagheggiato con Cleopatra.

La *kausía* rimaneva di ordinanza nell'armata tolemaica, come vediamo nella stele dipinta da Alessandria, al Louvre : un comandante con la spada al fianco, in chitone, pallio e *kausía*<sup>40</sup>. Figure in terracotta di ragazzi avvolti nel pallio, con la *kausía* sul capo, si trovano in Macedonia<sup>41</sup> come nelle necropoli alessandrine<sup>42</sup> : il legame con Cesarione è nella copertura di entrambe le mani, come nel bronzo, e nel copricapo presente sulle *cretulae*.

La personale reputazione del giovane espresso nel bronzo (fig. 4, 10) è provata da due copie in marmo della stessa altezza, acefale, ma complete ed esatte nel panneggio. Eseguite nella prima età imperiale, sono state trovate a Roma : l'una è a Budapest (fig. 12)<sup>43</sup>, l'altra al Museo Nazionale Romano (fig. 11)<sup>44</sup> ; di questa si conosce il rinvenimento ai piedi del Quirinale, tra la salita del Grillo e via Pansiperna. Qui sorgeva il tempio di *Diana Planciana*<sup>45</sup>, fondato da *Lucius Munatius Plancus*, luogotenente di Cesare dal 54 in Gallia, poi in Spagna, in Africa e a Roma : la sua tomba è presso Gaeta.

Riprendendo un progetto di Cesare, fondò nel 43 la colonia di *Lugdunum*, Lyon, dove è stato riconosciuto il suo ritratto : insieme c'era una statua di Diana, la divinità che Munazio Planco avrebbe espressamente onorato anche in Roma.

39. Varie letture dell'affresco : Müller 1994, 23-43 ; 77-79, tav. E ; Rouveret 2002, 108, fig. alle p. 104-105. Identificazione di Epicuro con l'allieva Leonzio, copia da Teodoro di Samo (Plinio, « Storia naturale », 35, 144, *Theorus*), sullo sfondo la *Basileia tes Makedonias*, allusiva al *Peri Basileias* di Epicuro : Moreno 2009 [2011], 12-13.

40. Rouveret 2004, 45-46, n°3, ivi figure.

41. Besios 1995, 5-13, tav. 94, 95.

42. Da Hadra, Alessandria, Musée gréco-romain : Pelletier-Hornby, Ballet 1998, 108, n. 70 ; Kassab-Tezgör 1993, 144-145, n. 177, tav. 4, b ; 19, datazione 275-225 ; Moreno 2009, 59, fig. 55. Da Alessandria, Musée de Marseille : Empereur 1998, 117, n°76.

43. Hekler 1929, 62, n. 50 ; Raftopoulou 1975, tav. 14-15 : impropriamente considerato quale un adulto di taglia superiore al bronzo, bensì produttore riconoscimento del panneggio proprio del tipo statuario di Ierápetra ; Moreno 2009, 61, fig. 52 : rilevamento della coincidenza di misura, in quanto copia dall'originale di Ierápetra.

44. Nista 1985, 254-255, n°V.17 : riporta l'esatta altezza del torso, m 1,22, senza dedurne l'età giovanile del soggetto, né l'identità del panneggio con l'originale in bronzo (nostra nota 8) e con l'altra copia a Budapest (nota 43) ; Moreno 2009, 61, fig. 52 : identificazione quale copia del Cesarione da Ierápetra.

45. Chioffi 1995.

Da *Lugdunum*, il Rodano della memoria ci fa risalire a *Genava*, allo sbocco dal *Lacus Lemannus*. Al Musée d'art et d'histoire di Ginevra, nella mostra dei ritratti romani del Getty Museum di Malibu, accostati alla raccolta civica, ebbe viva popolarità un ritratto di Cesare, che risultava pervenuto in California dalla collezione Blücher di Ginevra<sup>46</sup> : la città, punto di partenza per la conquista delle Gallie, era entrata nella storia attraverso i « Commentari » del condottiero. La testa, che nella durezza di una maschera funeraria ha i corrispettivi a Roma, a Leida e a Copenaghen, presenta una particolarità che può essere presa in considerazione per spiegare la lacuna del busto di Arles, in alternativa all'ipotesi dell'inserimento entro un clipeo, di cui si è detto. Nella testa Getty, l'occipite e l'orecchio sono soltanto abbozzati, perché erano originariamente coperti dal lembo della toga tratto sul capo, e lavorato a parte, come risulta dalla traccia meglio visibile nel profilo destro : *Pontifex Maximus*, quale era Cesare dal 63.

Munazio Planco, benché estimatore di Cleopatra, abbandonò Antonio alla vigilia della battaglia di Azio, perché non condivideva la conduzione militare della regina. Da quel momento aiutò il rivale : gli rivelò il testamento di Antonio, e nel 27 fu lui a proporre in Senato per Ottaviano il titolo di *Augustus*.

Nel 22 da Censore innalzò il tempio di *Diana Planciana*. Sia la copia del Cesarione ivi rinvenuta, sia l'altra esposta a Budapest, differiscono dal bronzo per i piedi scalzi, rispetto ai sandali (*trochádes* con *lingula*) che hanno contribuito a datare l'originale prima del 30. Nel culto di Iside, le calzature venivano normalmente portate da sacerdoti, adepti e fedeli. L'alternativa dei piedi nudi, indicava nella discendenza giulio claudia un personaggio di cui fosse riconosciuto il destino sovranaturale. Il bronzo di Germanico, trionfatore nel 15 e nel 17, scomparso nel 19 d. C. (Amelia, in Umbria), e il marmo di Augusto dalla Villa di Livia (14-29), sono simili nel gesto e nell'assetto guerresco, ma Germanico indossa le *caligae*, mentre Augusto in apoteosi è scalzo, affiancato dal Cupido che rimanda alla mitica antenata.

Per i favori di cui Munazio Planco era stato prodigo, l'imperatore permise evidentemente al fedele seguace di Cesare di esercitare una devozione privata alla memoria eroica del figlio del Dittatore, benché fosse stato eliminato ad Alessandria per ragion di stato.

Simile il paradosso di Alessandro IV, figlio di Alessandro Magno e Rossane, messo a morte da Cassandro (circa 310 a. C.) : la sepoltura nella capitale Ege (*Aigái*) è decorata a fresco con la corsa dei carri di tradizione omerica ; l'urna d'argento è ornata da una

46. Frel, Chamay, Maier 1982, Jules César *Pontifex Maximus*, 48-51, tav. 4, 4a e 4b.



corona di quercia, capolavoro di oreficeria<sup>47</sup>. Il principe stesso è rappresentato nel bronzo emerso dal fiume Hérault (Agde, Musée de l'Ephèbe)<sup>48</sup>. Plasmato nella generazione della maniera, lo schema rispetta la disposizione incrociata delle forze (*chiasmón*) del grande Policleteo, a opera del discendente Policleteo III<sup>49</sup>, vicino ad Alessandro in Babilonia e attivo a Tebe con Lisippo al servizio di Cassandro. La chioma che ombreggia la fronte (al contrario della risalita, *anastolé*, nelle ciocche di Alessandro) si riconosce sulle monete di Tolemeo I che invano sostenne la legittimità del successore<sup>50</sup>: un busto incompiuto è al Museo greco romano di Alessandria<sup>51</sup>, un ritratto alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen<sup>52</sup>.

La nemesi per la fine di Cesarione colpì Augusto: i suoi eredi più amati, Caio e Lucio Cesare, finiscono travolti dagli intrighi. A Corinto (fondazione cesariana del 44) i due vengono commemorati intenzionalmente col tipo statuario dell'infelice *Aiglon*<sup>53</sup>.

L'analisi storico artistica del bronzo di Cesarione (fig. 4, 10) rivela pur sempre la persistenza dei modelli della matura classicità dovuti sia agli scultori attici, sia ai bronzisti di Sicione. Dall'ammanto della Grande e della Piccola Ercolanese (Dresda, Albertinum), deriva il drappeggio del giovane pugile *Kleoneikos* di Eretria<sup>54</sup>, che precede di poco il Cesarione.

Prassitele è ispiratore diretto con la *Mnemosyne* a rilievo sulla base da Mantinea (fig. 9)<sup>55</sup>: distribuzione del peso, posizione delle braccia e panneggio incrociato sono uguali, salvo che Cesarione non porta il chitone sotto l'*himátion*.

47. Andronicos 1984, 198-217, fig. 160-185; Moreno 2002, 130, fig. 271-272; Tsimpidou Avloniti 2005, 175, n°7, Vergina, Megali Toumpa, Makedonikos taphos III; Arena 2013.

48. Rolley 1983, 45-46, fig. 24; Wohlmayr 1986 [1989], fig. 1-4; Nenna 1998, 62, n°28; Moreno 2002, 124-132, fig. 257, 265, 270: identificazione con Alessandro IV attribuito a Policleteo III; Moreno 2004, 416-427, fig. 588, 592, 594. Vedi note 49-53.

49. Bol 2004.

50. Mørkholm 1991, 246, n° 90-95, tav. VI; Moreno 2002, 125, fig. 264, 268; Schulze 2003, 351, fig. 58.13; Moreno 2004, 416-418, fig. 597, 599.

51. Wohlmayr 1986 [1989], 95, fig. 5-6; Moreno 2002, 124-125, fig. 266.

52. Johansen 1992, 68, n°25; Moreno 2002, 124, fig. 267; Moreno 2004, 423, fig. 595, 600.

53. Johnson 1931, 74-76, n°136; Pollini 1987, 99, n°14, tav. 2, 1, e tav. 16; Moreno 2004, 426-427, fig. 591: riconoscimento del tipo dell'Alessandro IV, vedi nota 48.

54. Romiopolou 1997, 17-18, n°2; Kaltsas 2001, 314-315, n°655; Mango 2010, 179-181, fig. 4.

55. Kaltsas 2007, 82-86, n. 12, fig. alla p. 84 (lastra Inv. n°216); Moreno 2009, 59, fig. 57; Corso 2013, 142-147, n°49, fig. 47: sui rilievi da Mantinea non distingue dalle Muse la figura centrale della lastra (Inv. n°216), che è la loro madre Mnemosine, priva di attributi e con le mani nascoste nel mantello, quale entità escatologica della credenza orfica.

Tra Prassitele e il bronzo si pone un altorilievo al Museo Nazionale Archeologico di Atene, dal santuario di Asclepio: un devoto, piccolo accanto al dio, ripeteva la madre delle Muse per ogni aspetto, anche nel chitone, rivelando tuttavia l'avvento dell'autonomia estetica del drappeggio<sup>56</sup>. Nel ragazzo di Ierápetra il tessuto, movimentato da estrose trovate, prevale ormai sull'anatomia.

La coincidenza osservata tra il Cesarione (fig. 4) e il Cesare verde (fig. 2), trova esaltazione nella letterale identità strutturale, fisionomica e psicologica col personaggio affiorato dal Rodano (fig. 5). I tratti duri che stupiscono nel giovane, sono quelli che incidono il volto di Arles: l'arco delle guance rilevato intorno alla bocca serrata in una maschera amara; la stretta l'apertura delle palpebre negli occhi ravvicinati; le larghe narici; la radice del naso incassata e sormontata dalla doppia ruga verticale; il sopracciglio rialzato; sulla fronte la frangia a ciocche disordinate, che compensa la scarsa capigliatura del genitore, pettinata a nascondere la calvizie.

Si era perduto nei secoli il DNA di Giulio Cesare, la prova di una discendenza, che pure veniva riconosciuta dai contemporanei, nei disparati sentimenti di ammirazione o di avversione verso l'ultimo dei Lagidi, e come tale, epigono dei Faraoni, insieme figlio del Romano, candidato all'eredità ecumenica di Alessandro, che a sua volta era subentrato in Asia agli Achemenidi: infine divinato quale Messia.

La convergente riscoperta delle testimonianze che la storia aveva disperso dalla Gallia al Mediterraneo orientale – se vogliamo, dal Rodano al Nilo – non solo ristabilisce le somiglianze del rapporto familiare di cui erano consapevoli committenti e artefici nella fondazione dinastica di un dominio universale, bensì illumina su una fase coerente e determinante nell'arte figurativa.

Riaccostando i ritratti di Delo (fig. 1), l'evoluta produzione tolemaica (fig. 3), il Cesare verde (fig. 2), il busto in marmo asiatico ad Arles (fig. 5), e il Cesarione di bronzo (fig. 4), la varietà dei materiali, delle tecniche e degli ambienti esalta la concordanza del principio, proclamato tra la maniera e l'ellenismo dal pittore Protogene, « che nella pittura ci fosse il vero, non il verisimile » (Plinio, 35, 103).

Storicizzando, l'oggettività d'espressione nella Roma repubblicana risponde all'intrepida ricerca che gli scultori praticavano in Alessandria, di un'umanità estrema indagata dagli scienziati del Museo.

56. Raftopoulou 1975, 6-7, tav. VII, 2.



## Bibliographie

- Agnoli, Gatti 1999** : N. Agnoli, S. Gatti, Altare dedicato al Divo Augusto, in : R. Cappelli (dir.), *Palestrina, Il Museo Archeologico Nazionale*, Rome, Milan, Soprintendenza Archeologica per il Lazio, Electa, 1999, 74 p.
- Andreae 1995** : B. Andreae (dir.), *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums, Museo Chiaramonti*, I-III, Berlin, W. de Gruyter, 1995, 1252 p.
- Andreae 2001** : B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, Munich, Hirmer Verlag, 2001, 253 p., 169 fig., 208 tav.
- Andreae 2006a** : B. Andreae, Reliefstele mit Kleopatra VII, in : Andreae, Rhein 2006, 59-61.
- Andreae 2006b** : B. Andreae, Kleopatra und die sogenannte Venus vom Esquilin, in : Andreae, Rhein 2006, 14-47.
- Andreae, Rhein 2006** : B. Andreae, K. Rhein, *Kleopatra und die Caesaren*, Hamburg, *Bucerius Kunst Forum*, 28. Oktober 2006 – 4 Februar 2007, Munich, Hirmer Verlag, 2006, 264 p.
- Andronicos 1984** : M. Andronicos, *Vergina, the royal tombs and the ancient city*, Athènes, Ekdoteike Athenon, 1984, 244 p.
- Arena 2013** : E. Arena, Alessandro IV e la tomba III del Grande Tumulo di Vergina, Per un riesame storico, *Athenaem*, CI, 2013, 71-101.
- Ashton 2000** : S.-A. Ashton, L'identificazione delle regine tolemaiche in stile egizio, in : Walker 2000, 102-108.
- Ashton 2006** : S.-A. Ashton, Tête colossale de Césarion, in : Goddio, Fabre 2006, 34 et 311, n°446.
- Benoit 1952** : F. Benoit, Le sanctuaire d'Auguste et les cryptoportiques d'Arles, *RA*, XXXIX, 1952, 31-67.
- Bergemann 1994** : J. Bergemann, Cartoceto, in : *EAA*, Secondo Supplemento, II, 1994, 7-8.
- Besios 1995** : M. Besios, Archaia Pydna, in : M. Besios, M. Pappa, *Pydna*, Thessalonique, Pierike Anaptyxiaki, 1995, 17 p, 120 pl.
- Bol 2004** : P. C. Bol, Polykleitos II und Polykleitos III, in : *Künstlerlexikon der Antike*, II, 2004, 287-290.
- Bonacasa et al. 2001 [2003]** : N. Bonacasa, A. M. Donadoni Roveri, S. Aiosa, P. Minà (dir.), *Faraoni come Dei, Tolemei come Faraoni, Atti del V Congresso Internazionale Italo-Egiziano, Torino, Archivio di Stato, 8-12 dicembre 2001*, Turin, Palermo, Museo Egizio di Torino, Université de Palermo, 2003, 625 p.
- Bragantini 2006** : I. Bragantini, Statuette di Iside lactans, in : S. De Caro (dir.), *Egittomania, Iside e il mistero, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 12 ottobre 2006 - 26 febbraio 2007*, Naples, Milan, Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Province di Napoli e Caserta, Mondadori Electa Spa, 2006, 269 p.
- Campagnolo 2004** : M. Campagnolo, La monnaie conserve les traits de Cléopâtre, in : C. Ritschard, A. Morehead (dir.), *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental, Musée Rath, Genève, du 25 mars au 1<sup>er</sup> août 2004*, Genève, Milan, (Musée d'art et d'histoire, 5), Continents Editions, 2004, 438 p.
- Chioffi 1995** : L. Chioffi, Diana Planciana, aedes, in : *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, II, 1995, 15.
- Corazzi, Sparavigna 2013** : G. Corazzi, O. C. Sparavigna, The Rhône Caesar, *ArcheoCommons* [On line Magazine], May 2013, 1-5.
- Corso 2013** : A. Corso, *The Art of Praxiteles, IV, The Late Phase of his Activity*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2013, 257 p.
- Cristofani, Sanginetto 1979** : M. Cristofani, B. Sanginetto, Gruppo delle Tre Grazie, in : M. Cristofani (dir.) - *Siena : le origini, Testimonianze e miti archeologici, Catalogo della mostra, Siena, dicembre 1979 marzo 1980*, Firenze, Leo S. Olschki, 1979, 132-134, ivi figura, e fig. XXI alla p. 127.
- Croz 2002** : J.-F. Croz, *Les portraits sculptés de Romains en Grèce et en Italie de Cynoscéphales à Actium (197-31 av. J.-C.)*, Essai sur les perspectives idéologiques de l'art du Portrait, Paris, Harmattan Éditions, 2002, 383 p.
- Curtius 1933** : L. Curtius, Ikonographische Beiträge, IV, Kleopatra VII Philopator, *MDAI, Römische Abteilung*, XLVIII, 1933, 182-192.
- Daux 1959** : G. Daux, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1958, *BCH*, LXXXIII, 568-793.
- Delfino et al. 2008 [2010]** : A. Delfino, V. Di Cola, F. Rosati, M. Rossi, La statua equestre di Giulio Cesare : un'ipotesi ricostruttiva, in : Il Foro di Cesare, Nuovi dati da scavi e studi recenti, Atti del Convegno, Roma, Palazzo Massimo e Ara Pacis, 17 dicembre 2008. *Scienze dell'Antichità, Storia, Archeologia, Antropologia*, XVI, 2010, 319-331.
- Donati 2008** : A. Donati, Cesare e il diritto, in : Gentili 2008, 38-41, fig. 3.
- Dubois 1997** : J.-D. Dubois, Les courants gnostiques, in : *Égypte Romaine*, 201-203.
- Effenberger, Severin 1992** : A. Effenberger, H.-G. Severin, Grabstele einer jungen Frau Stillende Mutter, in : *Staatliche Museen zu Berlin, Das Museum für spätantike und byzantinische Kunst*, 1992, Mayence, Philipp von Zabern, 153-154.
- Égypte Romaine : Égypte romaine, l'autre Égypte. Marseille, Musée d'archéologie méditerranéenne, 4 avril - 13 juillet 1997**, Marseille, Paris, Musée de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1997, 280 p.
- El-Fattah Yusef 2006** : A. A. El-Fattah Yusef, Histoire d'une redécouverte, in : Goddio, Fabre 2006, 116-117.
- Empereur 1998** : J.-Y. Empereur, Jeune garçon assis, in : *La gloire d'Alexandrie* 1998, 117, n°76.
- Etienne 1998** : M. Etienne, Stèle portant une dédicace au nom de Cléopâtre VII, in : *La gloire d'Alexandrie* 1998, 290, n°244.
- Frel, Chamay, Maier 1982** : J. Frel, J. Chamay, J.-L. Maier (dir.), *Le monde des Césars, Portraits romains, Exposition organisée au Musée d'art et d'histoire de Genève, 28 octobre 1982 - 30 janvier 1983*, Genève, Imprimerie du Journal de Genève (Hellas et Roma I), 1982, 324 p.
- Gaggadis-Robin 2009** : V. Gaggadis-Robin, Fragment d'un cadre circulaire (imago clipeata), in : Long, Picard 2009, 117, n°7.
- Gentili 2008** : G. Gentili (dir.), *Giulio Cesare, L'uomo, le imprese, il mito, Roma, Chiostro del Bramante, 23 ottobre 2008 - 3 maggio 2009*, Milan, Rome, Silvana Editoriale Spa, DART Chiostro del Bramante, 2008, 311 p.
- Glori 1955** : L. Glori, *Cleopatra, Venere Esquilina*, Roma, C. Bestetti, 1955, 21 p.
- Goddio, Fabre 2006** : F. Goddio, D. Fabre (dir.), *Trésors engloutis d'Égypte, Paris, Grand Palais, 9 décembre 2006 - 16 mars 2007*, Paris, Editions du Seuil, Hilti Arts & Culture, 2006, 342 p.
- Grassinger 2007** : D. Grassinger, Grüner Caesar, in : A. Scholl, G. Platz-Horster (dir.), *Die Antikensammlung, Altes Museum, Pergamonmuseum*, Mayence, Staatliche Museen zu Berlin, Philipp von Zabern, 2007, 121, n°68.
- Grassinger 2008** : D. Grassinger, Ritratto di Cesare detto „Cesare verde“, in : Gentili 2008, 151.
- Gurval 1997** : R. A. Gurval, Caesar's Comet: the politics and poetics of an Augustan Myth, *Memoirs of American Academy in Rome*, XLII, 1997, 39-71.
- Hekler 1929** : A. Hekler, *Die Sammlung antiker Skulpturen, Museum der bildenden Künste in Budapest*, Budapest 1929, 179 p.
- Higgs, Liverani 2000** : P. Higgs, P. Liverani, Ritratto di Cleopatra VII, in : Walker 2000, 159.
- Johansen 1967** : Fl. Johansen, Antichi ritratti di Caio Giulio Cesare nella scultura, *Analecta Romana Instituti Danici*, IV, 1967, 7-68.
- Johansen 1992** : Fl. Johansen, *Catalogue, Greek Portraits*, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1992, 163 p.
- Johnson 1931** : F. P. Johnson, *Corinth, IX, Sculpture: 1896-1923*, Cambridge, Massachusetts, (American School of Classical Studies), 1931, 158 p.
- Kaltsas 2001** : N. Kaltsas, *Ethniko Archaologiko Mouseio, Ta Glypta, Katalogos*, Athènes, Ekdoseis Kapon, 2001, 376 p.
- Kaltsas 2007** : N. Kaltsas, Treis anaglyphes plakes apo ependysi bathrou, in : Kaltsas, Despinis 2007, 82-86.
- Kaltsas et al. 2010** : N. Kaltsas, S. Fachard, A. Psalti, M. Giannopoulou (dir.), *Eretria, Maties se mia archaia poli*, Athènes, Ethniko Archaologiko Mouseio, Ekdoseis Kapon, 2010, 391 p.
- Kaltsas, Despinis 2007** : N. Kaltsas, G. Despinis (dir.), *Praxiteles, Ethniko Archaologiko Mouseio, 25 Iouliou - 31 Oktobriou 2007*, Athènes, Ekdoseis Kapon, 2007, 227 p.
- Kassab-Tezgör 1993** : D. Kassab-Tezgör, *Les figurines grecques de terre cuite du Musée gréco-romain d'Alexandrie*, Alexandrie, 1993, 495 p, 87 pl.
- Kyrieleis 1988 [1990]** : H. Kyrieleis, Bildnisse des Kaiserion, in : *Akten des XIII. internationalen Kongresses für klassische Archäologie, Berlin 1988*, Mayence, Philipp von Zabern, 1990, 456-457.

- La gloire d'Alexandrie 1998** : *La gloire d'Alexandrie, Paris, Musée du Louvre, 7 mai - 26 juillet 1998*, Paris, Paris Musées, Association Française d'Action Artistique, 1998, 336 p.
- Lagogianni-Georgakarakos 2015** : M. Lagogianni-Georgakarakos, Statua ritratto di Efebo, in : J. Daehner, K. Lapatin (dir.), *Potere e Pathos, Bronzi del mondo ellenistico, Firenze, Palazzo Strozzi, marzo - 21 giugno 2015*, Florence, Giunti Editore, 2015, 367 p.
- Long 2009** : L. Long, Le regard de César, Le Rhône restitue un portrait du fondateur de la colonie d'Arles, in : Long, Picard 2009, 58-77.
- Long, Picard 2009** : L. Long, P. Picard (dir.), *César, Le Rhône pour mémoire, Vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles, 24 octobre 2009 - 19 septembre 2010, Arles, Musée départemental Arles antique, Arles, Actes sud, Musée départemental Arles antique, 2009, 392 p.*
- Mango 2010** : E. Mango, O Ephebos tis Eretrias, in : Kaltsas et al. 2010, 179-181, fig. 4.
- Martinez 2008** : J.-L. Martinez, Afrodite del tipo noto come *Venus Genetrix*, in : Gentili 2008, 232-233, n°130.
- Martini 1989** : R. Martini, *Sylloge Nummorum Graecorum, Italia, Milano, Civiche Raccolte Numismatiche, XIII, Aegyptus, I, Ptolemaei*, Comune di Milano, Civiche Raccolte Numismatiche, Edizioni Ennerre, Milan, 1989, 146 p., 54 pl.
- Massar 2007** : N. Massar, Statue colossale de Cléopâtre, in : C. Werquin-Lacroix, *Trésor de Mariemont, Collection Raoul Warocqué, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 2007, 62-64.*
- Meinhardt 1963** : E. Meinhardt, Weihinschrift auf Basis einer Caesarstatue (42 vor Chr.), in : W. Helbig, H. Speier (dir.), *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, I, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1963, 194, n°251.*
- Molinari 2008** : C. Molinari, Denario, in : Gentili 2008, 211, n°91.
- Moreno 1994** : P. Moreno, *Scultura ellenistica, I-II, Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, 969 p.*
- Moreno 1999** : P. Moreno, *Sabato in Museo, Letture di arte ellenistica e romana, Milan, Electa, Elemond Editori Associati, 1999, 236 p.*
- Moreno 2001 [2003]** : P. Moreno Nuove interpretazioni di monumenti alessandrini, in : Bonacasa et al. 2003, 401-424.
- Moreno 2002** : P. Moreno, *Il genio differente, Alla scoperta della maniera antica, Milan, Mondadori Electa Spa, 2002, 208 p.*
- Moreno 2003 [2005]** : P. Moreno, *Archeologia filologica e nuovi risultati da Agelada a Stefano*, in V. M. Strocka (dir.), *Meisterwerke, Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, Freiburg in Breisgau, 2003, Munich, Hirmer Verlag, 2005, 203-221.*
- Moreno 2004a** : P. Moreno, *Alessandro Magno, Immagini come storia, Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004, 539 p.*
- Moreno 2008 [2010]** : P. Moreno, Pittura in Grecia dalla maniera alla restaurazione romana (323-31 a. C.). in : Meeting between Cultures in the Ancient Mediterranean, Proceedings of the XVII International Congress of Classical Archaeology, AIAC, Rome, FAO, 22-26 September 2008, *Bollettino di Archeologia on line*, Volume speciale, I, 2010, 1-77.  
[www.archeologia.beniculturali.it/pages/pubblicazioni.html](http://www.archeologia.beniculturali.it/pages/pubblicazioni.html)
- Moreno 2009** : P. Moreno, *Cleopatra Capitolina, Rome, Messina, Editinera, 2009, 84 p.*
- Moreno 2009 [2011]** : P. Moreno, Pittura in Grecia dalla maniera alla restaurazione romana (323-31 a. C.) : rapporti con l'occidente. in : G. F. La Torre, M. Torelli (dir.), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia, Linguaggi e tradizioni, Atti del Convegno di Studi, Messina, 24-25 settembre 2009, Rome, Giorgio Bretschneider Editore, 2011, 3-25.*
- Mørkholm 1991** : O. Mørkholm, *Early Hellenistic Coinage, From the Accession of Alexander to the Peace of Apamea (336-188 BC)*, in: Ph. Grierson, U. Westermark (éd.), Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, 1991, 266 p., 45 pl.
- Müller 1994** : F. G. J. M. Müller, *The Wall Paintings from the Oecus of the Villa of Publius Fannius Synistor in Boscoreale*, Amsterdam, J. C. Gieben Publisher, 1994, 156 p., 77 pl.
- Nenna 1998** : M.-D. Nenna, Ephèbe d'Agde, in : *La gloire d'Alexandrie* 1998, 62, n°28.
- Nista 1985** : L. Nista, Statua maschile palliata, in : A. Giuliano, M. Bertinetti, L. De Lachenal, B. Palma (dir.), *Museo Nazionale Romano, Le Sculture, I, 8, parte I, Rome, De Luca Editore, 1985, 324 p.*
- Özgür 1987** : M. E. Özgür, Skulpturen des Museums von Antalya, Istanbul, Dönmez Offset, 1987, 163 p.
- Papi 1996** : E. Papi, Horti Caesaris trans Tiberim, in : *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, III, 1996, 55-56.
- Parlasca 2005** : K. Parlasca, Grüner Caesar, in : H. Beck, P. C. Bol, M. Bückling (dir.), *Aegypten, Griechenland, Rom, Abwehr und Berührung, Eine Ausstellung des Liebieghauses im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt, 26. November 2005 - 26. Februar 2006, Francfort, Vernissage Verlag, 2005, 756 p.*
- Parogni, Barresi 2001 [2003]** : M. A. Parogni, P. Barresi, Cesarione, l'ultimo dei Tolemei, in : Bonacasa et al. 2001 [2003], 453-464.
- Pasquier 2007** : A. Pasquier, Groupe des Charites dit « Les Trois Grâces », in : A. Pasquier, J. L. Martinez, *100 chefs-d'oeuvre de la sculpture grecque*, Paris, Musée du Louvre Editions, Somogy Editions d'Art, 2007, 224 p.
- Pelletier-Hornby, Ballet 1998** : P. Pelletier-Hornby, P. Ballet, Enfant à la causia, in : *La gloire d'Alexandrie* 1998, 108, n. 70.
- Pfrommer 1999** : M. Pfrommer, *Alexandria, im Schatten der Pyramiden*, Mayence, Philipp von Zabern, 1999, 148 p.
- Platz-Horster 2007** : G. Platz-Horster, Bildnis der Kleopatra VII, in : A. Scholl, G. Platz-Horster (dir.), *Die Antikensammlung, Altes Museum, Pergamonmuseum, Mayence, Staatliche Museen zu Berlin, Philipp von Zabern, 2007, 122-123, n°69.*
- Pollini 1987** : J. Pollini, *The Portraiture of Gaius et Lucius Caesar*, New York, Fordham University Press, 1987, 133 p.
- Pournot 1997** : J. Pournot, Auguste, denier, in : *Égypte Romaine* 1997, 32-33, n. 15.
- Queyrel 1996** : F. Queyrel, Délos, Musée, A 4187, Portrait d'homme, in : J. Marcadé (dir.), *Sculptures déliennes, Athènes, Paris, (École française d'Athènes), De Boccard, 1996, 225 p.*
- Queyrel 1998** : F. Queyrel, Statue de Marc Antoine, in : *La gloire d'Alexandrie* 1998, 285.
- Raftopoulou 1975** : E. G. Raftopoulou, *L'enfant d'Hiérapetra*, Paris, École française d'Athènes, (Travaux et Mémoires, XX), 1975, 33 p, 16 pl.
- Raftopoulou 1978 [1979]** : E. G. Raftopoulou, Remarques sur des bronzes provenant du sol grec, in C. Bérard, P. Ducrey (dir.), *Bronzes hellénistiques et romains, Tradition et renouveau, Actes du V<sup>e</sup> Colloque international sur les bronzes antiques, Lausanne, 8-13 mai 1978, Paris, Lausanne, Paris, De Boccard, (Bibliothèque historique vaudoise), 1979, 43-46.*
- Roger 2012** : D. Roger, Rendre à César, in : J.-L. Martinez (dir.), *Arles, Les fouilles du Rhône, Un fleuve pour mémoire, Paris, Musée du Louvre, 9 mars-25 juin 2012, Album de l'exposition, Arles, Paris, Musée du Louvre, Actes Sud, 40-47.*
- Rolley 1983** : C. Rolley, *Les bronzes grecs*, Fribourg, Paris, Office du Livre, Editions Vilo, 270 p.
- Rolley 2006** : C. Rolley, Kleopatras Kinder, in : Andreae, Rhein 2006, 164-175.
- Romiopoulou 1997** : K. Romiopoulou, *Ellinoromaïka glypta tou Ethnikou Archaïologikou Mouseiou*, Athènes, Tameio Archaïologikon Poron kai Apallotrioseon, 1997, 139. p.
- Rosso 2010** : E. Rosso, Le portrait tardo-républicain en Gaule méridionale : Essai de bilan critique, *RA*, 2010, L, 2, 259-307.
- Rouveret 2002** : A. Rouveret, Megalografie : una pagina di storia macedone a Boscoreale, in : I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana, Dall'ellenismo al tardo-antico*. Milan, Federico Motta Editore, 2002, 400 p., 104-108.
- Rouveret 2004** : A. Rouveret, *Peintures grecques antiques, La collection hellénistique du Louvre, Paris, Musée du Louvre, Librairie Arthème Fayard, 2004, 192 p.*
- Satzinger 2005** : H. Satzinger, Kopf eines bejahrten Mannes (Ptolemaios X. ?), in : *Kunsthistorisches Museum Wien, Führer durch die Sammlungen*, Vienne, Christian Brandstätter, 2005, 41.
- Schmidt 1997** : E. Schmidt, Venus, in : *LIMC VIII*, 1997, 192-230.
- Scholl, Platz-Horster 2007** : A. Scholl, G. Platz-Horster (dir.), *Die Antikensammlung, Altes Museum, Pergamonmuseum, Staatliche Museen zu*

- Berlin*, Berlin, Mayence, Staatliche Museen zu Berlin, Philipp von Zabern, 1998, 312 p.
- Schulze 2003** : H. Schulze, Vorbild der Herrschenden, Herakles und die Politik, in : R. Wünsche (dir.), *Herakles-Hercules*, Munich, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2003, 344-365.
- Sichtermann 1986** : H. Sichtermann, *Charis, Charites / Gratiae*, in : *LIMC*, III, 1986, 203-210.
- Smith 1988** : R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford, Clarendon Press, 1988, 196 p, 80 pl.
- Spinola 1996** : G. Spinola, *Il Museo Pio Clementino*, I, Città del Vaticano, Tipografia Vaticana (Guide Cataloghi dei Musei Vaticani III), 1996, 221 p.
- Spinola 2008** : G. Spinola, Ritratto di Cleopatra VII, in : Gentili 2008, 152.
- Stolz 2006** : Y. Stolz, Miroir miniature, in : Goddio, Fabre 2006, 240-242 et 282, n°10.
- Strocka 2003 [2005]** : V. M. Strocka, (dir.), *Meisterwerke, Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, Freiburg in Breisgau*, 2003, Munich, Hirmer, 2005, 352 p.
- Tisset 2012** : N. Tisset, Apport de la numismatique à l'étude des portraits romains sculptés. Réflexions autour du portrait de César découvert dans le Rhône à Arles (été 2007), in : <http://www.numisbel.be/24112012.htm> *Société Royale de Numismatique de Belgique, Séance tenue à la Bibliothèque royale de Belgique à Bruxelles le 24 novembre 2012*, 1-2.
- Tran Tam Tinh 1990** : V. Tran Tam Tinh, Isis, in : *LIMC* V, 1990, 761-796.
- Traversari 1997** : G. Traversari, Nuovo ritratto di Cleopatra VII Philopator e rivisitazione critica dell'ultima regina d'Egitto, *Rivista di Archeologia*, 21, 1997, 44-48.
- Trillmich 1988** : W. Trillmich, Denar, in : W.-D. Heilmeyer, H. G. Martin (dir.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Berlin, Martin-Gropius Bau, 7. Juni - 14. August 1988*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1988, 638 p., 492-493, n°280.
- Tsimpidou Avloniti 2005** : M. Tsimpidou Avloniti, *Makedonikoi taphoi ston Phoinika kai ston Agio Athanasio Thessalonikis*, Athènes, Tameio Archaologikon Poron kai Apallotrioseon, 2005, 228 p., 49 pl.
- Tsipopoulou 1995** : M. Tsipopoulou, Hierapytna, in : *EAA*, Secondo Supplemento, III, 1995, 53.
- Tsouli 2010** : Ch. Tsouli, Marmarini andriki protomi apo imago clipeata, in : Kaltsas *et al.* 2010, 234, n°216.
- Vismara 1999** : N. Vismara, *Sylloge Nummorum Graecorum, Italia, Milano, Civiche Raccolte Numismatiche*, VI, *Macedonia - Tracia, I, Macedonia greca - Paeonia -Emissioni di area celtica*, Milan, Comune di Milano, Civiche Raccolte Numismatiche, Litotipografia Giancarlo Mascher, 1999, 107 p., 70 pl.
- Walker 2000** : S. Walker (dir.), *Cleopatra Regina d'Egitto, Roma, Fondazione Memmo, 12 ottobre 2000 - 25 febbraio 2001*, Milan, Electa, 2000, 276 p.
- Walker 2001 [2003]** : S. Walker, *From Queen of Egypt to Queen of Kings: the portraits of Cleopatra VII*, in: Bonacasa *et al.* 2001 [2003], 508-517.
- Wohlmayr 1986 [1989]** : W. Wohlmayr, "Bronzejüngling" von Agde, in : *Griechische und römische Statuetten und Grossbronzen, Akten der 9. Tagung über antike Bronzen in Wien, 21-25 April 1986*, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1989, 95-99.
- Ziegler 1994** : Ch. Ziegler, Portrait de Cléopâtre VII, in : J.-M. Humbert, M. Pautazzi, Ch. Ziegler, *Égyptomania, L'Égypte dans l'art occidental, 1730-1930*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, 605 p., 564-566.

## Forme, fonction, identité ? Une approche du « César d'Arles »

**Lorenz E. Baumer**

Professeur ordinaire d'archéologie classique

Département des sciences de l'Antiquité, Université de Genève, Faculté des lettres

### Résumé

La discussion de la tête en marbre trouvée dans le Rhône et identifiée par certains chercheurs comme le seul portrait de Jules César de son vivant, a suscité un vif débat, mais sans aboutir à une interprétation unanime. Alors que la plupart des contributions se concentre sur la question de savoir si le portrait était proche ou non des portraits du dictateur romain, la présente contribution tente une autre approche qui se base sur une analyse de la forme du monument. Il s'avère qu'il ne s'agit pas d'une tête en ronde-bosse et destinée à une statue, mais d'un portrait de grandeur nature appartenant à un relief. Selon sa forme, il trouve ses meilleurs parallèles dans les portraits funéraires des *liberti* ou esclaves affranchis. Alors que la forme interdit de l'identifier avec Jules César, le portrait reste dans l'absence d'une inscription forcément anonyme.

**Mots-clefs :** Jules César, Arles, Portrait romain, Reliefs funéraires, *Imago clipeata*, Togatus Barberini, Sculpture romaine.

### Abstract

The discussion of the marble head found some years ago in the Rhône river, identified by some researchers as the only surviving portrait of Julius Cesar made during his lifetime, has caused intense discussion, but so far without a unanimous interpretation. While most contributors have concentrated so far on the question of whether the portrait is close enough or not close enough to the known portraits of the Roman dictator, the present contribution aims at a different approach, based on the analysis of the form of the monument. Close study reveals that we are not dealing with a sculpture in the round to be inserted into a statue, but of a relief head in natural scale. The head finds its best parallels in the funerary reliefs of the *liberti* or freed slaves. As a result, it is no longer possible to identify the head in question as a portrait of Julius Cesar, and because of the absence of any inscription, it is likely to remain forever anonymous.

**Keywords:** Julius Cesar, Arles, Roman portraits, funerary reliefs, *Imago clipeata*, Togatus Barberini, Roman sculpture.



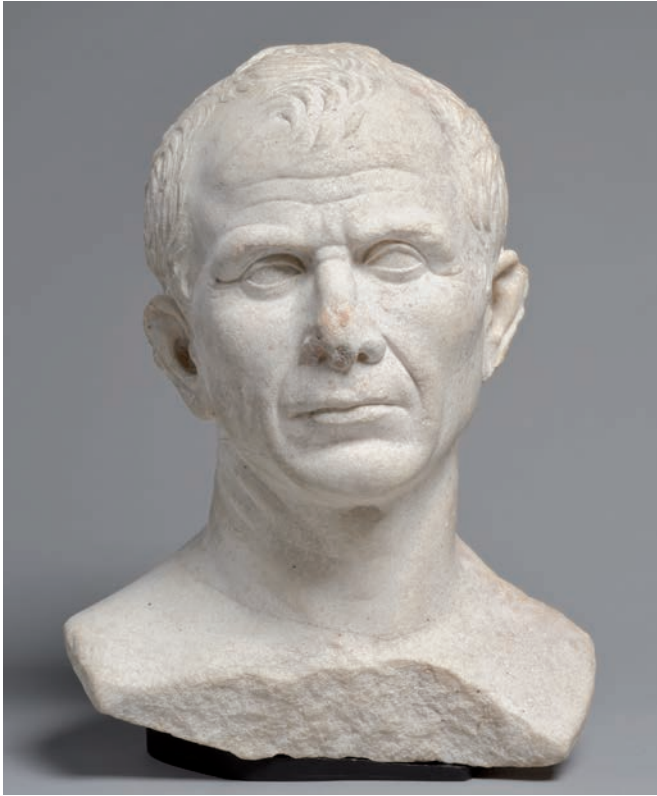


Fig. 1.

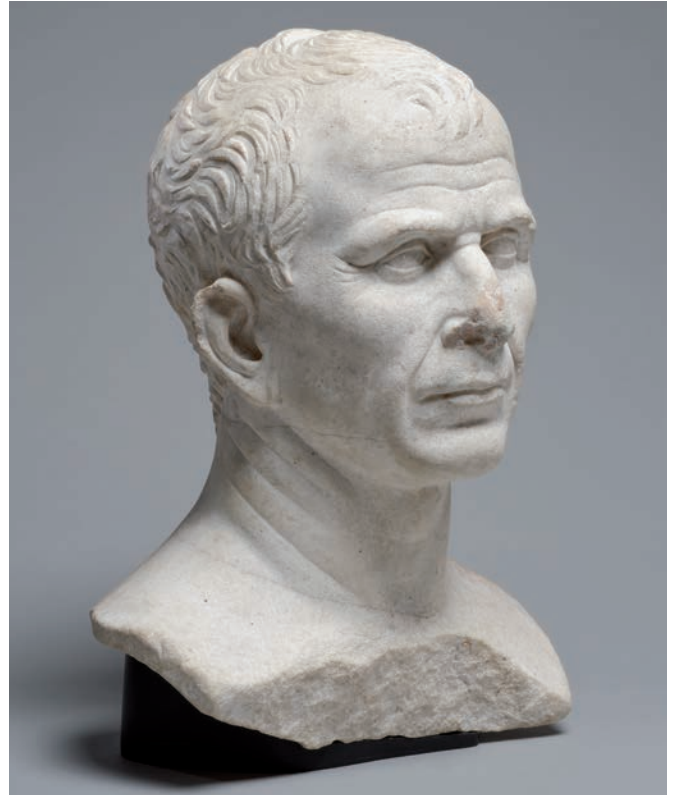


Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.

Fig. 1 à 4 : Buste du « César d'Arles », Musée départemental Arles antique (photo Philippe Groscaux / CNRS-CCJ).



Fig. 5.



Fig. 6.

Fig. 5 et 6 : Buste du « César d'Arles », Musée départemental Arles antique (photo Philippe Groscaux / CNRS-CCJ).

« Une fois à bord, le masque de plongée sur le front, je regarde le portrait ruisse-lant. Sa couleur est sombre en surface, les reflets lui donnent un aspect métallique. La calvitie, les rides, le regard perçant... J'ai déjà croisé ce regard, il n'y a pas de doute, spontanément je m'écrie : 'Mais c'est César !' »<sup>1</sup>. – Cette identification spontanée du portrait en question (fig. 1-4) marqua le début d'un vif débat qui à ce jour n'a pas encore créé l'unanimité dans le monde scientifique, ce que confirment aussi les contributions le concernant dans le présent ouvrage. En dépit de ces discussions, l'œuvre sortie des boues du Rhône a attiré lors de sa première exposition au Musée départemental Arles antique (2009-2011) des centaines de milliers de visiteurs et l'intérêt public n'a pas diminué depuis, comme le prouve le succès des expositions au Musée du Louvre en 2012 et à Marseille en 2013. La possibilité de voir le seul portrait de Jules César qui aurait été créé de son vivant, comme le proposent certains chercheurs<sup>2</sup>, fascine le grand public aussi bien que les spécialistes.

On ne peut que constater en même temps que les publications scientifiques qui traitent de la tête sont rares et surtout limitées à la France<sup>3</sup> : à part les contributions de Luc Long et Fleming Johansen de 2009 qui

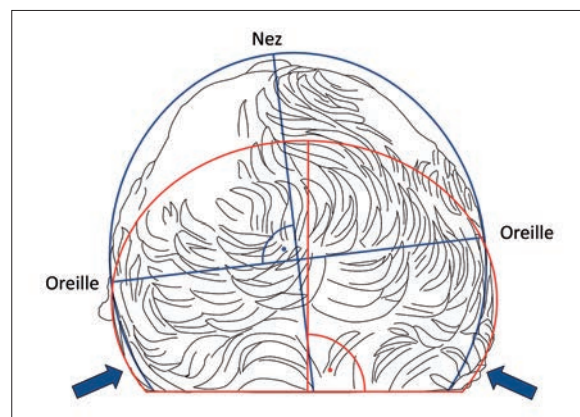


Fig. 7. César d'Arles, vue du crâne (dessin L. E. Baumer, d'après Long 2009, 64).

argumentent en faveur de l'identification du portrait avec Jules César, on citera un article d'Emmanuelle Rosso, paru dans la *Revue archéologique* en 2010<sup>4</sup>, qui propose, se basant sur les arguments que Paul Zanker avait avancés dans un article dans la *Süddeutsche Zeitung*<sup>5</sup>, de ne pas reconnaître dans le dit César d'Arles un portrait du dictateur romain, mais un « visage d'époque » (ou : « *Zeitgesicht* », pour reprendre le terme allemand), créé éventuellement seulement à l'époque d'Auguste et montrant un Arlésien anonyme de haut rang qui chercha à s'approcher dans son portrait de l'image du fondateur de la *Colonia Iulia Paterna*. Dans d'autres publications récentes qui portent sur les portraits de César, on

1. Long 2008, 246.

2. Johansen 2009 et Long 2009. Voir aussi les actes de la table ronde du 20 juin 2012 à Paris réunis dans le présent volume.

3. Le César d'Arles est par contre discuté sur nombreux sites internet, voir p. ex. : L. Ribadeau Dumas, Arles, quid de César ?, *france2.fr* (28.10.2010), <http://culture.france2.fr/patrimoine/actu/arles-quoi-de-cesar--62042815.html?paragraphe=2%20> (dernière vérification : 30 juin 2013) ; S. Piscopo-Reguieg, Fallait-il rendre à César le buste du Rhône ?, *8e art* (10.01.2013), <http://8e-art-magazine.fr/fallait-il-rendre-a-cesar-le-buste-du-rhone-10012013> (dernière vérification : 30 juin 2013) ; G. Corazzi, A. C. Sparavigna, Il Cesare di Arles, *Archaeogate* (30.04.2013), <http://www.archaeogate.org/classica/article.php?id=1532> (dernière vérification : 30 juin 2013).

4. Rosso 2010, 288-301 fig. 15-17.

5. P. Zanker, Caesars Büste ? Der Echte war energischer, distanzierter, ironischer, *Süddeutsche Zeitung*, 17-05-2010, <http://www.sueddeutsche.de/wissen/caesars-bueste-der-echte-war-energischer-distanzierter-ironischer-1.207937> (dernière vérification : 30 juin 2013).

cherchera par contre en vain une mention de la tête du Rhône<sup>6</sup>.

En lisant les différentes contributions, on constate que le débat tourne surtout autour de la question de savoir si le portrait d'Arles est assez proche ou plutôt éloigné des portraits confirmés de Jules César, en particulier du type Tusculum, cela pour assurer ou affaiblir ainsi l'identification proposée. Pour Flemming Johanssen, « le César d'Arles n'est pas à mon sens une réplique des portraits de Tusculum, Chiaramonti et Pise, mais il offre tant de traits communs avec ces portraits qu'il est bien évidemment logique de l'identifier comme un César »<sup>7</sup>. Pour Emmanuelle Rosso, par contre, « on peut donc conclure que le portrait du Rhône, en dépit d'une allure indéniablement césarienne, n'est ni une réplique du 'type Tusculum', ni une réplique du 'type Pise-Chiaramonti' ; (...) la simple ressemblance, même confortée par un contexte 'favorable', ne saurait donc suffire à valider l'identification »<sup>8</sup>. Les arguments se ressemblent – mais les conclusions qui en sont tirées se contredisent.

Il y a bien évidemment encore d'autres arguments dans cette discussion que la place à disposition ne permet pas de citer en détail<sup>9</sup>. Mais, en somme, on peut constater que le débat central porte surtout sur le problème de la ressemblance – suffisante ou insuffisante – du portrait d'Arles avec Jules César, et sur l'image qu'il faut se faire de lui de son vivant. Il est évident qu'on entre ici dans un débat qui aboutira difficilement à un résultat définitif et généralement accepté. Pour cette raison, il semble utile de se pencher sur cette œuvre en choisissant une autre approche, cela selon le principe du « primum monumentum, deinde philosophare », qui ne met pas le portrait en tant que tel au premier rang, mais l'étude de la sculpture en tant qu'objet, et cela sans juger au préalable de l'identification du personnage représenté.

Assurons-nous donc d'abord des faits matériels (fig. 1-6) : la tête, visiblement bien protégée par la boue du Rhône, est dans un assez bon état de conservation, avec une surface qui n'a été que très peu endommagée par l'eau. Selon les analyses physiques, elle est sculptée dans du marbre de Dokimeion en Phrygie<sup>10</sup> et mesure de la base du menton au sommet du crâne 25,3 cm ; la largeur de la tête aux tempes mesure 20,5 cm, la largeur

maximale du buste 28,5 cm<sup>11</sup>. Autrement dit, il s'agit d'un portrait de grandeur naturelle.

Les quelques traces d'érosion mises à part, il manque la pointe du nez, une partie des oreilles et une partie de la partie avant du buste. L'arrière est aplati selon deux plans dont l'orientation diverge d'environ 1 cm, comme le montre la vue de profil. On y trouve trois trous de fixation sur une ligne verticale, dont les deux en bas conservaient au moment de la découverte encore des goujons en fer, longs de 6 cm et retirés aujourd'hui pour protéger le marbre<sup>12</sup>.

La surface montre par ailleurs maintes traces d'outils, en particulier de ciseau grain d'orge. On observe aussi l'anathyrose d'une largeur de 3 à 4 cm qui est surtout bien visible dans la partie arrière du crâne, mais aussi le long du cou et des épaules (fig. 4). On notera dans cette même perspective aussi la courbure asymétrique de la base du buste ainsi que l'inclinaison de la tête vers sa droite.

Dans l'ensemble, on se trouve en face du portrait d'un homme mûr avec une coiffure courte et un front haut qui n'est couvert qu'au centre avec quelques mèches peignées vers sa droite. Le front, la partie entre les sourcils et la racine du nez sont marqués par des rides doubles, disposées en lignes parallèles. La bouche est séparée des pommettes par de profondes rides qui partent symétriquement du nez jusqu'au menton et s'accompagnent en parallèle d'une deuxième ride un peu moins profonde et qui donne à la tête une apparence légèrement schématique. La chevelure est composée de courtes mèches en lunules, peu séparées du crâne. On estimerait l'âge du personnage représenté autour de 50 ans, ce qui correspondrait bien à l'âge de Jules César, né le 13 juillet 100 av. J.-C. à Rome, dans les années 50 et 44 av. J.-C., date proposée par les inventeurs de la tête<sup>13</sup>.

On part d'habitude du principe qu'il s'agit d'une tête d'insertion, composée à l'origine de plusieurs pièces et destinée à une statue. Comme le précise Luc Long dans son livre de 2008, « le support semble avoir été taillé pour s'emboîter dans le corps d'une statue, sans doute vêtue de toge »<sup>14</sup>, alors que Flemming Johansen complète l'image en écrivant : « La statue à laquelle appartenait le portrait du Rhône devait ressembler à 'l'idée qu'on se faisait de César'. L'inscription du socle de cette statue indiquait clairement l'identité de la personne représentée. Cette

6. Voir p. ex. Zanker 2009 et La Rocca, Parisi Presicce, Lo Monaco 2011.

7. Johansen 2009, 81.

8. Rosso 2010, 292.

9. Voir aussi les contributions dans le présent ouvrage qui élargissent partiellement l'argumentation dans ce même débat.

10. Blanc, Bromblet 2009, 85-86.

11. Voir Long 2009, 73 avec les mesures détaillées.

12. Long 2008, 240 (dessin) et 243 (photographie) ; Long 2009, 64 et le dessin à la p. 61.

13. Long 2009, 70 ; Johansen 2009, 81. Mais voir Rosso 2010, 294-295.

14. Long 2008, 240.



inscription, absente aujourd'hui, gît peut-être au fond du fleuve, parmi des centaines de débris »<sup>15</sup>.

Mais plusieurs observations s'opposent à la restitution de la tête sur une statue vêtue d'une toge : comme le montre p. ex. la comparaison avec le « Togatus Barberini » à Rome<sup>16</sup>, sur lequel on reviendra plus bas, la toge romaine couvre entièrement les épaules et ne laisse qu'une partie beaucoup plus petite de la peau visible que le portrait d'Arles. Pour cette même raison, une cuirasse peut aussi être exclue. Il ne se trouve en effet à l'époque romaine aucun vêtement qui correspondrait à la forme arrondie du bas du buste arlésien.

Sans entrer ici dans plus de détails, il semble en effet peu probable que le portrait ait fait partie d'une statue. Il faut surtout constater que les têtes d'insertion de l'époque julio-claudienne ont des bustes qui sont beaucoup plus petits que celui du portrait d'Arles, comme l'illustre à titre d'exemple un portrait privé à Leyde que Mathias René Hofter a proposé d'identifier avec le dictateur romain, mais qui en effet ne représente qu'un « *Zeitgesicht* » d'un citoyen romain anonyme<sup>17</sup> ; cette tête documente par ailleurs de manière exemplaire dans quelle mesure la forme du buste a été définie par la toge. Enfin, même pour une statue affichant la nudité héroïque (ce qui poserait des problèmes particuliers dont on ne traitera pas ici), il serait difficile d'expliquer la forme particulière et inhabituellement grande du buste qui ne compliquerait qu'inutilement le travail du sculpteur.

Si une tête d'insertion destinée à une statue est alors selon toute probabilité à exclure, l'option d'un buste isolé et destiné à être exposé sur un socle ou un pilier rencontre également un obstacle technique : comme le montre la vue d'en-dessous (fig. 5), aucune trace d'un éventuel support n'est conservée. Il n'est par principe pas impossible qu'une petite base se soit trouvée juste sous la partie cassée du buste, mais il faut bien constater que dans ce cas, le socle du buste aurait été situé bien en avant du centre de gravité de la tête, ce qui n'aurait pas seulement présenté un risque pour la stabilité de l'œuvre, mais aussi une solution techniquement et esthétiquement inutile. S'il ne s'agit ni d'une tête d'insertion d'une statue, ni d'un buste, la question du type du monument gagne évidemment de l'importance.

En réétudiant la forme de la sculpture, on constatera que la partie droite du visage est plus profonde que la partie gauche (fig. 2-3), ou, autrement dit : que l'arrière aplati ne suit pas l'orientation du visage qui est légèrement tourné vers la gauche en relation avec le fond. Cette impression se confirme quand on regarde le haut du crâne (fig. 6) : celui-ci a une forme ovoïde et régulière, comme le souligne l'ellipse sur le dessin (fig. 7) qui indique aussi à peu près l'orientation de la tête. On remarquera dans cette même perspective que l'arrière de la tête se redresse sur ses derniers centimètres bien fortement ; ce redressement est symétrique, mais cela, comme l'illustre le dessin, non pas en relation avec l'axe du crâne, mais avec l'arrière aplati. L'observation est d'importance, car elle exclut en effet que l'arrière de la tête ait été travaillé séparément et rajouté, comme on l'a proposé, puisque, dans ce cas, le redressement du crâne (indiqué par les deux flèches) devrait s'orienter nécessairement par rapport à l'axe du crâne, ce qui n'est visiblement pas le cas.

Dans l'ensemble, ces observations montrent qu'il ne s'agit pas d'une tête en ronde-bosse à insertion et destinée à une statue ou un buste, mais en effet d'une tête en relief, de dimensions naturelles et de grande profondeur, fixée à l'aide de trois goujons en fer sur un fond dont la forme reste à trouver<sup>18</sup>. L'œuvre présente le buste dénudé et arrondi d'un homme d'âge mûr, la tête inclinée et tournée, et ne nécessitant pas de socle.

La forme inhabituelle du monument pose la question de sa fonction sous un nouvel angle. En cherchant des parallèles, on ne peut que constater que le choix est relativement limité : un premier exemple est fourni par le fameux « Togatus Barberini » à Rome, daté vers la fin de l'époque augustéenne ou au début de l'époque tibérienne et qui montre un magistrat romain portant les portraits de ses ancêtres<sup>19</sup>. Ces derniers sont présentés comme des bustes sans support qui reposent sur les mains et sur les bras du *togatus*. Mais le « Togatus Barberini » n'expliquerait que partiellement l'arrière aplati de la tête d'Arles et ne donne pour ce détail pas de parallèle parfait. On note enfin que les deux bustes portent la toge, alors que le portrait arlésien est présenté sans vêtement.

Un nombre assez important de têtes en relief de grandeur nature donnent les « *imagines clipeatae* », des portraits ou des images de dieux, montés dans des

15. Johansen 2009, 83.

16. Rome, Palais des Conservateurs, Braccio inv. 2392 : Lahusen 1985, 281-282, pl. 106 1-4 ; Fittschen, Zanker, Cain 2010, 48-51 n°38, pl. 40-41 ; Beilagen 30b, 31c-d (Cain) ; Kreikenbom *et al.* 2010, 13, 294, fig. 17a-c ; La Rocca, Parisi Presicce, Lo Monaco 2011, 47.

17. Hofter 1989, L'identification proposée par Hofter n'a pas été retenue dans la recherche.

18. Selon Long 2009, 64, les dimensions des goujons ne paraîtraient pas suffisantes « pour fixer le portrait contre un mur ou dans une niche », mais comme la pièce reposait probablement sur le sol d'une coquille (voir plus bas), ces derniers ne devaient que stabiliser la pièce.

19. Voir ci-dessus, n. 16.





Fig. 8. Relief funéraire de Lucius Antistius Sarculo et d'Antistia Plutia, Londres, British Museum inv. Sc. 2275 (© Trustees of the British Museum, 1858,0819.2AN32810).

boucliers<sup>20</sup>. L'*imago clipeata* devient en effet populaire seulement à l'époque impériale, même si l'on trouve quelques rares exemplaires dès la fin de la république. Mais les *imagines clipeatae* présentent en même temps une différence fondamentale avec le buste d'Arles : leur buste est taillé beaucoup plus grand pour remplir l'ensemble du cercle du bouclier, alors que le portrait d'Arles ne comprend qu'une partie des épaules. Cette particularité de la tête arlésienne semble exclure qu'il appartienne à cette catégorie de sculpture<sup>21</sup>.

Une autre catégorie à laquelle fait penser la forme du buste d'Arles est représentée par les reliefs qui décoraient surtout à Rome les monuments funéraires des *liberti*, donc d'esclaves affranchis et de leurs familles, dont certains ont fait une belle carrière et sont arrivés à des positions importantes. Il s'agit souvent de bustes d'une qualité assez réduite et découpés tout simplement par le bord de l'encadrement, que Paul Zanker a appelé de manière bien parlante des « *Fenstergucker* » ou « spectateurs à la fenêtre »<sup>22</sup>. Mais certains « *Fenstergucker* » sont des œuvres de grande qualité et correspondent en cela beaucoup mieux au buste d'Arles. Cela est par exemple le cas pour les portraits de la fameuse tombe des Haterii, une famille de *liberti* de la deuxième moitié du

I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. qui a fait sa fortune dans la construction<sup>23</sup>. Encore plus proches sont deux portraits à Rome du début de l'époque impériale, qui correspondent par ailleurs à la tête d'Arles par le fait qu'ils ont été découpés de leur fond<sup>24</sup>. Du premier quart du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. date aussi le « *Kastenrelief* » de la famille des Bennii, trouvé à Rome en 1878 auprès de la Porta Flaminia<sup>25</sup> : le bloc qui mesure 190 cm de large et 92 cm de haut, porte dans trois coquilles des portraits de deux hommes et d'une femme de cette même famille qui se désignent dans les inscriptions comme des *liberti*. Ces trois portraits sont d'après leur typologie assez proches de l'exemplaire d'Arles, cela pour la forme du buste aussi bien que pour le mouvement de la tête.

Ces reliefs funéraires des *liberti* installés dans des coquilles présentent en effet les meilleures parallèles pour la tête du Rhône. On rajoutera ici encore à titre d'exemple les portraits d'un couple dont le relief est conservé à Londres (fig. 8) et qui montre comme

20. Winkes 1969 ; Winkes 1999.

21. Rosso 2010, 291 n. 135 n'exclut par contre pas l'hypothèse d'une *imago clipeata*.

22. Zanker 1975 ; Lahusen 1985, 228-285 ; Kockel 1993 *passim*.

23. Rome, Musées du Vatican : Sinn, Freyberger 1996 ; Fittschen, Zanker, Cain 2010, 167-168, 171, 187, 190, 203-208, ill. 66-67, 330-331, 338, fig. 260a-c, 291a-f.

24. Rome, Musée des Thermes inv. 353 (portrait masculin) : Kockel 1993, 234 Anhang II n°4 avec bibliographie, Rome, Palais des Conservateurs, Antiquario inv. 1532 (portrait d'une jeune femme) : Kockel 1993, 163-164, n°J 15, pl. 77 c-d.

25. Rome, Musées du Capitole (aujourd'hui Centrale Montemartini), inv. 2230 (relief des Bennii) : Kockel 1993, 191-192, n°L21, 106 a-c, 107 a-b.

le portrait à Arles des bustes dévêtus (pour la femme aussi !), arrondis et relativement grands, des têtes sculptées en ronde-bosse à l'exception de la partie arrière où elles touchent le fond, et, enfin, une orientation asymétrique et divergente de la tête et du buste<sup>26</sup>. Si l'on approuve ce qui précède, le buste d'Arles est à identifier avec le portrait funéraire d'un homme d'âge mûr – soit de l'époque de Jules César, soit un peu plus tardif<sup>27</sup> – qui appartenait à la classe des esclaves affranchis. Il est évident que la discussion se déplace ainsi du problème de l'identification avec Jules César à une question liée au niveau social du personnage représenté.

Une particularité de la tête arlésienne, mais qui ne semble pas si unique<sup>28</sup>, est le fait qu'elle a été travaillée séparément, sans la coquille, à moins que cela ne soit dû à son enlèvement et à sa possible réutilisation. Mais au vu de la documentation archéologique disponible, cela ne peut, au moins pour l'instant, que rester une hypothèse improuvable. Une réutilisation de la pièce pourrait éventuellement aussi expliquer le fait que l'arrière de la tête montre deux plans divergents, dus au fond irrégulier de la coquille. Les profils des deux portraits susmentionnés à Rome<sup>29</sup> laissent au moins deviner que ce phénomène n'est pas singulier, sans que l'on puisse pour l'instant en préciser la raison.

Pour conclure, et selon la *forme* de la tête du Rhône, il ne s'agit alors ni d'un buste en ronde bosse, ni d'une tête à insertion et appartenant à une statue perdue, mais d'un portrait en relief qui a probablement – et au moins à l'origine – décoré un monument funéraire. Dans cette *fonction*, elle était réservée à une classe particulière de la société romaine, c'est-à-dire celle des *liberti*.

Le dit « César d'Arles » pose en même temps encore bien des questions ouvertes dont plusieurs ne vont probablement jamais trouver de réponse définitive. Il faut ainsi constater que les meilleurs parallèles se trouvent surtout à Rome, et il serait alors important de savoir si la pièce était destinée dès le début à un monument funéraire à Arles ou si elle a été récupérée dans la Ville éternelle et transportée seulement plus tard à Arles pour son utilisation secondaire. L'analyse n'a pas apporté non plus d'arguments qui pourraient parler en faveur d'une *identification* avec un personnage concret, et cela en dehors de la question d'une ressemblance suffisante ou insuffisante avec Jules César. Si le dictateur romain est

en effet à exclure, et sans l'inscription qui pourrait nous donner son nom, le personnage représenté et appartenant à la classe des *liberti* restera ainsi – et probablement pour toujours – anonyme dans le sens propre du mot.

## Bibliographie

- Blanc, Bromblet 2009** : Ph. Blanc, Ph. Bromblet, Déterminer l'origine des marbres sculptés : méthode d'étude, in : L. Long, P. Picard 2009, 84-87.
- Fittschen, Zanker, Cain 2010** : K. Fittschen, P. Zanker, P. Cain, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Band II. Die männlichen Privatporträts*, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 4, W. de Gruyter, Berlin et New York, 2010, 210 p.
- Hofter 1989** : R. M. Hofter, Zum Porträt des C. Iulius Caesar, in : H.-U. Cain, H. Gabelmann, D. Salzmann (dir.), *Festschrift für Nikolaus Himmelmann (Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik)*. Beihefte der Bonner Jahrbücher 47, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 1989, 335-339, pl. 51.
- Johansen 2009** : Fl. Johansen, Les portraits de César, in : L. Long, P. Picard 2009, 78-83.
- Kockel 1993** : V. Kockel, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten : ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 12, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 1993, 264 p.
- Kreikenbom et al. 2010** : D. Kreikenbom et al., in : P. C. Bol (dir.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 2010, 386 p.
- La Rocca, Parisi Presicce, Lo Monaco 2011** : E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco (dir.), *Ritratti : le tante facce del potere*, Catalogue d'exposition Rome, Musées du Capitole, 10 mars-25 septembre 2011, Roma, Zetema, 2011, 431 p.
- Lahusen 1985** : G. Lahusen, Zur Funktion und Rezeption des römischen Ahnenbildes, *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts (MDAI[R])*, 92, 1985, 261-289, pl. 106-115.
- Long 2008** : L. Long, Secrets du Rhône. Les trésors archéologiques du fleuve à Arles, Arles, Actes Sud, 2008, 267 p.
- Long 2009** : L. Long, Le Regard de César. Le Rhône restitue un portrait du fondateur de la colonie d'Arles, in : L. Long, P. Picard 2009, 58-77.
- Long, Picard 2009** : L. Long, P. Picard (dir.), *César. Le Rhône pour mémoire. Vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles*, Catalogue d'exposition, Arles, Musée départemental Arles antique, 24 octobre 2009-2 janvier 2011, Arles, Actes Sud, 2009, 396 p.
- Rosso 2010** : E. Rosso, Le portrait tardo-républicain en Gaule méridionale : essai de bilan critique, *Revue archéologique (RA)*, 2010, 2, 259-307.
- Sinn, Freyberger 1996** : F. Sinn, K. Freyberger, *Die Ausstattung des Hateriergrabes, Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Katalog der Skulpturen Die Grabdenkmäler*, 2, Monumenta artis Romanae (MAR), 24, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 1996, 159 p.
- Winkes 1969** : R. Winkes, *Clipeata imago : Studien zu einer römischen Bildnisform*, Bonn, Habelt, 1969, 265 p.
- Winkes 1999** : R. Winkes, *Clipeata imago. Eine Bemerkung zu Kopf und Büste*, in : H. von Steuben, *Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze*, Möhnsee, Bibliopolis, 1999, 91-95.
- Zanker 1975** : P. Zanker, Grabreliefs römischer Freigelassener, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts (JdI)*, 90, 1975, 267-315.
- Zanker 2009** : P. Zanker, The Irritating Statues and Contradictory Portraits of Julius Caesar, in : M. Griffin, *A Companion to Julius Caesar*, Blackwell companions to the ancient world, Malden et Oxford, Blackwell Publishing, 2009, 288-314.

26. Londres, British Museum inv. Sc. 2275 (relief des Antistii) ; Zanker 1975, 296, 298, fig. 34 ; Lahusen 1985, 284, pl. 107,2 ; Kockel 1993, 178-179, n°L 4, pl. 90 b. 93 d-e.

27. Voir ci-dessus, n. 4.

28. L'état de publication évite d'habitude une étude de l'arrière des autres portraits.

29. Voir ci-dessus, n. 24.



## **Idéologie et culture de la recherche sur le portrait gréco-romain : le « César » du Rhône**

**Mario Denti**

Professeur d'Archéologie et Histoire de l'Art antique  
Université Rennes 2

### **Résumé**

L'article propose un approfondissement des parcours méthodologiques et culturels qui caractérisent actuellement les horizons heuristiques de la recherche sur le portrait gréco-romain, en essayant de dévoiler les connexions entretenues avec des traditions idéologiques propres de la culture académique européenne. Les modalités de l'étude, de la divulgation et de la médiatisation des remarquables sculptures récemment découvertes dans les eaux du Rhône se révèlent particulièrement significatives dans cette perspective, en nous invitant à nous interroger sur l'état de santé de cette branche de la recherche historico-artistique et archéologique. Ces modalités s'inscrivent dans un cadre épistémologique alimenté par une série d'attitudes intellectuelles réciproquement interconnectées entre elles : le recours à des approches dépendantes de la tradition typologico-formaliste de l'histoire de l'art du portrait ; la renonciation à dialoguer avec les disciplines historiques, en écartant l'opportunité de comprendre la culture figurative hellénistico-romaine au sein des choix politiques, des volets culturels et des contextes institutionnels qui en sont à la racine ; le retour à l'interprétation des phénomènes historico-archéologiques par le biais des idéologies ethno-nationalistes.

**Mots-clefs** : Portrait gréco-romain, Classicisme, archéologie et histoire de l'art, idéologies nationalistes, archéologie « gallo-romaine », portrait de César, Arles, Rhône.

### **Abstract**

This article thoroughly analyses the methodological and cultural patterns behind the research on Greco-Roman portraiture, trying to understand the relationships with the existing ideological traditions of the European academic culture. The modalities of the study, popularization and media coverage of the important sculptures recently founded in the Rhône's waters, are particularly significant in this sense, inviting us to question the "state of health" of this branch of art-historical and archaeological research. These modalities are part of an epistemological framework nourished by a series of intellectual attitudes, reciprocally interconnected with each other: approaches dependent on the univocally typological-formalist tradition of the history of ancient portraiture; the renunciation of dialogue with historical disciplines, discarding the opportunity to understand the Hellenistic-Roman figurative culture in the midst of the political choices, cultural frameworks and institutional contexts which represent the roots of this phenomenon; the return to interpretations of historic-archaeological phenomena using ethnic/nationalist ideologies.

**Keywords**: Hellenistic-roman portraiture, Classicism, Archaeology and Art History, nationalistic ideologies, "Gallo-roman" Archaeology, Caesar's Portraiture, Arles, Rhône.



Le haut degré de maturité auquel la recherche sur le portrait antique est actuellement parvenue, à la suite d'un parcours historiographique particulièrement long et prestigieux, semble révéler en même temps des signes de redondance et d'infécondité. L'impression qu'une sorte de limite a été atteinte, en termes de capacités et de possibilités d'aboutir à un renouvellement des nos discours, est perceptible dans une bonne partie des publications actuelles<sup>1</sup>. Pour mieux saisir les coordonnées historico-culturelles dans lesquelles ce phénomène s'inscrit, il semble utile de déceler, à la racine des choix méthodologiques des études consacrées au portrait gréco-romain<sup>2</sup>, les connexions entretenues avec des traditions idéologiques propres à la culture académique européenne.

Les modalités de l'étude, de la divulgation et de la médiatisation des remarquables sculptures récemment découvertes dans les eaux du Rhône se révèlent particulièrement significatives dans cette perspective, en nous invitant à nous interroger sur l'état de santé de cette branche de la recherche historico-artistique et archéologique. Ces modalités s'inscrivent dans un cadre épistémologique alimenté par une série d'attitudes intellectuelles interconnectées : le recours à des approches dépendantes de la tradition typologico-formaliste de l'histoire de l'art du portrait ; la renonciation à dialoguer avec les disciplines historiques, en écartant l'opportunité de comprendre la culture figurative hellénistico-romaine au sein des choix politiques, des volets culturels et des contextes institutionnels qui en sont à la racine ; le retour à l'interprétation des phénomènes historico-archéologiques par le biais des idéologies ethno-nationalistes.

Ce n'est probablement pas le hasard si le cas d'étude spécifiquement évoqué dans notre colloque – le portrait dit « de César » découvert dans le Rhône en 2007 – a aujourd'hui encore du mal à être correctement compris dans son contexte historico-artistique. En effet, la sculpture manque encore actuellement de son bagage scientifique habituel : son encadrement historico-archéologique<sup>3</sup>. Dans cette perspective, il semble intéressant de noter que la même table ronde, organisée au Louvre en juin 2012 autour de ce portrait, a vu la participation exclusive de spécialistes en histoire de l'art du portrait. L'approfondissement d'un domaine de la recherche qui

aurait dû apparaître incontournable – le contexte historique dans lequel notre sculpture a été réalisée – n'a pas été jugé digne d'attention. Cette absence pèse lourdement surtout au sein d'un projet, comme celui de la concomitante exposition parisienne, qui n'avait pas renoncé à réclamer l'attribution de ce portrait à Jules César<sup>4</sup>. Les axes épistémologiques sur lesquels la table ronde a été construite, centrés sur une discussion spécifiquement historico-artistique, ont pu passer à côté de toute considération de la sphère des commanditaires, en excluant l'étude prosopographique des élites locales et l'examen des intérêts des membres de l'aristocratie urbaine dans la région concernée : c'est pourtant une perspective méthodologique – liée bien entendu à une analyse de type historico-artistique – qui aurait pu nous mettre sur la bonne route dans le processus de reconstitution de l'horizon idéologique et du réseau politico-évergétique qui avait rendu possible l'érection de cette statue.

Pour mieux comprendre les raisons de ces phénomènes, nous essayerons d'examiner quelques spécificités de l'étude du portrait gréco-romain à l'intérieur de l'horizon de la recherche archéologique française, en les inscrivant au sein des catégories propres à notre façon de lire l'Antiquité, en début de ce troisième millénaire. Il ne s'agira donc pas seulement d'aborder les parcours heuristiques qui ont autorisé une interprétation, on pourrait dire, « pré-confectionnée » de ces formidables données de l'archéologie subaquatique, mais d'essayer à la fois de reconnaître les coordonnées d'une perspective plus ample : le type d'expérience idéologique et culturelle que nous sommes en train de vivre – et également de faire vivre à la communauté civique qui nous entoure – comme professionnels de l'Archéologie. Avec ce projet culturel – expositions, catalogue, table ronde du Louvre, colloque d'Arles – quel type d'opération sommes-nous en train de réaliser ?

### Une vision classicisante

À la place d'une approche heuristique traditionnellement construite sur un examen typologico-icographique et stylistique, le portrait du Rhône a été immédiatement projeté dans une dimension « extraordinaire ». Dans le catalogue de l'exposition d'Arles<sup>5</sup>, il a été en effet présenté en termes enthousiastes, comme une découverte sensationnelle, puisque relative à une pièce considérée a priori comme exceptionnelle (comme

1. Il s'agit d'un phénomène que certains de nos meilleurs esprits critiques ont essayé de dévoiler depuis déjà quelques années (surtout : Coarelli 1996).

2. Sur lesquelles je suis récemment revenu : Denti 2005 ; Denti 2008a ; Denti 2008b ; Denti 2014.

3. L'article de L. Long (Long 2009, que nous discuterons ici) a un objectif purement attributionniste. Une seule sérieuse tentative d'étude approfondie de type historico-artistique a été récemment proposée : Rosso 2010.

4. Exposition « Arles, les fouilles du Rhône. Un fleuve pour mémoire », Musée du Louvre, 9 mars-25 juin 2012.

5. Long, Picard 2009.

on le verra, nous sommes en réalité face à une sculpture de bonne qualité, fréquemment documentée à l'époque). Les notions triomphalistes de « chef-d'œuvre », de « pièce unique », de « trésor », caractérisent de manière significativement récurrente les introductions officielles au catalogue de l'exposition :

« Les fragments de mémoire arrachés en Arles aux eaux du Rhône par une plongée de vingt ans sont l'illustration même de ce *trionphe sur l'oubli*, [car il s'agit de] sortir des eaux un trésor des temps anciens [...] J'ai tenu à ce que *ce buste exceptionnel* soit exposé dans les salons du Ministère de la Culture et de la Communication au Palais Royal »<sup>6</sup>.

« En remontant patiemment de la vase des objets modestes de la vie quotidienne, aussi bien que *les trésors les plus précieux, dont le buste de César reste l'emblème* »<sup>7</sup>.

Pourquoi notre portrait s'avère-t-il exceptionnel ? Car il est, tout simplement, un portrait de César (de plus : comme on le verra, *le vrai* portrait de César) : « Avec le célèbre portrait de César en marbre et la statue de Neptune, d'autres *chefs-d'œuvre* occupaient la pente, entre 20 et 40 m du bord »<sup>8</sup>.

L'attribution au dictateur légitime l'exceptionnalité de la découverte. Et vice-versa.

Nous nous trouvons précisément, dans ce cadre, à l'intérieur de la tradition attributionniste propre de l'histoire de l'art « classique », célébrant les fastes de la beauté et de l'exceptionnalité d'une grande « œuvre d'art ». Plus encore : d'un véritable « chef d'œuvre ».

Cette attitude, selon Jean-Paul Demoule, « constitue une régression, en ce sens qu'elle révèle une vision régressive de l'archéologie. On retombe là dans une conception ancienne pour laquelle l'archéologie est une branche de l'histoire de l'art, une discipline auxiliaire de l'histoire. Une conception collectionniste, issue de la Renaissance, celle des beaux objets et des chefs-d'œuvre, centrée sur l'époque gréco-romaine, qui n'étudie la société qu'à travers les objets de l'élite. Ce qui fait qu'on s'intéresse peu à la vie quotidienne »<sup>9</sup>.

Ces observations, que nous pouvons certainement partager, reflètent toutefois de façon tranchée une vision dichotomique entre l'archéologie du terrain d'un côté (qui traditionnellement s'occupe de la soit-disante « culture matérielle ») et l'histoire de l'art de l'autre (qui est considérée comme une discipline qui étudie les

« beaux objets »). Il s'agit d'une vision, aujourd'hui encore très diffusée auprès de beaucoup d'archéologues (notamment du terrain), qui relève des paradigmes propres d'une certaine culture archéologique des années 80, insistant sur une idée de la recherche en histoire de l'art antique comme discipline qui puisse encore être conçue comme coupée de l'histoire socio-culturelle et politique de l'Antiquité<sup>10</sup>. Toutefois, Jean-Paul Demoule a fondamentalement raison. La manière dans laquelle le portrait du Rhône a été présenté – marqué, comme il a été, par un précis statut d'extraordinairement (sur lequel nous devrons revenir) – risque justement de justifier ce type de critique.

Si l'attribution immédiate à César se caractérise comme le reflet d'une vision de la recherche archéologique finalisée au sensationnel, ce processus a été rendu possible par le fait de l'avoir inscrit précisément dans l'idée de l'exceptionnalité de l'objet découvert, dans le statut présumé de véritable « chef d'œuvre ». Il s'agit de deux catégories réciproquement dépendantes, qui ont ici le droit d'exister puisque fondées sur la force idéologique que l'*aura* de la pièce a pu développer à partir de l'opération fondatrice du système : l'interprétation du portrait, a priori, comme Jules César.

Il est véritablement assez curieux d'observer à quel niveau les paradigmes classicisants ne cessent jamais de renaître sous des formes en apparence les moins évidentes. Pour mieux comprendre ce phénomène, il faut se retourner vers le biais qui en a permis le développement : l'idéologie archéologique française à caractère nationaliste.

### Une archéologie nationaliste

Le parcours attributionniste qui a construit tout le discours « mythiquement » fondateur du « César du Rhône » trouve sa justification la plus cohérente au sein de la tradition de l'archéologie nationaliste française, dans laquelle la catégorie heuristique du « gallo-romanisme » se révèle une notion idéologiquement encore extrêmement actuelle et épistémologiquement nourrissante. Ce n'est pas le hasard si les plus hautes instances de l'État se sont placées en première ligne dans cette opération :

« Les pièces archéologiques ici présentées [...] sont surtout l'expression matérielle de notre histoire commune et l'on peut gager que chacun trouvera à se reconnaître un peu dans cette mémoire que le fleuve a su

6. F. Mitterrand, dans Long, Picard 2009, 15 (je suis l'auteur des italiques).

7. J.-N. Guérini, dans Long, Picard 2009, 17 (je suis l'auteur des italiques).

8. Long 2009, 25 (je suis l'auteur des italiques).

9. Entretien publié sur le WEB.

10. Voir les observations, encore très actuelles, de R. Bianchi Bandinelli : Bianchi Bandinelli 1981.

jalousement préserver et dont le Ministère de la Culture et de la Communication a souhaité voir l'exposition reconnue d'intérêt national. *Projet d'intérêt national, science du passé et histoire de nos vies...* »<sup>11</sup>.

Jean-Paul Demoule a livré encore une fois des observations certainement très pertinentes à ce propos : « On assiste à un vrai phénomène de société. Pour moi, avec ce marbre, c'est l'inconscient collectif et le mythe national qui ressurgissent des eaux et des boues du Rhône pollué. Cela revient à dire qu'avec la statue, on a trouvé une œuvre d'art, le buste d'un homme mythique dont le nom a traversé les siècles. César, celui qui a fait basculer la France de la Préhistoire dans l'Histoire... Avec César, c'est le mythe national qui ressurgit : celui de Vercingétorix, de Clovis et de Napoléon. Le buste serait un portrait de l'homme d'État réalisé de son vivant. Celui qui regarde le marbre a donc l'impression de l'avoir en face de lui. Cela a un aspect assez fascinant »<sup>12</sup>.

Dans la dialectique conceptuelle que le terme « gallo-romain » sous-entend, cette fois c'est la figure historique « négative », opérante au sein du mythe nationaliste français, qui est en jeu. Le personnage qui aimante les passions du public et des chercheurs est, cette fois, le conquérant, non le conquis ; le Romain, non le Gaulois ; César, non Vercingétorix. Mais il s'agit de la facette d'une même médaille. Une médaille qui légitime la construction du mythe d'une civilisation qui est interprétée comme d'avoir été alimentée par cette double tradition culturelle, dont les caractéristiques spécifiques – cela est l'argument le plus notable du point de vue de la recherche scientifique – sont invariablement déclinées selon des critères substantiellement ethniques.

Cette médaille, en simplifiant et en aplatissant la complexité des relations historiques qui se jouaient dans l'antiquité sur bien d'autres terrains que celui de l'exclusive identité ethnique, nous empêche résolument de comprendre la complexité d'un système politico-social dans lequel ce qui comptait principalement était la valeur de l'appartenance à un horizon culturel et idéologique (dans notre cas l'hellénisme), perçu comme précis véhicule de la construction du prestige personnel et de la carrière politique. Comme on le sait, les mêmes élites gauloises de ces régions ont été fortement hellénisées bien avant l'arrivée des armées de César, en ayant souvent développé le phénomène, bien étudié, de l'« auto-romanisation ». De l'autre côté (le côté « romain »), il faut rappeler – il y en a évidemment encore besoin ! – que le sujet que nous avons malheureusement encore l'occasion de trouver employé dans beaucoup de littérature

spécialisée – ce très générique « les Romains » – ne constituait point un bloc historique clos, mais une réalité sociologique et politique extrêmement articulée. Un terrain de recherche que nous devons savoir correctement décrypter pour comprendre le processus de la monumentalisation d'une colonie de l'époque républicaine tardive – comme Arles – dont notre portrait n'était que l'un des ingrédients.

Tout le monde sait que la diffusion de l'image de Vercingétorix comme chef d'une Gaule « libre » qui sera soumise par l'envahisseur romain, reflète le paradigme nationaliste d'une idéologie et d'une culture mises au service de la construction des états nationaux. Le problème est que la force inertielle de ce paradigme est encore bien opérationnelle dans le milieu de la recherche historico-archéologique, en rendant très souvent opaque notre perception actuelle du phénomène de la romanisation – et de l'hellénisation – de ces régions de l'empire<sup>13</sup>.

Dans cette perspective, un beau portrait « romain »<sup>14</sup> issu des eaux du Rhône à Arles au début du nouveau millénaire, ne peut devenir que l'effigie retrouvée de César : *le vrai César*, que jusqu'à maintenant nous ne connaissions évidemment pas<sup>15</sup>. Un nouvel instrument, donc, pour la construction de *notre* identité, un formidable véhicule de légitimation de l'appartenance à un passé partagé : « l'expression matérielle de notre histoire commune », « inscrit aujourd'hui dans un projet d'intérêt national, science du passé et histoire de nos vies... », selon les mots précédemment cités<sup>16</sup>.

La manière même dans laquelle le portrait en question a été présenté dans l'exposition se révèle du reste extrêmement cohérente avec cette démarche. Comme il a été noté<sup>17</sup>, la mise en scène d'un système visuel comprenant « César », le portrait supposé de Lépide et la statuette en bronze du captif, permettait de consacrer définitivement le paradigme historico-idéologique

13. N'oublions pas que, à la moitié du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., Vercingétorix n'est que l'un des protagonistes de l'histoire du monde hellénistique, un souverain profondément imbibé de culture grecque – comme ses images monétaires, par exemple, le révèlent.

14. Nous utilisons le terme « romain » volontairement entre guillemets, pour suggérer toute la problématique qui se trouve inscrite au moment dans lequel nous choisissons de nommer ce type de produits sculptés en employant un vocabulaire emprunté à des critères ethniques. Dans le buste du Rhône, qui y était véritablement représenté : un citoyen romain ? Un gaulois romanisé ? Et, dans les deux cas, un personnage doté de quel statut politique ? Si l'on passe du côté du réalisateur : le sculpteur était-il un artiste romain ? Ou bien un Grec ? Ou, encore, un Grec qui travaillait à Rome, ou bien directement à Arles ? Cf. les observations sur la difficulté d'encadrer la production hellénistico-romaine selon des critères ethniques dans Denti 2008a et Denti 2008b.

15. Long 2009.

16. Voir n. 11.

17. Rosso 2010, n. 9.

11. M. L'Hour, dans Long, Picard 2009, 21 (les mots en italiques sont de ma part).

12. Entretien publié sur le WEB.

au sens « gallo-romain » de la fondation de la colonie d'Arles.

Tous les différents aspects évoqués jusqu'ici ne peuvent finalement pas se comprendre sans s'interroger sur la façon dont cette découverte a été analysée sous le profil scientifique, et plus particulièrement sur la démarche intellectuelle qui a amené à l'attribution du portrait à Jules César. Nous verrons comment, très significativement, une attitude à caractère émotionnel – bien dépendant d'un mélange de romantisme et de nationalisme – se conjugue à une véritable foi – également irrationnelle – sur la valeur des analyses « scientifiques » copieusement employées pour confirmer les résultats de la démarche attributionniste première, à travers le recours à un raisonnement méthodologiquement circulaire et idéologiquement bien identifiable.

### L'acquisition, émotionnelle, d'une « pièce unique »

Le parcours attributionniste qui est à l'origine du système interprétatif qui accompagne la présentation au public de notre portrait n'a pu se construire que sur une démarche heuristique précise. Cette démarche est fondée sur une approche substantiellement émotionnelle, « intuitive ». Au printemps 2009, Christian Goudineau, avec « une grande émotion », « voit César devant lui ». Le touche, le prend dans ses mains, et déclare : « Evidemment, c'est César. J'ai passé des années avec lui, lisant et relisant ses écrits, écrivant à mon tour des commentaires sur les siens ! Une sorte de relation à la foi intuitive et charnelle se crée avec celui que l'on a fréquenté si longtemps. Un regard suffit. [...] J'ai vu César, j'ai vu Lépide »<sup>18</sup>.

À ce point là, les jeux sont faits : le portrait représente *a priori* Jules César. C'est en effet exactement de cette manière que l'article que Luc Long a consacré à cette tête dans le beau catalogue intitulé « César. Le Rhône pour mémoire », commence : « La mise au jour en 2007, sur la rive droite du Rhône, à Arles, d'un portrait inédit [sic] de César, vraisemblablement exécuté de son vivant et qu'il faut considérer aujourd'hui comme un *unicum*, a constitué un événement archéologique d'une importance considérable »<sup>19</sup>.

En effet, l'argument qui devrait constituer la conclusion d'une recherche – construite sur la base d'un long raisonnement scientifique – est présenté, dans la première ligne, comme un élément déjà acquis. Au lieu de proposer une discussion des encadrements *possibles* du

personnage au sein des séries iconographiques connues des portraits appartenant à la période concernée, à travers le protocole habituel de toute analyse stylistico-iconographique<sup>20</sup>, l'attribution a priori se déclare comme l'idée *primigenia*, d'où toutes les argumentations successives découlent.

La reconnaissance du portrait comme César se développe ensuite sur la base de la proposition de ressemblances – d'ailleurs très hypothétiques – avec les portraits attribués au dictateur. Le problème, comme on le sait, est que ces derniers constituent un corpus a) posthume, et b) déjà douteux à l'origine. Forcément, donc, cette opération amène rapidement à relever l'existence d'un ensemble trop important de discordances. Au lieu de semer les sains doutes propres à tout parcours de recherche, celles-ci – en utilisant un raisonnement typiquement circulaire – finissent par être vues comme le résultat d'une circonstance à nouveau exceptionnelle : notre portrait serait finalement un vrai *unicum*, la première représentation de la série des images de Jules César, la plus ancienne actuellement connue<sup>21</sup>.

La catégorie classicisante de « pièce unique » a donc encore une fois construit tout regard qui a été posé sur cette sculpture. Mais il ne s'agit pas seulement du regard posé directement sur notre portrait : cette logique a également alimenté la relative restitution de son contexte historico-archéologique. La notion de « chef d'œuvre » artistique et de l'exceptionnalité des pièces découvertes a forcément entraîné le recours à une reconstruction du contexte de la ville d'*Arelate* selon une vision hyperbolique et idéalisant des phénomènes historiques, qui ont fini par devenir eux-mêmes des « faits uniques ».

Il s'agit, comme on le sait, d'une image très loin de la réalité historique qui caractérisait ce type de contexte historico-monumental. Pour tracer un cadre scientifiquement correct de ce qu'était une colonie de droit romain, entre l'époque républicaine tardive et le début du principat, il aurait été suffisant de dire (à nous-mêmes, comme au grand public) que ce portrait n'est pas un chef d'œuvre, un *unicum*, l'image de « César de son vivant » (daté d'ailleurs très haut, entre 60 et 40 avant J.-C.)<sup>22</sup>. Mais qu'il s'agit, plus simplement, de l'une des nombreuses images honorifiques reproduisant la physionomie d'un personnage éminent, qui avait été érigée dans l'un des espaces (très probablement) publiques de la ville. Un membre de l'aristocratie sénatoriale de l'Urbs ? Un représentant de l'élite locale de la colonie<sup>23</sup> ? A l'état actuel de nos connaissances, nous ne

18. Goudineau 2009, 25.

19. Long 2009, 58.

20. Sur cela, cf. Rosso 2010, 261.

21. Long 2009, 66 ; Johansen 2009, 80.

22. Long, 70 ; Cf. les observations d'E. Rosso : Rosso 2010, 261.

23. Selon l'opinion d'E. Rosso : Rosso 2010, 300.



le savons pas. Car les études dans cette direction n'ont pas été encore entamées.

Finalement, il aurait fallu ajouter que, dans la découverte d'un portrait comme celui-ci à Arles, il n'y a absolument rien d'exceptionnel. En Gaule méridionale, notamment, la colonie d'*Arelate* devait apparaître, à l'époque républicaine, comme un centre profondément hellénisé et culturellement « à la page » au sein de l'horizon politique, idéologique, et par conséquent figuratif, de la Méditerranéenne romanisée de la deuxième moitié du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. (nous reviendrons sur ce problème par la suite).

En recherchant son attribution *possible* – et non sa reconnaissance *absolue* – nous contribuerons à replacer une tesselle ultérieure dans la mosaïque de l'histoire de l'une des colonies de l'Empire de Rome. Non de *notre* passé gallo-romain.

Comme il l'a été récemment souligné<sup>24</sup>, la pratique consistant à l'attribution spasmodique de tout portrait conservé à des personnages historiques célèbres, représente une activité assez déployée dans les études sur l'art du portrait en Gaule. La tendance à mettre en valeur « l'empreinte arlésienne de César dans des témoignages indirects ou mutilés »<sup>25</sup> est un phénomène récurrent dans le cas spécifique d'Arles. Dans ce cadre, toutefois, je ne crois pas que l'attitude émotionnelle et « intuitive » qui a caractérisé l'attribution de notre portrait à Jules César, puisse relever d'une « justification toute à fait légitime », puisque reposant sur une « physionomie césarienne » assurée<sup>26</sup> (d'ailleurs, je ne suis pas parfaitement convaincu de cette dernière). Elle dépend plutôt, comme on l'a vu, d'un schéma idéologique bien plus articulé, au sein duquel histoire « nationale », archéologie « classicisante », lecture moderniste du contexte historico-archéologique, intérêt pour le sensationnel, représentent les ingrédients d'un cocktail peut-être savoureux en première instance, mais assez dangereux, sur la longue durée, pour l'organisme intellectuel du public qui est censé de le goûter.

### Le mythe des analyses « scientifiques » et les méthodes d'étude du portrait gréco-romain

Un dernier aspect sur lequel il semble utile de nous interroger est le recours à la démonstration de la véracité du résultat obtenu par des analyses empruntées aux

sciences « dures ». Il s'agit d'un phénomène désormais devenu, dans une grande partie de la littérature archéologique, récurrent, presque incontournable. Le parcours attributionniste du portrait du Rhône, que nous venons de discuter, a été finalement ressenti comme définitivement corroboré par les résultats de la modélisation numérique de la sculpture et par l'intervention des spécialistes de médecine légale et d'anthropologie médico-légale dans l'analyse des traits du visage<sup>27</sup> : deux argumentaires qui sont clairement présentés comme la preuve définitive de la consécration de l'attribution du portrait à César. Il s'agit d'une procédure méthodologiquement critiquable et carrément manipulée par des arguments, à nouveau, de type circulaire, pour lesquels je renvoie directement aux récentes observations d'E. Rosso<sup>28</sup>. Dans une attitude idolâtrant les sciences exactes, on finit ainsi par recourir à un postulat fortement moderniste – en correspondance parfaite, d'ailleurs, avec l'actuelle demande institutionnelle de recourir, dans tout projet scientifique, à la poursuite – très souvent épistémologiquement stérile – de ce que le langage à la mode appelle les « technologies innovantes ».

Bien au contraire, l'attribution d'un nouveau portrait à une série typologique connue ne peut se construire que sur l'exercice des méthodes et sur l'application des critères canoniques – et incontournables – propres à l'exégèse de l'art du portrait antique. Ces critères se fondent sur des connaissances acquises pendant de longues années de recherche « sur le terrain », grâce à une familiarisation lente et complexe avec une documentation archéologique particulièrement difficile : fondamentalement, sur une véritable expérience de type *savant*. Ils présupposent d'abord notre capacité visuelle (et intellectuelle) à reconnaître la correspondance d'un nombre satisfaisant de détails physionomiques entre deux ou plusieurs portraits et, surtout, à identifier la concordance d'un élément-clé : l'expression du visage, le regard du personnage représenté. La récurrence d'un « schéma mimique » qui soit propre à cette personne et qui a pu, ainsi, la rendre unique, et donc reconnaissable. Aujourd'hui, aussi bien que dans le passé.

L'un des grands atouts des sculpteurs de l'Antiquité gréco-romaine résidait, en effet, dans leur extraordinaire capacité à faire « vivre » un personnage dans sa représentation statuaire, et de le faire vivre « pour toujours », par le biais de sa matérialisation dans une image « pétrifiée » réalisée dans un matériel impérissable<sup>29</sup> (le marbre, le calcaire, le bronze, la terre cuite...). Véritable photographie en trois dimensions de la personne honorée,

24. Rosso 2010, 292.

25. Rosso 2010, 298.

26. Rosso 2010, 290.

27. Long 2009, 67.

28. Rosso 2010, 292.

29. Cf. Bettini 1992.

une statue-portrait devait être capable – dans son statut d’instrument privilégié de la transmission des idées, de la qualification du rang sociopolitique du personnage, de témoin d’une histoire devenant ainsi toujours contemporaine<sup>30</sup> – d’être immédiatement *reconnaissable*. Ce « processus identifiant » était obtenu grâce au moins à trois éléments offerts au spectateur antique, produits d’un haut exercice de style uni à un haut exercice d’épigraphie : la vraisemblance de la physionomie et de l’expression du visage ; la présence d’attributs désignant le rang et la fonction ; l’opportunité de pouvoir lire une inscription sur le socle, précisant le *cursus honorum* du personnage.

Le portrait du Rhône ne peut pas appartenir à l’iconographie de Jules César, et cela pour des raisons multiples et fondamentales (que nous n’avons pas ici le temps d’énumérer) relevant des critères méthodologiques propres de la discipline de l’étude de l’art du portrait. À côté des profondes divergences dans les détails physiologiques – facilement contrôlables sur les effigies monétaires – nous nous bornerons à souligner un autre grand absent dans les recherches menées jusqu’à maintenant : la considération pour le regard, pour l’expression spécifiquement propre à la personnalité de l’homme représenté. Le trait qui, fondamentalement, rendait un personnage unique et, par conséquent, immédiatement reconnaissable. Et qui pourrait aujourd’hui nous guider tout au long du chemin de l’identification éventuelle de notre portrait.

Cet élément, si d’un côté il n’a pas reçu l’attention qu’il méritait sur le plan heuristique, a été, de l’autre, paradoxalement évoqué juste dans le titre du principal article actuellement consacré à cette sculpture : « Le regard de César. Le Rhône restitue un portrait du fondateur de la colonie d’Arles »<sup>31</sup>. Comme nous l’avons vu, l’évocation du regard du personnage relève, dans ce contexte précis, d’une attitude méthodologique qui lui a infusé une *aura* de type émotionnel, finalisée à la construction d’un modèle interprétatif fortement idéologisé. Au contraire, s’il avait été correctement utilisé, ce même ingrédient aurait fatalement fini par se transformer dans l’un des arguments-clé pour révéler l’une des différences les plus remarquables entre les portraits de César actuellement connus et le portrait du Rhône<sup>32</sup>.

30. Polybe VI, 53 ss.

31. Long 2009.

32. Comme Paul Zanker, dans un entretien publié sur le WEB, a déjà eu l’occasion de souligner.

### Notes sur le contexte historico-politique du portrait du Rhône

Le moment est actuellement mûr pour retrouver la route d’un parcours de recherche en mesure d’essayer de reconstruire le cadre historico-chronologique correct (ou mieux : le plus vraisemblable) du portrait du Rhône. Il s’agit simplement de l’inscrire dans son contexte, au sein non seulement de l’histoire de l’art du portrait hellénistico-romain, mais de l’histoire tout court, à travers un parcours articulé en trois directions, dialectiquement entrelacées entre elles : l’analyse des aspects techniques et stylistiques de la sculpture, dans l’objectif de se rapprocher au maximum de la date et du milieu figuratif (questions d’atelier) de sa réalisation ; l’étude du contexte archéologico-évergétique et historico-prosopographique qui caractérisait, à cette époque, son lieu de découverte ; l’examen du réseau des images les plus proches de la nôtre (et de leurs contextes), documentées dans l’ensemble du monde gréco-romain pour la même époque, dans l’objectif d’essayer de reconnaître toutes les ressemblances physiologiques possibles et, dans le meilleur des cas, de proposer une attribution la plus vraisemblable possible. Ce parcours heuristique, en équilibre instable entre histoire et archéologie, exclura immédiatement toute approche purement formaliste ou, au contraire, tout a priori attributionniste. Dans cette direction, nous nous limiterons très succinctement à évoquer quelques repères concernant le contexte historico-politique dans lequel le portrait du Rhône pourrait s’inscrire.

Nous possédons quelques intéressantes notices sur l’activité des membres de l’élite sénatoriale de l’Urbs dans notre région à l’époque républicaine. Au moment de la fondation d’*Arelate* en 46 avant J.-C., comme colonie de droit romain<sup>33</sup>, Jules César envoie en Gaule *T. Claudius Nero*<sup>34</sup>, présent à Arles pour les vétérans de la VI<sup>e</sup> légion, les *Sextani*<sup>35</sup> (et à Narbonne pour les vétérans de la X<sup>e</sup> légion, les *Decumani*). Le fait que les *Sextani* étaient originaires du Haut-Latium et du Samnium<sup>36</sup>

33. PW II, I, 1895, cc. 633-635.

34. PW III, 2, 1899 cc. 2777-2778, n. 254. Au milieu du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. le personnage avait développé des intérêts personnels en Bithynie (Cic. *ad fam.* XIII 64,1). *Quaestor* en 48, commandant de la flotte de César dans la guerre alexandrine, *T. Claudio Nero* propose en 44 une récompense pour les tyrannicides. *Praetor* en 41, il soutient *L. Antonius* contre Octavien. Il épouse *Livia Drusilla*, avec laquelle il aura deux enfants : *Tiberius*, le futur empereur, et *Drusus*). Après 39, Octavien le persuade de divorcer de Livia : Syme 1993, 152-153.

35. Carcopino 1968, 543.

36. Constans 1928, 14.

peut représenter un argument d'une certaine utilité pour reconnaître la couleur de la formation culturelle des colons d'*Arelate*<sup>37</sup>. Cette même année, d'ailleurs, correspond significativement à celle du consulat de Jules César et de *M. Aemilius Lepidus*, le triumvir<sup>38</sup> : ce dernier – préteur en 49, gouverneur de l'Espagne Citérieure en 48-47, et consul encore en 42 – deviendra en 43 gouverneur de la Gaule Narbonnaise.

À l'époque impériale, le *patronus* de la ville est *L. Cassius Longinus*, consul en 30 après J.-C.<sup>39</sup> et époux de *Julia Drusilla*<sup>40</sup>. Il peut être important de souligner que la famille de cette dernière possédait de nombreuses propriétés dans la vallée du Rhône<sup>41</sup>.

Auguste séjourna à Arles cinq fois. Une fois, pendant 3 ans (du 16 au 13 avant J.-C.)<sup>42</sup>.

Le dossier concernant les membres de l'élite locale d'*Arelate*<sup>43</sup>, bien que plutôt réduit, est certainement considérable sur le plan politique. *Pompeius Paulinus*, « un chevalier d'Arles » selon Pline, est préfet de l'Annone entre 48 et 55 sous Claude<sup>44</sup> et beau-père de Sénèque, qui lui dédia le *De Brevitate vitae*<sup>45</sup>. Son fils, *Pompeius Paulinus*, consul probablement en 55, est *legatus* en Germanie supérieure en 56 et sera appelé par Néron dans une commission de trois consulaires chargés d'administrer les revenus de l'état en 62<sup>46</sup>.

Deux familles de l'aristocratie arlésienne sont connues : les *Mettii* et les *Annii*.

Des *Mettii*<sup>47</sup> nous connaissons deux préfets d'Égypte, un légat de Lycie-Pamphylie et un proconsul en Achàie<sup>48</sup>. *Mettius Rufus* est préfet de l'Annone sous Claude, ensuite préfet d'Égypte.

Des *Annii*, dans la deuxième moitié du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. *A. Annius Camars* est préteur et proconsul de la province de Chypre, et enfin légat du proconsul d'Afrique<sup>49</sup>.

Un point sur lequel il faudra peut être s'arrêter davantage est que tous les membres des deux familles appartenant à l'élite locale d'*Arelate* connus, développent régulièrement des intérêts en Asie Mineure.

La possible origine du marbre du portrait de « César » (*Dokimeion* en Phrygie<sup>50</sup>) pourrait ainsi trouver un intéressant encadrement géographico-politique.

Si le cadre prosopographique invite d'un côté à interpréter l'horizon historico-politique arlésien de l'époque républicaine (et ensuite, par conséquent, haut-impérial) comme un foyer évergétique certainement non insignifiant, nous devons de l'autre nous confronter au problème de l'absence actuelle de documentation monumentale précédant chronologiquement le règne d'Auguste. Toutefois, comme on l'a vu, le cadre monumental qui devait caractériser la colonie d'*Arelate* à l'époque républicaine tardive semble difficilement avoir pu se configurer comme dépourvu des signes d'une monumentalisation remarquable : des signes propres à toute autre fondation analogue, et en particulier à une colonie de droit romain. Bien évidemment, cette perspective heuristique relève exclusivement d'un recours au modèle « théorique » que nous connaissons pour ce type de fondations, puisque la documentation actuelle d'Arles ne remonte pas avant l'époque augustéenne (années 20 avant J.-C.)<sup>51</sup>.

Ce hiatus entre la date de la fondation de la ville et le début du processus de sa monumentalisation – une circonstance actuellement considérée comme naturelle<sup>52</sup> – me laisse toutefois un peu perplexe. Une intervention évergétique, toujours de très haut profil en termes de quantité et de qualité, est en effet documentée de manière récurrente dans les années qui suivent immédiatement les déductions coloniales connues, notamment dans des contextes géographico-politiques environnants hostiles (pensons à l'exemple de Crémone<sup>53</sup>) et dans les colonies *optimo iure*. Dans ce contexte, dans quelle mesure pouvons-nous retenir comme sûre une diversité de la Narbonnaise par rapport, par exemple, à la Cisalpine ? Sur la base de quels critères ? Les Gaulois sont-ils encore une fois en jeu dans cette vision ? Dans quelle mesure l'*argumentum ex silentio* – l'actuelle absence de documentation – détermine-t-il notre perception du phénomène ?

La situation historiographique du Nord-Ouest de la Gaule – une région considérée, jusqu'à très récemment, comme isolée et dépourvue des signes de la romanisation monumentale – est, en ce sens, emblématique, comme les recherches récentes d'Yvan Maligorne ont

37. Cf. Rosso 2010, 300.

38. PW n. 7. Syme 1993, 165-167 ; Monterosso Checa 2009, 94.

39. PW III, 2, 1899, c. 1740, n. 67 ; Syme 1993, 258 : appartenant à l'antique *nobilitas* plébéienne.

40. PW n. 567 : deuxième fille de Germanicus et Agrippine.

41. Gros 1985 [1987], 90 et n. 86.

42. Constans 1928, 18.

43. Sur les commanditaires voir Slavazzi 1996, 151 ss.

44. Gros 1985 [1987], n. 87.

45. Constans 1928, 21.

46. Constans 1928, 20.

47. PW XV, 2, 1932, cc. 1498-1503, « Mettius » : “[name] bei Osken wie bei Latinen”.

48. Pflaum 1970.

49. Constans 1928, 21.

50. Selon les analyses de Blanc, Bromblet 2009. Suite à une autopsie personnelle du portrait à l'occasion de l'exposition du Musée du Louvre, je me suis posé la question s'il ne pouvait pas s'agir de marbre de Paros...

51. Gros 1985 [1987].

52. Gros 1985 [1987], 89 ; Rosso 2010, 29 ; Monterosso Checa 2009, 94.

53. Denti 1991b 183 ss., avec bibliographie précédente.

permis de le démontrer, en renversant le sens d'une lecture de la documentation connue qui s'est révélée fortement idéologisée<sup>54</sup>. Je rappelle également que la vision de la monumentalisation de la Gaule Cisalpine était, jusqu'au moins les années 80, totalement aplatie sur l'image d'un début de ce phénomène non antérieur au règne d'Auguste, considéré d'ailleurs au sens fortement « provincial »<sup>55</sup>. Il a fallu vingt ans d'études et de recherches, fondées sur une transformation méthodologique substantielle, pour faire tomber cet a priori, et pouvoir finalement mettre en valeur l'extraordinaire richesse de la documentation de l'époque républicaine de cette région, parfaitement ancrée, sur les plans chronologique et qualitatif, dans les coordonnées formelles, iconographiques et monumentales de la production hellénistique internationale de l'époque<sup>56</sup>.

En ce sens, nous ne devons finalement pas laisser de côté la considération d'un phénomène plus général, inscrit dans la dynamique des relations entre Centre et Périphérie dans la période entre République tardive et début de l'Empire. Pour que les groupes dirigeants locaux soient en mesure de faire élire l'un de leurs représentants au sein du sénat de la capitale, il faut qu'au moins une (ou même deux) génération *précédant* la personne qui venait d'accéder aux plus hautes magistratures, ait été engagée au moins dans une activité évergétique suffisamment importante pour arriver à obtenir ce privilège. Or, si nous considérons les plus anciennes dates connues pour l'accès aux magistratures urbaines des personnages d'origine arlésienne (toutes concentrées autour de la première moitié du 1<sup>er</sup> s. ap. J.-C.), il semble légitime de ne pas exclure un engagement politico-institutionnel de la part des élites locales déjà au moment de la déduction coloniale. Et, par conséquent, une activité évergétique assez précoce dans leur ville d'origine.

En conclusion de son étude sur la sculpture « décorative » de la Narbonnaise, Fabrizio Slavazzi a observé – à l'intérieur d'une datation en tout cas augustéenne pour les plus anciens témoignages des copies d'originaux grecs – qu'il s'agit d'une région extrêmement proche de Rome par rapport à la qualité, à la variété et à la diffusion de ce type de documentation, aussi bien qu'en raison d'une absorption très profonde de la culture de la Capitale auprès des groupes dirigeants locaux<sup>57</sup>. La définition plinienne (*N.H.* III, 4, 31) « *Italia verius quam provinciam* » devrait, dans cette perspective, nous interpeller davantage, tout en considérant la chronologie

haute de la probable, mais débattue, acquisition du statut de province par notre région<sup>58</sup>.

### Notes sur quelques aspects technico-stylistiques du portrait du Rhône

Sans vouloir proposer des observations à caractère exhaustif, nous essayerons enfin de suivre quelques pistes de recherche possibles par rapport aux aspects techniques, stylistiques et iconographiques du portrait du Rhône<sup>59</sup>, choisies parmi celles permettant d'alimenter les problématiques que nous venons de discuter.

D'abord, il conviendrait peut-être mieux de le nommer « buste » et non « portrait », car c'est ainsi que la particulière morphologie de la partie inférieure de la sculpture l'identifie. Il s'agit d'une typologie diffusée pendant la première moitié du 1<sup>er</sup> s. ap. J.-C.<sup>60</sup>

Il faut également souligner que la coupe verticale de la partie postérieure de la tête a été réalisée *avant* le travail de détail mené sur la surface du marbre, comme la construction des mèches tout autour du profil postérieur de la tête le montre sans équivoque<sup>61</sup>. En raison de cette modalité de façonnage de la coupe postérieure, aussi bien que de la forme et des proportions assez réduites du buste, il n'est pas exclu qu'il puisse s'agir d'une *imago clipeata*<sup>62</sup>. Cette typologie, originaire fort probablement de l'Orient hellénistique, est attestée notamment à Délos, d'où elle se répand en Occident, et significativement en Italie du Nord. Ici, l'exemple le plus célèbre est le buste républicain inachevé d'Aquilée (**fig. 1**)<sup>63</sup>. Mais nous connaissons également de très intéressantes réceptions dans le milieu des commanditaires appartenant à l'élite locale, comme un buste en calcaire de *Tarvisium* (**fig. 2**)<sup>64</sup>, qui permet de saisir les fortes ressemblances avec l'exemplaire d'Arles (**fig. 3**) par rapport aux détails techniques appliqués à la réalisation d'une même typologie.

58. Rinaldi Tufi 2000, 67.

59. Qui nécessitent, bien évidemment, une recherche à part entière – déjà menée en partie par E. Rosso : Rosso 2010.

60. Une claire comparaison, pour la forme du buste, s'établit avec le prétendu *Lusius Storax*, à Chieti : Sanzi Di Mino, Nista 1993, 74, n. 20, daté du deuxième quart du 1<sup>er</sup> s. ap. J.-C.

61. Long 2009, figures aux p. 64 et 73. Cf. le portrait de Palestrina au Museo Nazionale Romano (h. cm 38) avec la partie postérieure coupée (même si la partie de la nuque, dans ce cas, devait recevoir un autre morceau de marbre pour compléter la pièce), daté du dernier quart du 1<sup>er</sup> s. av. J.-C. : Giuliano 1987, 75, n. R44.

62. Cette hypothèse a été également formulée par E. Rosso : Rosso 2010, n. 135.

63. Denti 1991b, 63, n. 7, pl. XVI-XVII.

64. Denti 1991b, 151, n. 2, pl. LI.

54. Maligorne 2006.

55. Mansuelli 1958 ; *Arte e civiltà romana* 1965 ; Chevallier 1983.

56. Bandelli 1988 ; Compostella 1996 ; Denti 1991a ; Denti 1991b ; Verzar Bass 1996.

57. Slavazzi 1996, 153.



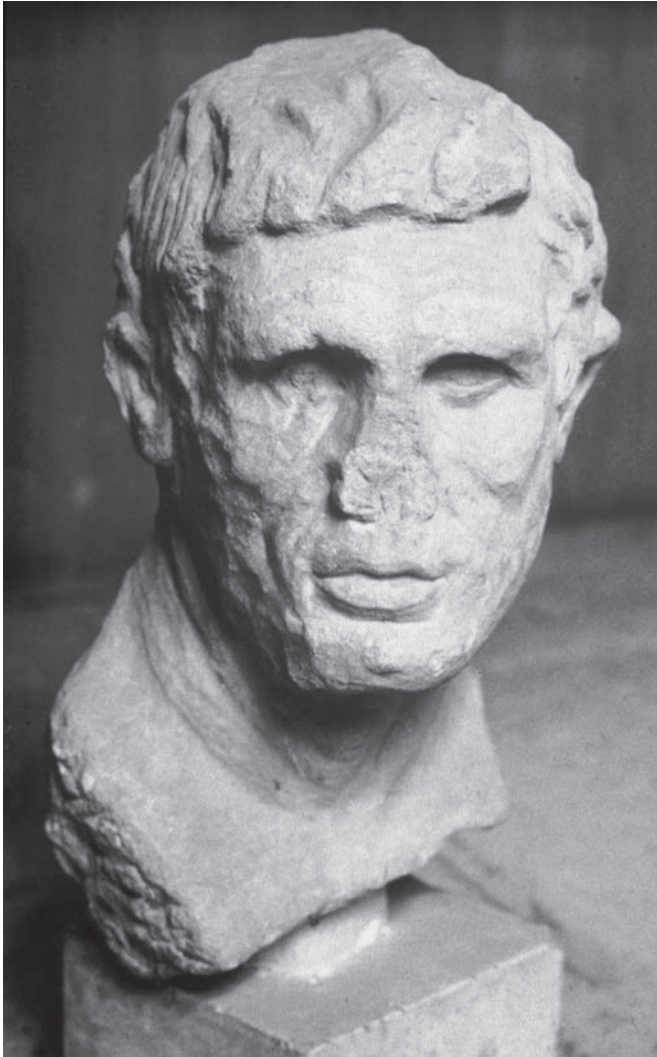


Fig. 1. Aquileia, buste masculin. Aquileia, Museo Archeologico (Cliché M. Denti).

Il faut également noter que le point de vue correct pour observer le portrait du Rhône n'est pas axial, mais de 3/4 depuis (notre) gauche. Cela devient évident en regardant de près certains détails techniques du travail du sculpteur, aussi bien que la construction des volumes de la tête : la partie droite de la chevelure (celle mieux visible par le spectateur) est beaucoup plus soignée, tandis que la structure correcte des volumes de la tête est perceptible seulement du côté gauche. Au lieu de dépendre d'une déformation physiologique du crâne du personnage, comme il a été supposé<sup>65</sup>, il s'agit du résultat d'un travail typique des sculpteurs hellénistiques, qui se montrent parfaitement capables de construire le volume de leur têtes avec de subtiles asymétries

65. Long 2009, 58.



Fig. 2. Treviso, buste masculin. Treviso, Museo Civico (Cliché M. Denti).

prévoyant avec précision le lieu d'exposition de la pièce, et donc l'exact point de vue du public<sup>66</sup>. Pour bien saisir ce phénomène, et rejoindre l'exposition d'origine du buste, il faut simplement utiliser le plan déjà existant de la coupe postérieure : il suffit d'en reculer légèrement le côté gauche, jusqu'à en placer la partie postérieure plate contre un fond, qui finira par correspondre à l'exposition prévue au moment de la réalisation de la sculpture. Là, la perception de la correcte morphologie des volumes de la tête, reprendra naturellement toute sa cohérence (fig. 4). Si nous nous plaçons, au contraire, dans une perspective axiale, la figure révélera toutes ses asymétries ; regardons notamment la diversité entre les yeux (fig. 5), laquelle disparaît complètement si nous les observons du côté gauche. Il est intéressant de noter que, dans l'exposition du Louvre, notre buste a été exhibé frontalement, en le tournant pour qu'il soit vu de face : à travers une perspective axiale, répondant à des critères visuels (et intellectuels) de type classicisant.

Voici donc un nouvel argument qui confirme le type d'approche qui a caractérisé le parcours de l'étude et de présentation au public de cette pièce. Cette approche s'impose d'ailleurs très souvent dans la littérature

66. Denti 1991b, 54 ; Denti 2004, 245.



Fig. 3. Arles, buste masculin, vision latérale.  
Arles, Musée départemental Arles antique  
(photo Philippe Groscaux / CNRS-CCJ).

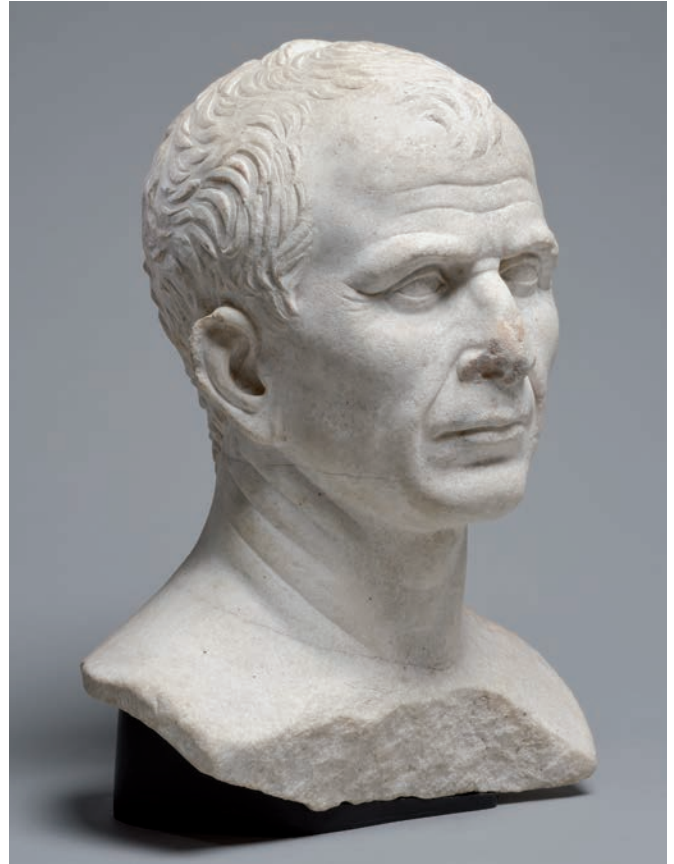


Fig. 4. Arles, buste masculin, vision de trois quarts depuis la gauche.  
Arles, Musée départemental Arles antique  
(photo Philippe Groscaux / CNRS-CCJ).

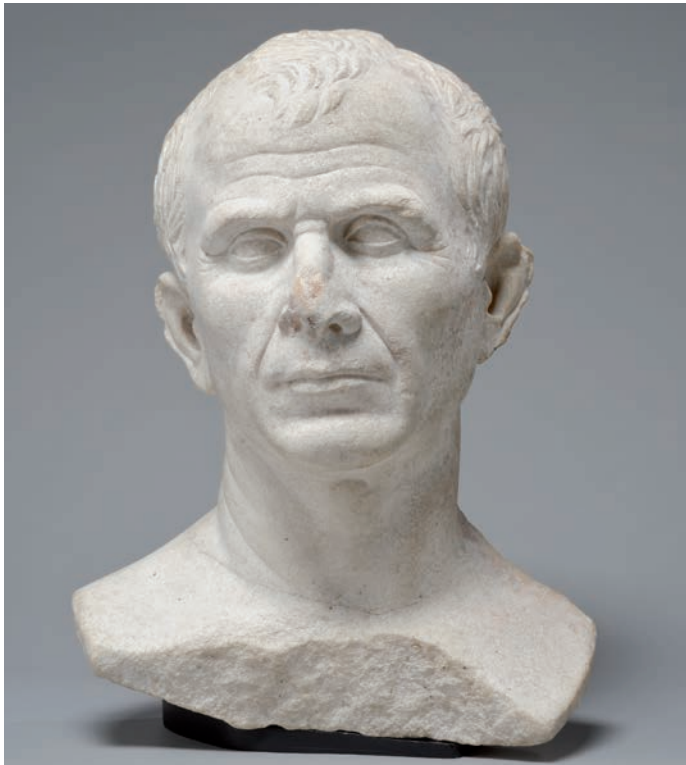


Fig. 5. Arles, buste masculin,  
vision frontale.  
Arles, Musée départemental Arles antique  
(photo Philippe Groscaux / CNRS-CCJ).

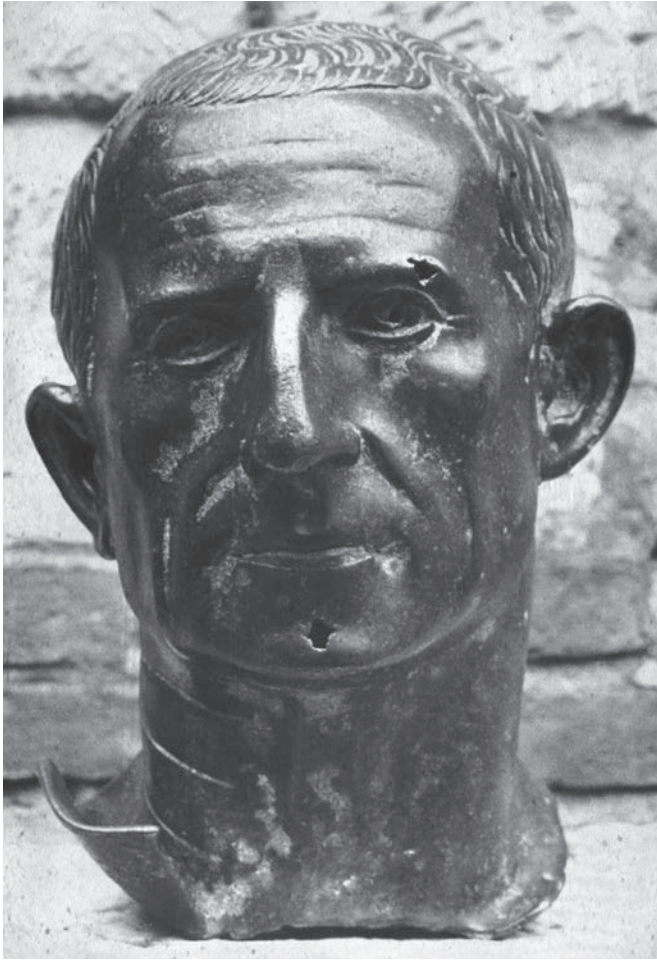


Fig. 6. Pestrino (Verona), portrait masculin.  
Verona, Museo Archeologico al Teatro Romano  
(Cliché M. Denti).

spécifique sur l'art du portrait gréco-romain (une grande partie des prises de vue dans les catalogues est là pour le démontrer), avec comme résultat la déformation des principes de l'esthétique propres aux artistes hellénistiques.

Ainsi, la disposition axiale de notre portrait empêche d'un côté de saisir les qualités spécifiques du savoir-faire de la meilleure tradition technico-formelle des ateliers sculpturaux hellénistiques, et finit de l'autre par justifier une série d'argumentations (grâce au recours à l'argument de la plagiocéphalie)<sup>67</sup> destinées à inscrire son iconographie à l'intérieur de la série des portraits actuellement attribués à César.

Concernant la question d'une identification éventuelle du personnage représenté, le parcours interprétatif – comme l'ont déjà remarqué d'autres spécialistes<sup>68</sup> – devra tenir compte de la conception d'un type d'image

reflétant les coordonnées figuratives et les modèles de comportement propres des protagonistes de l'histoire politique qui ont marqué le moment du passage entre République et Principat. Sans avoir besoin de recourir à des ressemblances (du reste très douteuses) avec l'iconographie connue de Jules César, il sera suffisant de rappeler que notre sculpture trouve d'importantes correspondances dans un bon nombre de portraits datables entre la fin de l'époque républicaine et le début du règne d'Auguste.

La structure de la tête et certains éléments physiologiques (profil antérieur de la chevelure ; forme du menton et de la bouche, avec extrémités vers le bas ; présence de deux profondes rides courant obliquement des narines aux extrémités de la bouche) se retrouvent par exemple dans la série de portraits de Mérida, datables du dernier quart du I<sup>er</sup> s. av. J.-C.<sup>69</sup>. Un certain nombre d'affinités physiologiques émerge de façon assez instructive avec le portrait en bronze de Pestrino, près de Vérone (fig. 6)<sup>70</sup> : structure générale du visage ; forme des oreilles ; construction de la région menton-bouche ; forme du nez ; forme du front ; structure et détail de la région yeux-sourcils-pommettes. Regardons, plus en particulier, les yeux, très rapprochés entre eux : même profil, même forme des paupières, dessin identique des rides aux extrémités, sans parler de l'expression du visage (comparer les fig. 5 et 6). Toutefois, si l'on compare entre eux les profils des deux portraits, on s'apercevra de l'existence d'une différence très marquée au niveau de la forme du menton.

Ce dernier exemple, nonobstant des ressemblances physiologiques absolument remarquables, nous démontre comment une attitude attributionniste à tout prix peut se révéler un exercice extrêmement risqué, même quand il est appliqué à un contexte figuratif historiquement moins « exceptionnel » de la série césarienne et, probablement, plus cohérent sur le plan historique : celui de l'imagerie des groupes dirigeants locaux de la fin de la République.

## Conclusions

Les modalités de l'étude et de la présentation du portrait découvert dans le Rhône ne représentent pas un cas isolé dans l'horizon actuel de la recherche archéologique. Elles s'inscrivent dans des parcours idéologiques, caractérisant la culture académique, bien reconnaissables.

Le retour récurrent à l'archéologie de la « pièce unique » et du « spectaculaire » répond certainement à

67. Long 2009, 58 et 68.

68. Cf. les observations de P. Zanker et d'E. Rosso, locc. cit. infra.

69. Léon 1980, pl. 36-44.

70. Denti 1991b, 227, pl. LXX.



des nécessités de politique culturelle, que nous pouvons aussi parfois comprendre. Toutefois, ce phénomène correspond trop souvent à un processus d'attribution d'une emphase particulière envers des découvertes qui peuvent consolider des parcours idéologiques à caractère ethnico-identitaire. Il s'agit d'un phénomène se fondant sur le recours – plus ou moins conscient – à des idéologies fondamentalement nationalistes, qui resurgissent de manière constante en dessous d'une tradition culturelle laquelle, dans le domaine de nos études, a en France un nom précis : archéologie « gallo-romaine ».

C'est peut-être celui-ci le risque majeur que nous courons actuellement, si nous ne percevons pas de manière suffisamment claire les termes exacts du jeu que nous sommes en train de conduire.

## Bibliographie

- Arte e civiltà romana 1965** : *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia. I, I. Catalogo della mostra d'arte antica patrocinata dall'I.C.O.M.*, 1964, Bologna, 1965, 608 p.
- Bandelli 1988** : G. Bandelli, *Ricerche sulla colonizzazione romana della Gallia Cisalpina*, Rome, 1988, 222 p.
- Bettini 1992** : M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Turin, Einaudi, 1992, 281 p.
- Bianchi Bandinelli 1981** : R. Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Bari, Laterza, 1981<sup>3</sup>, 181 p.
- Blanc, Bromblet 2009** : Ph. Blanc, Ph. Bromblet, Déterminer l'origine des marbres sculptés, in : Long, Picard 2009, 84-87.
- Carcopino 1968** : J. Carcopino, *Jules César*, Paris, 1968<sup>5</sup>, 591 p.
- Chevallier 1983** : R. Chevallier, *La romanisation de la Celtique du Pô. Essai d'histoire provinciale*, Rome, BEFAR, 1983, 643 p.
- Coarelli 1996** : F. Coarelli, *Revixit ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Rome, Quasar, 1996, 595 p.
- Compostella 1996** : C. Compostella, *Ornata sepulcra, Le "borghesie" municipali e la memoria di sé nell'arte funeraria del Veneto romano*, Florence, 1996, 315 p.
- Constans 1928** : L.-A. Constans, *Arles*, Paris, 1928, 98 p.
- Denti 1991a** : M. Denti, *Ellenismo e romanizzazione nella X Regio. La scultura delle élites locali dall'età repubblicana ai Giulio-Claudi*, Giorgio Bretschneider, Rome, 1991, 377 p.
- Denti 1991b** : M. Denti, *I Romani a nord del Po. Archeologia e cultura in età repubblicana e augustea*, Longanesi, Milan, 1991, 253 p.
- Denti 2004** : M. Denti, Trois statues de culte en Gaule Cisalpine. Artistes, commanditaires urbains et clientèles locales aux II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> siècles av. J.-C., in : M. Cébeillac-Gervasoni (dir.), *Autocélébration des élites locales dans le monde romain : contextes, images, textes (I<sup>er</sup> s. av. J.-C./III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.)*, Colloque International, Clermont-Ferrand 2003, Clermont-Ferrand/Rome, 2004, 233-266.
- Denti 2005** : M. Denti, *Compte rendu de M. Papini, Antichi volti della Repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo a. C.*, Rome 2004, in *RA* 2005-2, 405-408.
- Denti 2008a** : M. Denti, L'art du portrait en Grèce et à Rome, ou de l'approche ethnique et formaliste à un phénomène culturel et politique, *Perspective*, 2008/1, 72-78.
- Denti 2008b** : M. Denti, L'*auctoritas* du Classique dans la construction de la périodisation de l'art romain, *Perspective*, 2008/4, 684-702.
- Denti 2014** : M. Denti, Nuove prospettive e vecchi paradigmi negli strumenti della formazione universitaria contemporanea. Considerazioni sulla manualistica di archeologia e storia dell'arte antica, *RA* 2014, 89-99.
- Giuliano 1987** : A. Giuliano, *Museo Nazionale Romano. Le sculture. I, 9. Magazzini. I ritratti, Parte I*, Roma, De Luca, 1987, 467 p.
- Goudineau 2009** : Ch. Goudineau, Arelate duplex, Arles la double, in : Long, Picard 2009, 22-27.
- Gros 1985 [1987]** : P. Gros, Remarques sur les fondations urbaines de Gaule Narbonnaise et de Cisalpine au début de l'empire, in : *Studi lunensi e prospettive sull'occidente romano. Atti del convegno, Luni, 1985*, Luni, 1987, 73-95.
- Johansen 2009** : Fl. Johansen, Les portraits de César, in : Long, Picard 2009, 78-83.
- León 1980** : P. León, Die Übernahme des römischen Porträts in Hispanien am Ende des Republik, *MM*, 21, 1980, 165-179.
- Long 2009** : L. Long, César, le Rhône pour mémoire, in : Long, Picard 2009, 58-73.
- Long, Picard 2009** : L. Long, P. Picard, *César. Le Rhône pour mémoire. Vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles*, Arles, Actes Sud, 2009, 369 p.
- Maligorne 2006** : Y. Maligorne, *L'architecture romaine dans l'Ouest de la Gaule*, Rennes, PUR, 2006, 229 p.
- Mansuelli 1958** : G. A. Mansuelli, Studi sull'arte romana nell'Italia settentrionale. La scultura colta. *RIASA*, VIII, 1958, 45-128.
- Monterosso Checa 2009** : A. Monterosso Checa, M. Aemilius Lepidus. Hypothèse sur un portrait, in : Long, Picard 2009, 89-95.
- Pflaum 1970** : H.-G. Pflaum, Une famille arlésienne à la fin du I<sup>er</sup> siècle et au II<sup>e</sup> siècle de notre ère, *BSNAF*, 1970, 265-271.
- Rinaldi Tufi 2000** : S. Rinaldi Tufi, *Archeologia delle province romane*, Rome, 2000, 442 p.
- Rosso 2010** : E. Rosso, Le portrait tardo-républicain en Gaule méridionale : essai de bilan critique, *RA*, 2/2010, 259-307.
- Sanzi Di Mino, Nista 1993** : M.R. Sanzi Di Mino, L. Nista, *Gentes et Principes. Iconografia romana in Abruzzo*, Chieti, 1993, 115 p.
- Slavazzi 1996** : F. Slavazzi, *Italia verius quam provincia. Diffusione e funzione delle copie di sculture greche nella Gallia Narbonensis*. Pérouse, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, 269 p.
- Syme 1993** : R. Syme, *L'aristocrazia augustea*, Milan, Rizzoli, 1993 (traduction italienne de *Augustan Aristocracy*, Oxford, 1986), 557 p.
- Verzár-Bass 1996** : M. Verzár-Bass, Spunti per una ricerca sulla politica religiosa in età repubblicana nella Gallia Cisalpina, in : M. Cébeillac-Gervasoni (éd.), *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire des Gracques à Néron*, Actes de la table ronde de Clermont-Ferrand 1991, Rome, Centre Jean Bérard/École française de Rome, 1996, 215-225.





## Le portrait romain en Gaule

# Le portrait romain en Gaule : aspects méthodologiques et historiques

**Jean-Charles Balty**<sup>1</sup>

Membre de l'Institut

Académie des Inscriptions et Belles Lettres

### Résumé

Revenant sur certaines identifications proposées pour des exemplaires trouvés en Gaule, la présente communication souhaite rappeler quelques aspects méthodologiques de l'étude du portrait romain, et notamment la nécessité de s'en tenir à la plus stricte typologie en matière d'effigies impériales. La tête de Neffîès et le buste de Saincaize ne sauraient représenter Hadrien ; les bustes de Chiragan, de Poilhes et d'Arles ne figurent pas César. Il s'agit de contemporains dont le portrait, par suite d'un phénomène d'« *Angleichung* » commun à bien des époques et des sociétés, imite celui de quelques hommes politiques célèbres de la fin de l'époque républicaine et, plus tard, celui de l'empereur. Il y a sans doute lieu, en revanche, quoi qu'on en ait dit parfois, de conserver l'identification traditionnelle du Marc Antoine de Narbonne.

**Mots-clefs** : Portrait, typologie, « *Angleichung* », « *Zeitgesicht* », Vaison, Saincaize, Poilhes, Chiragan, Arles, Narbonne.

### Abstract

Returning to some identifications which have been given for portraits found in Gaul, this paper aims to reaffirm some methodological aspects of the study of Roman portraits, in particular the necessity of holding on to the strictest typology for imperial portraits. The head of Neffîès and the bust of Saincaize cannot represent Hadrian; the busts of Chiragan, Poilhes and Arles are not busts of Caesar. They are just those of contemporaries, whose portraits, thanks to an “*Angleichung*” process common at many periods and for many societies, imitate the features of some famous politicians from the end of the Republican period and, later, of the emperor. On the other hand, whatever has sometimes been said, there are good reasons for maintaining the traditional identification of the Mark Antony of Narbonne.

**Keywords**: Portrait, typology, “*Angleichung*”, “*Zeitgesicht*”, Vaison, Saincaize, Poilhes, Chiragan, Arles, Narbonne.

---

1. Mes plus vifs remerciements vont à Br. Baudoin, D. Cazes, C. Evers, V. Gaggadis-Robin, J.-Fr. Peiré, D. Terrer et A. Ziéglé, qui ont bien voulu contrôler pour moi certaines références, m'ont fourni l'illustration de cet article ou m'ont autorisé à reproduire ces documents.

Le récent débat – souvent passionné et beaucoup trop médiatisé – suscité par la découverte, dans le Rhône, d'un magnifique buste d'époque républicaine et par son identification comme portrait de César – un portrait, de surcroît, qui aurait été réalisé du vivant même du dictateur – invite à revenir, à l'occasion de ces premières « Rencontres », sur quelques aspects méthodologiques parfois encore trop négligés par les chercheurs. Et tout d'abord sur les raisons ou les circonstances qui conduisirent à portraiturer un homme politique, dans la Rome républicaine comme dans la Rome impériale, et sur la manière dont cette image était réalisée et diffusée. Souvent, en effet, et chez les meilleurs auteurs, subsiste cette idée que telle ou telle effigie rencontrée dans une des provinces de l'Empire a été créée au moment même de la venue de l'empereur et que des sculpteurs locaux en ont, de ce fait, saisi les traits sur le champ – ce qui permet, évidemment, de justifier par là même d'éventuels écarts constatés dans l'iconographie du personnage par rapport aux effigies sorties des officines de Rome... Ainsi M. Wegner, en 1956, à propos de la statue d'Hadrien du théâtre de Vaison<sup>2</sup> (fig. 1), qui écrivait : « Le portrait est indépendant des types iconographiques romains ("stadtrömisch") ; on peut donc en conclure qu'il a été réalisé sur la base d'une observation personnelle. Il ne peut, de ce fait, avoir été créé qu'à l'occasion du seul séjour de l'empereur dans le sud de la Gaule, vers la fin de l'année 121 »<sup>3</sup>. Or, l'œuvre n'est autre qu'une variante du sixième type iconographique d'Hadrien, type « Panzerbüste » ou « Imperatori 32 », qui date très vraisemblablement, de l'avis même de Wegner<sup>4</sup> qui n'avait tout simplement pas reconnu le type pour la tête de Vaison<sup>5</sup>, de 127, voire de 128<sup>6</sup>. Quant au caractère provincial du portrait, il est très loin d'être assuré. Kl. Fittschen remarquait, en effet, en 1984, qu'aucune des images d'Hadrien découvertes dans les provinces n'était entièrement indépendante des modèles « stadtrömisch »<sup>7</sup> ; et C. Evers envisageait même qu'il



Fig. 1. Vaison : Hadrien  
(cliché Chéné - Reveillac / CNRS-CCJ).

pût sortir d'une des principales officines de l'*Urbs* et soit une réalisation de son « atelier B »<sup>8</sup>. Un véritable pic de dédicaces à Hadrien dans l'Empire se situe d'ailleurs en 128/129, année qui vit, après la réception des titres de *Pater Patriae* et d'*Ὀλύμπιος*, la célébration des *decennalia*<sup>9</sup>. Le type « Imperatori 32 » venait alors d'être créé ; c'est lui qui, tout naturellement, sert de base au portrait de la statue de Vaison. Le buste de Saincaize, au musée de Nevers<sup>10</sup>, du « type Baïes » – un type rare en dehors de l'Italie<sup>11</sup> et datable des environs de 125<sup>12</sup> –, n'est sans doute que de peu antérieur à la statue de Vaison ; inutile de préciser qu'il n'a rien à voir non plus avec le voyage de l'empereur en Gaule.

S'il faut donc se garder de mettre aussi étroitement en relation qu'on l'a parfois fait la date d'un portrait officiel dans les provinces et celle d'un événement historique local – on n'imagine guère, d'ailleurs, l'empereur

2. Pour l'œuvre elle-même, Wegner 1956, 115-116, pl. 12 b et 14 a ; Evers 1994, 194-195 n°144 ; Rosso 2006, 421-423 n°191, fig. 142-143.

3. Wegner 1956, 57 (« *Der Bildniskopf ist [...] von den stadtrömischen Bildnistypen unabhängig, so daß man darauf schließen muß, er sei auf Grund eigener Anschauung selbständig erfunden worden. Dann kann er nur anlässlich dieses einzigen Aufenthaltes des Herrschers in Südgallien gegen Ende des Jahres 121 geschaffen worden sein* »).

4. Ibid., 60-61.

5. Il trouvait, en effet, qu'Hadrien était encore relativement jeune (« *noch verhältnismäßig jung* ») sur ce portrait et croyait y reconnaître un exemplaire du premier type iconographique (« type Stazione Termini »), dès lors assez différent des œuvres « stadtrömisch ».

6. Evers 1994, 257-259.

7. Fittschen 1984, 204.

8. Evers 1994, 194.

9. Ibid., 37 et fig. 2.

10. Espérandieu 1910, 225 n°2196, fig. ; Evers 1994, 136-137 n°71 ; Rosso 2006, 278-279 n°66 ; Deyts, Meissonnier 2010/2011 [2012], 26-27, fig. 2-7.

11. Evers 1994, 250.

12. Ibid., 251.

« posant », si j'ose dire, pour un sculpteur provincial –, il n'empêche que la présence de ce portrait dans une ville de l'Empire à une date déterminée est loin d'être sans signification ; mais les raisons sont tout autres, car les conditions de diffusion de ces portraits officiels sont tout autres également. Je commencerai par celles du portrait impérial, certes plus faciles à envisager, mais aborderai ensuite le portrait d'époque républicaine. Kl. Fittschen a, de longue date, détaillé ces différentes étapes ; je ne fais ici que le suivre, en proposant d'autres exemples que les siens – et des exemples provenant des différentes provinces de la Gaule, puisque c'est l'objet même de ces « Rencontres ».

Ces portraits officiels ne sont nullement des images isolées ; ce sont, en quelque sorte, des multiples, les copies d'un « *Urbild* » dont l'aspect a été voulu par l'empereur et qui a été créé dans son entourage, au « centre du pouvoir ». Et ces copies, réalisées en partie mécaniquement, on va y revenir, proviennent des ateliers chargés de leur diffusion à Rome, en Italie et dans l'ensemble de l'Empire – où elles servent éventuellement, à leur tour, de modèles à des réalisations locales.

Par ailleurs, les occasions de fixer, puis de modifier l'image de l'empereur ne sont pas si nombreuses que cela. C'est, bien sûr, d'abord l'avènement, cela va de soi, le premier souci d'un empereur étant de faire savoir à l'ensemble des habitants de l'Empire que c'est lui désormais qui est à la tête de celui-ci ; il n'en va pas autrement pour la monnaie. Hérodien – je l'ai rappelé ailleurs – rapporte, par exemple, qu'Héliogabale, peu après sa proclamation en Syrie, fit envoyer à Rome « un très grand portrait de lui dans le costume avec lequel il apparaissait en public lors des cérémonies religieuses (c'est-à-dire en prêtre oriental de Sol Elagabal) [...] avec ordre de le placer en plein milieu du Sénat (= dans la Curie) ». « Il voulait accoutumer le Sénat et le Peuple Romain à la vue de son costume et, puisqu'il était loin de Rome, tester aussi l'impression que produisait ce spectacle ». L'arrivée de l'image officielle d'un nouvel empereur dans une province était fêtée avec éclat, comme l'atteste une inscription d'Oinoanda, en Lycie, relative aux combats d'amphithéâtre qui y furent donnés « le jour où arriva l'image sacrée de notre maître Valérien, le nouvel Auguste », image qu'accompagnait un fonctionnaire de rang équestre. Dans toute la mesure du possible, l'envoi de ces portraits aux principales villes du monde romain a dû se faire par mer et c'est peut-être une de ces premières effigies d'Octave diffusées en Occident que la belle tête colossale retrouvée au large de Fos-sur-Mer (fig. 2), en 1987.

À côté de l'avènement, quelques autres occasions ont été relevées par les chercheurs qui conduisirent à « mettre à jour », voire à modifier cette image officielle. Les



Fig. 2. Arles, Musée départemental Arles antique : Octave, prov. de Fos-sur-Mer (cliché Ph. Foliot / CNRS-CCJ).

festivités d'un jubilé de règne (*decennalia*, *uicennalia*), l'attribution et l'acceptation de certains titres comme celui de *Pater Patriae* par exemple, s'accompagnèrent parfois de la création d'un type iconographique nouveau<sup>13</sup>.

Un mariage impérial et la naissance de jeunes princes sont d'autres circonstances encore qui conditionnent éventuellement la création d'une nouvelle effigie ; on se souviendra, à cet égard, des résultats étonnants obtenus par Kl. Fittschen dans son étude des

13. On citerait peut-être moins d'exemples qu'on ne pourrait le croire à première vue de types créés à la suite de victoires plus ou moins retentissantes et de l'adoption d'épithètes flatteuses du type *Germanicus*, *Dacicus*, *Parthicus*, etc. Une inscription d'Aime-en-Tarentaise (*CIL*, XII, 105 + add. p. 805 = *ILS* 289) signale, certes, que la cité des *Foroclaudienses* érigea, entre le 10 décembre 107 et le 9 décembre 108 (*tribunic. potest. XII*), une statue à Trajan *deuictis Dacis* ; mais si le lien entre sa victoire, voire son triomphe (le 26 mai ou le 25 juin 107), et l'érection de cette statue ne fait évidemment aucun doute, rien ne prouve qu'il se soit agi d'un type iconographique nouveau et spécifique, la relation avec cet événement suggérée par H. Jucker (Jucker 1984, 41-42) pour le type autrefois dit « des décennales » (Gross 1940, 85-98) n'étant pas unanimement acceptée.



types iconographiques de Faustine la Jeune<sup>14</sup>, types qui paraissent bien devoir être mis en rapport direct avec ses maternités successives : 9 types, correspondant à la naissance de 11 de ses 13 enfants (ce dernier chiffre s'expliquant par la naissance de jumeaux à deux reprises). Mais l'adoption, au II<sup>e</sup> siècle, dans la dynastie antonine, devait conduire à son tour à diffuser l'image de ces successeurs désignés : c'est ainsi qu'apparurent, en 138, à côté de l'effigie d'Antonin le Pieux choisi par Hadrien pour lui succéder, celles de Marc Aurèle et de Lucius Vérus enfants qu'Antonin, à son tour, avait dû adopter à cette date ; c'est ainsi également que le portrait de Marc changea lorsqu'après ses fiançailles avec la propre fille d'Antonin, Faustine la Jeune – ce qui devait le rapprocher encore du pouvoir –, il reçut le titre de *Caesar* et, l'année suivante, accéda pour la première fois au consulat – un consulat qu'il partagea d'ailleurs avec l'empereur. De ces deux types iconographiques successifs (fig. 3), comme d'un des deux types suivants (fig. 4), la Gaule nous a conservé plusieurs exemplaires, qui témoignent à suffisance de la « popularité », dans ces provinces, de cette famille impériale originaire de la Narbonnaise (les ancêtres d'Antonin, on s'en souviendra, étaient de Nîmes). C'est, par ailleurs, à la constatation que les trois ou quatre portraits d'un même empereur (Trajan, Septime Sévère, Caracalla) rencontrés dans la villa de Chiragan, à Martres-Tolosane, appartenaient à des types apparus successivement et, dès lors, échelonnés de quelques années au cours du règne, que je dois d'avoir pu mettre en lumière l'approvisionnement régulier de la villa en effigies officielles, ce qui modifie considérablement l'idée que l'on a parfois pu se faire de cet ensemble : loin d'avoir été constitué par un collectionneur vers la fin de l'Antiquité, il s'est formé petit à petit, durant près de trois siècles, et comporte, à côté de ces images impériales issues des meilleures officines de l'*Urbs*, d'assez nombreux portraits des hauts fonctionnaires de l'ordre équestre qui administrèrent le domaine – un domaine impérial, on n'en doutera guère, ce me semble<sup>15</sup>.

Ces types iconographiques successifs correspondant à différents événements d'un règne constituent aujourd'hui le cadre méthodologique indispensable de notre discipline. Et, à l'intérieur de ce cadre, la « *Kopienkritik* » demeure l'unique méthode permettant de reclasser les répliques et d'évaluer leur fidélité par rapport à l'« *Urbild* ». On ne saurait, en effet, comme on le fit trop longtemps, se contenter de simples ressemblances. Réalisées en atelier par des praticiens ayant recours à la technique de la « mise aux points » – et ce,

quel que soit l'appareillage retenu, appareil de mise aux points tel que l'utilisent les grands sculpteurs modernes<sup>16</sup> ou simples compas<sup>17</sup> –, ces répliques ne s'écartent des modèles copiés qu'en fonction des libertés que prennent éventuellement ces praticiens entre les points de repère ; plus grandes dans certaines officines que dans d'autres, ces libertés témoignent aussi de la plus ou moins grande qualité de l'exécution. Mais les œuvres produites n'échappent pas pour autant à la typologie que, depuis quelque temps déjà, nous reconstituons avec une relative certitude ; elles se correspondent le plus souvent mèche à mèche, ces détails des cheveux comme l'ensemble de la disposition de la chevelure étant plus faciles à copier avec précision que le modelé d'un visage, pour lequel s'observent parfois des différences assez significatives ; il en va de même pour certaines proportions.

L'omniprésence du portrait impérial dans les villes de l'Empire en fit très vite un modèle à imiter et, pour ce qui est de la coiffure notamment, une mode à suivre. On parlera, dès lors, avec nos collègues allemands, d'un phénomène de « *Zeitgesicht* », ou visage d'époque. Extrêmement répandu, à Rome comme dans les provinces les plus éloignées, il a fait l'objet, depuis une trentaine d'années, d'études plus ou moins détaillées, dont une des plus suggestives demeure celle de P. Zanker, « *Herrscherbild und Zeitgesicht* », présentée en 1981 au colloque de Berlin sur le portrait romain envisagé comme phénomène de société<sup>18</sup>. On y verra que, non contents de s'inspirer d'une coiffure d'une façon parfois très précise, voire de la copier assez exactement, certains portraits de contemporains vont jusqu'à reprendre la mimique d'une expression – ce qui, bien sûr, introduit une difficulté supplémentaire pour le chercheur. Il y a donc lieu d'être strict, et même très strict, dans l'application de la « *Kopienkritik* » ; on ne saurait assez y insister. Les soi-disant Hadrien de Nefflès (Hérault ; fig. 5)<sup>19</sup> et de Saincaize (Nièvre)<sup>20</sup> ne sont que des contemporains de l'empereur – et ce, quelle que soit la qualité de ces œuvres –, et ne diffèrent guère d'autres images qui, elles aussi, dans les provinces comme en Italie, ont passé pour des effigies d'Hadrien : je songe,

14. Fittschen 1982.

15. Balty, Cazes, Rosso 2012, 259-269.

16. C'est ce qu'estimaient Richter 1962, 52-58 ; Bergmann 1978, 13-14, fig. 15 ; Vierneisel, Zanker 1979, 56-57, fig.

17. Pfanner 1989, 157-257 ; Lahusen 2010, 195-198, fig. 7.7-7.8.

18. Zanker 1982, 307-312, fig. 197-208. Cf. également Balty 1993, 13-14, pl. 8-9 ; Fittschen 1999, 78.

19. Terrer *et al.* 1999, 155-158, fig. 2 et 7-12. Clavel 1970, 501 faisait le rapprochement avec le « type Chiaramonti 392 » et considérait dès lors que la tête « [devait] certainement être interprétée comme un Hadrien ».

20. Espérandieu 1910, 224-225 n°2195, fig. ; Deyts, Meissonnier 2010/2011 [2012], 28, fig. 8-11.



Fig. 3. Rodez, Musée Fenaille : Marc Aurèle jeune, type I (photo Jean-François Peiré).



Fig. 4. Castelculier, *Villascopia* : Marc Aurèle âgé, type IV (photo Jean-Charles Balty).

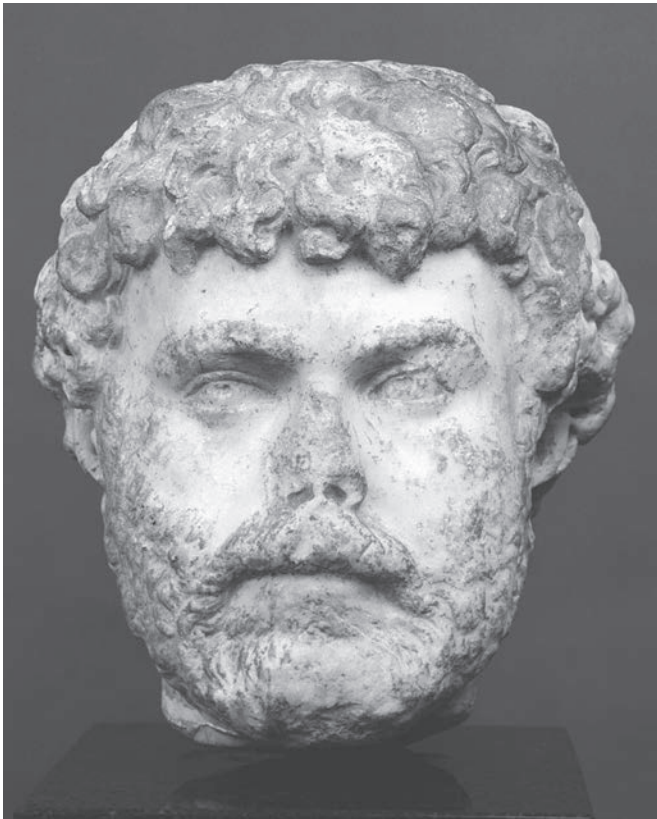


Fig. 5. Neffiès : portrait d'un inconnu, époque d'Hadrien (cliché Ph. Foliot / CNRS-CCJ).

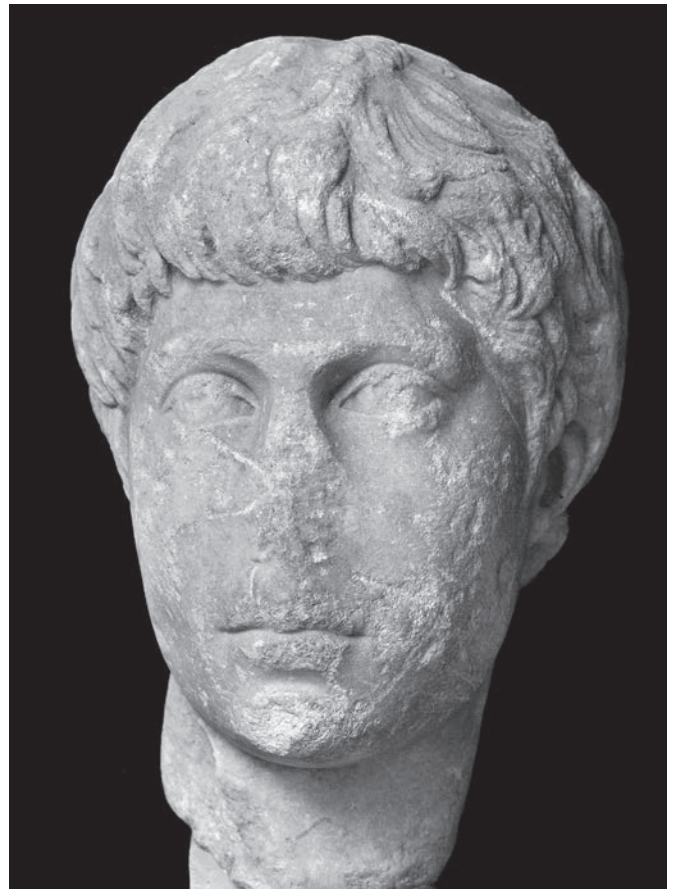


Fig. 6. Bordeaux, Musée d'Aquitaine : portrait d'un adolescent, époque de Lucius Vérus (cliché B. Biraben, Musée d'Aquitaine).

entre autres, au magnifique buste de Cherchel<sup>21</sup> dont C. Evers a montré qu'il s'inspirait des types Baïes ou Chiaramonti 392 et reprenait même très exactement, pour les tempes et la barbe, la disposition des mèches du « type Busti 283 »<sup>22</sup> ; mais aussi à une tête d'Ostie<sup>23</sup> que sa taille, sa qualité d'exécution et sa ressemblance avec les portraits de l'empereur avaient conduit R. Calza à considérer comme un portrait d'Hadrien. J'avais moi-même, il y a trente-cinq ans, suggéré qu'une belle tête de jeune homme de Bordeaux (fig. 6) puisse être un portrait de Lucius Vérus adolescent<sup>24</sup>. Une meilleure connaissance de la typologie des effigies de jeunesse du prince et une pratique plus rigoureuse de la critique de copies m'obligent aujourd'hui à renoncer à cette identification, et ce d'autant plus qu'avec son catalogue des portraits de Vérus précédant l'avènement<sup>25</sup> Kl. Fittschen a fourni, il n'y a guère, un volumineux dossier de parallèles montrant combien cette image princière avait été imitée<sup>26</sup>. De la même manière, nombreux sont les portraits qui se sont inspirés des effigies d'Antinoüs ; n'a-t-on pas forgé l'adjectif « antinoüsierend » pour les qualifier<sup>27</sup> ? C'est bien cette « *Bildnisangleichung* », ce mimétisme, qui conduit, on le voit, à la constitution d'un véritable « *Zeitgesicht* » qui affecte tous les domaines du portrait romain, les images peintes du Fayoum comme les stèles funéraires des provinces les plus reculées de l'Empire.

En allait-il de même à l'époque républicaine ? C'est, évidemment, la question qu'il convient de se poser pour aborder la découverte d'Arles. Et, pour cette période aussi, on ne saurait se passer des sources antiques. S'il est clair que le nombre des portraits officiels s'est considérablement accru sous l'Empire, l'image de l'empereur assurant en quelque sorte la présence de celui-ci dans toutes les parties de cet Empire, la multiplication des effigies de certains hommes politiques n'est pas inconnue pour autant sous la République. On rappellera le cas de celles de M. Marius Gratidianus que les tribus avaient élevées par plébiscite dans tous les quartiers (*uici*) de Rome et que Sylla ordonna de détruire en 82. On ne connaît malheureusement pas avec précision le nombre de *uici* que comptait la Rome de l'époque (il y

en avait 265 dans l'*Urbs XIV regionum* au lendemain de la censure de Vespasien<sup>28</sup>, et ce chiffre est peut-être déjà celui de l'époque augustéenne<sup>29</sup>) mais le seul fait que Pline cite ces statues de Gratidianus dans le même paragraphe que celui où il rapporte qu'on en avait élevé 360, à Athènes, à Démétrius de Phalère suffit à assurer qu'il y en avait eu aussi un nombre considérable pour Gratidianus. On ne peut imaginer que ces statues aient été réalisées sans « *Urbild* » et laissées à l'imagination des sculpteurs. Dès lors qu'il y a des multiples, il y a évidemment un modèle. C'est bien ce que montre la récente étude de W.-R. Megow, *Republikanische Bildnis-Typen* (2005), qui a recensé quinze types iconographiques d'époque républicaine connus par deux répliques au moins – et souvent davantage.

Il n'y a donc pas de créations isolées et ces créations résultent de circonstances bien particulières que le regretté G. Lahusen a analysées dans sa belle thèse de 1975<sup>30</sup>. Pour l'époque républicaine, on retiendra, en tout premier lieu, le triomphe, mais aussi tout service exceptionnel rendu à la patrie – *egregia in rem publicam merita*, dit Pline le Jeune dans son *Panegyrique* de Trajan<sup>31</sup> –, dont, en particulier, le fait d'avoir sauvé la République dans des moments ou circonstances critiques, notamment au prix de sa vie. Dès la fin du II<sup>e</sup> et le début du I<sup>er</sup> siècle, les plus grandes figures de la République connurent, plus fréquemment peut-être qu'auparavant, l'hommage de statues. C'est le cas de Marius et de Sylla, même si l'on ne peut aujourd'hui accepter l'identification des deux têtes de Munich, pour lesquelles d'autres noms ont été proposés<sup>32</sup>. Sylla est, en tout cas, dans l'état actuel de notre documentation, le premier de ces hommes politiques pour lesquels plusieurs statues soient épigraphiquement attestées<sup>33</sup>.

Dans le cas de César, notre information est à la fois littéraire, numismatique et épigraphique. De nombreuses statues lui ont été élevées, en Grèce et en Asie Mineure, après la victoire de Pharsale, en 48 avant notre ère<sup>34</sup>. Ce n'est cependant qu'à son retour d'Afrique, en 46, puis après sa victoire sur Cn. Pompée, en 45, que trois statues lui furent successivement décernées à Rome, l'une dans le temple de Quirinus, les deux autres au Capitole – dont une parmi les statues des rois<sup>35</sup>. Mais les honneurs les

21. *Fasti archeologici*, VIII (1953), 284 n°3846, fig. 95 (Hadrien).

22. Evers 1994, 287 (« Les mèches sur le front rappellent les types Baïes ou Chiaramonti 392 », *ibid.*, n. 44). Plus récemment, Landwehr 2008, 63-65 n°302, pl. 38-39 (« *Porträt eines Hadrian-Imitators* »).

23. Calza 1964, 76-77 n°123, pl. LXXI. Pour cette « *Annäherung an den Kaiser* », cf. Landwehr 2008, 64-65, Beil. 2 c-d (à propos du n°302 de Cherchel précisément).

24. Baltu 1977, 107 n. 58. Et déjà Poulsen 1974, 102.

25. Fittschen 1999, 32-45, pl. 58-73.

26. *Ibid.*, 88-91, pl. 158-166. La tête de Bordeaux y figure p. 89 n°64, pl. 159 b.

27. Meyer 1991, 237-242, pl. 140.3-141.

28. Pline, *Nat. hist.*, III, 66.

29. Cf. Homo 1951, 109-110.

30. Lahusen 1983, 67-96.

31. Pline, *paneg.*, 55, 6.

32. Giuliani 1986, 183-185.

33. Vessberg 1941, 111 ; Fejfer 2008, 21.

34. Raubitschek 1954, 65-68, 72 et 74, pl. III ; Tuchelt 1979, 64, 135, 141, 208-210 et 234 (L 45-50). Cf. également Vermeule 1968, 426, 429, 432, 440-441, 444, 448, 463 et 467.

35. Dion Cassius, XLIII, 14 et 45.



plus extraordinaires datent de 44 : Dion Cassius signale, en effet, qu' « il fut ordonné de dresser des statues de César dans toutes les villes d'Italie et dans tous les temples de Rome et d'en placer également deux sur les Rostres »<sup>36</sup>. Puis, dès le début de cette même année 44, le Sénat autorisa César à mettre son image sur les monnaies de Rome<sup>37</sup>. Pour tout cela, il fallait bien qu'il y eût une effigie officielle. Or, celle des émissions des *quattuorviri monetales* de l'année 44<sup>38</sup> correspond en tous points au type iconographique attesté par la tête de Turin et quelques autres répliques. Y en eut-il une autre, deux ans, voire quatre ans plus tôt ? Je le crois d'autant moins que les différences sont nombreuses entre le buste d'Arles et la tête de Turin ; je les ai signalées lors de la table-ronde du Louvre<sup>39</sup>, en juin dernier, et n'y reviens pas ici.

Au plan plus technique de la « *Kopienkritik* », rien ne permet non plus, dans le mouvement même de la chevelure et le dessin des mèches, d'associer le portrait d'Arles aux différentes répliques du « type Tusculum » : il ne découle pas d'un même « *Urbild* ». Mais il y a plus. Les différences observées ne sont pas simplement des différences de type iconographique ; ce sont des différences de personnes. On ne verra donc, dans le buste arlésien, qu'un exemple de plus de « *Zeitgesicht* » césarien ou, si l'on préfère éviter ce terme – je vais y revenir – l'image d'un contemporain qui n'avait pas hésité à se faire représenter selon les canons iconographiques adoptés pour les effigies du dictateur. P. Zanker a donné, il y a déjà trente ans, une première liste de ces « *Caesargesichter* »<sup>40</sup> dont la mode se poursuivra jusqu'à la fin du règne d'Auguste<sup>41</sup>. Il n'y a là rien d'autre qu'un phénomène d'« *Angleichung* », de mimétisme, qui est de tous les temps et n'était pas inconnu de l'époque républicaine. « Mimétisme en cascade », ai-je parfois écrit<sup>42</sup>, qui fait que le réalisme parfois exacerbé des portraits de la *nobilitas* se retrouvera, avec les mêmes formules iconographiques, sur ceux des élites municipales de l'Italie, voire ceux de quelques esclaves des reliefs funéraires d'affranchis (« *Kastengrabreliefs* »)<sup>43</sup> et que le pathos si caractéristique des effigies de diadoques sera repris par le portrait des *virii triumphales* des II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> siècles avant

notre ère<sup>44</sup>, jusques et y compris le premier type iconographique d'Octave-Auguste, type dit « d'Actium » ou « type La Alcudia »<sup>45</sup>.

On a déjà voulu reconnaître César dans un buste découvert à Poilhes (Hérault), à l'ouest de Béziers, au pied de l'oppidum d'Ensérune<sup>46</sup> (fig. 7). Fr. Chamoux avait, cependant, presque aussitôt contesté cette identification hâtive<sup>47</sup>. U. Hausmann y voyait, quant à lui, une réplique de son « type D » – aujourd'hui « type Louvre MA 1280 », ou « type Forbes » – de l'iconographie d'Auguste ; mais il la datait « *spätaugusteisch oder frühiberisch* »<sup>48</sup>. Soulignant, à juste titre, que seules la direction des mèches frontales et l'inclinaison de la tête évoquaient ce type très particulier des portraits de l'empereur, D. Boschung en faisait, plus récemment, un portrait privé d'époque augustéenne<sup>49</sup>, je dirais plutôt, comme Hausmann, tardo-augustéenne, voire tibérienne. N'est-il pas significatif de la rigueur de plus en plus grande exigée aujourd'hui par la recherche qu'une tête du musée de Sparte ait été, elle aussi, successivement identifiée comme César, puis comme Auguste du « type Forbes », avant d'être rejetée à son tour par Boschung<sup>50</sup> ? Je ne reviens évidemment pas ici sur le magnifique buste de Chiragan (fig. 8), que rien ne conduit à rapprocher des effigies de César et qui se situe, lui aussi, dans la lignée des portraits d'Auguste du « type Louvre MA 1280 » et ne date que des années 10-20 de notre ère<sup>51</sup>. Ce sont là de nouveaux exemples d'« *Angleichung* »<sup>52</sup>, à n'en guère douter, car c'est bien le terme qui devrait s'imposer, me semble-t-il, dans la plupart de ces cas, celui de « *Zeitgesicht* » me paraissant peut-être plus indiqué pour l'époque impériale, à un moment où l'effigie officielle de l'empereur est infiniment plus répandue puisque c'est elle qui, jusque dans les provinces les plus reculées,

36. Dion Cassius, XLIV, 4, 4-5.

37. Dion Cassius, XLIV, 4, 4.

38. Alföldi 1958, 27-44 ; Alföldi 1974 ; Alföldi 1985, 161-171, pl. 25 ; cf. Kent, Hirmer 1978, 273 n°92-95, pl. 25-26.

39. Ci-dessus, p. 44.

40. Zanker (1981, 356-358 ; cf. également Fittschen, Zanker, Cain 2010, 44 (à propos du n°32).

41. Zanker 1981, 358 : « *bis in spätaugusteische Zeit* ».

42. Balty 1986, 301.

43. Balty 1982, 141 ; Balty 1993, 10-11, pl. 2-3.

44. Balty 1993, 7-9, pl. 4-5.2.

45. Zanker 1973, 34-39.

46. Braemer 1948-1949, 112-116 ; cf. Espérandieu, Lantier 1966, 42-43 n°8801, pl. XXXVIII ; Clavel 1970, 499-501, fig. 61 ; Salviat 1980, 14 et fig.

47. Chamoux 1953, 139 n. 3 (« Il ne me semble pas que cette identification soit assurée »).

48. Hausmann 1981, 596 (add. aux p. 551-552).

49. Boschung 1993, 202 n°272\* (« *ein augusteisches Privatporträt* »).

50. Ibid., 203 n°277\* (« *Das Stirnhaar zeigt allenfalls allgemeine Ähnlichkeiten mit Augustusporträts ; die Physiognomie weicht stark ab* ») ; cf. Balty, Cazes 2005, 140 n. 56.

51. Balty, Cazes 2005, 127-144 n°4, fig. 53-60, 63, 66 et 69-70.

52. Massner 1982 a très opportunément analysé les premières manifestations de ce procédé pour l'époque julio-claudienne. Une « *Angleichung* » directe ne serait donc pas pour surprendre ici aussi ; elle complèterait, en quelque sorte, et préciserait ces grandes subdivisions du portrait républicain, qu'à la suite de quelques autres j'ai déjà tenté de caractériser (Balty 1993, 7-12, pl. 2-7).



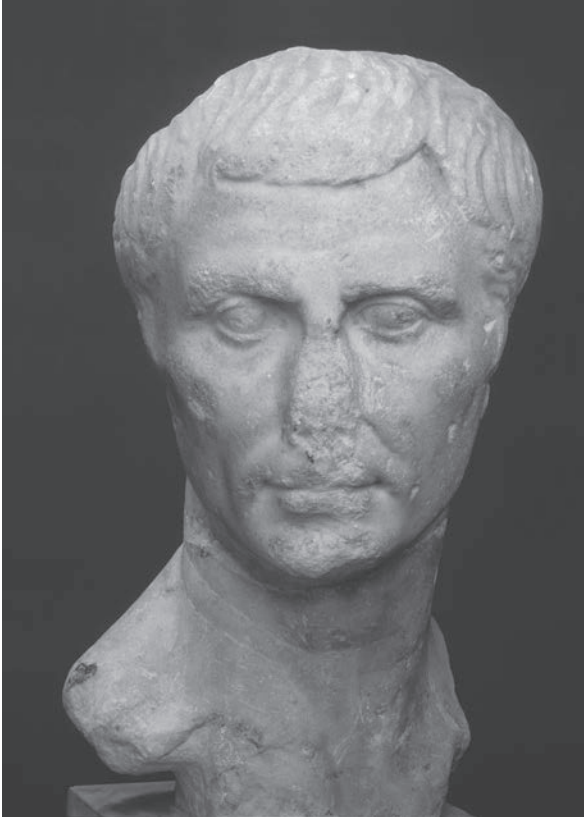


Fig. 7. Ensérune, Musée : portrait d'un inconnu, prov. de Poilhes (cliché Chéné - Foliot / CNRS-CCJ).

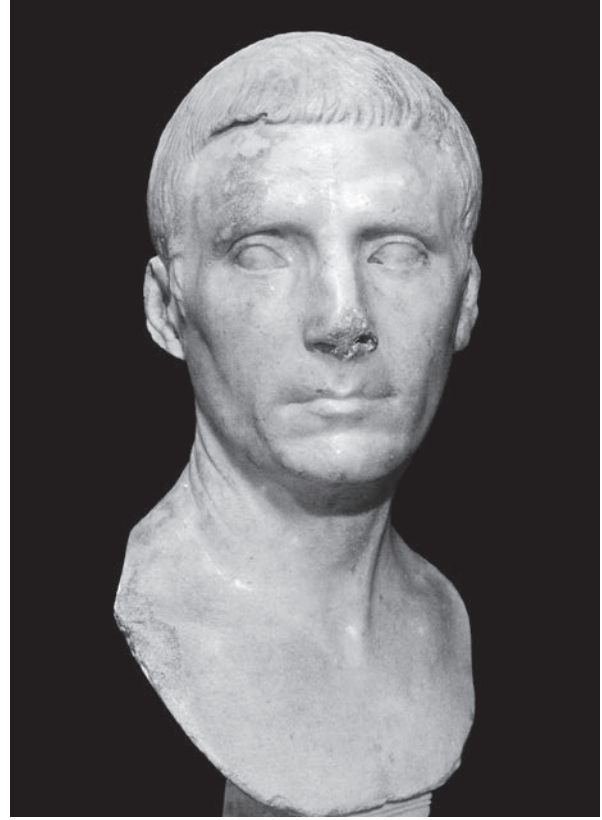


Fig. 8. Toulouse, Musée Saint-Raymond : portrait d'un inconnu (cliché Mairie de Toulouse, Service technique de communication).

assure la présence de celui-ci et impose en quelque sorte son autorité.

Je ne puis, enfin, revenir dans le détail sur la tête dite de Marc-Antoine, découverte et conservée à Narbonne<sup>53</sup>, encore qu'il importe que je fasse, ici aussi, une réelle *retractatio*. Voilà une trentaine d'années, j'ai sans doute trop rapidement suivi Fl. Johansen qui y voyait un portrait de Galba<sup>54</sup> – identification que la récente restauration du buste d'argent d'Herculanum<sup>55</sup> rend aujourd'hui impossible, deux types iconographiques aussi différents l'un de l'autre ne pouvant s'être succédé en quelques mois à peine. Volume et structure des mèches de la chevelure, très différents de ceux des portraits néroniens et flaviens étudiés par P. Cain<sup>56</sup>, excluent d'ailleurs une date aussi basse. Une meilleure

appréciation des parallèles possibles et une « autopsie » de l'œuvre m'incitent à réhabiliter, du moins dans ses grandes lignes, celle qu'avait initialement proposée J. Charbonneaux<sup>57</sup>. On rapprochera, en effet, la tête de Narbonne d'un beau portrait de Barcelone<sup>58</sup>, découvert dans le remplissage d'une des tours de l'enceinte de la ville, portrait généralement daté du troisième quart du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., voire d'une tête de Foligno, datée par P. Zanker du Second Triumvirat<sup>59</sup>, où sont encore présentes, mais désormais atténuées, certaines formules adoptées par les effigies de souverains hellénistiques pour traduire le pathos ; on n'est pas loin non plus, à certains égards, de la tête de Pompée de la Glyptothèque de Copenhague<sup>60</sup>. Les rides du front, « à la fois discontinues et dissymétriques »<sup>61</sup>, se retrouvent sur nombre de portraits de la fin de l'époque républicaine<sup>62</sup>. Quant

53. Charbonneaux 1950, 68-70 ; Grenier 1959, 7, pl. IV ; Rosso 2010, 273-275 (bibl.), fig. 2-3.

54. Johansen 1978, 72, 76, fig. 20. Cf. Balty 1981, 91 (« la tête de Narbonne ne figure pas Antoine et ne remonte guère plus haut que les Flaviens »).

55. Pour celle-ci et de bonnes photographies de l'œuvre, cf. *Die Silberbüste des Kaisers Galba. Il busto argenteo del imperatore Galba* (textes de W. Geominy et de Cl. Franchi), cat. expos., Bonn, 1995.

56. Cain 1993.

57. Charbonneaux 1950, 68-70.

58. García y Bellido 1965, 62-64 n°IV, fig. 8-9 (mais avec une datation à l'époque flavienne) ; Trillmich 1993, 255, pl. 13 (« 3. Viertel I. Jh. v. Chr. »).

59. Zanker 1974 [1976], 602, fig. 16 (« aus der Zeit des zweiten Triumvirats »).

60. Poulsen 1962, 39-41 n°1, pl. I-II ; Johansen 1994, 24-25 n°1, fig.

61. Rosso 2010, 274.

62. Cf. Zanker 1974 [1976], fig. 4, 6, 8, 11-12 et 19, par exemple.

aux confrontations opérées avec les images monétaires ou avec la statue d'Atfih (*Aphroditopolis*) généralement retenue comme figurant Marc-Antoine<sup>63</sup>, elles emportent aussi l'adhésion, quoi qu'on en ait dit. Le portrait de Narbonne semble bien être une des images les plus sûres du triumvir.

L'étude du portrait romain ne saurait être conduite aujourd'hui que dans ce cadre méthodologique très strict que j'ai tenu à rappeler, en m'attachant à certaines identifications ou datations – fussent les miennes – qui ne peuvent être maintenues et doivent être corrigées au vu de tout ce que les recherches de ces trente dernières années nous ont apporté. Les travaux menés par nos collègues allemands dans le cadre du programme « *Römische Ikonologie* » de la « *Deutsche Forschungsgemeinschaft* » afin notamment de préparer la publication des volumes de la série « *Das römische Herrscherbild* », nous ont fourni presque tous les points de repère souhaitables, en précisant les divers écueils à éviter. Pour l'époque républicaine, vu le petit nombre d'œuvres conservées et la difficulté qu'il y a à les dater, bien des incertitudes demeurent – on ne peut le nier. Mais on ne peut faire fi de l'existence de types iconographiques pour les personnages le plus fréquemment représentés et de véritables « *Angleichungen* » à certains de ceux-ci, les luttes de partis du dernier siècle de la République ayant parfaitement pu conduire les partisans de tel ou tel chef politique à imiter la coiffure, le maintien ou la mimique de celui-ci ; ils en portaient déjà l'image sur les gemmes de leurs bagues, M.-L. Vollenweider l'a bien montré<sup>64</sup>.

## Bibliographie

- Alföldi 1958** : A. Alföldi, The Portrait of Caesar on the Denarii of 44 BC and the Sequence of the Issues, in: H. Ingholt (dir.), *Centennial Publication of the American Numismatic Society*, New York, American Numismatic Society, 1958, 27-44.
- Alföldi 1974** : A. Alföldi, *Caesar in 44 v. Chr.*, II. *Das Zeugnis der Münzen*, Bonn, Dr. Rudolf Habelt GmbH, (Antiquitas, 3<sup>e</sup> sér., 17), 1974, XIV-83 p., 156 pl.
- Alföldi 1985** : A. Alföldi, *Caesar in 44 v. Chr.*, I. *Studien zu Caesars Monarchie und ihren Wurzeln*, Bonn, Dr. Rudolf Habelt GmbH, (Antiquitas, 3<sup>e</sup> sér., 16), XII-450 p., 25 pl.
- Balty 1977** : J.-Ch. Balty, Notes d'iconographie julio-claudienne, IV. M. Claudius Marcellus et le "type B" de l'iconographie d'Auguste jeune, *AntK*, 20, 1977, 102-118.

- Balty 1981** : J.-Ch. Balty, Un portrait romain d'époque républicaine trouvé en Narbonnaise à Murviel-lès-Montpellier (Hérault), *RANarb*, XIV, 1981, 89-98.
- Balty 1982** : J.-Ch. Balty, Portrait et société au I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, in: *Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens*, Wissenschaftliche Konferenz 12-15 Mai 1981 = *WissZBerlin*, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, XXXI, 1982, 139-142.
- Balty 1986** : J.-Ch. Balty, Universalité du portrait antique. *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts* (Académie royale de Belgique), 5<sup>e</sup> sér., LXVIII, 1986, 286-352.
- Balty 1993** : J.-Ch. Balty, *Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, (Trierer Winckelmannsprogramm, 11, 1991), 1993, 36 p., 20 pl.
- Balty, Cazes 2005** : J.-Ch. Balty, D. Cazes, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane)*, I.1. *Les portraits romains. Époque julio-claudienne*, Toulouse, Musée Saint-Raymond, 2005, 209 p., 158 fig.
- Balty, Cazes, Rosso 2012** : J.-Ch. Balty, D. Cazes, E. Rosso, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane)*, I.2. *Les portraits romains. Le siècle des Antonins*, Toulouse, Musée Saint-Raymond, 2012, 300 p., 296 fig.
- Bergmann 1978** : M. Bergmann, *Marc Aurel*, Francfort, Liebieghaus, (Liebieghaus Monographie, 2), 1978, 48 p., 54 fig., 5 pl.
- Boschung 1993** : D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, (Das römische Herrscherbild, I.2), 1993, XV-237 p., 239 pl.
- Braemer 1948-1949** : Fr. Braemer, Un portrait de César, *BAntFr*, 1948-1949, 112-116.
- Cain 1993** : P. Cain, *Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit*, Munich, tuduv-Verlagsgesellschaft, 1993, 259 p., 54 pl.
- Calza 1964** : R. Calza, *I ritratti*, 1. *Ritratti greci e romani fino al 160 circa d. C.* Rome, Istituto poligrafico dello Stato, (Scavi di Ostia, V), 1964, 127 p., 107 pl.
- Chamoux 1953** : Fr. Chamoux, Un portrait de Thasos : Jules César, *MonPiot*, XLVII, 1953, 131-147.
- Charbonneaux 1950** : J. Charbonneaux, Un portrait du triumvir Marc Antoine à Narbonne, *Musées de France*, XV, 1950, 68-70.
- Clavel 1970** : M. Clavel, *Béziers et son territoire dans l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, (Centre de recherches d'histoire ancienne, 2 = Annales littéraires de l'Université de Besançon, 112), 1970, 664 p., 90 fig.
- Deyts, Meissonnier 2010/2011 [2012]** : S. Deyts, J. Meissonnier, Réattribution de deux bustes d'Hadrien découverts à Saincaize (Nièvre) d'après les monnaies, *Bulletin des Musées de Dijon*, 12, 2010/2011 [2012], 23-30.
- Espérandieu 1910** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, III. *Lyonnaise*, Paris, Imprimerie Nationale, 1910, VII-476 p.
- Espérandieu, Lantier 1966** : É. Espérandieu, R. Lantier, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, XV. *Suppléments*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, 173 p., 117 pl.
- Evers 1994** : C. Evers, *Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, 3<sup>e</sup> sér., VII), 1994, 374 p., 77 fig.
- Fejfer 2008** : J. Fejfer, *Roman Portraits in Context*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, (Image & Context, 2), 2008, IX-592 p., 336 fig., 40 pl.
- Fittschen 1982** : Kl. Fittschen, *Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, (*AbhGöttingen*, 3<sup>e</sup> sér., 126), 1982, 95 p., 56 pl.
- Fittschen 1984** : Kl. Fittschen, Eine Büste des Kaisers Hadrian aus Milreu in Portugal. Zum Problem von Bildnistypenklitterungen, *MM*, XXV, 1984, 197-207.
- Fittschen 1999** : Kl. Fittschen, *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 18), 1999, XXVIII-156 p., 208 pl.
- Fittschen, Zanker, Cain 2010** : Kl. Fittschen, P. Zanker, P. Cain, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, II. *Die männlichen Privatporträts*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 4), 2010, XV-210 p., VI-232 pl., 32 pl., annexes.
- García y Bellido 1965** : A. García y Bellido, Retratos romanos hallados en las murallas de Barcelona, *AEsp*, XXXVIII, 1965, 55-74.

63. Grimm 1975, 19 n°15, pl. 20-21 ; Jucker 1981, 675-677, pl. VI-IX ; Kiss 1984, 53-54, fig. 102-103. *Contra* toutefois Kyrieleis 1975, 70-71, 175 cat. H 3, pl. 59.3-4 ; Krug 1976 [1978], 15, fig. 25-28 ; Smith 1988, 168 cat. n°61, pl. 41.

64. Vollenweider 1974, 53-222 *passim* et 231-234.

- Giuliani 1986** : L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1986, 335 p., 66 fig.
- Grenier 1959** : A. Grenier, *Carte archéologique de la Gaule romaine*, XII. Aude, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1959, XVIII-260 p., 27 fig., 8 pl., carte.
- Grimm 1975** : G. Grimm, *Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 1975, IX-34 p., 118 pl.
- Gross 1940** : W. H. Gross, *Bildnisse Trajans*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, (Das römische Herrscherbild, II.2), 1940, 141 p., 48 pl.
- Hausmann 1981** : U. Hausmann, Zur Typologie und Ideologie des Augustusporträts, in : H. Temporini (dir.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.12.2, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1981, 513-598.
- Haynes 1983** : D. E. L. Haynes, The Date of the Bronze Head of Augustus from Meroë, in : N. Bonacasa, A. Di Vita (dir.), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, I, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, (Studi e Materiali. Istituto di Archeologia, Università di Palermo, 4), 1983, 177-181.
- Homo 1951** : L. Homo, *Rome impériale et l'urbanisme dans l'Antiquité*, Paris, Éditions Albin Michel, (L'Évolution de l'Humanité, XVIIIbis), 1951, XVII-700 p., 30 fig.
- Johansen 1967** : Fl. Johansen, Antichi ritratti di Caio Giulio Cesare nella scultura, *AnalRom*, IV, 7-68.
- Johansen 1978** : Fl. Johansen, Antike portraetter af Kleopatra VII og Marcus Antonius, *Meddelelser Ny Carlsberg Glyptotek*, XXXV, 1978, 55-81.
- Johansen 1994** : Fl. Johansen, *Roman Portraits*, I. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1994, 323 p., fig.
- Jucker 1981** : H. Jucker, Römische Herrscherbildnisse aus Ägypten, in : H. Temporini (dir.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.12.2, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1981, 667-725.
- Jucker 1984** : H. Jucker, Trajanstudien. Zu einem Chazedonbüstchen im Antiken-Museum, *JbBerlMus*, XXVI, 1984, 17-78.
- Kent, Hirmer 1978** : J. P. C. Kent, M. et A. Hirmer, *Roman Coins*, New York, Harry N. Abrams, 1978, 368 p., 199 pl.
- Kiss 1984** : Z. Kiss, *Études sur le portrait impérial romain en Égypte*, Varsovie, Éditions scientifiques de Pologne, (Travaux du Centre d'archéologie méditerranéenne de l'Académie polonaise des Sciences, 23), 1984, 204 p., 270 fig.
- Krug 1976 [1978]** : A. Krug, Die Bildnisse Ptolemaios' IX., X. und XI, in : H. Maehler, V.-M. Strocka (dir.), *Das ptolemäische Ägypten*. Akten des internationalen Symposions, 27-29 September 1976 in Berlin, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 1978, 9-24.
- Kyrieleis 1975** : H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, (Archäologische Forschungen, 2), 1975, 191 p., 108 pl.
- Lahusen 1983** : G. Lahusen, *Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom, Literarische und epigraphische Zeugnisse*, Rome, Giorgio Bretschneider, (Archaeologica, 35), 1983, XIV-166 p.
- Lahusen 2010** : G. Lahusen, *Römische Bildnisse. Auftraggeber – Funktionen – Standorte*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 2010, 240 p., 173 fig.
- Landwehr 2008** : Chr. Landwehr, *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae*, IV. *Porträtplastik*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 2008, XX-165 p., 32 fig., 114 pl., 11 pl., annexes.
- Massner 1982** : A.-K. Massner, *Bildnisangleichung. Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Augustusporträts (43 v. Chr. – 68 n. Chr.)*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, (Das römische Herrscherbild, IV), 1982, XIV-166 p., 35 pl.
- Meyer 1991** : H. Meyer, *Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoinischen Zeit*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1991, 278 p., 147 pl.
- Pfanner 1989** : M. Pfanner, Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zur Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, *JdI*, CIV, 1989, 157-257.
- Poulsen 1962** : V. Poulsen, *Les portraits romains*, I. *République et dynastie julienne*, Copenhagen, (Publications de la Glyptothèque Ny Carlsberg, 7), 1962, 148 p., 204 pl.
- Poulsen 1974** : V. Poulsen, *Les portraits romains*, II. *De Vespasien à la Basse Antiquité*, Copenhagen, Glyptothèque Ny Carlsberg, (Publications de la Glyptothèque Ny Carlsberg, 8), 1974, 220 p., 353 pl.
- Raubitschek 1954** : A. E. Raubitschek, Epigraphical Notes on Julius Caesar, *JHS*, XLIV, 1954, 65-75.
- Richter 1962** : G. M. A. Richter, How were the Roman copies of Greek portraits made? *RM*, LXIX, 1962, 52-58.
- Rosso 2006** : E. Rosso, *L'image de l'empereur en Gaule romaine. Portraits et inscriptions*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, (Archéologie et histoire de l'art, 20), 2006, 611 p., 225 fig.
- Rosso 2010** : E. Rosso, Le portrait tardo-républicain en Gaule méridionale : essai de bilan critique, *RA*, 2010, 259-307.
- Salviat 1980** : Fr. Salviat, À la découverte des empereurs romains et de leur famille d'après les historiens et les portraits de Gaule Narbonnaise, *Dossiers de l'archéologie*, 41, 1980, 5-80.
- Smith 1988** : R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford, Clarendon Press, (Oxford Monographs on Classical Archaeology), 1988, XVIII-196 p., 80 pl.
- Terrer et al. 1999** : D. Terrer, C. Evers, J. Gascou, St. Maunié, J.-Cl. Richard, Un portrait du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. redécouvert à Neffiès (Hérault), *Archéologie en Languedoc*, 23, 1999, 149-158.
- Trillmich et al. 1993** : W. Trillmich, Th. Hauschild, M. Blech, H. G. Niemeyer, A. Nünnerich-Asmus, U. Kreiling, *Hispania antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 1993, IX-503 p., 185 fig., 24 pl. coul., 230 pl. n/b.
- Tuchelt 1979** : Kl. Tuchelt, *Frühe Denkmäler Roms in Kleinasien*, I. *Roma und Promagistrate*, Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, (Istanbuler Mitteilungen, Beiheft 23), 1979, 268 p., 8 fig., 22 pl., dépliant.
- Vermeule 1968** : C. C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1968, XXIV-548 p., 184 fig.
- Vessberg 1941** : O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, Lund, C. W. K. Glerup-Leipzig, O. Harrassowitz, 1941, 304 p., 100 pl.
- Vierneisel, Zanker 1979** : Kl. Vierneisel, P. Zanker, *Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom*, Munich, Glyptothek München, 1979, 119 p., fig.
- Vollenweider 1972-1974** : M.-L. Vollenweider, *Die Porträtgemmen der römischen Republik*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 1972-1974, *Text* (1974), XIII-316 p., *Katalog und Tafeln* (1972), V-110 p., 168 pl.
- Wegner 1956** : M. Wegner, *Hadrian. Plotina. Marciana. Matidia. Sabina*, Berlin, Verlag Gebr. Mann, (Das römische Herrscherbild, II.3), 1956, 131 p., 48 pl.
- Zanker 1973** : P. Zanker, *Studien zu den Augustus-Porträts*, I. *Der Actium-Typus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, (*AbhGöttingen*, Phil.-Hist. Klasse, 3<sup>e</sup> sér., 85), 1973, 54 p., 36 pl.
- Zanker 1974 [1976]** : P. Zanker, Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten., in : P. Zanker (dir.), *Hellenismus in Mittelitalien*, Kolloquium in Göttingen vom 5 bis 9 Juni 1974, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, (*AbhGöttingen*, Phil.-Hist. Klasse, 3<sup>e</sup> sér., 97), 1976, 581-619.
- Zanker 1981** : P. Zanker, Das Bildnis des M. Holconius Rufus, *AA*, 1981, 349-361.
- Zanker 1982** : P. Zanker, Herrscherbild und Zeitgesicht, in : W. Schindler (dir.), *Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens*, Wissenschaftliche Konferenz 12-15 Mai 1981 = *WissZBerlin*, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, XXXI, 1982, 307-312.



## Le portrait romain en Gaule

# Construire la mémoire : portraits de Trajan, de son vivant et après sa mort

### Martin Galinier

Professeur

Université de Perpignan, Département Histoire de l'art

### Résumé

Les portraits avaient, à Rome, la fonction de préserver de l'oubli ceux qui en bénéficiaient, et Trajan a été considéré, de son vivant et longtemps après sa mort, comme le Meilleur des Princes (*optimus princeps*). Au Moyen Age, la *Légende dorée* de Jacques de Voragine comme Dante témoignent de la Fortune de cet empereur, basée d'abord sur les textes antiques, mais aussi sur ses monuments romains. Mais la gloire de Trajan repose sur sa Justice, et sur la légende de sa résurrection et de sa conversion au christianisme qui facilita, au XVII<sup>e</sup> siècle, les réutilisations de sa mémoire par les rois.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, E. Gibbon comme l'*Encyclopédie* identifièrent son règne à l'idéal de Liberté. Puis Napoléon se référa à Trajan, sous l'influence de Vivant Denon... alors que le XIX<sup>e</sup> siècle mit davantage l'accent sur les récits « nationaux » (Vercingétorix sous Napoléon III).

La mémoire de Trajan demeura donc vivace, modèle parmi d'autres (Alexandre, César...). L'originalité est qu'il réussit à incarner à la fois le pouvoir monarchique et la Liberté – prodige qui était déjà, chez Eutrope, la cause de sa gloire : *felicior Augusto, Melior Traiano*...

**Mots-clefs** : Trajan, *Libertas*, « Justice de Trajan », Résurrection, « Temple de la Gloire », *Encyclopédie*, Napoléon et Trajan.

### Abstract

Portraits were used, in ancient Rome, as a remembrance for those that they honored, and Trajan was considered in his lifetime and long time after his death, as the best of princes (*optimus princeps*). In the Middle Ages, *La légende dorée* of Jacques de Voragine, like the poem of Dante attests the glory of this emperor, based on Latin sources and Roman monuments. The memory and admiration of the Justice of Trajan, and his supposed resurrection and conversion to Christianity, which allowed its re-use by kings in the 17th century.

In the 18th century, Gibbon then the French *Encyclopédie* considered Trajan as the paradigm of the good prince: following Tacitus, they judged him as the protector of liberty. Then Napoleon, under the influence of Vivant Denon, identified him as a conqueror. While the XIXth century emphasized 'national' narratives over Roman ones.

In spite of this, Trajan had been, through the ages, the mirror for kings *and* for liberty – as he was for the Latin historian, Eutrope: *felicior Augusto, melior Traiano*.

**Keywords**: Trajan, *libertas*, Justice of Trajan, resurrection, "Temple of Glory", *Encyclopédie*, Napoléon and Trajan.



Lorsque Alexandre du Mège découvrit à Chiragan (1826-1828) trois portraits de Trajan<sup>1</sup>, il mit au jour les seuls bustes de cet empereur jusque là trouvés en Gaule ; la même année à Carpentras, fut découverte une autre tête datée de la fin du règne ou du début de celui d'Hadrien<sup>2</sup>. Le Musée Napoléon avait auparavant exposé des exemplaires italiens, mais à l'époque des fouilles de Chiragan, le Louvre n'en présentait que deux : l'un de la collection Albani<sup>3</sup>, saisie napoléonienne échangée lors des restitutions de 1815, l'autre acheté en 1807 (collection Borghèse)<sup>4</sup> – sans oublier la statue de Trajan découverte à Gabies en 1791-1792, elle-aussi propriété du Louvre depuis 1807<sup>5</sup>.

Ces multiples « Trajan » de Chiragan (un quatrième fut découvert en 1890)<sup>6</sup> attestent de la fortune posthume de l'empereur<sup>7</sup>. Elles sont à comparer à celle d'Auguste, Tibère, Antonin, Lucius Vèreus et Commode (une occurrence), Marc Aurèle (deux), Septime Sévère (quatre) et Caracalla (trois). Hasard des envois depuis Rome, hasard des découvertes, choix du propriétaire ? Chiragan est un site d'une richesse exceptionnelle, et sa collection rappelle le passage de Pline l'Ancien décrivant les « fonctions » de l'image à Rome : « On avait coutume de reproduire seulement l'image des hommes qui méritaient l'immortalité par quelque action d'éclat (...). [Puis] les statues devinrent l'ornement des places publiques de tous les municipes, on se mit à perpétuer le souvenir des grands hommes et à graver leurs honneurs sur le socle de leurs statues, afin que la postérité pût les y lire et que leurs tombeaux ne fussent plus seuls à les faire connaître. Plus tard les maisons particulières

devinrent autant de places publiques, et l'hommage de clients prit cette forme pour honorer leurs patrons dans les atriums »<sup>8</sup>.

Au cours des siècles, le souvenir de Trajan ne s'effaça pas : ce sont ses avatars à travers siècles et usages que nous allons essayer de suivre<sup>9</sup>.

## 1. Portraits romains

La pérennité de l'image de Trajan à l'époque antique, puis en Europe – en particulier en France – après l'Antiquité, tient d'abord à ce qu'il était, aux yeux de ses contemporains, le Meilleur des Princes, *Optimus Princeps*, titre inédit que le Sénat lui attribua en juillet 114 mais que Pline le Jeune lui donne dans son *Panegyrique* et que le monnayage de Rome présente dès le 5<sup>e</sup> consulat (sans doute après le second triomphe dacique, en 107)<sup>10</sup>. Ses successeurs utilisèrent à l'envi cette filiation idéologique, toujours présente chez les Sévères<sup>11</sup> comme l'atteste le calendrier de Doura Europos : Trajan y est célébré le 28 janvier, jour de son accession au pouvoir, mais aussi en juillet par sa nièce Matidia, en août par sa sœur Marciana, enfin le 18 septembre pour son anniversaire. Si l'on rencontre bien, dans cette liste provinciale et militaire, César, Auguste, Germanicus, Claude, Hadrien, Antonin le Pieux deux fois, Marc Aurèle deux fois (dont une avec Lucius Vèreus), Commode, Pertinax, Septime Sévère quatre fois, Caracalla deux fois, et bien entendu Alexandre Sévère quatre fois, on constate l'absence des Flaviens, ce qui est aussi le cas dans les titulatures sévériennes. La sélection a pu être guidée par l'actualité et la géographie (menace perse, archers palmyréniens), mais est très politique, Alexandre Sévère ayant choisi ses modèles impériaux.

Commémorer, par le nom et par l'image, est usuel à Rome. Dans la *Vie d'Alexandre Sévère*, il est dit que ce dernier « fit élever au Forum du Divin Nerva des statues colossales des empereurs divinisés, représentés soit en pieds et nus, soit à cheval, avec des bases en bronze portant des inscriptions qui présentaient la succession de leurs exploits, à l'exemple d'Auguste qui avait placé sur son Forum des statues en marbre des hommes les

1. Cazes 2005, 20-26.

2. Rosso 2006, 394-396.

3. Louvre (MA 1250), marbre, H. 0,56 m ; vers 100 ap. J.-C.

4. Louvre (MA 3512), marbre, H. 0,27 m ; vers 112-115 ap. J.-C.

5. Louvre (MA 1150), marbre, H. 2,04 m ; vers 98-108 ap. J.-C. Mentionnons la colonne de porphyre ornée d'un buste identifié à Trajan (OA 9055, porphyre ; IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ?), provenant de la basilique Saint-Pierre puis conservé au palais Altemps à Rome, datée du IV<sup>e</sup> siècle. Un portrait de Trajan très abîmé a par ailleurs été identifié dans un dépôt Campana (1863) à Lyon, en provenance d'Italie (Darblade-Audouin 2006, 162, n°480 et pl. 187). Sans doute d'autres exemplaires nous ont-ils échappé...

6. Cazes 2005, 63-64. Le premier portrait de Chiragan (Rosso 2006, 450-451 ; Balty, Rosso 2012, 80-91, spécialement p. 90) date du début du règne ; le second (Rosso 2006, 451-453 ; Balty, Rosso 2012, 92-101) est du type *Decennalia* ; le troisième (Rosso 2006, 453-455 ; Balty, Rosso 2012, 102-112), trouvé en 1890, portait l'égide sur le bras droit ; le quatrième (Rosso 2006, 455-456 ; Balty, Rosso 2012, 114-117) proviendrait d'une statue cuirassée.

7. Des autres statues de Trajan signalées en Gaule par Rosso 2006, 555, seules trois inscriptions sont certaines : celle de Saint-Bertrand-Comminges (ibid., 203, n°10 : la statue de bronze, disparue, est datée de 99-100), celle de Aime (508-509, n°257 datée de 108), celle de Nantes (287, n°73 : datation ?) ; la statue d'Alba (380-381, n°147) et l'inscription de Nîmes (433, n°201) sont probables.

8. Pline l'Ancien, *HN* XXXIV, 9, 16-17 (trad. H. Le Bonniec, 1953).

9. Briant 2012 propose une monumentale synthèse sur la Fortune d'Alexandre le Grand aux 17<sup>e</sup>-19<sup>e</sup> siècles.

10. Le monnayage d'Alexandrie, contrôlé par le Préfet de Rome, ne porte le terme grec *Aristos*, traduction d'*Optimus*, qu'en l'An 18 de Trajan, soit entre août 114 et août 115.

11. Par exemple *CIL* 02, 04655 (Canaveral / Caurium, Lusitania).

plus illustres avec le rappel de leurs actions d'éclat »<sup>12</sup>. Marc Aurèle l'avait précédé, en érigeant sur le Forum de Trajan et devant le temple d'Antonin des statues de ses généraux<sup>13</sup>.

Même constat, inversé, dans les premières lignes de la vie d'Antonin Élagabal : « Jamais je n'aurais composé la Vie d'Élagabal Antonin – appelé aussi Varius – afin d'éviter que l'on sache qu'il fut un empereur romain, si avant lui ce même empire n'avait connu des Caligulas, des Nérons et des Vitellius. Mais de même que la terre produit aussi bien poisons que blé, de même le lecteur saura trouver un contrepoids à la vie de ces monstrueux tyrans en lisant celles d'Auguste, de Trajan, de Vespasien, d'Hadrien, d'Antonin le Pieux, de Titus et de Marc »<sup>14</sup>.

La galerie de portraits, ici littéraires et historiques, vaut *exemplum* à Rome. Son complément est l'*abolitio memoriae*, et l'association est exprimée par Pline le Jeune : « J'égalé à tous tes autres bienfaits (...) la permission que nous avons, et pour le passé de nous venger chaque jour des mauvais princes, et pour l'avenir d'avertir par l'exemple leurs successeurs qu'il n'y a pas de lieu, qu'il n'y a pas de temps où les mânes des princes funestes échappent aux exécutions de la postérité. (...) et toujours souvenons-nous que la meilleure façon de louer un prince en vie est de censurer ses prédécesseurs qui ont démerité. Quand la postérité n'ose parler d'un mauvais prince, il est évident que le prince actuel a même conduite »<sup>15</sup>.

Ce rôle du portrait, support de mémoire et *exemplum* destiné aux jeunes générations, est constant à Rome. De la galerie républicaine au positionnement politique et philosophique des empereurs, la pratique a conservé sa fonction pédagogique. Garder chez soi des bustes de Brutus et Cassius avait, sous Néron, coûté la vie à un membre de la *gens Cassia*<sup>16</sup>. Le même Néron avait poussé au suicide Lucius Silanus, pour soupçon de complot avec Caius Cassius : « [Néron] reprocha à Cassius d'honorer parmi les images de ses ancêtres celle C. Cassius avec cette inscription : AU CHEF DU PARTI (PARTIUM

DUCERE). Il ajoutait que "c'était semer la guerre civile et faire appel à la révolte contre la maison des Césars" (...) »<sup>17</sup>. Or Silanus obtint sous Trajan le bénéfice d'une statue posthume sur le Forum romain, en des termes qui mettent en valeur le lieu d'exposition (républicain) et le dédicant autant que le bénéficiaire : « Titinius Capito a obtenu de notre empereur la permission d'élever la statue de L. Silanus sur le forum. (...) C'est d'ailleurs la constante habitude de Capito d'honorer les grands hommes (*claros viros*). On ne saurait croire avec quelle piété, avec quel amour il conserve les portraits des Brutus, des Cassius et des Catons chez lui, ne le pouvant ailleurs. (...) On atteste la grandeur de son mérite en aimant à ce point celui d'autrui (...) »<sup>18</sup>. La comparaison entre Néron et Trajan est publique, elle passe par la « réhabilitation » de la mémoire de Silanus (une statue en son nom et à sa ressemblance), mais c'est bien Trajan, restaurateur de la *libertas*, qui en sort honoré : « il n'y a pas d'éloge sans comparaison »<sup>19</sup>.

L'utilisation politique des portraits autorise donc, comme à Chiragan, les associations généalogiques, dont le fil conducteur est certes l'*aeternitas imperii*<sup>20</sup>, mais aussi l'excellence morale et l'*honos* rendu à ceux perçus comme modèles. Au IV<sup>e</sup> siècle, Eutrope témoigne que l'*Optimus Princeps* occupait, à côté d'Auguste, le premier rang dans l'histoire impériale<sup>21</sup>. L'éloge de l'auteur chrétien a sans doute contribué, autant que la colonne historiée, à la postérité de Trajan au-delà de l'Antiquité, et ce alors même que ses traits étaient oubliés<sup>22</sup>.

## 2. Fortune de Trajan

Je n'évoquerai pas les artistes qui s'inspirèrent des bas-reliefs de la colonne Trajane<sup>23</sup>, pour me concentrer sur le rôle joué par Trajan en tant que modèle dans la culture européenne. Si ses traits ont été identifiés tard, sa « légende » a traversé les âges, et d'abord le Moyen Âge. Aux sources antiques qui firent beaucoup pour sa gloire,

12. *Histoire Auguste, Vie d'Alexandre Sévère* 28, 6 (trad. A. Chastagnol, 1994).

13. *Histoire Auguste, Vie de Marc Antonin le philosophe* XXII, 7. Certaines bases ont été retrouvées : *CIL* VI, 1566, 37089, 41140, 41146, et surtout 41141 et 41145 (Galinié 2012 à ce propos). Auguste restait le modèle, lui qui [à propos des statues sur son Forum] « avait imaginé cela, pour que lui-même, tant qu'il vivrait, et les princes ses successeurs, fussent tenus, devant leurs concitoyens, de se modeler, pour ainsi dire, [sur l'image] de ces grands hommes » (Suétone, *Auguste*, XXXI, 8 ; trad. H. Ailloud 1981).

14. *Histoire Auguste, Vie d'Antonin Élagabal*, I, 1-2 (trad. A. Chastagnol, 1994).

15. Pline le Jeune, *Panegyrique*, 53 (trad. M. Durry, 1959).

16. Suétone, *Néron*, 37 (trad. H. Ailloud 1961).

17. Tacite, *Annales* XVI, 7 (trad. H. Goelzer 1963).

18. Pline le Jeune, *Lettres* I, 17 (trad. A.-M. Guillemin, 1987).

19. Pline le Jeune, *Panegyrique*, 53 (trad. M. Durry, 1959). On peut aussi rappeler la réponse de Trajan lors d'un procès en héritage : « Cet homme n'est pas Polyclète et je ne suis pas Néron » (Pline le Jeune, *Lettres* VI, 31 ; trad. A.-M. Guillemin, 1962).

20. Balty 2012, 263.

21. Eutrope, *Histoire romaine* VIII, 2.

22. Le premier à publier un répertoire de portraits en se basant sur les monnaies fut Andrea Fulvio en 1517, suivi par Fulvio Orsini en 1570 (Haskell, Penny 1988, 68).

23. Reinach 1886, 5-37 ; Syme 1971, 89-112 ; Waters 1974, 233-252 ; Settis *et alii* 1984, 390-427 (contribution de Giovanni Agosti et Vincenzo Farinella) ; Agosti, Farinella 1988 ; etc.

déjà citées, on peut ajouter quelques lignes de Tacite<sup>24</sup>, d'Eutrope<sup>25</sup>, sans oublier que l'on attribua à Trajan les mérites que Dion Cassius prête à Hadrien<sup>26</sup> : l'anecdote de l'empereur interpellé par une femme servit de base à la légende médiévale de la Justice de Trajan qui, au XV<sup>e</sup> siècle, revêt une iconographie et une fonction politique nouvelles.

### A. La Justice de Trajan

La plus ancienne attestation écrite de l'épisode date du VIII<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>, mais la version la plus célèbre demeure la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (XIII<sup>e</sup> siècle) : Trajan, partant à la guerre, s'arrête pour rendre justice à une veuve ; et : son fils ayant tué par accident un enfant, l'empereur l'aurait donné en esclave à la mère, en sus d'une dot<sup>28</sup>. Dante reprit la légende au début du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>, mais lui découvre l'épisode sur une frise sculptée « dont (...) la blancheur [l']attirait » : l'influence de la colonne Trajane est ici perceptible. Delacroix s'inspira du poème<sup>30</sup> : le tableau, exposé au Salon de 1840 avec citation de Dante, s'inscrit dans une tradition iconographique qui remonte à l'émergence de la justice séculière.

Quatre tableaux perdus de Rogier van der Weyden, réalisés vers 1432-1445 pour l'hôtel de ville de Bruxelles, présentaient *Les Justices de Trajan et d'Archambault*. La

création accompagnait la redécouverte du *Panegyrique* et de la correspondance Pline / Trajan<sup>31</sup>. La peinture a été détruite dans un incendie en 1695<sup>32</sup>, mais des tapisseries ont été réalisées sur son modèle pour le château d'Ouchy à Lausanne, vers 1450<sup>33</sup>. De grandes dimensions (5 x 11 m : les personnages sont grandeur nature), ce cycle montre deux actions de justice profane (Trajan ; d'Archambault), et deux miracles. Nulle référence à l'Antiquité dans l'image : les armures sont du XV<sup>e</sup> siècle, l'empereur est barbu, le cadre est « contemporain » (**fig. 1a**). L'objectif est d'exalter le pouvoir communal, et la mode connut un grand succès<sup>34</sup>. Un autre dessin (1440-1450) lie le jugement de Trajan et le second grand cycle médiéval concernant l'empereur : sa résurrection grâce au pape Grégoire le Grand<sup>35</sup>.

### B. La résurrection de Trajan

« Un jour donc que Grégoire traversait le forum de Trajan après la mort de ce dernier, et qu'il se remémorait la mansuétude de son jugement, il alla à la basilique Saint-Pierre et y pleura amèrement sur son incroyance. Une voix divine lui répondit : “Voici que j'ai accompli ta demande, et que j'ai épargné à Trajan la peine éternelle. Mais à l'avenir, prends bien garde de ne plus faire de prières pour un damné”. Le Damascène de son côté raconte dans un sermon que Grégoire, qui faisait une prière pour Trajan, entendit une voix céleste lui dire : “J'ai entendu ta demande et j'accorde le pardon à Trajan” »<sup>36</sup>.

Un manuscrit de Bologne (1365)<sup>37</sup> reprend cette version de la *Légende dorée* (ou celle, très proche, de Dante) : prière, résurrection, admission au para-

24. Tacite, *Vie d'Agricola* 3, Redécouverte de Tacite : par Boccace au XIV<sup>e</sup> siècle ; première édition en latin : 1470, Venise ; les *Œuvres* en français sont disponibles en 1582, mais les *Annales* dès 1548 et la *Germanie* en 1552, *Agricola* en 1574 (Schweiger 1962, 996-997 et 1024-1027).

25. Redécouverte d'Eutrope : première édition en latin à Rome en 1471 (Schweiger 1962, 345) ; édité à Paris en 1512 ; (ibid., 351) : traduction française en 1560 ; traduction allemande en 1536, et anglaise en 1564, (ibid., 352) : italienne en 1544, et espagnole en 1561.

26. Dion Cassius LXIX, 6 (trad. E. Gros et V. Boissé, Paris 1867) : « Ainsi, une femme lui [Hadrien] ayant adressé une demande dans une rue où il passait, il lui répondit d'abord “Je n'ai pas le temps” ; ensuite, celle-ci lui ayant réparti d'un ton élevé : “Ne sois donc pas empereur”, il se retourna et lui donna audience ». Voir Galderisi 2003, 225, n. 62. Redécouverte de Dion Cassius (Hoffmann 1838, 551) : première édition en italien, 1526, et première traduction française, 1542, à Paris ; (548) : première édition en grec à Paris, 1548, et (550) 1558, traduction en latin.

27. Galderisi 2003, 223-224, n. 58 : première version chez un moine anonyme du VIII<sup>e</sup> siècle, dans la *Vie de Grégoire le Grand* (780) : l'âme de Trajan est baptisée par les larmes du pape ; sermon en grec de Jean Damascène (VIII<sup>e</sup> siècle) ; texte du diacre romain Jean Hymonide vers 880, *Vie de Grégoire*. Le thème est très souvent repris par la suite.

28. Jacques de Voragine, *Légende dorée, Vie de saint Grégoire*, XLVI, 10.

29. Dante, *Purgatoire* X, vers 73-96.

30. Rouen, huile sur toile, 396 x 495 cm ; source et reproduction : <http://mbarouen.fr/fr/oeuvres/la-justice-de-trajan> [consulté le 7 août 2013]. Callu 1997, 1151.

31. Galderisi 2003, 225, n. 62, indique que les textes de Pline, le *Panegyrique* et les *Lettres* sont connues vers 1433 pour le premier, et fin XV<sup>e</sup> siècle pour la correspondance. Pour les éditions : première édition en latin en 1485 à Venise ; en français en 1632 (*Lettres*) et 1638 (*Panegyrique*) (Schweiger 1962, 803 et 815).

32. Nils-Robert 2006, 13.

33. Ibid., 26.

34. Ibid., 67 : tableau, hôtel de ville de Berne, école du Maître à l'œillet de Berne (40 x 33 cm ; 1485-1495). Ce type de décor est présent dans d'autres hôtels de ville (ibid. 68, avec renvoi à A. de Mardach, *La Tapisserie de Trajan et d'Archambault*, Berne 1987). Delmarcel 1999, 70, présente une autre tapisserie bruxelloise sur le thème, datée du premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle et inspirée d'un texte flamand, *Het Scaecspel (Les Échecs moralisés)*.

35. Dessin anonyme conservé au musée Condé (Chantilly), années 1440-1450 ; 15,1 x 9,8 cm (source : base Joconde : [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0078/m505201\\_de4\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0078/m505201_de4_p.jpg) [consulté le 7 août 2013]).

36. Jacques de Voragine, *La Légende dorée. Vie de saint Grégoire* XLVI, 10 (trad. A. Boureau et alii), Paris 2004, 237.

37. Settis et alii 1988, 242, fig. 64, (241, S. Settis cite une lettre de Poggio Bracciolini à propos de la *fama* de Trajan : datée de 1437,



dis – double prodige puisque Trajan ressuscite, puis se convertit et accède au paradis. La tapisserie de Lausanne associe (fig. 1b) la Justice de Trajan et son Salut, en y ajoutant un aspect spectaculaire : à l'ouverture du tombeau, la langue de l'empereur est intacte et répond à saint Grégoire<sup>38</sup>.

L'origine hispanique de Trajan, et son catholicisme posthume, ont favorisé au XVI<sup>e</sup> siècle son adoption par la dynastie espagnole. En 1576 paraissent les 130 planches d'Alfonso Chacon, dédiées à Philippe II « compatriote de Trajan »<sup>39</sup>, le même Chacon qui publia, cette année-là, un ouvrage sur la résurrection et la conversion de Trajan dédié à Grégoire XIII<sup>40</sup>. L'ambition impériale de la dynastie ibérique nourrit bien sûr le rapprochement<sup>41</sup>, qui se prolongea jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle : Raphaël Mengs peignit en 1774 une *Apothéose de Trajan* dans la salle à manger du palais royal de Madrid, à côté d'une *Apothéose d'Hercule* dans l'appartement du Roi et d'une *Aurore* dans la chambre de la Reine. Le parallèle n'a pas échappé aux contemporains : « Au-dessus de la table de sa majesté [du roi Charles III à Madrid], [Mengs] a représenté l'apothéose de Trajan, né en Espagne, qui, comme on sait, a été un des meilleurs princes qui aient occupés le trône des Césars ; et en face, de l'autre côté, il a peint l'auguste émule de Trajan, qui règne aujourd'hui sur l'Espagne. Sur le devant, on voit le temple de la

gloire, où conduisent toutes les vertus qui enrichissent la composition »<sup>42</sup>.

L'expression « temple de la gloire » se retrouve en France, où le modèle trajanien a trouvé des échos réguliers, par exemple au XVI<sup>e</sup> siècle sous forme d'un médaillon émaillé au nom de « Nerva » mais à l'effigie de Trajan, dans un ensemble inspiré par les *Douze Césars* de Suétone<sup>43</sup>.

### C. Le Trajan des rois de France

Après François I<sup>er</sup> et le Primatice en 1541, Louis XIII et Roland Fréart en 1640<sup>44</sup>, Louis XIV confia à Charles Errard, en 1665-1670, le soin de mouler l'intégralité de la colonne Trajane<sup>45</sup>. Ce fait doit être replacé dans un ensemble plus vaste. En 1662, Louis XIV apparut pour la première fois costumé en empereur romain ; en 1665 Racine donna un *Alexandre le Grand* dédié au roi, identifié au Conquérant tandis que l'Empire espagnol l'était à la Perse ; le thème fut repris dans des tableaux de Charles Le Brun, modèle pour des tentures des Gobelins. Et la même année, Jean Warrin fit de Louis XIV un buste à la romaine.

Trajan est donc un modèle antique parmi d'autres<sup>46</sup>, mais le prestige de la colonne historiée en fit un modèle à part. En 1673, Bartoli dédia à Louis XIV son édition de la colonne Trajane en ces termes : « Votre Majesté reconnâtra donc dans ces images le portrait de son augustissime valeur, et comme on peut dire du Meilleur des Princes qu'il fut le Louis des Romains, ainsi aujourd'hui on peut acclamer le Trajan de la France »<sup>47</sup>. Et le thème de *Trajan rendant la justice*, œuvre de Noël Coypel datée

elle est contemporaine de la « mode » picturale évoquée ci-dessus). Version de Dante dans le *Paradis XX*, vers 43-72.

38. Nils-Robert 2006, 68 ; Galderisi 2003, 221 n. 44 (sur l'origine du motif), 224 (le thème de la « tête qui parle » est tardif) et 227 : le thème de la « langue qui parle » se trouve chez l'historien milanais Bernardino Corio dans *Historia di Milano* (1503) ; repris par Alphonse Chacon, *Historia ceu verissima a calumniis multorum vindicata, quae refert Trajani animam precibus Divi Gregorij Pontificis Romani a Tartareis cruciatibus ereptam*, Rome 1576, 18.

39. Reinach 1886, 21. Civil 1990, 5, rappelle que, sur la base de Pline l'Ancien, proposition fut faite à Philippe II en 1556 d'une bibliothèque ornée de portraits ; devaient y figurer Philippe et son fils Alexandre, Eumène de Pergame, Sylla, Ptolémée Philadelphie, César, Octave, Domitien, Trajan sur la place avec la colonne sculptée... Le modèle est italien (p. 7) : le musée de Côme de Paolo Giovio, lancé en 1530 et qui compte 400 portraits (ouvrage édité en 1551 à Florence, sans les images, sous le titre *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita quae apud Musaeum spectantur* ; traduit à Paris en 1552, illustrée, consultable sur le site de l'université de Tours : <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=482> [consulté le 7 août 2013]).

40. Alphonse Chacon, *Historia ceu verissima a calumniis multorum vindicata, quae refert Trajani animam precibus Divi Gregorij Pontificis Romani a Tartareis cruciatibus ereptam*, Rome 1576 (Galderisi 2003, 221, n. 44 ; il conclut p. 231 : « Au XVI<sup>e</sup> siècle, écrire l'histoire ou la donner à voir, c'est prétendre à la postérité, surmonter les effets du temps, acquérir l'immortalité des images »).

41. Civil 1990, 19.

42. H. Jansen et J. Nicolas de Azara de Nibiano, *Œuvres complètes d'Antoine-Raphaël Mengs, premier peintre du roi d'Espagne, contenant différents traités sur la théorie de la peinture* tome 1, Paris 1786 (trad. de l'italien), 28.

43. Conservé au Musée des Arts décoratifs, Bourges, 15 x 15 cm (base Joconde : [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0339/m022986\\_0002193\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0339/m022986_0002193_p.jpg) [consulté le 7 août 2013]. Bautier 1990 ; et Beyssi-Cassan 2006.

44. Reinach 1886, 19-21 ; Haskell, Penny 1988, 45-46.

45. *Versailles et l'Antique* 2012, 159 : alors que le goût pour les reliefs diminue sous Louis XIV, seule la colonne Trajane « garda son prestige, sans doute parce qu'elle racontait les épisodes d'une campagne victorieuse de Trajan, préfigurant celles du roi ».

46. Sabatier 2000, 541-543. Avant de choisir Apollon (ibid., 546), Louis XIV sollicita Hercule puisque les rois d'Espagne prétendaient en descendre.

47. Pietro Santi Bartoli, *Colonna Traiana eretta dal senato, e popolo romano all'imperatore Traiano Augusto nel suo foro in Roma*, Rome, 1673 (gravures de G. Pietro Bellori).





Fig. 1. a et b :  
*Les Justices de Trajan et d'Archambault*, tapisserie :  
château d'Ouchy, Lausanne,  
vers 1450 (d'après Guy Delmarcel,  
*La tapisserie flamande: du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1999, 36-37).

1 a : La Justice de Trajan



1 b : la Résurrection de Trajan

de 1672<sup>48</sup>, figure sur le plafond de la Salle des gardes de la Reine, en compagnie de *Ptolémée Philadelphie rendant la liberté aux Juifs*, d'*Alexandre Sévère distribuant du blé au peuple*, et de *Solon expliquant ses lois aux Athéniens* ; au centre, le tableau octogonal montre *Jupiter accompagné de la Justice et de la Piété*<sup>49</sup>. Le programme soulignait l'accessibilité du Roi<sup>50</sup>, avec un Trajan plus « antique » d'allure, mais toujours héritier des traditions médiévales.

L'admiration envers la colonne Trajane et le *panégyrique* de Pline, tout autant que la concurrence européenne autour du modèle impérial et l'association « Justice / Trajan », expliquent ce constant recours au modèle trajanien. Lors de sa réception à l'Académie française en 1684, La Fontaine ne s'exclama-t-il pas : « quelle obligation Trajan n'a-t-il pas à Pline le Jeune ? »<sup>51</sup>, insistant sur la dette des souverains vis-à-vis des écrivains. Il faut dire que le texte de Pline connu en France de nombreuses éditions (1638, 1677, 1681, 1694, 1709)<sup>52</sup>... Que Trajan figure à l'extérieur de Versailles, parmi les quatre-vingt quatre antiques ou « à l'antique » installés dans la Cour de Marbre entre 1665 et 1671, n'est donc pas pour surprendre. L'inventaire de 1722, dressé lors du retour de Louis XV au château, en dénombre deux : un incertain, et un certain<sup>53</sup>.

La carrière de l'*Optimus Princeps* se poursuit en XVIII<sup>e</sup> siècle. Montesquieu tire de Tacite l'essentiel de son propos :

« Nerva adopta Trajan, prince le plus accompli dont l'histoire ait jamais parlé. Ce fut un bonheur d'être né sous son règne : il n'y en eut point de si heureux ni de si glorieux pour le peuple romain. Grand homme d'État, grand capitaine, ayant un cœur bon,

qui le portait au bien, un esprit éclairé, qui lui montrait le meilleur, une âme noble, grande, belle, avec toutes les vertus, n'étant extrême sur aucune, enfin, l'homme le plus propre à honorer la nature humaine et représenter la divine »<sup>54</sup>.

Et en 1745, Voltaire met en scène un Trajan couronné par la Gloire en raison de... son dévouement au devoir. *Le Temple de la gloire* est, comme son livret l'indique, un « Opéra-ballet (...) en cinq actes de Voltaire, composé à l'occasion des fêtes données pour le mariage du Dauphin, représenté le 27 novembre 1745, à Versailles, au théâtre des Petites Ecuries ». La musique était de Rameau. Au terme de la première représentation, Voltaire osa demander au Roi : « Trajan est-il content ? », ce qui choqua la cour mais ôte toute ambiguïté quant aux intentions de l'auteur<sup>55</sup>.

Sous la plume courtisane de Voltaire ou dans le tableau de Mengs, le « Temple de la gloire » a remplacé les résurrection, conversion et admission au paradis. De chrétienne, la légende est devenue morale et séculière, puis (et surtout) politique et royale. *L'Encyclopédie* se fait l'écho de cette évolution, ainsi dans l'article le « Temple de la Gloire » :

« [C]'est une belle expression figurée qui peint la haute considération, et pour ainsi dire le culte que méritent ceux qui se sont rendus célèbres par de grandes et de belles actions. (...) Mais la place du temple de la gloire (...) sera conservée à ces princes sages, justes, vigilants, qui par une certaine tendresse d'entrailles, ont acquis le titre de pères de la patrie, en faisant le bonheur des citoyens; Trajan, Marc Aurèle, Alfred, occupent cette place isolée, qui est supérieure à toute autre »<sup>56</sup>.

Conformément à cet esprit du temps, Charles-Nicolas Cochin commanda en 1765, pour le château

48. Versailles, cabinet de Jupiter du Grand Appartement du Roi. Document consultable sur la base Joconde : [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD\\_98=TOUT&VALUE\\_98=Trajan&NUMBER=38&GRP=0&REQ=%28Trajan%29%20%3aTOUT%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%242534P&SPEC=5&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=200&DOM=All](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_98=TOUT&VALUE_98=Trajan&NUMBER=38&GRP=0&REQ=%28Trajan%29%20%3aTOUT%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%242534P&SPEC=5&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=200&DOM=All) [consulté le 18 mai 2015]. À ce propos, voir *Versailles et l'Antique* 2012, 264-275.

49. Sabatier 1985, 320-321. Nicolas Pinson peignit également une *Justice de Trajan* pour le palais comtal d'Aix-en-Provence.

50. *Versailles et l'Antique* 2012, 269 : la fig. 67 montre une médaille de Louis XIV (1661) dont la légende est : « Le roi accessible à tous ses sujets ».

51. Schröder 2004, 115 : Racine s'inspire de Sénèque et du *Panégyrique* de Pline pour *Britannicus* ; et 116, à propos de La Fontaine.

52. Puis 1722 et 1772 ; il faut ensuite attendre 1808 et 1809 pour des rééditions françaises, et 1820 et 1822.

53. Notices et images sur le site du château de Versailles : <http://www.sculpturesversailles.fr/html/5b/selection/notice-ensemble.php?numloc=0101020801> [consulté le 7 août 2013]. Ces œuvres ont été restaurées au XIX<sup>e</sup> siècle.

54. Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, 1734, chap. 15.

55. Iverson 2001, 214 : « Le *Jupiter vainqueur des Titans* par Bonneval, présenté à Versailles le même mois, pousse l'idée encore plus loin en mythologisant le Roi. *Le Trajan* de Voltaire, peut-on dire alors, résume un sentiment largement répandu en 1745 : "Trajan, dans ce poème, ainsi que dans sa vie, ne court pas après la Gloire ; il n'est occupé que de son devoir, et la Gloire vole au-devant de lui ; elle le couronne, elle le place dans son temple ; il en fait le temple du bonheur public" (M, vol. IV, p. 350). La préface désigne clairement Louis XV. Les grandes actions du héros attirent sur lui l'adoration du peuple ; ses triomphes et sa clémence inaugurent une période de paix ». Voir également l'Introduction de Condorcet, *Oeuvres complètes de Voltaire*, Paris 1789. Victor Hugo se fait l'écho de cette anecdote dans *William Shakespeare* (3<sup>e</sup> partie Conclusion, livre 3.3) : « Voltaire lui-même, aux environs de cette année-là, célèbre éperduement on ne sait quel exploit de Trajan (lisez : Louis XV) ».

56. *Encyclopédie* XVI, 86 : « Temple de la Gloire » [Chevalier de Jaucourt] (texte consultable sur le site de l'université de Chicago) : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/> [consulté le 7 août 2013].



de Choisy, quatre tableaux moraux qui valaient auto-portrait de Louis XV : *Auguste fait fermer le temple de Janus* ; *Marc Aurèle secourant le peuple* ; *La Bonté et la Générosité* ; et *La Justice de Trajan*, de Noël Hallé, château de Choisy<sup>57</sup>. Cochin explique ainsi ses intentions : « On a tant célébré les actions guerrières qui ne vont qu'à la destruction du genre humain ; n'est-il pas raisonnable de représenter, quelquefois, les intentions généreuses et pleines d'humanité qui, chez les bons rois, ont fait le bonheur de leur peuple ? » Mais Louis XV trouva les sujets ennuyeux et les fit décrocher<sup>58</sup>.

Présenté au Salon en 1765, le Livret insistait cependant sur un détail du tableau de Hallé : « La tête de Trajan est imitée de l'antique »<sup>59</sup>. En ce siècle des Lumières émerge la question du vrai : au-delà de l'adéquation au modèle moral et artistique antique, l'attention porte sur l'identification des personnages représentés.

#### D. Trajan et les Lumières

S'il n'y a pas d'article « Trajan » dans l'*Encyclopédie* (1751-1772), l'*Optimus Princeps* y apparaît au détour d'autres entrées. À « Crime » du chevalier de Jaucourt, Trajan est cité comme préfigure du christianisme : « Un principe qu'on ne peut trop répéter, est que dans le jugement des crimes, il vaut mieux risquer de laisser échapper un criminel, que de punir un innocent. C'est la décision des meilleurs philosophes de l'antiquité ; celle de l'empereur Trajan, et de toutes les lois chrétiennes ». L'article « Romain Empire », du même, est plus élogieux encore : « Nerva adopta Trajan, prince le plus accompli dont l'histoire ait jamais parlé ». Et à propos de la ville natale de Nerva, article « Narni », de Jaucourt écrit : « Enfin [Nerva] mit le comble à sa gloire en adoptant Trajan, l'homme le plus propre à honorer la nature humaine ».

57. Document consultable sur le site : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0362> [consulté le 18 mai 2015]

58. Leribault, 2010, 419.

59. Stéphane Lojkine, sur le site *Utpictura18*, propose des notices critiques de Diderot (« «Monsieur Hallé, votre Trajan imité de l'antique est plat, sans noblesse, sans expression, sans caractère ; il a l'air de dire à cette femme : Bonne femme, je vois que vous êtes lasse ; je vous prêteraient bien mon cheval, mais il est ombrageux comme un diable» (VI, 49) » ; de Joseph Mathon de la Cour (« M. Hallé a imité de l'antique la tête de Trajan : c'est une attention dont on doit lui savoir gré ; mais le caractère de cette tête est commun. ») ; du *Mercur de France* d'octobre 1765 (« Le Peintre a eu l'attention d'imiter d'après l'antique la tête de Trajan. On doit être toujours satisfait de connoître les traits & la physionomie des bienfaiteurs du monde. Ce n'est pas le cas où le vraisemblable soit préférable au vrai. »)

(<http://www.univ-montp3.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A0362>). Voir également Perol 1995, 40.

Les réalisations architecturales du règne sont louées dans l'article « places publiques de Rome » (de Jaucourt) : « La place de Trajan, est celle que cet empereur fit bâtir entre la place de Nerva, le capitole et le mont Quirinal. Tout y était de la dernière magnificence. (...) Au milieu de la place, était la colonne de Trajan. Voyez Colonne Trajane »<sup>60</sup>. Et dans ce dernier :

« Colonne Trajane, monument à l'honneur de Trajan (...). Un des plus superbes restes de la magnificence Romaine est la colonne Trajane, qui a plus immortalisé l'empereur Trajan, que toutes les plumes des historiens n'auraient pu faire. (...) un prince qui pensait que le souverain bonheur était de pouvoir faire tout le bien qu'on veut, et le comble de la grandeur, de pouvoir faire tout le bien qu'on peut : un prince enfin qui, comme le remarque Pline le jeune son ami, n'avait point de plus grand modèle à se proposer que lui même ; un tel prince méritait sans doute les plus sublimes efforts de l'Architecture, pour célébrer sa gloire et ses vertus. Aussi le sénat et le peuple Romain lui érigèrent avec zèle ce mausolée, si l'on peut parler ainsi, en reconnaissance de ses rares qualités, et des grands services qu'il avait rendus à la république »<sup>61</sup>.

Plus révélateur est, dans l'*Encyclopédie*, la lecture des articles « Pouvoir » et « Patrie ». Dans le premier (l'auteur est anonyme) est énoncé le jugement de l'Histoire sur les Titus, Trajan, Antonin qualifiés de « bonheur des humains ». Et dans l'article « Patrie » (de Jaucourt):

« Six tyrans également cruels, presque tous furieux, souvent imbéciles, l'avaient précédé sur le trône. (...) Il [Trajan] débuta par dire à Saburanus, préfet du prétoire, en lui donnant la marque de cette dignité, c'était une épée : "prends ce fer, pour l'employer à me défendre si je gouverne bien ma patrie, ou contre moi, si je me conduis mal. Il était sûr de son fait"<sup>62</sup>. (...) Quand on vit le maître du monde se soumettre aux lois, rendre au sénat sa splendeur et son autorité, ne rien faire que de concert avec lui, ne regarder la dignité impériale que comme une simple magistrature comptable envers la patrie, enfin le bien présent

60. « Crime » : *Encyclopédie* IV ; « Romain Empire » : *Encyclopédie* XIV ; « Narni » : *Encyclopédie* XI ; « Places publiques de Rome » : *Encyclopédie* XII.

61. Johann J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité. Seconde partie*, Paris 2005 (1<sup>ère</sup> édition Dresde, 1764), 569 et 565, confirme ce jugement : « Rome et tout l'Empire respirèrent vie sous le règne de Trajan et, après tant de troubles, ce dernier commença à stimuler les artistes par les grands travaux qu'il entreprit ». Jaucourt est plus critique dans l'article « Trajane (colonne) », à propos du style des reliefs. Sur les discussions entre Anciens et Modernes, voir mon article à paraître dans les Actes du colloque de Vienne (Autriche) : *Columna Traiani. Trajanssäule. Siegesmonument und Kriegsbericht in Bildern* (9-12 mai 2013).

62. Voir ci-dessous à propos de cet épisode.

prendre une consistance pour l'avenir ; alors on ne se contentait plus. (...) Mais quand de nouveaux monstres prirent sa place, le gouvernement retomba dans ses excès ; les soldats vendirent la patrie, et assassinèrent les empereurs pour en avoir un nouveau prix. Après ces détails, je n'ai pas besoin de prouver qu'il ne peut point y avoir de patrie dans les états qui sont asservis »<sup>63</sup>.

Autre auteur marquant du XVIII<sup>e</sup> siècle, Edward Gibbon. Dans son étude du déclin de l'Empire, figurent deux exceptions : la conquête de la Grande-Bretagne par Agricola, et celle de la Dacie par Trajan. L'influence de Tacite et d'Eutrope est patente : « (...) combien devons-nous regretter de n'avoir, pour connaître les actions brillantes de Trajan, que le récit obscur d'un abrégé, ou la lumière douteuse d'un panégyrique ! Il existe cependant à la gloire de ce prince un autre panégyrique que la flatterie n'a point dicté : deux cent cinquante ans environ après sa mort, le sénat, au milieu des acclamations ordinaires qui retentissaient à l'avènement d'un nouvel empereur, lui souhaita de passer, s'il était possible, Auguste en bonheur, et Trajan en vertus »<sup>64</sup>.

Après avoir été le modèle du bon souverain, Trajan est devenu, durant le Siècle des Lumières, celui de la Liberté.

### E. Révolution, Empire etc.

La Révolution française donna, dans les années 1793-1798, le nom de *Trajan* à une frégate : le caractère guerrier et républicain guida ce choix<sup>65</sup>... Mais c'est l'Empire qui, avec la colonne Vendôme, témoigne de l'imitation la plus spectaculaire de l'*Optimus Princeps*.

Sous Napoléon, la référence à Trajan fut cependant limitée. L'empereur figura à côté d'Alexandre : Napoléon garda jusqu'en 1803 le buste dit Azara<sup>66</sup>, avant de le confier au Louvre... de César : un buste ornait la chambre à coucher de l'empereur à Saint-Cloud<sup>67</sup>... du *Pompée Spada*, qu'il ne put acheter comme il le souhaitait...

63. « Pouvoir » et « patrie » : *Encyclopédie* XIII. En revanche, Jaucourt critique Pline dans l'article « Orateurs romains » (*Encyclopédie* XI), lui reprochant sa flatterie – au contraire de l'article « Panégyrique » (*Encyclopédie* XI), dont l'auteur est inconnu (sans doute pas de Jaucourt), qui loue le style de Pline et se conclut par : « M. de Sacy nous en a donné une fort belle traduction ».

64. Edward Gibbon, *Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain*, Paris 1995 (1<sup>ère</sup> éd. anglaise 1776-1788), chap. III (p. 4) et chap. III (p. 56). La traduction française est de François Guizot, 1812.

65. Acerra 1997, 60 : *Brutus, Caton, Timoléon, Pallas, Canonnière, Furieuse, Guerrière...*

66. Roulin 2004, spécialement p. 234, (*Alexandriade* écrite en 1806 par Gaspard Sornet). Gallo 2004, 325 (Alexandre Azara).

67. Berchet 2004, 32, (hésitation entre Alexandre, César, Charlemagne) ; Gallo 2004, 325-328, et Morrissey 2004, 331-347.

et de Charlemagne<sup>68</sup>, dont la statue d'Aix-la-Chapelle faillit occuper le sommet de la colonne de la Grande Armée. Par ailleurs, le Camp de Boulogne favorisa les comparaisons théâtrales avec Scipion préparant l'expédition navale contre Carthage<sup>69</sup>... alors qu'un portrait en bronze de Hannibal orna en 1803 le cabinet de Napoléon à Saint-Cloud<sup>70</sup>. Enfin, le buste de Lucius Junius Brutus fut placé par David, à la demande du premier Consul, dans la galerie des Tuileries ; l'œuvre retrouva le Louvre dès 1802, à une époque où l'exemple politique du premier consul de Rome n'était plus pertinent<sup>71</sup>...

Le modèle trajanien perdura cependant, surtout pour les artistes. Maximilien Laboureur réalisa, entre 1800 et 1802, un buste de Bonaparte coiffé « dans le même style que [la coiffure des] bustes de Trajan » (**fig. 2**)<sup>72</sup> et avec couronne de lauriers : il ne fut pas exposé. Sur incitation de Vivant Denon, le sculpteur Cartellier fit une *Tête de l'Empereur* pour compléter un buste de Trajan et demanda, le 8 mai 1808, un emplacement aux Tuileries : Napoléon refusa ; l'œuvre n'est plus connue<sup>73</sup>.

Si Denon soutenait ces rapprochements personnels, Napoléon ne les appréciait guère. D'après le général Caulaincourt, il se serait exclamé, à propos de son effigie au sommet de la colonne : « Je ne suis pas un roi païen. (...) Je ne veux pas d'idoles, pas même de statues en plein air »<sup>74</sup>. Il refusa les surnoms Germanicus et Auguste en 1809<sup>75</sup> et ne vit jamais le plafond peint du palais du Quirinal à Rome, commandé en 1812 par l'inévitable Denon<sup>76</sup> : le thème en était *Trajan distribue les sceptres de l'Asie*, et l'empereur romain y avait les traits de Napoléon<sup>77</sup>.

68. Roulin 2004, 234-235, et Morrissey 2004, 331-347. Hubert et Ledoux-Lebard 1999, 153-154, sur les pérégrinations de la statue d'Aix-la-Chapelle.

69. Perchellet 2004, 176 (écriture de *Scipion* en 1804 ; représentation de *Guillaume de Conquérant*) ; et Roulin 2004, 234 ; Bonnet 2004, 308.

70. *Mémoires du général Caulaincourt*, Paris 1933, tome 2, 305-306 ; cité d'après Bonnet 2004, 313 ; Gallo 2004, 325 (buste de bronze d'Hannibal).

71. Gallo 2004, 325.

72. François Cacaull à Talleyrand, lettre du 11 novembre 1801 ; cité par Gallo 2004, 319 et 440, n. 17. *Portrait de Napoléon I<sup>er</sup>*, Francesco Maximilien Laboureur, buste colossal (marbre ; H. 108, L. 80 ; Musée des beaux-arts de Nantes ; entrée dans la collection : 1810). Autre statue de Napoléon inspirée, elle, du *Pompée Spada* : *ead.*, 441, n. 40.

73. Hubert et Ledoux-Lebard 1999, 111.

74. Roulin 2004, 235 ; Gallo 2004, 320-321.

75. *Ibid.*, 327.

76. Reproduction dans Aghion, Barbillon, Lissarrague 1994, 289. Sur le programme décoratif du palais du Quirinal, Ternois 1970, 68-89, et Boime 1993, 653.

77. Lettre de Vivant Denon du 26 mars 1812 (dans Dupuy, de Chermont, Williamson 1999, n°2383 (Archives des musées nationaux, registre \*AA8, p. 129).



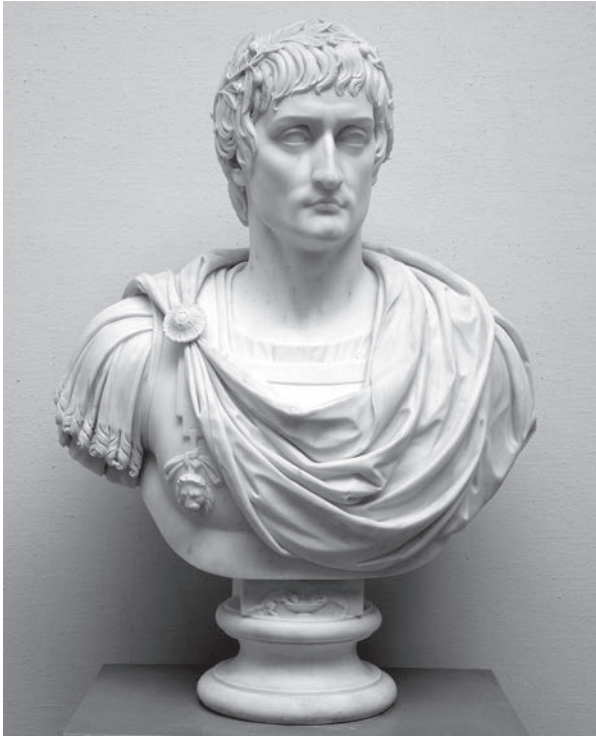


Fig. 2. *Portrait de Napoléon I<sup>er</sup>*, Francesco Maximilien Laboureur, buste de marbre (H. 108, L. 80), Musée des beaux-arts de Nantes (1800-1802).

En revanche Napoléon commanda le 21 avril 1806 à la manufacture de Sèvres la *Table dite des Grands commandants ou des Guerriers illustres de l'Antiquité*. Livrée en 1812, elle présente, disposés autour d'un camée à l'effigie d'Alexandre le Grand et de trois épisodes de ses conquêtes, des portraits d'après médailles fournies par Visconti, dont *Trajan et le couronnement du roi des Parthes*. L'œuvre est aujourd'hui au palais de Buckingham. L'épisode trajanien était, une fois encore, lié à l'Orient, car Napoléon envisageait, à cette date, une expédition du Nil à l'Indus pour briser la puissance anglaise... Une tragédie lyrique en trois actes, *Le Triomphe de Trajan*, se donna sur ce thème en 1807. Le chœur entonnait un refrain transparent :

« - O Mars vengeur ! O Mars dieu des batailles !  
Reçois les premiers vœux et l'encens des Romains !  
Des Daces indomptés, des Scythes, des Germains,  
Trajan vainqueur revient dans nos murailles ;  
Trajan, l'orgueil de Rome et l'amour des humains !  
(...) »<sup>78</sup>.

78. Acte I scène 1. Tragédie lyrique en trois actes, par Joseph Esménard, musique de MM. Lesueur et Persuis : texte intégral sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84981w/f2.image> [consulté le 7 août 2013]. Join-Deterle 1982, 68 : les décors, perdus, étaient de Degotti.

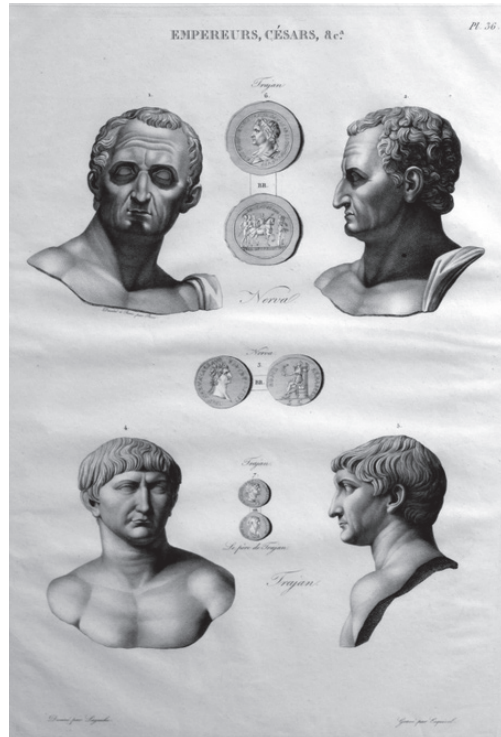


Fig. 3. Planche 36a de A. Mongez, *Iconographie Romaine III. Seconde partie : Empereurs, Césars, Tyrans et leurs familles*, Paris 1826.

Le Prologue était clair : « (...) Les ambassadeurs des rois de l'Inde venaient à Rome rendre hommage à Trajan ; lui-même se préparait alors à marcher sur les traces d'Alexandre, et à porter ses aigles victorieuses jusques sur les bords de l'océan indien ». Laquelle Inde était à l'époque aux prises avec les Britanniques, comme le rappelle (Acte I scène 8) un ambassadeur indien :

« - Des rives de l'Indus, de l'Hydaspe et du Gange,  
contre un peuple oppresseur nous cherchons son appui ;  
qu'il nous délivre et qu'il nous venge,  
l'Inde est à ses genoux et n'espère qu'en lui ».

Les qualificatifs décrivant Trajan sont la gloire, la bonté, la clémence (Acte I scène 9), et l'armée est étroitement associée à son triomphe, avec un vibrant appel au patriotisme. Le dernier décor annonce les (réelles) cérémonies des soldats de la Grande Armée au pied de la colonne Vendôme :

« Au milieu [du Forum] s'élève la colonne Trajane, surmontée de la statue de l'empereur, tenant à la main le globe céleste. On voit autour de sa base les aigles des légions et les trophées des peuples vaincus. Le peuple couronne de fleurs et de laurier les images de Trajan. Les soldats déposent au pied de la colonne les couronnes qu'ils ont reçues. Les prisonniers daces, scythes et germains, viennent y déposer leurs chaînes ».

La même année à Versailles fut dressée, prélude à la colonne de la Grande Armée, la colonne de la Salle du Sacre, en bronze et porcelaine de Sèvres, qui commémorait les victoires de la campagne d'Allemagne de 1805, en particulier Austerlitz.

Il ne faut pas oublier, en lien avec le Musée Napoléon, le remarquable travail d'Ennio Visconti, qui publia en 1808 le premier tome de sa série sur les portraits, *Iconographie Grecque*. Les volumes suivants, sur *l'Iconographie romaine*, parurent après la chute de l'Empire<sup>79</sup> (fig. 3), sous la direction de Antoine Mongez. Mais dès 1805, l'action rigoureuse de Visconti était reconnue. À propos d'une tête de Trajan de la Villa Mattéi « posée » sur une statue assise de « philosophe », son avis fut repris et suivi : « Ce n'est point, comme M. Visconti l'a déjà remarqué, une statue de Trajan, c'est une belle tête de cet empereur, ajustée à une statue tronquée de philosophe assis<sup>80</sup> ».

Les références à Trajan durant le règne de Napoléon (colonne Vendôme exceptée) portent sur ses exploits contre les Parthes ou l'Arménie. Au vrai, l'Empereur des Français nourrissait plus une fascination pour César que pour l'*Optimus Princeps*, et c'est d'abord à Vivant Denon que l'on doit les citations antiques du règne. Mais c'est au Louvre et par l'œuvre de Visconti que les portraits antiques de Trajan « entrèrent » dans l'histoire de l'art.

### 3. Épilogue

La Restauration vit revenir les thèmes traditionnels. Citons un service à thé de Sèvres de 1816 très « Empire »<sup>81</sup> (c'est Louis XVIII qui offrit la *table des Guerriers illustres de l'Antiquité* à Georges IV), un tableau de Charles Lemire exécuté en 1818 pour le Grand Trianon de Versailles : le thème, inspiré par un extrait du Pseudo Aurelius Victor<sup>82</sup>, est *Trajan et Suburanus* et atteste la

79. A. Mongez, *Iconographie Romaine III. Seconde partie : Empereurs, césars, Tyrans et leurs familles*, Paris 1826, pl. 36a.

80. Johann Gottfried Schweighäuser, Louis Charles François Petit-Radel, Francesco Piranesi et Pietro Piranesi, *Les monuments antiques du Musée Napoléon*, vol. 3, Paris 1805 : 81-82 et pl. 31 (pour un autre buste de Trajan, provenant de la Ville Albani), et 83-84 pl. 32 (tête de Trajan et statue assise de « philosophe »). Ennio Visconti avait déjà publié *Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la galerie des antiques du musée Napoléon : ouverte pour la première fois le 18 brumaire an IX*, Paris 1801.

81. Sèvres, 27 Décembre 1816 : service avec plateau imitant le Grand Camée de France et (entre autres) quatre tasses avec portraits d'Agrippine, Trajan, Faustine et Marc Aurèle.

82. Pseudo Aurelius Victor XIII. Charles Lemire, *Trajan et Suburanus*, 1818 ; huile sur toile, 0,94 m x 1,36 m (base Joconde : [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0640/m507704\\_97de5942\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0640/m507704_97de5942_p.jpg)).

confiance que le bon monarque peut avoir en sa garde... Mais le Second Empire trouva en Vercingétorix un nouveau modèle national, et la III<sup>e</sup> République usa de même de modèles moraux et pédagogiques issus de l'Histoire de France pour l'édification des jeunes esprits : manuels d'histoire et images d'Épinal en témoignent.

Si l'Antiquité classique n'est pas oubliée, elle est minorée. Victor Hugo eut ce vers : « Entre Auguste à l'oeil calme et Trajan au front pur », pour dénoncer Napoléon le Petit<sup>83</sup>, et la coupole du palais du Luxembourg à Paris, siège du Sénat, reçut de Delacroix en 1846 une fresque qui représente les limbes selon Dante : Trajan y erre, à côté du suicidaire Caton<sup>84</sup>... le même Delacroix qui reprit le thème médiéval de la *Justice de Trajan* dans son tableau de 1840.

Si la Fortune de Trajan reposa sur les textes (antiques puis médiévaux) et sur ses monuments, son portrait fut identifié tard, mais peu important : ses qualités morales primaient. Dans ce rôle exemplaire et à l'image de la colonne historiée, il servit tant l'église que les libertés communales, le pouvoir royal que l'Empire, quoique avec mesure sous Napoléon. En l'état actuel de ma documentation, la III<sup>e</sup> République ne paraît pas lui avoir accordé le rôle de protecteur de la Liberté que Pline et Tacite lui reconnaissaient... Avatar récent : Trajan a fait l'objet en 2011 d'un jeu vidéo à son nom : l'aspect « conquérant » y domine, preuve que la mémoire de ses exploits militaires demeure – mais *quid* de sa Justice ?

### Bibliographie

#### Sources

- Dion Cassius LXVIII-LXIX, trad. E. Gros et V. Boissé, Paris 1867.  
*Histoire Auguste*, trad. A. Chastagnol, Paris 1994.  
 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* XXXIV, trad. H. Le Bonniec, 1953.  
 Pline le Jeune, *Panegyrique*, trad. M. Durry, 1959.  
 Pline le Jeune, *Lettres* I, trad. A.-M. Guillemin, 1987.  
 Pline le Jeune, *Lettres* VI, trad. A.-M. Guillemin, 1962.  
 Suétone, *Auguste*, XXXI, trad. H. Ailloud 1981.  
 Suétone, *Néron*, trad. H. Ailloud 1961.  
 Tacite, *Annales* XVI, trad. H. Goelzer 1963.  
 Jacques de Voragine, *La Légende dorée. Vie de saint Grégoire*, trad. A. Boureau et al., Paris 2004.

83. Victor Hugo, *Apothéose*. Autre allusion dans le poème *Le rétablissement de la statue d'Henri IV*. Sans oublier que le modèle du Bossu de Notre-Dame fut peut-être un tailleur de pierre nommé... Trajan : ce qui montre la popularité du nom de l'empereur romain au-delà du cercle restreint des artistes et des hommes de pouvoir.

84. Eugène Delacroix, *Les Limbes*, peinture sur plafond, 1841-1846. (source [http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/delacroix\\_salon\\_du\\_roi/delacroix\\_salon\\_du\\_roi\\_biographie.asp](http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/delacroix_salon_du_roi/delacroix_salon_du_roi_biographie.asp) [consulté le 15 août 2013]).

## Notices bibliographiques

- Acerra 1997** : M. Acerra, La symbolique des noms de navires de guerre dans la marine française, *Histoire, économie et société*, 1, 1997, 45-61.
- Aghion, Barbillon, Lissarrague, 1994** : I. Aghion, C. Barbillon, F. Lissarrague, *Héros et dieux de l'Antiquité, guide iconographique*, Paris (Flammarion), 1994, 316 p., 32 pl.
- Agosti, Farinella 1988** : G. Agosti et V. Farinella, Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento, in : S. Settis (dir.), *La colonna Traiana*, Turin, 1988, 549-597.
- Balty, Rosso 2012** : J.-Ch. Balty et E. Rosso, Trajan, *Les sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane). Les portraits romains I.2 : Le siècle des Antonins*, Toulouse (Musée Saint-Raymond), 2012, 296 p., 79-117.
- Bautier 1990** : A.-M. Bautier, Le thème des douze césars dans les émaux peints de Limoges (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles), *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 118, 1990, 64-105.
- Berchet 2004** : J.-Cl. Berchet, Le *Mercur* de France et la 'Renaissance' des Lettres, in : J.-Cl. Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts, les Lettres*, Paris (Belin), 2004, 484 p. et 26 pl., 21-58.
- Beyssi-Cassan 2006** : M. Beyssi-Cassan, *Le métier d'émailleur à Limoges XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Limoges (Pulim), 2006, 484 p. et 48 pl.
- Boine 1993** : A. Albert Boime, *Art in an Age of Bonapartism, 1800-1815* (A Social History of Modern Art 2), Chicago (University of Chicago Press), 1993, 706 p.
- Bonnet 2004** : J.-Cl. Bonnet, Les honneurs de l'Empire, in : J.-Cl. Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts, les Lettres*, Paris (Belin), 2004, 484 p. et 26 pl., 293-315.
- Briant 2012** : P. Briant, *Alexandre des Lumières. Fragments d'histoire européenne*, Paris (Gallimard), 2012, 739 p. et 8 pl.
- Callu 1997** : J.-P. Callu, 'Les Romains de la décadence' : regards du XIX<sup>e</sup> siècle français (1809-1874), *CRAI* 4, 1997, 1143-1156.
- Cazes 2005** : D. Cazes, Histoire d'une collection : de la naissance du musée des Antiques de Toulouse aux portraits julio-claudiens de Chiragan, in : J.-Ch. Balty et D. Cazes, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosanes) I.1. Les portraits romains. Époque julio-claudienne*, Toulouse (Musée Saint-Raymond), 2005, 209 p., 9-69.
- Civil 1990** : P. Civil, Culture et histoire : galerie de portraits et 'hommes illustres' dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 26.2, 1990, 5-32.
- Darblade-Audouin 2006** : M.-P. Darblade-Audouin, *Nouvel Espérandieu II. Recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule*. Lyon, Paris (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), 2006, 262 p. et 204 pl.
- Delmarcel 1999** : G. Delmarcel, *La Tapisserie flamande du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris (Imprimerie nationale), 1999, 384 p.
- Dupuy, de Chermont, Williamson 1999** : M.-A. Dupuy, I. Le Masne de Chermont, E. Williamson, *Vivant Denon : Directeur des musées sous le Consulat et l'Empire : correspondance (1802-1815)*, Paris (Réunion des musées nationaux), 1999, 1468 p.
- Galderisi 2003** : C. Galderisi, Le 'crâne qui parle' : du motif aux récits. Vertu chrétienne et vertu poétique, *Cahiers de civilisation médiévale*, 183, 2003, 213-231.
- Galinier 2012** : M. Galinier, *Domi forisque* : les vêtements romains de la Vertu, in : Fl. Gherchanoc et V. Huet (dir.), *Vêtements antiques : s'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, Paris (Errance), 2012, 282 p., 189-208.
- Gallo 2004** : D. Gallo, Pouvoirs de l'Antique, in : J.-Cl. Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts, les Lettres*, Paris (Belin), 2004, 484 p. et 26 pl., 325-328.
- Haskell, Penny 1988** : F. Haskell et N. Penny, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire antique et le goût européen*, Paris (Hachette), 1988 [éd. américaine 1981], 415 p.
- Hoffmann 1838** : S.F.W. Hoffmann, *Bibliographisches Lexikon der gesammten Litteratur der Griechen, Volume I (A-D)*, Leipzig, 1838.
- Hubert, Ledoux-Lebard 1999** : G. Hubert et G. Ledoux-Lebard, *Napoléon, portraits contemporains, bustes et statues*, Paris (Arthéna), 1999, 245 p.
- Iverson 2001** : J. R. Iverson, La gloire humanisée ? Voltaire et son siècle, *Histoire, économie et société*, 2, 2001, 211-218.
- Join-Deterle 1982** : C. Join-Deterle, Évolution de la scénographie à l'Académie de musique à l'époque romantique, *Romantisme*, 38, 1982, 65-76.
- La Rocca et al. 2011** : E. La Rocca, C. Parisi Presicce et A. Lo Monaco, *Ritratti. Le tante facce del potere* [catalogue d'exposition], Rome (MondoMostre), 2011, 431 p.
- Leribault 2010** : C. Leribault, L'apologie de la Vertu, in : G. Faroult, C. Leribault et G. Scherf (dir.), *L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIII<sup>e</sup> siècle* [catalogue de l'exposition du Louvre], Paris (Gallimard), 2010, 500 p.
- Milella, Pensabene 1989** : M. Milella et P. Pensabene, Introduzione storica e quadro architettonico, *ArchCl*, 41, 1989, 33-54.
- Morrissey 2004** : R. Morrissey, Charlemagne et la légende impériale, in : J.-Cl. Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts, les Lettres*, Paris (Belin), 2004, 484 p. et 26 pl., 331-347.
- Nils-Robert 2006** : C. Nils-Robert, *La Justice dans ses décors (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, (Cahiers d'Humanisme et de Renaissance 76), Genève (Droz), 2006, 112 p., 6 dépliants.
- Perchellet 2004** : J.P. Perchellet, Les spectacles parisiens et leur public, in : J.-Cl. Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts, les Lettres*, Paris (Belin), 2004, 484 p. et 26 pl., 153-171.
- Perol 1995** : L. Perol, Diderot et le théâtre intérieur, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 18-19, 1995, 35-46.
- Reinach 1886** : S. Reinach, *La colonne Trajane au musée de Saint-Germain*, Paris (Leroux), 1886, 59 p.
- Rosso 2006** : E. Rosso, *L'image de l'empereur en Gaule romaine. Portraits et inscriptions*, (Archéologie et histoire 20), Paris (CTHS), 2006, 604 p.
- Roulin 2004** : J.-M. Roulin, Les formes de la rêve épique, in : J.-Cl. Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts, les Lettres*, Paris (Belin), 2004, 484 p. et 26 pl., 229-246.
- Sabatier 1985** : G. Sabatier, Versailles, un imaginaire politique, in : *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne* (Publications de l'École française de Rome 82), Rome (CNRS, école française de Rome), 1985, 528 p. et 28 pl., 295-324.
- Sabatier 2000** : G. Sabatier, La gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672, *Histoire, économie et société*, 4, 2000, 527-560.
- Schneider 1990** : R. M. Schneider, Kolossale Dakerstatuen aus grünen Porphy, *MDAI*, 97, 1990, 235-260.
- Schröder 2004** : V. Schröder, *La tragédie du sang d'Auguste* (Biblio 17 Supplément Papers on French Seventeenth Century Literature), Tubingen (Narr), 2004, 327 p.
- Schweiger 1962** : F. L. A. Schweiger, *Bibliographisches Lexicon der gesammten Litteratur der Römer II (M-V)*, Amsterdam (Hakkert), 1962 [1<sup>er</sup> éd. Leipzig 1834], 1350 p.
- Settis et al. 1984** : S. Settis et al., *Memoria dell'antico nell'arte italiana I. L'uso dei classici*, Turin (Einaudi), 1984, 504 p.
- Syme 1971** : R. Syme, *Emperors and Biography. Studies in the Historia Augusta*, Oxford (Clarendon Press), 1971, 306 p.
- Ternois 1970** : D. Ternois, Napoléon et la décoration du palais impérial de Monte Cavallo en 1811-1813, *Revue de l'art*, 7, 1970, 68-89.
- Versailles et l'Antique 2012** : A. Maral et N. Milovanovic (dir.), *Versailles et l'Antique* [catalogue d'exposition Louvre], Paris (Artlys), 2012, 316 p.
- Waters 1974** : K. H. Waters, Trajan's Character in the Literary Tradition, in : J. Evans (dir.) *Polis and Imperium. Studies in honor of E.T. Salmon*, Toronto (Hakkert), 1974, 317 p.

## Le portrait romain en Gaule

# Portrait d'un jeune homme d'Arry (dép. de la Moselle, arr. de Metz-Campagne)<sup>1</sup>

### Hannelore Rose

Docteur / Collaboratrice scientifique

Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Bodendenkmäler im Rheinland

### Résumé

Au musée de Metz est conservé le portrait en pierre d'un jeune homme. Cette tête fût découverte juste avant 1930 dans la petite commune d'Arry proche de Metz, encastrée dans le mur d'une maison. Il s'agit d'une sculpture en ronde-bosse d'environ 25 cm de hauteur. Cette tête tient une place particulière parmi les sculptures romaines conservées au musée, étant donné qu'il y a peu de statues qui représentent des personnages, la majorité représentant des dieux. Cette tête date vraisemblablement du 2<sup>e</sup> quart du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. tandis que la plupart des monuments en pierre ont été réalisés entre la deuxième moitié du II<sup>e</sup> s. et le III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. À l'aide de comparaisons j'essayerai de classer plus précisément l'origine et la date de cette œuvre.

**Mots-clés** : Tête d'un jeune homme, portrait privé, calcaire, époque claudienne, 2<sup>e</sup> quart du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., partie d'une statue funéraire, Médiomatriques, « *Zeitgesicht* ».

### Abstract

The Museum of Metz houses the portrait of a young man in limestone. It was discovered just before 1930 in the small town of Arry near Metz, built into the wall of a house. This sculpture in the round is approximately 25 cm high. This head holds a special place among the Roman sculptures at the Museum, given that it has few statues that represent people – the majority represent gods. The head likely dates from the second quarter of the 1st century AD whereas most stone monuments were produced between the second half of the 2nd and 3rd century AD. Using comparisons this article is aiming to classify more precisely the origin and date of this work.

**Keywords** : Head of a young man, private portrait, limestone, Claudian era, 2nd quarter of the 1st century AD, part of a funerary statue, Mediomatriques, “a typical face of that time” (*Zeitgesicht*).

---

1. Traduction Agnès Adam, Cologne, Musée Romain-Germanique. Mes remerciements s'adressent tout particulièrement à Dietrich Boschung, Marianne Tabaczek et Agnès Adam pour leur soutien, leurs conseils et des discussions animées.



En 1930 ou peu avant, on avait trouvé, dans le village d'Arry, une tête masculine en calcaire très bien conservée (fig. 1-3). Elle avait été maçonnée dans le mur d'une maison. On ne connaît pas la date exacte de sa découverte, mais on sait que le musée de la Cour d'Or de Metz l'avait achetée en novembre 1930<sup>2</sup>. Cependant, sa provenance reste incertaine puisqu'il a été livré oralement, qu'elle ne serait pas d'Arry à l'origine, mais de Jouy-aux-Arches<sup>3</sup>. Tout comme Arry, Jouy-aux-Arches est une petite commune proche de Metz : Arry à environ 18 km et Jouy-aux-Arches à seulement 11 km.

Metz dont le nom antique est *Dividorum Mediomatrici/Mediomatricorum*<sup>4</sup>, chef-lieu de la *civitas* des Médiomatriques, était la plus grande et la plus importante agglomération de la région occupée par cette tribu celte<sup>5</sup>. De Metz et des environs immédiats sont originaires la plupart des vestiges en pierre trouvés sur le territoire des Médiomatriques. C'est le cas surtout de ceux en ronde-bosse. Deux facteurs expliquent cette accumulation de monuments : d'une part, une population romanisée riche qui s'occupait de l'ornementation sculptée des sanctuaires et qui se faisait ériger des monuments funéraires assez luxueux ; d'autre part, le fait, qu'à l'Antiquité tardive, on ait construit une forteresse à l'intérieur même de la ville. C'est ainsi qu'ont été réutilisés de nombreux éléments de constructions déjà existantes, en particulier des blocs et des stèles qui avaient la taille souhaitée. Il s'agit donc de pierres recyclées. Ceci explique aussi que les reliefs votifs ou funéraires constituent la plus grande partie des sculptures de cette région des Médiomatriques. À peu d'exceptions près, les sculptures en ronde-bosse sont réservées aux représentations divines. En revanche, dans tout l'ensemble de l'Est de la *Gallia Belgica*, on ne connaît que très peu d'exemples de portraits. Les renseignements fournis par les inscriptions ou des éléments figuratifs nous indiquent le peu d'intérêt porté aux fonctions officielles, comme celles de magistrat ou de militaire<sup>6</sup>. Le *cursus honorum* est tout aussi peu évoqué. Ce désintérêt des habitants de la *Gallia Belgica* (région Rhin-Moselle) pour le domaine de la politique se manifeste aussi par l'absence presque totale de statues ou d'inscriptions honorifiques. Apparemment, ici, le mérite



Fig. 1. Portrait d'Arry, vue de trois quarts (photo Laurianne Kieffer © Musée de La Cour d'Or, Metz Métropole).

personnel et le statut social ne se définissait pas par l'exercice de fonctions officielles<sup>7</sup>. C'est la raison pour laquelle les thèmes iconographiques sont apolitiques.

Bien que cette tête d'Arry soit connue depuis longtemps, elle n'a guère attiré l'attention des spécialistes. En dehors de notes sur l'achat rédigées par Clément, de son inventaire par le « *Recueil Général* » d'Espérandieu, de son évocation dans le « *Répertoire archéologique du Département de la Moselle* » de Toussaint, ainsi que dans « *La Moselle gallo-romaine* » de Lutz et d'une courte description dans le guide du musée par Collot, on ne trouve rien à son sujet<sup>8</sup>. En fait, à part ses dimensions, la matière dont elle est faite et les conditions de son acquisition, on n'apprend rien. Ceci est d'autant plus regrettable qu'il s'agit de l'une des très rares sculptures en ronde-bosse du territoire des Médiomatriques, et que son état de conservation, ainsi que la qualité de son exécution permettent une comparaison stylistique et chronologique.

2. N° d'inventaire 533, Clément 1933, 448, n°B, fig. 8-9, Arachne-n°90168 ; Espérandieu 1938, n°7720.

3. Cette provenance se trouve chez Clément. On peut y lire : « D'après les traditions, cette tête aurait été apportée de Jouy-aux-Arches. » Par la suite, c'est ce qui a été retenu par les scientifiques.

4. Tacite, *Histoires*, I 63,1. Le nom de la ville se retrouve dans la table de Peutinger (*Tabula Peutingeriana*).

5. Strabon, IV 193, Ptolémée, II 9,7.

6. Rose 2005 [2007], 208, n. 7 pour la bibliographie antérieure.

7. Rose 2004 [2007], 147 n. 2, 11 et 14.

8. Clément 1933, 448, n°B, fig. 8-9 ; Espérandieu 1938, n°7720 ; Toussaint 1950, 95 ; Lutz 1991, 121 ; Collot 1992, 27, n°84 avec fig.

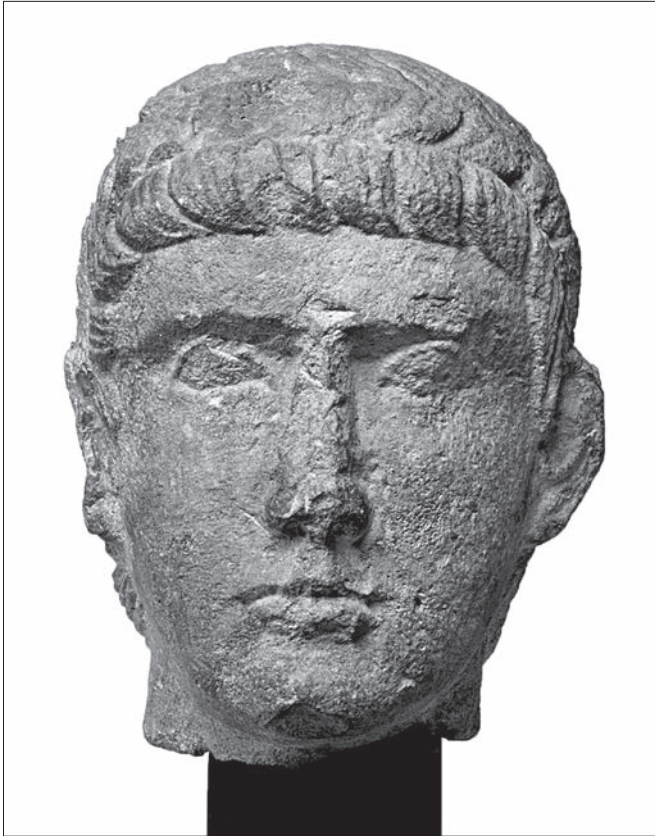


Fig. 2. Portrait d'Arry. vue de face (photo Forschungsarchiv für Antike Plastik <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2016162>).

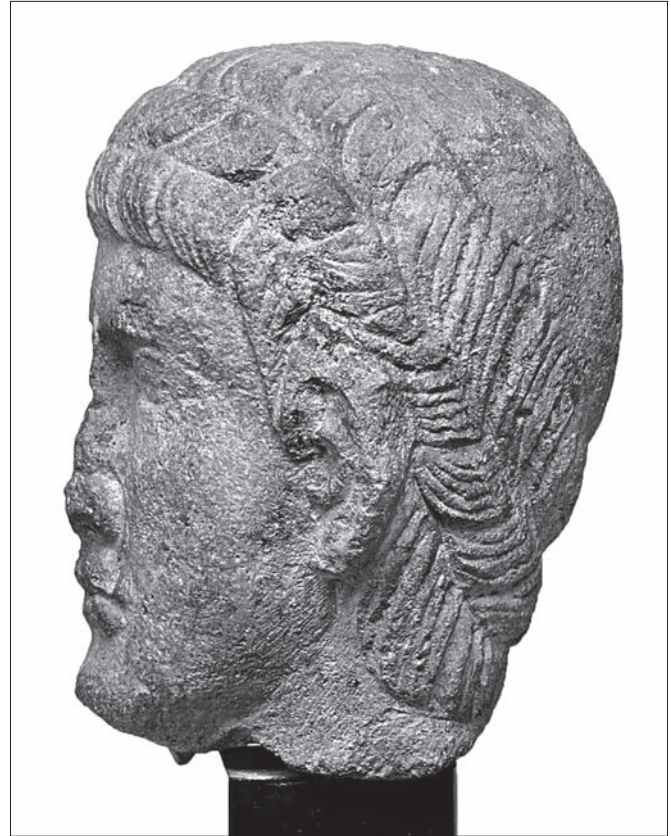


Fig. 3. Portrait d'Arry. profil gauche (photo Forschungsarchiv für Antike Plastik <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2016163>).

### 1. Description

Cette tête en calcaire, grandeur nature, de 25 cm de hauteur, à la fois de 19 cm de largeur et de profondeur, est un travail en ronde-bosse. La cassure au niveau du cou et l'exécution détaillée de la partie arrière autorisent à dire qu'il s'agit d'une statue. C'est un portrait destiné à être vu de face, ce que soulignent les deux parties bien symétriques du visage et la musculature du cou. Bien que légèrement endommagé aux oreilles, au nez et au menton, son état de conservation est excellent. Le visage à l'aspect juvénile est lisse et de forme ovale. Il est dominé par un long nez droit à l'arête fine qui prend naissance entre deux sourcils bien tracés. L'ourlet des paupières délimite des yeux en amandes à la mi-ombre des arcades sourcilières. La paupière supérieure est formée par une ligne saillante tandis que la paupière inférieure, à peine dessinée, se fond avec le plan des joues. La bouche est harmonieusement placée à une certaine distance du nez entre des joues lisses et moelleuses. La lèvre supérieure est mince, la lèvre inférieure plus charnue. Le menton arrondi est, vu de profil, quelque peu lourd et proéminent. Seules les oreilles décollées dont la droite est abimée, interrompent un peu le contour régulier du

crâne. Dans son ensemble, la coiffure se divise en trois zones superposées, la calotte du sommet n'étant sculptée que de manière rudimentaire, ce qui laisse penser que les cheveux avaient été peints<sup>9</sup>. En dessous, rabattues sur le front, suivent trois vagues de mèches curvilignes incisées qui, vues de devant, ont la même largeur et font le pourtour de la tête en changeant de direction d'une zone à l'autre. Les pointes de la rangée supérieure (au sommet) sont courtes et recourbées vers la droite, celles de la suivante vers la gauche et celles directement sur le front, à nouveau vers la droite. Ces dernières encadrent largement le front et se terminent en pointe devant l'oreille. Sous la calotte « chauve », cette division en trois zones de courants contraires se poursuit du côté droit et à l'arrière de la tête.

Si l'on considère maintenant le profil gauche (**fig. 3**), on a une toute autre impression. La rangée médiane allant du front au cou est régulière. La rangée supérieure perd à mi-chemin son aspect ondulé et devient plus large. À partir de l'oreille, les cheveux sont peignés tout droit et descendent jusque dans la nuque en passant sous

9. Cf. Andrikopoulou-Strack 1986, 84, n°MG 37, pl. 13 a ; 85, n°MG 38, pl. 14 a ; 86, n°MG 86, pl. 14 b.



la bande médiane qui semble avoir été posée par-dessus. Ainsi, la bande médiane ressemble à un diadème, tandis que du côté droit (**fig. 1**), elle fait vraiment partie intégrante de la chevelure. Cette incertitude en ce qui concerne l'interprétation de la zone médiane – diadème ou pas – est uniquement due à la façon dont est taillé le profil gauche. C'est là sans doute le résultat d'une simplification de style qui ne rend pas clairement la structure de la coiffure<sup>10</sup>.

## 2. Analyse comparative

Cette tête se laisse facilement mettre en parallèle avec des portraits privés du 2<sup>e</sup> quart du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. Comme on manque d'exemples dans tout le l'Est de la *Gallia Belgica*, il est difficile d'en trouver dans les environs immédiats. Toutefois, un exemple provenant de Neumagen (*Noviomagus Treverorum*), le territoire des Trévires qui sont les voisins du Nord, s'y prête. D'autres existent à Cologne (*Colonia Claudia Ara Agrippinensium*) en Rhénanie, c'est-à-dire dans la province qui deviendra plus tard la Germanie Inférieure, et, tout au Sud, à Labarthe-Inard (dép. de Haute-Garonne) dans la province de la *Gallia Narbonensis*.

Le portrait masculin en calcaire d'un monument funéraire de Neumagen<sup>11</sup> (**fig. 4-6**) en est très proche. Haut de 32 cm, également de grandeur nature, il se termine par une masse aplatie sur le cou. Les traits du visage imberbe sont juvéniles. Travaillé en ronde-bosse, il a dû, lui aussi, faire partie d'une statue<sup>12</sup>. Comme ce portrait a disparu, on s'en tiendra à la description de von Massow<sup>13</sup>

10. Une explication plausible est que le sculpteur a eu des problèmes avec l'exécution de la courbure des mèches. Car, s'il avait continué à maintenir une structure curviligne vers la droite – vu à partir du spectateur – dans la zone extérieure, cela aurait conduit à ce qu'elle s'éloigne du visage derrière l'oreille gauche. Ceci aurait été, surtout dans la partie inférieure, un élément de coiffure très inhabituel. Pour atténuer cet effet et, cependant garder le caractère fondamental de la coiffure, le sculpteur a, dans cette partie, fait descendre les cheveux droit dans la nuque. Une autre explication pourrait être le fait qu'il a travaillé moins soigneusement une surface peu destinée à être vue.

11. Provient de Neumagen (1878) des fondations du mur d'enceinte « beim Simon, Haus 207 », conservé au Rheinisches Landesmuseum de Trèves, n° d'inv. 993, disparu, Arachne-n°18926 ; Andrikopoulou-Strack 1986, 87-88 ; 174, n°MG 32, pl. 16 a.

12. Au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., dans la région rhénane, beaucoup de statues funéraires se terminent en bloc dans la nuque. L'exemple représentatif le plus connu est constitué par les statues du monument funéraire de L. Poblicius (n° d'inv. RGM 73,244, 73,246, Arachne-n°94535 ; n° d'inv. RGM 73,222, Arachne-n°94536). Andrikopoulou-Strack explique cela par le fait que ces statues étaient placées dans les édifices des mausolées et par conséquent, peu visibles du devant. Cf. Andrikopoulou-Strack 1986, 57 n. 249.

13. Von Massow 1932, 82, n°21, fig. 54, pl. 13.



Fig. 4. Portrait de Neumagen, profil droit  
(photo H. Thörnig, Rheinisches Landesmuseum Trier).

qui l'avait vu : les sourcils abimés semblent avoir été légèrement tombants. Par-dessous, un peu enfoncés, se situent les grands yeux en amandes bordés par de larges paupières. La paupière supérieure est courbe, la paupière inférieure est presque un trait droit. Les joues sans rides sont bien modelées. Le nez fortement endommagé était droit et assez court. Des rides à peine visibles s'étendent des ailes du nez aux coins d'une bouche petite et fermée. Les lèvres minces et taillées avec précision lui confèrent un caractère très individuel. La lèvre supérieure est sinueuse, la lèvre inférieure est plus épaisse. Forées aux commissures, elles sont marquées par de petites fossettes. La bouche s'intègre harmonieusement dans l'ensemble du visage. La mâchoire est carrée et le menton prononcé. Le front est encadré par de larges mèches incisées ordonnées en pinces et en fourchettes. En revanche, la calotte de la tête n'a été exécutée que sommairement.

Tandis que von Massow, en se basant sur le style de la coiffure, date cette tête de l'époque de Trajan<sup>14</sup>, Andrikopoulou-Strack la range, grâce à des particularités

14. Von Massow 1932, 82.



Fig. 5. Portrait de Neumagen, vue de face  
(photo H. Thörnig, Rheinisches Landesmuseum Trier).

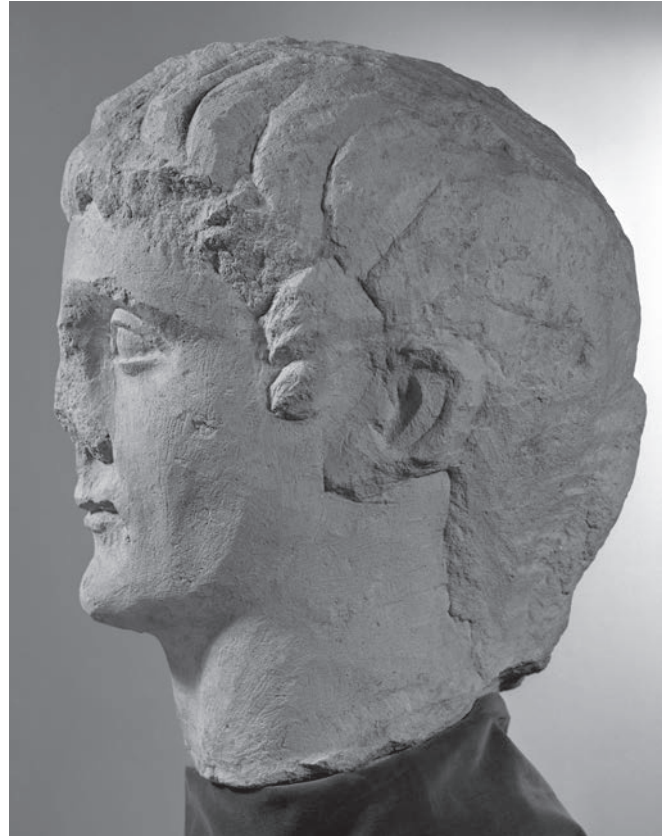


Fig. 6. Portrait de Neumagen, profil gauche  
(photo H. Thörnig, Rheinisches Landesmuseum Trier).

stylistiques – telle la frange sur le front –, parmi une série de portraits qu'elle a étudiés et qu'elle date à l'époque claudienne<sup>15</sup>. Du fait de l'aspect moins recomposé et des traits plus adoucis du visage, on peut effectivement la placer à l'époque claudienne tardive.

Si l'on prend en considération cette série de portraits traités par Andrikopoulou-Strack, il y en a deux<sup>16</sup> (fig. 7-8) trouvés à Cologne qui entrent en ligne de compte et qui font référence à celui d'Arry. Tous deux proviennent du même cimetière, ont dû être exécutés dans un même atelier, vu les détails très ressemblants du visage, et ont peut-être fait partie du même

monument funéraire<sup>17</sup>. Caractéristiques pour ces deux têtes imberbes en calcaire, de grandeur nature, sont les grands yeux en amandes, délimités par des paupières supérieures lourdes alors que les paupières inférieures ne sont pas vraiment démarquées et se fondent avec le haut des joues. Tout cela est complété par des sourcils en arc de cercle qui se rejoignent à la racine du nez, un front bas, une bouche fermée aux coins tombants ainsi qu'un menton massif et fuyant.

La tête n° d'inventaire RGM 437 (fig. 7) a la même disposition de cheveux que celle d'Arry, la coiffure étant également répartie en quatre zones superposées. Dans les deux zones inférieures, les mèches sont séparées les unes des autres par des incisions et, vues de devant, recourbées vers la droite. En ce qui concerne les deux rangées supérieures, on ne devine que le contour des boucles. Ici, le haut et l'arrière de la tête ont été travaillés et les mèches grossièrement ébauchées. À l'arrière, on ne retrouve plus la disposition en quatre zones.

15. Andrikopoulou-Strack 1986, 87-88.

16. Trouvé à Cologne, Neußer Straße/Schenkendorfstraße. Conservé au Musée Romain-Germanique de Cologne, n° d'inv. RGM 437, Arachne-n°94154 et n° d'inv. RGM 438, Arachne-n°94155. La base de données Arachne (<http://arachne.uni-koeln.de/drupal/>) présente aussi des vues de profil. Cf. Andrikopoulou-Strack 1986, 86-87 ; 174-175, n°MG 34 + MG 35, pl. 15 a + b. Récemment, on a trouvé sur l'ancien lieu de découverte de ces deux statues Niehler Straße 33 à Cologne-Nippes, la base d'un monument funéraire dont la taille laisse supposer qu'il s'agit d'un mausolée. Musée Romain-Germanique FB 2011.027. Renseignement fourni par Elisabeth Maria Spiegel.

17. N° d'inv. RGM 437 est en ronde-bosse, n° d'inv. RGM 438 se termine en bloc aplati dans le cou.





Fig. 7. Portrait de Cologne, n° d'inv. RGM 437, Arachne-n°94154, vue de face (Foto : Rheinisches Bildarchiv 185 147 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/685717>).

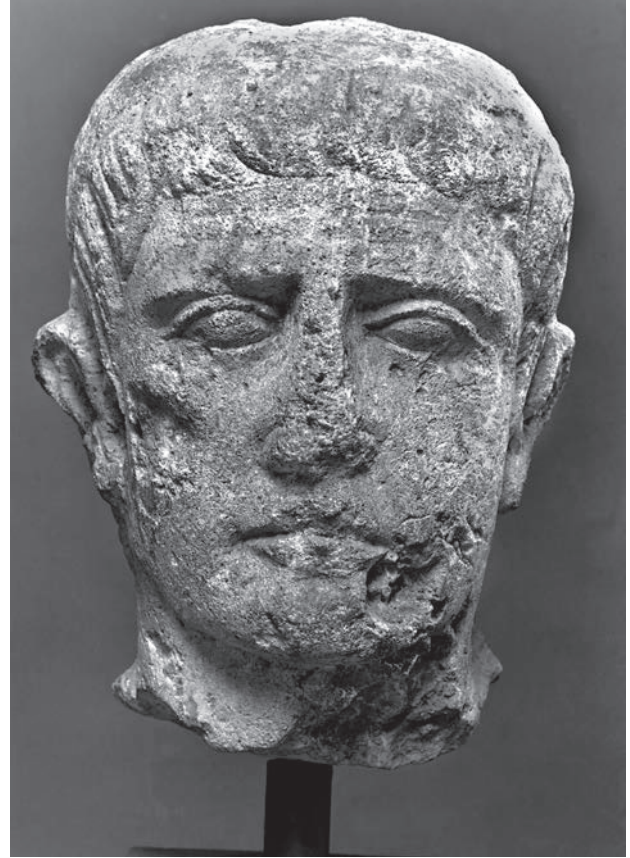


Fig. 8. Portrait de Cologne, n° d'inv. RGM 438, Arachne-n°94155, vue de face (Foto : Rhein. Bildarchiv 185 151 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/685723>).

Venons-en à la tête n° d'inventaire RGM 438 (**fig. 8**). Ici, on s'est contenté de sculpter la zone de mèches qui entourent le front, tandis que la calotte est laissée à nu. Dans ce cas, on peut supposer que les cheveux avaient été peints<sup>18</sup>.

L'agencement de la coiffure de ces deux références en plusieurs rangées rappelle le portrait d'Arry.

Il faut également signaler la ressemblance avec la tête d'un personnage sur un bloc en calcaire trouvé à Cologne, au bord du Rhin<sup>19</sup>. On peut y voir en relief un homme en tunique et en toge dont sont conservées la tête (à part la calotte) et la moitié du torse. Cette tête se laisse aussi très bien comparer à celle d'Arry : même forme ovale du visage, oreilles décollées, menton fort et mèches curvilignes sur le front à l'exception de la fourchette centrale. Ceci vaut surtout pour les sourcils

linéaires, les grands yeux en amandes, la forme des paupières et la bouche bien dessinée aux lèvres pleines. La datation d'Andrikopoulou-Strack à l'époque claudienne tardive est absolument convaincante<sup>20</sup>.

Citons, à présent, encore un portrait qui entre dans cette catégorie. Il présente des caractéristiques et des éléments de style communs. Il s'agit de celui de Labarthe-Inard (départ. de Haute-Garonne), en marbre, haut de 32 cm et par conséquent, de grandeur nature<sup>21</sup>. Certains détails sont traités de façon différente, comme les yeux délimités par d'épaisses paupières qui se détachent de l'épiderme.

Cependant, la forme de la tête, le menton lourd, les oreilles légèrement décollées, les mèches curvilignes sont autant de points comparables avec les portraits déjà

18. Cf. note 9.

19. Trouvé à Cologne au bord du Rhin (« *Rheinufer* ») (1979) ; conservé au Musée Romain-Germanique de Cologne, n° d'inv. RGM 79,400.102, Arachne-n°221171. Cf. Andrikopoulou-Strack 1986, 57-58, 139-140, 187, n°U 7, pl. 8 a + 34 d ; Bechert 2007, 33, fig. 20.

20. Andrikopoulou-Strack 1986, 58.

21. Esperandieu 1966, n°8895 ; Labrousse 1951, 130-131. Renseignement aimablement communiqué par J.-Ch. Balty. Dans la région de la Garonne, on trouvait du marbre blanc de haute qualité. Ce qui explique que ce portrait privé est en marbre. Cf. Braemer 2001 [2003], 702.

évoqués. On peut ainsi le dater encore plus précisément qu'Espérandieu, au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., mais plus exactement au 2<sup>e</sup> quart du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.

La forme de la tête, certains détails de la physionomie et la coiffure en font un groupe bien spécifique. En dehors du matériel utilisé (calcaire, marbre), du style attribuable à des ateliers bien particuliers, il y a des ressemblances évidentes entre les aspects du style et des motifs. Rappelons le front orné de larges mèches incisées, la chevelure divisée en rangées, les oreilles plus ou moins décollées, les sourcils linéaires qui se rejoignent à la racine du nez, les grands yeux en amandes et la paupière inférieure qui se fond avec le plan des joues, la bouche petite et fermée dont la lèvre supérieure est fine et la lèvre inférieure plus charnue sans oublier le menton lourd. Il s'agit ici de portraits conventionnels répondant à la mode du moment (« *Zeitgesicht* »), mode qui suit les portraits de la famille impériale. Ceci explique les caractéristiques communes à tous ces portraits privés. C'est ainsi qu'on peut dater la tête d'Arry dans le 2<sup>e</sup> quart du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. et en conclure, qu'à cette époque, il existait un développement de style commun à toutes les provinces de la Gaule et de la région rhénane.

### 3. Considération sur la fonction de ce portrait

Pour terminer, on peut se poser la question : de quel type de monument faisait-il partie ? La surface de la casure au cou et l'exécution en ronde-bosse, nous indique qu'il s'agit avec certitude de la tête d'une statue sans doute placée sur un monument funéraire. D'ailleurs, comme on vient de le démontrer ci-dessus, elle n'entre pas dans la catégorie des statues honorifiques. Et, n'oublions pas que tous les exemples présentés dont on a pu déterminer la fonction, sont des statues funéraires<sup>22</sup>. On peut donc en conclure que la tête d'Arry fait, elle aussi, partie de ce type. On peut même l'imaginer sur un mausolée, comme celui de L. Poblucius<sup>23</sup> conservé au Musée Romain-Germanique de Cologne. En tout cas, cette tête a été taillée pour pouvoir être contemplée de tous les côtés. Et on peut très bien se la représenter placée sur un monument de cette importance, érigé bien en vue, sur le terrain d'une villa, sur une hauteur au bord d'un fleuve ou d'une route.

22. Ceci est le cas des têtes de Neumagen et de Cologne trouvées dans un cimetière.

23. Lieu de fouille : Cologne, Chlodwigplatz, cimetière sud de la CCAA. Conservé au Musée Romain-Germanique de Cologne, calcaire, Arachne-n°2100184. La forme du monument funéraire correspond, d'après la typologie d'Andrikopoulou-Strack à celle d'un mausolée. Cf. Andrikopoulou-Strack 1986, 162, fig. 1a + 2, n°MG 1 avec la bibliographie antérieure.

Ainsi donc, le portrait d'Arry prend une place à part parmi les sculptures en pierre du musée de Metz et, ceci, à cause de sa datation au 2<sup>e</sup> quart du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., de la qualité de son exécution et du fait qu'il est, jusqu'à présent, le seul du genre.

### Bibliographie

- Andrikopoulou-Strack 1986** : J.-N. Andrikopoulou-Strack, *Grabbauten des 1. Jahrhunderts n. Chr. im Rheingebiet. Untersuchungen zu Chronologie und Typologie. Beihefte der Bonner Jahrbücher Band 43*. Bonn, Rheinland-Verlag GmbH Köln in Kommission bei Dr. Rudolf Habelt GmbH, 1986, 202 p., 44 p. de pl.
- Bechert 2007** : T. Bechert, *Germania Inferior. Eine Provinz an der Nordgrenze des Römischen Reiches*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2007, 167 p.
- Braemer 2001 [2003]** : F. Braemer, Le rôle de l'histoire de la géographie et de la géologie dans la sculpture du monde romain, in : P. Noélke, F. Naumann-Steckner, B. Schneider (dir.), *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum, VII. Internationales Kolloquium über Probleme des Provinzialrömischen Kunstschaffens, 2001, Köln*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 2003, 695-706.
- Clément 1933** : R. Clément, Fouilles archéologiques et accessions nouvelles au Musée Lapidaire de Metz, *Annuaire de la société d'histoire et d'archéologie de la Lorraine*, 42, 1933, 437-449.
- Collot 1992** : G. Collot, *La civilisation gallo-romaine dans la cité des médiomatriques : Monuments et sanctuaires de l'eau, la vie à la maison, le commerce, les cultes, 1<sup>ère</sup> partie*, Metz, Édition des Musées de Metz, 1964/1992, 47 p.
- Espérandieu 1938** : E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine. Tome XI, Supplément*, Paris, Imprimerie Nationale, 126 p.
- Espérandieu 1966** : E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine. Tome XV, Suppléments (Suite)*, Paris, Presses Universitaires de France, 173 p. ; 117 p. de pl.
- Labrousse 1951** : M. M. Labrousse, X<sup>e</sup> Circonscription Historique – Haute-Garonne, *Gallia*, IX, 1951, 126-140.
- Lutz 1991** : M. Lutz, *La Moselle gallo-romaine. Société d'Histoire et d'Archéologie de Lorraine, Section de Sarrebourg Tome 4. Chroniques historiques Tome 4*, Sarrebourg, Société d'Histoire et d'Archéologie de Lorraine, Section de Sarrebourg 1991, 362 p.
- Marcks 2008** : C. Marcks, Eine römische Frauenbüste im Museum Laténium, Neuchâtel, *Helvetica Archaeologica*, 153, 39/2008, 27-38.
- von Massow 1932** : W. von Massow, *Die Grabdenkmäler von Neumagen. Römische Grabmäler des Mosellandes und der angrenzenden Gebiete, 2*, Berlin, Leipzig, Walter de Gruyter & Co., 1932, 296 p., 68 p. de pl.
- Rose 2005 [2007]** : H. Rose, Privatheit als öffentlicher Wert – Zur Bedeutung der Familie auf Grabmonumenten der Gallia Belgica, in : E. Walde (dir.), *Die Selbstdarstellung der römischen Gesellschaft in den Provinzen im Spiegel der Steindenkmäler, IX. Internationales Kolloquium über Probleme des Provinzialrömischen Kunstschaffens, 2005, Innsbruck*, (Ikarus, Innsbrucker Klassisch archäologische Universitäts-Schriften, 2), Innsbruck, University Press, 2007, 207-224.
- Rose 2004 [2007]** : H. Rose, Vom Ruhm des Berufs. Darstellungen von Händlern und Handwerkern auf römischen Grabreliefs in Metz, in : F. Hölscher, T. Hölscher (dir.), *Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück. Kolloquium der Gerda Henkel Stiftung am Deutschen Archäologischen Institut Rom 15-17 März 2004*, (Archäologie und Geschichte, 12) Heidelberg, Verlag Archäologie und Geschichte, 2007, 135-169.
- Toussaint 1950** : M. Toussaint, M. Toussaint, *Répertoire Archéologique du Département de la Moselle (Période gallo-romaine)*, Nancy, Société d'impressions typographiques, 1950, 254 p.



## Réhabilitation des deux portraits d'Hadrien découverts à Saincaize (Nièvre) en 1861

### Simone Deyts

Maître de conférences  
Université de Bourgogne

### Jacques Meissonnier

Conservateur du Patrimoine  
Service régional de l'archéologie, Ministère de la Culture et de la Communication

#### Résumé

Deux bustes antiques en parfait état de conservation ont été découverts en 1861 lors de la construction de la gare de Saincaize et aussitôt donnés par le PLM au Musée de Nevers (Nièvre). N'ayant jamais fait l'objet d'une étude approfondie, il était utile de les sortir de l'isolement. La confrontation des bustes avec les monnaies impériales romaines amène à les dater du début du règne d'Hadrien pour le buste nu et de la fin du même règne pour le buste cuirassé. L'unanimité se fait aujourd'hui pour reconnaître le portrait de l'empereur Hadrien (117-138 ap. J.-C.) dans le buste cuirassé, tandis que les traits du même empereur sont discutés pour le buste nu. Quoiqu'il en soit, leur qualité d'exécution est remarquable.

**Mots-clefs :** Buste cuirassé, buste nu, chemin de fer, gare, Hadrien, marbre blanc, Nevers, Nièvre, *paludamentum*, Paros, Saincaize.

#### Abstract

In 1861, two very well preserved Roman busts were uncovered at Saincaize during the construction of the railway station. Immediately, the two busts were given to the local museum at Nevers (Nièvre). They were never studied and it seems opportune to shed light on them. Through a comparison of the busts and Roman imperial coins, the nude bust is dated to the beginning of Hadrian's reign and the cuirassed bust is dated to the end of the same reign. Today, everybody sees Hadrian (117-138 AD) in the cuirassed bust while the traits of the same emperor are disputed for the naked bust; nevertheless, their workmanship is outstanding.

**Keywords:** Cuirassed bust, Hadrian, naked bust, Nevers, Nièvre, *paludamentum*, Paros, railway, Saincaize, station, white marble.



La présente communication n'aurait pu se faire sans l'aide et le soutien de Françoise Reginster, conservatrice des Musées de Nevers, Benoît Oudet, président de la Société nivernaise des lettres, sciences et arts, Christian Vernou et Dominique Montigny, conservateurs en chef, Musée archéologique de Dijon, François Perrodin, photographe, Annie et Philippe Blanc, analyse des marbres, Michel Amandry et Dominique Hollard, directeur et conservateur, Département des monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France, Jean-Luc Martinez, directeur du Musée du Louvre, des Archives départementales, du Service départemental du cadastre de la Nièvre et de la Médiathèque Jean-Jaurès de Nevers.

Les deux bustes de Saincaize, trouvés dans une région en retrait – semblait-il à l'époque – des grands centres pénétrés par la civilisation romaine, sont entrés rapidement dans un musée régional (Musée archéologique du Nivernais, Porte du Croux, à Nevers, Nièvre) où ils ne firent l'objet d'aucune étude approfondie. Certains spécialistes des portraits romains en parlèrent, peu les avaient vus. Au milieu du XX<sup>e</sup> siècle ils furent considérés comme modernes, ce qui ne contribua pas à les sortir de l'isolement. Et ce ne fut que plusieurs années plus tard qu'ils trouvèrent leur place dans la nomenclature des portraits officiels antiques trouvés en Gaule. Il a ainsi paru judicieux de traiter aussi exhaustivement que possible cette découverte avant de reprendre la question majeure qui se pose à son propos : un ou deux portraits d'Hadrien ?

## 1. Découverte, localisation, contexte

Le 18 mai 1861, deux bustes en marbre en parfait état de conservation sont découverts sur la commune de Saincaize (Nièvre) lors des travaux de terrassement pour la construction de la gare de chemin de fer. Rapidement au courant, le préfet de la Nièvre, Albin Lerat de Magnitot, écrit dès le 15 juin 1861 au directeur de la compagnie des « Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée » (PLM) afin de lui demander de donner les objets découverts au Musée de la ville de Nevers. Entre le 15 juin et le 5 juillet 1861, pas moins de six courriers sont échangés entre le préfet, le directeur parisien du PLM, M. Chaperon, et l'ingénieur chargé des travaux basé à Clermont-Ferrand, M. Vaneeckout. Ces six lettres sont conservées aux Archives départementales de la Nièvre sous la cote 4.T.16. Dans les premiers jours de juillet, les bustes sont déposés au Musée de Nevers ainsi qu'il en est fait mention dans le compte rendu de la séance de la Société nivernaise des lettres, sciences et

arts du 4 juillet, publié dans son Bulletin<sup>1</sup>. Le 5 juillet, le préfet, dans son dernier courrier, remercie la compagnie du PLM. Le lendemain, samedi 6 juillet 1861, *le Journal de la Nièvre* annonce la bonne nouvelle<sup>2</sup>. Tout est donc allé très vite et nous ne pouvons qu'être admiratifs de l'efficacité et de la rapidité, tant de l'administration que de la poste alors que la ligne de chemin de fer reliant directement Nevers à Paris n'est inaugurée avec la gare de Nevers par l'empereur Napoléon III que le 31 juillet 1861<sup>3</sup>.

Les bustes ont été découverts dans les terrassements effectués pour la construction de la gare de Saincaize au lieu-dit Mauvitu, près du tunnel de Sampanges (lettre du préfet du 15 juin 1861). Malgré ces précisions, faute d'un plan précis, il n'est pas possible de savoir si c'est bien pour la construction de la gare au sens étroit du bâtiment actuel ou au sens plus large de l'écheveau de voies qui couvre 18 hectares. Pendant un siècle environ, jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, ce vaste espace a été l'objet de nombreux terrassements, aussi bien en creusement qu'en remblai pour les aménagements ferroviaires<sup>4</sup>. Les lieux-dits Mauvitu et Sampanges figurent sur les cadastres napoléoniens des communes de Saincaize et Gimouille respectivement et désignent deux grosses fermes. Les lieux-dits existent toujours sur la carte IGN au 1/25000 et le cadastre actuel.

La découverte exceptionnelle des bustes a suscité la poursuite des fouilles, non plus au seul sens d'excavation dans le vocabulaire des travaux publics, mais au sens des archéologues de l'époque. Des vestiges de constructions antiques s'étendant sur 140 x 46 m ont été dégagés ainsi que de nombreux objets : une main et un pied de statue en pierre, un cerf sculpté en pierre, des fûts de colonne et chapiteaux ainsi qu'une coupe toujours en pierre, une meule, des bois de cerf, des ferrements divers, des fragments de marbre, de céramique et d'amphore ainsi qu'une intaille en nicolo et quelques monnaies<sup>5</sup>. Le tout appartient à l'époque romaine. Aujourd'hui, sont toujours conservés au Musée archéologique du Nivernais (Porte du Croux) à Nevers, les deux bustes, le bas-relief représentant le cerf couché<sup>6</sup>, et au moins un fût de colonne lisse, parfaitement identifiés comme provenant de Saincaize dans les inventaires et publications<sup>7</sup>. Le reste du petit mobilier a été rangé rapidement après la découverte avec d'autres objets de

1. Crosnier 1863, 388-389.

2. Anonyme 1861a, 2.

3. Anonyme 1861b, 1-2 ; Loye 2003 [2004], 63.

4. Archives départementales de la Nièvre, cote 5 S 7981 à 10625.

5. Crosnier 1863, 388-389 ; Bertrand 1906, 18.

6. Espérandieu 1910, 224, n°2194.

7. Berger, Dutel, Page 1990, 24-26.

même nature provenant d'autres sites nivernais parmi lesquels ils ne peuvent plus être distingués aujourd'hui au fond des réserves<sup>8</sup>.

Si l'on ne connaît pas la richesse archéologique de la région du confluent de la Loire et de l'Allier, la découverte de deux bustes antiques en marbre d'une excellente qualité d'exécution et de conservation peut paraître étonnante. Saincaize se trouve au débouché de la très riche vallée de l'Allier, réputée pour ses industries céramiques dont les productions ont inondé l'ensemble du monde romain. En aval, par voie de terre comme par voie d'eau puisque la Loire est navigable au moins pendant une partie de l'année, Saincaize est relié à toutes les agglomérations gallo-romaines qui parsèment les rives de la Loire jusqu'à l'océan Atlantique. En remontant la Loire puis l'Arroux, on arrive rapidement à Autun, riche capitale de la cité des Éduens. Dans un simple sixième de cercle d'un rayon de 30 km, partant de Saincaize et se limitant à l'entre Loire et Allier et au département de la Nièvre, se trouvent cinq agglomérations secondaires gallo-romaines importantes (Chantenay-Saint-Imbert, Decize, Magny-Cours, Nevers et Saint-Parize-le-Châtel)<sup>9</sup>. Chantenay-Saint-Imbert et Nevers ont abrité des ateliers de potiers gallo-romains<sup>10</sup>. Deux sanctuaires importants décorés de placages de marbre ont été fouillés récemment à Imphy<sup>11</sup> et Magny-Cours (fouille 2013 en cours par le Service archéologique départemental de l'Allier). Au moins un théâtre (fouille 2013 en cours par le Service archéologique départemental de l'Allier) et une immense *villa* d'époque gallo-romaine (fouille Archeodunum 2009) à Magny-Cours ont aussi livré de la sculpture en marbre. Pas moins de douze trésors monétaires gaulois et romains ont été découverts dans ce même secteur à Chantenay-Saint-Imbert (5), Coulanges-les-Nevers (2), Decize (1), Magny-Cours (2), Marzy (1) et Saint-Parize-le-Châtel (1)<sup>12</sup>. Tous ces éléments montrent que le site archéologique gallo-romain de Saincaize dont la nature reste à définir (vaste *villa* ?), où furent découverts les bustes et dont les bâtiments ont été fouillés sur 140 m de long et 46 m de large, n'est pas isolé. Une telle précision métrique prouve que des mesures précises ont été prises par A. Bertrand qui en a établi un plan qui semble n'avoir été ni publié, ni conservé<sup>13</sup>.

8. Catalogue 1873, n°18, 46-50, 141 et après le n°221, p. 63.

9. Bigeard 1996, 97-100, 128-132, 182-183, 207-216 et 236-237.

10. Bigeard 1996, 97 et 209.

11. Fauduet 2010, 115.

12. Blanchet 1900, 166-170 ; Meissonnier 1996, 65 et 68 ; Burgevin 2009, 102 ; Estiot, Drost, Nicot 2013, 47-175, pl. 13-27.

13. Bertrand 1906, 18 ; Deyts, Meissonnier 2010/2011 [2012].

## 2. Description des bustes

### 2.1. Buste cuirassé (fig. 1 et 2)

Inventaire du Musée : « PC 84 buste de Marc-Aurèle, marbre de Carrare, II<sup>e</sup> siècle, trouvé à Saincaize (Nièvre) en 1861, lors du traçage de la ligne de chemin de fer Paris Lyon. Ce buste accompagné de celui d'Adrien aurait orné un édifice dont il ne restait que des traces. Dim. h 78 cm ». – Espérandieu 1910, 225, n°2196 : buste militaire d'Hadrien, rectifiant l'identification de l'inventaire.

H. totale avec le socle 0,78 m ; H. sans le socle 0,64 m ; l. aux épaules 0,52 m ; H. de la tête 0,29 m ; l. max. de la tête 0,225 m.

Selon un montage habituel le buste est soutenu, dans le dos, par un pivot sur piédouche mouluré et fermé à l'avant par une tablette ponctuée de volutes.

La cuirasse à plastron carré laisse entrevoir la bordure souple de la tunique. À droite sont profondément découpées les lanières de protection de l'épaule, larges bandes lisses terminées par des tresses ; et une épaulière à lacet ferme l'ensemble. Le centre de la cuirasse porte une tête de la Gorgone Méduse (*Gorgoneion*), au visage ici jeune et sans difformité, encadré d'une chevelure souple et ailée, des serpents croisés sous le cou. Elle regarde dans la même direction qu'Hadrien. Le manteau de général (*paludamentum*), plié et relevé sur l'épaule gauche, est fixé par une fibule ronde marquée de dix incisions en étoile. Dans le dos est fixé un protège-nuque, type de protection d'origine hellénique et détail vestimentaire qu'on relève sur des bustes cuirassés impériaux de la dynastie des Antonins, pendant tout le deuxième siècle, et même au-delà. La tête est tournée légèrement vers la gauche. La calotte crânienne manque en partie ; elle était faite à part et rapportée dès l'origine sur la surface du marbre grattée pour faciliter l'adhésion. Le front est large, les joues pleines et d'un modelé peu nuancé. Les sourcils sont délicatement dessinés, les yeux petits sous une mince paupière supérieure qu'un trait incisé étire vers la tempe. L'iris est à peine marqué par un cercle ténu sur le globe de l'œil. Le nez est droit et fort, les lèvres soulignées par une fine moustache. Les oreilles bien découpées portent sur le lobe une forte entaille désignée habituellement comme « pli ». Cette particularité est reconnue, on le sait, comme un trait physique propre à l'empereur Hadrien (fig. 7). La chevelure abondante, en mèches souples et crantées depuis l'occiput, est savamment coiffée sur le front en boucles serrées et roulées en arrière. Des boucles épaisses marquent aussi les pattes et couvrent une partie des joues, peignées en mèches plus fines au menton.

## 2. 2. Buste en semi-nudité héroïque (fig. 3 et 4)

Inventaire du Musée : « PC 85 buste d'Adrien, marbre de Paros, II<sup>e</sup> siècle, trouvé à Saincaize... (*suite identique à la fiche précédente*) h. 74 cm ». – Espérandieu 1910, 224-225, n°2195 : buste d'Hadrien nu.

H. totale avec le socle 0,74 m ; H. sans le socle 0,54 m ; l. aux épaules 0,46 m ; H. de la tête 0,27 m ; l. max. de la tête 0,24 m ; ép. max. 0,23 m.

Même montage des supports du buste que pour le numéro précédent. La tablette à l'avant, cependant, est sans volutes et le piédouche est posé sur une base quadrangulaire.

La poitrine est partiellement nue, un *paludamentum* couvrant seulement l'épaule gauche, plié et retenu par une fibule ronde à quatre pétales. Le rendu anatomique est savant : la musculature, peu marquée et adoucie encore par le poli du marbre, présente un étirement du côté droit par rapport au côté gauche plus ramassé ; mouvement presque imperceptible qui accompagne celui de la tête tournée vers la droite. La sensibilité du modelé se révèle aussi sur le visage, notamment dans le dégradé du modelé, de la pommette au bas des joues et autour des ailes du nez. Le globe de l'œil, sous une paupière un peu lourde, ne porte aucun détail, ce qui donne un regard un peu vide. Le nez est fort, parfaitement découpé, les lèvres épaisses aux commissures tombantes sous une moustache drue. Les oreilles, bien dégagées, laissent voir un lobe lisse, à la différence du portrait précédent. La chevelure, volumineuse, frisée sur la nuque, est peignée en crans ramenés en avant, puis se termine en grosses mèches bien séparées pour finir sur le front en boucles serrées. Nudité, amincissement des traits du visage, expression mélancolique du regard, ces caractères sont souvent reconnus comme un héritage hellénistique.

## 2.3. Analyses et commentaires

En plus de leur valeur artistique ces deux portraits sont d'une qualité de conservation rare (quelques replâtrages seulement sur les pivots internes et sur les bases) alors que, on le sait bien, bon nombre d'œuvres dans les collections de musées portent des mutilations importantes, sur les visages notamment, et que les têtes ont été fréquemment amputées de leurs torsos. La reprise de leur dossier s'imposait d'autant plus à nos yeux que leur bref signalement, l'absence d'une bonne couverture photographique et leur entrée dans un musée d'association quasi confidentiel les avaient relégués au second plan. Ils furent même condamnés un certain temps à l'oubli presque total après leur déclaration comme faux

par M. Wegner<sup>14</sup> que F. Braemer entérina<sup>15</sup>. C'est grâce au travail de C. Evers<sup>16</sup> que ces portraits de Saincaize furent définitivement rétablis dans leur aura impériale authentique, suivi par celui d' E. Rosso<sup>17</sup>. L'analyse de ces deux derniers auteurs, c'est à bien noter, conclut à l'image de l'empereur Hadrien pour le buste cuirassé et l'effigie d'un personnage important de l'époque hadrienne, mais non de rang impérial, pour le buste nu.

L'analyse isotopique du marbre fut faite par Ph. Blanc en 2012 (Université Pierre et Marie Curie, Paris) : le marbre des deux bustes provient de l'île grecque de Paros et « l'hypothèse la plus plausible est de le faire venir de la carrière « lychnites », ce qui est compatible avec les valeurs de taille de grains et de très faible luminescence ». Ph. Blanc devait constater que c'est de cette même carrière de Lychnites que provenait le marbre d'un portrait d'Hadrien trouvé à Héraklion, en Crète, et conservé au Musée du Louvre<sup>18</sup> ; ce dernier, largement étudié, est jugé par C. Evers<sup>19</sup> comme une pièce grecque. Ce qui peut donner une large ouverture supplémentaire à ces sculptures de Saincaize.

## 3. Esquisse de datation d'après les monnaies

### 3.1. Buste nu (fig. 5 et 6a et b)

La légère draperie que le buste nu porte sur l'épaule gauche et la fibule ronde qui la retient, ne sont pas des attributs vestimentaires anodins. Il s'agit du *paludamentum*, le manteau rouge réservé à l'empereur et de la fibule impériale ronde<sup>20</sup>. À Rome, le simple fait de posséder chez soi un tissu rouge pouvant passer pour un manteau, rend suspect de complot et mène à l'exécution capitale sans délai (Ammien Marcellin XIV, ix, 7-9 et XV, v, 16). Les gardes qui arrêtent Jésus, pour simuler sa royauté, se moquer de lui et mieux le faire condamner, ne l'affublent-ils pas d'un manteau rouge écarlate, en plus de la couronne d'épine et du roseau en simulacre de sceptre (Matthieu, 27.28-31 ; Marc, 15.17 ; Luc, 23.11 ; Jean, 19.2-5) ? Sur les monnaies, la représentation du pan du *paludamentum* fixé par une fibule ronde sur l'épaule gauche est bien réservée à l'empereur en titre. Antonin le Pieux, César sous Hadrien entre le 25 février

14. Wegner, 1956, 103.

15. Braemer 1966, 389.

16. Evers 1994, 136-137.

17. Rosso 2006, 278-279.

18. Kersauson 1996, 122-123.

19. Evers 1994, 148.

20. Bastien 1992-1994, 235-257, 403-418.

et le 10 juillet 138<sup>21</sup>, pourtant empereur en second, n'y a même pas droit sur les monnaies frappées à ses nom et effigie<sup>22</sup>. Le plus souvent, seule la tête d'Antonin le Pieux divinisé – et non pas son buste – est représentée sur les monnaies frappées après sa mort par Marc-Aurèle son successeur<sup>23</sup>. Le buste de Saincaize ne peut donc représenter qu'un empereur régnant.

Le premier empereur à porter la barbe tout au long de son règne est Hadrien. Presque tous ses successeurs portent également la barbe, mais pas la même barbe. En regardant le buste de Saincaize de profil, le numismate reconnaît la boucle en accroche cœur en haut et à l'avant du front d'Hadrien, ainsi que sa barbe fournie, sans être longue, et légèrement bouclée, posée sur sa mâchoire carrée. Le numismate reconnaît également les joues creuses et le nez droit qu'Hadrien arbore sur les monnaies du début de son règne. Jusqu'à présent tous les bustes impériaux romains connus antérieurs à Hadrien représentés dans le marbre sont nus, avec ou sans le *paludamentum*<sup>24</sup>. Hadrien inaugure les bustes impériaux cuirassés en marbre. Tous ces éléments convergent vers le début du règne d'Hadrien où les habitudes du règne de Trajan sont conservées.

Cependant, ce buste ne correspond pas exactement aux bustes d'Hadrien reconnus par les spécialistes du portrait en marbre comme officiels. Dans un travail universitaire de jeunesse publié à compte d'auteur en 1958, G. Daltrop répertorie 61 bustes privés masculins de l'époque de Trajan et d'Hadrien sculptés dans les ateliers de la ville de Rome. Huit, qu'il date du règne d'Hadrien, portent une légère draperie sur l'épaule gauche pouvant faire penser au *paludamentum*<sup>25</sup>. Neuf autres, dont cinq qu'il date du règne d'Hadrien, portent une même draperie mais également une sangle ou baudrier qui leur barre la poitrine depuis leur épaule droite en direction de leur hanche gauche<sup>26</sup>. G. Daltrop ne donne qu'une photo noir et blanc par buste, sauf trois qui ont droit à une seconde photo, mais ces bustes avec photo de profil ne concernent pas notre sujet puisqu'ils ne portent pas de draperie sur l'épaule gauche<sup>27</sup>. Les photos des bustes avec draperie sur l'épaule gauche sont généralement prises de face, jamais de profil comme sur les monnaies ce qui empêche de les comparer avec les effigies monétaires afin de vérifier si certains de ces portraits ne représenteraient pas l'un ou l'autre empereur du Haut-Empire.

Les photos sont classées par ordre chronologique tandis que le catalogue l'est par ordre alphabétique des musées, ce qui ne facilite pas les reports pour distinguer les parties restaurées des authentiques. Autant dire qu'il est bien difficile de se fonder sur ce travail qui n'existe qu'en trois exemplaires dans les bibliothèques publiques françaises, un à Bordeaux et deux à Strasbourg dont un seul est empruntable ! En nous appuyant sur les effigies monétaires, authentiques portraits officiels d'époque et souvent très précisément datés, tentons d'authentifier et dater ce buste nu découvert à Saincaize.

Hadrien accède à la pourpre impériale au décès de Trajan le 11 août 117 alors qu'ils guerroyent ensemble en Syrie dont Hadrien est gouverneur<sup>28</sup>. Hadrien renvoie rapidement le corps de Trajan à Rome par mer, tandis que lui-même rentre tranquillement par voie de terre (*Histoire auguste, De vita Hadriani*, V, 10). Il n'arrive à Rome que onze mois plus tard, le 9 juillet 118, pour y fêter son *adventus*<sup>29</sup>. Finalement, la situation est comparable à ce qui s'est passé près de vingt ans auparavant. Nerva meurt à Rome en janvier 98. Trajan qui avait été adopté à la fin du mois d'octobre 97 par Nerva, accède à la pourpre impériale le 28 janvier 98 alors qu'il séjourne sur la frontière de Germanie supérieure où Hadrien s'empresse de lui apporter la nouvelle. Cependant, Trajan passe l'hiver 98-99 sur la frontière du haut Danube et ce n'est qu'au début de l'été ou en octobre 99 qu'il fait son entrée à Rome comme empereur, soit un an et demi après son accession à la charge suprême<sup>30</sup>. Pour Trajan (98-117) comme pour Hadrien (117-138), des monnaies sont frappées en quantité considérable par l'atelier de Rome dès leur accession à l'Empire afin de diffuser *urbi et orbi* leur nom, titulature et portrait, même si les graveurs de Rome n'ont pas l'empereur en personne à Rome pour élaborer un portrait fidèle. Il en résulte des portraits approximatifs et pourtant on ne peut plus officiels sur les premières émissions du règne. Le cas est particulièrement flagrant pour Trajan qui se voit affublé tantôt d'un crâne anguleux, tantôt d'un nez crochu qui sont des réminiscences du portrait de son prédécesseur Nerva (96-98). Il faut attendre les émissions suivantes pour que les monnaies de Trajan arborent son portrait classique avec des traits arrondis tant pour le crâne que pour la mèche couvrant le haut du front<sup>31</sup>. Plus tard, dans la seconde moitié du III<sup>e</sup> siècle, un phénomène identique a été mis en évidence par S. Estiot qui a montré que les portraits de Tacite (275-276) sur les monnaies des premières émissions de Rome étaient peu ressemblants

21. Kienast 1996, 134.

22. RIC II, 394-396, n°445-458 et 483-485, n°1078-1095.

23. RIC III, 247, n°429-442 et 314-315, n°1262-1274.

24. Balty, Cazes, Rosso 2012, 228.

25. Daltrop 1958, Abb. 23, 26, 28, 38, 42, 44, 45 et 47.

26. Daltrop 1958, Abb. 22, 25, 39, 51 et 62.

27. Daltrop 1958, Abb. 9-10, 35-36 et 57-58.

28. Kienast 1996, 128-131.

29. Kienast 1996, 128.

30. Kienast 1996, 120-122.

31. Besombes 2008, 12-21 ; Woytek 2010, 55-73.





Fig. 1. Buste cuirassé découvert à Saincaize, vue de face  
(Photo Fr. Perrodin,  
© Musée archéologique de Dijon).

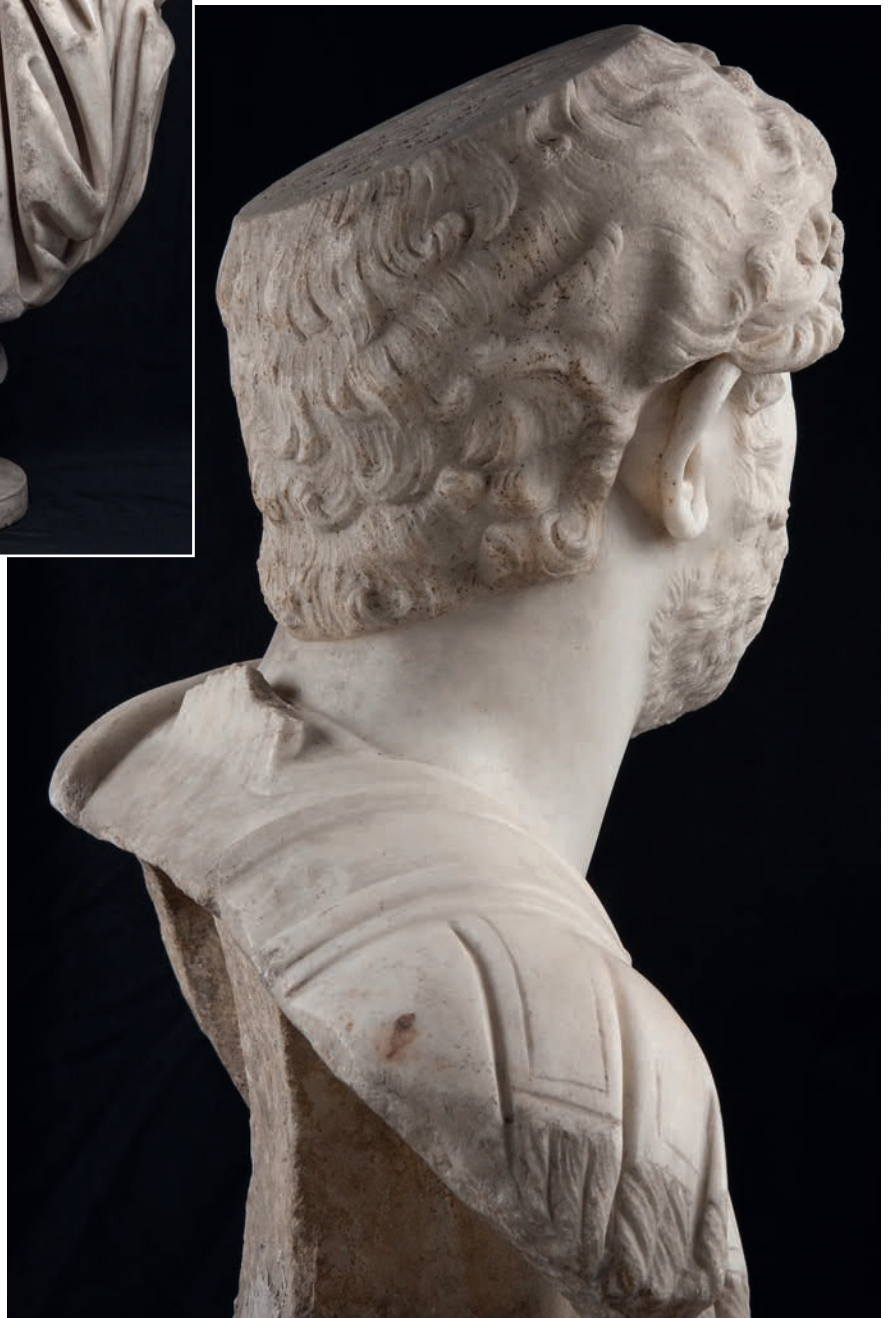


Fig. 2. Buste cuirassé, vue mettant en évidence  
les lanières de protection et leurs tresses  
(jeu du marbre poli et du marbre gratté) ainsi  
que le protège-nuque légèrement brisé à sa  
partie supérieure  
(Photo Fr. Perrodin,  
© Musée archéologique de Dijon).



Fig. 3. Buste nu découvert à Saincaize, vue de face (Photo Fr. Perrodin, © Musée archéologique de Dijon).



Fig. 4. Buste nu, vue avec détail de la chevelure et de la barbe (Photo Fr. Perrodin, © Musée archéologique de Dijon).





Fig. 5. Buste nu de profil  
(Photo J. Meissonnier).



Fig. 6. a et b : Sesterce d'Hadrien frappé pour le 9 juillet 118, jour de son *adventus* à Rome. Droit et revers de l'exemplaire de la BnF, DMMA, n°1730, 25,77 g, ancienne collection Pellerin, RIC 547 (Photo J. Meissonnier).



Fig. 7. Buste cuirassé de profil  
(Photo J. Meissonnier).



Fig. 8. a et b : Sesterce d'Hadrien frappé entre 132 et 134. Droit et revers de l'exemplaire de la BnF, DMMA, n°1958, 28,26 g, RIC 708c (Photo J. Meissonnier).

alors que pour ces mêmes émissions issues de l'atelier de Lyon, les portraits étaient parfaitement conformes à l'effigie de Tacite. Tacite est présent à Lyon au moment de ces premières frappes pour un *donativum* d'or et ce n'est que plus tard, en décembre 275, qu'il entre à Rome comme empereur et que les graveurs de la Monnaie de Rome peuvent le représenter fidèlement<sup>32</sup>. Pourquoi n'y aurait-il pas des portraits officiels en marbre approximatifs en début de règne quand l'empereur est absent de Rome, comme il y a des portraits approximatifs sur les monnaies dans les mêmes circonstances ? Pourquoi les ateliers impériaux de Rome, chargés de sculpter les portraits officiels auraient-ils attendu entre un an et un an et demi pour commencer à diffuser le portrait impérial ? Pourquoi les graveurs des coins monétaires auraient-ils été moins bien lotis que les sculpteurs en étant privés d'un modèle de qualité en deux ou trois dimensions pour commencer à diffuser l'image impériale ?

32. Estiot 2004, 31-32.

Les monnaies du début du règne d'Hadrien offrent un portrait particulier que nous retrouvons dans le buste nu de Saincaize. L'un des meilleurs exemples en est fourni par les monnaies frappées pour son *adventus* à Rome, le 9 juillet 118 (fig. 6a et b)<sup>33</sup>. Hadrien a alors 42 ans. Sur son portrait monétaire comme sur le buste de Saincaize, se retrouvent la barbe fournie sur une mâchoire carrée, les mèches en accroche-cœur ou S inversé au-dessus du front, le nez droit, la joue creuse et le cou mince. Les lobes d'oreille du buste ne portent pas encore le pli propre à Hadrien : détail non encore observé ou bien Hadrien encore jeune n'a pas encore de ride marquée ? Soulignons enfin que les premières émissions monétaires d'Hadrien privilégient le buste nu avec *paludamentum* retenu sur l'épaule gauche avec la fibule ronde, dans la continuité de la tradition trajanique. Sur les treize types monétaires de sesterces et de *dupondius* frappés pendant le deuxième consulat d'Hadrien,

33. RIC II, 408-409, n°547 et 554.

c'est-à-dire en 118, douze portent le buste nu avec le pan du *paludamentum* retenu par la fibule ronde sur l'épaule gauche ; un seul type offre un buste cuirassé avec un pan du *paludamentum* sur l'épaule gauche par-dessus la cuirasse<sup>34</sup>. Le buste nu de Saincaize représenterait donc bien Hadrien en tout début de règne.

### 3.2. Buste cuirassé (fig. 7 et 8a et b)

Le buste cuirassé de Saincaize est davantage conforme aux portraits traditionnels d'Hadrien en marbre. De quels portraits monétaires est-il le plus proche ? Ce sont les portraits monétaires de la fin du règne. Un bon exemple en est fourni par les monnaies datées de 132-134 où les bustes cuirassés sont abondants, sans être les seuls bustes utilisés<sup>35</sup>. Entre le buste de Saincaize et les monnaies, les points de comparaison sont nombreux. Prenons un exemple parmi les plus beaux sesterces conservés au Département des monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France à Paris (fig. 8a et b)<sup>36</sup>. Même chevelure avec les mèches en accroche-cœur ou S inversé du front à la tempe, même nez qui cette fois porte une petite bosse au milieu de l'arête. Le nez, plus long que précédemment, est devenu légèrement pointu. La joue est pleine. Un double menton perce sous la barbe. Le cou est épais. Le lobe des oreilles du buste cuirassé de Saincaize porte le pli qui n'appartient qu'aux bustes d'Hadrien en marbre. Hadrien a désormais entre 56 et 58 ans. En bientôt vingt ans de règne, l'homme s'est empâté. Les rides de l'âge et du poids du pouvoir sont arrivées. Aucun des détails de son anatomie n'échappe aux sculpteurs des portraits officiels en marbre. En consultant les plateaux des monnaies d'Hadrien conservées au Département des monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France à Paris, nous avons tenté d'y retrouver ce fameux pli du lobe des oreilles. Sur certains exemplaires, nous avons cru l'y déceler. Toutefois, la variété de l'état de conservation ou d'usure des monnaies et l'éclairage sous lequel nous regardons les monnaies rendent bien subjective l'affirmation de la présence ou de l'absence d'un détail aussi petit, même sur les gros sesterces.

Pour conclure, le portrait cuirassé d'Hadrien découvert à Saincaize correspond à celui que portent les monnaies de la fin du règne. Nous regrettons cependant de ne pas disposer, comme pour Trajan<sup>37</sup>, d'un catalogue récent, complet, bien et systématiquement illustré d'une grande collection de monnaies d'Hadrien classées

par ordre chronologique tous métaux confondus. Un tel catalogue appuierait la démonstration.

### 3.3. Les tablettes entre le buste et le piédouche ; les yeux d'Hadrien

J.-Ch. Balty a récemment mis l'accent sur un changement du type de la petite tablette qui assure la jonction entre le bas des bustes en marbre et leur piédouche<sup>38</sup>. Il date vers 115-120 ap. J.-C. les tablettes simples, pratiquement rectangulaires, tandis que les tablettes à volutes en forme de pelte sur les petits côtés apparaissent à partir de 120 ap. J.-C.. Or, les tablettes des deux bustes d'Hadrien de Saincaize rentrent bien dans ce cadre chronologique puisque le buste nu est relié au piédouche par une tablette rectangulaire et le buste cuirassé par une tablette à volutes.

Les années 120-130 constituent, selon J.-Ch. Balty, un « moment charnière » par « l'adoption d'une nouvelle forme de buste et de piédouche, d'une nouvelle façon de donner vie et éclat au regard des personnages portraiturés et de cette nouvelle mode qu'est alors le port de la barbe »<sup>39</sup>. Jusque vers 120-130, le globe oculaire est lisse, comme sur le buste nu de Saincaize. À partir de 120-130, la pupille et l'iris marqués animent le regard comme sur le buste cuirassé de Saincaize, « précision jusque-là apportée par la polychromie et qui apparaît sous cette forme vers 130 »<sup>40</sup>.

## Conclusion

Que l'on reconnaisse ou non Hadrien dans le buste nu de Saincaize, tous les indices convergent vers une datation en tout début du règne de cet empereur pour le buste nu et dans les dernières années du même règne pour le buste cuirassé.

Ces deux bustes méritent bien d'être sortis de l'ombre où les avait peut-être plongés une trop rapide entrée dans un modeste musée de province éloigné des grands centres de recherche. Leur parfait état de conservation leur confère une place de premier rang dans les collections des portraits officiels romains. D'autant plus qu'en Gaule, hormis l'Hadrien en pied de Vaison-la-Romaine, les effigies de cet empereur sont pratiquement inexistantes.

34. RIC II, 408-409, n°547-558 ; BMC III, 404, n°1135, pl. 77.1.

35. RIC II, 430-434, n°701-735.

36. RIC II, 432, n°708c.

37. Besombes 2008 ; Woytek 2010.

38. Balty, Cazes, Rosso 2012, 140-143.

39. Balty 2011, 80.

40. Balty 2011, 78.



## Bibliographie

- Ammien Marcellin** : Ammien Marcellin, *Histoires*, tome I, livres XIV-XVI, texte établi et traduit par É. Galletier avec la collaboration de J. Fontaine, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 297 p., 3 pl. hors-texte.
- Anonyme 1861a** : I.-M. Anonyme [I.-M. Fay], Musées de Nevers, *Journal de la Nièvre*, 31<sup>e</sup> année, n°77, samedi 6 juillet 1861, 2.
- Anonyme 1861b** : I.-M. Anonyme [I.-M. Fay], Chronique locale, passage de l'Empereur à Nevers, *Journal de la Nièvre*, 31<sup>e</sup> année, n°89, samedi 3 août 1861, 1-2.
- Balty 2011** : J.-C. Balty, Buste de jeune homme, in : *L'image et le pouvoir, le siècle des Antonins*, Toulouse, Musée Saint-Raymond, Musée des antiques de Toulouse, catalogue de l'exposition présentée au Musée Saint-Raymond, musée des antiques de Toulouse du 19 novembre 2011 au 18 mars 2012, 2011, 80-81.
- Balty, Cazes, Rosso 2012** : J.-C. Balty, D. Cazes, E. Rosso, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane), I. Les portraits romains, I.2 Le siècle des Antonins*, Toulouse, Musée Saint-Raymond, musée des antiques de Toulouse, 2012, 300 p.
- Bastien 1992-1994** : P. Bastien, *Le buste monétaire des empereurs romains*, Wetteren (Belgique), éditions Numismatique romaine, 1992-1994, 3 vol., 768+47 p., 266 pl. hors-texte.
- Berger, Dutel, Page 1990** : M. Berger, A. Dutel, L. Page, La statuaire. *Annales des pays nivernais*, 1990, 22-26, n°64.
- Bertrand 1906** : A. Bertrand, Relation des fouilles faites à Chantenay (Nièvre), en 1903 par MM. de La Barre et Bertrand, membres de la Société d'émulation du Bourbonnais, suite et fin, *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, XIV, 1906, 17-26.
- Besombes 2008** : P.-A. Besombes, *Monnaies de l'Empire romain, IV. Trajan (98-117 après J.-C.)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, 145 p., 75 pl. hors-texte.
- Bigéard 1996** : H. Bigéard, *La Nièvre*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, (*Carte archéologique de la Gaule*, 58, M. Provost (dir.)), 1996, 300 p.
- Blanchet 1900** : A. Blanchet, *Les trésors de monnaies romaines et les invasions germaniques en Gaule*, Paris, 1900, réimpression Bologne, Arnaldo Forni editore, 1975, IX+332 p.
- BMC III** : H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum, vol. III, Nerva to Hadrian*, Londres, The Trustees of the British Museum, 1936, réimpr. 1966, CXCVI+640 p., 102 pl. hors-texte.
- Braemer 1966** : F. Braemer, À propos d'un portrait récemment découvert à Puissalicon (Hérault), in : R. Chevalier (dir.), *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire offerts à André Piganiol*, Paris, S.E.V.P.E.N., 3 vol., 1772 p., 1966, vol. I, 383-394.
- Burgevin 2009** : A. Burgevin, Un trésor monétaire tétrarchique à Magny-Cours (Nièvre) : premier rapport sommaire, *Bulletin de la Société française de numismatique*, juin 2009, 102-105.
- Catalogue 1873** : *Catalogue du musée lapidaire de la Porte du Croux*. Nevers, imprimerie et lithographie Fay, 1873, 74 p.
- Crosnier 1863** : Mgr. Crosnier, Compte rendu de la séance du 4 juillet 1861. *Bulletin de la société nivernaise des sciences, lettres et arts*, III, n°5, 1863, 388-389.
- Daltrop 1958** : G. Daltrop, *Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit*, Münster (Westphalie, Allemagne), Selbstverlag, 1958, 131 p., 16 pl. hors-texte.
- Deyts, Meissonnier 2010/2011 [2012]** : S. Deyts, J. Meissonnier, Réattribution de deux bustes d'Hadrien découverts à Saincaize (Nièvre) d'après les monnaies, *Bulletin des Musées de Dijon*, 12, 2010/2011 [2012], 23-30.
- Espérandieu 1910** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, tome III, Lyonnaise, 1<sup>ère</sup> partie*, Paris, Imprimerie nationale, 1910, 476 p.
- Estiot 2004** : S. Estiot, *Monnaies de l'Empire romain, XII.1. D'Aurélien à Florian (270-276 après J.-C.)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, 2 vol., XVI+460 p., 116 pl. hors-texte.
- Estiot, Drost, Nicot 2013** : S. Estiot, V. Drost, R. Nicot, Le double trésor de Magny-Cours, Nièvre (terminus 303 de notre ère), *Trésors monétaires*, XXV, 2011-2012 [2013], 47-175 pl. 13-27.
- Evers 1994** : C. Evers, *Les portraits d'Hadrien, typologie et ateliers*. Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1994, 374 p.
- Fauduet 2010** : I. Fauduet, *Les temples de tradition celtique, nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Errance, 2010, 352 p.
- Histoire auguste** : *Histoire auguste*, tome I, 1<sup>ère</sup> partie, introduction générale, vies d'Hadrien, Aelius, Antonin, texte établi et traduit par J.-P. Callu, A. Gaden, O. Desbordes, Paris, Les Belles Lettres, 2002, CXIV+183 p. ; *Histoire auguste, les empereurs romains des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles*, édition bilingue latin-français, traduction du latin par A. Chastagnol, Paris, Robert Laffont, 1994, CLXXXII+1249 p.
- Kersauson 1996** : K. de Kersauson, *Musée du Louvre, Département des antiquités grecques, étrusques et romaines, catalogue des portraits romains, tome II, De l'année de la guerre civile (68-69 après J.-C.) à la fin de l'Empire*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996, 583 p.
- Kienast 1996** : D. Kienast, *Römische Kaisertabelle, Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, XXVII+399 p.
- Loye 2003 [2004]** : P. de Loye, Les chemins de fer au service de l'archéologie, les fouilles de Saincaize, in : *Actes du colloque Les chemins de fer en Nivernais, octobre 2003*, Guéigny, Amis du vieux Guéigny, 2004, 61-70.
- Meissonnier 1996** : J. Meissonnier, Monnaie, commerce et échanges dans l'Antiquité., in : J.-F. Garmier et A. Bouthier (dir.), *30 ans d'archéologie dans la Nièvre*, Coulanges-les-Nevers, Conseil général de la Nièvre, Direction départementale des musées, 1996, 61-82.
- RIC II** : H. Mattingly, E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage, vol. II, Vespasian to Hadrian*, Londres, Spink & Son, Ltd, 1926, réimpr. 1972, XVII+568 p., XVI pl. hors-texte.
- RIC III** : H. Mattingly, E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage, vol. III, Antoninus Pius to Commodus*, Londres, Spink & Son, Ltd, 1930, réimpr. 1989, XVIII+515 p., XVI pl. hors-texte.
- Rosso 2006** : E. Rosso, *L'image de l'empereur en Gaule romaine, portraits et inscriptions*, Paris, CTHS, 2006, 611 p.
- Wegner 1956** : M. Wegner, *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina*. Berlin, Deutsches Archäologisches Institut, 1956, 131 p.
- Woytek 2010** : B. Woytek, *Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98-117)*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010, 2 vol., X+684 p., IX+156 pl. hors-texte.

Le portrait romain en Gaule

## Une tête masculine inédite du Musée de Grenoble

**Maria-Pia Darblade Audoin**

Chargée d'enseignement  
Université Lyon 3

### Résumé

Le Musée de Grenoble abrite une tête masculine couronnée de vigne, qui est attribuée à tort à un portrait impérial du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. L'étude iconographique et stylistique permet de donner à cette œuvre une nouvelle identité, Dionysos ou Silène ainsi qu'une nouvelle datation : II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

**Mots-clés** : Portrait romain, Dionysos, Silène, couronne, vigne, marbre, II<sup>e</sup> siècle.

### Abstract

The museum of Grenoble (France) houses a Roman male head crowned with vine-leaves that has been attributed incorrectly to an emperor of the 4th century AD. After study, this head reveals another identity, Dionysos or Silenus, and another date, the 2nd century AD.

**Keywords**: Roman portrait, Dionysos, Silen, crown, vine, marble, IIth century.

Faudrait-il raisonnablement penser que les portraits impériaux demeurent le prestige des collections romaines de nos musées de provinces ? La question mérite d'être posée lorsqu'on regarde le cartel d'une belle tête romaine du musée de l'Évêché à Grenoble.

Dans le centre historique de Grenoble, le musée de l'ancien Évêché, récemment aménagé, est bâti sur une crypte qui recouvre les vestiges du baptistère paléochrétien. Il rassemble les collections archéologiques de l'ancienne *Cularo* et abrite depuis 1998 une tête masculine en marbre de la période romaine<sup>1</sup> qui mérite qu'on lui prête attention (fig. 1).

Voici ce qu'indique le cartel :

« *Portrait sculpté (peut-être un empereur), barbe et chevelure marquent la maturité de l'homme. La couronne est un symbole honorifique ; Marbre ; IV<sup>e</sup> siècle ; Provenance inconnue* ».

D'après la tradition orale des musées de Grenoble, la tête serait depuis longtemps dans les collections. Toutefois, la provenance demeure inconnue. Il a bien été tenté de lui rapporter un petit feuillet manuscrit indiquant « trouvé dans un ruisseau et donné par madame M. de Boisvert » peut-être à une date dans le XIX<sup>e</sup> siècle, mais d'une part ce document n'est pas assez précis et ne contient aucun élément descriptif, ni même aucune autre précision sur la nature de la pièce, d'autre part le marbre ne porte aucune trace d'érosion due à un séjour aquatique prolongé.

La tête est inédite et n'a pas fait l'objet d'une notice dans les recueils d'Espérandieu. Elle est finalement passée complètement inaperçue, peut-être tout simplement parce qu'elle appartient à la minuscule (par le nombre) collection de statuaire en marbre mise au jour à Grenoble intra-muros, et qui se compose d'une base avec les pieds et la jambe droite d'une statuette masculine<sup>2</sup>, et d'un fragment d'un petit torse de Vénus<sup>3</sup>.

## 1. Description

La tête est sculptée dans un marbre blanc au grain très fin. Les dimensions nous donnent 30 cm pour la

hauteur totale, 19 cm pour la largeur et 23 cm de profondeur. La tête nous est parvenue dans un excellent état de conservation, malgré le nez mutilé à sa base et quelques épaufrures légères sur le visage, en particulier sur la zone des sourcils et la joue droite. Elle représente un personnage masculin dans la maturité, barbu et ceint d'une couronne de pampres. Les proportions de la tête, brisée sous la barbe, sont légèrement plus grandes que nature (fig. 2 et 3).

Le visage est un ovale plutôt large souligné par des pommettes saillantes. Le front haut surmonte les sourcils au modelé fort. La zone des yeux offre une structure en creux découpée avec une technique particulière. Les yeux grands et larges possèdent des paupières épaisses. La paupière inférieure est tombante, la paupière supérieure se relève. Cette épaisseur est rendue par le trépan qui cerne le globe oculaire. Un point de trépan marque le point lacrymal, l'iris et la pupille sont également profondément cernés : les yeux sont insérés dans les cavités orbitales qui sont traitées comme des « lunettes ». Dans la partie inférieure, le cerne inférieur forme un grand aplatissement qui remonte pour rejoindre le sourcil. La cavité orbitale vient creuser profondément le coin de l'arête du nez en créant une véritable encoche triangulaire, ce qui pour la partie supérieure a pour effet de souligner les sourcils par une ligne qui s'étire en remontant vers les tempes (fig. 5).

La base du nez devait être assez large, un petit point de trépan montre la trace d'une restauration antique. Le sillon naso-génien est marqué. La bouche mince est droite et étroite. Elle est surmontée par une moustache. La barbe courte recouvre un menton proéminent. Elle est formée de petites mèches arrondies parsemées de quelques points de trépan aux extrémités.

La coiffure courte est traitée en boucles en forme de coques et de vrilles, certaines se terminant par un point de trépan. La chevelure est un peu plus longue sur la nuque. Il n'y a pas de jonction de pilosité entre la chevelure et la barbe sur les tempes. Les oreilles sont dessinées avec réalisme et profondément creusées. La chevelure bouclée se termine sur le front par une série de petites mèches fines en pinces ou en virgules que l'on peut apercevoir sous la couronne. Cette fine couronne de feuilles de vigne et de grappes de raisins est nouée sur le front par un nœud d'Héraklès. À l'arrière, les boucles sont plus aplaties et assez bien organisées depuis le vertex en cercles concentriques (fig. 4).

Au sommet du crâne, on peut voir un trou de scellement carré. La fixation métallique moderne a été

1. Numéro d'inventaire : 34 5789.

2. Numéro d'inventaire : 34 2791, marbre blanc, en deux fragments, H : 35 cm, rue Hache, 1895, dépôt archéologique de la ville de Grenoble ; Pelletier, Dory, Meyer 1994 : 92.

3. Numéro d'inventaire : 34 2784, marbre blanc, H : 18 cm, rue Hache, 1895, dépôt archéologique de la ville de Grenoble, inédit.

installée pour les besoins de la présentation muséographique. La cavité est antique et mesure environ 5 cm de côté. Le sculpteur l'avait prévue dès l'origine, il a en effet organisé le départ des mèches tout autour de son périmètre.

## 2. Iconographie

### 2.1. Un empereur en Dionysos ?

Le cartel du musée propose de voir dans cette œuvre un portrait impérial. Toutefois, la couronne de pampres renvoie immédiatement à Bacchus et à l'univers de l'iconographie dionysiaque. Si la couronne de lierre est la plus fréquente, la couronne de pampres caractérise le dieu sans limites géographiques particulières tant en Occident qu'en Asie mineure<sup>4</sup>. Pourtant nous sommes loin ici d'une idéalisation parfaite des traits divins. Ce qui est troublant ici, c'est l'image que nous renvoie cette tête, et qui a marqué le rédacteur du cartel, une image de maturité et l'aspect hiératique souligné par le port d'une couronne dont la nature n'est pas précisée dans le texte du cartel mais qui est vue ou ressentie comme un symbole de pouvoir et de puissance.

Beaucoup d'éléments sont traités comme un portrait, le modelé, la structure du visage, la bouche courte aux lèvres serrées, le sillon naso-génien marqué, les yeux, le menton au fort volume, et le traitement de la barbe et de la chevelure. Peut-on affirmer comme le suggère le cartel qu'il s'agit d'un empereur ? L'empereur peut-il porter une couronne habituellement dévolue à Bacchus et à Silène et ainsi afficher sa dévotion ?

Dans la numismatique romaine, qui est l'expression officielle de l'image que veut donner de lui-même le prince en exercice, il n'y a pas d'exemple d'empereur portant une telle couronne. Cette constatation nous est confirmée grâce à l'ouvrage récent de Birgit Bergmann qui recense tous les types de couronne utilisés par l'empereur à l'occasion de tous les événements de la vie impériale : les couronnes tressées de lauriers du triomphe, la *corona graminea* et la couronne dorée des contextes militaires, et la couronne civique en feuilles de chêne<sup>5</sup>. À aucun moment dans l'art officiel, on ne trouve l'empereur couronné de pampres et de lierre. Toutefois, l'évocation de Bacchus dans le contexte impérial nous fait immédiatement penser à Hadrien *neos Dionysos*. Le rapprochement d'Hadrien avec Dionysos est oriental et

peut revêtir un caractère officiel telles les fêtes d'Ancyre en 123 qui célèbrèrent Dionysos et le *neos dionysos* alors présent, c'est-à-dire Hadrien lui-même. Ce titre de *neos dionysos* attribué à Hadrien serait une preuve de bonne intelligence avec les artistes dionysiaques<sup>6</sup>. Hadrien fut également agonothète, président des Grandes Dionysies d'Athènes lors de ses deux séjours en 125 et en 132. La démarche religieuse d'Hadrien se voulait autant culturelle que religieuse<sup>7</sup>. Mais on ne connaît à ce jour aucune représentation d'Hadrien en Dionysos.

Pourtant on trouve dans l'iconographie et dans la statuaire des représentations d'empereurs pourvus d'attributs divins. On peut se remémorer le célèbre buste de Commode en Hercule<sup>8</sup> du palais des Conservateurs de Rome. Mais les qualités de force et de courage se doivent d'être aussi celles d'un bon empereur, nonobstant les excès de Commode que nous connaissons. Septime Sévère exprime sa dévotion à Sérapis ou peut-être même va jusqu'à son assimilation en adoptant une partie de la coiffure du dieu gréco-égyptien, grâce à la présence de quatre mèches enroulées qui tombent assez bas sur son front<sup>9</sup>.

Sur le camée de Cologne, Néron n'hésitait pas à s'asseoir sur le trône de Jupiter décoré d'un aigle, tenant un sceptre, l'égide sur sa poitrine, une couronne de lauriers et un attribut en forme d'étoile sur le front<sup>10</sup>. L'ouvrage de Marianne Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Zeit* donne de nombreux exemples d'assimilations d'empereurs à des divinités par l'intermédiaire d'attributs et de couronnes, par exemple les portraits de Commode en Sol avec une couronne radiée<sup>11</sup>. Mais aucune couronne bacchique n'est recensée.

### 2.2. Bacchus avec un attribut ?

L'autre particularité remarquable de cette tête est la présence de cette cavité légèrement en avant du vertex. On songe immédiatement aux divinités portant un attribut sur la tête. On ne s'empêcher d'évoquer les spectaculaires découvertes de la série des Jupiter de

4. Manfrini-Aragno 1987, 169.

5. Bergmann 2010.

6. Brulh 1953, 187 ; Geagan 1972, 133-160 ; Petzl, Schwertheim 2006.

7. Roman 2008, 288-289.

8. Fittschen, Zanker 1985, n°78, pl. 91-94.

9. Kersauzon 1996, exemple du portrait du Louvre, Ma 1117, 352-353, n°161.

10. Bergmann 1998, 151-152, pl. 30 (1-2).

11. Bergmann 1998, pl. 47-48.





Fig. 1. Tête de face (cliché, musées de Grenoble, Jean Pascal Jospin).



Fig. 2. Profil gauche (cliché, musées de Grenoble, Jean Pascal Jospin).



Fig. 3. Profil droit (cliché, musées de Grenoble, Jean Pascal Jospin).



Fig. 4. Arrière de la tête  
(cliché, musées de Grenoble, Jean Pascal Jospin).



Fig. 5. Détails des yeux (cliché D. Fellague).

Carnutum de la période sévérienne, portant un foudre en métal implanté dans une cavité semblable à celle de notre document<sup>12</sup>. Les têtes de divinités possédant ce type de cavité et supportant un attribut sur le crâne sont des découvertes rares.

Ce peut-il que nous soyons en présence d'un Bacchus supportant un attribut ? Si tel est le cas, nous serions également devant une représentation rare. On connaît bien le célèbre petit bronze de Pompéi, buste d'applique conservé au Musée de Naples et qui représente Dionysos Ancien ou Dionysos Sabazios. Âgé, barbu, revêtu du chiton à manches, coiffé de la mitré et d'un calathos débordant de fruits<sup>13</sup>. Dionysos portant le calathos se retrouve sur certains sarcophages d'époque impériale<sup>14</sup>. On peut évoquer également la statue d'Antinoüs en Bacchus avec un calathos en forme de fleur de lotus conservée au musée du Vatican<sup>15</sup>.

### 2. 3. Silène des jardins ?

L'hypothèse de Silène n'est pas à écarter. D'une part la base du nez est assez large et pourrait être celle d'un nez camus. Mais la réparation antique a pu élargir la base des narines, et cette partie est épauprée. D'autre

part, le traitement des paupières très étiré sur des pommettes hautes pourrait appartenir à la physionomie de Silène. La cavité pourrait alors supporter un élément de protection extérieure. Notons que s'il s'agissait d'une sculpture de jardin, le marbre du document serait érodé.

L'hypothèse d'une sculpture de jardin ou de villa est tout à fait plausible. Les représentations dionysiaques se sont imposées au jardin non pour des recherches ornementales ou seulement pour des raisons esthétiques, mais parce que les jardins romains sont le milieu par excellence du thiasos<sup>16</sup>, le jardin est déjà le temple de Dionysos<sup>17</sup>. On peut relever que, somme toute, on y a découvert peu de statues de Dionysos, et les statues dionysiaques y sont plutôt de petite taille<sup>18</sup>. Notre document se distingue par sa taille imposante.

### 3. Datation

Le musée propose comme datation le IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C., très probablement à cause du traitement des yeux qui accentue la masse oculaire. Toutefois, l'ensemble des détails techniques de la sculpture permet de remonter la datation.

Le traitement de la chevelure et de la barbe avec les boucles en coque, le modelé du visage, le contour des yeux appartiennent davantage à la technique de la deuxième moitié du II<sup>e</sup> siècle. Certes les pupilles sont cernées et le trépan largement utilisé, mais nous n'y retrouvons pas l'exagération du IV<sup>e</sup> siècle.

### Conclusion

L'attribution de ce document à un empereur de la période tardive doit être définitivement abandonnée. Aucun empereur romain n'a porté de couronnes de pampres. Malgré l'intérêt porté à Bacchus par certains d'entre eux, l'exaltation extatique des initiés, les pratiques d'extraversion collectives ne correspondent pas à l'image officielle d'un bon empereur.

Cette tête est à rattacher à l'univers dionysiaque. L'hypothèse d'un Bacchus de proportions légèrement plus grandes que nature et portant un attribut sur la tête, un calathos avec des fruits par exemple, peut être

12. Jobst 2004, 19, fig. 4 ; n°2, pl. 6-7 ; n°12, pl. 32-33 ; n°13, pl. 35.

13. Turcan 1966, 522, pl. 29 b.

14. Turcan 1966, Noces d'Ariane du musée des Thermes, Rome, 522, pl. 29 a et c ; Noces d'Ariane du musée de Copenhague, 522, pl. 29 d et e.

15. Turcan 1995, 170, fig. 200.

16. Grimal 1984, 329-331.

17. Jashemski 1979, 123.

18. Ibid., 123, n. 51. Ce fait est confirmé à la lecture des catalogues de Dwyer 1982 et Neudecker 1988.

envisagée grâce à la large cavité creusée sur le crâne, mais l'hypothèse de Silène est également compatible avec la physionomie de notre document. L'étirement des yeux serait un élément iconographique important, ainsi que la largeur de la base du nez.

La datation proposée dans le IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C. nous apparait beaucoup trop basse. Le traitement de la chevelure et du visage permet de proposer une datation plus haute, dans la deuxième moitié du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

## Bibliographie

- Bergmann 2010** : B. Bergmann, *Der Kranz der Kaiser*, Berlin/New-York, 2010.
- Bergmann 1998** : M. Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mayence, 1998, 337 p.
- Brulh 1953** : A. Brulh, *Liber Pater, Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*, Paris, BEFAR n°175, 1953, 355 p.
- Dwyer 1982** : E.-J. Dwyer, *Pompeian domestic Sculpture, a study of five pompeian houses and their contents*, *Archaeologia* 28, Rome, 1982, 178 p.
- Fittschen, Zanker 1985** : K. Fittschen, P. Zanker, *Katalog des römischen Porträts in den Kapitulinischen Museen und der anderen Kommunalem Sammlungen der Stadt Rom, Band I*, Mayence, 1985, 185 p.
- Geagan 1972** : D. J. Geagan, "Hadrian and the Athenian Dionysiac *Technitai*", *TAPhA*, 103, 1972, 133-160.
- Grimal 1984** : P. Grimal, *Les jardins romains*, Paris, 1984, 518 p.
- Jashemski 1979** : W. F. Jashemski, *The gardens of Pompei, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, New York, 1979, 372 p.
- Jobst, Kremer, 2004** : W. (H. G.) Jobst, G. Kremer, *Das heiligum des Jupiter Optimus Maximus auf dem Pfaffenberg/ Carnutum*, G. Kremer, *Die Rundplastischen Skulpturen*, Vienne, Der römische Limes in Österreich, Heft 41, Sonderband 2, 2004, 124 p.
- Kerzauson 1996** : K. de Kerzauson, *Catalogue des portraits romains, Musée du Louvre*, tome II, Paris, 1996, 582 p.
- Manfrini-Aragno 1987** : I. Manfrini-Aragno, *Bacchus dans les bronzes hellénistiques et romains, les artisans et leur répertoire*, thèse, Université de Lausanne, Lausanne, 1987, 229 p.
- Neudecker 1988** : R. Neudecker, *Die Skulpturen Ausstattung römischer Villen in Italien*, Mayence, 1988, 276 p.
- Pelletier, Dory, Meyer 1994** : A. Pelletier, F. Dory, W. Meyer, *Carte archéologique de la Gaule. 38/1, l'Isère*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1994, 197 p.
- Petzl, Schwertheim 2006** : G. Petzl, E. Schwertheim, *Hadrian und die dionysischen Künstler*, Bonn, Forschungsstelle Asia Minor in Seminar für Alte Geschichte der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, 2006, 119 p.
- Roman 2008** : Y. Roman, *Hadrien, l'empereur virtuose*, Paris, 2008, 526 p.
- Turcan 1966** : R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques, essai de chronologie et d'interprétation religieuse*, Paris, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome n°210, 1966, 684 p.
- Turcan 1995** : R. Turcan, *L'art romain dans l'histoire*, Paris, 1995, 383 p.

## Quelques portraits de Vesunna, capitale de la *civitas* des Pétrucos (Périgueux)

**Stéphanie Mongibeaux**

Professeur des écoles, étudiante en Master 2 archéologie recherche  
Université Bordeaux III

### Résumé

Découverts pour la plupart au XIX<sup>e</sup> siècle, les portraits pétrucos que nous nous proposons de présenter dans cet article n'ont pu jusqu'à présent bénéficier que d'une étude sommaire. En effet, ils n'ont été que brièvement décrits par Émile Espérandieu dans son *Recueil* ou simplement signalés dans certains inventaires et catalogues des premiers musées de Périgueux. Le projet de publication d'un volume du *Nouvel Espérandieu* consacré à la sculpture pétrucos nous a offert l'opportunité de les redécouvrir et d'apprécier leur originalité. Cette dernière, associée à un contexte archéologique peu précis, voire inconnu, a occasionné de nombreux questionnements au cours de cette étude. Nous tenterons dans cet article de proposer des pistes d'analyse pour ces sculptures, de les replacer dans le contexte de la ville antique et de déterminer des liens stylistiques avec les productions des *civitates* voisines, ou plus lointaines.

**Mots-clefs :** Pétrucos, portraits, calcaire, Espérandieu, Funéraire, ronde bosse, relief, coiffure.

### Abstract

Discovered, for the most part, during the 19th century, the limestone portraits from Petrucos' *ciuitas* presented in this article have only benefited from a summary study until now. In fact, they have only briefly been described by Emile Esperandieu in his *Recueil* or have merely been mentioned in some inventories and catalogues from the earliest museums of Perigueux. The proposed publication for a volume of *Nouvel Esperandieu*, which would be dedicated to sculpture from Petrucos, gave us the opportunity to rediscover and assess their originality. The latter, combined with a vague archaeological context, almost unheard of, has led to many questions throughout this study. In this article, we will aim to put forward tracks of research for these sculptures, situate them in the context of the Petrucos capital and establish stylistic links with the productions of neighbouring *civitates* or further away.

**Keywords:** Petrucos, portraits, limestone, Esperandieu, funeral, ronde bosse, relief, coiffure.



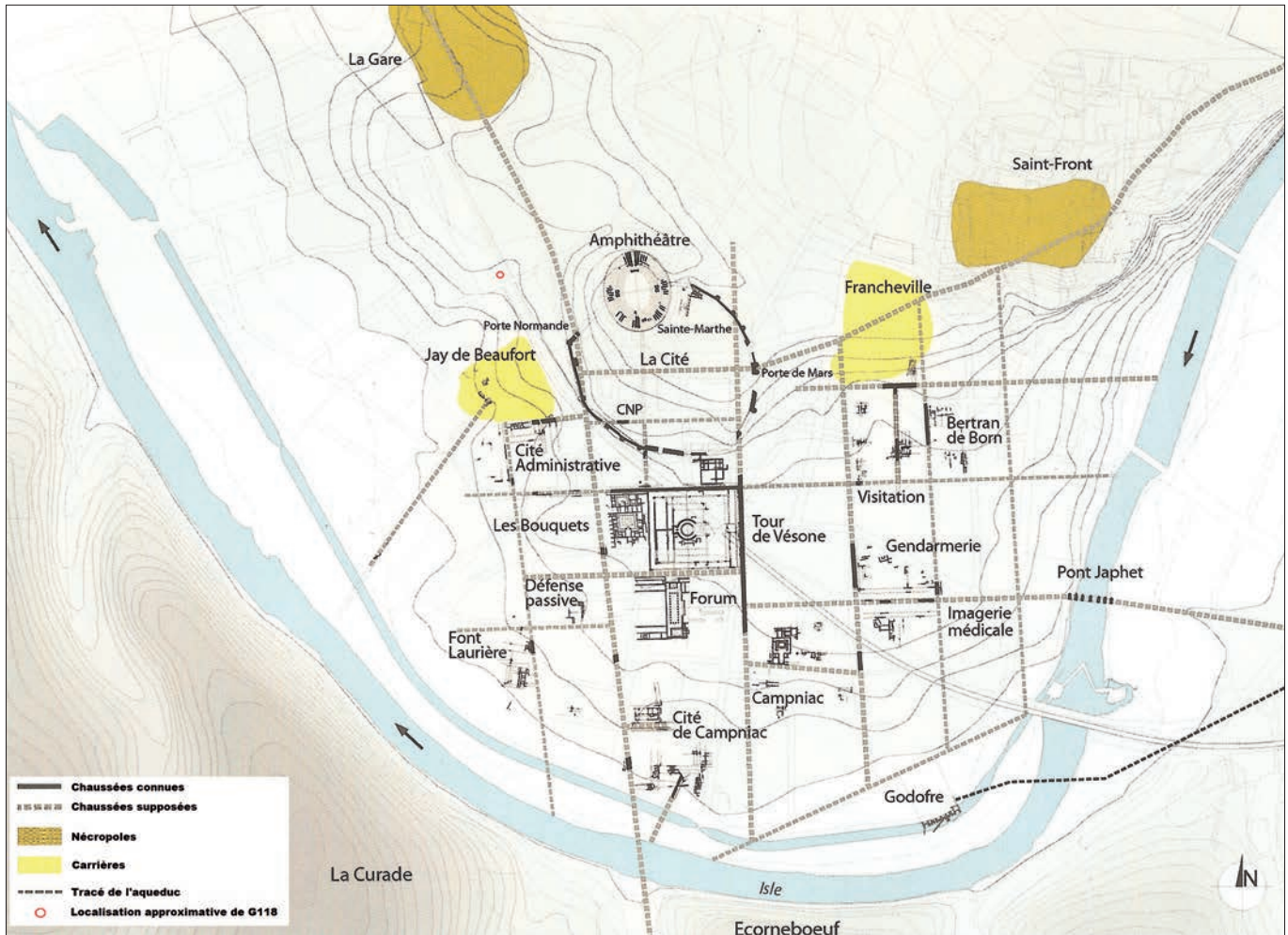


Fig. 1. Carte archéologique de la ville antique et localisation de G118 (d'après Girardy-Caillat, Saliège 2011, 30).

La *civitas* des Pétrucors était l'une des vingt-et-une cités de la province d'Aquitaine née de la réforme augustéenne de 16-13 av. J.-C. Ses limites étaient à peu près celles de l'actuel département de la Dordogne. Sa capitale, Vesunna, était à l'emplacement de Périgueux, l'actuelle préfecture du département. Hors de sa capitale, le territoire a livré très peu de portraits. Nous ne connaissons à ce jour aucun portrait impérial avéré et nous ne pouvons dénombrer que quatre portraits privés. Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette relative pauvreté. En premier lieu, il est évident que Périgueux a connu plus de restructurations urbanistiques que les autres communes du département occasionnant ainsi plus de découvertes et un suivi archéologique plus précis de celles-ci. Le deuxième facteur est probablement lié à l'histoire de l'archéologie périgourdine puisque, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle et jusqu'aux débuts du XX<sup>e</sup> siècle, les érudits locaux ont presque exclusivement concentré leurs recherches sur Périgueux pour la période qui nous

intéresse. Notons également le caractère profondément rural du territoire évoqué par J.-P. Bost et G. Fabre<sup>1</sup>. D'après ces deux auteurs, celui-ci aurait eu pour conséquence la très faible quantité d'inscriptions d'époque impériale découvertes hors capitale. Un parallèle avec la quantité de portraits pourrait être envisageable.

Toutefois, le facteur sans doute le plus déterminant est lié à l'histoire de Vesunna (fig. 1). En effet, le rempart bâti au IV<sup>e</sup> siècle avec les blocs des monuments du Haut Empire démontés, contenait également de nombreux monuments funéraires à portraits, souvent peu retaillés. Si nous avons là sans doute l'explication la plus probable à cette disproportion quantitative entre le corpus des portraits de la capitale et celui du reste du territoire, nous avons aussi la raison pour laquelle les portraits

1. Bost, Fabre 2001, 17.

découverts à Périgueux sont majoritairement des reliefs funéraires. On peut en dénombrer une quinzaine, à l'état fragmentaire ou entier. Les portraits en ronde bosse avérés sont beaucoup plus rares, d'autant plus ceux qui relèvent d'un contexte non funéraire. Seul le portrait d'un jeune garçon à la coiffure de type julio-claudien daté du I<sup>er</sup> siècle a été découvert sur le site d'une *domus*. Il s'agit en outre du seul portrait en marbre découvert à Périgueux. En effet, à Périgueux, les portraits conservés, et plus largement, les sculptures conservées, sont majoritairement en calcaire. Un programme collectif de recherche<sup>2</sup> a identifié les deux types de calcaires utilisés à Vesunna. Celui qui nous intéresse, car massivement employé pour la sculpture, était extrait des deux carrières de la ville. Ces deux exploitations à ciel ouvert ne fonctionnant qu'à la commande avaient pour particularité d'être très proches du centre monumental. Cette pierre est un calcaire coniacien C4 dit « calcaire à silex » car il présente des niveaux de silex plus ou moins abondants. Finement gréseux et fortement micacé, il contient en outre localement de nombreux fossiles. Ces inclusions, silex et fossiles, ont impliqué l'usage, avéré pour l'architecture, et probable pour la sculpture, d'un épais enduit peint pour les dissimuler.

Sculptées dans ce calcaire, les quatre têtes présentées à l'occasion de ce colloque peuvent être considérées comme inédites car elles étaient depuis plus d'un siècle conservées dans le cloître du musée du Périgord où elles n'étaient guère mises en valeur et encore moins à l'abri. C'est à l'occasion de l'une de nos séances de travail pour le *Nouvel Espérandieu*, en 2006, qu'il a été décidé qu'elles soient transférées au dépôt du musée Vesunna où elles sont encore conservées.

Récemment, la conservatrice du musée, Elisabeth Pénisson les a confiées à la restauratrice nantaise Pascale Roumégoux qui, dans un premier temps, a procédé à leur dérestauration en retirant le socle sur lequel elles avaient été fixées et le col en plâtre qui avait été attribué à trois d'entre elles probablement au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Elles ont été ensuite nettoyées, certaines finitions ont été effectuées au laser et des retouches colorées ont été faites à l'aquarelle sur les zones accidentées<sup>4</sup>. Ce travail de restauration, mettant en valeur certains détails peu visibles jusqu'à présent, nous a permis de redécouvrir ces sculptures et de tenter de les étudier plus précisément.

## 1. Portrait féminin G118 (fig. 2)

Cette première tête est celle pour laquelle nous avons le plus d'informations. Ces dernières sont assez précises bien que datant de 1857. Nous les devons au rédacteur en chef du journal local *l'écho de Vésone* : Eugène Massoubre. Ce dernier s'est non seulement passionné pour l'installation de la voie de chemin de fer à Périgueux mais s'est aussi fait le devoir de décrire quotidiennement dans son journal les découvertes que celle-ci a occasionnées.

Dans un article daté du 15 mars 1857, Eugène Massoubre promet « de consigner [...], comme une sorte de procès-verbal rigoureusement et consciencieusement exact, toutes les découvertes qui surgiront des travaux. Nulle circonstance ne sera négligée, la plus insignifiante en apparence pouvant avoir sa valeur »<sup>5</sup>. Cette démarche très moderne d'Eugène Massoubre et quelques découvertes ultérieures ont permis d'identifier plus tard, dans le quartier de la gare, l'une des deux nécropoles de Vesunna. Celle qui nous intéresse, dite de la gare, a été en fonction du I<sup>er</sup> siècle à l'époque mérovingienne<sup>6</sup>. Grâce à ces rapports, nous disposons en outre d'une description relativement précise du contexte dans lequel cette tête a été découverte.

Elle a été extraite du sol le 18 mars 1857, dans l'axe de la gare, à 20 mètres de la route du port (fig. 1). Non loin de là, d'après le journaliste, ont été recueillis de nombreux fragments de décor peint pouvant couvrir environ 10 m<sup>2</sup> et des fragments de corniche de marbre<sup>7</sup>.

S'il est difficile d'estimer en mètres la portée d'un « non loin de là », ce récit suivant au jour le jour l'avancée de la voie de chemin de fer, il est tout à fait envisageable que ces fragments aient été relativement proches.

En 1858, l'ingénieur en chef des travaux, M. Gerardin, remet au musée de Périgueux cette tête et le matériel découvert durant la durée de son contrat<sup>8</sup>. Elle réapparaît ensuite dans les sources en 1862, à l'occasion de la publication du catalogue du musée de Périgueux<sup>9</sup>. Son auteur, le conservateur Édouard Galy, se trompant d'une année pour sa découverte, se contente de la décrire brièvement. En 1908, Émile Espérandieu, l'inclut à son *Recueil*<sup>10</sup> et semble reprendre le propos d'Édouard Galy.

2. Blanc *et al.* 2004, 16.

3. Ces adjonctions n'apparaissent pas sur les clichés du recueil d'Émile Espérandieu daté de 1908.

4. Je remercie Elisabeth Pénisson pour ces renseignements techniques ainsi que pour les clichés d'excellente qualité qu'elle m'a fournis pour cette communication.

5. Massoubre 15 mars 1857, 1.

6. Girardy-Caillat 1998, 57.

7. Massoubre 20 mars, 1857, 1.

8. Courrier reçu par M. Gerardin, Archives départementales de la Dordogne, dossier 41Fi.

9. Galy 1862, 19, n°118.

10. Espérandieu 1908, 254, n°1308.





Fig. 2. Tête féminine G118, vue de face, profil droit, vue arrière (Cliché Bernard Dupuy pour le musée Vesunna, Périgueux).

Haute de 27,5 cm, large de 16 cm, avec une épaisseur de 19 cm, cette première sculpture offre une bonne illustration de la composition du calcaire coniacien précédemment décrit. En effet, de couleur légèrement jaunâtre, elle présente des fossiles sur son profil droit et la partie postérieure du crâne.

Cette tête a été brisée de manière oblique à la base du cou. Le volume des oreilles a en grande partie disparu, seule la silhouette de son oreille droite est encore visible. La pointe du nez a été brisée à une époque récente et de nombreux éclats affectent la surface de la pierre, notamment au niveau de la partie supérieure de la coiffure, sur la pommette gauche et la joue droite. Un éclat plus important crée une dépression à la naissance du nez. On peut noter des épaufures sur l'angle interne de la paupière gauche et à l'extrémité de l'arcade sourcilière droite. Remarquons toutefois que l'état de conservation de cette tête est relativement bon.

Si l'on considère l'ensemble de la sculpture, l'usage des outils semble quelque peu rude et parfois maladroit. Notons en outre que la surface des joues est marquée de traces de ciseau et de gradine s'accroissant sous les paupières inférieures. De plus, l'épiderme est sillonné par ce qui semble être l'effet de l'action d'une râpe<sup>11</sup>.

Cette tête, légèrement inclinée vers l'arrière, est le portrait d'une femme d'âge mûr. Le visage, de forme ovale présente un front assez court sillonné de trois rides

profondes. Des rides du lion sont gravées de manière maladroit et légèrement désaxée entre les arcades sourcilières. Celles-ci, en arête, sont surmontées d'un large canal qui s'adoucit vers les tempes. Les yeux, en amande, bien ouverts, présentent un globe oculaire lisse et bombé. Ses paupières supérieures sont épaisses et leur dessin se prolonge sur les tempes. Elles sont délimitées par un profond sillon peu net repris au ciseau. Le nez est large et droit, les narines sont assez schématiques.

En revanche, la représentation des sillons nasogéniens et du sillon naso-labial est plus précise. Ce dernier surmonte une petite bouche délicate qui semble esquisser un léger sourire. La commissure des lèvres est d'ailleurs marquée par un petit creux. Le menton, fort, s'arrondit à la pointe. Il surmonte un cou épais, qui semble comme gonflé. À sa base et sur une partie de la nuque, un reste de représentation de vêtement est encore visible.

La coiffure est la particularité de ce portrait. La chevelure partagée par une raie médiane, descend de chaque côté du visage en d'épais crans. Une mèche est dégagée devant chaque oreille et se termine en pointe au niveau du lobe. Derrière chaque pavillon, ce qui s'apparente à une natte se détache de l'ensemble de manière artificielle. Il s'agit sans doute de la représentation de nattes postiches.

Celles-ci, s'épaississant, descendent jusqu'à la nuque où elles se croisent pour remonter ensuite vers le sommet du crâne. À cet endroit, elles se fondent l'une dans l'autre pour former une espèce de couronne très légèrement triangulaire vue de dessus.

11. Je remercie chaleureusement André Merle, tailleur de pierre et sculpteur, pour ses remarques avisées quant à l'usage des outils.

Il convient de remarquer que, hormis les quelques rares incisions visibles sur la partie crantée de la coiffure, l'ensemble ne présente aucune indication du détail des mèches.

Si l'on associe ce constat aux fossiles bien visibles et aux traces d'outils laissées apparentes, nous pensons que cette sculpture était couverte d'un enduit et supposons que ces détails étaient peut-être peints.

D'emblée, Eugène Massoubre a reconnu en cette tête au caractère réaliste, un portrait.

S'essayant à la dater, il s'est fondé sur une comparaison avec les portraits monétaires. Il a proposé tout d'abord une liste d'impératrices du III<sup>e</sup> siècle, pour ensuite réorienter sa datation vers le II<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. Cette hésitation est compréhensible au vu de la composition de la coiffure.

Le goût pour les crans et ondulations s'est développé sous Hadrien, comme l'a rappelé Emmanuelle Rosso<sup>13</sup>. Nous en avons un exemple bien daté à Bordeaux avec la stèle funéraire de Domitia Peregrina<sup>14</sup>. Toutefois, l'agencement des nattes du portrait pétrucore pourrait également rappeler la mode féminine de l'époque sévérienne. Ce qui n'exclut en rien la représentation des crans qui étaient encore en vogue à cette époque. Cependant, l'absence de chignon est étrange. D'autre part, si l'on considère le fait que les globes oculaires de ce portrait sont parfaitement lisses, on peut être tenté de proposer une datation plus haute. Le fragment d'un portrait de Sabine, conservé dans les réserves du musée du Capitole à Rome<sup>15</sup>, présente un agencement de mèches sur la partie postérieure du crâne qui pourrait être quelque peu comparable. Notons toutefois que le croisement se fait plus haut sur la tête et que la coiffure est plus souple.

Selon certains auteurs<sup>16</sup>, il arrivait que les dames de la Gaule romaine simplifient des coiffures trop complexes, peut-être en avons-nous là un exemple, ou bien est-ce le résultat d'une mauvaise compréhension par le sculpteur de la mode en faveur à l'époque de la réalisation de ce portrait ?

La représentation sans concession des marques du temps n'est guère surprenante pour un portrait privé ainsi que l'a expliqué Jane Fejfer<sup>17</sup>. Ce phénomène,

d'autant plus prégnant en Gaule, n'est malheureusement pas un critère de datation.

Si l'on se tourne vers le contexte archéologique, nous ne sommes guère plus avancés puisque les fragments de marbre et de décors peints ont disparu. En ce qui concerne ces derniers, la description d'Eugène Massoubre, très précise, n'apporte rien de significatif au point de vue chronologique. En effet, si l'on se réfère à l'ouvrage d'Alix Barbet<sup>18</sup>, les couleurs décrites ont été utilisées du I<sup>er</sup> au IV<sup>e</sup> siècle en Gaule romaine.

En revanche, les motifs décrits : des roses, semblent bien confirmer le contexte funéraire.

Tout en restant prudent (rappelons que nous n'avons aucune stratigraphie certifiant que ces fragments étaient associés à ce portrait) on peut malgré tout être tenté de penser que ce portrait aurait pu appartenir à un grand monument funéraire. Cette hypothèse n'a a priori rien d'incohérent pour Vesunna puisque la présence, dès l'époque augustéenne, de grands mausolées dans la ville est attestée par les travaux de Jean-Pierre Bost et Georges Fabre<sup>19</sup> et de Dominique Tardy. Cette dernière, se fondant sur la localisation des remplois dans le rempart du IV<sup>e</sup> siècle, a en outre émis l'hypothèse de l'existence, dès le Haut-Empire, d'une voie débouchant de la Porte Normande et se dirigeant vers la nécropole (**fig. 1**), le long de laquelle auraient été installées des concessions funéraires attribuées à de grands mausolées<sup>20</sup>. Le lieu de découverte de ce portrait correspondrait tout à fait. Se pose alors à nouveau la question de la datation. En effet, au III<sup>e</sup> siècle la crise a engendré une désaffection des notables pour Vesunna qui commençaient à négliger l'entretien de l'équipement monumental et préféraient séjourner de plus en plus, voire s'installer, à la campagne<sup>21</sup>. La nécropole de la gare était encore utilisée au III<sup>e</sup> siècle, mais nous sommes en droit de nous demander si la construction ou l'entretien de grands monuments funéraires était encore d'actualité.

Au vu de ces divers éléments et interrogations, nous proposons d'identifier cette tête comme un portrait funéraire du II<sup>e</sup> ou, avec plus de réserves du III<sup>e</sup> siècle.

Les trois têtes suivantes sont de provenance locale. Nous partons du principe qu'elles ont été découvertes à Périgueux, car très rares sont les sculptures provenant du reste du département dont l'origine n'est pas spécifiée précisément dans les sources habituelles.

12. Massoubre 1857, 68.

13. Rosso 2012, 276.

14. Maurin, Navarro Caballero 2010, 307, n°108.

15. Fittschen, Zanker 1983, 12, n°11. Je tiens à remercier M. le Professeur J.-Ch. Balty pour les conseils et orientations bibliographiques qu'il m'a donnés à la suite de cette communication.

16. Rémy, Mathieu 2009, 19.

17. Fejfer 2008, 356.

18. Barbet 2008, lire la partie sur la méthode de datation, 23 à 24 et celle sur les couleurs 29 à 30.

19. Bost, Fabre 2001. Ces auteurs ont pu reconnaître dans le corpus épigraphique de Vesunna une douzaine de mentions de grands monuments funéraires : 54, 61, 64, 68, 72, 74, 77 (?), 81, 84, 86 (?), 107, 123.

20. Tardy 2005, 124.

21. Girardy-Caillat 2011, 36-37.





Fig. 3. Tête féminine 2000.3.67, vue de face, vue arrière  
(Cliché Bernard Dupuy pour le musée Vesunna, Périgueux).

## 2. Tête féminine 2000.3.67 (fig. 3)

Cette première tête n'apparaissant qu'en 1928 dans le recueil d'Émile Espérandieu<sup>22</sup> est une petite tête féminine haute de 20 cm sur 16,5 cm de large, avec une épaisseur de 15,5 cm. Elle semble avoir subi de nombreux chocs et la surface de la pierre est très usée. La pointe du nez a disparu et l'élément que nous appellerons, pour plus de facilité, sa couronne, a été brisé au niveau du sommet du crâne. Le modelé de ce visage est assez médiocre, sans grand relief. Les arcades sourcilières, peu saillantes, surmontent de petits yeux en amande presque bridés. Le globe oculaire est bombé. La bouche est à peine détaillée, elle est légèrement entrouverte par un trait de trépan et semble s'affaïsser vers sa gauche. Les joues sont très larges et plates, les pommettes ne sont pas indiquées. Les oreilles ne semblent pas représentées autrement que par un relief non détaillé. Le menton est lourd au-dessus du cou relativement fin.

La coiffure semble divisée par une raie médiane. Les cheveux, relâchés dans le cou, paraissent simplement retenus au niveau des oreilles. Là encore, aucune indication de mèche n'est visible, à part peut-être au niveau du profil droit.

L'arrière de la coiffure n'est pas clair, s'agissait-il d'un catogan ou d'une large tresse repliée ? Le retour de la masse de cheveux sur les côtés du cou ne plaide pas beaucoup en faveur de la première hypothèse. Pour la seconde, l'élément perturbant est cette espèce de couronne qui aurait été recouverte par la tresse. De plus, l'absence de détail : végétal ou de mèches de cheveux,

nous empêche de définir ce que cet élément peut être. Bien que cette sculpture soit difficilement compréhensible, nous n'excluons pas la possibilité qu'il puisse s'agir d'un portrait funéraire dont la coiffure aurait été mal interprétée. Le peu de réalisme du visage, ressemblant ici étrangement à une sculpture grecque archaïque, serait caractéristique d'une période tardive, si l'on en croit l'ouvrage de Chantal Nerzic<sup>23</sup>, mais cette couronne et les dimensions de cette tête posent problème. Nous restons donc dans l'incertitude aussi bien pour sa datation que pour son identification.

Nous disposons d'un peu plus d'élément pour les deux têtes suivantes que nous présentons ensemble du fait de leurs similitudes stylistiques évidentes.

## 3. Têtes masculine G119 (fig. 4) et féminine 2000.3.24 (fig. 5)

La première a été découverte avant 1862 puisqu'elle apparaît dans le catalogue du musée<sup>24</sup>. La seconde n'y est pas mentionnée mais est incluse dans le recueil d'Émile Espérandieu de 1908<sup>25</sup>. Ce dernier a commis l'erreur de la confondre avec le portrait de la gare précédemment présenté. De ce fait, cette tête a longtemps été considérée comme provenant de ce quartier, toutefois toutes les recherches effectuées dans ce sens n'ont rien donné.

Si l'on considère la première tête individuellement, on peut être tenté de penser, comme Émile Espérandieu,

22. Espérandieu 1928, 192, n°7558.

23. Nerzic 1989, 318.

24. Galy 1862, 20, n°119.

25. Espérandieu 1908, 238, n°1270.



Fig. 4. Tête masculine G119, vue de face, profil droit, profil gauche (Cliché Bernard Dupuy pour le musée Vesunna, Périgueux).



Fig. 5. Tête féminine 2000.3.24, vue de face, profil droit, profil gauche (Cliché Bernard Dupuy pour le musée Vesunna, Périgueux).

qu'il s'agissait d'une tête féminine portant la coiffure simple que l'on retrouve sur de nombreuses stèles funéraires gallo-romaines. Toutefois, son association avec la deuxième semble infirmer cette identification. Les caractères nettement plus féminins de la deuxième tendent à masculiniser la première.

La première tête haute de 34 cm de haut sur 24 cm de large, avec une épaisseur de 20 cm, a été brisée à la base du cou, qui a sans doute été retravaillée pour la restauration du début du XX<sup>e</sup> siècle. La partie postérieure du crâne a disparu, le sommet du crâne a été bûché et la pointe du menton, brisée. La grosse mèche surmontant son œil gauche a également été brisée et un éclat affecte son arcade sourcilière gauche. La pierre, riche en fossiles, donne un aspect rugueux à ce visage aux formes pleines qui était probablement peint. Les arcades sourcilières, matérialisées par une arête, surmontent de grands yeux dont les pupilles ont été profondément creusées au trépan. Celles-ci, décentrées, orientent le regard du personnage vers le ciel. Le nez, droit et large présente des narines rondes, bien dessinées. La bouche, entrouverte sur de petites dents espacées, semble s'affaisser vers sa droite et de profil, une forte avancée des lèvres est notable.

La coiffure est épaisse. Les cheveux sont ramenés vers le visage en de grosses mèches, en rouleaux, séparées par de profondes gorges. L'étrangeté réside ici dans le fait que chaque mèche se termine en trois courtes digitations qui rappellent la représentation de rangs de sépales retournés que l'on trouve dans le décor architectonique. L'épaisseur et l'organisation des masses de cheveux rappellent, dans un traitement plus simplifié, celle des portraits des jeunes garçons de l'époque

antonine. Le modelé plein du visage semble confirmer que nous sommes en présence du portrait d'un tout jeune homme.

Les caractères énoncés pour cette tête se retrouvent pour la suivante, mais de manière plus fine et surtout dans des dimensions plus réduites. En effet, celle-ci mesure 23,5 cm de haut sur 26 cm de large avec une épaisseur de 14 cm.

Nous avons là, les mêmes pupilles profondément creusées, le même regard dirigé vers le ciel et la même bouche à l'expression amère. En revanche, l'aspect anguleux des arcades sourcilières est nettement plus accentué ici, les joues sont moins pleines. Le nez plus droit. Et enfin, la coiffure semble plus courte et plus gonflée, mais une bonne partie en a disparu. Elle présente en outre ce même traitement végétalisé mais de manière moins évidente. La partie postérieure du crâne a complètement disparu et nous remarquons un arrachement plat sur son côté droit qui peut laisser penser que ce portrait était en haut relief. Si l'on observe les profils, il se serait alors agi d'un très haut relief. Ces deux sculptures appartenaient-elles au même ensemble ? Leur ressemblance indiscutable peut le laisser penser, il reste à savoir dans quel contexte.

Édouard Galy a identifié la première tête comme celle d'un bacchant couronné de feuillage<sup>26</sup>, sans doute à cause du traitement de la coiffure. Émile Espérandieu, la jugeant « fort barbare », a estimé qu'il s'agissait de la représentation d'une déesse plutôt qu'un portrait<sup>27</sup>.

26. Galy 1862, 20, n°119.

27. Espérandieu 1908, 238, n°1270.



Toutefois, le caractère individualisé de ces deux représentations laisse penser qu'il s'agit bien de portraits.

Le traitement des pupilles et l'expression amère de la bouche se retrouvent sur de nombreux portraits funéraires notamment celui du mausolée de Faverolles. Plus proche de Périgueux, à Bordeaux, est conservé le portrait de Martinus, qui présente le même regard et la même expression<sup>28</sup>. Dans le corpus des portraits funéraires en relief de Vesunna, nous n'avons rien de comparable. Seul un portrait féminin d'époque antonine pourrait apporter quelques points de comparaisons stylistiques tels la représentation des arcades sourcilière en arête et le modelé du visage<sup>29</sup>.

Si l'on revient aux mèches de cheveux, un rapprochement peut se faire avec deux modillons de corniche découverts par l'archéologue Charles Durand dans le rempart en 1911<sup>30</sup>. Datés du premier tiers du II<sup>e</sup> siècle par Dominique Tardy, ils témoignent, d'après cette dernière, du goût de l'époque à Vesunna pour la végétalisation des décors figurés<sup>31</sup>. Cette végétalisation aurait-elle pu gagner les portraits ? Rien n'est moins sûr. Peut-être faut-il simplement voir ici le travail d'un sculpteur peu habile dans le traitement des coiffures qui aurait utilisé une technique qu'il maîtrisait mieux.

Ces diverses observations nous conduisent à considérer que nous avons là deux portraits funéraires dont la coiffure de l'un, ainsi que le rapprochement fait avec le portrait féminin d'époque antonine, permettent de proposer une datation au II<sup>e</sup> siècle.

Pour conclure, il semble évident que ce corpus est bien mince pour en dégager des caractéristiques, si ce n'est des traits que l'on peut qualifier de provinciaux. Il est également très délicat de trouver de nouveaux points de comparaison avec les productions des cités voisines si l'on excepte les rapprochements qui ont déjà été faits depuis longtemps avec Burdigala. Quant aux comparaisons avec les productions plus lointaines, les quelques détails similaires nous font plus entrer dans le domaine de l'intuition que dans celui d'une recherche scientifique sérieuse. Il ne nous reste plus qu'à espérer que les travaux de restructuration du quartier de la gare, programmés par la mairie de Périgueux, nous apportent de nouveaux éléments de connaissance de la nécropole et, mieux encore de nouveaux portraits pour enrichir ce dossier.

## Bibliographie

- Barbet 2008** : A. Barbet, *La peinture murale en Gaule romaine*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 2008, 392 p.
- Balty 2008** : J.-C. Balty, *Sculptures antiques de Chiragan. Les portraits romains, I.5, La Tétrarchie*, Toulouse, Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse, 2008, 151 p.
- Blanc et al. 2004** : A. Blanc, C. Girardy-Caillat, J. Lorenz, E. Penisson, D. Tardy, L'approvisionnement en pierre de Périgueux antique (sculpture, décor architectural et décor plaqué), in *Carrières et constructions IV, 126<sup>e</sup> Congrès national des sociétés historiques et scientifiques*, Toulouse, 2001, 13-37.
- Bost, Fabre 2001** : J.-P. Bost, G. Fabre, *Inscriptions latines d'Aquitaine (ILA) Pétrucoros*, Bordeaux, Ausonius Éditions, 2001, 304 p.
- Durand 1920** : C. Durand, *Fouilles de Vésone (Compte-Rendu de 1912-1913)*, Périgueux, imprimerie de l'U.A.P., 1920, 108 p.
- Espérandieu 1908** : E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, t. II, Aquitaine*, Paris, Imprimerie nationale, 1908, 478 p.
- Espérandieu 1928** : E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, t. X, Supplément (suite) et tables générales du recueil*, Paris Imprimerie nationale, 1928, 291 p.
- Fejfer 2008** : J. Fejfer, *Roman portraits in context*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 2008, 592 p.
- Fittschen, Zanker 1983** : K. Fittschen, P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, Band III, Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse Frauenporträts*, Mainz am Rhein, P. von Zabern, 1983, 2 vol., 139 p., 222 p. de pl.
- Galy 1862** : E. Galy, *Catalogue du musée archéologique du département de la Dordogne*, Périgueux Imprimerie Dupont, 1862, 130 p.
- Girardy-Caillat 1998** : C. Girardy-Caillat, *Périgueux antique*, Paris, Éditions du patrimoine, Imprimerie nationale éditions, (collection Guides archéologiques de France 35), 1998, 96 p.
- Girardy-Caillat 2011** : C. Girardy-Caillat, Vesunna, Civitas Petrucoriorum I<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle, in A.-M. Cocula (dir.), *Histoire de Périgueux*, Périgueux Éditions Fanlac, 2011, 335 p.
- Massoubre 1857** : E. Massoubre, Chronique locale, in *L'Echo de Vésone*, Périgueux impr. Dupont, 1857, PRE417, Archives départementales de la Dordogne.
- Maurin, Navarro Caballero 2010** : L. Maurin, M. Navarro Caballero, *Inscriptions latines d'Aquitaine (ILA)*, Bordeaux, Bordeaux, Ausonius éditions, 2010, 688 p.
- Nerzie 1989** : C. Nerzie, *La sculpture en Gaule romaine*, Paris, Éditions Errance, 1989, 343 p.
- Rémy, Mathieu 2009** : B. Remy, N. Mathieu, *Les femmes en Gaule romaine, I<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - V<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.*, Paris, Éditions Errance, 2009, 239 p.
- Rosso 2012** : E. Rosso, Portrait d'une inconnue Inv. Ra 79 = 30.136, in J.-C. Balty, D. Cazes, E. Rosso, *Sculptures antiques de Chiragan. Les portraits romains, I.2, le siècle des Antonins*, Toulouse, Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse, 2012, 272-277.
- Tardy 2005** : D. Tardy, *Le décor architectural de Vesunna (Périgueux antique)*, Bordeaux, Aquitania supplément 12, 2005, 145 p.

28. Maurin, Navarro Caballero 2011, 370-371, n°162.

29. Musée de site Vesunna n°2000.3.4.

30. Durand 1920, 15, pl. XIV.

31. Tardy 2005, 119-120.





## Le portrait romain en Gaule

# Un portrait féminin en marbre découvert à Sercy (Saône-et-Loire)

**Michel Kasprzyk**

INRAP / UMR ARTEHIS, Dijon

### Résumé

Le village de Sercy (Saône-et-Loire), situé à environ 50 km au sud-est d'Autun, recouvre un important établissement antique celui de la *ciuitas Aeduorum* (cap. *Augustodunum* / Autun), qui a livré de nombreux fragments de sculptures romaines depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. En 1997, une surveillance de travaux d'adduction d'eau a permis de recueillir un portrait féminin en marbre, qui a été publié dans une revue à diffusion locale.

Une enquête réalisée en 2003 a permis de retrouver le portrait, qui avait été donné à la commune de Sercy par l'inventeur et le propriétaire de la parcelle.

**Mots-clés** : Portrait privé, marbre, période d'Auguste.

### Abstract

The village of Sercy (Saône-et-Loire), located about 50 km to the southeast of Autun, covers an important ancient establishment, that of the *ciuitas Aeduorum* (*Augustodunum* / Autun). The site revealed numerous fragments of Roman sculpture during the 19th century. In 1997, work for water conveyance brought to light a female portrait in marble, which has been published in a local journal.

A survey conducted in 2003 rediscovered the portrait, which had been given to the town of Sercy by the owner of the land.

**Keywords**: Private portrait, marble, Augustan period.

Le bourg de Sercy recouvre une importante occupation antique reconnue dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

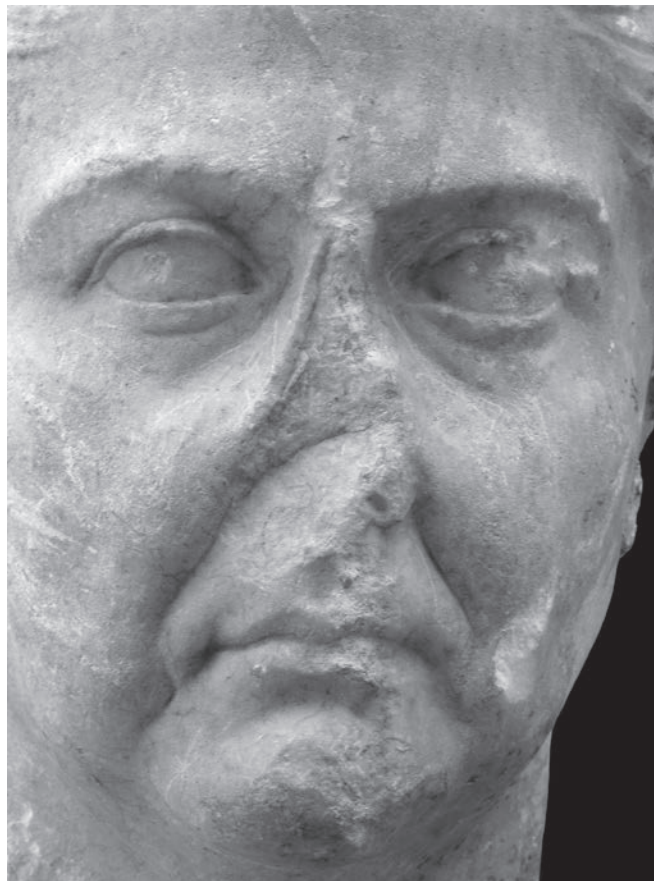
En 1835 dans la « maison Legros », les travaux de construction d'une maison ont entraîné la découverte de près de deux *mille carreaux en terre cuite* (5 par 3 par 1,2 cm) (un *opus spicatum* ?), la cuisse et le pied (L. = 13 cm) d'une statue en marbre<sup>2</sup>, des monnaies dont des frappes de Gordien et Crispus, une lampe<sup>3</sup>.

En 1888, dans la « maison Allonot », on a trouvé deux colonnes *fixées à un socle* [stylobate ?] et deux monnaies de Constantin et Crispus<sup>4</sup>. Près de cette même maison, en 1957, on a trouvé une autre base de colonne.

Vers 1891, dans la « maison Millot-Blondeau », on relate la découverte de céramique sigillée et d'amphore, d'une monnaie de Trajan<sup>5</sup>. En 1916, M. Millot a découvert un sol en béton, des éléments de tubulure d'hypocauste, des fragments de corniche en marbre blanc, une monnaie d'Antonin<sup>6</sup>.

En 1937, au milieu de ruines, on a trouvé un buste gallo-romain en calcaire, qui a été publié<sup>7</sup>. Lors de travaux d'adduction d'eau dans le village, peu avant 1955, M. Bonnefoy a observé de nombreux vestiges antiques en place dont des murs, pavements, piscines et hypocaustes. Vers cette date, dans la maison Allonot, on a découvert les fragments d'un édicule gallo-romain en calcaire<sup>8</sup> et dans une maison voisine, une statue de silène « à l'outre » en marbre d'environ 40 cm de haut<sup>9</sup>.

Lors de travaux de réseau dans le bourg en 1994, autour de la place J.-F. Clervoy, M. Bonnefoy a encore effectué d'importantes découvertes de substructions, murs, hypocaustes. Dans ces structures, il a recueilli de nombreux placages en marbre, des éléments architecturaux en calcaire, des fragments de statuette en marbre, et, dans la parcelle cadastrale A 386 (cadastre de 2012), une tête féminine en marbre de grandeur naturelle (H. = 28 cm)<sup>10</sup>, déposée à la mairie de Sercy peu après la découverte. Le reste du mobilier semble avoir rejoint les collections du musée des Grottes d'Azé (Saône-et-Loire).



La nature de l'établissement antique de Sercy demeure inconnue et on ne peut trancher entre une importante villa ou une agglomération de type *vicus*. La richesse des éléments décoratifs orienterait cependant vers un établissement rural aristocratique, sans preuve déterminante.

### Description du portrait en marbre

La tête féminine trouvée dans les années 1990 est en marbre blanc. Elle est haute d'environ 28 cm, dans un bon état de conservation général. Brisée à la hauteur du cou, elle montre quelques cassures anciennes (nez, mèches au dessus du front, sommet du crâne, éclats à la base du cou), d'autres plus récentes (épaufure partant de la joue droite, passant sur l'oreille droite et atteignant l'arrière du crâne ; petits impacts à proximité de la commissure gauche des lèvres, sur l'œil et l'oreille gauche). De petites concrétions grises sont visibles sur le côté gauche de la tête, sans qu'elles gênent la lisibilité du support.

Le visage est ovale, le menton légèrement proéminent. Le front est plat, sans rides, les arcades sourcilières

1. Rebourg 1994, 106-107.

2. Espérandieu 1938, 8257.

3. Ragut 1838 ; Monnier 1839.

4. Armand-Calliat 1937, 272-273.

5. Armand-Calliat 1937, 272-273.

6. Armand-Calliat 1937, 272-273.

7. Anonyme 1952.

8. Bonnefoy, Parriat 1955 ; Armand-Calliat 1955.

9. Guey 1956, 275-278, fig. 16.

10. Bonnefoy 1996.



Photos du portrait de Sercy.  
Clichés : Michel Kasprzyk  
Détourage : Simon Loiseau (Inrap).





peu marquées, quelque peu anguleuses, ne laissent pas voir de sourcils. L'œil est lisse, les paupières ainsi que la caroncule lacrymale sont bien dessinées, la paupière inférieure est plus épaisse. Une ride marquée tombe de chaque œil. Les joues sont pendantes, le sillon nasogénien est très marqué. Les lèvres sont fines, légèrement tombantes aux commissures. Le pli naso-labial, endommagé, semble peu profond.

La coiffure est partiellement marquée par un voile. Les cheveux assez longs sont disposés en bandeaux ondulés sur les tempes<sup>11</sup>. Ils dégagent entièrement les oreilles et sont ramenés en arrière en formant un chignon placé assez haut. Sur le front les cheveux peignés en une large bande, formaient un rouleau frontal (*nodus*) qui reste pas trop développé, puis ils rejoignaient le chignon à l'arrière. Le voile fin serré autour de la tête, laisse apercevoir une partie des cheveux sur la nuque, mais ne permet pas de distinguer les détails de la coiffure.

Le portrait est celui d'une femme d'âge mûr, il semble exclu qu'il puisse s'agir d'une divinité. Le traitement réaliste du visage, indique un portrait privé, probablement funéraire, d'une inconnue. Toutefois, la coiffure, laisse comparer ce portrait avec celui des femmes de la maison impériale de la période augustéenne. En effet, cette coiffure est caractéristique de premières effigies de Livie<sup>12</sup>, de Julie et de leurs contemporaines<sup>13</sup>. Plus particulièrement, on peut le rapprocher du portrait de Julie de Béziers (type Béziers-Copenhague)<sup>14</sup>. Le portrait de l'inconnue de Sercy, en dépit de l'âge marqué du personnage, a gardé du portrait impérial dont il s'inspire, le même traitement délicat des chairs, de la bouche et des yeux.

## Conclusion

La découverte de portraits en marbre dans les *ciuitates* de Gaule Lyonnaise demeure rare. Dans la cité des Éduens, on ne peut guère citer que les exceptionnels portraits de Saincaize (Nièvre)<sup>15</sup>, qui semblent associer un notable inconnu (éduen ?) et l'empereur Hadrien. Les autres découvertes de sculpture en marbre en ronde-bosse sont généralement de bien plus petites dimensions et semblent essentiellement ressortir de l'iconographie mythologique.

À Sercy, la récurrence de découvertes de sculptures en marbre indique à l'évidence un établissement de statut élevé, dont la nature ne sera déterminée que par des découvertes complémentaires.

## Bibliographie

- Alexandridis 2004** : A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses : eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mayence, Ph. von Zabern, 2004, 432 p.
- Anonyme 1952** : Anonyme 1952, Séance du 28 juillet 1951, *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon*, XXXIII, 1, 1952, 30-31.
- Armand-Calliat 1937** : L. Armand-Calliat, *Le Chalonnais gallo-romain. Répertoire des découvertes archéologiques faites dans l'arrondissement de Chalon*, Chalon-sur-Saône, 1937, 296 p.
- Armand-Calliat 1955** : L. Armand-Calliat, Sculptures gallo-romaines trouvées à Sercy, *Revue Archéologique de l'Est*, VI, 4, 1955, 394-401.
- Balty, Cazes 1995** : J.-C. Balty, D. Cazes, *Portraits impériaux de Béziers. Le groupe statuaire du forum*, Toulouse, Musée Saint-Raymond, 1995, 133 p.
- Balty, Cazes 2005** : J.-C. Balty, D. Cazes, *Les portraits romains. 1. Époque Julio-Claudienne*, Toulouse, Musée Saint-Raymond, 2005, 209 p.
- Bonnefoy 1996** : M. Bonnefoy, Les découvertes gallo-romaines de Sercy, *La Physiophile*, 124, 1996, 76-102.
- Bonnefoy, Parriat 1955** : M. Bonnefoy, H. Parriat, Les découvertes de Sercy, *La Physiophile*, 44, 1955, 47-60.
- Espérandieu 1938** : E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, XI, Paris, Imprimerie nationale, 1938, 126 p.
- Guey 1956** : J. Guey, Informations archéologiques. XIV<sup>e</sup> circonscription, *Gallia*, 14, 2, 1956, 266-281.
- Monnier 1839** : A.-E. Monnier, Annuaire de Saône-et-Loire, Mâcon, 1839, 358 p.
- Ragut 1838** : C. Ragut, *Statistique du département de Saône-et-Loire*, II, Mâcon, 1838, 399 p.
- Rebourg 1994** : A. Rebourg, *Carte archéologique de la Gaule. Saône-et-Loire*, 71/3, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1994, 552 p.

11. Ils étaient enroulés peut-être autour d'un anneau, ou serre-tête : Balty, Cazes 2005, 183.

12. Alexandridis 2004, 117-137 n°10-51.

13. Balty, Cazes 2005, 186.

14. Balty, Cazes 1995, 54-59 n°3.

15. Voir dans ce volume : Deyts, Meissonnier, p. 127-136.

## L'étrange portrait de Forcalquier : une œuvre de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Age ?

**Caroline Michel d'Annville**<sup>1</sup>

Professeur en archéologie de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Age  
Université Paris-Sorbonne, Paris IV

### Résumé

En 1943, une tête plus grande que nature d'un jeune homme a été retrouvée dans le sous-sol de la cathédrale Notre-Dame du Bourguet à Forcalquier. Cette tête conservée actuellement dans les réserves de l'hôtel de ville a fait l'objet de brèves présentations lors de sa découverte puis dans un catalogue consacré au pays de Forcalquier. Cette tête, altérée sur une de ses faces, est d'une grande qualité : sculptée dans un marbre blanc, la réalisation en est particulièrement soignée, révélant un visage impassible au regard fixe. Le traitement des volumes de la face et surtout les yeux, fortement incisés, ont laissé penser qu'il pouvait s'agir d'une œuvre de la fin du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C., représentant un personnage officiel, un notable ou bien un jeune empereur, mais la comparaison avec d'autres œuvres connues plus tardives incite à attribuer ce portrait plutôt au haut Moyen Age, au VI<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Ce portrait, étonnant dans sa conception et appartenant à une période peu connue et peu étudiée, en Narbonnaise comme ailleurs, peut être le point de départ d'une réflexion sur les problèmes posés par les œuvres de la fin de l'Antiquité et du haut Moyen Age.

**Mots-clefs :** Portrait, sculpture, Forcalquier, Antiquité tardive, haut Moyen Age.

### Abstract

In 1943 the larger than life-size sculpted head of a young man was found beneath the cathedral of Notre-Dame du Bourguet in Forcalquier. This head, now kept in the reserve collection of the town hall, was briefly described at the time of its discovery and subsequently in a catalogue about Forcalquier. The head, damaged on one side, is a work of great quality: sculpted in white marble, it was made with particular care, and shows an impassive face with a steady gaze. The way in which the facial features were carved, and especially the deeply incised eyes, originally indicated that it dated from the end of the fourth century AD, and represented an official, a dignitary or perhaps a young emperor, but comparison with other, later works suggests that is more likely to date from the Early Middle Ages, the sixth century AD. This portrait, astonishing in its conception and belonging to a period that is little known and little studied either in Narbonese Gaul or elsewhere, may serve as a starting point for a consideration of the problems posed by works dating from Late Antiquity and the Early Middle Ages.

**Keywords:** Portrait, sculpture, Forcalquier, Early Middle Ages, Late Antiquity.

---

1. Avant tout propos, je tiens à remercier MM. Royer et Barruol qui m'ont fourni des renseignements précieux sur l'objet et MM. Balty et Baratte qui ont pris le temps d'observer cet objet curieux puis de m'indiquer des portraits similaires dans leur facture.

En 1943, dans le sous-sol de la cathédrale Notre-Dame du Bourguet à Forcalquier, dans les Alpes de Haute-Provence, une tête d'une facture peu commune a été trouvée. Elle a été recueillie par des maçons lors de travaux dans le chœur de la cathédrale, plus précisément dans un caveau se trouvant sous le maître autel. La tête est l'unique découverte remarquable signalée par les ouvriers et depuis lors aucune autre excavation n'a permis d'apporter de précisions sur la présence de cet objet dans la cathédrale<sup>2</sup>. Cette sculpture, aussitôt après avoir été découverte, a été déposée au musée de Forcalquier<sup>3</sup> et des notices la décrivant et l'attribuant à l'Antiquité lui ont été alors consacrées<sup>4</sup>. Ces courtes présentations s'accordent toutes sur le caractère étrange du portrait, mais non sur la datation : les études les plus anciennes, celles de M. Provence ou celle de P. Martel, ont attribué cette tête au II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. et, plus récemment, en 1990, G. Barraol a préféré y voir une production de l'Antiquité tardive, datant cette œuvre de la fin du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>5</sup> Le caractère singulier de ce portrait et les problèmes soulevés par une attribution à une période encore mal connue, en Narbonnaise comme dans les autres parties de l'empire romain tardif, engagent à s'interroger de nouveau sur cette œuvre.

### Un ancien portrait retailé (fig. 1, 2, 3 et 4)

Cette tête, plus grande que nature, a été sculptée dans un marbre blanc, peut-être du marbre de Carrare. Atteignant une hauteur de 47,7 cm (22 cm du menton à la limite des cheveux) et une circonférence de 69 cm, elle est portée par un cou à la puissance remarquable (un tour de cou de 49,5 cm), taillé en cône à la base sans doute pour insérer cette tête dans le corps d'une statue ou dans un autre support. Le visage a été altéré lors de sa découverte et de son transport au niveau de l'œil gauche,

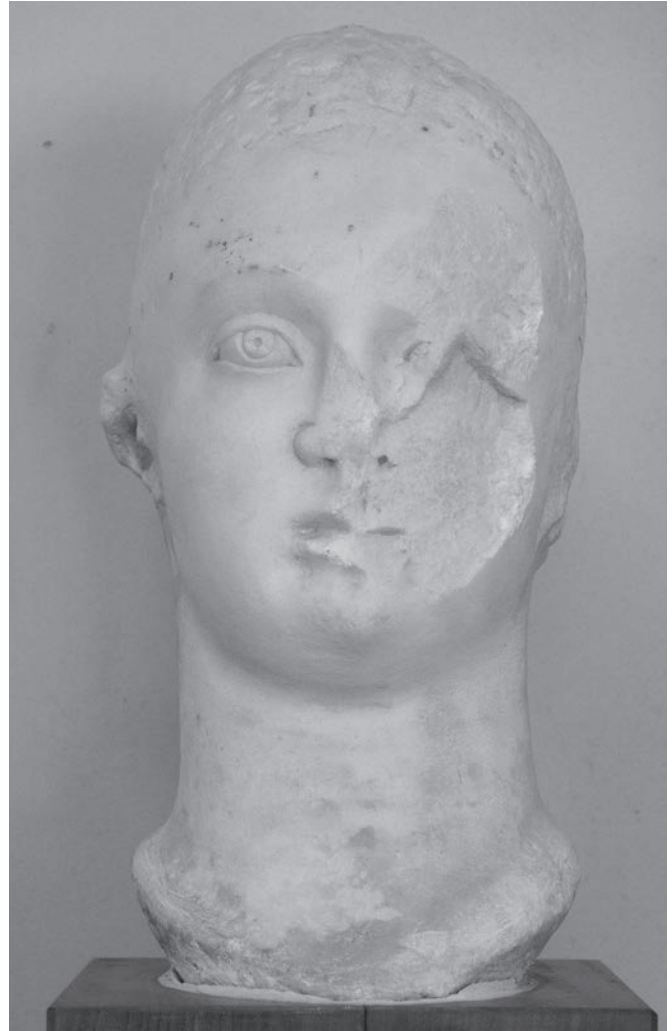


Fig. 1. Portrait vu de face (cliché R. Escoffier).

du nez et de la joue, ce qui n'empêche pas d'en saisir les principaux aspects.

Le visage est imberbe, avec des joues pleines, des lèvres petites et ourlées, surplombées par un nez peu typé d'après ce qu'il en reste : petit, court et plutôt épaté. Ces rondeurs et l'absence de traits marqués laissent penser qu'il pourrait s'agir d'une personne jeune, peut-être un adolescent. Sur cette face lisse, les yeux ressortent fortement. Saillants et largement ouverts, ils sont en outre bien dessinés : sur la partie restante, une courte et fine paupière, au dessin en amande, entoure un iris et une pupille, soulignés par de profondes incisions : un cercle pour l'iris et un trou circulaire pour la pupille, donnant un regard fixe et lointain au personnage. Les yeux sont surmontés par une arcade sourcilière peu saillante et, du moins pour l'œil conservé, le sourcil se devine tout juste, marqué par une arrête légèrement bombée s'estompant au niveau des tempes, et sans qu'aucune incision, même légère, n'évoque la pilosité du sourcil.

2. M. C. Varano qui a réalisé un doctorat sur Forcalquier n'a pas pu collecter d'informations complémentaires, voir M. C. Varano, *Espace religieux et espace politique en pays provençal au Moyen Âge (IX<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). L'exemple de Forcalquier et de sa région*, 3 vol., Doctorat manuscrit, Université Aix-Marseille I, 2011.

3. Cette tête est déposée dans les réserves de l'Hôtel de Ville et n'est visible librement que durant l'été. Elle est exposée actuellement au milieu d'objets divers.

4. Ces notices ont été réalisées d'abord lors de sa découverte, puis dans le cadre de l'élaboration du recueil d'Espérandieu et, en dernier lieu, ces éléments ont été repris pour une courte notice dans un catalogue consacré au pays de Forcalquier, voir en bibliographie : Provence 1947, 19-20 et 1952, 31-32 ; Espérandieu 1966, 10, n°8632 ; Barraol 1990, 70-71.

5. Pour les différentes propositions, voir Provence 1947, 19-20 et 1952, 31-32 ; Espérandieu 1966, 10, n°8632 ; Barraol 1990, 70-71.



Fig. 2. Profil droit (cliché R. Escoffier).



Fig. 3. Profil gauche (cliché R. Escoffier).

Si la face présente quelques altérations, elle reste néanmoins lisible, mais il manque un élément décisif pour l'interprétation et la datation, la coiffure, puisque la chevelure du personnage semble avoir été ôtée. La calotte crânienne, déformée jusqu'à paraître plus haute et plus étroite que nature, présente des traces de piquetage nettes sur ses contours et plus grossières sur sa partie sommitale (**fig. 4**). L'oreille gauche a disparu récemment, sans doute au moment de sa découverte et l'autre semble comme tronquée : la forme en est à peine lisible. G. Barraol a suggéré que la chevelure comme les oreilles n'ont peut-être pas été sculptées. Il restitue volontiers un couvre-chef masquant les irrégularités et la déformation du crâne, dont il resterait des traces de rouille encore nettement visibles : une trace horizontale apparaît sur le crâne, aussi bien du côté droit que du côté gauche, au niveau des tempes et du front.

Cependant, un détail n'a jamais été relevé qui laisse penser que l'objet a une histoire sans doute plus longue



Fig. 4. Partie sommitale de la tête (cliché R. Escoffier).



et plus compliquée<sup>6</sup>. En effet, à la base de la nuque, du côté gauche, trois courtes mèches apparaissent (**fig. 3**). Elles semblent avoir échappé à la taille de la coiffure, nette du côté droit et plus grossière du côté gauche. Ainsi les traces de piquetage ne seraient pas l'indication d'une partie laissée brute par le sculpteur, mais elles révéleraient plutôt les transformations qu'aurait subies un ancien portrait, et les mèches encore visibles seraient le vestige de la chevelure, retouchée afin de pouvoir placer un ornement métallique aujourd'hui disparu : un diadème ou un casque. L'hypothèse du remaniement d'un ancien portrait pourrait également être confortée par l'aspect à peine dégrossi de l'oreille droite et la disproportion entre un cou puissant et une tête assez petite. Si les indications manquent sur le visage pouvant témoigner d'un amincissement de la matière<sup>7</sup>, les oreilles paraissent bien avoir été retaillées, ne laissant de l'oreille droite, la seule conservée, qu'une partie du pavillon (la conque et le tragus) traitée sans soin. Comme le note M. Prusac, les oreilles sont une des parties les plus difficiles à reprendre lorsque le portrait est remodelé, combien même le sculpteur manifesterait une bonne maîtrise technique<sup>8</sup>.

En raison de son état de conservation et des retouches, il reste difficile de reconstituer le premier portrait. Il faut donc se contenter de noter l'existence de phases dans le portrait visible aujourd'hui : l'une liée à un premier temps d'existence de l'effigie, à la création elle-même, et la seconde caractérisée par la taille du portrait d'origine afin de lui donner un nouvel aspect, l'une et l'autre restant à fixer dans le temps.

### Un portrait de l'Antiquité tardive ?

L'aspect singulier de cette sculpture et l'absence d'éléments de datation lors de la découverte rendent difficiles l'interprétation comme la datation. Le remaniement d'un portrait plus ancien en complique également

la lecture, mais l'ensemble des indices, la réutilisation de matériau comme l'aspect général<sup>9</sup>, laisse penser que la tête de Forcalquier appartient à l'Antiquité et certains détails comme le dessin de l'œil, comparable à d'autres exemples connus, plaideraient en faveur d'une retouche faite dans l'Antiquité tardive, voire au début du haut Moyen Âge<sup>10</sup>. L'hypothèse reste toutefois à consolider car les recherches sur la sculpture antique tardive et du haut Moyen Âge sont encore hésitantes, même si des travaux décisifs ont été réalisés<sup>11</sup>, en raison du petit nombre de cas connus, souvent d'ailleurs encore mal documentés (aucun n'a été trouvé dans un contexte archéologique). La difficulté des études pour cette période tient au manque de repères précis et bien identifiables et de séries permettant d'établir des critères de datation et d'interprétation plus sûrs.

G. Barruol avait proposé de dater ce portrait du IV<sup>e</sup> siècle, mais la tête pourrait bien se rapprocher d'autres œuvres pour lesquelles une datation encore plus avancée dans le temps a été suggérée. En effet, les caractéristiques plastiques de la tête de Forcalquier ne permettent pas d'établir une filiation avec des portraits du IV<sup>e</sup> siècle, de l'époque de Constantin et de ses fils, jouant certes sur les formes lourdes et puissantes héritées de la période tétrarchique mais avec des détails naturalistes dans la représentation permettant de caractériser l'individu<sup>12</sup>. Le portrait de Forcalquier ne présente pas non plus les critères formels particuliers de la fin du IV<sup>e</sup> siècle, marqué par un retour à des formes plus classicisantes, moins anguleuses et plus étirées<sup>13</sup>. L'œuvre paraît plus proche d'une série de portraits sculptés à partir de la fin du IV<sup>e</sup> siècle, après la disparition de Théodose, voire dès le début du V<sup>e</sup> siècle, qui se définit par des formes pleines et comme figées, où certaines parties du visage comme le front, les tempes et les joues paraissent continues, avec une forte accentuation du dessin des

6. G. Barruol a émis également l'hypothèse d'un remaniement, mais il ne semble pas avoir relevé l'existence de ces trois mèches, du moins il ne les signale pas dans la description de l'œuvre, Barruol 1990, 70-71.

7. Des traces de gradines sont visibles sur le visage, mais il est difficile de voir si elles correspondent à un nouveau lissage. M. Prusac a constaté que les reprises de portrait entraînent une réduction du volume et aboutissent à une disproportion entre la tête et le visage, mais pour avoir des certitudes il faut quelques indices, notamment dans les oreilles, les yeux et le nez qui est la partie la plus difficile à retravailler, voir Prusac 2011, 83-84.

8. Lorsque le sculpteur retaille les cheveux, il tente de reprendre aussi les oreilles, avec plus ou moins d'habileté – voir la planche consacrée à ces retailles dans Prusac 2011, pl. 150 et voir les commentaires p. 86-87. Parfois le sculpteur laisse intacte cette partie, laissant les oreilles et les cheveux d'origine.

9. M. Prusac note que la pratique de la réutilisation de matériau est courante dans l'Antiquité du 1<sup>er</sup> siècle au VI<sup>e</sup> siècle, et surtout dans l'Antiquité tardive, voir Prusac 2011, 60-78.

10. Lors de la présentation de cette œuvre, M. Denti a remis en cause l'attribution de cette tête à la période antique, préférant y voir une œuvre plus récente imitant une tête ancienne.

11. Voir les titres donnés en bibliographie et les ouvrages cités infra.

12. Voir en dernier lieu par exemple M. Bergmann, Konstantin und der Sonnengott. Die Aussagen der Bildzeugnisse, in : *Konstantin der Grosse, Geschichte – Archäologie – Rezeption, Internationales Kolloquium (Trèves, oct. 2005)*, Trèves 2006, 143-161 ; ou encore voir C. Parisi Presicce, L'abbandono della moderazione. I ritratti di Costantino e della sua progenie, in : A. Donati et G. Gentili, *Costantino il Grande*, Rimini 2005, 138-165.

13. Voir par exemple B. Kiilerich, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. Studies in the so-called Theodosian Renaissance*, Odense, Odense University Press, 1993, 385 p.

yeux<sup>14</sup>. L'ensemble renforce la frontalité typique de cet art de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge.

Une tête trouvée à Gubbio, en Italie, représentant un homme plus âgé, a des similitudes avec la tête de Forcalquier dans le traitement des volumes et des yeux<sup>15</sup> : ils sont plus grands que nature, avec les pupilles et les iris également gravés sur un globe oculaire assez saillant, entourés de paupières travaillées de façon à accroître l'intensité du regard, les yeux étant surmontés de sourcils matérialisés par des lignes arrondies bien dessinées. Le crâne nu – dans son cas, ce traitement est délibéré puisqu'aucune trace de retouche n'est visible – devait être couvert d'un casque en métal dont il reste des traces de rouille. Dès 1964, Hans Peter L'Orange s'est interrogé sur ce portrait qu'il présentait aussi comme énigmatique. L'étude stylistique et l'analyse historique lui ont permis de proposer une datation et une identification du personnage. Le type de regard qu'il désigne comme « transcendant » – le personnage semble voir au-delà des lieux et du temps – et le traitement des masses du visage placeraient, selon H. P. L'Orange, le travail de la tête tard dans l'Antiquité, au V<sup>e</sup> siècle, voire au VI<sup>e</sup> siècle.

Il fait un parallèle entre le portrait de Gubbio et d'autres pièces, notamment deux portraits conservés à Rome<sup>16</sup>, datés tous deux de la fin du V<sup>e</sup> siècle ou du début du VI<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Le portrait masculin a été attribué tour à tour à Léon 1<sup>er</sup> (457-474) ou à Justin II (565-578)<sup>18</sup> et la représentation féminine a été identifiée, par les uns, comme la représentation de la reine des Goths Amalasonte (V. 500-535) et, par d'autres, comme le portrait d'Ariadne la Byzantine (V. 457-515), cette hypothèse étant privilégiée<sup>19</sup>. Le traitement des formes est similaire, avec néanmoins quelques nuances : les têtes romaines sont davantage rondes et lisses, traitées comme des masques. Les tensions du visage semblent

s'effacer au profit d'un visage inerte. L'effet est renforcé sans doute par des yeux encore plus fixes, aux iris en creux, plus largement évidés, destinés à recevoir une pierre ou un autre matériau. Selon H. P. L'Orange, la tête de Gubbio adopte une simplification des formes proches, en conservant néanmoins une tension forte de la musculature qui trahit encore l'individualité. De fait, il date la tête de Gubbio de la même période mais avec quelques réserves en raison des nuances dans le traitement du visage. Comme la datation est difficile à établir, il identifie ce portrait avec prudence comme celui de Narsès (478-573), un eunuque devenu homme de confiance de Justinien. Le regard transcendant désignerait clairement selon H. P. L'Orange un homme de pouvoir (Narsès commande les armées face aux Barbares en 552, puis il est gouverneur d'Italie en 555) et le physique particulier de l'homme – un homme chauve – lui permet d'y voir la représentation de ce personnage décrit ainsi par les auteurs antiques<sup>20</sup>.

J. Meischner, qui a repris l'étude de ce portrait de Gubbio en 1990<sup>21</sup>, le compare avec deux représentations féminines qu'elle pense contemporaines<sup>22</sup> et l'une d'entre-elles, celle exposée à New York, présente des similitudes troublantes avec le portrait de Forcalquier : le visage est joufflu, sans traits véritablement marqués, animé par de grands yeux fixes, aux globes oculaires saillants, percés par un trou circulaire à l'emplacement de la pupille. La ressemblance tient surtout à la forme empâtée du visage, s'achevant par un menton légèrement saillant et pointu, soutenu par un cou assez épais. Elle est renforcée par une bouche, tout aussi menue, un nez similaire dans sa taille et sa forme, et des yeux bien dessinés, au contour presque identique, avec, en revanche, une différence dans le traitement de la pupille. Dans le portrait de New York, elle est marquée par un trou circulaire fixant le regard loin devant, tandis que dans la tête de Forcalquier, la pupille est gravée et semble légèrement tournée vers le ciel, comme dans le portrait de Gubbio. À la différence de la représentation de Forcalquier, la tête de New York est encore pourvue de sa coiffure, des cheveux bouclés, coupés courts à l'avant, formant des boucles en forme d'escargots, et longs à l'arrière, de façon à être tirés et maintenus par un bandeau. Si cette ressemblance singulière pourrait laisser penser que le portrait de Forcalquier représente une femme, le traitement du crâne et les traces de rouille encore visibles sur

14. J. Meischner note que des formes concentriques sont utilisés pour les yeux, marqués par une entaille large de l'iris pour les œuvres attribuables aux années 500 avec des variations selon les productions, voir Meischner 1989, 45-47.

15. Voir L'Orange 1964, 137-150.

16. L'un se trouve au Musée du Haut-Moyen à Rome (Museo Nazionale dell'Alto Medioevo) et l'autre, plus complet, au Musée du Capitole, Rome.

17. Pour le portrait du Musée du Capitole, la datation tient également à la coiffe particulière qu'elle porte : une coiffe qui couvre le front et les oreilles en débordant largement, ornée de plusieurs rangs de perles verticaux, qui croisent une double rangée horizontale de perles et de pierres, imitant le diadème impérial. Pour les références, voir infra.

18. Voir en dernier lieu la notice récapitulative dans Ensoli, La Rocca 2000, 583, n°272.

19. Voir en dernier lieu la notice récapitulative dans Ensoli, La Rocca 2000, 581-582, n°269.

20. Voir L'Orange 1964, 137-150.

21. Elle ne donne pas d'interprétation particulière pour ce personnage. Elle semble penser qu'il peut s'agir du portrait d'un particulier datant des années 500. Voir Meischner 1989, 47.

22. L'un des portraits est au Metropolitan Museum de New York et le second est à Istanbul, voir Meischner 1989, 46-47, pl. 5, 6, 8.

son pourtour, marquant l'emplacement d'une couronne ou d'un casque, viennent contrarier cette hypothèse et conforte celle du jeune homme.

Un autre portrait attribuable au début du VI<sup>e</sup> siècle, exposé au Musée civique de Forlì, en Italie, qui présente des caractéristiques physiques proches de celles du portrait de New York, mais avec des traits moins marqués, est également décisif pour l'interprétation. Ce dernier porte, en outre, une coiffe couvrant complètement la tête et ne laissant apparaître que des mèches d'une coiffure sans doute simple. Cette coiffe, haute et bordée d'un bandeau décoré de perles et de cabochons, ressemble à un casque. S. Sande l'interprète comme un couvre-chef porté par les rois goths, ce qui daterait le portrait des années 530. Elle propose de voir dans cette sculpture, la représentation d'Athalaric, figuré ici dans ses dernières années de règne, après 530<sup>23</sup>.

Cette série de sculptures incite à dater le portrait de Forcalquier du VI<sup>e</sup> siècle, peut-être de la première moitié du VI<sup>e</sup> siècle, mais en l'état actuel des recherches, trop peu d'éléments nous permettent de proposer une identification de la personne représentée. Compte tenu de la hauteur remarquable de l'objet (47,7 cm), il pourrait bien s'agir d'un personnage officiel, un notable ou bien un jeune empereur, mais malheureusement les repères figurés bien identifiés manquent encore. En outre, le contexte archéologique et historique reste mal connu, aussi bien au niveau local qu'à l'échelle régionale. Le passé romain de la ville de Forcalquier a souvent été mis en cause au point que certains historiens proposent de placer la fondation de la ville durant l'Antiquité tardive ou plutôt le haut Moyen Âge : une villa, la *villa Betorrida*, pourrait être à l'origine de la ville. Elle apparaît dans le polyptyque de Wadalde, document établi en 813-814 donnant la liste des *villae* passées dans le patrimoine de l'abbaye Saint-Victor de Marseille<sup>24</sup>. Cette attestation est unique et aucune découverte archéologique ne peut étayer cette hypothèse, à l'exception de la tête sculptée.

Quant à l'histoire de la Provence, encore aujourd'hui elle ne connaît que des « éclairages très irréguliers forts sur quelques décennies, à la fin du VI<sup>e</sup> siècle par exemple, à peu près nuls sur de très longues périodes » (M. Fixot)<sup>25</sup>. Objet de convoitise, la Provence connaît une période d'instabilité politique dont on saisit encore mal

les conséquences sur les sociétés de la fin de l'Antiquité et du haut Moyen Âge. Pour les premières décennies du VI<sup>e</sup> siècle, les régions proches de la Durance, comme la cité de Sisteron (le territoire de Forcalquier y était inclus), sont sous la domination des Wisigoths, puis des Goths de Théodoric<sup>26</sup>. La présence de ces derniers fut sans doute renforcée par l'établissement de postes militaires le long de la Durance<sup>27</sup>. La possession de la Provence était essentielle puisqu'elle favorisait la communication entre les Wisigoths d'Espagne et les Ostrogoths d'Italie, mais, en 536, elle passa sous l'autorité des Francs et, dès lors, la Provence fut tantôt soumise toute entière à une autorité unique, tantôt elle fut divisée, et il reste difficile d'en suivre les démembrements et la fixation des parts. Ces autorités, et surtout les Ostrogoths, ont conservé une culture traditionnelle romaine, la ravivant parfois pour établir une continuité politique<sup>28</sup>. La présence d'une sculpture de cette époque dans cette région pourrait ainsi trouver une justification historique.

Malgré l'ensemble de ces indices, il faut attribuer avec prudence ce portrait aux premières décennies du VI<sup>e</sup> siècle. Il faudra sans doute en reprendre l'analyse lorsque les recherches sur la statuaire antique tardive et du haut Moyen Âge fourniront des repères plus sûrs encore et que l'histoire de la Provence sera mieux connue car, en l'état actuel de la recherche, les historiens, les archéologues et les historiens de l'art ont le plus grand mal à faire coïncider l'armature historique et les éléments recueillis témoignant d'une réalité diffuse et ténue pour cette période.

23. Il serait mort jeune, à 18 ans, en 534. S. Sande compare le portrait aux représentations du dyptique d'Oreste, daté de ces mêmes années, voir Sande 1975, 89-90.

24. Voir E. Sauze, Le polyptyque de Wadalde : problèmes de toponymie et de topographie provençales au IX<sup>e</sup> siècle, *Provence Historique*, Fascicule 135, Tome 34, 1983, 3-33.

25. Voir M. Fixot, *La Provence des origines à l'an mil, Histoire et archéologie*, Ed. Ouest-France, Evreux, 1989, 443-493 (la citation est extraite de la p. 444).

26. Voir V.-L. Bourrilly, R. Busquet, L.-A. Constans, *Les Bouches-du-Rhône : encyclopédie départementale*, T. II : *Antiquité et Moyen Âge*, Paris-Marseille, 1924, 111 : en 508, les Ostrogoths s'installent en Provence et en 523, pour éviter leur intervention, leur sont concédées les cités de Cavaillon, de Carpentras, d'Orange, de Vaison, de Saint-Paul-Trois-Châteaux, d'Apt, de Sisteron, de Gap, d'Embrun. Voir en dernier lieu C. Delaplace, La Provence durant la domination ostrogothique (508-536), *Les Annales du Midi*, 244, 2003, 479-499.

27. Voir en dernier lieu, C. Michel d'Annoville, L'occupation de l'oppidum de Notre-Dame de Consolation à Jouques (Bouches-du-Rhône) durant l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, in : *La Méditerranée et le monde mérovingien : témoins archéologiques*, Aix-en-Provence, B.A.P. Suppléments 3, 2005, 129-133.

28. Voir par exemple V. Fauvinet-Ranson, *Decor civitatis, decor italiae. Monuments, travaux publics et spectacles au VI<sup>e</sup> siècle d'après les Variae de Cassiodore*, Edipuglia, Bari 2006, 527 p.

## Bibliographie

**Barruol 1990** : G. Barruol, Tête masculine, *Archéologie au pays de Forcalquier*, Les Alpes de lumière 103, Gap, 1990, 70-71.

**Bérard 1997** : G. Bérard, *Les Alpes-de-Haute-Provence*, Carte archéologique de la Gaule (04), Académie des inscriptions et belles-lettres, Paris, 1997, 567 p.

**Ensoli, La Rocca 2000** : S. Ensoli, E. La Rocca, *Aurea Roma, Dalla città pagana alla città christiana (Roma, 22 déc. 2000-20 avr. 2001)*, L'Erma di Bretschneider, Rome, 2000, 711 p.

**Espérandieu 1966** : E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, XV, suppléments, Paris, 1966, 173 p.

**L'Orange 1964** : H. P. L'Orange, Un ritratto della tarda antichità nel Palazzo dei Consoli di Gubbio, *Ricerche sull'Umbria tardo-antica e preromanica. Atti del II Convegno di studi umbri*, Gubbio, 24-28 mai 1964, Pérouse 1965, 137-150.

**Meischner 1989** : J. Meischner, Der letzte Kaiser. Zum Porträt der nachtheodosianischen Epoche bis 500 n. Chr. in : J. Bouzek, I. Ondrejova (dir.), *Roman Portraits. Artistic and Literary, Acts of the Third International Conference on the Roman Portraits (Prague 1989)*, Mayence, 1997, 45-47.

**Provence 1947** : M. Provence, Une tête romaine en marbre blanc découverte à Forcalquier en 1943, *Rhodania*, 1947, 19-20.

**Provence 1952** : M. Provence, Une tête romaine en marbre blanc découverte à Forcalquier en 1943, *Bulletin de la société scientifique et littéraire des Basses-Alpes*, n°191, 1952, 31-32.

**Prusac 2011** : M. Prusac, *From Face to Face, Recarving of Roman Portraits and the Late-Antique Portrait Arts*, ed. Brill, Leiden, Boston, 2011, 202 p, 155 pl.

**Sande 1975** : S. Sande, Zur Porträtplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, VI, 1975, 65-106.





## Deuxième Partie

# Nouvelles techniques d'investigations scientifiques



La Victoire devant l'accélérateur AGLAE du C2RMF (photo M. Aucouturier).



# Études des sculptures en marbre découvertes à Arles dans le Rhône : bilan des premières analyses

**Pascale Picard**

Directrice, musée Réattu

## Résumé

Les fouilles archéologiques subaquatiques menées dans le Rhône depuis 2007 ont renouvelé le faciès du matériel archéologique lié au dépotoir portuaire au profit d'un matériel urbain révélant des sculptures décoratives. Issues de contextes variés, privés, cultuels ou politiques, 67 pièces fragmentaires, de bronze, de calcaire ou de marbre, sont concernées et précisent notre connaissance de la rive droite du fleuve à Arles. Des investigations scientifiques ont permis des analyses technologiques et géologiques déterminant les carrières d'origines des marbres. À ce stade de la recherche, une prédominance de l'usage de marbres orientaux d'importation s'affirme pour la statuaire qui, dans certains cas pourrait être issues d'un atelier situé à Arles.

**Mots-clefs** : Rhône, sculpture, marbre, bronze, analyses, géologique, polychromie, 3D.

## Abstract

The underwater archaeological excavations conducted in the Rhône river since 2007 changed the characteristics of the archaeological artefacts connected to the harbour dump in favor of urban material revealing ornamental sculptures. This material includes 67 more or less fragmentary parts, of bronze, limestone or marble, from varied, private, religious and political contexts, and refines our knowledge of the right bank of the river in Arles. Scientific investigations have led to the determination of quarry origins for the marble. At this stage of research, there is a predominance of imported Oriental marble used for statuary, which, in certain cases, could have been produced in a workshop in Arles.

**Keywords**: Rhône, sculpture, marble, bronze, analyses, geology, polychromy, 3D.



Depuis plus de vingt ans, les fouilles archéologiques subaquatiques menées à Arles, dans le Rhône, sous la direction de Luc Long (DRASSM) sont déterminantes et permettent de préciser notre connaissance de l'activité portuaire, des réseaux commerciaux et de la navigation sur le fleuve depuis son embouchure en Méditerranée<sup>1</sup>. Ce n'est qu'à partir de 2005 que le faciès du mobilier archéologique mis au jour évolue de manière significative, au moment où les zones de recherches s'étendent en amont du pont autoroutier, sur la rive droite. Elles passent alors d'un dépotoir portuaire, principalement chargé d'amphores et de céramiques, à un dépotoir urbain où émergent les gravats de constructions romaines successives.

Un gisement lapidaire, essentiellement constitué de fragments de sculptures et d'architectures, est alors découvert, en zone 5. Issu de la sphère publique, privée et religieuse, il impose désormais une nouvelle approche de l'histoire de l'actuel quartier de Trinquetaille, situé face à la ville, entre les deux ponts contemporains.

La répartition de cet ensemble, le long des quais, se déverse sur une quarantaine de mètres depuis le bord, en suivant la pente de la berge vers le centre du chenal. Là, par 5 à 15 m de fond, les vestiges désolidarisés affleuraient à peine à la surface du limon, sous l'effet incisif du courant. La proximité d'un four à chaux mis en évidence par des fouilles terrestres, à proximité immédiate du fleuve, au niveau de l'ancienne gare maritime, pourrait être en connexion avec ces vestiges subaquatiques<sup>2</sup>. Il oriente vers l'hypothèse d'un contexte tardif lié à une crue ou à l'érosion par le Rhône d'un groupe lapidaire destiné au recyclage, stocké à l'origine près du four<sup>3</sup>.

En effet, ce quartier, pour lequel Jean-Maurice Rouquette parle de « malédiction », est voué aux réaménagements et à la destruction systématique depuis l'antiquité et ne retrouve un équilibre qu'à l'époque contemporaine<sup>4</sup>. De cette rive droite, à l'époque antique, nous ne conservons jusque-là qu'assez peu de sculptures. Les fouilles terrestres n'avaient livré qu'un petit ensemble n'excédant pas une dizaine de pièces, parmi lesquelles la tête de satyre du Louvre, une petite tête de Minerve ou encore une petite Vénus en bronze conservée à Arles<sup>5</sup>. Ce contexte souligne l'importance

historique de cet ensemble tout autant que le potentiel du fleuve qui devient un site déterminant conservant la trace de l'occupation de cette rive. De 2005 à 2009 les fouilles successives permettent de constituer et d'étudier 60 sculptures fragmentaires, majoritairement en marbre et 7 en bronze. Soit, un corpus de 67 fragments de sculptures.

La prise en charge de sculptures aussi exceptionnelles que le portrait représentant César, nous a incitée à « questionner ces oeuvres » dans le contexte d'un programme d'analyses scientifiques. Ainsi, le musée départemental de l'Arles antique, où sont déposées les collections arlésiennes du DRASSM, a engagé depuis 2009 plusieurs collaborations : avec le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) pour l'analyse des bronzes ; avec le Centre Interrégional de conservation et de restauration du patrimoine à Marseille (CICRP) pour l'analyse du lapidaire.

L'étude technologique des bronzes, sur laquelle nous ne reviendrons pas, a donné des résultats publiés dans le catalogue de 2009<sup>6</sup>, tandis que des analyses complémentaires font ici même l'objet d'une nouvelle communication sur les procédés de dorure employés dans l'Antiquité.

La partie lapidaire mérite quant à elle un commentaire des résultats obtenus pour la sculpture qui font également l'objet d'un rendu dans ce recueil. Des protocoles de coopération ont été engagés avec le CICRP, de 2009 à 2011, afin d'assurer des campagnes de prélèvements systématiques permettant de réaliser, à terme, une analyse géologique exhaustive du corpus. Il s'agissait d'identifier l'origine des marbres mais aussi d'effectuer des recherches de polychromie<sup>7</sup>.

## 1. Les analyses géologiques

Sur l'ensemble du corpus concerné 53 % des résultats sont encore en attente, aussi le commentaire proposé doit être considéré comme un rendu d'expérience en cours dont l'issue est tributaire des futurs engagements budgétaires et de la mobilisation des partenaires. Les orientations qu'il est néanmoins possible de projeter à cette étape de la recherche sont intéressantes et méritent d'être exposées.

1. Le bilan de ces travaux dans le catalogue d'exposition : Long, Picard 2009.

2. Philippe Mellinand 2009, Rapport de fouilles INRAP.

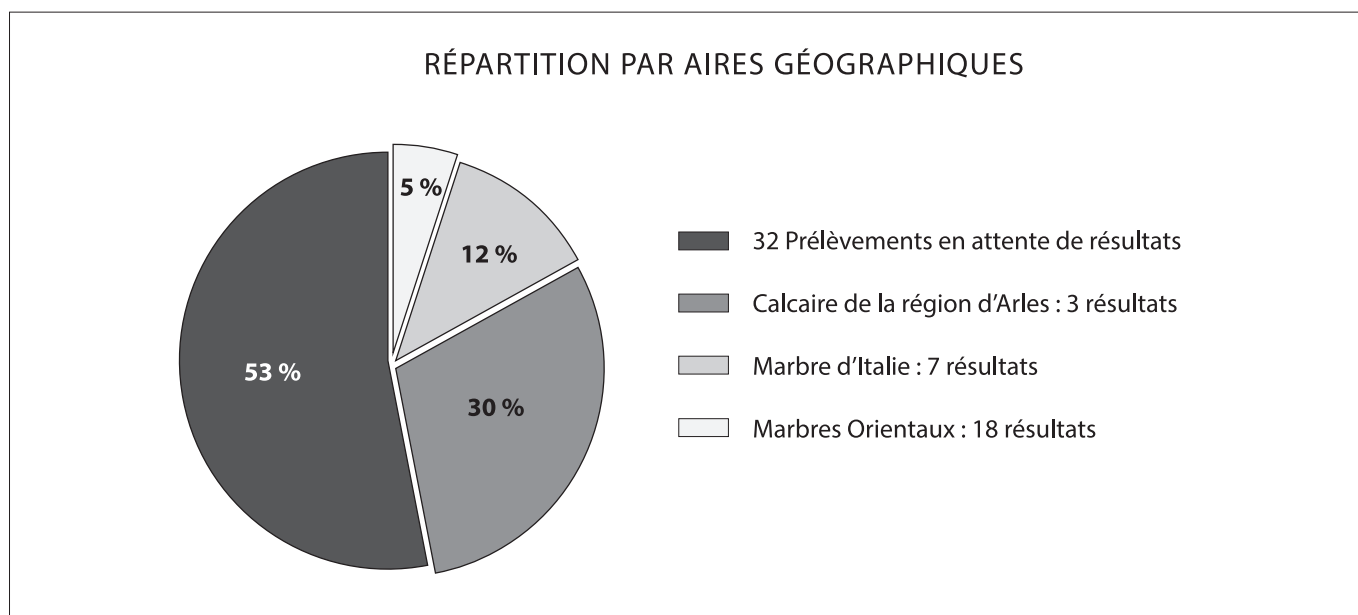
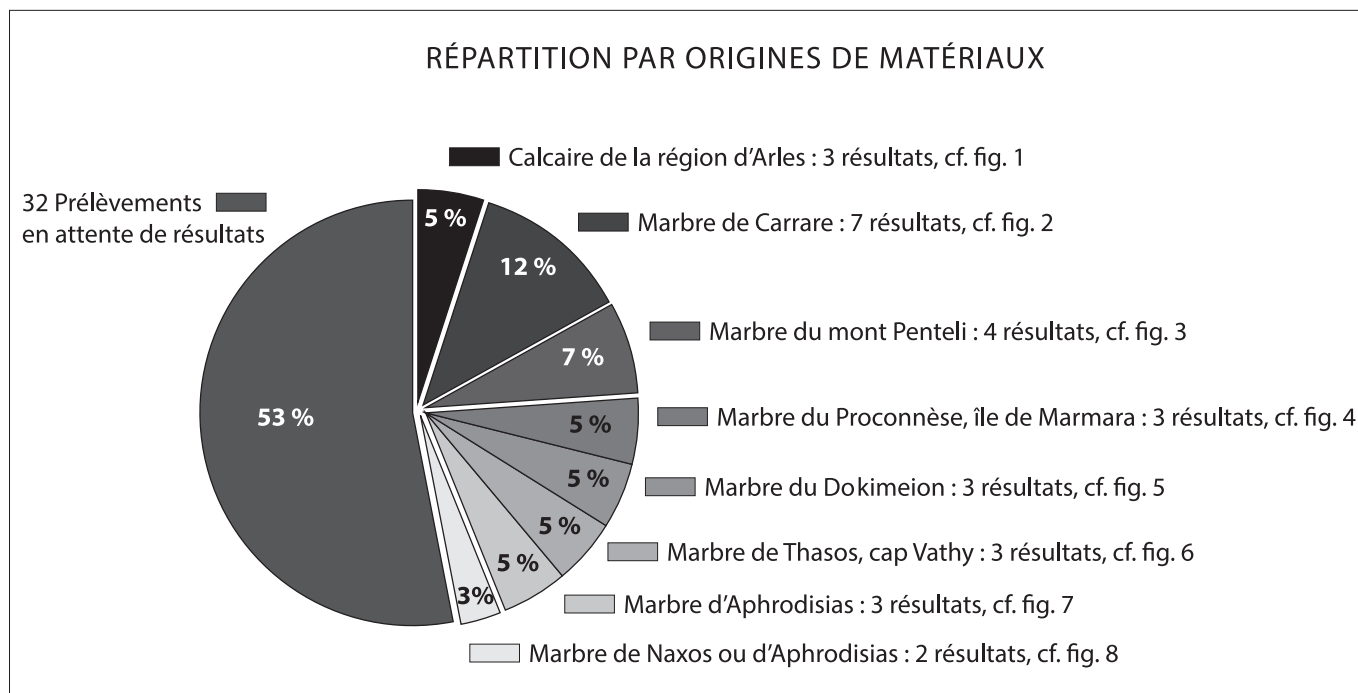
3. Luc Long Rapport de fouilles 2012 et bilan scientifique DRASSM à paraître.

4. Long, Picard 2009, 376.

5. Rothé, Heijmans 2008, 629, 661, 685.

6. Mille, Nicot, Robcis 2009, 172-179.

7. Blanc, Bromblet, 2009, 84-87 ; ainsi que les communications des mêmes auteurs dans ce volume.



Les 28 analyses réalisées permettent de dessiner des ensembles regroupant les sculptures par origines de marbres ou de calcaire (**fig. 1 à 8**). La répartition graphique ci-dessous permet, en l'état, de voir s'amorcer des tendances prédominantes. Elles font apparaître l'importance des carrières de marbres orientaux qui devancent l'usage du marbre italien de Carrare, tandis que le calcaire apparaît comme le matériau le moins représenté.

Cette répartition permet de souligner la prédominance de l'utilisation de marbres orientaux pour la sculpture.

La facture de cet ensemble (**fig. 3 à 8**), est variable mais demeure d'une qualité remarquable. Du buste de César, qu'il faut considérer comme l'exemple rare d'une telle excellence dans le portrait, à la parfaite maîtrise de la sculpture de Neptune (**fig. 3**) ou d'Esculape (**fig. 4**), les 18 pièces concernées témoignent, pour la plupart, de canons stéréotypés parfaitement interprétés. Leurs styles révèlent également des manières de sculpter différentes qui impliquent des productions d'ateliers variés de très bon niveau actifs entre le I<sup>er</sup> s. av. J.-C. et le III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. et principalement au second siècle.



Fig. 1. **Calcaire**

Togatus, 32 x 110 x 73,5 cm, inv. rho.2009.16.105 (inédit en cours d'étude).  
 Tête d'homme, 34,7 x 21,4 x 26,2 cm, inv. rho.2009.16.316 (inédit en cours d'étude).  
 Fragment de base sculptée appartenant à un monument funéraire, 25,5 x 102 x 55,8 cm et 39 x 44 x 19 cm, 25,28 kg, inv. rho.2007.05.1952-1924, I<sup>e</sup> s. ap. J.-C.  
 (MDAA © J.-L. Maby, 2ASM).



Fig. 2. **Marbre de Carrare**

Portrait de jeune fille, 30 x 16,5 x 15 cm, 8,48 kg, inv. rho.2007.00.1941, milieu du I<sup>e</sup> s. ap. J.-C.  
 Portrait d'homme dit de Lévide, 28,5 x 17,5 x 21,5 cm, 17,42 kg, inv. rho.2007.00.1940, milieu du I<sup>e</sup> s. ap. J.-C.  
 Tête de Mars, 34,4 x 24 x 27,3 cm, inv. rho.2009.13.110 (inédit en cours d'étude).  
 Portrait d'homme fragmentaire, 21,5 x 18,5 x 18,5 cm, 6,7 kg, inv. rho.2005.00.1004, début du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.  
 Fragment sculpté d'une tête de taureau, 41,5x34,3x22,3, inv. rho.2008.15.37, I-II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.  
 Base de sculpture, pieds et drapé, 21 x 47 x 29 cm, 35,5 kg, inv. rho.2007.00.1945.  
 Base de sculpture, pieds de divinité, 22 x 39 x 24 cm, 25 kg, inv. rho.2007.00.1956.  
 (MDAA © J.-L. Maby, 2ASM).



Fig. 3. **Marbre pentélique**

Neptune, 157 cm, inv. RHO.2007.05.1966, deuxième moitié du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.  
 Homme assis, 27 x 32 x 23,6 cm, inv. RHO.2009.12.108.  
 Base fragmentaire sculptée d'un sabot de bovidé, 24,5 x 45 x 19 cm, 20,44 kg, inv. RHO.2007.00.1951  
 Statuette inachevée, 26 x 15,3 x 14,2 cm, inv. RHO.2009.380.241.  
 (MDAA © J.-L. Maby, 2ASM).



Fig. 4. **Marbre de Proconnèse, île de Marmara**

Esculape, 46,5 x 17 x 13 cm, 12,58 kg, inv. RHO.2007.00.1944, II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.  
 Masque cornier d'un couvercle de sarcophage, 44 x 27 x 5,5 cm, 10,54 kg, inv. RHO.2007.00.1948, milieu du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.  
 Tête hermaïque féminine, 13,8 x 8,1 x 5,8 cm, inv. RHO.2004.00.1535.  
 (MDAA © J.-L. Maby, 2ASM).

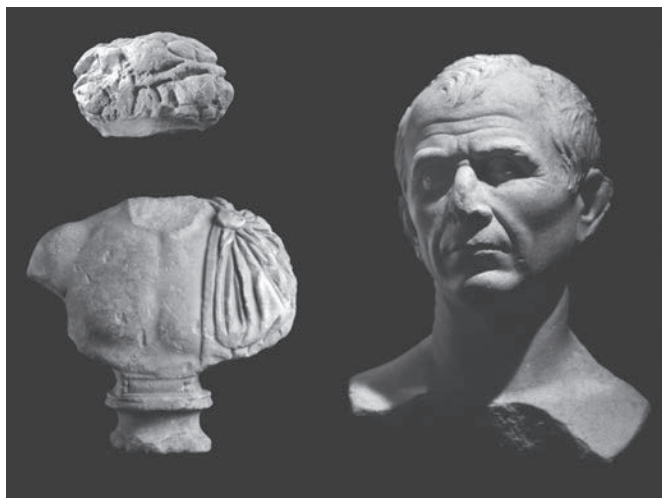


Fig. 5. **Marbre de Dokimeion**

Fragment de tête masculine couronnée, 14,5 x 23,5 x 10 cm, 4,36 kg, inv. RHO.2007.05.1958.

Torse sur piédouche, 46 x 48 x 23 cm, 40 kg, inv. RHO.2007.05.1946, début du I<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

Portrait d'homme dit de César, 39,5 x 22 x 18 cm, 20,5 kg, inv. RHO.2007.05.1939, 1<sup>ère</sup> moitié du I<sup>e</sup> s. av. J.-C. (MDAA © J.-L. Maby, 2ASM).



Fig. 6. **Marbre de Thasos, cap Vathy**

Pôles d'Artémis éphésienne fragmentaire, 52 x 25 x 21 cm, 25,28 kg, inv. RHO.2007.00.1947, II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

Relief votif fragmentaire décoré d'un Dioscure, 39 x 28 x 17 cm, 31,46 kg, inv. RHO.2007.00.1954, II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

Relief fragmentaire d'un édifice décoré de figures féminines en procession, 36,6 x 32,6 x 15,2 cm, inv. RHO.2009.300.315 (inédit en cours d'étude). (MDAA © J.-L. Maby, 2ASM).



Fig. 7. **Marbre d'Aphrodisias 1 et 2**

Tête d'homme barbu, 22,5 x 17,4 x 16,4 cm, RHO.2009.13.317 (inédit en cours d'étude).

Relief votif fragmentaire décoré d'un Dioscure, 52 x 38 x 7,5 cm, 18,36 kg, inv. RHO.2007.05.1953, II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

Corps féminine drapé, 22 x 61,5 x 40,5 cm, inv. RHO.2009.09.109 (inédit en cours d'étude).

(MDAA © J.-L. Maby, 2ASM).



Fig. 8. **Marbre de Naxos Mélanès ou d'Aphrodisias 1**

Bacchus en pied fragmentaire, buste 37,5 x 21,5 x 14,5 cm, 16,44 kg, inv. RHO.2007.00.1943, fin du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

Tête de vénus, 24 x 17,7 x 19,5 cm, 8,5 kg, inv. RHO.2008.13.23, milieu du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

(MDAA © J.-L. Maby, 2ASM).





Fig. 9. Statuette inachevée, inv. RHO.2009.380.241  
(MDAA © 2ASM).

Ce constat enrichit la connaissance de la circulation des matériaux mais aussi celle de la situation des ateliers. En effet, la découverte d'une sculpture inachevée de petite taille, en marbre pentélique, peut confirmer la présence d'un atelier à Arles utilisant du marbre grec d'importation (fig. 9).

Il s'agit d'un bloc quadrangulaire de marbre tout juste dégrossi témoignant d'une sculpture en cours d'exécution. Un plan de cassure oblique et irrégulier, qui limite la figure à sa partie inférieure, traduit probablement l'accident de taille qui a conduit l'ébauche au rébus. Le bloc a été épannelé puis équarri avant d'être affiné à la gradine ou au ciseau. Il est plus abouti sur la face, l'arrière reste brut. On distingue, au niveau de la plinthe, à l'avant, trois éclats qui indiquent des points d'ancrages destinés à immobiliser le bloc durant la taille. Ce détail indique que le relief de la sculpture pouvait être affiné sur un bloc maintenu à plat. Malgré l'état d'inachèvement, on devine les formes d'un prototype qui émerge de la masse du bloc et s'apparente à celui d'une Vénus pudique, du type Médicis ou du Capitole.

On distingue le geste de la main devant le pubis et le mouvement de deux cuisses qui amorcent un contraposto, tandis qu'un pilier d'appui se dessine à droite. Ce fragment est important pour la connaissance de la technique de la sculpture d'époque romaine et sa pratique à Arles, tandis qu'il donne à la caractérisation des origines géologiques des marbres tout son sens.

L'ensemble sculpté en marbre de carrare concerne des portraits de belle facture qu'il s'agisse du portrait de jeune fille ou du portrait d'homme dit de Lépide ou encore d'une effigie de Mars encore inédite (fig. 2)<sup>8</sup>. Le corpus est de qualité et obéit aux mêmes chronologies d'exécution que précédemment.

Les sculptures exécutées dans un calcaire local, bien qu'en minorité et manifestement plus sommaire dans le traitement, livrent cependant un bel exemplaire de torse fragmentaire d'un togatus inédit (fig. 1)<sup>9</sup>. Cette dernière catégorie atteste l'activité d'ateliers locaux rompus à la pratique de la sculpture au contact d'influences venues de Rome ou de Grèce.

## 2. Restitution de la recherche de polychromie, un autre aspect de l'analyse des reliefs sculptés du Rhône

Le 15 février 2011, Nicolas Bouillon, ingénieur d'études au CICRP à Marseille, a procédé à l'examen d'une tête de Vénus afin de préciser la nature d'éventuelles traces de polychromie (fig. 10). Cet examen devait compléter les premières analyses de Philippe Blanc qui avait identifié dans la chevelure du noir d'ivoire ou noir animal<sup>10</sup>.

Après un premier examen à la loupe binoculaire, il s'agissait d'identifier un amas résiduel blanc localisé au coin de l'œil de la sculpture par microfluorescence X, une analyse élémentaire non destructive. Nous avons pu y voir les cristaux anthracites et clairs liés par de la calcite blanche qui composent le marbre identifié par ailleurs, par Philippe Blanc, comme originaire de la carrière de Mélanès à Naxos en Grèce. Cette constitution explique la forte présence de phosphore et de calcium sur l'ensemble de l'objet. Les résidus blancs quant à eux présentent des traces de plomb insuffisantes à l'identification d'un pigment de préparation blanche, de même que les traces de cuivre, fer, zinc et autres.

8. Long 2013, 60, fig. 24.

9. Long 2013, 61, fig. 29.

10. Blanc, Picard, 2009, 122-123.



L'incision de la paupière supérieure rehaussée de noir dessine l'œil en un trait de matière dont il reste trace sur le marbre et confirme l'existence d'un rehaut. Bien que les analyses n'aient pu confirmer d'éventuelles autres traces de pigments ou de préparation sur le visage, l'hypothèse d'une sculpture polychrome demeure.

La même année, une expérience virtuelle permettait d'envisager l'hypothèse d'une restitution des parties lacunaires de cette tête de Vénus (fig. 11 et 12). La reconstitution de l'apparence originale de la divinité obtenue par la réintégration des zones usées ou lacunaires devait servir de support à l'évocation de la couleur d'une Antiquité polychrome (fig. 13). C'est ainsi qu'une collaboration avec un spécialiste de la 3D, Thomas Roussel (Pixologic), permettait d'appliquer les fonctionnalités du logiciel d'animation Zbrush, utilisé pour



Fig. 11. Tête de Vénus du type du Capitole, inv. RHO.2008.13.23, MDAA. Comparaison du modèle avec une sculpture complète conservée au Louvre (inv. MR 370) (MDAA © A. Coste).



Fig. 12. Reconstitution virtuelle de la Vénus du Rhône (© T. Roussel, Pixologic).

Fig. 10. Tête de Vénus du type du Capitole inv. RHO.2008.13.23, MDAA, macrophotographie des zones examinées (MDAA © O. Guillon, CICRP).



Fig. 13. Restitution virtuelle de la polychromie (© T. Roussel, Pixologic).

le film Avatar de James Cameron, au domaine de l'archéologie<sup>11</sup>. La reconstitution virtuelle de cette sculpture permet de localiser les traces sombres, visibles à l'œil nu ayant fait l'objet des analyses citées précédemment et présentes dans les infractuosités et incisions du visage. Les couleurs proposées ne sont que des suggestions.

L'ensemble de ces études menées entre 2009 et 2011 témoigne de la diversité des moyens d'analyses mis en œuvre afin d'étudier ce fonds spectaculaire par sa qualité aussi bien que par son contexte de découverte.

## Bibliographie

**Blanc, Bromblet 2009** : Ph. Blanc, Ph. Bromblet, Déterminer l'origine des marbres sculptés : méthode d'étude, *in* : Long, Picard 2009, 84-87.

**Blanc, Picard, 2009** : Ph. Blanc, Ph. Picard, Étude de la polychromie de la tête de Vénus et Tête de Vénus du type du Capitole, *in* : Long, Picard 2009, 122-123.

**Long 2013** : L. Long, Dépotoir urbain de la rive droite du Rhône, *in* : Bilan scientifique DRASSM 2009, 56-62.

**Long, Duperron 2015** : L. Long, G. Duperron, Le dépotoir urbain de Trinquetaille, *in* : Bilan scientifique DRASSM 2011, 66-70.

**Long, Picard 2009** : L. Long et P. Picard (dir.), *César le Rhône pour mémoire, vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles*, Arles, Actes Sud, musée départemental Arles antique, 2009, 396 p.

**Mellinand, Sivan 2011** : P. Mellinand, O. Sivan, *Gare maritime, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Bouches-du-Rhône, Arles*, rapport d'opération, diagnostic archéologique, Inrap Méditerranée, déposé au SRA-PACA, Aix-en-Provence, juillet 2011. 270 p.

**Mille, Nicot, Robcis 2009** : B. Mille, F. Nicot, D. Robcis, Traitements de restauration et étude technique de la victoire en bronze doré, *in* : Long, Picard 2009, 172-179.

**Rothé, Heijmans 2008** : M.-P. Rothé, M. Heijmans, *Carte Archéologique de la Gaule :13/5. Arles, Crau, Camargue*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2008, 912 p.

11. L'expérience, relatée par le film de Saléha Gerdane (des Racines et des Ailes, 2009), a permis d'explorer une facette de l'archéologie expérimentale.

# Identification des provenances des marbres blancs des sculptures trouvées dans le Rhône à Arles

## Philippe Bromblet

Ingénieur de Recherche, Géologue Scientifique du Patrimoine  
Centre interdisciplinaire de conservation et de restauration du patrimoine, Marseille

## Philippe Blanc

Géologue  
Université Pierre et Marie-Curie, Paris  
IsTEP, laboratoire de biominéralisations et paléoenvironnements, Université Paris 6, Paris

### Résumé

Une sélection d'une trentaine d'œuvres sculptées en marbre blanc trouvées dans le Rhône à Arles a été échantillonnée et étudiée dans le but d'identifier la provenance du marbre. Les pièces analysées qui ont été datées de différentes époques, s'avèrent être constituées de marbres blancs de diverses provenances. On constate une nette prédominance du marbre de Carrare (Lunense) avec une dizaine d'œuvres réalisées dans ce matériau. Les carrières d'Asie Mineure (Dokimeion, Aphrodisias, Proconnèse) et du Mont Pentéli sont aussi largement représentées. D'autres origines (îles de Thasos et Naxos) ne sont représentées que par quelques exemplaires.

**Mots-clefs :** Marbres blancs, Arles, Rhône, sculptures antiques, cathodoluminescence, isotope oxygène, isotope carbone.

### Abstract

A selection of thirty sculptures in white marble that were found in the Rhône River was sampled and studied in order to identify the marble provenance. The analysed items which are dated to various periods, are in fact constituted of marbles from very different provenances. Carrara marble is predominant with ten sculptures made with this material. The quarries from Asia Minor (Dokimeion, Aphrodisias, Proconnesos) and Mount Penteli are also widely represented. Other origins (Thasos and Naxos islands) are identified on very few pieces.

**Keywords:** White marbles, Arles, Rhône River, ancient sculptures, cathodoluminescence, oxygen isotope, carbon isotope.



## 1. Introduction

La collaboration entre le Centre interdisciplinaire de conservation et de restauration du patrimoine (CICRP) et l'Université Pierre et Marie Curie (UPMC) a été initiée avec la participation du Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH) en 2009 pour l'étude de la nature du marbre de la tête trouvée en 2006 dans le Rhône et attribuée à César. Quatre autres pièces sorties du fleuve en 2006 ont été analysées dans la foulée : une statue de Neptune, une tiare, un portrait de Lépide et une tête de Vénus. Les résultats de cette première étude ont été présentés à l'occasion du congrès ASMOSIA qui s'est tenu à Tarragone en 2009. Ils ont été publiés dans les Actes de ce congrès<sup>1</sup>. Par la suite, une sélection de vingt pièces sorties du Rhône durant la fouille de l'été 2007 et de cinq pièces issues de la fouille de l'été 2008 a été analysée à la demande du Musée départemental de l'Arles antique. À ce jour, une trentaine d'éléments sculptés en marbre blanc a donc été étudiée pour tenter d'identifier le marbre de chaque sculpture et avoir une première idée de la diversité des fournitures de marbre qui ont servi à réaliser ces œuvres.

## 2. Méthodologie

La méthodologie suivie est basée sur une succession d'observations et d'analyses qui sont aujourd'hui traditionnellement mises en œuvre pour la détermination des marbres blancs exploités durant l'antiquité<sup>2</sup>. Elles ont été décrites par plusieurs auteurs dans des ouvrages ou des articles de revue de référence<sup>3</sup>.

Dans un premier temps, le marbre est observé sur l'ensemble de l'œuvre et décrit macroscopiquement in situ à l'œil nu et à l'aide de la loupe. Sont relevés les veinages (couleur, régularité, densité...), la couleur, l'odeur dégagée après une percussion au marteau et, à l'aide de la loupe binoculaire, la taille maximum des grains (noté MGS pour maximum grain size), les minéraux accessoires tel que la pyrite (FeS<sub>2</sub>), les micas, la chlorite qui sont caractéristiques de certains marbres antiques. Malheureusement, ces observations ne sont pas toujours discriminantes ni même possibles. Il est fréquent par exemple qu'une patine recouvrant partiellement ou

totalement l'œuvre masque les grains et gêne l'évaluation de leur taille maximum.

Dans un second temps, si ce premier examen ne s'est pas avéré suffisant pour identifier le marbre, un prélèvement de quelques millimètres est effectué au scalpel ou avec un petit burin, dans un plan de cassure, sur une zone non ou peu visible de la sculpture.

Il faut noter que certaines œuvres trop petites, trop fragiles, sans aucun défaut apparent (zone de cassure, d'altération) ne peuvent pas être échantillonnées.

Les prélèvements référencés sont ramenés au laboratoire pour différents types d'investigation.

Un premier fragment (le plus gros) est imprégné sous vide par une première résine (araldite® 2020 bicomposante Huntsman) puis découpé et poli pour être collé sur une lame de verre par une résine d'induration de surface et de collage très fluide (araldite® Géofix). Le bloc est alors rectifié très lentement jusqu'à ce que l'épaisseur de roche atteigne trente micromètres. Cette lame mince permet une étude pétrographique du matériau sous microscope polarisant et l'examen de sa luminescence superficielle sous faisceau électronique. On parle alors de la cathodoluminescence et du cathodofaciès du marbre (appareillage Cathodyn OPEA France 15 KV et 450 µA, clichés caméra CCD 25 s à 1 s). Ces observations permettent de disposer d'un faisceau de critères de reconnaissance variés : *maximum grain size* (MGS), taille moyenne des grains, contact entre les cristaux (droit, courbe, suturé, engrené...), texture (homéo ou hétéroblastique), fabrique (mosaïque, mortier...), cathodofaciès. Les diverses données obtenues sur chaque échantillon sont ensuite comparées avec celles qui ont été publiées dans la littérature pour les carrières de marbres blancs exploitées dans l'antiquité<sup>4</sup>. Il est ainsi possible de proposer les hypothèses de provenance pour le marbre de chacune des œuvres étudiées.

Dans certains cas, une analyse minéralogique est réalisée par diffraction des rayons X (Bruker D8 Focus, Co, 35 kv x 40 mA) pour contrôler la composition minéralogique du marbre, en particulier la présence de dolomite que l'examen en cathodoluminescence peut laisser entrevoir.

Les critères pétrographiques peuvent suffire à la détermination de provenances, cependant des

1. Blanc, Bromblet, Leroux 2009 [2012].

2. Blanc et Bromblet 2009.

3. Moens, De Paepe, Waelkens 1995, Lazzarini 2004a, Attanasio, Brilli, Ogle 2006.

4. Barbin *et al.* 1992, Blanc 1995, Lazzarini 2004a et b, Attanasio, Brilli, Ogle 2006.

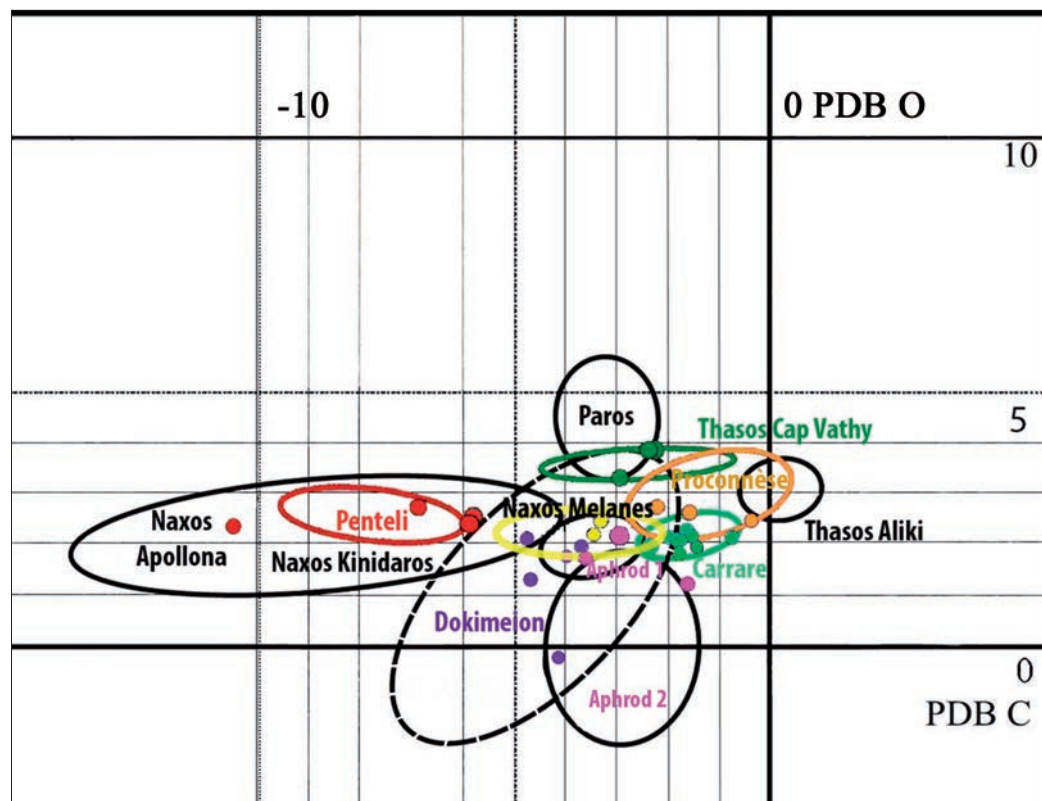


Fig. 1. Diagramme isotopique  $\Delta(C^{12}/C^{13})$  vs  $\Delta(O^{16}/O^{18})$  montrant les ellipsoïdes correspondant aux principales carrières antiques et le positionnement des œuvres étudiées.

analyses isotopiques confortent ces hypothèses, elles sont nécessaires à l'établissement du raisonnement pluridisciplinaire préconisé par la communauté des spécialistes réunis dans l'association ASMOSIA (Association for the Study of Marble and Other Stones used In Antiquity). Ces analyses sont effectuées sur un second fragment (voire quelques grains) de l'ordre de la dizaine de milligrammes, qui est réduit en poudre fine et envoyé au laboratoire de chimie isotopique (Université Paris 6) pour le dosage de  $C^{12}$ ,  $C^{13}$ ,  $O^{16}$  et  $O^{18}$  par spectrométrie de masse (Scira 9 de VG Instruments) et la détermination des ratios isotopiques du carbone  $\Delta(C^{12}/C^{13})$  et de l'oxygène  $\Delta(O^{16}/O^{18})$ .

Les ratios isotopiques obtenus sur les échantillons représentent de véritables signatures isotopiques qui seront comparées avec ceux des marbres blancs des principales carrières antiques publiées dans la littérature<sup>5</sup>. Ces comparaisons se font généralement sur des graphiques où sont figurés sous formes d'ellipsoïdes statistiques les domaines des ratios typiques des marbres de chaque carrière antique.

À partir des observations et des analyses variées qui ont été réalisées, il est possible de proposer les

hypothèses de provenance les plus plausibles pour le marbre de chacune des œuvres étudiées.

### 3. Résultats

#### Carrare *Lunense*

Dix pièces présentent toutes les caractéristiques du marbre de Carrare : marbre à grain fin (0,2 à 0,3 mm), MGS 0,4 à 0,5 mm, présence éventuelle de veines, de vacuoles, contacts droits à courbes, texture homéoblastique et fabrique de type mosaïque avec de nombreux points triples, cathodofaciès homogène brun.

Portrait de Lépide (1940)  
 pied de Vénus (1945)  
 buste de jeune fille (1941)  
 bucrane (X 15971)  
 tête mutilée (X 15113)  
 pied de dauphin (1956)  
*imago clipeata* (1949)  
 frise de corniche  
 frise de perles et pirouettes (RHO 0823)  
 tête de Mars (13 110)

Les signatures isotopiques des échantillons se situent bien dans l'ellipsoïde du marbre de Carrare (fig. 1).

5. Herz 1987 et 1990, Gorgoni *et al.* 2002, Attanasio, Brilli, Ogle 2006.

## Aphrodisias

Les marbres de deux pièces : un corps de Vénus drapé (09 109) et un relief avec Dioscure (1953) ont été identifiés comme provenant des carrières d'Aphrodisias 1 et 2 respectivement. Ce sont des marbres à grain moyen, à MGS compris entre 0,8 et 1,5 mm, à veines droites fines, à contacts courbes engrenés, à texture hétéroblastique et à fabrique de type mosaïque. Une tête de poète (13 317) plus grossière (MGS 4 mm) appartient au même groupe. Ces marbres présentent des passées bréchifiées. Leur cathodoluminescence est faible (bleue-brune) avec des cloisons intergranulaires orangées conférant un cathodofaciès très particulier à ces matériaux.

Les signatures isotopiques de ces trois marbres se situent dans les deux ellipsoïdes qui contraignent les carrières d'Aphrodisias 1 et Aphrodisias 2.

## Dokimeion

Les marbres de quatre pièces : la tête de César, le fragment d'une tête masculine (1958), un placage de feuilles d'acanthé (1950), un torse (1946) ont été déterminés comme provenant des carrières de Dokimeion. Ce sont des marbres à grain fin à grossier avec un MGS variant de 0,5 à 3 mm, des contacts suturés à engrenés, une texture hétéroblastique, une fabrique de type mosaïque à mortier et un cathodofaciès caractérisé par une cathodoluminescence zonée de rose à orange, caractéristique depuis le cœur vers la surface de nombreux grains<sup>6</sup>.

Les signatures isotopiques des cinq échantillons étudiés (dont deux pour la tête de César) se situent dans le vaste ellipsoïde du marbre de Dokimeion.

## Proconnèse (Île de Marmara)

Quatre marbres : une petite tête d'Hermès (X 16210), un masque cornier (1948), une statue d'Esculape acéphale (1944), une base de colonne (1807) proviennent très vraisemblablement des carrières de Proconnèse. Ce sont des marbres à grain grossier, qui dégagent quand on les frappe une forte odeur d'hydrogène sulfuré et montrent des veines droites grises à noires. Ils se caractérisent par un MGS de 2 à 3 mm. Les trois marbres échantillonnés (il n'a pas été possible d'échantillonner la petite tête d'Hermès étant donné sa taille) montrent des contacts droits à courbes, une texture hétéroblastique et une fabrique en mosaïque ou de type mortier. La cathodoluminescence est bleue et faible, homogène.

Les signatures isotopiques des 3 marbres échantillonnés se positionnent dans l'ellipsoïde du marbre de Proconnèse.

## Mont Pentéli

Les deux échantillons (surface et profondeur) pris sur la grande statue de Neptune et celui prélevé sur la base avec sabot de cervidé (1951) correspondent à un marbre à grain fin (MGS 0.5 mm) avec des contacts courbes à suturés, une texture homéoblastique à hétéroblastique, une fabrique de type mosaïque et une cathodoluminescence orange et jaune. Ces traits caractérisent le marbre du Mont Pentéli.

Les signatures isotopiques des deux échantillons de la statue de Neptune se superposent et tombent indubitablement dans l'ellipsoïde bien discriminé du marbre du Mont Pentéli. Avec un  $\Delta(O^{16}/O^{18})$  inférieur à -10,5, le point correspondant à la base avec sabot de cervidé se situe à l'extrémité du graphe dans l'ellipsoïde du marbre de Naxos qui est un marbre très grossier (MGS > 2 mm) et à proximité de celui du marbre du Mont Pentéli plus fin (MGS < 2 mm). Les caractéristiques pétrographiques permettent de privilégier l'hypothèse du marbre du Mont Pentéli. De la même façon, deux des sculptures remontées en 2008 (une statue de Vénus inachevée (09 241) et la partie inférieure d'une statue d'Héraklès (12 108) se positionnent à la limite de l'ellipsoïde du marbre pentélique et dans celui des marbres de Naxos, mais les textures, la taille moyenne des grains, le MGS à 0,5 mm permettent de les ranger aussi parmi les marbres du Mont Pentéli.

## Thasos cap Vathy

Trois pièces, la tiare (1947), un relief avec Dioscure et cheval (1954), un fragment d'édicule (300-315) sont constituées d'un marbre à grain grossier (MGS de 2 à 4 mm), purement dolomitique ( $Ca,Mg(CO_3)_2$ ), avec des contacts courbes à engrenés entre grains, une texture hétéroblastique et une fabrique de type mortier avec des zones broyées. La cathodoluminescence est sombre et rouge (650 nm), caractéristique de la dolomite. Ces paramètres permettent d'identifier les marbres de Thasos et en particulier de la carrière du Cap Vathy.

Les rapports isotopiques des trois marbres se situent dans la limite de l'ellipsoïde des marbres de Thasos cap Vathy et confirment l'hypothèse faite à partir des examens précédents.

## Naxos Mélanès (ou Aphrodisias 1 ?)

Un torse de Bacchus (1943) et une tête de Vénus (X15019) sont constitués d'un marbre blanc-gris à grain

6. Barbin *et al.*, 1992.

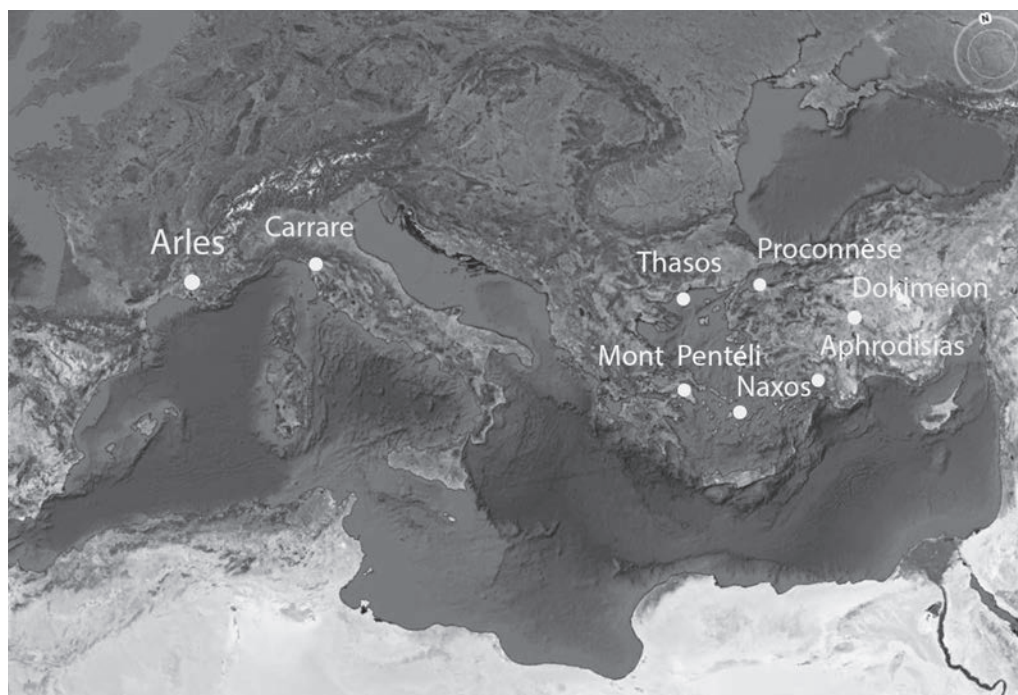


Fig. 2. Carte de localisation géographique des carrières de provenance des marbres blancs des éléments sculptés remontés du Rhône à Arles (fond de carte Google Earth).

grossier ( $MGS > 2 \text{ mm}$ ), avec des contacts suturés à engrenés entre les grains, une texture homéoblastique à hétéroblastique et une fabrique de type mosaïque à mortier.

La luminescence de la calcite est bleue, faible et très sombre, mais des cristallisations tardives à luminescence orange localisées à la périphérie et dans des cassures du grain confèrent au marbre un faciès spécifique.

Les rapports isotopiques pour les échantillons de ces deux œuvres sont très proches l'un de l'autre et se situent dans deux ellipsoïdes distinguant des marbres à grain grossier, d'une part les marbres extraits de la carrière de Naxos Mélanès, d'autre part les marbres de la carrière Aphrodisias 1. Ils sont aussi très proches du domaine du marbre de Proconnèse. Le cathodofaciès est voisin de celui des marbres d'Aphrodisias décrits plus haut (cathodoluminescence faible, cloisons intergranulaires plus luminescentes...). La taille des grains est relativement peu élevée par rapport au marbre de Naxos ( $MGS$  entre 3 et 12 mm). Si on peut écarter l'hypothèse Proconnèse en raison des données isotopiques et de la taille des grains ( $MGS$ ), il est difficile de trancher entre les deux autres hypothèses : Naxos Mélanès ou Aphrodisias 1.

Trois œuvres n'ont pas pu être échantillonnées étant donné leur petite taille, l'absence de zone de cassure franche ou leur relative fragilité qui n'autorise pas l'utilisation d'un outil à percussion pour obtenir un fragment : une petite tête d'Hermès (*X 16210*) en marbre à grain moyen, un buste de jeune fille (*1941*) en marbre à grain fin, une tête de Vénus (*1942*) en marbre à grain

grossier. Le marbre veiné à grain moyen de la petite tête d'Hermès dégage une forte odeur d'hydrogène sulfuré à la percussion. Il pourrait s'agir d'un marbre du Proconnèse. Les caractéristiques macroscopiques des deux autres œuvres n'ont pas permis de déterminer la provenance du matériau.

#### 4. Conclusions

En croisant les observations et les différents résultats d'analyse et en les comparant avec les données publiées dans la littérature sur les carrières antiques, il est possible de proposer des hypothèses de provenance pour le marbre de chacune des œuvres échantillonnées à ce jour. Des incertitudes persistent en particulier pour deux pièces entre le marbre de Naxos (plus probable) ou d'Aphrodisias.

Vingt-sept déterminations ont été faites sur le corpus de trente pièces étudiées et sept provenances géographiques ont été identifiées, toutes situées sur le pourtour méditerranéen à l'Est d'Arles (**fig. 2**). On constate une nette prédominance du marbre de Carrare (Marmor Lunense) avec une dizaine d'œuvres réalisées dans ce matériau. Les marbres pyrénéens pourtant exploités à l'antiquité, sont totalement absents. Par contre, plusieurs sculptures ont été réalisées dans des marbres de carrières d'Asie Mineure : Dokimeion (quatre œuvres), Aphrodisias (quatre œuvres) et l'île de Proconnèse (quatre œuvres). Les autres provenances sont le Mont



Pentéli (quatre œuvres) et les îles de Thasos (carrière du Cap Vathy) et de Naxos Mélanès en mer Egée, qui sont représentées par trois et deux œuvres respectivement.

Cette étude menée sur un corpus d'une trentaine d'œuvres apporte des données complémentaires aux études stylistiques pour approfondir la connaissance d'œuvres pour lesquelles les archéologues disposent de peu d'informations en raison du contexte de fouille particulier.

## Bibliographie

**Attanasio, Brilli, Ogle 2006** : D. Attanasio, M. Brilli, N. Ogle, *The isotopic signature of classical marbles*, Rome, *Studia archaeologica* 145, L'Erma di Brestschneider, 2006, 297 p.

**Barbin et al. 1992** : V. Barbin, K. Ramseyer, D. Decrouez, S.J. Burns, J. Chamay and J.L. Maier, Cathodoluminescence of white marbles: an overview, *Archaeometry*, 34, 1992, 175-183.

**Blanc, Bromblet 2009** : Ph. Blanc, Ph. Bromblet, Déterminer l'origine des marbres sculptés : méthode d'étude, in : L. Long et P. Picard (dir.), *César le Rhône pour mémoire, vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles*, Arles, éd. Actes Sud/Musée départemental Arles Antique, 2009, 84-87.

**Blanc, Bromblet, Leroux 2009 [2012]** : Ph. Blanc, Ph. Bromblet, L. Leroux, White marbles provenance study of Caesar's head and other major sculptures

found in the Rhône river at Arles (France), in: A. Gutierrez Garcia, M. Pilar Lapuente and I. Rodà (eds.), *Proceedings of the IX ASMOSIA Conference, Tarragona 8-13 June 2009*, Tarragona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Documenta 23, 2012, 401-406.

**Blanc 1995** : Ph. Blanc, Caractérisation des marbres blancs par cathodoluminescence, in : *Entretiens d'archéologie et d'histoire, Approches scientifiques et historiques*, Saint-Bertrand-de-Comminges, 1995, 59-70.

**Gorgoni et al. 2002** : C. Gorgoni, L. Lazzarini, P. Pallante and B. Turi, An updated and detailed mineropetrographic and C-O stable isotopic reference database for the main Mediterranean marbles used in antiquity, in: J.J. Hermann, N. Herz, R. Newman (eds.), *Proceedings of the V ASMOSIA Conference on Interdisciplinary studies on ancient stones, Boston June 1998*, Archetype Publications, Londres, 2002, 115-131.

**Herz 1987** : N. Herz, Carbon and oxygen isotopic ratio: a database for classical Greek and roman marble, *Archeometry*, 29, 1987, 35-43.

**Herz 1990** : N. Herz, Stable isotope analysis of greek and roman marble: provenance, association, authenticity, *Journal Getty Museum*, 1990, 101-110.

**Lazzarini 2004a** : L. Lazzarini, *Pietre e marmi antichi. Nature, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, collezionismo*, Padova, CEDAM, 2004, 194 p.

**Lazzarini 2004b** : L. Lazzarini, Archaeometric aspects of white and coloured marbles used in antiquity: the state of the art, *Periodico de Mineralogica*, 73, 2004, 113-125.

**Moens, De Paepe et Waelkens 1995** : L. Moens, P. De Paepe et M. Waelkens, Approche multidisciplinaire pour déterminer l'origine des marbres blancs, in : *Entretiens d'archéologie et d'histoire, Approches scientifiques et historiques*, Saint Bertrand de Comminges, 1995, 33-47.

# La Victoire d'Arles : une dorure à la feuille exemplaire et complexe

Marc Aucouturier<sup>1</sup>, Dominique Robcis<sup>2</sup>, Juliette Langlois<sup>3</sup>,  
Yannick Vandenberghe<sup>4</sup>

## Résumé

Le présent texte résume les résultats de la partie de l'étude de l'applique de la Victoire d'Arles consacrée à la dorure à la feuille qui la décore dans son ensemble. Cette étude vient en complément des premiers travaux exposés dans l'article du catalogue *César : le Rhône pour mémoire, 2 ans de fouille dans le fleuve à Arles* consacré à l'étude technique de la Victoire, en particulier des analyses faites au CICRP de Marseille en 2009 par Nicolas Bouillon. La dorure a fait au C2RMF l'objet de séries d'examens et de mesures par microscopie optique, fluorescence X portable et analyses PIXE et RBS à l'accélérateur de particules AGLAE. Deux fragments ont été examinés et analysés en microscopie optique à 2 et 3 dimensions, en diffraction de rayons X et au microscope à balayage analytique. Un microprélèvement a également été analysé en chromatographie en phase gazeuse couplée à la spectrométrie de masse. Les résultats permettent de mesurer les épaisseurs des feuilles d'or, de mettre en évidence les recouvrements dus à des redorures et de caractériser la famille chimique de l'adhésif antique employé. Une discussion est engagée concernant la nature des bandes horizontales de dorure bien préservée sur le *chiton* du personnage.

**Mots-clés :** Victoire d'Arles, bronze, dorure, feuille d'or, adhésif, analyses par faisceaux d'ions, chromatographie en phase gazeuse, microscopie 3D.

## Abstract

The present article summarises the results of the investigation on the gilding, which covers the Victory of Arles. This study complements the earlier investigation conducted by Nicolas Bouillon at Marseille's CICRP in 2009 and published in Long, Picard 2009. In the C2RMF laboratory, the gilding was submitted to a series of tests and measurements by optical microscopy, portable X-ray fluorescence and PIXE and RBS analyses on the AGLAE particle accelerator. Two fragments were observed and analysed by two-dimensional and three-dimensional optical microscopy, X-ray diffraction, analytical scanning electron microscopy and by gas chromatography coupled with mass spectrometry of a micro-sample. The results reveal the thickness of the gold leaf, show evidence for areas with gold overlapping due to re-gilding and allow also the characterization of the chemical class of the adhesive used in antiquity for the gold leaf application. A discussion is developed about the nature of the well-preserved gilded bands on the figure's *chiton*.

**Keywords:** Victory of Arles, bronze, gilding, gold leaf, adhesive, ion beam analyses, gas chromatography, 3D microscopy.

1. Marc Aucouturier, Directeur de recherche émérite au CNRS, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, C2RMF.
2. Dominique Robcis, Chef de travaux d'art, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, C2RMF, Département Restauration, Filière Archéologie-Ethnologie.
3. Juliette Langlois, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, C2RMF.
4. Yannick Vandenberghe, Technicien de recherche Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, C2RMF.

## 1. Introduction

La dorure à la feuille est un procédé de décoration presque aussi ancien que les premières utilisations de l'or par nos ancêtres<sup>5</sup>. L'or, métal extrêmement ductile, se prête particulièrement bien à la déformation plastique à froid et, compte tenu de sa rareté, il est logique que les artisans se soient très vite préoccupés d'obtenir des feuilles aussi fines que possible pour en décorer les œuvres d'art. Pratiqué depuis au moins cinq mille ans, ce procédé a séduit tout d'abord les peuples du « croissant fertile »<sup>6</sup> puis les Égyptiens<sup>7</sup> qui l'ont appliqué avec une grande dextérité sur presque tous les substrats des œuvres d'art et de dévotion issues de l'artisanat : parchemin, pierre, cartonnage, bois, métal. Pour ce qui concerne la dorure sur les métaux, argent ou cuivre, qui fait l'objet du présent article, l'apparition au début de notre ère du procédé de dorure au mercure<sup>8</sup> n'a pas conduit au remplacement total du procédé à la feuille ; qui a perduré jusqu'aux époques modernes.

Deux questions se posent à propos de l'histoire des techniques antiques de dorure à la feuille sur métaux :

- La première est celle de l'épaisseur des feuilles d'or que les artisans étaient susceptibles d'utiliser aux différentes périodes ;

- La seconde concerne le procédé d'application des feuilles sur le substrat et la nature des préparations, adhésifs et couches de protection éventuellement utilisés pour assurer la pérennité du décor doré.

Concernant les évolutions d'épaisseur de feuilles d'or au fil des siècles, il apparaît que, dès l'Égypte antique, les dorures pouvaient être d'épaisseur inférieure à un micromètre<sup>9</sup>. Pliny l'Ancien donne aussi quelques indications concernant l'élaboration des feuilles d'or à la période antique<sup>10</sup> et les données qu'il annonce montrent que, au moins avant l'écriture du *Naturalis Historia*, les artisans savaient élaborer des feuilles d'une épaisseur inférieure à 0,4 micromètre. En d'autres termes, l'élaboration et la pose de feuilles de dorure d'épaisseur inférieure au micromètre est une pratique extrêmement ancienne, même si l'on sait qu'actuellement ces feuilles peuvent faire 0,1 micromètre d'épaisseur<sup>11</sup>. La mesure de l'épaisseur d'une dorure à la feuille sur un objet

ancien, si elle donne des informations importantes sur la pratique des artisans doreurs de l'époque, ne peut en aucun cas être utilisée pour tenter une datation de l'objet, quelle que soit la nature du substrat.

Pour ce qui concerne la connaissance des préparations de surface et adhésifs utilisés pour appliquer la dorure, c'est un sujet encore peu étudié. S'il existe dans la littérature un certain nombre de données assez complètes sur les listes de matériaux utilisés et le niveau de leur emploi dans les procédés de dorure (voir par exemple les tableaux très exhaustifs proposés dans la thèse de Ilaria Bonaduce<sup>12</sup>, les travaux d'identification de ces préparations et adhésifs sur des objets métalliques antiques ou même anciens, et surtout les discussions scientifiques de leurs rôles respectifs dans le processus d'adhésion, restent très parcellaires.

Le présent article a pour but d'illustrer ces deux points à travers les travaux menés au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) sur la dorure à la feuille très bien conservée de l'applique en bronze de Victoire découverte lors des fouilles dans le Rhône de l'année 2008<sup>13</sup>. L'étude du bronze lui-même du point de vue de sa structure et de son élaboration a été présentée au colloque par Aurélie Azéma et Benoît Mille, mais le manuscrit n'a pas été remis pour publication dans le présent ouvrage. Les aspects iconographique, archéologique et historique sont exposés dans les publications de la conservatrice Pascale Picard<sup>14</sup>.

Nous nous focaliserons ici sur la méthodologie employée pour caractériser la dorure de cette œuvre et sur les résultats de l'étude détaillée effectuée au C2RMF.

## 2. La Victoire d'Arles, premières observations de la dorure

L'applique en bronze doré est dans un état de conservation exceptionnel au vu de son ancienneté (**fig. 1**). La surface dorée a été dégagée au cours d'une opération de restauration effectuée peu de temps après la découverte<sup>15</sup>. La totalité de la surface visible est recouverte d'une feuille d'or, à l'exception de la partie initialement cachée par le bras gauche manquant, plus une région volontairement érodée mécaniquement à la base de la robe, côté droit. Cette dernière région est interprétée comme érodée volontairement pour permettre le

5. Darque-Ceretti, Aucouturier 2012, 19-51 ; Oddy 1993.

6. Oddy 1981.

7. James 1972.

8. Vittori 1979.

9. Berthelot, 1906, 22.

10. Vittori 1979.

11. Darque-Ceretti, Aucouturier 2012, 21.

12. Bonaduce 2003-2005, 18.

13. Picard 2009, 166-171 ; Mille, Nicot et Robcis 2009, 172-179.

14. Picard 2009, Picard 2012.

15. Mille, Nicot et Robcis 2009, 172-179.

positionnement d'une seconde applique vraisemblablement identique à la présente<sup>16</sup>.

La dorure est lacunaire par endroits, elle recouvre partout des produits de corrosion du bronze en assez grande épaisseur. Aucune préparation du substrat (apprêt, *gesso*, bol, etc.) n'est observable. On remarque la présence de plusieurs bandes horizontales mieux préservées que le reste de la dorure. Ces bandes avaient été initialement interprétées comme des recouvrements des feuilles posées par le doreur, pratique courante de ce métier pour éviter les manques (voir paragraphe 4 concernant la dorure des Dauphins de Vienne). Nous verrons plus loin que cette interprétation est erronée. Les clichés ajoutés dans la **figure 1** illustrent le détail d'une bande, les zones lacunaires, quelquefois géométriques, ainsi que les régions au contraire en parfait état comme la joue droite par exemple.

### 3. Mesure des épaisseurs de dorure. Méthodologie

La mesure de l'épaisseur d'une dorure à la feuille sur métal est une opération délicate. Il existe en effet trois méthodes accessibles en laboratoire.

- La première s'applique au cas où il est possible d'observer au microscope optique, ou, mieux, au microscope électronique à balayage en mode électrons rétrodiffusés (BSE) une coupe métallographique prélevée sur l'œuvre ; c'est la méthode la plus couramment utilisée. Il est cependant maintenant connu que ce type d'observation peut être entaché d'une erreur non négligeable engendrée par le polissage mécanique de la coupe nécessaire pour l'observation. Au cours de ce polissage, effectuée au papier abrasif au carbure de silicium suivi d'une finition à la pâte diamantée, il existe un risque important de provoquer un étalement de la couche d'or très ductile et observée de bout sur les zones avoisinantes (métal support, produits de corrosion, résine d'enrobage) beaucoup plus dures. L'épaisseur mesurée est alors évidemment surestimée par rapport à la réalité<sup>17</sup>.

- La seconde méthode, la plus sûre, est d'utiliser la spectrométrie de rétrodiffusion des particules chargées (RBS). Cette méthode est l'une de celles utilisées en analyses par faisceaux d'ions<sup>18</sup>. Elle consiste à établir un spectre des particules rétrodiffusées par un objet soumis à un bombardement de particules chargées d'énergie élevée. Ces particules sont obtenues ici grâce à l'accélérateur AGLAE du C2RMF. Cet accélérateur possède la

particularité de pouvoir travailler en « faisceau extrait » ce qui signifie que le faisceau de particules accélérées sous vide (protons ou particules alpha) traverse une fenêtre mince qui permet d'effectuer les analyses de l'objet de musée dans l'atmosphère du laboratoire. Dans le cas présent, la surface dorée de l'objet est bombardée par un faisceau de protons d'énergie 3 MeV, et les protons rétrodiffusés par cette surface ou les régions situées directement sous celle-ci sont détectés pour en obtenir un spectre en énergie. Ce spectre est interprété grâce au logiciel SIMNRA<sup>19</sup> qui simule la cible sous forme d'une série de couches d'épaisseurs et de compositions choisies pour faire coïncider le spectre simulé et le spectre expérimental. Cette simulation donne accès au profil de concentration en or depuis la surface, donc à l'épaisseur de la dorure et à l'éventuel gradient en or sous celle-ci (voir les **fig. 5 et 6**), et ceci de façon totalement non destructive. La **figure 2** montre la Victoire en position d'analyse devant l'accélérateur AGLAE. Simultanément est effectuée, grâce à des détecteurs de rayons X, une analyse PIXE (particle induced X-ray emission) qui donne accès à la composition élémentaire de la zone analysée, en particulier de la dorure<sup>20</sup>.

- La troisième méthode, non destructive également, consiste à utiliser les possibilités de la fluorescence X quantitative (XRF). Un certain nombre d'équipements de mesure commerciaux, en particulier des équipements portatifs, possèdent une option qui permet de quantifier l'épaisseur d'une couche de surface sur un substrat donné, à condition de connaître approximativement la composition du substrat et d'être assuré que la couche à mesurer ne comporte aucun élément présent dans le substrat et que réciproquement aucun élément de la couche ne soit présent dans le substrat. Le C2RMF dispose d'un tel équipement portable (Niton). La mesure est immédiate et peut être multipliée sur un grand nombre de régions de l'œuvre. L'inconvénient majeur est que le mode de calcul utilisé par le logiciel de l'équipement n'est pas explicitement connu, pour des raisons commerciales. Il est donc nécessaire de vérifier la validité des mesures grâce à des expérimentations de contrôle sur des éprouvettes de laboratoire connues.

C'est ce qui a été entrepris au cours de cette étude : des éprouvettes témoins constituées de coupons de cuivre pur ont été recouvertes d'une dorure calibrée d'épaisseur du même ordre de grandeur que celle de la dorure de la Victoire. Deux épaisseurs ont été choisies : 1,28  $\mu\text{m}$  et 2,56  $\mu\text{m}$ . Les mesures d'épaisseurs ont été effectuées par RBS à l'accélérateur de particules et par l'équipement portable de fluorescence X, puis par microscopie

16. Mille, Nicot et Robcis 2009, 177.

17. Darque-Ceretti, Aucouturier 2012, 85.

18. Calligaro, Dran, Salomon 2004, 227-276.

19. Mayer 1997-1998.

20. Calligaro, Dran, Salomon 2004, 227-276.





Fig. 1.  
(a) La victoire d'Arles en bronze doré, relief d'applique.  
Musée départemental Arles Antique, inv. Rho.2007.05.1961,  
H. : 76 cm ; l. : 27,5 cm ; ep. moyenne 7,9 mm ; p. 13,92 kg.  
Vue générale.

(b) Détails de la dorure (Clichés C2RMF - D. Bagault).

Fig. 2. La Victoire devant l'accélérateur  
AGLAE du C2RMF  
(photo M. Aucouturier).





optique et microscopie électronique à balayage en mode BSE. Le **tableau 1** montre la comparaison des résultats.

Tableau 1 : comparaisons des mesures d'épaisseurs de dorure sur les échantillons témoins (valeurs moyennes sur 3 mesures).

Epaisseur d'or déposée	Mesure RBS	Mesure XRF	Mesure au microscope
1,28 $\mu\text{m}$	1,29 $\pm$ 0,01 $\mu\text{m}$	1,1 $\pm$ 0,03 $\mu\text{m}$	Non mesurée
2,56 $\mu\text{m}$	2,57 $\pm$ 0,02 $\mu\text{m}$	2,5 $\pm$ 0,08 $\mu\text{m}$	plusieurs $\mu\text{m}$

Ce contrôle valide donc, au moins dans le présent cas, les mesures par XRF, plus rapides et plus faciles à effectuer que les mesures par RBS. Nous verrons par contre plus loin que les informations fournies par la RBS, en particulier sur la détection des effets de rugosité du substrat de la dorure et sur l'éventuelle présence de couches d'or superposées ne peuvent pas être obtenues par les mesures en XRF, qui se contentent de quantifier la quantité totale d'or et de la traduire en épaisseur de couche supposée uniforme.

#### 4. Les traces du geste du doreur : exemple des Grands Dauphins de Vienne

Il existe un exemple tout aussi spectaculaire de dorure sur bronze bien conservée qui peut nous servir à introduire ce sujet avant d'aborder la dorure de la Victoire ; c'est celui des Grands Dauphins de Vienne, une applique de bronze doré découverte également dans le Rhône en 1840<sup>21</sup>. Cette œuvre a été également prise en compte dans



Fig. 3. Les Grands Dauphins de Vienne en bronze doré. Musée des Beaux-arts de Vienne (Isère). (a) vue générale. (b) détails de la dorure (Clichés Archéotransfert et C2RMF-D. Robcis).

l'analyse des bronzes du Rhône par Aurélia Azéma et Benoît Mille. Si l'on s'intéresse aux détails de la dorure de cette sculpture (**fig. 3**), on y observe la trace évidente des recouvrements de feuilles d'or de forme carrée appliquées par le doreur. Les mesures d'épaisseurs réalisées par XRF sur cette sculpture nous ont donné des valeurs de l'ordre de 1,5 micromètre pour les feuilles simples

21. Boucher 1964, 23-35.



préservées et, logiquement, environ 3 micromètre pour les recouvrements. Signalons que l'étude en laboratoire de prélèvements a permis de démontrer que la surface de la sculpture était protégée par une couche de sédiments principalement à base de sulfures de fer et de cuivre, qui explique qu'elle ait été si bien conservée au cours des siècles d'enfouissement dans le fleuve.

### 5. Résultats de mesures par faisceau d'ions sur la dorure de la Victoire

Les mesures PIXE à l'accélérateur de particule AGLAE donnent la composition de la dorure elle-même. Cette dorure contient de faibles quantités d'argent (moins de 1 % en masse). Compte tenu du fait qu'elle surplombe un bronze dont le cuivre peut fausser les résultats de PIXE, il est difficile de connaître la teneur en cuivre de l'or ; sa couleur indique cependant que, s'il contient du cuivre, c'est en faible teneur. L'absence de corrosion en est une indication supplémentaire.

Les mesures d'épaisseurs par RBS ont été effectuées en de nombreux points de l'œuvre, indiqués dans la **figure 4**. Ces mesures ont été comparées aux valeurs obtenues par XRF. Nous nous attacherons ici uniquement aux valeurs obtenues par RBS, plus riches d'enseignements.

La **figure 5** montre à titre de premier exemple un certain nombre de spectres RBS effectués au niveau de la dorure de la joue droite de la figure particulièrement bien préservée et rassemblés sur deux diagrammes pour comparaison. L'examen de ces spectres et leur interprétation (non détaillée ici) par le logiciel de simulation conduit aux conclusions suivantes :

- Les spectres présentent un pic de haute énergie qui correspond à la couche d'or, mais le profil de la partie de basse énergie de ce pic montre une pente qui indique une forte rugosité du côté de la face interne de la dorure. Ceci est tout à fait logique, car le bronze sous-jacent à la dorure est fortement corrodé (voir **fig. 1**) ;

- Si l'on examine en détail cette région de basse énergie du pic d'or, il apparaît sur certains spectres un palier intermédiaire qui indique qu'en réalité la zone analysée est couverte non pas d'une seule couche d'or mais de deux. Le niveau plus bas du signal de la couche la plus profonde provient du fait que celle-ci est lacunaire, ce qui explique d'ailleurs sans doute pourquoi le doreur a éprouvé le besoin d'ajouter une nouvelle couche. Ce phénomène se retrouve en d'autres points de la sculpture (voir plus loin) ;

- Une quantification des épaisseurs d'or dans cette région conduit à conclure que ces deux couches font environ 1,5 à 2 µm chacune, leur superposition conduisant à une épaisseur estimée de 3 à 4 µm.

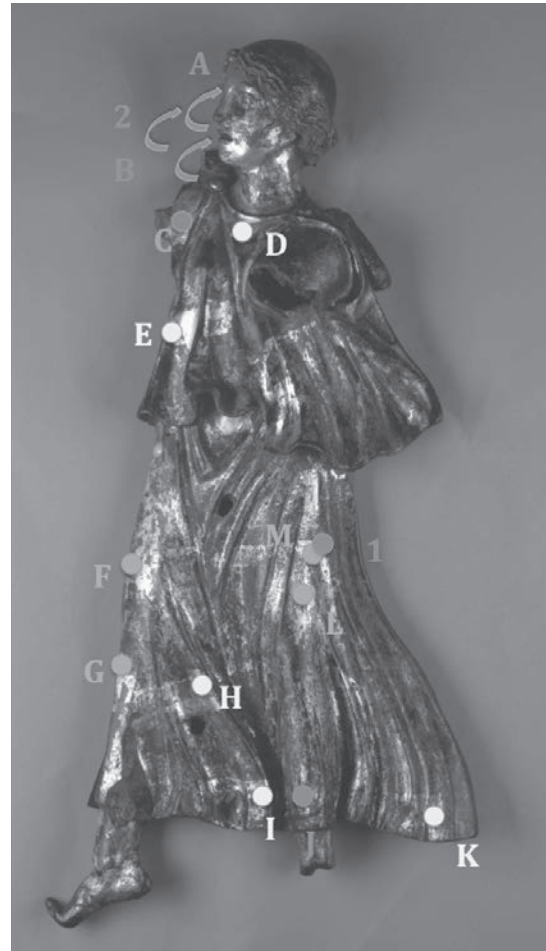


Fig. 4. Positions des points d'analyse à l'accélérateur AGLAE. Voir texte pour la signification des lettres.

La **figure 6** rassemble, sur le même type de diagramme, une série de spectres représentatifs des mesures effectuées sur toute la sculpture. On y observe :

- Des pics d'or de couche simple, dont l'épaisseur mesurée par simulation est d'environ 1,5 à 2,5 µm ;
- Des pics d'or de couche simple mais d'intensité plus faible, qui correspondent à des zones lacunaires de la dorure ;
- Des pics d'or dédoublés qui correspondent à deux couches d'or superposées avec un composé intermédiaire ne contenant pas d'or, sans doute un adhésif ;
- Des pics plus larges de couches doubles, sans intermédiaire détecté, dont l'épaisseur totale simulée est d'environ 3 à 4 µm.

Si l'on effectue le bilan de la totalité des mesures effectuées à l'accélérateur, et confirmées par XRF à 10 % relatif près, les différents points d'analyse indiqués sur la **figure 4** aboutissent aux résultats suivants :

- F M L G : couche normale - simple, 1,5 à 2,5 µm
- E D H I K : couche lacunaire ou très fine
- 1 2 C A B J : couche double, 3 à 4 µm

Ces résultats sont extrêmement significatifs. Ils montrent que la méthode employée est très riche en informations tout en restant totalement non destructive. Le doreur (ou le ou les restaurateurs de l'antiquité) n'a pas hésité à ajouter une couche d'or supplémentaire pour masquer ou réparer des lacunes de la dorure originale.

## 6. Discussion sur les bandes de dorure préservées

L'autre information très importante tirée des mesures d'épaisseur est que les bandes horizontales mieux préservées de la dorure du *chiton* ne peuvent pas être interprétées comme des zones de recouvrement des feuilles d'or appliquées par le doreur, comme c'est le cas pour les Dauphins de Vienne. En effet, les mesures faites aux points F M L H I situés sur ces bandes montrent une épaisseur simple de dorure. Par ailleurs ces bandes sont beaucoup plus larges (plusieurs centimètres) que les bandes de recouvrement vues sur les Dauphins de Vienne (2 à 3 millimètres). Une interprétation possible que nous proposons est que ces bandes étaient en fait liées à l'existence d'une décoration picturale de la robe aujourd'hui disparue, qui aurait provisoirement protégé la dorure de sa dégradation par l'environnement. Ce type de décoration existait dans des représentations grecques plus anciennes (**fig. 7**) ; il est clair que la Victoire présente une iconographie d'inspiration grecque.

## 7. Examen et analyse d'un prélèvement de dorure

Au cours des opérations de restauration préalables à l'exposition de 2008, quelques fragments de dorure détachés ont été mis à la disposition des laboratoires. C'est d'ailleurs à ce moment qu'a été mise en évidence et identifiée une couche superficielle de cire de protection de la dorure dont la situation, entre la dorure et les sédiments d'enfouissement, indiquait sans conteste l'origine antique<sup>22</sup>. Une analyse effectuée sur l'un des prélèvements par Nicolas Bouillon avait démontré que cette cire était probablement une cire d'abeille.

Deux fragments ont été étudiés au C2RMF. La **figure 8** montre l'un de ces fragments en microscopie optique à trois dimensions, observé depuis la face interne (côté bronze) et sur son bord. On y retrouve la cire précédemment évoquée, mais aussi un autre produit d'aspect organique, de couleur orangée situé entre la

couche d'or et les produits de corrosion du bronze, donc sous la dorure. Nous supposons qu'il s'agit de l'adhésif utilisé pour appliquer la dorure.

Un micro prélèvement de ce produit a pu être effectué et il a été analysé par chromatographie en phase gazeuse couplée à la spectrométrie de masse (GC-MS)<sup>23</sup>. La **figure 9** montre le résultat sous forme d'un chromatogramme qui permet d'identifier un composé de type saccharide, sans qu'il puisse être possible d'être plus précis sur la nature exacte de ce saccharide ; ce peut être de l'amidon ou du miel par exemple. Si cette couche correspond, comme nous le supposons, au support de la feuille, il s'agit à notre connaissance de la première observation d'un adhésif de dorure à la feuille sur métal sans couche de préparation pour la période antique. On rappelle que les dorures à la feuille sur bronze égyptiennes ont toutes été appliquées sur une « préparation blanche » constituée généralement de gypse ou de calcite<sup>24</sup>, et que l'application directe sur le métal avec sans doute un adhésif ou une mixtion n'est apparue qu'à l'époque grecque ou romaine.

Une analyse par microdiffraction de rayons X<sup>25</sup> a pu être effectuée sur chacune des deux faces du prélèvement. Côté bronze, on identifie logiquement des produits de corrosion (malachite, cuprite, etc.) et de la calcite provenant des sédiments d'enfouissement (ce qui explique sans doute le fait que le fragment se soit détaché). Côté externe, la diffraction met en évidence des sulfures de fer et des sulfures mixtes de fer et cuivre déposés sur la dorure pendant l'enfouissement, comme dans le cas des Dauphins de Vienne (voir ci-dessus). Ce sont ces sulfures, extrêmement stables chimiquement et mécaniquement, qui sont responsables du très bon état de conservation de la dorure.

Finalement, l'un des prélèvements a été observé et analysé en coupe transverse polie aux microscopes optique et électronique à balayage. La **figure 10** résume les résultats des observations et des microanalyses effectuées. La succession des couches depuis la surface est donc : sulfures et éléments divers issus des sédiments d'enfouissement, dorure (la cire de protection et l'adhésif qui entourent la couche d'or ne sont pas visibles ici), produits de corrosion du bronze accompagnés de concrétions d'enfouissement.

23. Système GCMS Shimadzu QP2010 équipé d'un analyseur quadripolaire.

24. Darque-Ceretti, Aucouturier 2012, 27.

25. Faisceau X incident monochromatique  $\lambda = 0,154$  nm, Diamètre 200  $\mu\text{m}$ . Détection 2D par plaque à luminescence photostimulée Rigaku, exploitée par le logiciel Fit 2D : Hammersley et Riekel 1989.

22. Mille, Nicot et Robcis 2009, 179.



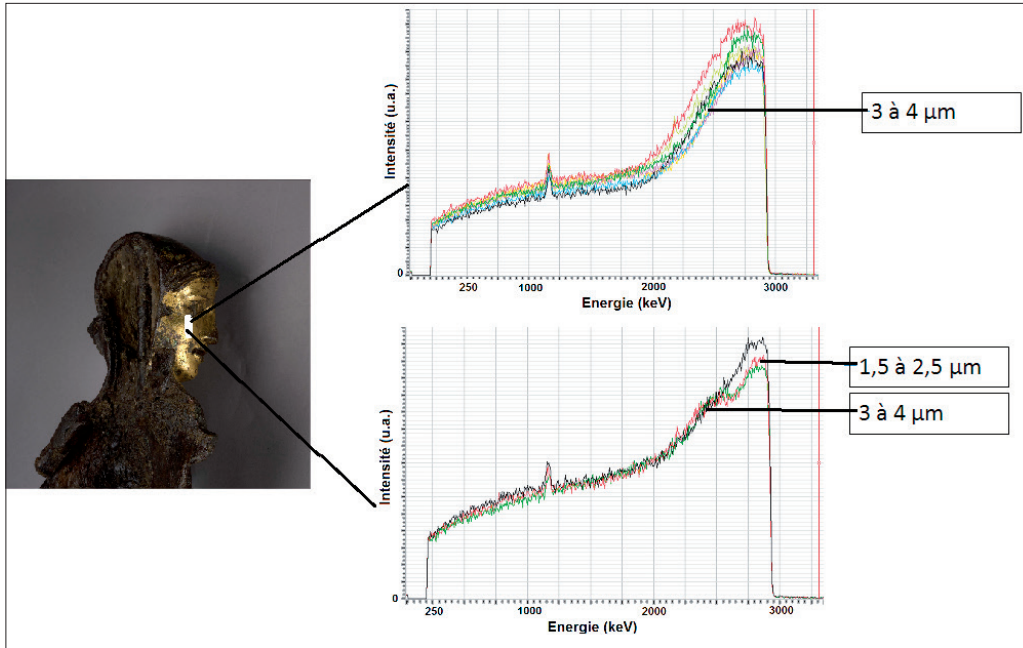


Fig. 5. Spectres RBS comparés effectués sur la dorure de la joue gauche de la Victoire.

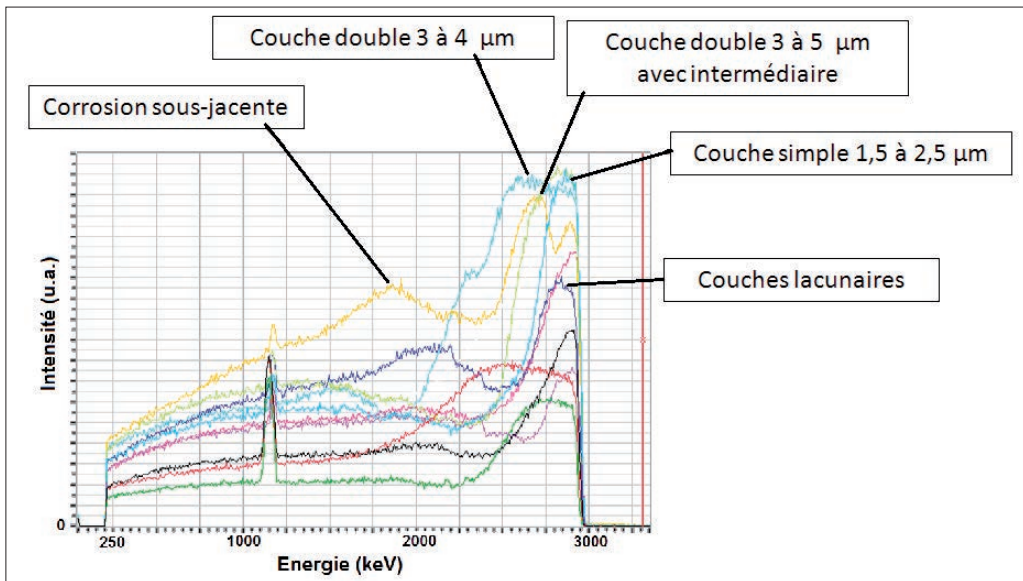


Fig. 6. Spectres RBS comparés effectués sur des points de l'ensemble de l'œuvre.



Fig. 7. Représentation de Niké.  
Céramique, Grèce, V<sup>e</sup> s. av. J.-C.,  
Metropolitan museum of Art, New-York  
(Cliché Metropolitan Museum of Art).

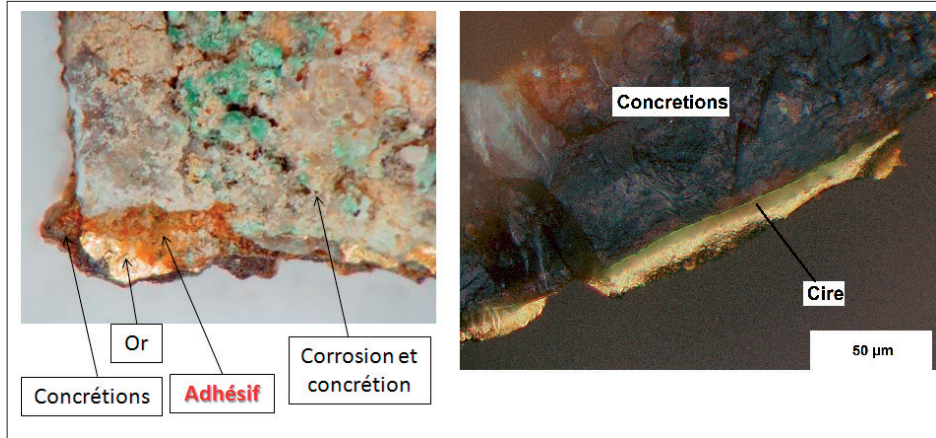


Fig. 8. Micrographies 3D d'une écaille de dorure observée côté interne (côté bronze) et sur son bord.

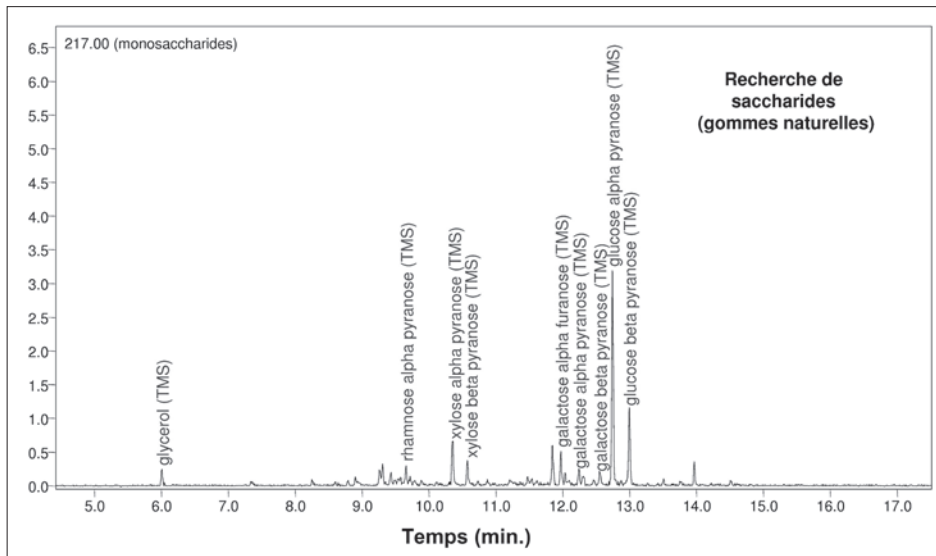


Fig. 9. Chromatogramme effectué sur un microprélèvement analysé en GC-MS de matière d'aspect organique de l'écaille de dorure décrite figure 8.

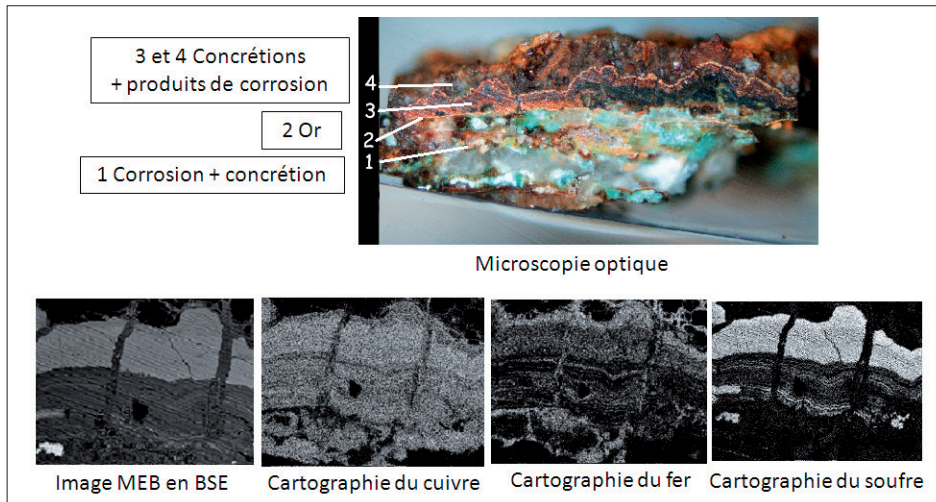


Fig. 10. Micrographie optiques, micrographie électronique à balayage (mode BSE) et cartographies chimiques par microanalyse EDS au microscope électronique à balayage sur une coupe d'une écaille de dorure.

## 8. Résumé et conclusions

L'étude approfondie en laboratoire de la dorure de la victoire d'Arles a fait avancer de façon importante non seulement la connaissance des procédés de dorure à la feuille sur bronze pratiqués au cours de la période romaine, mais aussi la maîtrise de la méthodologie de recherche à mettre en application pour acquérir ces connaissances nouvelles.

Nous avons ainsi pu démontrer que, si l'emploi des analyses par faisceau d'ion doit être considéré comme nécessaire pour bien connaître la composition et l'épaisseur des feuilles d'or utilisées par les artisans et la succession des gestes du doreur au cours de l'application de la dorure, il est possible d'obtenir à moindre frais et également de façon non destructive des indications semi-quantitatives sur cette composition et cette épaisseur par l'emploi d'un équipement de fluorescence X portable.

Les résultats des mesures diverses sur la dorure de la Victoire d'Arles par plusieurs méthodes de laboratoire conduisent aux conclusions suivantes :

1) La dorure est effectuée avec des feuilles d'or pratiquement pur (moins de 1 % en masse d'argent et sans doute autant de cuivre) dont l'épaisseur est de l'ordre de 1,5 micromètre.

2) Les défauts de cette dorure ont été réparés soit par le doreur lui-même soit plus tard, mais en tout cas avant l'abandon, par application localisée de feuilles d'or de la même épaisseur.

3) La dorure a été appliquée sans préparation du substrat par aucun apprêt, et un adhésif à base de saccharide a semble-t-il été utilisé. La couche d'apprêt avant dorure, utilisée de façon commune en Egypte antique même sur les métaux, semble donc disparaître dans les pratiques de dorure de l'époque romaine. Cette observation importante demande à être confirmée par des études en plus grand nombre, pour préciser en particulier, si elle s'avère systématique, la date à laquelle les doreurs ont renoncé à utiliser un apprêt sur métal.

4) La dorure a été protégée à l'époque antique par une cire, vraisemblablement une cire d'abeille.

5) Le bronze est fortement corrodé sous la dorure et la couche d'allure organique considérée comme

son adhésif, mais la surface extérieure a été protégée chimiquement et mécaniquement pendant la période d'enfouissement par des sulfures de fer et des sulfures de fer et cuivre, comme pour les Grands Dauphins de Vienne.

6) Les bandes horizontales de dorure mieux préservées observées sur le *chiton* de la Victoire ne sont pas des traces des recouvrements des feuilles d'or employées par le doreur. Elles pourraient être la conséquence d'une décoration picturale appliquée sur la dorure de la robe, décoration aujourd'hui disparue. Ce dernier point n'est qu'une hypothèse soumise à discussion.

## Bibliographie

- Berthelot 1906** : M. Berthelot, *Archeologie et histoire des sciences*, Gauthier-Villars, 1906, 377 p.
- Bonaduce 2003-2005** : I. Bonaduce, *A multianalytical approach for the investigation of materials and techniques in the art of gilding*, Ph D thesis, Université de Pise, 2003-2005, 18.  
Disponible sur internet : <http://pisa.academia.edu/IlariaBonaduce>
- Boucher 1964** : S. Boucher, Les grands dauphins de bronze doré du Musée municipal de Vienne (Isère), *Gallia*, Tome 22 fascicule 1, 1964, 23-35.
- Calligaro, Dran, Salomon 2004** : T. Calligaro, J.-C. Dran, J. Salomon, IBA analysis, in: *Non destructive microanalysis of cultural heritage materials*, ed. K. Janssens, R. Van Grieken (dir.), Comprehensive analytical chemistry, Vol. XLII, Amsterdam, Elsevier, 2004, 227-276.
- Darque-Ceretti, Aucouturier 2012** : E. Darque-Ceretti, M. Aucouturier, *Dorure. Décor et sublimation de la matière*, Paris, Presses des Mines, 2012.
- James 1972** : T.G.H. James, Gold technology in ancient Egypt, Mastery of metal working methods, *Gold Bulletin*, 2 1972, 38-42.
- Mayer 1997-1998** : M. Mayer, *SIMNRA*, © Max - Planck - Institut für Metallphysik, <http://www.rzg.mpg.de/>, 1997-1998.
- Mille, Nicot et Robcis 2009** : B. Mille, F. Nicot, D. Robcis, Traitements de restauration et étude technique de la victoire en bronze d'or in : L. Long, P. Picard (éd.), *César : le Rhône pour mémoire, 2 ans de fouille dans le fleuve à Arles*, Arles, 2009, catalogue, Musée départemental Arles antique, 172-179.
- Oddy 1981** : W.A. Oddy, Gilding through the ages, *Gold Bulletin*, 14/2 1981, 75-79.
- Oddy 1993** : W.A. Oddy, Gilding of metals in the old world, in: S. La Niece, P. Craddock (dir.), *Metal plating and Passivation*, ed. Gutterworth, London (1993), 171-181.
- Picard 2009** : P. Picard, La Victoire, in : L. Long, P. Picard (éd.), *César : le Rhône pour mémoire, 2 ans de fouille dans le fleuve à Arles*, Arles, 2009, catalogue, Musée départemental Arles antique, 166-171.
- Picard 2012** : P. Picard, in : J.-L. Martinez, D. Roger, C. Sintès, P. Picard, *Arles, les fouilles du Rhône, un fleuve pour mémoire*, musée du Louvre, 9 mars au 25 juin 2012, 48 p.
- Vittori 1979** : O. Vittori, Pliny the Elder on gilding, *Gold Bulletin*, 12/1 1979, 35-39.

# Une statuette en bronze trouvée en mer : Hercule et le sanglier d'Érymanthe

**François Baratte**

Professeur émérite à l'Université de Paris-Sorbonne

## Résumé

Une statuette en bronze de très grande qualité, trouvée en mer et mise récemment en dépôt au musée départemental Arles antique, appartenait à un groupe représentant Hercule apportant au roi Eurysthée le sanglier d'Érymanthe qu'il venait de capturer. Cette scène, fréquente sur les sarcophages romains à partir de l'époque antonine, est connue depuis longtemps dans l'art. Lysippe notamment avait réalisé à Alizia un ensemble représentant les Douze travaux d'Héraklès. Dans l'antiquité tardive également, cette image, comme les autres exploits du héros, connaît une certaine faveur. La statuette du musée d'Arles, datée de la fin du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., reprend toutefois un modèle qui n'est pas le plus courant, mais que l'on retrouve sur quelques sarcophages d'Asie mineure et, dans la statuaire également, avec un groupe en ronde bosse trouvé à Ostie.

**Mots-clés :** Hercule, bronze, statuaire, céramique sigillée claire, sarcophages, art hellénistique, Asie mineure.

## Abstract

A bronze statuette of very high quality, found in the sea and recently deposited in the *Musée départemental Arles antique*, belongs to a group representing Hercules bringing Erymanthos' wild boar, which he had just captured, to king Eurysthes. This representation, common on Roman sarcophagus from the Antonine period, has long been known in art. Lysippus in particular made a set representing Heracles' twelve labors, including this one, in Alizia. In late antiquity, this image, like other exploits of heroes, was popular. The statuette of the Arles museum, however, dated to the end of the first century AD, did not use the most frequent model but one, which is found on a few sarcophagi from Asia Minor and a group of statuettes found in Ostia.

**Keywords:** Hercules, bronze, statuary, late Roman C, sarcophagus, Hellenistic art, Asia minor.



La statuette en bronze qui fait l'objet de cette étude n'est pas totalement inédite (**fig. 1**), puisqu'elle avait été présentée lors de l'exposition « Arles. Les fouilles du Rhône » qui s'était tenue au musée du Louvre au printemps 2012<sup>1</sup>. Avant sa mise en dépôt dans les collections du musée départemental Arles antique en février 2013, elle avait été déclarée en décembre 2010 au Département des recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines du Ministère de la Culture par son propriétaire, qui en avait lui-même hérité de son père<sup>2</sup>. Ce dernier ne lui avait donné aucune indication sur la provenance de l'objet. D'autres, mieux informés sur les découvertes opérées dans le fleuve ou dans la mer à proximité d'Arles, seront peut-être en mesure de préciser cette donnée importante. Mais on observe au moins qu'il s'agit certainement d'une découverte sous-marine, comme le montrent la corrosion qui affectait la statuette et les concrétions qui en recouvraient certaines parties. La restauration de l'œuvre et l'étude technique ont été effectuées au Centre de recherche et de restauration des Musées de France par une équipe qui expose dans ce même volume les modalités et les résultats d'une intervention qui a contribué à mettre en évidence toute la qualité de cette œuvre et les particularités à bien des égards remarquables de son exécution.

Elle appartenait en fait à un ensemble qui comportait plusieurs éléments distincts : un socle, sur lequel était posée la statuette, un personnage qui portait sur l'épaule gauche une masse exécutée à part, qui a disparu. Les traces de soudure à la partie supérieure du socle et sous les pieds du personnage attestent sans équivoque qu'ils étaient bien solidaires. D'autres traces de soudure confirment la présence d'un élément perdu, placé dans l'angle avant droit du socle, dont la base avait une forme circulaire.

Le socle, tout d'abord (**fig. 2**), mesure à sa base 18 cm sur 10 pour une hauteur de 7,5 cm ; à sa partie supérieure,

la longueur est la même qu'en bas, mais la largeur n'est plus que de 8 cm. Creux, de section rectangulaire, il est relativement massif, très sobrement mouluré ; il repose en effet sur une bande plate qui laisse visible l'intérieur et dont le raccord aux parois est amorti par une doucine. Vers le haut, un quart-de-rond en forte saillie vient dégager la surface supérieure. Il y avait en outre au centre de la face avant une petite pièce qui est perdue. À la différence de certains autres socles plus richement décorés, par des moulures ou même des décors particuliers, niellés notamment, ou dont la forme est moins sobre, celui-ci est d'une grande simplicité qui ne pouvait en aucune façon faire concurrence à la statuette, mais qui suggère aussi une date haute pour l'ensemble<sup>3</sup> ; la forme rectangulaire allongée correspond évidemment au mouvement du personnage et au fait qu'un autre élément se trouvait placé à l'avant<sup>4</sup>. De la simplicité toutefois on ne saurait inférer réellement une date. On rencontre en effet à date tardive des socles rectangulaires encore moins ornés, faits de tôles de bronze assemblées, sans aucune moulure, parfois sommaires dans leur exécution, comme dans le dépôt du sanctuaire de Dolichenus à Mauer an der Url, en Autriche<sup>5</sup>, parfois réalisés avec davantage de soins, comme à Mâlain, en Bourgogne, sous des statuettes du début du III<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. On trouve en revanche assez fréquemment des socles carrés ou plus rarement rectangulaires qui diffèrent de celui de notre statuette par certains détails en partie basse notamment (petits pieds aux angles), mais qui sont moulurés de manière tout à fait analogue, aussi bien dans l'épave de Mahdia (Tunisie)<sup>7</sup>, pour la fin de l'époque hellénistique, que sous un Asklépios trouvé à Cos, daté du II<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>.

La statuette elle-même mesure 31 cm de hauteur, pour une envergure de 16 cm. Elle a été réalisée en fonte pleine de qualité imparfaite dans la mesure où on observe de nombreuses reprises dans le dos, sur les bras et sur les cuisses notamment (**fig. 3**) : des pièces, en partie conservées, mais dont plusieurs ont aussi disparu, venaient

1. Arles 2012, 13-14, fig. 9.

2. C'est à l'amitié de Michel L'Hour, directeur du DRASSM, que je dois de pouvoir publier cette remarquable statuette : qu'il trouve ici l'expression de toute ma gratitude. La cellule de conservation préventive de ce même service et en particulier Nathalie Huet, m'ont fourni avec beaucoup de générosité et de patience de nombreuses photographies de cette œuvre. Claude Sintès et Pascale Picard, respectivement directeur du musée départemental Arles antique et conservatrice responsable des collections archéologiques au sein de cette même institution, m'ont donné toutes facilités pour examiner l'objet : je les en remercie bien vivement. Je dois à la disponibilité amicale de Sarah Berraho d'avoir pu disposer aisément d'une copie de l'article de B. Palma (Palma 1978-1980) ; je lui en exprime ma vive gratitude, comme à Mme Friederike Naumann-Steckner, *stellvertretende Direktorin* du Römisch-Germanisches Museum de Cologne, qui a bien voulu me procurer la photographie de la fig. 8. La statuette a été enregistrée au DRASSM comme bien culturel maritime en janvier 2011. N° d'inventaire 12 991 et 12 992.

3. On manque d'une étude d'ensemble sur les socles de la petite statuaire en métal. Il est significatif par exemple que le profil en soit aussi rarement dessiné dans les publications.

4. On prendra un seul exemple : les socles des statuettes de la trouvaille de Weissenburg in Bayern, plus tardifs bien sûr que la statuette d'Hercule. Un d'entre eux est niellé : Kellner, Zahlhaas 1993, pl. 3 ; plusieurs ont des formes complexes et des moulures abondantes. Mais les socles niellés se rencontrent déjà fréquemment dans les trouvailles pompéiennes.

5. Noll 1980, 27, n°1, pl. 3 (statuette de Jupiter Dolichenus) ; 31, pl. 5 (statuettes de Jupiter et de Junon). Date : III<sup>e</sup> s.

6. Lavagne 1989, 80, n°54, fig. en couverture.

7. Höckmann 1994, 469-472 (avec un profil du socle, fig. 5).

8. Morricone 1950, 318, « casa dei bronzi ».

rattraper les défauts de coulée<sup>9</sup>. Elle avait été exécutée en plusieurs morceaux : les deux bras et les jambes avaient été fondus à part et mis en place après coup. Les raccords sont souvent visibles à l'œil nu, mais ils ont été observés encore plus complètement au moment de la restauration. Le travail de surface est soigné, de nombreux détails ont été, très normalement, repris à froid, les cheveux, la barbe et le pubis notamment, ou encore les bourses, soigneusement dégagées. La pupille est creusée d'un trou circulaire, relativement important et les yeux étaient incrustés d'argent, comme les lèvres l'étaient de cuivre, leur donnant ainsi une couleur rouge. Il en allait de même pour la pointe des seins. Le nombril lui aussi était creux. Trois éléments au moins, en dehors des bras et des jambes, étaient rapportés : la partie supérieure de l'objet (une massue) que le personnage tenait dans sa main droite, qui venait s'enfiler dans la partie qui était serrée dans la main, évidée à cet effet, la draperie qui s'enroulait autour du bras gauche, et l'objet volumineux (un sanglier, pensons-nous) que le personnage maintenait de la main gauche sur son épaule.

La statuette est en bon état : on ne déplore la disparition que de deux phalanges de l'index gauche, de la partie supérieure de la massue, de l'essentiel du vêtement, et du sanglier. On observe des traces de rouille sur la nuque et les épaules.

Le personnage, Hercule, nous y reviendrons, est debout, un peu tassé sur lui-même sous l'effet de la charge qu'il porte, en marche (**fig. 4**), ou plus exactement saisi à l'instant où il vient de suspendre sa marche, arrêtant son élan, en appui sur la jambe droite, le pied bien à plat ; la jambe gauche est en arrière, posée sur la pointe du pied. Le buste est légèrement rejeté en arrière. Le bras droit est replié vers l'avant, la main refermée à hauteur du torse sur un objet cylindrique, en fait le bas du manche de la massue. Le gauche est levé à hauteur de la tête : la main presque à plat maintenait sur l'épaule une charge lourde et volumineuse. La présence de cette masse, qui a disparu, explique la position de la tête, décalée vers la droite et dont le cou est enfoncé entre les épaules. La tête est penchée vers l'avant, légèrement tournée vers la gauche : le personnage regardait vers l'objet disparu qui se trouvait à l'avant du socle. Nu, le personnage ne portait qu'un pan de vêtement, réalisé à part (sans doute s'agissait-il d'une tôle mince), dont il ne reste pratiquement rien, sinon quelques lambeaux sur l'épaule gauche, mais qui pendait sans doute vers l'avant.

La musculature est impressionnante, presque hypertrophiée comme on s'en rend compte en examinant les jambes, cuisses et mollets, les bras ou le dos (**fig. 5**). La

nuque est massive. La tête, allongée, est recouverte par une chevelure bouclée relativement peu abondante, aux mèches courtes, peu épaisses, qui dégagent largement les oreilles (**fig. 6**). Elle est marquée par un début de calvitie : l'implantation des cheveux remonte très haut vers le sommet du crâne dont l'avant est à peine recouvert par quelques mèches rares et plates coiffées vers l'avant, laissant le front libre. La barbe, au contraire, comme la moustache, est drue, très soignée, volumineuse et mange tout le bas du visage. Elle est organisée en deux masses de longues mèches bouclées disposées symétriquement de part de d'autre de l'axe du visage. Enroulées sur elles-mêmes, elles sont très méticuleusement individualisées par des sillons plus ou moins profonds. La bouche, plutôt petite, à peine entrouverte, est noyée dans cette masse. Le front, haut et bossué, est marqué par une profonde ride. Les pommettes sont bien dessinées, les yeux, enfoncés sous les arcades sourcilières osseuses, sont larges, aux grandes pupilles profondément creusées. Le regard est dirigé vers le bas. Le nez est court, fort et pointu. De ce visage, comme du reste du corps, se dégage une impression de puissance remarquable.

Dans l'ensemble, l'exécution, sans être parfaite – elle est parfois un peu brutale, marquant par exemple très fortement les arêtes des mollets – est soignée. On remarque tout particulièrement l'attention portée aux parties pileuses, avec le souci d'établir un contraste en termes à la fois de volume et de traitement entre la chevelure, rare et aux mèches plates, et la barbe très dense et gonflée. Les poils du pubis, de la même manière, sont travaillés en détail (**fig. 7**), disposés en deux mèches symétriques, sinueuses, enroulées à leur extrémité de manière très maniériste, dont nous n'avons pas retrouvé d'équivalent et qui constituent une sorte de signature de l'artisan. Du corps musculeux se dégage l'impression d'une force irrésistible. Mais l'attitude elle aussi est très élaborée : la silhouette se présente dans un contreposto marqué, la ligne oblique des hanches s'opposant à celle, nettement plus marquée, des épaules. Les deux pieds sont presque dans l'alignement l'un de l'autre, en très léger décalage. La pondération est excellente, jambe droite en avant, jambe gauche en retrait, au bras droit abaissé, plus exactement replié vers le bas, répondant le bras gauche levé. Mais on tiendra compte évidemment dans cette appréciation de l'absence d'une grosse masse qui reposait sur l'épaule gauche, et de la plus grande partie d'un objet (une massue sans aucun doute) qui, tenue dans la main droite, effleurait l'épaule : l'équilibre réel de la statuette pouvait être un peu différent. On ne peut plus faire abstraction du fait qu'il s'agissait d'un groupe dont les deux éléments, l'homme d'une part, et ce qui reposait à l'avant du socle d'autre part, étaient étroitement liés par le regard, un lien qui commandait

9. Nous ne développons pas ces aspects techniques, qui seront repris dans l'étude signalée plus haut.

aussi l'attitude et l'équilibre du personnage principal : un mouvement très bien rendu de marche suspendue dans l'instant, d'un léger recul devant l'objet ou la silhouette qui surgissait à l'avant.

L'allure générale du personnage, sa musculature, le type du visage et la présence, même partielle, d'un attribut bien identifiable, la massue (dont la partie supérieure venait s'enfiler dans le manche tenu de la main droite) ne laissent pas de doute sur l'identité de la figure représentée : il s'agit évidemment d'Hercule, même si on doit noter que la coiffure n'est pas exactement celle que l'on rencontre habituellement : le début de calvitie renvoie plutôt à Silène, ou à certains satyres âgés alors que la chevelure d'Hercule couvre généralement aussi le haut du front. Le vêtement porté sur l'épaule gauche pouvait donc être la léonté, mais rien dans ce qui subsiste ne permet de le confirmer : les quelques restes encore présents sur l'épaule font davantage penser à un tissu qu'à une peau de bête. Quant à la masse que le héros tenait sur son épaule, il peut difficilement s'agir d'autre chose que du sanglier d'Erymanthe, qu'il était parti chasser sur les ordres d'Eurysthée et qu'il rapportait vivant au roi<sup>10</sup>. La trace circulaire sur le socle s'expliquerait alors très bien : il s'agirait de la base du pithos ou du cratère dans lequel celui-ci, terrifié à la vue d'Hercule et de l'animal monstrueux, encore vivant, que ce dernier menace de jeter sur lui, s'était réfugié, comme on le voit déjà dans la peinture de vases grecque : une image si familière au répertoire antique que certaines représentations du prophète Daniel entre les lions sur les lampes sorties des ateliers d'Afrique du nord ou sur le rebord de plats de céramique sigillée réalisés à partir de la fin du IV<sup>e</sup> siècle s'en sont directement inspirées<sup>11</sup>. La disproportion considérable que l'on devine entre la figure du héros et celle qui occupait l'extrémité du socle correspondrait tout à fait à ce qu'elle que l'on observe ailleurs dans l'iconographie. Elle est fréquente également dans les autres groupes illustrant les différents exploits du héros, y compris statuaires, dans lesquels ses adversaires sont bien souvent beaucoup plus petits que lui<sup>12</sup>.

Mais il convient de regarder les choses d'un peu plus près. Certes, l'épisode du sanglier, le troisième généralement des épreuves imposées au héros, est fréquemment représenté, notamment sur les reliefs qui illustrent la suite canonique du Dodekathlos, déjà parmi les métopes

du temple de Zeus à Olympie ou celles du temple d'Héphaïstos à Athènes<sup>13</sup>, mais aussi sur toutes sortes d'autres supports, jusque sur des monnaies d'Alexandrie ou d'Asie mineure (Héraclée du Pont), mais aussi sur une belle série d'*aurei* de Postume<sup>14</sup>. Ce sont les sarcophages qui, à l'époque romaine, fournissent la série d'images la plus complète<sup>15</sup>. Elles apparaissent aussi bien sur des cuves sorties des ateliers de Rome que sur celles provenant d'Asie Mineure. Le vase y est généralement présent, avec ou sans la figure du roi de Mycènes qui en émerge. Mais l'épisode figurait aussi parmi les reliefs découverts dans la villa de Chiragan, à Martres-Tolosane<sup>16</sup>, où il ne subsiste plus que sous forme fragmentaire, ou sur les pilastres sculptés de la basilique sévérienne de Leptis Magna. Bien d'autres supports reprennent encore la même image, jusqu'à une date tardive, en particulier au IV<sup>e</sup> siècle la céramique sigillée africaine<sup>17</sup>.

En revanche, les attestations du groupe dans la ronde bosse sont moins nombreuses. Parmi les bronzes de grande dimension, une statue fragmentaire de l'époque classique (V<sup>e</sup> siècle ?), provenant de Tarse, conservée au musée archéologique d'Istanbul, pourrait représenter le héros, le sanglier sur l'épaule. Juvénile, le regard baissé vers la droite, il a le bras gauche replié au-dessus de l'épaule. La main tenait un petit élément grossièrement cylindrique, interprété par certains comme la queue du sanglier<sup>18</sup>. L'interprétation est plausible, surtout lorsqu'on rapproche ce qui reste de cette œuvre – essentiellement le torse et un bras – de la statuette d'Arles. Mais elle n'est pas complètement assurée.

Il existe toutefois une autre statue, d'époque romaine, en marbre, de facture assez médiocre et passablement restaurée il est vrai. Conservée aujourd'hui dans les collections du Vatican, elle avait été découverte vers 1775 à Ostie par le peintre et antiquaire Gavin Hamilton avec trois autres groupes représentant le héros opposé successivement à Géryon, Cerbère et Diomède<sup>19</sup>. On peut raisonnablement envisager l'idée qu'il y ait eu un ensemble complet de douze groupes. Nous y revenons plus loin.

10. Le taureau de Crète, évoqué judicieusement par B. Palma (Palma 1978-1980, 138), qui signale même l'existence d'un groupe statuaire fragmentaire traitant ce sujet (Palma 1978-1980, 138 et fig. 3) alors dans le commerce des antiquités, ne peut être retenu, l'attitude du héros, qui regarde vers Eurysthée, suffisant à écarter cette hypothèse.

11. Salomonson 1979.

12. Comme on le voit bien sur les sarcophages.

13. Boardmann 1990, n°1705 et 1706.

14. Brommer 1986, 18-19 ; Boardmann 1990, n°1761 (et fig.). Pour les monnaies de Postume, Schulte 1983, 41-44 et 106-116, pl. X-XII (légende : *HERCVLI - ERVMANTINO*).

15. Jongste 1992.

16. Excellente photographie dans Cazes 1999, 88.

17. Salomonson 1979, pl. 27 (sans Eurysthée) (coll. archéologique de l'université d'Utrecht) et pl. 46 (Cologne, RGM, coll. Löffler, KL 1544).

18. Devambez 1937, 35-44, pl. VIII-XII.

19. Salle des animaux. H : 1,47 m. Amelung 1995, II, 350-351, n°141, et 1908, pl. 34 ; Helbig<sup>4</sup> 1963, I, 81, n°111 (voir p. 73, n°96) ; Palma 1978-1979, 137-156.

La statuette en bronze offre donc une représentation, d'autant plus remarquable qu'elle est rare dans la statuaire, de cet exploit du héros, ou plutôt de sa conclusion tragi-comique, puisque c'est cet épisode-là qui a retenu l'intérêt de la plupart des artisans depuis la fin de l'époque archaïque, bien plus que la capture elle-même. Toutefois deux difficultés surgissent à son propos. La première tient au type d'Hercule utilisé. On sait en effet que dans les représentations des Douze Travaux, le héros est représenté sous un double aspect : tantôt comme un jeune homme imberbe, tantôt comme un homme dans la force de l'âge, barbu. Ces deux types se répartissent à égalité entre les différents épisodes. Or le retour de la chasse au sanglier appartient normalement aux épisodes (les six premiers des Travaux) qui mettent en scène un Hercule juvénile : c'est le cas à Chiragan comme sur les sarcophages, mais ce l'est aussi sur la statue d'Ostie. Même sur d'autres supports, sur la céramique africaine notamment, cette règle est largement respectée, même si elle connaît quelques exceptions<sup>20</sup> ; mais cela s'explique peut-être par la date tardive de ces objets, et une image plus stéréotypée du héros, dont la barbe est probablement devenue un attribut caractéristique.

Seconde difficulté, la plupart des images qui illustrent l'épisode du sanglier montrent Hercule de profil vers la droite (quand il s'agit de reliefs) tenant le sanglier sur l'épaule gauche, mais de la main droite ramenée derrière la tête, attitude normale puisqu'il menace de jeter l'animal encore vivant sur Eurysthée<sup>21</sup>. Parmi les sarcophages, nous n'en avons trouvé que deux, tous deux sortis des ateliers d'Asie mineure, sur lesquels le héros est dans une attitude très proche de celle qu'il a ici : il tient en effet sa massue au creux du bras droit, et l'animal seulement du bras gauche. La comparaison est donc déterminante. Le premier est conservé dans la collection Torlonia. On sait les difficultés d'accès à celle-ci : nous n'avons pu examiner le relief nous-même ; or C. Robert signale, dans le corpus des sarcophages<sup>22</sup>, que la pièce est très restaurée. La médiocre photographie publiée nous semble suggérer que justement le bras droit fait partie de ces restaurations : il faudrait être assuré par un examen direct que le geste retenu par les restaurateurs est bien celui d'origine. Mais cette impression est corroborée par un second exemplaire, conservé à la Villa

Borghèse : Hercule, du type juvénile comme il est habituel, est presque de face<sup>23</sup>. Surtout, la statue d'Ostie mentionnée plus haut utilise un schéma identique.

On voit donc bien qu'en fait, si la présentation avec un bras par-dessus la tête en direction de l'épaule opposée est la plus fréquente dans la sculpture, il existait aussi d'autres cartons, plus rares cependant. A Chiragan par exemple, le héros qui a posé sa massue, tient le sanglier à bras le corps, les deux mains nouées ; sur un petit bronze de Delphes, c'est à deux bras que l'animal est tenu sur l'épaule. Sur d'autres supports, la céramique africaine à reliefs d'applique en particulier, appartenant sans doute à des séries qui représentaient successivement les différents épisodes du cycle des Douze Travaux, c'est bien le même type que celui de la statuette qui avait été repris : massue dans la main droite, animal sur l'épaule gauche maintenu par la main gauche<sup>24</sup> (fig. 8). Si le carton qui s'était le plus généralement imposé est celui qui revient notamment sur la plupart des sarcophages, d'autres avaient aussi rencontré un certain succès, prolongé jusqu'à la fin de l'antiquité.

La statuette du musée d'Arles, par ses dimensions, une trentaine de centimètres, appartenait à la catégorie des bronzes décoratifs. Elle devait à coup sûr attirer les regards par la manière dont elle s'inscrit dans l'espace, et pouvait sans aucun doute s'imposer pour elle-même. Mais on peut aussi aisément imaginer qu'elle appartenait à une série complète des Douze Travaux, comme il en existait sur les reliefs, sans doute aussi dans la céramique africaine<sup>25</sup> et dans la sculpture en pierre, illustrée par les quatre groupes conservés d'Ostie. Plaident d'ailleurs en ce sens un certain nombre de sarcophages d'Asie Mineure à structure architecturale très marquée, dans les entrecolonnements desquels sont placées les figures successives d'Hercule, en fort relief, proches de la ronde bosse et posées sur de petits socles moulurés qui rappellent clairement ceux des statuettes en bronze ; deux exemples suffiront, un sarcophage provenant peut-être d'Athènes, conservé au British Museum, un autre découvert à Pergé, conservé à Antalya<sup>26</sup>, sur lesquels les personnages sont debout sur des socles très travaillés. Si ce mode de présentation très attaché aux volumes et soucieux d'évoquer la grande plastique est caractéristique

20. Coupe de céramique sigillée claire au Römisch-Germanisches Zentralmuseum de Mayence : un Hercule barbu se dresse devant l'hydre, Weidemann 1990, fig. 19.

21. Jongste 1992, *passim* ; bonne photographie du sarcophage conservé au Palais Altemps dans Zanker, Ewald 2004, 233, fig. 209, bon exemple du schéma le plus habituellement utilisé.

22. Robert 1897, 143-146, n°126 ; Morey 1924, 47-48, fig. 83-84 ; Ferrari 1966, 37-38, « Roma G » ; Jongste 1992, sarcophage K.6, 122-123, fig. 78.

23. Robert 1897, 147-148, n°127 ; Jongste 1992, sarcophage K.1, 117-118, fig. 73.

24. Cologne, Römisch-Germanisches Museum, inv. KL 544. La Baume, Salomonson s. d., 149, n°598 (fig.) ; *Spätantike* 1983, n°178, 3 ; Garbsch, Overbeck 1989, 177-210, n°210.

25. Salomonson 1979, 35. Les épisodes suivants sont attestés jusqu'à présent : Cerbère, le sanglier d'Erymanthe, les pommes d'or, le lion de Némée, complétés par d'autres images non-canoniques (Hercule et la Victoire, par exemple) : Weidemann 1999, fig. 16-21.

26. Jongste 1992, sarcophages J1 et J2, 109-112, fig. 65-67.





Fig. 1. Hercule portant le sanglier d'Erymanthe. Statuette en bronze trouvée en mer (Musée départemental Arles antique. © DRASSM).



Fig. 2. Socle de la statuette d'Hercule. On observe la trace de la soudure des pieds du héros, et, à l'avant, la trace circulaire correspondant au pithos d'Eurysthée (© DRASSM).



Fig. 3. Hercule, détail des épaules et de la nuque (© DRASSM).

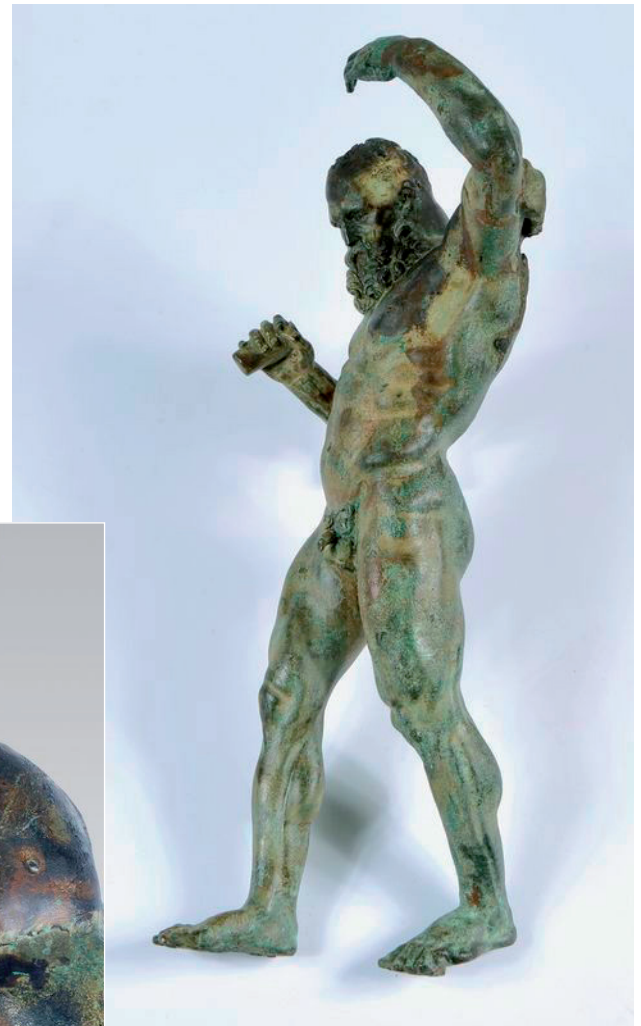


Fig. 4. Hercule portant le sanglier d'Erymanthe. Vue du côté gauche (© DRASSM).



Fig. 5. Hercule portant le sanglier, vu de dos (© DRASSM).

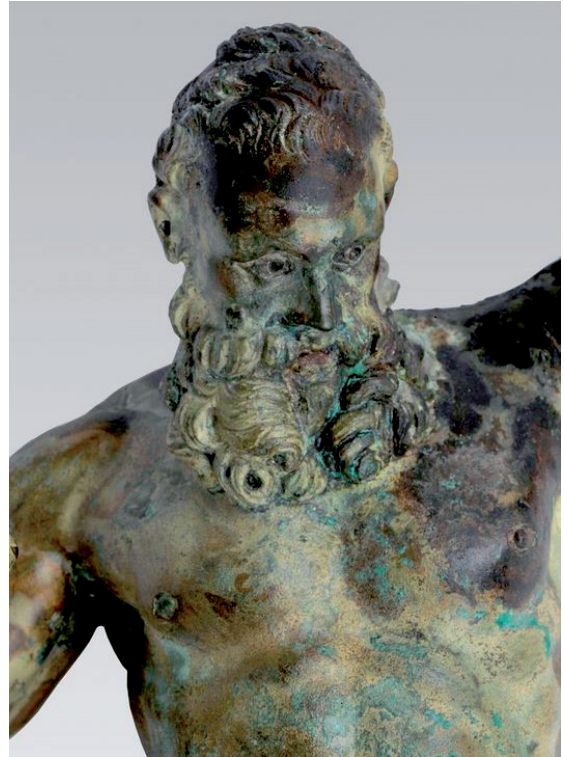


Fig. 6. Hercule, tête (© DRASSM).



Fig. 7. Hercule détail du ventre, des hanches et des cuisses. On notera le traitement particulier des poils du pubis (© DRASSM).





Fig. 8. Hercule et Eurysthée. Coupe en céramique sigillée claire. Seconde moitié du IV<sup>e</sup> s. Cologne, Römisch-Germanisches Museum, inv. KL 1544 (© Römisch-Germanisches Museum Köln).

de ce type de sarcophages, il n'en demeure pas moins qu'il reflète sans aucun doute un souci de la part des artisans de mettre en évidence des modèles issus de la statuaire. Cette constatation s'impose pour la statuette d'Arles, dont les rapports à la grande statuaire nous paraissent évidents, et se sont trouvés confirmés par l'étude technique.

Toutes les caractéristiques de l'Hercule d'Arles renvoient manifestement, pour ce qui est du modèle, au début de la période hellénistique, plus particulièrement à l'art de Lysippe. Or on sait bien que le sculpteur s'était intéressé à plusieurs reprises à Héraklès, créant plusieurs types devenus fameux, comme l'Héraklès Epitrapézios et l'Héraklès au repos<sup>27</sup>. On sait encore par Strabon que le sculpteur avait exécuté pour le sanctuaire d'Héraklès à Alyzia, en Acarnanie, sans doute vers 314 av. J.-C., un groupe représentant les douze travaux du héros, transporté à Rome, sans doute à l'époque de Flamininus, autour de 196 av. J.-C.<sup>28</sup>. Il s'agissait sans doute, de l'avis général, de statues de bronze dont l'influence pourrait bien avoir été importante<sup>29</sup>. Les deux coupes en argent du trésor de la maison du Ménandre à Pompéi en conserveraient semble-t-il assez fidèlement le souvenir<sup>30</sup> : sur la coupe, d'où Eurysthée est absent, c'est bien à deux bras qu'Héraklès tient le sanglier. La statuette

d'Arles, pour sa part, comme la statue du Vatican, est en fait plus éclectique. Se mêlent vraisemblablement dans ce type l'influence d'autres sculpteurs de l'époque hellénistique<sup>31</sup>. Mais, si on peut apercevoir les influences qui marquaient le modèle suivi par le bronzier, reste à situer l'œuvre dans le temps. La référence à l'art de Lysippe est claire ; il suffit de comparer la statuette d'Arles à quelques autres œuvres qui illustrent l'art du sculpteur : pour la force de la mise en place dans l'espace et la manière de suggérer les mouvements, le superbe Alexandre chasseur de L'Aquila<sup>32</sup>, ou pour la puissance de certains détails de facture le remarquable Hercule au repos de Sulmona<sup>33</sup>, même si le type et le traitement de la coiffure sont très différents. Mais cette référence ne doit pas tromper : le caractère excessif de certains volumes et des gestes, quelques imperfections de facture, la combinaison sensible d'influences diverses, l'apparition de détails presque maniéristes (le traitement du pubis en particulier) donnent davantage l'impression de l'élaboration après coup d'une figure à certains égards composite que d'une reprise fidèle d'un modèle fameux, et nous paraît s'inscrire assez bien dans l'atmosphère qui marque la fin de l'âge hellénistique : le satyre du petit ensemble découvert dans l'une des maisons de Pergame, daté du 1<sup>er</sup> s. av. J.-C., nous paraît offrir de ce point de vue un bon parallèle et des points de repère intéressants par rapport à la statuette d'Arles<sup>34</sup>.

En apprécier l'origine est plus délicat, d'autant plus qu'aucune indication n'a été fournie, nous l'avons dit, sur le lieu de la découverte. À titre d'hypothèse cependant, ne pourrait-on pas voir dans le fait que le type d'Hercule ici utilisé, un seul bras pour porter le sanglier, le second tenant la massue, se trouve dans la sculpture sur des sarcophages issus des ateliers micrasiatiques, un indice sur ce point ? Il n'y aurait après tout rien d'étonnant à ce que la statuette, d'une puissance impressionnante, bien supérieure à celle de la statue d'Ostie, et qui reprend à notre sens, avec une force particulière, un modèle de la grande statuaire provienne d'Asie mineure. Elle constitue en tout cas une manifestation supplémentaire du nombre, de la richesse et de la qualité des œuvres qui, destinées au commerce d'art, circulaient à travers la Méditerranée.

27. Moreno 1981, 192-194 ; Moreno 1995.

28. Sur ces questions, on se reportera tout particulièrement à Moreno 1981, 190-1932 et Moreno 1984, 143-147.

29. Moreno 1995, 266-277.

30. Maiuri 1933, 310-321, n°3 et 4, pl. XXV-XXX ; Painter 2001, 55-56.

31. Palma 1978-1980, 137-147. B. Palma propose une étude détaillée du groupe statuaire d'Ostie, bien différent cependant, et à notre sens très inférieur à la statuette d'Arles.

32. Au Musée de la Villa Giulia : *Lisippo* 1995, 60-63, n°4.9.1.

33. Au Musée archéologique de Chieti : *Lisippo* 1995, 103-106, n°4.14.1.

34. Peristylhaus II. H : 24 cm. Le rapprochement est d'autant plus intéressant que l'attitude du personnage n'est pas si éloignée de celle de l'Hercule d'Arles. Pinkwart 1972, 115-139.

## Bibliographie

- Amelung [1908] 1995** : W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, I-II. Berlin/New York, de Gruyter, 1995, 935 + 768 p. (réimpression photomécanique en un volume de la 1<sup>ère</sup> éd. en 2 vol., Berlin, 1908 pour le vol. II ; les planches n'ont pas été réimprimées).
- Arles 2012** : J.-L. Martinez (dir.), *Arles. Les fouilles du Rhône. Un fleuve pour mémoire*, Catalogue d'exposition, musée du Louvre, 9 mars - 25 juin 2012, Arles, Louvre éditions/Actes Sud, 2012, 48 p.
- Boardmann 1990** : J. Boardmann, Héraklès, *LMC*, V, 1, Zürich-Munich, Artemis, 1990, 5-16, 43-48.
- Brommer 1971** : F. Brommer, *Denkmälerliste zur griechischen Heldensage. I. Heracles*, Marburg, Elwert, 1971, 167 p.
- Brommer 1986** : F. Brommer, *Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Darmstadt, 5<sup>e</sup> éd., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986 (1<sup>ère</sup> éd. 1953), 87 p.
- Cazes 1999** : D. Cazes, *Le musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse*, Paris, Somogy, 1999, 191 p.
- Devambe 1937** : P. Devambe, *Grands bronzes du musée de Stamboul*, Paris, de Boccard, 1937, 123 p., 44 pl.
- Ferrari 1966** : G. Ferrari, *Il commercio dei sarcofagi asiatici*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1966, 115 p., 27 pl.
- Garbsch, Overbeck 1989** : J. Garbsch, B. Overbeck, *Spätantike zwischen Heidentum und Christentum*, Catalogue d'exposition, Prähistorische Staatsammlung München, 20 décembre 1989 - 1<sup>er</sup> avril 1990, Munich, Prähistorische Staatsammlung, 1989, 232 p. 570 fig., 17 pl. couleurs.
- Helbig<sup>4</sup> I 1963** : W. Helbig, *Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, Tübingen, 4<sup>e</sup> éd., Wasmuth, 1963, 844 p.
- Höckmann 1994** : U. Höckmann, *Die Hermesstatuette*, in : G. Hellenkemper Salies, H.-H. von Prittwitz und G. Gaffron, Bauchhenß (éd.), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, 1, Cologne, Rheinland-Verlag, 1994, 469-481.
- Jongste 1992** : P. Jongste, *The twelve labours of Hercules on Roman sarcophagi*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1992, 158 p., 88 fig. (*Studia archaeologica* 59).
- Kellner, Zahlhaas 1993** : H.-J. Kellner, G. Zahlhaas, *Der Römische Tempelschatz von Weissenburg i. Bay.*, Mayence, von Zabern, 1993, 162 p., 37 fig., 114 pl.
- La Baume, Salomonson s.d.** : P. La Baume, J.W. Salomonson, *Römische Kleinkunst: Sammlung Karl Löffler*, Cologne, s.d., 187 p., 72 pl. (*Wissenschaftliche Kataloge des Römisch-Germanisches Museums Köln*, III).
- Lisippo 1995** : *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Catalogue d'exposition, Rome, Palazzo delle esposizioni, Milan, Fabbri ed., 1995, 520 p.
- Lavagne 1989** : H. Lavagne (dir.), *Les dieux de la Gaule romaine*, Catalogue d'exposition, Villa Vauban, Luxembourg, 14 avril - 5 juin 1989, Luxembourg, 1989, 124 p.
- Maiuri 1933** : A. Maiuri, *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Rome, Libreria dello Stato, 1933, 508 p.
- Moreno 1981** : P. Moreno, *Modelli lisippei nell'arte decorativa di età repubblicana ed augustea*, in : X. Lafon, G. Sauron (éd.), *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat, Actes de la table-ronde organisée par l'École française de Rome (10-11 mai 1979)*, Rome, École française de Rome, 1981, 173-227.
- Moreno 1984** : P. Moreno, *Iconografia lisippea delle imprese di Eracle*, *MEFRA*, 96,1, 1984, 117-174.
- Moreno 1995** : P. Moreno, *Imprese di Eracle*, in : *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Catalogue d'exposition, Rome, 1995, 266-277.
- Morey 1924** : C. R. Morey, *The Sarcophagus of Claudia Antonia Sabina and the Asiatic Sarcophagi*, Princeton, American Society for the Excavation to Sardis, 1924, 111 p. (*Sardis* V, 1).
- Morricono 1950** : L. Morricono, *Scavi e ricerche a Coa (1935-1943) : Relazione preliminare. III*, *Bollettino d'Arte*, 35, 1950, 316-331.
- Noll 1980** : R. Noll, *Das Inventar des Dolichenusheiligtums von Mauer an der Url (Noricum)*, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1980, 2 vol., 125 p., 56 pl.
- Painter 2001** : K. S. Painter, *The insula of the Menander at Pompeii. IV: the silver treasure*, Oxford, Oxford University Press, 2001, 318 p.
- Palma 1978-1980** : B. Palma, *Un gruppo ostiense dei Musei Vaticani : le Fatiche di Eracle*, *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 51-52, 1978-1980, 137-156.
- Pinkwart 1972** : D. Pinkwart, *Drei spät-hellenistische Bronzen vom Burgberg in Pergamon*, in : E. Boehringer (dir.), *Pergamon. Gesammelte Aufsätze*, Berlin, de Gruyter, 1972 (*Pergamenische Forschungen* 1), 115-139, 28 fig.
- Robert 1897** : C. Robert, *Die antiken Sarkophag-reliefs, 3, Einzelmythen, 1, Actaeon-Hercules*, Berlin, 1897.
- Salomonson 1979** : J. W. Salomonson, *Voluptatem spectandi non perdat sed mutet : observations sur l'iconographie du martyre en Afrique Romaine*, Amsterdam/Oxford/New York, North-Holland Publishing Company, 1979, 100 p., 63 fig.
- Schulte 1983** : B. Schulte, *Die Goldprägung der gallischen Kaiser von Postumus bis Tetricus*, Aarau, Sauerländer, 1983, 189 p., 28 pl. (*Typos*, 4).
- Spätantike 1983** : *Spätantike und frühes Christentum*, Catalogue d'exposition, Liebighaus Francfort, décembre 1983 - mars 1984, Francfort, 1983, 698 p.
- Weidemann 1990** : K. Weidemann, *Spätantike Bilder des Heidentums und Christentums*, Mayence, von Zabern, 1990, 40 p., 51 fig.
- Zanker, Ewald 2004** : P. Zanker, B. J. Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Munich, Hirmer, 2004, 389 p.





# Restauration d'un bronze antique : un travail d'Hercule

Dominique Robcis<sup>1</sup>, Marc Aucouturier<sup>2</sup>, Yvan Coquinot<sup>3</sup>, Jean Marsac<sup>4</sup>

## Résumé

Le texte résume les travaux de restauration d'une sculpture romaine en bronze représentant Hercule, effectués au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, ainsi que le travail d'étude mené en amont et en parallèle, tant sur le plan des examens que des analyses. Il s'attache particulièrement à présenter les acquis des différentes techniques utilisées et leur importance pour la détermination des choix de traitements à mettre en œuvre. En effet, cette œuvre récemment découverte n'avait fait l'objet d'aucune restauration. Il a donc été possible de mener une étude complète, et d'orienter les traitements en fonction des résultats.

**Mots-clés :** Hercule, bronze romain, cire perdue, restauration, corrosion, microscopie 3D, diffraction X, radiographie X, analyses par faisceaux d'ions.

## Abstract

The article summarises the restoration operations conducted at the C2RMF on a Roman bronze sculpture of Hercules, and the different investigations conducted before and during the restoration work, including observations and analyses. It emphasizes in particular the achievements of the various investigative techniques and their importance for determining the choice of technique to employ. The sculpture was recently discovered and had never been submitted to any restoration. It has been thus possible to execute a complete study and to direct the treatments geared towards the results.

**Keywords:** Hercule, roman bronze, lost wax cast, restoration, corrosion, 3D microscopy, X ray diffraction, X ray radiography, ion beam analyses.

- 
1. Dominique Robcis, Chef de travaux d'art, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, C2RMF, Département Restauration, Filière Archéologie-Ethnologie.
  2. Marc Aucouturier, Directeur de recherche émérite au CNRS, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, C2RMF.
  3. Yvan Coquinot, Ingénieur de recherche, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, C2RMF.
  4. Jean Marsac, Photographe-radiologue, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, C2RMF.

## 1. Introduction, présentation de l'œuvre

Cette sculpture romaine en bronze est une découverte à caractère assez exceptionnel : la pose du personnage, le modelé des muscles et la finesse des détails montrent que l'on est en présence d'une œuvre d'une grande qualité plastique. Très bien conservée, avec son socle original, elle a été confiée au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France par Pascale Picard, conservateur à l'époque au Musée départemental Arles antique, pour étude et restauration. Il s'agit de la figure d'Hercule, et les recherches menées par François Baratte ont démontré que nous étions en présence d'une des rares représentations en métal du quatrième des Travaux d'Hercule, le Sanglier d'Erymanthe. Dans l'état de sa découverte, elle n'avait a priori pas fait l'objet d'interventions de restaurations : de nombreuses informations étaient donc susceptibles d'être apportées. Elle a pu être étudiée en détail au moyen de nombreuses techniques d'examen et d'analyses, avant d'envisager la restauration : radiographie de rayons X, diffraction de rayons X, microscopie optique 3D, analyses élémentaires à l'accélérateur AGLAE en PIXE (Particle Induced X ray Emission) et en spectrométrie de fluorescence X.

Cette communication vise à présenter la restauration de cette œuvre, en insistant sur le travail d'étude mené en amont ou en parallèle et en mettant particulièrement en avant l'articulation entre ces deux phases difficilement dissociables, pour le moins dans le cas présent. En effet, souvent encore la restauration est déconnectée des études, que cela soit pour des raisons d'intérêts, de temps ou de coûts. Or, l'apport de l'étude à la restauration peut être extrêmement important, en influençant les choix de traitements et en modifiant la perception de l'œuvre (Mille, Robcis 2012).

Sur le plan des problématiques d'étude technologique, dans la suite de la communication d'Aurélia Azema et de Benoit Mille portant sur les techniques de soudage des bronzes antiques, on peut s'interroger pour savoir si elle relève du domaine de la statuette ou de la grande statue. En effet, comme nous le verrons, l'iconographie évoque sans aucun doute la reprise d'un modèle monumental, mais avec des dimensions modestes : l'œuvre mesure environ 32 cm de haut et pèse près de 3 kg. Le socle a une masse de 1,6 kg pour une hauteur de 7,5 cm, une longueur de 18 cm et une largeur de 10 cm (fig. 1).

## 2. Premiers examens

En dépit d'une corrosion généralisée, l'œuvre est dans un très bon état de conservation. Le contexte

d'enfouissement a été particulièrement favorable, il suffit de comparer son aspect avec celui de l'Ephèbe d'Agde lors de sa découverte pour s'en convaincre (fig. 2). Les pertes de matières sont minimales et il n'y a pratiquement pas de lessivage. Toutefois, on remarque des particularités au niveau de la partie supérieure du personnage.

Une gangue de produits de corrosion du fer recouvre une large part de la tête et du cou. On peut supposer qu'un élément en fer à proximité s'est décomposé, et les produits de corrosion ainsi formés se sont retrouvés piégés par l'animal que le personnage portait sur l'épaule ainsi que par les plis de la léonté. Cette gangue a permis en grande partie de préserver l'épiderme à ce niveau (fig. 3).

Des éléments sont lacunaires, mais encore perceptibles tant au niveau du personnage qu'au niveau du socle : tout d'abord, la massue dont il ne reste que la poignée (il s'agissait d'un élément indépendant rapporté) ; ensuite au niveau de l'épaule et du bras, on voit clairement un fragment de léonté, qui devait être solidaire de l'animal porté sur l'épaule. Des traces d'alliage basse fusion sont clairement perceptibles dans le dos.

Le positionnement des pieds sur le socle est encore très lisible, du fait des restants de soudure basse fusion, mais deux autres points sont à noter : un peu en avant du personnage, on remarque une zone circulaire où était fixé un élément, sans doute le vase d'Eurysthée, et en partie frontale, une zone quadrangulaire montrant un autre élément disparu, peut-être une plaque de dédicace. Il est possible, voire même probable que ces différents fragments soient encore présents à proximité immédiate de la zone de découverte, malheureusement inconnue à ce jour.

Le premier examen un peu détaillé a permis de distinguer de nombreuses zones correspondant à des assemblages et/ou à des réparations, laissant à penser d'une part que le personnage a pu être réalisé en plusieurs éléments, et d'autre part qu'il y a sans doute eu des difficultés importantes lors de la fonte. À ce stade de l'étude, on pouvait déjà envisager une œuvre réalisée en plusieurs éléments assemblés par la suite. Il est toutefois difficile de proposer un découpage cohérent des différentes parties.

## 3. Démarche

Ces premières remarques ont conduit à mener une étude assez poussée avant d'entreprendre toute intervention. La démarche adoptée a donc été de compléter les examens par des observations en macro et microscopie, puis en radiographie de rayons X. Des analyses de métal étaient déjà envisagées, afin de connaître l'alliage de base utilisé, mais également d'apporter des informations

au niveau des assemblages. L'étude des produits de corrosion et des sédiments présents en surface est également apparue nécessaire, afin d'obtenir des informations sur le contexte d'enfouissement et sur la nature de la corrosion. En effet, si la sculpture est censée avoir été découverte dans la région de l'estuaire du Rhône, le lieu n'est pas précisément localisé à notre connaissance. Or, s'il s'agit d'une découverte en milieu maritime, il est fort probable que les produits de corrosion comportent des composés chlorés, très nuisibles à la conservation de l'œuvre. Un traitement de déchloration serait alors nécessaire.

Le regroupement de toutes ces études avait pour but de fournir le maximum d'indices afin de ne pas passer à côté d'informations essentielles et d'envisager plus sereinement la nature des interventions de restauration.

#### 4. Radiographies de rayons X

Les examens radiographiques ont apporté beaucoup d'éléments complémentaires, et suscités presque autant de questions. De nombreux tests préliminaires ont été nécessaires pour déterminer les paramètres de prises de vues. Ceux-ci ont été établis suivant un temps de pause variant de 3 à 7 minutes pour une tension de 250 à 280 Kv. à 7 Ma., pour une distance de 1,5 mètre. Un filtre de cuivre de 3 mm a souvent été utilisé à la source, ainsi que des films sous vide avec un écran de feuille de plomb (fig. 4).

Ces examens ont confirmé que la pièce avait été réalisée en plusieurs éléments et que d'importantes difficultés étaient intervenues lors la fonte du personnage, dans la partie inférieure : les deux pieds ont fait l'objet de réparations et ces zones présentent de nombreuses porosités. Le contraste entre cette réalisation laborieuse du personnage et la perfection du socle est très marquante : réalisé en une seule fonte, ce dernier ne comporte pratiquement pas de porosités et une seule plaquette de réparation.

L'examen détaillé des radios au niveau de la tête, plus spécifiquement des yeux, nous a amené à penser que des incrustations pouvaient être présentes à ce niveau, mais cependant encore sans certitude.

Grâce à ces radiographies, de nombreuses informations complémentaires ont été obtenues par rapport aux premiers examens optiques, notamment au niveau des assemblages. On peut alors envisager une réalisation de l'œuvre en au moins six éléments : la tête, les deux bras, le corps et les deux jambes qui ont été ensuite assemblés par sur-coulées. Ceci nous rapproche d'un schéma de découpage et d'assemblage très proche de celui de la grande statuaire.

On remarque également dans les zones de réparations au niveau des jambes des différences de contraste

importantes, laissant penser à l'utilisation de plusieurs alliages. Les analyses élémentaires confirmeront ce point.

#### 5. Analyses des alliages : PIXE

Des analyses élémentaires du métal ont été effectuées en PIXE à l'aide de l'accélérateur de particules du C2RMF. Bien que de petites zones de métal aient été dégagées pour analyser le substrat métallique, il convient de préciser que du fait des phénomènes de corrosion, les teneurs mesurées en étain peuvent être surestimées, celles en cuivre sous-estimées et celles en plomb très variables car ce dernier est présent dans les bronzes sous la forme de nodules non alliés. Les points ont été choisis en fonction des zones d'assemblage présumées, suite aux observations visuelles et aux radiographies (fig. 5). En tout, une quinzaine de pointés ont été nécessaires. En cours de restauration, des compléments d'analyses ont été effectués en spectrométrie de fluorescence X lorsque des aspects hétérogènes se révélaient.

Grâce à ces analyses élémentaires, cinq alliages ou familles d'alliages différents ont pu être identifiés, et cela en prenant en compte uniquement les éléments majeurs (cuivre, étain, plomb, argent). Les analyses ayant été effectuées depuis la surface avec des variations liées à la corrosion, il convient de les considérer comme semi-quantitatives.

- En premier lieu, un alliage de « base » de coulée pour le corps et le socle comportant de 10 à 12 % massique d'étain et de 1 à 2 % de plomb.

- Ensuite, un ou des alliages de sur-coulées dans les zones d'assemblages et de réparations : certains sont de composition comparable à l'alliage de base, comme pour les assemblages au niveau des bras et des cuisses mais d'autres contiennent plus de plomb ou d'étain, jusqu'à 13 % de plomb dans les reprises des chevilles et plus de 17 % d'étain pour une réparation au niveau du coude droit.

Au niveau des yeux, de l'argent a été détecté, ce qui a permis de confirmer la présence d'incrustations. Au niveau des lèvres et des aréoles des seins, les analyses ont révélé une surreprésentation du cuivre confirmant également la présence d'incrustations. Ces analyses ne sont que qualitatives : les pointés ont été effectués à travers la corrosion, la présence d'incrustations à ce niveau n'étant alors que présumée.

Une dernière famille d'alliages, composée essentiellement de plomb et d'étain, correspondant à des soudures à basse température pour les assemblages au niveau du dos, pour la massue, pour les fixations sur le socle, mais également pour de petites réparations relevant presque du bouchage, au niveau des bras.





Fig. 1. L'œuvre et socle, vue générale de face et de dos avant restauration (A. Chauvet, C2RMF).



Fig. 2. Hercule et l'Ephèbe d'Agde avant restauration, vue générale de profil (A. Chauvet, C2RMF-C2RMF).



Fig. 3. Hercule, détail : la gangue de produits de corrosion au niveau du visage et du cou (A. Chauvet, C2RMF).



Fig. 4. Radiographies de rayons X : essais et reconstruction générale (J. Marsac, C2RMF).

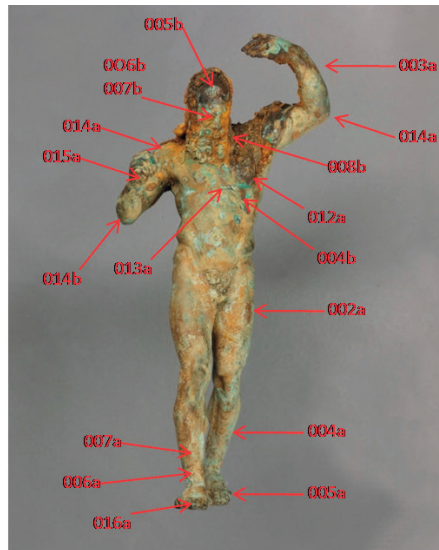
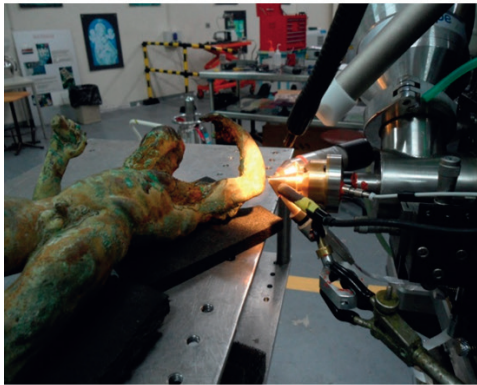


Fig. 5. Pointés d'analyses à l'accélérateur AGLAE pour mesure en PIXE (D. Robcis, C2RMF).

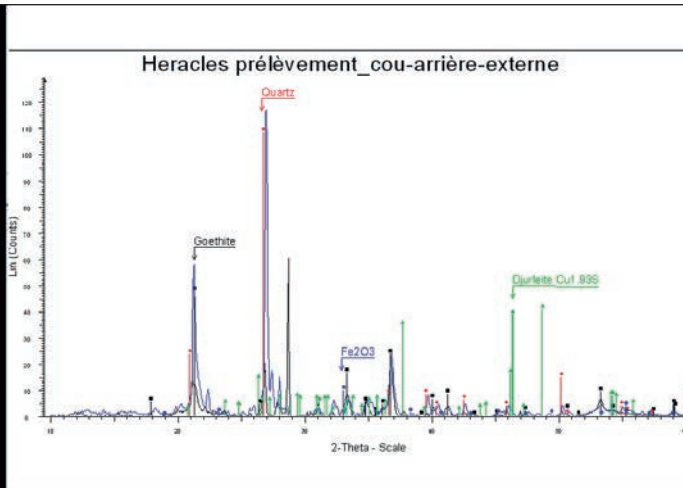
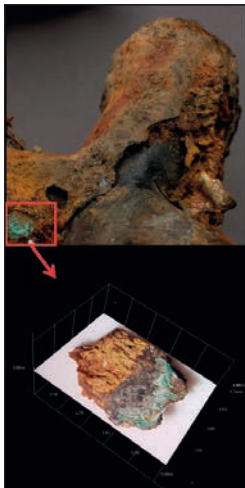


Fig. 6. Micro-diffraction de rayons X sur une écaille de corrosion (M. Aucouturier, C2RMF).

## 6. Les produits de corrosion : micro-diffraction de rayons X

L'étude des produits de corrosion était essentielle pour comprendre les phénomènes d'altérations et appréhender les traitements de restauration à mettre en œuvre, notamment l'éventuelle nécessité de recourir à un traitement de déchloration. La diffraction de rayons X permet d'identifier les composés cristallisés présents. Plusieurs écailles de corrosion ont ainsi été étudiées. En **figure 5** est présentée une écaille de corrosion prélevée au niveau du cou dans la zone de gangue présentant différents types de produits de corrosion : fer, cuivre, étain (**fig. 6**).

Les composés du fer se situent essentiellement sur la face externe, montrant un apport exogène alors que le cuivre et l'étain proviennent de la sculpture. Ils sont constitués majoritairement de goethite (hydroxyde de fer). Les produits de corrosion du bronze, présents en face interne sont constitués de cuprite et de malachite (oxyde et hydroxyde de cuivre), de djurléite (sulfure de cuivre) ainsi que de cassitérite (oxyde d'étain). Dans les deux cas aucun composé chloré, tel l'akaganéite pour le fer ou l'atacamite et la paratacamite pour le cuivre, n'a été trouvé. Ces résultats sont très étonnants et difficilement explicables, mais confirmaient les premières impressions quant à la stabilité de l'œuvre. L'intérêt d'effectuer un traitement de déchloration était alors grandement remis en question.

## 7. Géologie / sédiments

Les caractéristiques du sédiment (état de surface des grains et composition) permettent d'avoir des renseignements sur le mode de transport et l'origine de ce dernier.

Le sable est composé majoritairement de grains de quartz (~65 %) et de feldspaths (33 %). Cette composition indique que la nature de la roche-mère (roche érodée ayant fourni le matériel) est de type granitique. L'absence de micas indique que la source est relativement éloignée de la zone de dépôt du sédiment (donc du lieu d'enfouissement de la statue), sans doute supérieure à 300 km.

Usure et morphologie des grains : l'état de surface des grains et leur degré d'usure donnent des indications sur le milieu de transport (aqueux fluvial, aqueux marin, éolien...). Les sédiments sont constitués de grains de sables majoritairement sub-arrondis et émoussés luisants. Trois grandes catégories, définies en fonction de l'état de surface (lié au type de transport et à sa durée de transport avant sédimentation) ont pu être distinguées :

grains sub-arrondis et émoussés-luisants, grains sub-anguleux et émoussés-luisants, grains non usés (donc anguleux à sub-anguleux et brillants).

Origine des bioclastes : de la calcite biogénique et des bioclastes ont été identifiés parmi les grains du sédiment. Deux types de bioclastes ont été distingués : d'après la composition : un ostracode d'eau douce et un bioclaste marin (avec beaucoup de manganèse, ce qui n'est pas compatible avec les coquilles calcitiques d'organismes d'eau douce).

Les résultats de ces études, montrant une mixité entre les éléments d'origine fluviale et maritime, sont compatibles avec une localisation au niveau de l'estuaire.

## 8. Les interventions de restauration : objectifs

L'apport de ces différentes études a permis de mettre en place une stratégie de restauration clairement définie, visant à respecter au maximum l'intégrité de l'œuvre tout en mettant en avant la lisibilité tant sur le plan esthétique que technique. Rappelons les apports de ces études :

Une réalisation en plusieurs éléments, évoquant la technique de la grande statuaire, avec des assemblages et des réparations antiques.

Un positionnement exact du personnage sur le socle, avec les emplacements lisibles d'éléments disparus.

La mise en évidence d'incrustations métalliques au niveau des yeux, des lèvres et des aréoles des seins, bien que masquées par la corrosion.

Une absence de produits chlorés au niveau des produits de corrosion.

Une gangue de produits de corrosion du fer exogène.

Les objectifs et les choix de traitement ont alors pu être déterminés en détails.

## 9. Les interventions de restauration : des traitements différenciés

### 9.1. Stabilisation

Sur le plan de la conservation, l'absence de composés chlorés au niveau de la corrosion a conduit à ne pas mettre en œuvre de traitements de stabilisation par extraction des chlorures, alors qu'ils sont effectués de façon presque systématique sur les objets issus des milieux maritimes. En effet, ces traitements, bien que parfois nécessaires, ne sont pas sans conséquences sur les œuvres, en modifiant les couches de produits de corrosion et les aspects de surface. D'autre part, les reprises



de corrosion après traitement ne sont pas rares, obligeant à de nouvelles interventions. Toutefois, si ultérieurement des signes importants de corrosion active apparaissaient, il serait toujours possible d'effectuer alors ce type de traitements. Avait d'ailleurs été envisagé initialement un traitement par bain dans une solution de sesquicarbonates de sodium. L'absence de produits chlorés dans le cas de cet objet reste cependant énigmatique, et suscite des interrogations. Plusieurs éléments ont pu se conjuguer pour arriver à ce cas de figure : il est possible que la pièce ait été déjà corrodée lors de son enfouissement, ce qui aurait ainsi formé une barrière protectrice, d'autre part elle a pu être immergée très près de l'estuaire, avec un courant dominant d'eau fluviale, donc non chargée en chlore, et peut-être a-t-elle fait l'objet de rinçages prolongés à l'eau après sa découverte, ce qui aurait contribué à l'élimination des espèces chlorées. Cependant, il ne s'agit que d'hypothèses.

## 9.2. Dégagements mécaniques

La connaissance des produits de corrosion, ainsi que leur stratigraphie a permis de définir la limite de la surface d'origine, c'est-à-dire de celle qui correspond au mieux au modelé original (Bertholon, Relier, 1990). Il s'agissait d'effectuer un dégagement des produits de corrosion et de la gangue masquant les détails de la surface, tout en prenant en compte les traces d'assemblage et de réparations antiques à préserver. Un soin tout particulier a été apporté à la conservation des éléments en basse fusion au niveau du socle, seules traces des éléments disparus. Ainsi, l'emplacement de la plaque frontale, peut-être une dédicace, n'a pratiquement pas été touché mais au contraire consolidé par infiltration d'une résine acrylique (paraloïd B 72®), quitte à laisser une partie des produits de corrosion et des sédiments : il s'agit d'un témoignage important et ces dépôts ne nuisent pas à la lisibilité de l'œuvre, renforçant même la perception archéologique de l'œuvre.

Pour l'élimination de la gangue de produits de corrosion du fer masquant la surface au niveau du visage et du cou, des dégagements mécaniques ont été privilégiés, les composés étant peu sensibles aux procédés de complexation chimique. L'essentiel du travail de dégagement a été effectué à l'aide de meulettes diamantées montées sur un micro-tour, sous loupes binoculaires. Toutefois, les derniers dixièmes de millimètres ont été retirés en faisant appel à un vibro-inciseur pneumatique, afin de privilégier le clivage par rapport à l'abrasion. En effet, les produits de corrosion du fer étaient extrêmement durs, alors que les produits de corrosion du cuivre sous-jacents étaient plus tendres. Il y avait donc des risques d'altérer la surface en poursuivant l'abrasion.

Pour les produits de corrosion du cuivre et de l'étain masquant la surface originelle, tant sur la sculpture que sur le socle, plusieurs techniques ont été mises en œuvre. La diversité des corrosions à quelques dixièmes de millimètres près (**fig. 8**) a obligé à mobiliser une très large palette d'outils pour le dégagement mécanique en fonction des duretés des produits et des possibilités de clivage, et à modifier en permanence les approches. En résumé, ont été mis en œuvre un micro-tour avec des fraises diamantées, un scalpel classique mais aussi un scalpel à ultrason, un vibro-inciseur pneumatique et du micro-sablage à l'aide d'abrasifs végétaux (poudre de noyaux d'abricots) ; le point commun à tous ces traitements étant le recours systématique à des loupes binoculaires avec un grandissement variant de X 20 à X 40.

La partie la plus délicate de ce travail de dégagement mécanique a été de révéler les incrustations métalliques identifiées par les analyses élémentaires au niveau du visage et du cou. En effet, ces dernières étaient masquées par les produits de corrosion du cuivre et de l'étain, difficilement localisables au niveau stratigraphique et de très petites dimensions : les incrustations au niveau de l'œil ne dépassaient pas 2,5 millimètres de long. De plus, la très fine couche de produits de corrosion de l'argent, composée de sulfures de couleur noire, était presque indiscernable de ceux de l'étain, de même tonalité (**fig. 7**). Cette opération a été menée avec un contrôle constant en microscopie optique 3D, la loupe binoculaire ne permettant plus d'appréhender correctement l'avancement du travail. Les lèvres en cuivre ont été dégagées par les mêmes moyens, mais cela n'a pas été possible pour les aréoles des seins car ces zones étaient plus corrodées et lessivées par le milieu. Les incrustations des lèvres étaient mieux préservées du fait qu'elles avaient été protégées par la gangue de produits de corrosion du fer masquant partiellement le visage.

## 9.3. Protection de surface et soclage

Une protection de surface a été appliquée à la surface de l'œuvre, avec un film de vernis acrylique (paraloïd B 72® à 5 % massique dilué dans une solution d'acétone-éthanol 50/50), et complétée par une couche de cire à haut point de fusion (cire microcristalline de type A80). L'objectif était à la fois d'obtenir une protection de surface efficace et un rendu des surfaces à peine satiné afin de mettre en valeur le modelé de la sculpture et éviter les brillances.

Pour le soclage, si le repositionnement du personnage ne posait pas de difficulté du fait des traces originales de soudure sur le socle, en revanche, la fixation était délicate à envisager. En effet, lorsque les œuvres sont



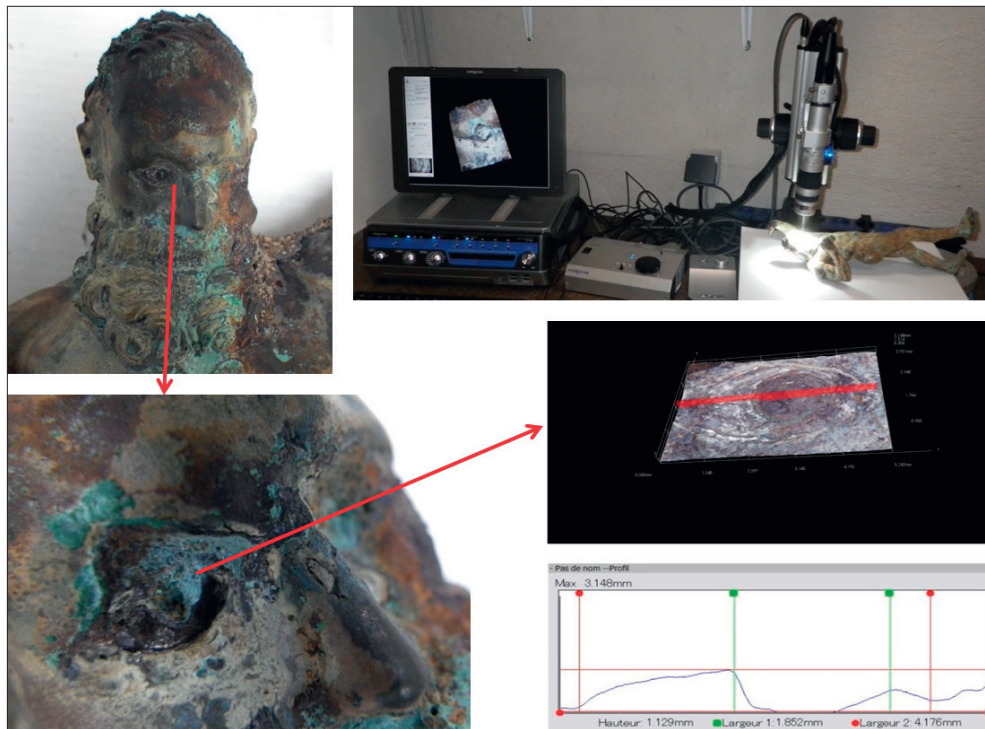


Fig. 7. Micrographie optique 3D avec mesures sur un des yeux (D. Robcis, C2RMF).

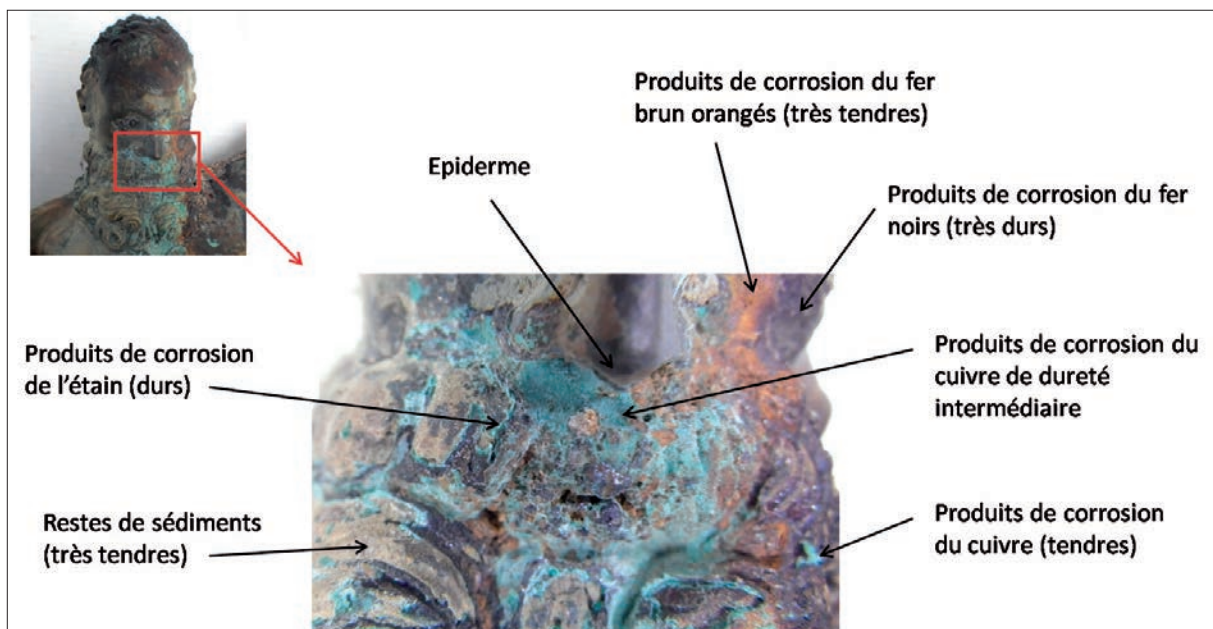


Fig. 8. Diversité des produits de corrosion, partie inférieure du visage (D. Robcis, C2RMF).



Fig. 9. Hercule après restauration lors de l'exposition au Musée du Louvre (D. Robcis, C2RMF).

déjà anciennement restaurées, la solution est généralement assez simple puisque le parti était alors de percer le socle et les pieds afin d'insérer des vis et des boulons. L'avantage est bien évidemment que ce système est quasiment invisible et qu'il est possible de réutiliser les perçages existants. Dans le cas présent, il n'était pas envisageable de procéder de même. On a donc privilégié un système de soutien externe par une patte en laiton patiné longeant l'arrière de la jambe gauche et se raccordant à une platine posée sous le socle, ce qui permet d'avoir un système quasiment imperceptible en vue frontale (**fig. 9**). Ce procédé, élaboré par R. Piedja (société André) avait déjà été utilisé lors de la restauration du Jupiter du musée d'Evreux effectuée au C2RMF.

## 10. Conclusion

L'apport de l'étude préliminaire, avec toutes les techniques d'exams et d'analyses mises en œuvre, a été crucial pour la détermination des choix de restauration. Tout d'abord, l'absence de composés chlorés a permis d'éviter un traitement de déchloruration préalable, qui est toujours délicat à mettre en œuvre et parfois lourd de conséquences pour la conservation à long terme. Ensuite, les analyses ont permis de détecter les incrustations au niveau des yeux, des lèvres et des seins alors qu'elles étaient imperceptibles. Si ces incrustations sont bien connues pour la grande statuaire, dans le cas présent les dimensions modestes de l'œuvre n'incitaient pas à les rechercher lors de la restauration. Enfin, les radiographies ont montré une technique de réalisation en plusieurs éléments se rapprochant de celle de la statuaire monumentale. Cela a influé sur les choix de restauration, notamment au niveau du traitement des zones d'assemblages et de réparations antiques : sans ces connaissances, on aurait pu attribuer les hétérogénéités de niveaux et de couleurs aux seuls phénomènes de corrosion et être ainsi tentés de réintégrer ces zones afin d'obtenir une meilleure continuité des surfaces. Dans le cas présent, les différences d'aspects ont été préservées, permettant ainsi une meilleure lisibilité technique.

L'étude préalable associée à des choix d'intervention minimalistes ne s'est pas traduite par un temps réduit en restauration, mais a autorisé une approche extrêmement minutieuse et ciblée, mettant en valeur les caractéristiques techniques et plastiques de cette œuvre, afin de permettre sa conservation et sa présentation, mais également son étude stylistique. Le caractère monumental, la pose plastique du personnage et le traitement de la musculature (**fig. 9**) tendent à suggérer qu'il s'agit de la reprise en réduction d'un modèle original de grande statuaire, soit de bronze, soit de marbre.

## Bibliographie

- Bertholon, Relier 1990** : R. Bertholon, C. Relier, Les métaux archéologiques, in : M.C. Berducou (coord.), *La conservation en archéologie*, Paris, ed. Masson, 1990, 162-220.
- Mille, Robcis 2012** : B. Mille, D. Robcis, Le cas des grands bronzes antiques, Etudier pour restaurer ou restaurer pour étudier ? in : P.Y. Kairis, B. Sarrazin, F. Trémolières (dir.), *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, Paris, Armand Colin éd., 2012, 463 p.



# Le portrait romain, une technique spécialisée : apports de nouvelles recherches

**Séverine Moureaud**

Chercheur associé / docteur  
Centre Camille Jullian

## Résumé

Cette communication s'intéresse à la technique sculpturale, au procédé de reproduction du portrait, ainsi qu'à l'organisation de l'atelier au sein duquel exerçaient un ou plusieurs portraitistes durant l'époque romaine. Elle fait état des aspects lacunaires de cette recherche tant du point de vue matériel qu'intellectuel. Elle propose d'ouvrir le champ des possibles en intégrant des approches heuristiques nouvelles. L'étude technologique et l'ethnoarchéologie ouvrent de nouvelles pistes de réflexion et des problématiques complémentaires aux disciplines classiques de l'Antiquité. Il a ainsi été possible de rapprocher le contexte de production de masse et l'organisation des ateliers en Inde et de l'Empire romain, de caractériser des techniques de production d'atelier et de mettre en avant une répartition des tâches et une hiérarchisation au sein de l'atelier.

**Mots-clefs :** Technique, copie, atelier, portraitiste, Athènes, ethnoarchéologie, inachevés.

## Abstract

This article deals with sculptural techniques, the process of reproducing portraits and the organization of workshops doing such work during the Roman period. It looks at information missing from research about this material and intellectual perspectives and proposes new approaches. Technological studies and ethno-archaeology introduce new and complementary ways of thinking about orthodox research methods in the study of classical Antiquity. The ethno-archaeological project was conducted in two traditional sculptors' villages in Tenos (Greece) and Mahabalipuram (Tamil Nadu, India). It was possible to establish parallels between the context of mass production and the workshops' organization in both the Roman Empire and India. It was also possible to formally characterize certain techniques used in the workshops. Finally, the article puts forth a division of tasks and a hierarchical organization within workshops.

**Keywords:** Technique, copy, workshop, portraitist, Athens, ethno-archaeology, unfinished.



La considération simultanée de la facture et du style a permis de déterminer une variabilité dans la production de portraits selon les époques, les régions et les matériaux<sup>1</sup>. En complément de l'étude du style et en s'intéressant à celle de la facture stricto sensu, deux méthodes seront ici proposées : l'analyse technologique et l'ethnoarchéologie.

L'archétype, en tant que « modèle initial » ou *Urbild*, serait, dans le cas du portrait impérial, à l'origine d'une diffusion complexe se perdant dans un dédale stylistique, propre à l'Empire romain, fait de particularités régionales (codes de représentations, tradition), du degré de technicité des artisans et de l'atelier (transmission du savoir-faire, outils, gestes, chaîne opératoire), et qui peut également varier selon la qualité du matériau employé (adaptation des volumes à la qualité). La place technique dans la compréhension stylistique apparaît ainsi plus importante qu'elle n'y paraît. De même, l'atelier, en tant qu'espace de production principal, est le garant d'une marque de fabrique avec ses particularités, ses codes qu'il faut différencier d'une allégeance aux exigences de diffusion de l'image impériale et de l'Urbs. La caractérisation technique est perçue par de nombreux chercheurs comme une étape décisive à la définition d'un style ou du particularisme d'un atelier. Cette caractérisation, relativement aisée quand la pièce est inachevée et que sa provenance est identifiée, peut également être étudiée sur des objets finis en procédant à l'analyse systématique des faces arrière, des bouchons d'encastrement, des modes de création des volumes et des traces d'outils.

La diffusion du modèle implique de facto le recours à un procédé technique de reproduction ou copie. Quelles sont ces techniques ? Révèlent-elles également des aspects régionaux ? Des particularismes d'ateliers ? La copie se pratiquait-elle dans des ateliers spécialisés à cet effet ? Le copiste était-il nécessairement portraitiste<sup>2</sup> et/ou inversement ? À moins que le portraitiste n'eût été que le concepteur du prototype, un « artiste » modelleur, ce qui supposerait une spécialisation et une hiérarchisation des tâches au sein de l'atelier. Quels sont donc le rôle et le statut du portraitiste dans l'atelier ? Comment se définit la hiérarchie au sein d'un atelier ? Et au-delà, comment se définit la hiérarchie entre les ateliers de l'Empire ?

Toutes ces questions, auxquelles, je le conçois, il est difficile d'apporter des réponses assurées actuellement,

sont nécessaires à la compréhension de l'artisanat romain. Il est apparu essentiel de proposer de nouvelles pistes de réflexion pour tenter d'y répondre. Les sources historiques et les textes lacunaires sur ces points techniques et fonctionnels, rendent nécessaire une analyse technologique. Ainsi, l'étude du matériel d'un point de vue strictement technique, l'expérimentation et l'observation sur le terrain des sociétés traditionnelles pourraient participer à l'analyse des objets sculptés et des sociétés artisanales qui en sont à l'origine. En dépit de la diversité culturelle, l'existence de nombreuses règles universelles qui régissent l'action technique<sup>3</sup> légitime l'analogie entre productions antiques et contemporaines traditionnelles.

La brève étude présentée ici souhaite, à travers quelques exemples, montrer l'apport de ces approches en apportant quelques réflexions issues d'une recherche tout particulièrement récente<sup>4</sup>.

## 1. Le portraitiste

Le terme de portraitiste est encore peu appliqué à la sculpture<sup>5</sup> bien qu'il soit régulièrement employé par les antiquisants. Depuis la période hellénistique jusqu'à l'avènement du Moyen Âge, chaque époque a connu la diffusion d'effigies de marbre, dans un premier

3. Gallay 2011 ; Audouze 1991 [1992]. On peut également s'intéresser aux ouvrages suivants : David, Kramer 2001 et Roux 2000.

4. Au cours d'un travail de doctorat, soutenu en décembre 2009 à l'université d'Aix-Marseille, j'ai pu mettre en place une nouvelle méthode d'analyse des traces applicable à des sculptures en marbre, prouvant par là-même l'efficacité de celle-ci à alimenter un discours scientifique, Moureaud 2009. D'autre part, je présente en avant première une infime part des observations, que j'ai réalisées lors de ma participation à une mission ethnographique à Mahabalipuram dans le cadre du Projet ANR *ToucherCréer* dirigé par Hara Procopiou (Partenaire 1), maître de conférence (Université Paris I, Panthéon-Sorbonne et UMR 7041 ArScAn du CNRS) et le laboratoire de Tribologie et Dynamique des Systèmes de l'École Centrale de Lyon (LTDS), UMR 5513 (Responsable : H. Zahouani) (Partenaire 2). Je remercie l'Agence Nationale pour la Recherche française (ANR 2010 : ToucherCréer). Je souhaite également remercier l'ensemble des artisans de Mahabalipuram pour leur amabilité et leur accueil au sein de leur lieu de travail. Un merci tout particulier à H. Procopiou pour les projets de recherches techniques qu'elle mène et soutient, ainsi que pour ma participation au projet ANR. Je me dois également de remercier l'École Française d'Athènes pour son aide et son accueil, ainsi que les musées grecs et leurs conservateurs, qui ont permis l'étude du matériel (Musée National d'Athènes, Musée de la Céramique et Musée de l'Agora). Enfin, j'adresse des remerciements tout particuliers à mon directeur de thèse, Philippe Jockey, qui a soutenu ma démarche et mon approche avec intérêt.

5. M.-Th. Baudry ne le mentionne pas dans son ouvrage technique, Baudry 2000. Dans le Larousse, le terme ne s'applique qu'à la peinture.

1. Balty 1982-3.

2. De même que nous pouvons nous interroger sur l'emploi d'un prototype commun à la production de monnaies et de portraits, comme le suppose Klaus Fittschen dans Fittschen 1971.

temps, royales puis à l'image de notables, de prêtres ou de citoyens quelque peu fortunés<sup>6</sup>. Les effigies lapidaires personnelles se sont en effet multipliées durant la période romaine, puis à partir de la Renaissance (époque moderne). Trois procédés distincts composent la chaîne opératoire du portrait : création du prototype en argile, moulage de celui-ci, reproduction dans la pierre ou en fonte. L'exécution en argile se fait à partir d'une séance de pose du destinataire ou à partir d'une représentation en deux dimensions. Les techniques de mise en œuvre varient d'un sculpteur à l'autre par ajout de matière ou par enlèvement, recourant à des outils ou directement par modelage aux doigts. Le modelleur, soit le créateur du portrait, c'est-à-dire le portraitiste, est donc à l'origine d'un archétype, d'un original, qui devra par la suite être transposé, et diffusé de différentes manières<sup>7</sup>. Le prototype est reproduit par moulage par le portraitiste ou par un artisan pratiquant cette technique en tant que spécialisation ou non. Le moulage ainsi obtenu peut être copié dans la pierre, par le portraitiste lui-même ou par un artisan « technicien »<sup>8</sup>. Il peut également être diffusé dans l'Empire ou reproduit en fonte selon le procédé à la cire perdue. Plusieurs configurations possibles des tâches techniques du portraitiste s'offrent alors. Il s'agit assurément d'un modelleur qui crée selon une technique qui lui est propre, mais qui peut être également : mouleur ; copiste / tailleur de pierre / sculpteur ; fondeur ; on peut ajouter à cela la combinaison de plusieurs de ces spécialités selon la règle classique des probabilités.

### 1.1. Dans les sources antiques

La fonction de portraitiste dans les textes antiques romains est encore aujourd'hui méconnue. Tout d'abord, le terme est-il employé en tant que tel ? Les sources mentionnant la technique des sculpteurs sont rares, et surtout peu explicites<sup>9</sup>. Dans les textes financiers grecs, comme les comptes de chantier de sanctuaire<sup>10</sup>, les tâches et leur répartition dans le chantier sont décrites explicitement. Ces chantiers ont recours à l'emploi d'artisans

itinérants et/ou à la mise en place d'ateliers temporaires. En revanche, ces textes ne nous renseignent pas sur l'organisation et la spécialisation des tâches au sein d'un atelier permanent<sup>11</sup>. L'étude systématique des bases de statues-portraits couplée à une enquête épigraphique approfondie<sup>12</sup> pourrait nous renseigner sur le nom de ces « sculpteurs ». Mais, si dans la tradition grecque il pouvait être fréquent de signer son œuvre, il semble que cette coutume artisanale n'ait pas été conservée chez les Romains. Cécile Evers mentionne sur quelque trois cent cinquante cinq bases répertoriées, une seule portant la signature de l'« artiste », un citoyen d'Éphèse et de Milet : il s'agit d'une statue élevée par la cité de Milet à l'Olympiéion d'Athènes<sup>13</sup>.

### 1.2. Données ethnographiques

Dans le cadre d'un projet de recherche sur le travail de la pierre protohistorique<sup>14</sup>, nous avons participé à une enquête ethnoarchéologique à Mahabalipuram en Inde et à Tinos en Grèce. Dans ces deux contextes la sculpture est pratiquée depuis plusieurs générations, offrant la perspective d'une transmission technique et culturelle intergénérationnelle du savoir-faire<sup>15</sup>. Nous avons rencontré deux « portraitistes » travaillant selon une tradition et des conditions de travail différentes. Le premier, en Inde, A. Veerapathiran, exerçait dans un atelier avec de nombreux praticiens et présentant un système d'organisation particulièrement hiérarchisé. L'espace de l'atelier était divisé en fonction des tâches. Un espace est consacré au travail de l'argile et réservé au « maître » : il y crée les prototypes, et notamment les portraits à partir de photographies (**fig. 1**). Dans ce même espace, les œuvres d'argile sont moulées et reproduites en plâtre.

6. Le recours au portrait disparaît si l'on peut dire durant le Moyen Âge pour réapparaître à la Renaissance.

7. Thèse défendue par D. Schoechting : Schoechting 1972, expliquée et mise en forme par M. Pfanner : Pfanner 1989.

8. Ce terme permet d'opposer deux conceptions artisanales différentes : la création et l'exécution. Ce constat suppose évidemment une spécialisation des tâches au sein d'un atelier entre un concepteur, créateur d'une forme, et un exécutant, simple technicien mettant sa technicité au service de la création.

9. Deux articles de Ph. Jockey font le point historique et historiographique à ce propos : Jockey 1998 ; Jockey 2001. On peut également se reporter au chapitre Penser le geste en histoire antique, Moureaud 2009, 26-38.

10. Feyel 2006.

11. Il n'y a, à ma connaissance, pas eu de travaux de synthèses concernant de tels types de textes pour l'époque romaine.

12. Plusieurs ouvrages œuvrent indépendamment à ce catalogue : Inan, Alfödi-Rosenbaum 1970 ; Vermeule 1968 ; Pekary 1985 ; Feifer 1985.

13. Evers 1994, 51. Il s'agit d'une inscription en grec référencée dans IG, II<sup>2</sup>, 3300. Le créateur s'est-il permis de mentionner son nom et son origine en raison de l'absence de dédicant privé ?

14. Voir la note 4.

15. L'île de Tinos était déjà connue pour son marbre dans l'Antiquité, bien que celui-ci n'ait pas connu le succès du marbre thasien, parien ou naxien. Cette économie s'est développée à partir du XVII<sup>e</sup> siècle. Le village de Pyrgos sur l'île de Tinos abrite aujourd'hui un important musée concernant la taille et l'extraction du marbre ainsi qu'une grande école de sculpture. De nombreux sculpteurs employés aujourd'hui dans les chantiers de restauration, comme l'acropole d'Athènes, sont originaires de l'île. L'économie de Mahabalipuram est essentiellement basée sur la taille et la sculpture du granit en particulier. Le village accueille la seule école de sculpture de l'Asie du Sud-Est : la transmission se fait encore dans un cadre familial et l'école offre la possibilité de se spécialiser.





Fig. 1. Zone d'un atelier de Mahabalipuram (Inde) réservée à la création des prototypes en argile, Espace du maître, A. Veerapathiran (Cliché S. Moureaud).



Fig. 2. Copie d'un moulage dans la pierre par un jeune technicien copiste appliquant la technique des trois compas. Inde, Mahabalipuram (Cliché S. Moureaud).

Ces moulages peuvent être reproduits dans la pierre par un technicien copiste et tailleur de pierre dans une zone consacrée à cette activité (**fig. 2**). Ces moulages peuvent également être reproduits en fonte selon la technique de la cire perdue.

La répartition spatiale des tâches révèle que chaque espace est réservé à une activité particulière dépendante de la conception et de la création et qui s'organise autour de la « zone argile », réservée au maître. De même, plusieurs spécialistes assurent des tâches spécifiques : un modelleur d'argile créateur des prototypes de type portrait, des ciseleurs retravaillant les bronzes, un copiste tailleur de pierre, un modelleur de cire créant les prototypes de statuettes destinées à la fonte, et un ensemble de personnes multipliant les tâches « complémentaires » et les fonctions (fondeurs, mouleurs...).

En Inde, la spécialisation des tâches au sein de l'atelier ne se limite pas au cas du portrait à proprement parler, mais concerne également la création du visage. Les ateliers de Mahabalipuram ont exécuté, quasiment tous, des sculptures (de type idéal divin) dont les visages sont restés inachevés, simplement ébauchés (**fig. 3**).



Fig. 3. Statue polie d'environ un mètre représentant un hermaphrodite avec le visage inachevé. Inde, Mahabalipuram (Cliché S. Moureaud).

Pour avoir interrogé chaque atelier sur les raisons de cet inachèvement, il semblerait qu'il existe, là encore, plusieurs raisons possibles, toutes liées à la répartition des tâches, mais aussi à une spécialisation éventuelle<sup>16</sup>. La création des visages idéaux, tout particulièrement codifiée, peut être réservée à un membre de l'atelier, qui dans un cas était aussi le « chef » de celui-ci, mais également à un spécialiste itinérant qui travaille pour plusieurs ateliers. Du point de vue archéologique, ces observations renvoient à l'abondance de portraits de sarcophages romains inachevés provenant du Dokimeion ou d'Attique et dont certaines raisons d'inachèvement ont été exposées dans un article de J. Huskinson<sup>17</sup>.

À Tinos, le portraitiste que nous avons rencontré, Georghios Tsakiris, travaille dans des conditions totalement différentes. Au cours de nos visites dans les ateliers de l'île, nous avons régulièrement entendu parler d'un

spécialiste du portrait, reconnu comme tel dans l'île, mais également en Grèce. Son atelier est éloigné du village et il travaille seul, comme la majorité des sculpteurs que nous avons rencontrés sur l'île (fig. 4). Au-delà de son habileté pour l'art du portrait, G. Tsakiris est spécialisé dans l'art de la copie en général. Quand nous nous sommes rendus chez lui, il était en effet en train de copier une œuvre du célèbre sculpteur grec, originaire de l'île, Démétrios Philippotis (1839-1919). De nombreux clients lui passaient commande de portraits, soit posthumes soit du vivant des personnes, qu'il créait en argile à partir d'un cliché photographique. Le prototype était ensuite reproduit par moulage en plâtre puis copié dans la pierre à l'aide d'une machine à pointer. G. Tsakiris est donc un artisan complet, maître dans son atelier individuel.

L'enquête ethnologique révèle ainsi deux modes de fonctionnement totalement différents autour de la figure d'un « portraitiste ». Le premier cas est celui d'un « chef » d'atelier, concepteur de l'archétype en argile et au centre d'une organisation divisée, hiérarchisée et spécialisée pratiquant aussi bien la fonte, la pierre que le modelage, organisation intimement liée au contexte

16. Il serait intéressant d'approfondir cette observation auprès de ces spécialistes.

17. Huskinson 1998. On peut également consulter la multitude de causes d'inachèvement pour un objet sculpté dans Moureaud 2009, 138-153.





Fig. 4. Atelier de Georges Tsakiris, portraitiste renommé et copiste. Cyclades, Tinos (Cliché Hara Procopiou).

social en Inde, fortement hiérarchisé. Le deuxième « portraitiste » est un spécialiste de la copie aux multiples compétences (concepteur, modeler, mouleur, copiste et sculpteur) exerçant dans un atelier individuel et reconnu par ses pairs comme le spécialiste des portraits. Ce copiste ne pratique pas l'art de la fonte et fait appel dans ce cas à des spécialistes.

Les délais et le temps différencient également le travail des deux ateliers. À Mahabalipuram, la répartition des tâches permet d'avancer plus rapidement les commandes qui restent souvent dépendantes d'un délai (événements, clients, chantiers, ...). Elle permet également de travailler plusieurs commandes et productions en même temps. La notion du temps à Tinos semblait être perçue bien différemment par certains artisans qui revendiquaient le plaisir de travailler à leur rythme. Je rappelle qu'à Tinos, les ateliers visités sont tous individuels. Pour autant, les ateliers de l'île grecque vivent également de commandes et de délais. Mais il semblerait que la masse de production soit plus restreinte à Tinos qu'à Mahabalipuram, impliquant une gestion et une organisation de l'atelier différentes. La place de l'image religieuse et de la religion est une source de revenus importante en Inde encore aujourd'hui. Les espaces publics, mais aussi privés, ainsi que les lieux de culte nécessitent la protection des dieux sous la forme de statues de pierre et d'alliage. De même les chars utilisés à l'occasion des processions fréquentes se parent de statues divines en plâtre. Dans ce contexte, le village de Mahabalipuram, dont l'activité principale est la sculpture et la taille de la pierre, a mis en place une

organisation qui puisse s'adapter à une production de masse. Bien souvent, je rapproche la production lapidaire romaine à un commerce de « masse » qui nécessite des modes de production adaptés. À mon sens, du point de vue du contexte de production et de l'organisation de celle-ci, nous pouvons trouver de nombreux parallèles et pistes de réflexion entre les ateliers de sculpteurs de l'Empire romain et ceux de l'Inde.

Du point de vue technique, dans les deux cas, un archétype est d'abord créé dans l'argile pour ensuite être reproduit par moulage avant d'être copié dans la pierre.

## 2. La copie

Les techniques employées par les copistes, trop peu étudiées jusqu'à présent, s'avèrent indispensables pour appréhender les méthodes de diffusion, ainsi que pour mettre en avant d'éventuelles caractérisations techniques.

### 2.1. Sources et proposition de vocabulaire

Les sources ne donnent pas d'indications sur les techniques employées. La reconstitution des procédés est fondée sur l'observation des portraits impériaux, largement diffusés, de la caractérisation d'un type en détaillant les traits communs pour tenter de définir un *Urbild*, et des variations de représentations d'un type dans l'Empire. Deux propositions de procédés de reproduction dominant, sans pour autant qu'une analyse



Fig. 5. Machine à pointer. Musée des artisans de la pierre. Village de Pyrgos, île de Tinos, Cyclades (Cliché S. Moureaud).

adaptée ait été appliquée : l'usage de la machine à pointer<sup>18</sup> (fig. 5) et la technique des trois compas (par triangulation)<sup>19</sup>. D'un point de vue méthodologique, il apparaissait nécessaire de normaliser la terminologie appropriée. Il est admis aujourd'hui de considérer deux types de copie : la taille directe, qui se fait sans aucun report de mise aux points, et la taille indirecte, qui a recours à la mise aux points. Il m'est apparu nécessaire d'introduire de nouveaux termes pour permettre une meilleure différenciation des procédés entre eux. La taille indirecte doit alors être différenciée selon que la copie est exacte ou approchée<sup>20</sup>. Dans le cas de la copie exacte, tous les points du modèle sont reportés, alors

18. Proposition dominante chez les historiens, défendue par des spécialistes des techniques comme O. Palagia et Sh. Adam, et controversée par d'autres, comme P. Rockwell : Rockwell 1993.

19. Technique décrite dans Baudry 2000, 171-174 et reprise entre autres dans Pfanner 1989.

20. Le choix terminologique est directement inspiré de celui de *Umbildung*, appliqué à une approche stylistique, et proposé par G. Lippold : Lippold 1923.



Fig. 6. Traces de cuvette, témoin d'un procédé de copie. Sculpture en marbre de jeune homme de Rhénée, Délos. Musée National d'Athènes, inv. 1660 (Cliché S. Moureaud).

que dans le cas d'une copie approchée, seuls quelques points le sont, laissant une certaine liberté de reproduction ou de création en taille directe. Des variantes typologiques auraient pu être préalablement créées dans l'argile et, par conséquent, un lien entre la technique et le *Klitterungen*<sup>21</sup> ou les variantes provinciales ne peut être établi.

## 2.2. Apports de l'étude technique et ethnoarchéologique

Sur les objets, les traces de copies peuvent prendre des formes complètement différentes : simples cuvettes (fig. 6), proéminences, proéminences marquées d'un trou de pointe ou de foret, trous de foret. Les stigmates observés peuvent varier selon la taille des objets, les époques et les provenances. Pour exemple, j'ai observé une période d'expérimentation du procédé de reproduction à Délos

21. Ce terme allemand sert à nommer les portraits combinant des motifs qui appartiennent à deux types différents.

entre la fin du III<sup>e</sup> et le début du II<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>22</sup> Cette période de recherche est exprimée, au niveau du matériel inachevé, par des ensembles relativement homogènes de sculptures présentant des stigmates liés à des techniques de copie variables. Au-delà de son intérêt purement technique, cette observation montre bien que certaines caractéristiques techniques étaient circonscrites à une localité et à sa zone d'influence<sup>23</sup>, voire à un atelier. Les témoignages du recours à une forme de reproduction remonteraient pour les Grecs à l'époque classique avec la sculpture des frontons selon un procédé qui n'a pas été défini précisément<sup>24</sup>. Concernant la fin de l'époque hellénistique et les périodes romaines, les témoignages du recours à la copie observés sur des œuvres inachevées sont plus fréquents et mettent en avant des différences tant du point de vue des traces que de la progression d'ensemble. Si l'on revient aux portraits, j'ai pu montrer que des indices de copies apparaissaient sur les portraits inachevés au cours d'une deuxième étape de dégrossissage, cette dernière consistant à placer de manière quasi définitive les volumes principaux avec « exactitude »<sup>25</sup>. Cette identification n'est pas fondée sur des stigmates techniques spécifiques, mais sur l'enchaînement des séquences opératoires. D'une part, les étapes d'abandon, sans raisons évidentes, sont quasiment toujours observées pour des étapes de deuxième dégrossissage. Ces « abandons » prennent alors un air d'« interruptions » de la mise en œuvre, qui s'expliqueraient par la mise en place du procédé de copie (dégrossissage II). Cette proposition suppose une répartition des tâches dans l'atelier, et éventuellement l'intervention d'un artisan spécialisé dans les techniques de copie à cette étape du travail<sup>26</sup>. Par ailleurs, la variabilité des gestes observée sur ces portraits est beaucoup plus réduite que pour d'autres types de production. Par conséquent, la production de portraits témoigne d'une codification des gestes employés et surtout d'une économie gestuelle liée à une maîtrise technique. Le portraitiste romain possédait donc un haut niveau technique dans un atelier, où les

tâches étaient (ou seraient) spécialisées et hiérarchisées. Le parallèle avec les observations faites dans les ateliers de Mahabalipuram me semble alors tout à fait justifier. En revanche, concernant les procédés de copie, l'étude ethnoarchéologique ne nous a, pour l'instant, rien apporté de nouveau et doit être poursuivie : le copiste de Mahabalipuram pratiquait une technique aux compas<sup>27</sup> et celui de Tinos ne se servait que de la machine à pointer.

Quand des traces de copie ont été observées sur les portraits inachevés d'époque romaine, elles témoignaient d'une taille indirecte approchée pour la plupart des pièces, probablement quasi exacte dans le cas du buste d'Eubouleus (**fig. 7**) découvert sur l'Agora d'Athènes<sup>28</sup>. Mais, en l'état de la recherche, en l'absence de publications de portraits inachevés, en l'absence d'une méthode d'analyse adaptée et de formation à la description des techniques, il est encore difficile d'analyser avec précision les différents procédés employés et de proposer des particularités techniques régionales concernant la reproduction.

### 3. Caractérisation des techniques d'atelier ?

#### 3.1. Sources sur les ateliers et ateliers connus

Si les fouilles ont mis au jour plusieurs ateliers sur toute la période gréco-romaine<sup>29</sup>, il est rare de pouvoir considérer certains comme spécialisés dans l'art du portrait. Nous ne connaissons que le cas bien célèbre de l'atelier de Baies publié par Ch. Landwehr<sup>30</sup>.

#### 3.2. Caractérisation d'un atelier de portraitiste

Un autre atelier de portraitiste a été situé sur l'Agora d'Athènes : il serait à l'origine de la production de portraits dès le dernier quart du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Au total, sept portraits inachevés<sup>31</sup> proviendraient de l'Agora, et pour trois d'entre eux le lieu de découverte est précisé (Section EA<sup>32</sup>). Sur l'ensemble de ces portraits, les *puntelli* (traces de copie) n'ont été observés que sur deux pièces. Concernant les autres, la taille indirecte

22. Moureaud 2009, 228-234, 297 et 324-325.

23. Deux réductions en marbre, témoignant d'une production en série, du type de l'Éros archer de Lysippe ont été découvertes à Cymè (Musée d'Istanbul, inv. 461 T et 462 T) et montrent le même type de traces de copie qu'un ensemble de pièces de Délos (utilisation de grains d'orge, abondance de cuvettes) pour la même période.

24. Rockwell 1993, 117 concernant le temple d'Aphaïa à Egine et le temple de Zeus à Olympie. Nous devons à B. Ashmole et N. Yalouris la première proposition d'un recours à un procédé de report de points pour les frontons d'Olympie : Ashmole, Yalouris 1967.

25. Moureaud 2009, 246-251 et 301.

26. Ceci nous renvoie à la tête découverte dans l'épave de Sile (mer de Marmara), largement dégrossie et envoyée de Marmara vers une destination inconnue. Musée d'Istanbul, inv. 7232. Pfanner 1989, 104, fig. 16 a.

27. Cette dernière nécessiterait d'être observée dans sa totalité.

28. Musée de l'Agora d'Athènes inv. S 2089, marbre thasien : Harrison 1960, 382-389, pl. 85, fig. c et e ; Palagia 2006, 252 et 267, fig. 85.

29. Moureaud 2009, 76-87.

30. Landwehr 1982.

31. Moureaud 2009, 262-272 et catalogue.

32. Musée de l'Agora d'Athènes, inv. 2056, S 2043 et S 2089.





Fig. 7. Portrait d'Eubouleus. Découvert dans le quartier sud-est de l'Agora d'Athènes. Marbre thasien. II° s. ap. J.-C. Musée National d'Athènes, inv. 2089 (Cliché S. Moureaud).

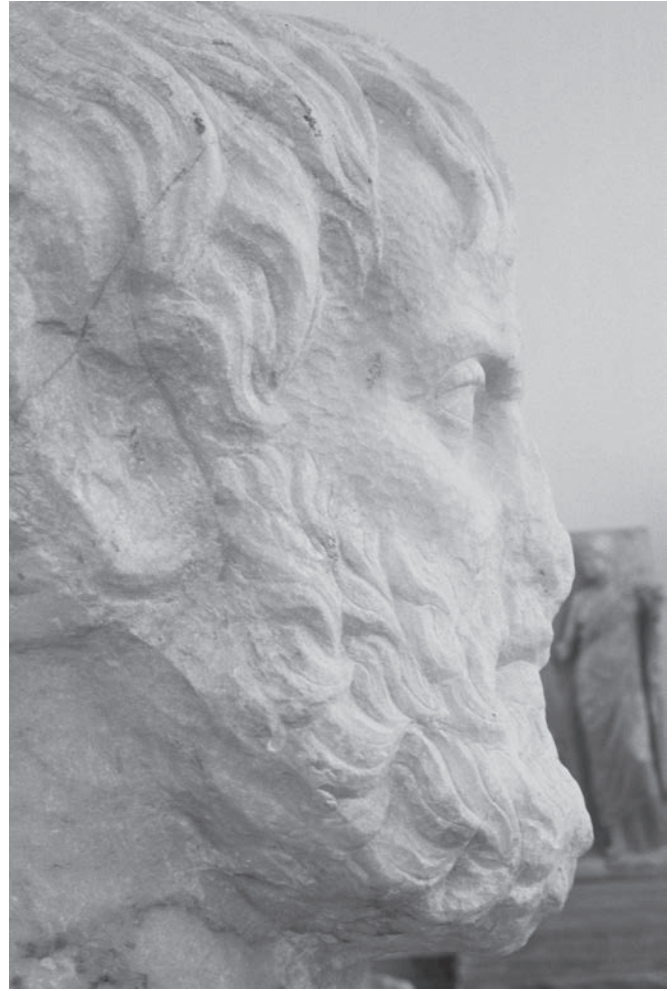


Fig. 8. Double portrait d'Aristote provenant de l'Agora d'Athènes. Traces de ciseau rond. II° s. ap. J.-C. Musée National d'Athènes, inv. 3772 (Cliché S. Moureaud).

est seulement supposée en raison de l'étape d'abandon observée, soit à un stade préliminaire du dégrossissage soit à un stade très avancé du façonnage. Du point de vue du style et du sujet, rien ne permettait de rapprocher entre eux ces portraits. Pour autant, lorsque ces têtes ont été techniquement analysées et comparées à des portraits inachevés d'autres localités<sup>33</sup>, il a été constaté des particularités techniques dans la production. La progression d'ensemble de la mise en œuvre évolue dans un premier temps sur l'ensemble du bloc, et cela jusqu'au deuxième dégrossissage, puis elle se concentre durant le façonnage à la face avant et aux côtés en priorité. Il a surtout été constaté une grande uniformité gestuelle dans l'élaboration de ces portraits athéniens. Le travail au ciseau rond prédomine et cela dès la deuxième étape du dégrossissage (fig. 8), de même que l'étape consistant à uniformiser

la surface n'est jamais observée. Ce dernier point peut également être révélateur du recours à une taille indirecte, puisque, lorsque cette taille a été identifiée, elle est accompagnée d'une progression d'ensemble assez hétérogène avec des traces variant d'une surface restreinte à une autre. Il a donc été possible de proposer une caractérisation technique de cet « atelier », non identifié physiquement du fait que sur l'Agora d'Athènes se trouve un certain nombre d'échoppes de marbriers.

En résumé, cette nouvelle approche, qui associe données épigraphiques et stylistiques, à l'étude technologique des outils et des gestes, s'avère un outil puissant pour éclairer l'organisation des ateliers, la spécialisation des tâches, la hiérarchisation, le type de production et la caractérisation des techniques régionales.

33. Aphrodisias de Carie, Rome, Cyrène, Dokimeion.



## Bibliographie

- Ashmole, Yalouris 1967** : B. Ashmole, N. Yalouris, *Olympia. The sculptures of the temple of Zeus*, Londres, Phaidon Press, 1967, 188 p., 7 pl.
- Audouze 1991 [1992]** : Fr. Audouze (dir.), *Ethnoarchéologie : justification, problèmes, limites*, Actes des XII<sup>e</sup> Rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes, (17-18-19 octobre 1991), Antibes, Ed. APDCA, 1992, 452 p.
- Balty 1983** : J.-Ch. Balty, Style et facture. Notes sur le portrait romain du III<sup>e</sup> siècle de notre ère, *RA* 1983-2, 301-315.
- Baudry 2000** : M.-Th. Baudry, *Sculpture, méthodes et vocabulaire*, Paris, 4<sup>e</sup> édition, éd. du patrimoine, 2000, 765 p.
- David, Kramer 2001** : N. David, C. Kramer, *Ethnoarchaeology in action*, New York, Cambridge University Press, 2001, 476 p.
- Feifer 1985** : J. Feifer, The portraits of the Severan Empress Julia Domna: a new Approach, *Analecta Romana Instituti Danici*, 14, 1985, 129-138.
- Feyel 2006** : Ch. Feyel, *Les artisans dans les sanctuaires grecs aux époques classiques et hellénistiques à travers la documentation financière*, Athènes, École Française d'Athènes, (BEFAR 318), 2006, 572 p.
- Fittschen 1971** : Kl. Fittschen Zum angeblichen Bildnis des Lucius Verus im Thermenmuseum, *JdI* 86, 1971, 179-213.
- Gallay 2011** : A. Gallay, *Pour une ethnoarchéologie théorique. Mérites et limites de l'analogie ethnographique*, Paris, Ed. Errance, 2011, 388 p.
- Harrison 1960** : E. B. Harrison, New sculpture from the Athenian Agora 1959, *Hesperia* 29, 1960, 369-392.
- Huskinson 1998** : J. Huskinson, Unfinished portrait heads on later roman sarcophagi: some new Perspectives, *Papers of the British School at Rome*, vol. 66, 1998, 129-158.
- Inan, Alfödi-Rosenbaum 1970** : J. Inan, E. Alfödi-Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait sculpture in Asia Minor*, Londres, 2<sup>ème</sup> édition, Oxford University Press, 1970, 244 p., 187 pl.
- Jockey 1998** : Ph. Jockey, La sculpture de la pierre dans l'antiquité : de l'outillage aux processus, *Cahiers d'histoire des Techniques* 4, 1998, 153-173.
- Jockey 2001** : Ph. Jockey, L'artisanat de la sculpture antique : une conquête historiographique ? *Technai*, Paris, Ed. Maisonneuve et Larosse, 2001, 347-365.
- Landwehr 1982** : Ch. Landwehr, *Griechische Meisterwerke in römischen Abgüsse : Der Fund von Baïa ; zur Technik antiker Kopisten*, Exposition au Liebieghaus Museum alter Plastik (27 Mai - 28 Août 1982), Frankfurt, Druckerei Hugo Hassmüller 1982, 54 p.
- Lippold 1923** : G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, Munich, Ed. Oskar Beck, 1923, 293 p.
- Moureaud 2009** : S. Moureaud, *Pour une archéologie du geste en sculpture. Le travail du marbre des idoles cycladiques à l'époque romaine*. Thèse de doctorat, Université Aix-Marseille, Dir. Philippe Jockey, soutenue Décembre 2009, 394 + 531 p.
- Palagia 2006** : O. Palagia, Marble carving techniques, in: O. Palagia (ed.), *Greek sculpture, function, materials and techniques in the archaic and classical periods*, Cambridge University Press, 2006, 342 p.
- Pekäry 1985** : Th. Pekäry, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft*, Berlin, Gebr. Mann, 1985, 165 p.
- Pfanner 1989** : M. Pfanner, Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zur Rationalierungsmassnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, *JdI*, 104, 1989, 157-257.
- Rockwell 1993** : P. Rockwell, *The Art of Stoneworking, a reference guide*, Cambridge, University Press, 1993, 329 p.
- Roux 2000** : V. Roux (dir.), *Cornaline de l'Inde : Des pratiques de Cambay aux techno-systèmes de l'Indus*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2000, 559 p.
- Schoechting 1972** : D. Schoechting, *Die Porträts des Septimus Severus*, Bonn, R. Habelt, 1972, 300 p., 11 pl.
- Vermeule 1968** : C. C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Cambridge, Harvard University Press, 1968, 548 p.

## Troisième Partie

# Découvertes récentes et nouvelles recherches



Le Neptune de Nîmes (cliché et restitution Benoît Coignard).



Victoire de Champigny-lès-Langres (cliché : J.-N. Castorio).



# Sculpture funéraire et présence des élites gallo-romaines dans les campagnes de la cité romaine d'*Aquae Sextiae*

**Philippe Leveau**

Professeur émérite Aix-Marseille Université  
Centre Camille Jullian - UMR 7299

## Résumé

Le point de départ de cette étude est l'inventaire des sculptures funéraires représentant les élites dans une microrégion de la cité romaine d'Aix-en-Provence (*Aquae Sextiae*). Ces gens sont les descendants des guerriers d'Entremont. Leurs statues ornent des mausolées élevés non en périphérie de la ville, mais dans des résidences rurales (*in villa*). Au I<sup>er</sup> siècle, le défunt est représenté en *togatus*. Au II<sup>e</sup> siècle, les pratiques funéraires évoluent. L'inhumation succède à l'incinération ; le sarcophage remplace l'urne cinéraire ; un culte est rendu au mort qui est représenté *in formam deorum*. Le tombeau est un *sepulchum* et un *fanum*. Ainsi, derrière les ruptures qu'expriment les représentations des défunts, la pratique du mausolée *in villa* traduit la persistance des élites qui structurent l'espace rural depuis l'âge du Fer.

**Mots-clefs** : Rome, sculpture funéraire, mausolée, villa, élites sociales, *Aquae Sextiae*.

## Abstract

The starting-point of this study is the inventory of funerary sculptures showing the elites in a micro-region of the Roman city of Aix. These people are the descendants of warriors of Entremont. Their statues adorn mausoleums, which are built not in the periphery of the city, but in country residences (*in villas*). In the first century, the decedent is represented in *togatus*. In the second century, burial practices evolve. Interment succeeds cremation, the sarcophagus replaces the cinerary urn. A cult is paid to the dead which is shown *in formam deorum*. The tomb is a *sepulchum* and a *fanum*. So, behind the breaks expressed in the representations of the dead, the practice of the mausoleum *in villa* reflects the persistence of elites that structured the rural areas from the Iron Age.

**Keywords**: Rome, funerary sculpture, mausoleum, villa, social elites, *Aquae Sextiae*.



Se faisant historien de l'archéologie, R. Ginouvès a montré comment cette discipline avait progressivement élargi son champ, de l'objet à l'espace et de l'Antiquité classique aux premières apparitions de l'homme sur la terre et de celle-ci à l'époque industrielle<sup>1</sup>. La rançon de cet élargissement a été la multiplication des spécialités et l'apparition de coupures entre archéologues. L'une d'elles sépare une archéologie de terrain qui réunit fouilles et prospections et une archéologie de l'objet qui analyse les artefacts pour eux-mêmes. Comme les inscriptions, les mosaïques et les objets relevant de l'*instrumentum*, les sculptures antiques sont réunies dans des recueils, des corpus et des catalogues selon des logiques spécifiques qui les isolent de leur contexte. Ces coupures rendent d'autant plus nécessaires la pratique interdisciplinaire et l'intégration des données archéologiques.

Le projet de cette communication est d'illustrer l'intérêt d'un décloisonnement en montrant l'apport de la sculpture funéraire à une thématique qui relève de l'histoire économique et sociale : la présence des élites gallo-romaines dans les campagnes<sup>2</sup> dont trois types de structures archéologiques sont les possibles indicateurs. Les deux premières sont des bâtiments correspondants aux deux parties de la villa distinguées par les textes agronomiques, *urbana, rustica et fructuaria* : l'une, la partie résidentielle, est le lieu de l'*otium* ; l'autre, affectée aux activités productives, est celui du *fructus*. La troisième structure concernée est funéraire. Dans un certain nombre de cas, rompant avec la pratique habituelle consistant à élever un mausolée en périphérie de la ville, le long d'une des routes qui en sortent, des notables firent construire un tombeau familial à proximité de leur résidence rurale (*in villa*) ou quelque part sur les terres qui dépendaient de celle-ci (*in territorio*). Par « mausolée », j'entends d'une manière générale un monument funéraire individuel ou familial ayant une dimension architecturale, orné de sculptures et dont l'attribution est indiquée par une épitaphe. Ces monuments sont rarement conservés dans leur intégralité. Comme ceux des villes, stèles et des autels funéraires qui, à la fin de l'Antiquité, furent arrachés aux nécropoles et servirent à la construction des remparts, ils ont souvent été démontés à des périodes indéterminées et leurs matériaux ont été réutilisés. Blocs ouvragés et simples blocs provenant de constructions antiques, tous entrent ainsi dans la catégorie hétérogène des *spolia* qui inclut plus particulièrement des pièces ou des oeuvres d'art remployées dans une construction

moderne, église ou château, pour des raisons esthétiques et idéologiques. Elle sera au cœur de mon propos pour ce que ces *spolia* témoignent sur des monuments disparus et, au-delà, sur ceux qui les ont construits.

La région concernée par la recherche présentée ici est une microrégion située entre la vallée de la Durance et le bassin de l'Arc où Sextius Calvinus implanta le *praesidium* qui donna naissance à *Aquae Sextiae*. Elle s'étend les hautes collines de la Trévaresse et des Costes au nord et sur les plateaux drainés par la Touloubre (fig. 1). La présence d'Entremont à l'extrémité sud du plateau de Puyricard qui domine le bassin d'Aix-en-Provence et le statut juridique de la cité, – une colonie d'abord latine puis romaine – justifient le choix de cet espace pour tenter de resituer la présence des élites issues de l'ancienne aristocratie salyenne.

### 1. Mausolée et représentations funéraires : Le mausolée des Domitii de Barbebelle et les *togati*

Au départ, il y a l'étude que Y. Burnand a publiée en 1975 sur un mausolée situé à une quinzaine de km au nord d'Aix-en-Provence, sur la commune de Rognes dans un vallon de la Trévaresse. Ce massif collinaire et celui des Costes s'interposent entre, au nord, la vallée de la Durance et, au sud, une zone de plateaux dominant la moyenne vallée de l'Arc. Le monument qui occupait une position isolée au lieu dit Barbebelle au-dessus du vallon drainé par la Concernade était inscrit dans un enclos de 15 m sur 11 m au centre d'une petite nécropole rurale. Il comportait un podium carré de 5,30 m sur 5,40 m de côté et de 4,40 m de hauteur surmonté d'une cella où devaient être placées les urnes cinéraires. Trois inscriptions gravées sur le couronnement du podium datées du début du I<sup>er</sup> siècle donnaient les noms de membres d'une même famille, les Domitii que leur inscription dans la tribu Voltinia et la proximité d'Aix désignaient comme appartenant à l'aristocratie municipale aixoise, donc *aquenses*. La cella que surmontait un fronton triangulaire abritait les statues de ces notables figurés en *togati* dans l'expression de leur dignité de citoyens, mode de représentation privilégié par la statuaire funéraire du I<sup>er</sup> siècle en Italie et dans le reste de l'Empire (fig. 2). Yves Burnand associait ce monument à une villa située environ 800 m au nord au lieu-dit Grand-Saint-Paul<sup>3</sup>.

1. R. Ginouvès, L'archéologie et l'homme, in : *Le Grand Atlas de l'Archéologie*, Paris, Encyclopedia Universalis, 11-19.

2. Leveau, 2012, 263-274.

3. Burnand 1975.

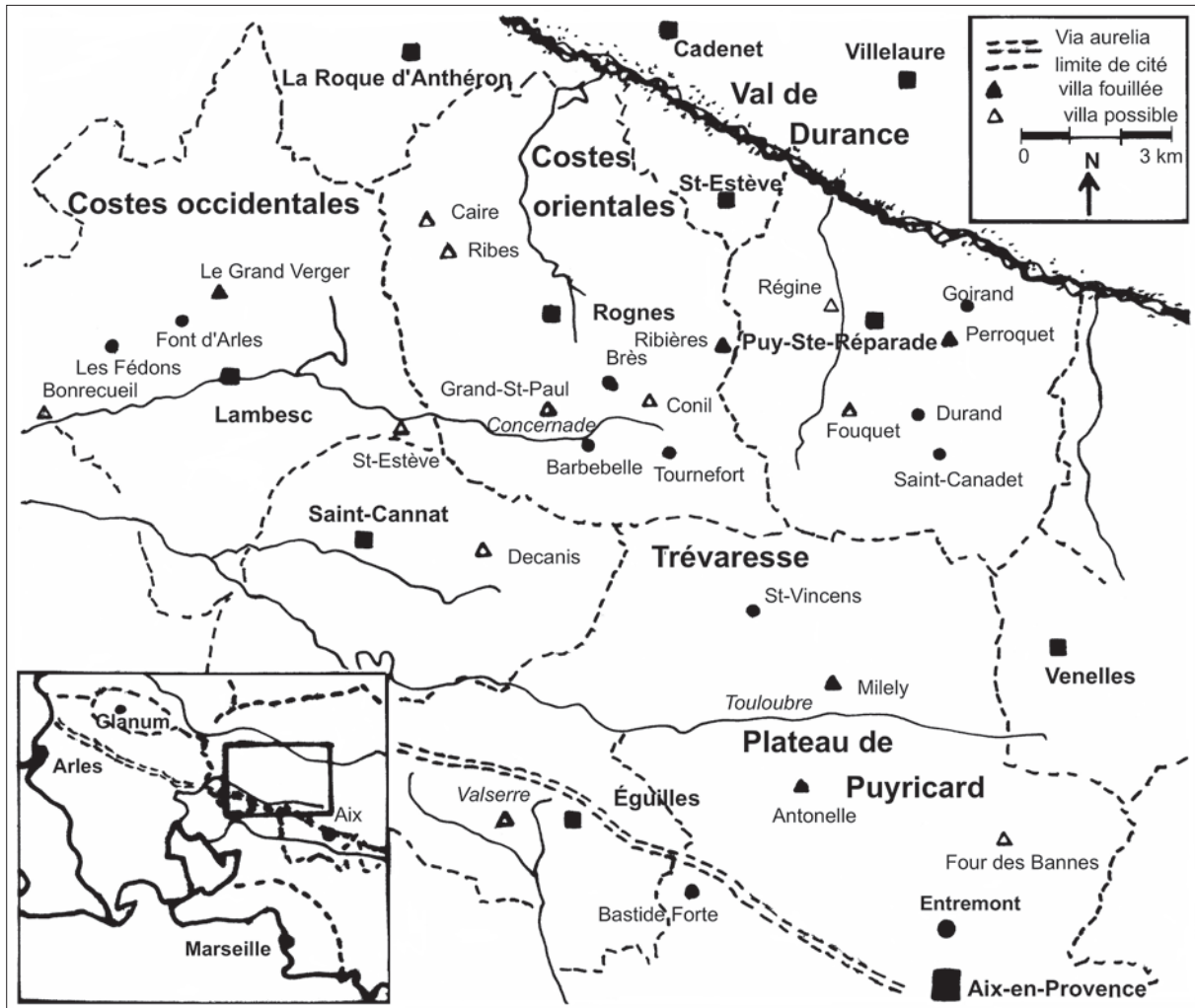


Fig. 1. La zone d'étude. Localisation des sites archéologiques entre le bassin de l'Arc et la Durance d'après les notices communales de la Carte Archéologique du Pays d'Aix (Mocci, Nin 2006).

Le mausolée de Barbebel et celui du Cucuron au nord de la Durance sont les seuls à avoir été reconnus dans leur intégrité. Cependant des indices probants montrent que d'autres monuments de ce type existaient dans ce secteur de la cité d'Aix. Depuis l'étude d'Y. Burnand, plusieurs découvertes – des *spolia* – décrites dans le volume *Aix-en-Provence, Pays d'Aix Val de Durance* de la Carte Archéologique de la Gaule (CAG 13/4) sont venues compléter la série des données disponibles. Tout récemment Stéphanie Satre a publié un acrotère en forme de masque tragique trouvé en remploi dans un mur en haute Concernade, au domaine de Brès qui se situe 500 m au nord-ouest de Conil, autre site présumé de villa<sup>4</sup>. Ce sont ensuite deux têtes masculines provenant des environs de Puy-Saint-Réparate à l'est de

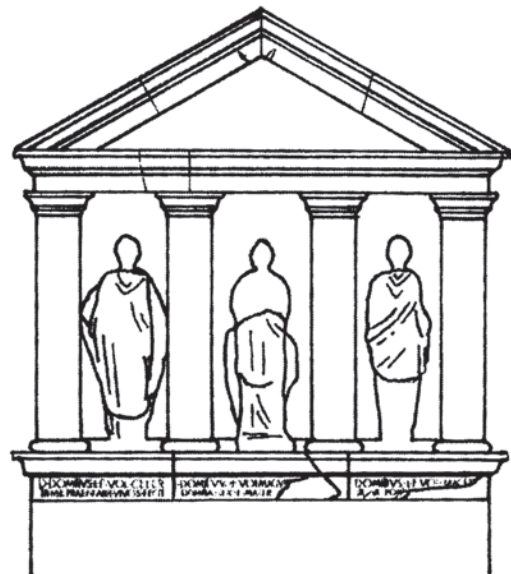


Fig. 2. Le mausolée des Domitii. Hypothèse de restitution.

4. Satre 2013, 459-464.

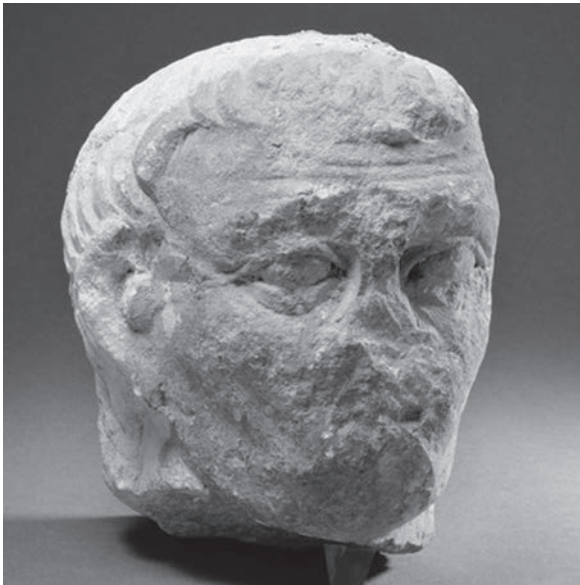


Fig. 3. Tête des Durands ou des Danjauds  
(cl. Ch. Durand, CCJ).

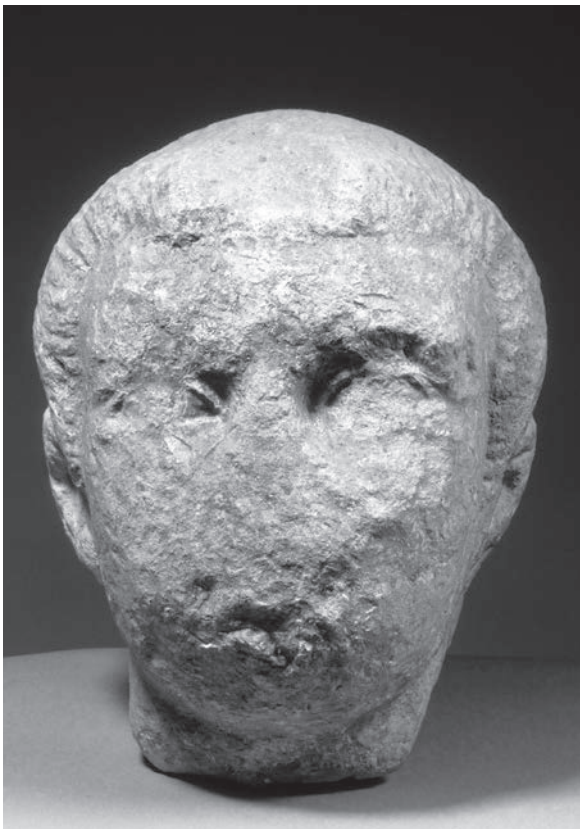


Fig. 4. Tête des Goirands (cl. Ch. Durand, CCJ).



0 50 cm

Fig. 5. Le *togatus* des Fédons (Photo Ph. Foliot, CNRS/CCJ).



Rognes. La première aurait été trouvée en même temps qu'une urne funéraire, quelques centaines de mètres au nord du hameau des Danjouds, à l'est des Durands, dans un champ où des tombes ont été mises au jour dans les années 1930<sup>5</sup> (fig. 3). La seconde est une tête juvénile conservée dans une maison du hameau des Goirands<sup>6</sup> (fig. 4). Les deux sites sont éloignés de 2 km à vol d'oiseau. On peut cependant faire l'hypothèse qu'elles appartenaient aux statues funéraires ornant un même mausolée qu'il faudrait localiser au pied des Danjouds plutôt qu'aux Goirands. D. Terrer qui leur a consacré deux notes, les date de la fin de la République ou du début de l'empire en se fondant sur les traces conservées de leurs coiffures<sup>7</sup>.

Une troisième découverte a été faite dans un four à chaux aux Fédons sur la commune de Lambesc, cette fois à l'ouest de Rognes en bordure méridionale des Côtes occidentales. Ce sont trois fragments de la statue acéphale d'un *togatus*. Cette statue est décrite dans une autre note inédite de Danièle Terrer qui conclut qu'il s'agit d'une œuvre antérieure à l'époque augustéenne. « Des éléments de comparaison avec d'autres œuvres, certes plus élaborées », poursuit-elle, « évoquent une statue funéraire qui a pu orner un mausolée »<sup>8</sup> (fig. 5) Ce *togatus* provient à coup sûr d'un mausolée familial d'un type proche de celui de Barbebelle. Sa localisation précise reste inconnue. Mais l'ensemble plus connu se trouve sur la commune d'Alleins à l'est des Costes occidentales une quinzaine de kilomètres à l'ouest de Rognes. Les fragments d'une frise soutenue par des génies ailés et portant des masques de théâtre ont été conservés et réutilisés dans le décor de la Tour de l'Horloge et dans la chapelle Saint-Pierre<sup>9</sup>.

5. Mocci, Nin 2006, 080\*27 et 30.

6. Mocci, Nin 2006, 080\*9.

7. Terrer in Mocci, Nin 2006, 637.

8. D. Terrer, Annexe, in : P. Reynaud *et al.*, *Lot 32 : Lambesc/ Les Fédons Bouches du Rhône. TGV Ligne 5, Rapport d'évaluation*, Aix-en-Provence, AFAN mai 1996 (inédit). « L'appui se porte vraisemblablement sur la jambe gauche. La jambe droite devrait être normalement fléchie. Le bas droit emmaillotté dans le vêtement est replié à angle droit et posé contre la poitrine, le bras gauche était soit à demi tendu vers l'avant, soit reposait le long du corps. La partie supérieure de la statue laisse apparaître une tunique et par dessus le personnage est drapé dans une toge longue et enveloppante comme on peut le voir sur le flanc droit. C'est une toge étroite (*toga exigua*) de la première époque avec peu d'ampleur dans le rendu des plis et du drapé... *L'umbo* est absent ». Calcaire local ; h. 113 cm ; l. : 51 cm.

9. Mocci, Nin 2006, 003\*2, 495 et 29, 496.

## 2. Villa et tombeau : *sepultus in villa*

En 1978, dans un compte rendu, André Chastagnol saluait le livre d'Y. Burnand comme un apport majeur à la connaissance de l'aristocratie provinciale. Avec ses inscriptions attestant les fonctions urbaines exercées par des propriétaires ruraux et ses statues, le mausolée de Barbebelle offre, écrivait-il, « un témoignage éloquent et bienvenu d'un genre de vie urbain fondé sur la ville et la campagne ». Cependant il s'étonnait devant un comportement inhabituel de la part d'aristocrates romains<sup>10</sup>. En effet la localisation de ce tombeau sur une colline répondait bien au principe de visibilité maximale qui caractérise ce genre d'édifice. Mais habituellement, les mausolées familiaux sont implantés dans la périphérie des villes, près des portes et le long des voies les plus fréquentées afin de témoigner de la place que le défunt avait occupée et que sa famille occupait toujours dans la cité. Un *elogium* explicitait les mérites du défunt et invitait le passant à s'attarder sur la tombe. En installant leur tombeau dans leur domaine, les Domitii s'écartaient de ce modèle. Ils montraient ainsi une préférence inhabituelle pour la résidence rurale. Une chose est en effet de prévoir à proximité de la villa un emplacement pour les tombes du personnel, une autre d'y construire les tombes des maîtres du domaine.

La littérature romaine connaît surtout deux exemples de mausolées *in villa*. Le premier remonte au II<sup>e</sup> s. av. J.-C. C'est le tombeau que Scipion l'Africain fit construire dans la villa de Linterne où il s'était retiré. Se sentant rejeté par sa patrie, il fit graver sur l'épithaphe de son tombeau : « *ingrata patria, ne ossa quidem mea habeas* » (Valère Maxime 5,3,2). Le second est le projet que nourrit Cicéron d'élever à sa fille Tullia, un tombeau soit *in villa*, dans une de ses résidences rurales, soit *in horto*, dans une résidence qu'il achèterait dans la périphérie de Rome. Denis Graen qui s'est fait l'historien de ce type de sépulture noble *in villa* a réuni un corpus de 157 cas montrant que cette pratique apparue en Italie au I<sup>er</sup> siècle se propage dans les provinces à mesure de l'extension de la domination romaine selon une chronologie calquée sur celle de la diffusion de la villa. Il observe qu'elle est usitée surtout dans les provinces de l'Occident<sup>11</sup>. Il ne cite que deux cas en Narbonnaise orientale, celui de Barbebelle et sur la cité voisine de Fréjus, le mausolée de La Trinité à Callas. Sans doute le dépouillement des Cartes Archéologiques des Bouches-du-Rhône et du Var permet-il d'en augmenter la liste

10. Chastagnol 1978, 354-357.

11. Graen 2008.



assez facilement, mais, compte tenu du nombre de villas qu'elles recensent, cela ne dément pas le constat général de D. Graen.

### **Le tombeau témoignage d'une continuité par rapport à la protohistoire**

Les Domitii ne sont pas la seule famille notable aixoise documentée par des découvertes épigraphiques dans ce secteur de la cité d'Aix. On connaissait sur la commune du Puy-Sainte-Réparate dans la chapelle du hameau de Saint-Canadet, 1 km au sud du lieu de découverte des deux têtes des Durand et des Goirands une inscription mentionnant des Sextii Iulii<sup>12</sup>, la plus importante des familles nobles aixoises. Ce texte complète celui qui était attribué au mausolée de la Tour de l'Horloge proche de la porte orientale de l'enceinte romaine d'Aix et permet de donner un nom aux trois personnages jusqu'alors anonymes : deux membres de l'ordre équestre et un troisième entré dans l'ordre sénatorial<sup>13</sup>. Des Sextii Iulii sont également connus par deux inscriptions en remploi dans la Chapelle Saint-Vincens<sup>14</sup>, à 5,5 km de là sur le versant sud de la Trévaresse qui relève du territoire communal d'Aix-en-Provence. La première est l'épithaphe d'un Sextus Iulius Verinus, flamine, édile *munerarius*, père de trois décurions, qui, dit-il, a fait construire de son vivant un mausolée familial<sup>15</sup>. Ce texte qui est daté de l'époque julio-claudienne serait donc contemporain des épithapes des Domitii. L'ancrage de la famille dans cette partie du territoire d'*Aquae Sextiae* est par ailleurs confirmé par la dédicace à Jupiter par Sextus Iulius Bacchylus<sup>16</sup>, affranchi d'un Sextus Iulius Serenus. Quant au *togatus* des Fédons, il peut, lui, être mis en relation avec des Pompeii dont la présence sur la commune de Lambesc est attestée par trois inscriptions votives offertes à *Iboita*, une divinité topique, par les affranchis de cette famille<sup>17</sup>. Le lieu de découverte se trouve 1,5 km plus à l'est vers Font d'Arles, lui-même proche de la villa du Grand-Verger/Saint-Victor.

Les gentilices de ces familles les désignent comme les descendants directs des chefs Salyens qui, dans les années 50 av. J.-C., entrèrent dans la clientèle des *imperatores* romains et qui, à ce titre, accédèrent à la citoyenneté romaine. Pompée fut le patron des Pompeii, César celui des Iulii et L. Domitius Ahenobarbus, le petit-fils de Cnaeus Domitius, l'adversaire de César était

le patron des Domitii. Ces chefs Salyens descendaient eux-mêmes de ceux qui, deux générations plus tôt, dans les années 120 av. J.-C., avaient été favorables à l'alliance avec Marseille et avaient pris le parti de Rome ou qui avaient simplement accepté de saisir la main tendue par le vainqueur. Leur intégration dans le système romain marque la réussite du projet qu'initiait le geste de C. Sextius Calvinus en 124 av. J.-C. au lendemain de sa victoire : « Ainsi le Consul gratifia Craton de plus de générosité que celui-ci n'avait espéré et fit apparaître aux yeux des Gaulois comment le peuple romain savait rémunérer les mérites, comme il savait punir » (Diodore, *Bibliothèque historique*, XXXI, 23). Reconnu comme un partisan de Rome, ce chef Salyen fut « libéré avec toute sa parenté, récupéra ses biens et (que) de plus, en récompense de ses sentiments favorables envers Rome », il lui fut permis « de soustraire à la servitude neuf cents de ses concitoyens de son choix ». Montrant ainsi sa confiance dans les possibilités de ralliement d'une partie de l'aristocratie salyenne, le vainqueur donnait ainsi au vaincu la possibilité de se créer une clientèle. Sans doute, la révolte survenue dans les années 90, trente ans plus tard, vint-elle démentir une partie de cet espoir. Mais Sextius Calvinus avait jeté les bases de nouvelles relations fondées sur le maintien des structures sociales antérieures. Il récupérait également l'héritage de la culture gallo-grecque dont témoignent pour le secteur concerné deux inscriptions gallo-grecques. L'une, à Alleins, l'épithaphe de Kongenolitanos, fils de Karthilatinos<sup>18</sup>, est précisément associée aux *spolia* d'un mausolée. Celui-ci doit probablement être attribué aux propriétaires d'une grande villa récemment identifiée à proximité de la chapelle romane de Saint-Pierre dans la maçonnerie de laquelle ont été insérés des fragments de frise sculptés<sup>19</sup>. L'autre est une inscription gallo-grecque de deux lignes en remploi dans une cave de Rognes<sup>20</sup>.

### **Du guerrier au togatus : l'autoreprésentation des élites**

Par leur facture typiquement gallo-romaine, les statues des guerriers de Vachères dans les Alpes-de-Haute-Provence et de Mondragon au nord-ouest d'Orange marquaient une première étape dans l'évolution des représentations funéraires des élites

12. *ILN III*, 216.

13. Christol, Gascou, Janon 2000, 24-38.

14. Mocci, Nin 2006, 429 et 430.

15. *ILN III*, 29.

16. *ILN III*, 8.

17. Mocci, Nin 2006, 055\*37, 573-574 ; *ILN III*, 253, 253 et 254.

18. Lejeune 1985, 19-21.

19. Mocci, Nin 2006, 0003\*20.

20. - - -] *Karikkou* [- - -] *ios Oueretia* [- - -] (Mocci, Nin 2006, 080\*5). *Oueretia* est la transcription grecque du gentilice Veratius/ia bien attesté parmi les notables dans l'épigraphie aixoise, à Aix (*ILN III*, 26, 30, 35), Peypin d'Aigues (*ILN III*, 189) et Vernègues (*ILN III*, 262). Dans ce contexte, il faut dater ce texte du Haut-Empire.



Fig. 6. Le mausolée de Saint-Julien-les-Martigues (cl. Ph. Leveau, CCJ).

gauloises<sup>21</sup>. Les *togati* qu'abritaient le *naiskos* de l'Île-du-Comte à Beaucaire, les monuments à *tholos* d'Argenton au Fugeret et des *Iulii* de *Glanum*<sup>22</sup> et le mausolée des *Domitii* relèvent d'une époque où l'élite des cités affirme son appartenance à la romanité par sa tenue vestimentaire. Le lien entre le guerrier et le *togatus* apparaît sur le bas relief familial du mausolée de Saint-Julien-lès-Martigues où figurent côte à côte deux personnages masculins l'un en toge, l'autre revêtu d'une cotte de mailles<sup>23</sup> (fig. 6)<sup>24</sup>.

Le lien entre ces modes de représentation des élites a été suggéré par Patrice Arcelin et Florence Verdin dans la synthèse qu'ils ont consacrée à l'âge du Fer dans le Pays d'Aix. Ils interprétaient comme un jalon dans l'évolution de l'iconographie des chefs gaulois un torse de statue qu'un torse à tampon et un vêtement à cotte de mailles dataient de l'âge du Fer. Réutilisé comme moellon, ce torse peut provenir d'un mausolée ou d'un

lieu de culte associé à un bâtiment qui aurait précédé la villa romaine du Mas de Jasmin à Puylobier à proximité de laquelle il a été découvert<sup>25</sup>. Il témoignerait de l'existence de lieux cultuels ou funéraires associés aux résidences domaniales de l'aristocratie salyenne. Par ailleurs, selon eux, les deux têtes de Puy-Sainte-Réparate pouvaient « s'inscrire dans la continuité de l'iconographie précédente au cours de la fin du II<sup>e</sup> ou du I<sup>er</sup> siècle av. J-C. »<sup>26</sup>. Ces sculptures funéraires romaines seraient la réadaptation du thème de l'héroïsation du guerrier qui caractérisait la statuaire d'Entremont. Elles seraient l'oeuvre « de riches propriétaires indigènes... pour des monuments privés »<sup>27</sup>.

D. Graen constatait que la sépulture aristocratique *in villa* était plus fréquente dans les provinces d'Occident que dans celles d'Orient où une plus grande ancienneté de la vie civique aurait dissuadé les notables de se faire enterrer sur leurs domaines ruraux. Dans l'Italie républicaine, cette pratique aurait eu pour précédents les

21. Barruol 1996, 1-12.

22. Roth-Congès 1992 [1993], 389-396.

23. Espérandieu 1907, 104.

24. Gateau 1996, 59-68 ; Gans 2008.

25. Mocci, Nin 2006, 079\*34.

26. Arcelin, Verdin, *in* : Mocci, Nin 2006, 88.

27. Arcelin 2000, 103.

tumulus étrusques. En Gaule, les exemples examinés invitent à lui chercher une même origine dans les pratiques funéraires de la protohistoire régionale. Mais, en fait, il s'agit plutôt d'une rencontre entre des comportements communs aux aristocraties italienne et gauloise. On peut en citer pour preuve un mausolée dont les blocs décorés ont été réemployés au III<sup>e</sup> siècle dans les consolidations de l'aqueduc d'Arles au Vallon des Arcs dans la vallée des Baux. Une épitaphe débitée en moellons pour servir à des restaurations du même ouvrage montre que les tombes des membres de la *familia* étaient associées à la sépulture monumentale des maîtres<sup>28</sup>. Leur villa a été partiellement reconnue à quelques centaines de mètres de là<sup>29</sup>. Le nom de la famille arlésienne qui la possédait et était également propriétaire des moulins de Barbegal est connu par une inscription. Ce sont les *Vibiatrones*, une famille de colons italiens originaire d'Ombrie<sup>30</sup>.

### Rupture dans l'iconographie des élites et évolution des pratiques funéraires

Au-delà du I<sup>er</sup> siècle, la petite aire cimetériale de Barbebelles qui se développe autour du mausolée des Domitii pour vraisemblablement accueillir les restes de leurs dépendants n'est plus utilisée. Cinq siècles plus tard, elle accueille des tombes dont la présence démontre que ce monument continua à marquer le paysage et à apparaître comme un espace sacré. Entre ces deux périodes, *spolia* et données de prospection montrent que le secteur ne fut pas délaissé par les élites d'*Aquae Sextiae*. Dans l'inventaire qu'il a dressé afin de mettre en évidence leur présence dans la Trévaresse et les Costes, Y. Burnand citait un certain nombre de statues ou fragments de statues qu'il attribue à des sanctuaires ruraux, mais qui pourraient également être interprétés comme autant de témoignages d'une évolution des pratiques funéraires des élites.

À Rome, au II<sup>e</sup> siècle, l'image du patricien tardorépublicain vêtu d'une toge et tenant le portrait de ses ancêtres a peu à peu cessé d'être le modèle. La représentation du mort se modifie : il est figuré non plus vêtu de la toge emblématique du citoyen romain, mais représenté sous la forme d'une divinité. Reprenant une expression utilisée dans l'épitaphe romaine de Claudia Semene (*simulacra in formam deorum*)<sup>31</sup>, H. Wrede a qualifié

cette pratique de *consecratio in formam deorum*<sup>32</sup>. Elle marque le terme d'une évolution des mentalités que l'on suit depuis le I<sup>er</sup> s. av. J.-C. à partir de la correspondance que Cicéron adresse en 45 av. J.-C. à son ami Atticus au lendemain de la mort de sa fille, Tullia. Il utilise le terme *consecrare* à propos du monument qu'il veut lui élever et précise que ce sera non un *sepulcrum*, un simple tombeau, mais un *fanum*, un sanctuaire. C'est là le premier témoignage romain de la pratique de « l'héroïsation par la culture », bien attestée dans le monde grec, qu'ici Pierre Boyancé rapporte aux lectures philosophiques de Cicéron. Mais ne nous méprenons pas sur son projet. Il ne s'agit pas, écrit-il, de faire de Tullia une déesse, mais d'en honorer la partie divine. Cette *apotheosis* n'est donc pas la déification et ne doit être confondue « ni avec l'héroïsation traditionnelle à la grecque, qui comportait des rites particuliers accomplis sur le tombeau du défunt ni avec les tentatives théocratiques de certains souverains ou chefs d'État ambitieux, tel César, pour se faire décerner des honneurs de leur vivant »<sup>33</sup>. En ce sens, le mausolée devient un véritable *fanum* au sens plein du terme<sup>34</sup>, un authentique sanctuaire autour duquel se regroupent d'autres tombes, selon un processus qui annonce le cimetière chrétien.

Cette évolution paraît se retrouver dans le secteur étudié. Déjà d'ailleurs à une époque où elle n'était pas encore reconnue, Y. Burnand observait à propos d'une représentation de Mercure, que, sans nécessairement en faire une divinité psychopompe, la relation entre ce dieu et l'iconographie funéraire est un fait bien attesté<sup>35</sup>. Deux statues trouvées hors contexte méritent d'être prises en considération et d'être versées à ce dossier. La première est le Bacchus/Dionysos du Grand-Saint-Paul où l'on a vu une preuve de l'ancienneté de la viticulture<sup>36</sup> (fig. 7). La thématique dionysiaque est fréquente dans l'iconographie funéraire et l'hypothèse d'une statue funéraire mérite d'être envisagée. La seconde est le Priape de Tournefort. Pierre Grimal observait en effet que ce dieu « avant d'être le protecteur des jardins est celui des tombeaux, non point pour garder quelque jardin funéraire contre les profanateurs, mais comme gardien mystique du mort lui-même »<sup>37</sup>. Dans l'annexe d'un article où ils traitent de statues de satyres découvertes sur les

28. Gasco, Leveau 1996, 237-250.

29. Bellamy, Hitchner 1996, 154-76.

30. *CIL* XII 906. Trouvée dans le parc du château de Barbegal Rothé, Heijmans 2008 ; Christol 1973, 117-118.

31. *CIL* VI 15593 = *ILS* 8063c. *Huic monumento cedet hortus in quo trichiae viniola, puteum, aediculae, in quibus simulacra Claudiae Semnes in formam deorum, ita uti cum maceria a me circum structa est.*

32. Wrede 1971, 121-166 ; Wrede 1981.

33. J. Beaujeu, Le sanctuaire de Tullia. Appendice I, in : J. Beaujeu (texte établi, traduit et annoté par), *Cicéron. Correspondance*, Tome VIII, Paris, Les Belles Lettres, 1983, 275-299.

34. *Fanum* a pris un sens différent dans le vocabulaire des archéologues français qui utilisent ce mot latin pour désigner un « temple de tradition celtique ».

35. Burnand 1975, 190.

36. Burnand 1975, 191 et n. 351.

37. Grimal 1943, 48.



nécropoles de Beaucaire en contexte incontestablement funéraire, Renaud Robert et Danièle Terrer étudient un Priape qui, selon eux, pourrait provenir d'un mausolée ou avoir été placé dans un jardin funéraire<sup>38</sup>.

Au même moment, l'évolution constatée dans la représentation du mort, s'accompagne d'un changement remarquable dans le traitement du corps : la pratique de l'inhumation se développe dans l'aristocratie romaine aux dépens de celle de l'incinération et les corps sont déposés dans de luxueux sarcophages<sup>39</sup>. La cité d'Aix compte plusieurs exemples témoignant de l'importation de sarcophages précieux pour des tombeaux élevés par de riches aristocrates dans leurs domaines. Ainsi, G. Koch a établi l'origine attique du sarcophage de La Cayolle qui aurait été importé d'Athènes à l'époque antonine pour son tombeau par le propriétaire d'une villa dans la vallée de l'Argens et réutilisé au VI<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>. En se limitant à la partie nord du territoire de la cité d'Aix, on peut ajouter à cet exemple un fragment de sarcophage utilisé comme bénitier dans l'église paroissiale Notre-Dame-de-Vie de Saint-Cannat<sup>41</sup> ou encore ceux d'un sarcophage de l'école d'Arles en marbre de Saint-Béat (fin IV<sup>e</sup> siècle) dans la chapelle Saint-Pierre de Sannes<sup>42</sup>.

Mais le meilleur exemple régional de ce processus est fourni par le sarcophage de Cadenet, un village de la vallée de la Durance situé immédiatement au nord de la micro-région étudiée. Réutilisé pour les fonts baptismaux de l'église, il relève de cette catégorie de *spolia* évoqués plus haut que sont les œuvres « païennes » détournées de leur fonction et réemployées dans les églises pour leurs qualités artistiques. La partie conservée, –une demi-cuve– est une représentation dionysiaque où l'on reconnaît Dionysos découvrant Ariane endormie et à l'arrière, le jeune Bacchus debout sur un char attelé d'un centaure. Robert Turcan l'avait inclus dans la série des sarcophages à représentation dionysiaque<sup>43</sup>. Son origine constitue un enjeu important des recherches sur la romanisation de la campagne au milieu du III<sup>e</sup> siècle. S'appuyant sur le parallèle des mausolées de Cucuron et de Cabrières au nord de la Durance et de Barbebelle à Rognes au sud, Henri Lavagne qui a consacré une étude à son historiographie, suggérait avec prudence qu'il provenait d'un tombeau du pays d'Aygues. Au plan stylistique, ce sarcophage appartient à une série représentée essentiellement à Rome ou Ostie et plus rarement dans



Fig. 7. Statue acéphale, grandeur nature, du prêtre de Bacchus de la collection d'Aubergue. Plutôt que cultuelle, cette statue pourrait être funéraire (d'après M. Coquet, *La région de Rognes, Tournefort et Beaulieu à travers l'histoire. Un terroir provençal dans l'Antiquité et au Moyen Age*, Paris, Dominique Wapler, 1970, 107).

38. Robert, Terrer 2012, 53.

39. Gros, 2001, 444-454.

40. Koch 1999, 291-296.

41. Mocchi, Nin 2006, 091\*9, 675.

42. Tallah 2004, 121\*7, 38-349.

43. Turcan 1966.



les provinces<sup>44</sup>. Les analyses de matériaux réalisées à sa demande en complément à son étude stylistique et iconographique ont montré qu'il est en marbre de Proconèse et provient d'une officine certainement romaine.

Si la date de réutilisation du fragment est à peu près assurée, un doute subsistera toujours sur la localisation du monument funéraire où il a été trouvé. La prudence est de rigueur comme le rappelle le cas du fragment de couvercle de sarcophage avec Médée du Musée d'archéologie méditerranéenne de Marseille qui était considéré comme une production gallo-romaine jusqu'à ce que Vassiliki Gaggadis-Robin montre qu'il s'agissait d'un sarcophage de Proconèse importé en Troade et amené à Marseille seulement au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>45</sup>. Cependant le dossier historiographique de Cadenet réuni par H. Lavagne plaide en faveur d'une origine locale. On ajoutera en faveur d'une importation de toutes ces pièces par de riches propriétaires, le témoignage de l'*instrumentum*, celui de briques portant les marques des ateliers de Domitia Lucilla au Grand-Saint-Paul<sup>46</sup> et de L(ucius) Ann(ius) Eustomus au Grand-Saint-Paul, au Vallon de Ribière et à Puyricard<sup>47</sup>. Les riches aixois s'approvisionnaient hors des limites de la cité.

### 3. Tombeaux-temples : la *consecratio in formam deorum*

L'évolution des pratiques funéraires s'est accompagnée de la généralisation d'un type de mausolée, le tombeau-temple, qui, apparu à l'extrême fin du I<sup>er</sup> siècle, connaît un vif succès à Rome et à Ostie dans les années 130-160<sup>48</sup>. Si l'on veut imaginer le monument qui abritait le sarcophage dont l'église de Cadenet conserve un fragment, il faut se tourner vers Lyon où R. Turcan décrit le tombeau des *Accepti* qui abritait un sarcophage dionysiaque. La chambre funéraire servait « de podium ou de soubassement à un édifice composé de trois murs pleins et d'une colonnade en façade que couronnait un fronton triangulaire, section d'un toit à double versant ». Il « avait l'aspect d'un temple prostyle ouvert avec base et corniche... »<sup>49</sup>.

C'est en m'appuyant sur l'évolution des pratiques de l'aristocratie provinciale que j'ai été amené à réviser l'interprétation d'un ensemble monumental suggérant

que l'agglomération thermale d'Aix-les-Bains (*Aquae*) chez les Allobroges était une petite ville dotée de monuments caractéristiques des centres urbains romains : un temple remarquable par une conservation comparable à celle de la Maison Carrée de Nîmes ou du temple de Vienne<sup>50</sup> et un arc qui doit sa dénomination à son dédicant, L. Pompeius Campanus, dont le nom figure de part et d'autre de l'ouverture. Sa destination a fait débat. La formule de sa dédicace en faisait ce qu'il est clairement : un monument funéraire<sup>51</sup>. Mais, comme il est anormal de construire un arc funéraire au centre d'un *vicus*, il avait été interprété comme une porte monumentale marquant le passage entre les thermes et un centre occupé par des monuments publics, dont ce temple.

En 1988 et 1989, des fouilles conduites par Alain Canal avaient amené la découverte d'une très belle statue féminine acéphale en péplos qui, à cause de la proximité des thermes, fut d'abord considérée comme une statue d'Hygie, la déesse de la santé, ou comme une « statue honorifique, peut-être d'impératrice », ce qui s'accordait avec l'identification de ce secteur comme un centre monumental. Mais, dans son étude des copies romaines de statues grecques, F. Slavazzi a montré qu'il s'agissait d'une copie de grande qualité attribuable à un atelier de Campanie et qu'elle devait être rattachée au type statuaire de la « Perséphone de Corinthe »<sup>52</sup>. Il s'agit plus vraisemblablement d'une statue funéraire. Cette représentation de la défunte apparaît en effet bien adaptée à un culte funéraire. Le temple d'Aix-les-Bains serait donc d'un tombeau temple, ce qui résout un problème posé par A. Canal et M. Tarpin qui observait que « le temple d'Aix, ne correspond guère aux schémas canoniques ni dans son plan ni dans ses proportions ». Cette attribution s'accorde aussi avec l'implantation ultérieure de seize inhumations datées entre le IV<sup>e</sup> et le X<sup>e</sup> siècle. ainsi qu'avec l'identification funéraire d'une structure polygonale qui était rapprochée des sanctuaires de même forme dits « de tradition celtique ». Mais surtout, elle rend à l'arc la destination funéraire qui n'aurait jamais dû lui être contestée<sup>53</sup>.

En Gaule, ce type de tombeau est resté longtemps inconnu des archéologues. Il n'en était pourtant pas absent, comme il ressort de l'exposition de Lattes consacrée à « *La mort des notables en Gaule romaine* »<sup>54</sup> et des Actes du colloque sur l'Architecture monumentale en Gaule qui lui fait suite<sup>55</sup>. Des mausolées de ce type

44. Lavagne 1999, 312-313 et n. 77.

45. Gaggadis-Robin 1999, 229-242.

46. Mocci, Nin 2006, 082\*22, 644.

47. Mocci, Nin 2006, Aix\*448, 458 et 082\*22, 37 649.

48. Gros 2001, 444-454.

49. Turcan 1968, 113-147 = R. Turcan, *Études d'archéologie sépulcrale*, De Boccard, Paris, 2003, 1-35.

50. Canal, Tarpin 2002, 152-158.

51. En dernier lieu Sauron 2006, 230-231.

52. Slavazzi 1996.

53. Leveau 2007, 279-287.

54. Landes 2002.

55. Moretti et Tardy 2006.

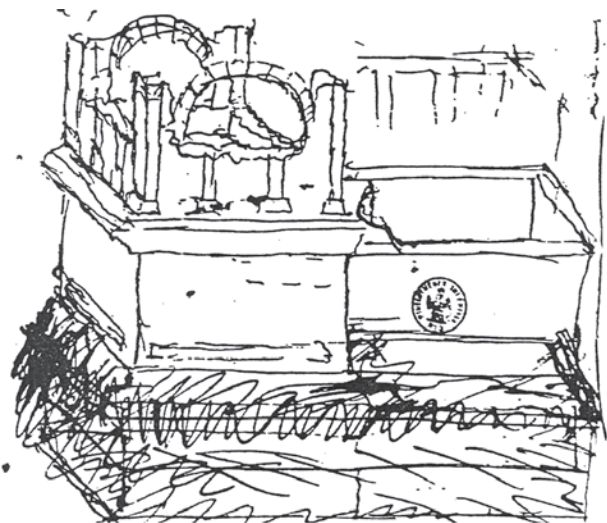


Fig. 8. Bastide Forte. Croquis de C.N. Fabri de Peiresc (d'après Mocci, Nin 2006 \*481, 463, fig. 595).

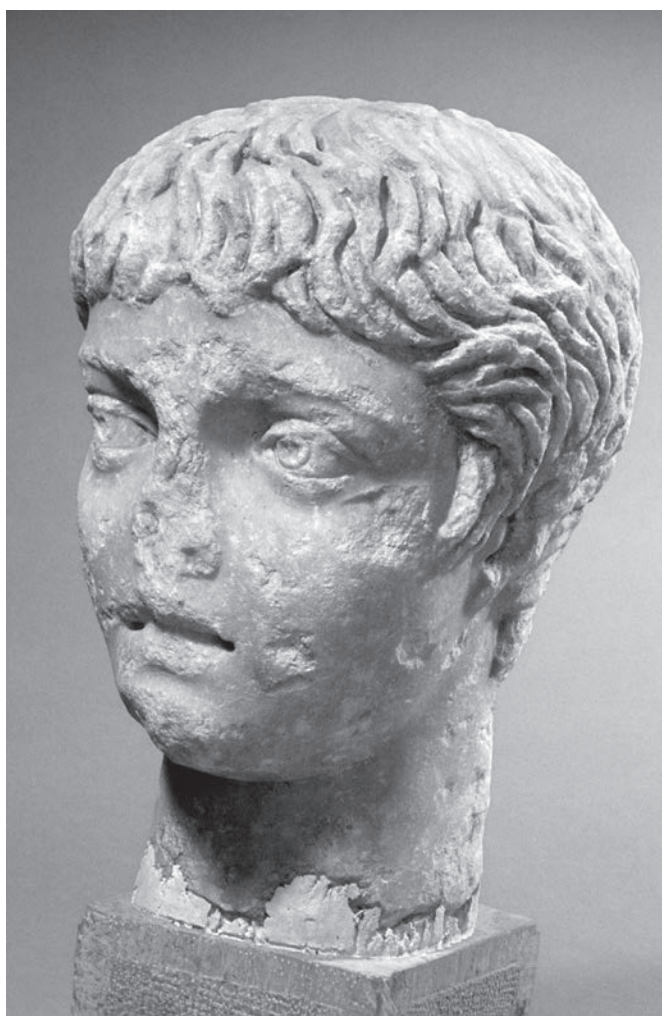


Fig. 9. Bastide Forte. « Tête juvénile » (cl. Chéné, Réveillac, Foliot CNRS-CCJ).

y sont signalés aux Cars sur le plateau de Millevaches en Corrèze<sup>56</sup>, au Pré-des-Clastres à Lanuéjols<sup>57</sup> et à la chapelle de la Trinité à Callas dans le Var<sup>58</sup>. Le même catalogue permet d'en retrouver un exemple dans la nécropole urbaine du Plan du Bourg à Arles<sup>59</sup>. Mais, surtout, pour revenir à la cité d'Aix, c'est à leur modèle que l'on restituera un monument de la périphérie aixoise dans lequel on avait reconnu un tombeau avant de lui attribuer la fonction religieuse d'un sanctuaire des eaux : le « temple » de La Bastide Forte qui se trouve à proximité d'un tracé possible de la voie aurélienne à l'ouest d'Aix vers le hameau des Figons et de là vers Éguilles (fig. 8). N.-Cl. Fabri de Peiresc qui en a donné un dessin l'avait d'abord considéré comme un mausolée. Mais J. de Duranti la Calade proposa de l'interpréter comme un temple à cause de ses dimensions et la première proposition fut oubliée<sup>60</sup>. Des alentours de ce monument provient une tête de jeune homme que M. Clerc interprétait comme ayant appartenu à une statue funéraire et qu'il datait du II<sup>e</sup> siècle<sup>61</sup>. (fig. 9). Il n'est pas complètement isolé si l'on en croit l'abbé Chaillan qui signalait aux Mourgues à l'ouest du tracé de la voie Aurélienne, tel qu'il le restituait, une construction dans laquelle il reconnaissait un *fanum*, mais qui pourrait être plus simplement un édifice funéraire<sup>62</sup>.

## Conclusion

Des recherches comparables à celle qui vient d'être présentée ont été conduites en Languedoc dans la cité voisine des Arécomiques sur les autels funéraires à décors à rinceaux, qui, arrachés aux monuments funéraires périurbains, à ceux des agglomérations secondaires de cette cité ou à des mausolées élevés près des villas ont été réutilisés comme matériaux de construction dès la fin de l'Antiquité. Utilisés comme marqueurs de la romanisation des élites<sup>63</sup>, ils permettent de reconstituer les réseaux d'alliances et l'ancrage de familles nîmoises dans un terroir<sup>64</sup>. Poursuivant des recherches de même nature en Provence, j'ai tenté d'exploiter les études synthétiques portant sur l'évolution des pratiques funéraires

56. Paillet, Tardy, Pontet 2006, 445-472.

57. Landes 2002, 41 et 71.

58. Landes 2002, 66 ; CAG 84 028\*7.

59. Landes 2002, 32 et 61.

60. Mocci, Nin 2006, Aix\*481, 463-464.

61. Cette tête qui n'a pas fait l'objet d'une étude depuis M. Clerc en 1916, elle présente une parenté avec les bustes de Caracalla, Mocci, Nin 2006, Aix \*482.

62. Mocci, Nin 2006, Aix\*478, 463, fig. 594 et 13/4032\*2a, 542.

63. Fiches 2004, 403-421.

64. Christol 2003, 1, 135-150.

pour enrichir un tableau de la présence des élites dans les campagnes en y intégrant la sculpture funéraire. Entre Arc et Durance, la partie nord du territoire de la cité romaine d'*Aquae Sextiae* qui fut le cœur du pays salyen, une microrégion qui a connu une particulière notoriété à la suite de la monographie que lui consacra Y. Burnand il y a plus de quarante ans, se prêtait particulièrement bien à cette contextualisation des données épigraphiques et des sculptures.

Déjà, dans l'étude qu'il a conduite sur la relation entre pouvoir et religion, Ralf Häussler avait proposé de lire en termes de stratégie politique la construction de mausolées monumentaux par les élites des cités d'Aix et d'Apt : il l'interprétait comme une manière d'« afficher leur pouvoir en milieu rural »<sup>65</sup>. Envisagée dans la longue durée, elle révèle la complexité des processus culturels et politiques en jeu. Le choix d'implanter un mausolée familial *in villa* plutôt qu'en périphérie de la ville témoigne de la persistance de l'ancrage territorial de familles issues de l'ancienne aristocratie salyenne tandis que l'héroïsation du guerrier qui caractérisait la statuaire d'Entremont trouve à deux siècles et demi de distance un lointain écho dans l'apothéose du défunt représenté *in formam deorum*. En revanche, l'iconographie du *togatus* s'inscrit en rupture par rapport à la statuaire préromaine et traduit l'adoption de modèles italiens. Ainsi, selon le regard que l'on porte sur cette société, on insistera donc sur la persistance de composantes celtiques et indigènes derrière une façade romaine ou sur la perte d'identité entraînée par l'intégration des élites à l'Empire de Rome. C'est cette double face d'une même réalité que révèle la confrontation des sources écrites, données épigraphiques et archéologiques et de la sculpture funéraire.

## Bibliographie

**Arcelin 2000** : P. Arcelin, Honorer les dieux et glorifier ses héros. Quelques pratiques cultuelles de la Provence gauloise, in : J. Chausserie Laprée (éd.), *Le temps des Gaulois en Provence*, Martigues, 2000, p. 92-103.

**Barruol 1996** : G. Barruol, La statue du guerrier de Vachères (Alpes-de-Haute-Provence), in : *Revue Archéologique de Narbonnaise*, 29, 1996, 1-12.

**Bellamy, Hitchner 1996** : P.-S. Bellamy, R.B. Hitchner, The villas of the Vallée des Baux and the Barbegal Mill: excavations at La Méridole villa and cemetery, *Journal of Roman Archaeology*, 9, 1996, 154-76.

**Brun 1999** : J.-P. Brun, *Le Var 83,1 et 2*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1999, 488 p.

**Burnand 1975** : Y. Burnand, Domitii Aquenses. Une famille de chevaliers romains de la région d'Aix-en-Provence. *Mausolée et domaine*, De Boccard, Paris, 1975, 306 p.

**Canal, Tarpin 2002** : A. Canal, M. Tarpin, Le temple romain d'Aix-les-Bains (Savoie), in : J.-P. Jospin (dir.), *Les Allobroges. Gaulois et Romains du Rhône aux Alpes*, Grenoble, Gollion, 2002, 152-158.

**Chastagnol 1978** : A. Chastagnol, compte rendu de : Y. Burnand, *Domitii Aquenses. Une famille de chevaliers romains de la région d'Aix-en-Provence. Mausolée et domaine*, (RAN, suppl. 5, Paris, 1975), in : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1978, vol. 33, n°2, 354-357.

**Christol 1973** : M. Christol, Les origines de quelques familles arlésiennes, *Bulletin de la société nationale des Antiquaires de France*, 1973, 117-118.

**Christol 2003** : M. Christol, Le patrimoine des notables en Gaule méridionale. Apports et limites de l'épigraphie, *Histoire et Sociétés rurales*, 19, 2003, 1, 135-150

**Christol, Gascou, Janon 2000** : M. Christol, J. Gascou, M. Janon, Observations sur les inscriptions d'Aix-en-Provence, *Revue archéologique de Narbonnaise*, 33, 2000, 24-38.

**Espérandieu 1907** : E. Espérandieu, *Recueil général des bas reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine. I Alpes maritimes, Alpes Cottiennes, Corse, Narbonnaise*, Paris, 1907, 489 p.

**Fiches 2004** : J.-L. Fiches, Art et pratiques funéraires des élites dans la cité des Volques arécomiques, in : M. Cebeillac-Gervasoni, L. Lamoine, F. Tremont, *Autocélébration des élites locales dans le monde romain : contexte, textes, images (I<sup>er</sup> s. av. J.-C. - III<sup>es</sup> s. ap. J.-C.)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, 403-421.

**Gaggadis-Robin 1999** : V. Gaggadis-Robin, Un fragment de sarcophage avec Médée conservé à Marseille et l'expédition de Choiseul-Gouffier, in : *Imago antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain. Mélanges offerts à Robert Turcan*, Paris, de Boccard, 1999, 229-242.

**Gans 2008** : I.-W. Gans, Das Familienrelief am Mausoleum von Saint-Julien-lès-Martigues, in : C. Franek, S. Lamm, T. Neuhauser, B. Porod, K. Zöhrer (éd.), *Thiasos. Festschrift für Erwin Pochmarski zum 65. Geburtstag*, Wien, 2008, 277-290.

**Gascou, Leveau 1996** : J. Gascou, Ph. Leveau, Un témoignage sur l'économie domaniale près d'Arles au début de l'Empire ? Un membre d'un collège de *fabri* à Barbegal (Fontvieille, Bouches-du-Rhône), *Ktéma*, 21, 1996, 237-250.

**Gateau 1996** : F. Gateau, Le mausolée de Saint-Julien-lès-Martigues (Martigues, Bouches-du-Rhône) : relecture iconographique et contexte archéologique, *Bulletin Archéologique de Provence*, 25, 1996, 59-68.

**Graen 2008** : D. Graen, *Sepultus in villa. Die Grabbauten römischer Villenbesitz. Studien zu Ursprung und Entwicklung von den Anfängen bis zum Ende des 4. Jahrhunderts nach Christus*, (Antiquitates, Archäologische Forschungsergebnisse) Hamburg, 2008, 516 p.

**Grimal 1943** : P. Grimal, *Les jardins romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire*, Paris, De Boccard, 1943, 557 p.

**Gros 2001** : P. Gros, *L'Architecture romaine du début du III<sup>e</sup> s. av. J.-C. à la fin du Haut Empire II. Maisons, palais, villas et tombeaux*, Paris, Picard, 527 p.

**Häussler 2008** : R. Häussler, Pouvoir et religion dans un paysage gallo-romain : les cités d'Apt et d'Aix-en-Provence, in : R. Häussler (dir.), *Romanisation et épigraphie. Études interdisciplinaires sur l'acculturation et l'identité dans l'Empire romain*, Montagnac, Éditions Monique Mergoïl, 2008, 155-248.

**ILN III** = J. Gascou, *Inscriptions latines de Narbonnaise (I.L.N.) III, Aix-en-Provence*, Paris, CNRS Editions, 1995, 397p.

**Koch 1999** : G. Koch, Zu dem verschollenen attischen Sakophag aus la Cayolle, in : *Imago antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain. Mélanges offerts à Robert Turcan*, Paris, de Boccard, 1999, 291-296.

**Landes 2002** : C. Landes (dir.), *La Mort des notables en Gaule romaine*, Lattes, Musée archéologique, 2002, 256 p.

**Lavagne 1999** : H. Lavagne, Le sarcophage à représentation dionysiaque de Cadenet (Vaucluse). Historiographie et problème d'iconographie, in : *Imago antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain. Mélanges offerts à Robert Turcan*, Paris, de Boccard, 1999, 297-316.

**Lejeune 1985** : M. Lejeune, *Recueil des inscriptions gauloises, I, Textes gallo-grecs*, Paris, CNRS, Gallia suppl. 45, 1, 1985, 459 p.

65. Häussler 2008, 248.



- Leveau 2007** : Ph. Leveau, Aix-les-Bains, et son temple tombeau : ruralité et urbanité d'un vicus allobroge, *Gallia*, 64, 2007, 279-287.
- Leveau 2012** : Ph. Leveau, Villas et aristocraties municipales dans les cités d'Arles, de Glanum, d'Aix et de Marseille, in : J.-L. Fiches, R. Plana Mallart, V. Revilla Calvo (éd.), *Paysages ruraux et territoires dans les cités de l'Occident romain*, Gallia et Hispania, Montpellier, PULM, 2012, 263-274.
- Mocci, Nin 2006** : F. Mocci, N. Nin, *13/4 Aix-en-Provence, Pays d'Aix, Val de Durance*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Carte archéologique de la Gaule 13/4, 2006, Maison des Sciences de l'Homme, 781 p.
- Moretti, Tardy 2006** : J.-Ch. Moretti et D. Tardy, *L'architecture funéraire monumentale. La Gaule dans l'Empire romain*, CTHS Paris, 2006, 522 p.
- Paillet, Tardy, Pontet 2006** : J.-L. Paillet, D. Tardy, A. Pontet (coll.), Les monuments funéraires des Cars en Corrèze : premier bilan des recherches, in : J.-Ch. Moretti et D. Tardy, *L'architecture funéraire monumentale. La Gaule dans l'Empire romain*, CTHS Paris, 2006, 445-472.
- Robert, Terrer 2012** : R. Robert, D. Terrer, Deux statues de satyres découvertes dans les fouilles anciennes de Beaucaire, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. 91, Paris, 2012, p.
- Roth-Congès 1992 [1993]** : A. Roth-Congès, Les mausolées du sud-est de la Gaule, in : A. Ferdière (éd.), *Monde des morts, monde des vivants en Gaule rurale (I<sup>er</sup> s. av. J.-C. ; V<sup>e</sup> s. ap. J.-C.)*, FÉRAC, Orléans, 7-9 février 1992, Tours, Revue archéologique du centre de la France suppl. 6, 1993, 454 p.
- Rothé, Heijmans 2008** : M.-P. Rothé, M. Heijmans, *Arles, Crau, Camargue*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Carte archéologique de la Gaule 13/5, 2008, 906 p.
- Satre 2012** : S. Satre, Un nouvel acrotère en forme de masque tragique dans l'arrière-pays aixois, *RAN* 46, 2013, 459-464.
- Sauron 2006** : G. Sauron, Architecture publique méditerranéenne et monuments funéraires en Gaule, in : J.-Ch. Moretti et D. Tardy, 2006, 230-231.
- Slavazzi 1996** : F. Slavazzi, *Italia verius quam provincia. Diffusione e funzioni delle copie di sculture greche nella Gallia Narbonensis*, Naples, 1996, 269 p.
- Tallah 2004** : L. Tallah, *Lubéron et pays d'Apt 84/3*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Carte archéologique de la Gaule 84/2, 2004, 431 p.
- Turcan 1966** : R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionymiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris, 1966, 684 p.
- Turcan 1968** : R. Turcan, Le sarcophage des *Accepti* au Musée de la Civilisation Gallo-romaine, *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, 1968, 113-147.
- Wrede 1971** : H. Wrede, Das Mausoleum der Claudia Semne und die bürgerliche Plastik der Kaiserzeit, *Mitteilungen der Deutschen Archäologischen Instituts – Römische Abteilung*, 78, 1971, 125-166.
- Wrede 1981** : H. Wrede, *Consecratio in formam deorum : Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mayence, Philipp von Zabern, 1981.





# Deux statues de captifs découvertes sur le site du Forum de Vaison-la-Romaine (Vaucluse)

## Jean-Marc Mignon

Attaché de Conservation du Patrimoine, Architecte du patrimoine d.p.l.g.  
Service d'Archéologie du Département de Vaucluse

## Emmanuelle Rosso

Maître de Conférences en histoire de l'art romain  
Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

### Résumé

En 2011, deux torsos et deux têtes masculines imberbes et juvéniles ont été découverts dans des niveaux de destruction à l'emplacement du Forum de Vaison-la-Romaine. Ils appartiennent à deux statues de captifs en très haut relief, qui se développaient sur plusieurs assises superposées de blocs de grand appareil. Ils formaient très vraisemblablement une composition symétrique structurée autour d'un trophée aujourd'hui disparu, qui rappelle les décors des arcs de Narbonnaise, même si les dimensions en sont plus réduites : les statues proviennent plus vraisemblablement d'un monument honorifique tel qu'une base monumentale. Aucun élément (vêtement, attribut, arme) ne permet de caractériser plus précisément le type de barbare représenté, même s'il relève d'un type plus fréquemment employé pour figurer des captifs orientaux : cette particularité iconographique fait l'originalité de ces nouveaux exemplaires.

**Mots-clefs** : Vaison-la-Romaine, Forum, art triomphal, captif, statue.

### Abstract

Two torsos and two juvenile male heads were discovered in 2011 in the destruction levels of the forum at Vaison-la-Romaine (Vaucluse, France). They belong to a pair of statues of captives carved in very high relief, which extended over several large limestone blocks. They were most likely part of a symmetrical composition, which was structured around a now lost trophy, reminiscent of the monumental arches of Gallia Narbonensis: the statues come most likely from an honorary monument – perhaps a monumental base. The absence of clothing, attribute or weapon makes it impossible to define the ethnicity of the barbarians, but the youthful and beardless type is frequently used to represent oriental captives: this iconographic peculiarity marks the novelty of these new fragments.

**Keywords**: Vaison-la-Romaine, Forum, triumphal art, captive, statue.

## Contexte

Des vestiges architecturaux monumentaux, d'époque gallo-romaine et vraisemblablement attribuables au *forum* de la ville antique de *Vasio Vocontiorum*, ont été mis au jour dans le centre-ville de Vaison-la-Romaine à l'occasion d'un diagnostic d'archéologie préventive conduit en juin 2011<sup>1</sup>, venant confirmer l'hypothèse du chanoine Joseph Sautel qui, dès le milieu du XX<sup>e</sup> siècle et à partir de signalements anciens et d'observations archéologiques qu'il avait pu mener, localisait le *forum* dans ce secteur proche de l'Ouvèze<sup>2</sup>.

Les vestiges mis au jour, pour l'heure à partir de quelques sondages seulement, appartiennent à une grande esplanade, un portique monumental d'orientation nord-sud bordé de petites salles et une terrasse surélevée où s'élevait une construction monumentale<sup>3</sup>. La bonne connaissance de ce secteur de la ville antique permet d'estimer à 70 m environ la largeur (est-ouest) du complexe monumental et à plus de 100 m sa longueur (nord-sud) : l'esplanade dallée et ses portiques latéraux prenaient place entre deux *cardines*, tandis qu'une ruelle délimite au nord la terrasse surélevée et ses édifices monumentaux (fig. 1).

Les sondages archéologiques ont par ailleurs permis d'appréhender l'occupation du secteur sur la longue durée en révélant, au sein d'une stratigraphie de près de 3,50 m de hauteur, les vestiges d'habitations d'époque pré-augustéenne détruites pour permettre la construction du *forum*, les vestiges architecturaux monumentaux du *forum* eux-mêmes, parfois très détruits, enfin les traces des pillages et des réoccupations, des constructions et du secteur, qui s'échelonnent entre le IV<sup>e</sup> siècle et le Moyen Âge médian<sup>4</sup>.

La phase de pillage des constructions se décline en effet en deux étapes :

- une première période, datable du IV<sup>e</sup> siècle au plus tôt, correspondant à la récupération d'une part du métal utilisé dans la construction et son décor (fixation des placages de marbre au moyen d'éléments en fer ou en bronze), d'autre part des blocs les plus accessibles et les plus réutilisables (dallages, emmarchements, stèles...).

- une deuxième période datable du milieu du Moyen Âge correspondant à la destruction et à la récupération définitive des architectures monumentales du forum.

La première période du pillage se matérialise par des amoncellements de plaquages et décors de marbre recouvrant les vestiges monumentaux du portique et de l'esplanade dépourvus de leur revêtement de sol et aménagements secondaires tels qu'autels, édicules, bassins, emmarchements... Les rejets, majoritairement constitués de placages de marbre décorés ou colorés, concernaient également plusieurs inscriptions sur marbre blanc plus ou moins monumentales, dont on peut imaginer qu'elles prenaient place dans le portique où, associées ou non à des effigies sculptées, elles honoraient la mémoire de personnages influents de la cité des Voconces. La couche de destruction, ainsi caractérisée, était à son tour recouverte d'abondants remblais riches en rejets domestiques (céramique, faune) témoignant d'une occupation du secteur durant l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge alors que les constructions monumentales du *forum* étaient vraisemblablement restructurées. Enfin, de très nombreux silos témoignent de l'occupation du secteur jusqu'au milieu du Moyen Âge, avant que le site ne soit définitivement abandonné. C'est dans le comblement d'une fosse datable de cette dernière phase d'occupation du secteur qu'ont été découvertes les statues fragmentées des deux captifs.

## Description

Les fragments appartiennent à deux statues masculines d'une taille très légèrement inférieure à la grandeur naturelle, sculptées dans du calcaire coquillier de Beaumont-du-Ventoux. Sont conservés deux torsos et deux têtes, découverts séparément mais jointifs. Pour chaque figure, le raccord entre la tête et le corps est certain, certaines sections de la cassure s'assemblant parfaitement (« *Bruch an Bruch* »).

Dans les deux cas, les avant-bras et les mains manquent et les visages sont très mutilés. Les deux figures sont torse nu et leurs mains étaient attachées dans le dos, comme le montrent la position et le mouvement des bras, pliés et brisés au niveau du coude (fig. 2-3) ; l'avant-bras était couvert dans les deux cas d'une draperie qui venait s'enrouler autour des poignets disparus<sup>5</sup>. Le torse est légèrement penché vers l'avant et le premier présente une nette torsion vers la droite, qu'on ne retrouve que de façon très atténuée sur le second.

1. Le diagnostic d'archéologie a été réalisé par le Service d'Archéologie du Département de Vaucluse, sous la direction scientifique de Jean-Marc Mignon.

2. Sautel 1941-1942.

3. Mignon 2012.

4. J.-M. Mignon, I. Doray, avec les collaborations de D. Lavergne, B. Rossignol et E. Rosso, Vaison-la-Romaine (84), « La Merci », 17-23 ave Jules Ferry, Rapport Final d'Opération, 2 volumes, 472 p.

5. Cf. infra p. 242.

Ce mouvement est encore renforcé par la forte inclinaison et la nette torsion des deux têtes. L'orientation de ces dernières est inversée : une tête est tournée vers la droite, l'autre vers la gauche, de sorte qu'en dépit d'une légère différence de format, il est très vraisemblable qu'elles aient formé dans le monument originel des pendants au sein d'une composition symétrique. Il ne s'agit pas pour autant de répliques en miroir à proprement parler : en effet, les têtes sont très différentes l'une de l'autre, et diffèrent principalement par leur coiffure. Le premier visage<sup>6</sup> (**fig. 2**) est encadré par une double couronne de boucles coquillées, d'égale ampleur, s'étaillant de manière régulière : ce traitement confère une tonalité classicisante à la représentation. L'autre tête<sup>7</sup> en revanche (**fig. 3**), dont le visage ne peut être caractérisé du fait de son mauvais état de conservation, présente une chevelure plus souple, faite de mèches ondulées relativement longues, qui sont relevées sur le front de manière à former une sorte d'*anastolè* ; sur les tempes, les mèches, plus volumineuses, sont souplement ramenées vers l'arrière. Toutes proportions gardées, l'agencement de cette coiffure n'est pas sans rappeler celui de certaines statues de faunes ou de satyres – et cette *variatio* est en soi digne d'intérêt. Les torses ne présentent pas d'autre différence iconographique que l'orientation inversée.

Nous ne sommes pas en présence de figures totalement libres, en ronde-bosse. En premier lieu, elles présentent la particularité d'être « assisées », autrement dit sculptées en deux parties distinctes : la face inférieure des deux blocs, qui comportait initialement le torse, les bras et la tête, présente un « lit de pose » dressé avec soin. En outre, la partie arrière des deux œuvres présente un important degré d'inachèvement : la chevelure n'est pas travaillée, le crâne n'est pas dégagé de la masse de la pierre, et surtout, on note la présence de ce qui ressemble à l'arrachement d'un pilier dorsal sur toute la hauteur du torse. Enfin, le méplat visible sur le sommet du crâne suggère la possibilité de figures portantes ou d'une intégration de ces dernières à un élément d'architecture. Ces particularités indiquent que la partie gauche des deux torses était prise dans une sculpture plus vaste. Deux solutions sont dès lors envisageables : il pourrait s'agir soit de très hauts reliefs – dans ce cas, la torsion des figures justifierait que la partie droite des torses soit traitée en quasi-ronde-bosse –, soit de figures en ronde-bosse qui ont été arrachées à un élément central aujourd'hui disparu. Quoi qu'il en soit, la vue frontale était très nettement privilégiée.

Le matériau utilisé indique qu'il s'agit d'œuvres locales. Or on ne peut qu'être frappé par la différence de

facture considérable qui sépare les deux œuvres. Dans un cas, la musculature est fine et le modelé assez sensible, les pectoraux bien dessinés, les muscles des épaules sculptés avec soin ; dans le second en revanche, le traitement du torse est beaucoup plus sommaire, plus rigide et plus lourd, les détails sont moins soulignés, comme si un même modèle avait été copié par un praticien moins habile. Si les deux œuvres ont bien appartenu au même monument, ce qui est très vraisemblable, il faut au moins postuler pour leur réalisation l'intervention de plusieurs « mains » d'inégale compétence.

Les œuvres sont locales, mais leurs prototypes sont indéniablement romains et amplement attestés. En effet, la position de la tête et des bras permet d'identifier sans aucune ambiguïté ces figures comme des captifs. Les traits du visage viennent le confirmer : malgré de très importantes mutilations, on distingue un traitement « pathétique » des traits propre à exprimer l'affliction, le deuil ou la douleur et perceptible à travers les paupières supérieures couvrantes, le front crispé ou encore le fort désaxement tête-cou.

Le thème du « barbare prisonnier » est d'une grande fréquence, et pour tout dire d'une grande banalité dans l'art romain : c'est sans aucun doute l'un des sujets iconographiques les plus stéréotypés de l'art triomphal romain, et ce dans la très longue durée. Il est surtout d'une grande cohérence, puisque de la fin de l'époque républicaine au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C., en dépit de la grande variété des supports sur lesquels il est attesté, il ne se décline que selon un petit nombre de types<sup>8</sup> : les variantes n'affectent que le vêtement, les armes associées ou encore le degré de violence de la composition – la base de Mayence<sup>9</sup>, sur laquelle les prisonniers sont liés l'un à l'autre par une chaîne attachée à leur cou, constitue un cas extrême. Les ensembles sont le plus souvent articulés autour de trophées d'armes<sup>10</sup>. Il s'agit alors généralement de compositions symétriques, structurées autour d'un trophée central de part et d'autre duquel sont figurés deux captifs enchaînés. Des monnaies aux appliques en bronze ou aux mosaïques, des reliefs à la ronde-bosse, les trois types les plus fréquemment attestés sont les captifs debout dont les mains sont attachées dans le dos, ceux dont les mains sont attachées devant, enfin les captifs agenouillés, voire assis, les mains liées dans le dos. Dans la statuaire, qui seule retiendra ici notre attention, leur contexte de prédilection est celui des grands monuments relevant de l'art dit « officiel » : trophées, arcs et monuments triomphaux, bien qu'on les trouve également dans la sculpture

6. H. totale = 0,26 m ; l. = 0,23 m ; H. du visage = 0,18 m.

7. H. = 29,5 cm ; l. = 21,5 cm ; ép. = 21,5 cm.

8. Rosso 2008.

9. Walter 1993, 50-52, cat. 116, pl. XXXII ; Berke 2009, 282, cat. 21.

10. Huby 2008 ; Castellvi 2003.



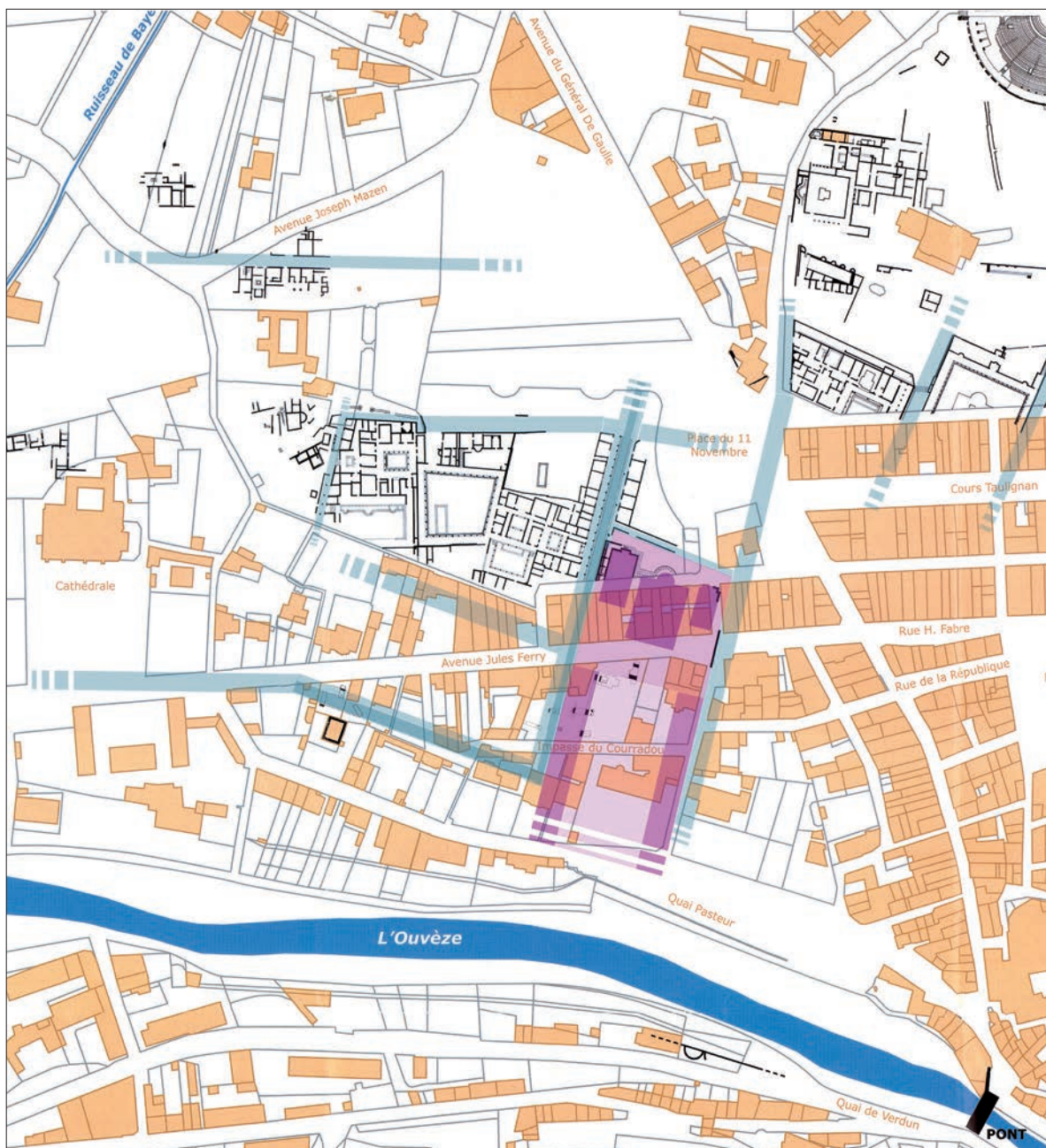


Fig. 1. Proposition de restitution du *forum* de Vaison-la-Romaine et de son insertion dans la trame urbaine (fond de carte extrait de la CAG 84/1 ; dessin J.-M. Mignon ; infographie I. Doray).

funéraire<sup>11</sup>. C'est ainsi que des captifs ornent fréquemment, en pleine époque impériale, les angles de grands sarcophages à scènes de batailles ou de soumission de

barbares<sup>12</sup>. Si l'identification des captifs de Vaison est assurée, trois questions demeurent, étroitement liées : celle de la nature du monument dans lequel ils s'inséreraient, de la position originelle des captifs, enfin celle de l'origine ethnico-géographique des captifs.

11. Cf. les remarques de Zanker 2002a, 84-86, sur les prétendus représentations d'Attis en contexte funéraire : il pourrait s'agir selon lui de figures de barbares orientaux captifs érigés au rang de paradigme figuratif de la douleur et du deuil.

12. Par exemple le sarcophage d'un général romain conservé au Museo Pio Clementino (Cortile del Belvedere, inv. 942) : F. Taccalite, in La Rocca, Tortorella 2008, 200, fig. Mais les exemples sont nombreux.



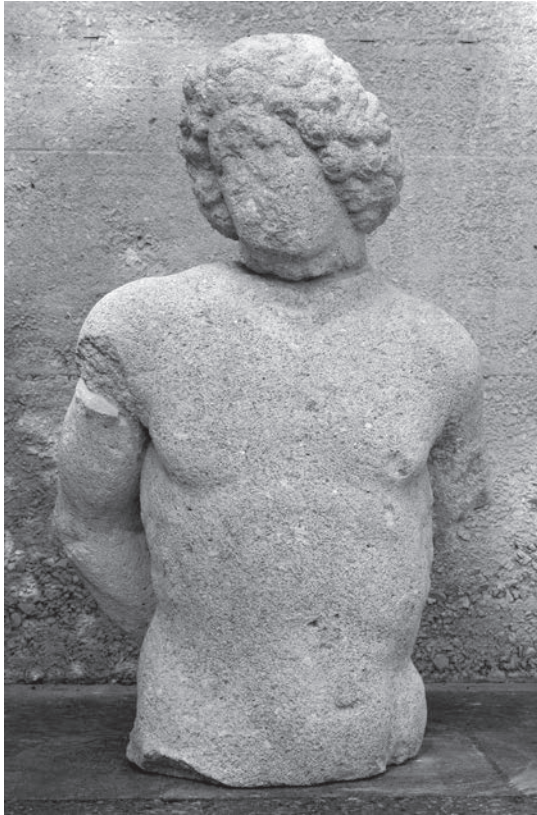


Fig. 2. a et b : Tête et torse du captif 1 (Clichés J.-M. Mignon).



Fig. 3. a et b : Tête et torse du captif 2 (Clichés J.-M. Mignon).

L'absence d'inscription ou d'autres éléments iconographiques associés est un obstacle de taille à leur interprétation. Étant donné le haut degré de symbolisme mis en œuvre dans ces représentations de barbares prisonniers, c'est le plus souvent en vain qu'on cherchera des traits « réalistes » susceptibles de permettre une identification indubitable de l'origine du barbare représenté. Il s'agit le plus souvent de réélaborations et d'actualisations adaptées de motifs hérités de l'art hellénistique et plus spécifiquement des Galatomachies pergaméniennes, qui « renaissent » en quelque sorte dans le contexte spécifique de la conquête des peuples celtes d'Occident : quoiqu'il représente vraisemblablement des épisodes de la guerre civile et non d'un combat contre des « barbares » extérieurs à l'empire, le Mausolée des *Iulii* de Glanum offre un exemple précoce de telles adaptations. Le thème n'est pas réservé aux monuments du centre du pouvoir, et on trouve ces symboles de la victoire romaine dans l'ensemble des provinces de l'empire. Les provinces gauloises n'échappent pas à la règle, et ont livré des ensembles remarquables tant dans la ronde-bosse que dans la sculpture en relief. On se référera notamment, pour en avoir le *corpus*, à l'ouvrage toujours classique de G.-Ch. Picard<sup>13</sup> mais aussi, pour les Gaules, à celui d'H. Walter<sup>14</sup>, qui peut être enrichi des pièces de découverte récente<sup>15</sup>. Comme dans l'*Vrbs*, les captifs apparaissent surtout en Gaule dans le contexte de monuments publics – trophées et arcs monumentaux en particulier. C'est donc en priorité à partir de ces parallèles provinciaux que nous les étudierons. Notons d'emblée que d'indéniables convergences de composition ne doivent pas nous faire perdre de vue les divergences, tout aussi nombreuses.

### Le type de monument

À Vaison-la-Romaine, la composition symétrique, la torsion des épaules et l'orientation inversée des têtes rendent très plausible la présence à l'origine d'un mâ-trophée central. Mais s'agissait-il d'un trophée en ronde-bosse ou d'un trophée en haut relief intégré à une structure formée de blocs de grand appareil ? Le trophée en ronde-bosse le mieux conservé des Gaules, celui de Saint-Bertrand-de-Comminges, est en marbre blanc et présente une dissociation totale entre figures de captifs et trophée à proprement parler<sup>16</sup>. Le captif en bronze d'Arles était lui aussi indépendant. À Vaison, on ne

peut exclure l'hypothèse de captifs solidaires d'un arbre médian : on pense en particulier aux captifs du décor du *Templum Gentis Flaviae* à Rome, qui étaient réalisés en ronde-bosse mais « attachés » à un palmier, arbre symbolisant la terre de Judée reconquise par Vespasien<sup>17</sup> ; en revanche, leur traitement comme leur format permettent d'exclure leur appartenance au support d'une statue colossale (fig. 4).

Néanmoins, le matériau utilisé et la structure assise ancrent d'emblée ces nouveaux exemplaires dans le groupe des captifs encadrant des trophées d'armes présents sur les arcs de Narbonnaise<sup>18</sup>, ceux de Carpentras<sup>19</sup>, Glanum<sup>20</sup> et Orange<sup>21</sup>, où les prisonniers ornent aussi bien la façade que les petits côtés. Des *membra disjecta* de compositions semblables sont attestés dans d'autres cités de la Province – notamment à Vienne – et prouvent que la série de ces monuments était plus fournie encore<sup>22</sup>. Hormis, peut-être, pour ceux d'Orange et de Besançon<sup>23</sup>, il convient de noter que le terme d'arc de triomphe est, *stricto sensu*, impropre : ce genre de monuments n'étaient qu'exceptionnellement décrétés par le Sénat en dehors de l'Italie, et il s'agit en réalité de portes urbaines à décor triomphal. Ces limites solennisées, parce qu'elles marquaient l'entrée en ville, seul centre civilisateur pour les Romains, avaient vocation à être les supports privilégiés d'un discours en images sur la frontière qui séparait un Romain d'un non-Romain, les vainqueurs des vaincus, donc l'intérieur et l'extérieur de l'empire. Ce n'est donc pas un hasard si on les trouve sur ce type de monuments. La série de Narbonnaise est unitaire en ce qu'elle présente systématiquement des couples ou des paires de captifs masculins, symétriquement disposés de part et d'autre d'un mâ-trophée qui émerge en hauteur au centre de la composition. Toutefois, les caractérisations spécifiques des Barbares varient considérablement d'un arc à l'autre, et hormis le schéma de composition de base, on ne peut mettre en évidence aucun carton commun : la mise en œuvre est à chaque fois singulière, tout comme la qualité de la réalisation et la facture. Si les figures de l'arc de

13. Picard 1957.

14. Walter 1993.

15. Notamment Marot 2008 ; Picard 2009.

16. Boube 1996 ; Picard 2009, 156, fig. 3.

17. Paris 1994.

18. Voir la synthèse de Küpper-Böhm 1996.

19. Picard 1960.

20. Rolland 1977 ; voir également Gros 1981.

21. Amy, Duval, Formigé 1962.

22. Fornasier 2003.

23. Cf., pour Orange, Gros 1984 et, pour Besançon, en dernier lieu Blonce 2013. Je tiens à remercier très chaleureusement Caroline Blonce, qui m'a communiqué le texte de cette publication toute récente, pour les échanges très stimulants que nous avons pu avoir sur ces décors.



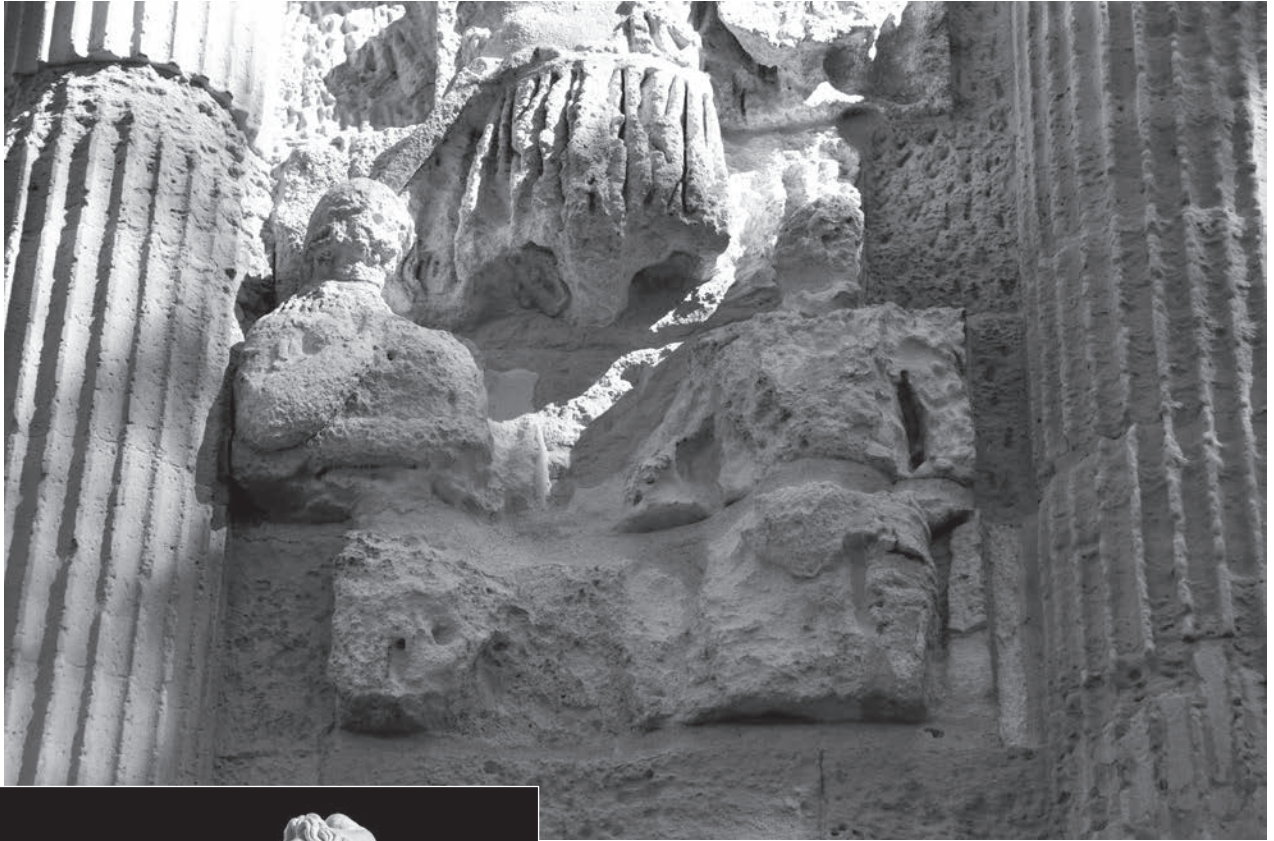


Fig. 5. Couple de captifs au trophée de l'arc d'Orange (Cliché E. Rosso).

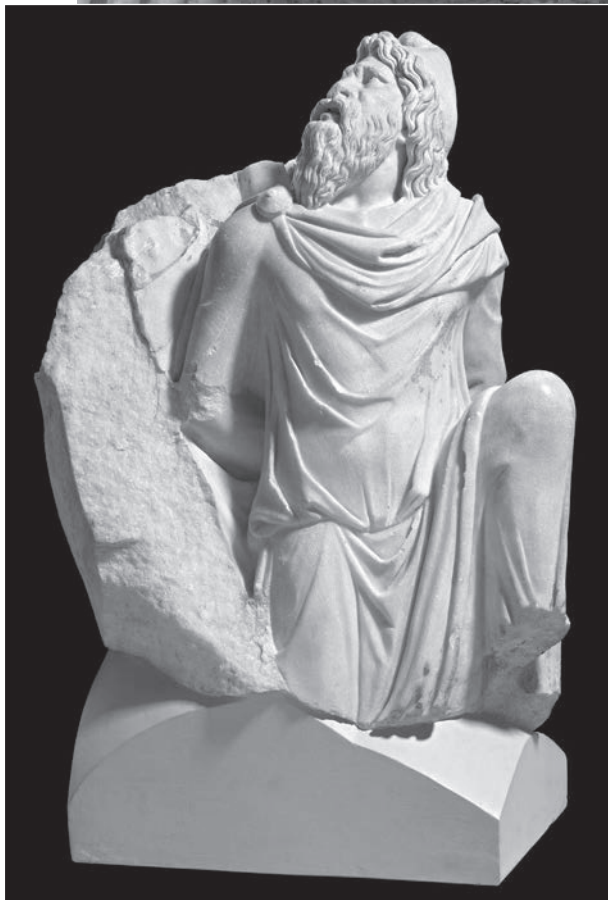


Fig. 4. Londres, British Museum, captif agenouillé provenant d'Alexandrie (copyright British Museum).

Carpentras<sup>24</sup> n'émergent que faiblement du fond du relief, qui est d'ailleurs cerné par endroits, en revanche celles d'Orange, et plus encore celles de Glanum, sont très saillantes (**fig. 5**). La tête de l'un des captifs masculins y est traitée en véritable ronde-bosse, et à Orange l'épaule droite de l'une des captives émerge complètement, du fait de la torsion de son buste, du nu du mur, de sorte qu'il paraît possible d'envisager que les captifs de Vaison aient également pu s'intégrer, sinon à un arc – leurs dimensions réduites l'interdisent – du moins à un monument en grand appareil.

#### Position originelle des captifs

S'il paraît très vraisemblable que les captifs aient été associés à un trophée, on peut s'interroger sur leur position, puisqu'ils sont tous deux brisés au niveau de l'abdomen : étaient-ils agenouillés ou debout ? L'orientation de la tête, plus encore que la torsion du buste, fournit peut-être un indice : en effet, les captifs agenouillés ont très fréquemment le regard dirigé vers

24. Picard 1957, 283-284 ; Walter 1993, 21-23, cat. 14, pl. IX (avec bibliographie antérieure).



le haut, voire la tête tournée vers l'arrière, lorsqu'ils regardent avec effroi l'arbre trophée couronné de leurs armes : c'est le cas notamment sur un fragment de statue cuirassée conservé au British Museum, où le captif tenait lieu de support à l'effigie<sup>25</sup> (fig. 4). Ici, la tête est penchée vers l'avant en signe d'affliction et les statues ne présentent aucun mouvement vers l'arrière ; de plus, les épaules sont presque au même niveau, ce qui indique une torsion limitée. Enfin un autre argument, moins décisif, vient de la faible inclinaison vers l'avant de leur torse. S'il est difficile de trancher, on peut privilégier l'hypothèse du captif debout, ce qui serait cohérent avec l'hypothèse d'un monument en grand appareil sculpté en haut relief : en effet, tous les captifs en relief issus des Gaules sont debout. La restauration actuelle du monument laissent entendre que les panneaux sculptés du trophée d'Auguste à la Turbie font exception, mais la précieuse étude de S. Binninger a montré qu'ils avaient été largement recomposés à partir de fragments disjoints et à l'image des trophées des arcs de Narbonnaise<sup>26</sup>.

### Identification des captifs

Que peut-on dire à présent de leur éventuelle caractérisation ethnico-géographique ? Dans l'art triomphal, trois éléments permettent une telle identification : le vêtement et les coiffes, le traitement du visage et les traits physiques, enfin le type d'armes qui leur sont associés. Pourtant, il ne s'agit là que d'éléments faiblement caractérisants : en dépit de la pluralité des victoires et donc de la diversité des vaincus, l'art officiel romain consacre la réduction progressive des représentations de captifs à deux « ethnotypes » principaux : un type oriental juvénile, bouclé et généralement coiffé du bonnet phrygien, et un type occidental ou septentrional, barbu, servant à représenter l'ensemble des peuples de l'aire gallo-germanique. Avec le temps, cette bipartition elle-même finit par s'estomper<sup>27</sup> au profit d'un petit nombre de traits génériques récurrents : longue et épaisse chevelure, barbe, moustache, braies et long manteau, à moins qu'une nudité (qualifiée d'idéale que parce qu'elle interdit toute caractérisation plus nette) assortie de quelques attributs n'en tienne lieu. Le maintien des types oriental et occidental est dicté par l'idéologie impériale de la victoire universelle, *terra marique parta*, qui exprime la totalité d'un empire s'étendant de l'Océan à l'Inde par l'opposition binaire de ses confins

orientaux et occidentaux. Ainsi, l'association du barbare oriental et du barbare septentrional constitue en quelque sorte l'équivalent figuré des trophées ou des frises qui mêlent des armes de nations différentes. Ces représentations visent donc moins à rendre des particularismes ethniques qu'à souligner l'altérité radicale du barbare face au Romain.

En l'occurrence, à Vaison, la mutilation des statues constitue un premier obstacle de taille : la partie conservée des figures est nue. Leur seul « vêtement » apparaît sous la forme d'une draperie qui enserrait leurs avant-bras – à moins qu'il ne s'agisse de leurs liens, dont la figuration serait particulièrement appuyée. Aucun captif de Narbonnaise ne présente ce détail iconographique. De même, tous les captifs de Narbonnaise sont au moins partiellement vêtus – ne serait-ce que sous la forme d'un manteau attaché autour des épaules, comme à Saint-Bertrand<sup>28</sup> ou à Glanum, pour les captifs de la fontaine dite « triomphale<sup>29</sup> » : le captif d'Arles semble totalement nu, comme ceux de Vaison<sup>30</sup>, mais il portait peut-être un manteau attaché aux épaules, ainsi que semblent le suggérer des traces d'attache à l'arrière<sup>31</sup>. Enfin, les captifs de Vaison ne portent ni coiffe, ni bonnet (comme les captifs orientaux de Carpentras), ni torque autour du cou comme à Saint-Bertrand-de-Comminges, ni braies ou *sagum* comme à Glanum. Il est donc particulièrement difficile d'aller plus loin. On peut noter qu'en dehors de leur matériau et de leur présentation formelle assisée qui les rapproche des captifs des arcs de Narbonnaise, ceux de Vaison présentent donc des caractéristiques singulières qui les en éloignent substantiellement.

En l'absence d'éléments contextuels ou attributs iconographiques plus précis, il reste à analyser leur physionomie. La principale caractéristique est que leur visage est imberbe et d'allure juvénile. Elle est commune à la plupart des représentations de barbares de type oriental dans le cadre de l'opposition bipartite, déjà évoquée, entre barbare oriental et barbare occidental/septentrional. En Narbonnaise, ce type de captif n'apparaît que rarement : on le rencontre sur l'arc de Carpentras, où la présence d'un bonnet phrygien mais aussi de la double hache aux pieds du « barbare » confirme l'aire géographique désignée (fig. 6). Dans cette opposition, le prisonnier de type occidental se distingue de lui à la fois par le port de la barbe et par son costume, puisqu'il est

25. Londres, British Museum, n°1973.0330.5 : cf. La Rocca, Tortorella 2008, 201, n°II.3.15, fig.

26. Binninger 2009.

27. Zanker 2002b, 53-54.

28. Boube 1996, 111-115 pour le captif gaulois ; captif hispanique : 133-135.

29. Picard 1957, 100 ; Walter 1993, 15-18, cat. 1-2, pl. I-III ; Boube 1996, 43, fig. 13.

30. L'incertitude règne, mais le mieux conservé des deux torsos ne présente aucune trace de ceinture ou de braies qui devraient pourtant être visibles à ce niveau.

31. Cf. la récente étude de Picard 2009, 152-165.

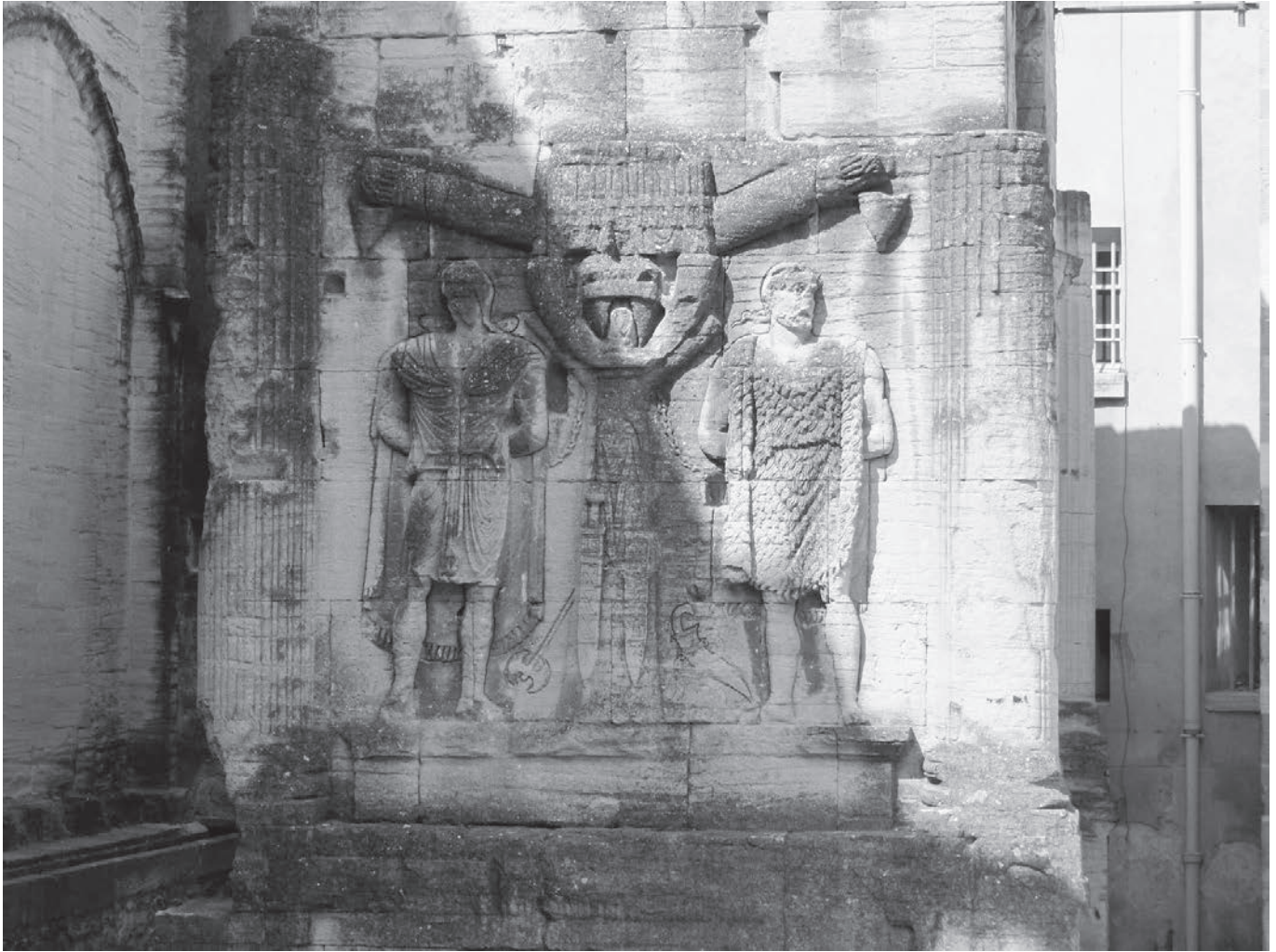


Fig. 6. Couple de captifs au trophée de l'arc de Carpentras (cliché E. Rosso).

revêtu d'un *rheno*, agrafé sur l'épaule droite<sup>32</sup>. C'est également un poignard recourbé posé à ses pieds qui indique une appartenance à l'aire celtique. On y a généralement reconnu un gaulois, ce qui semble relativement improbable dans le contexte de la province de Narbonnaise, si profondément romanisée au moment de l'avènement du Principat – elle était *inermis* depuis 25 av. J.-C.<sup>33</sup> ; il pourrait s'agir plus vraisemblablement d'un germain de l'aire rhénane<sup>34</sup>, qui était alors, au contraire des Gaules, en cours de « pacification ».

Revenons au type « oriental » du captif juvénile : un captif imberbe et doté d'une abondante chevelure bouclée est également attesté en Gaule sur la Porte Noire de Besançon<sup>35</sup>. La représentation la mieux conservée

se trouve sur le piédroit ouest dans le passage, qui seul accueillait des reliefs à sujet historique : les captifs y sont vêtus d'une tunique recouverte d'un manteau noué sur les épaules, et ont la tête surmontée d'une coiffe de type oriental. On y a identifié avec raison une illustration des campagnes parthiques de Lucius Verus. Elles faisaient pendant à une évocation des campagnes marcomanniques de Marc Aurèle, en une bipartition classique mais plus soigneusement contextualisée par le caractère narratif du relief<sup>36</sup>. Il s'agit donc de l'un des monuments « triomphaux » les plus tardifs des provinces gauloises. Enfin, à Vienne ont été découverts deux grands blocs jointifs présentant un pilastre cannelé axial près duquel se tiennent deux jeunes captifs imberbes, à la chevelure abondante et bouclée, dont seuls la tête et le buste drapé sont conservés : les figures devaient se développer

32. Boube 1996, 34, fig. 11.

33. Cf. Rosso 2004, 164-165.

34. Voir sur ce point les remarques de Velcescu 2010, 101.

35. Walter 1986.

36. Blonce 2013, 9-12.





Fig. 7. Vienne, guerriers orientaux (cliché CNRS-CCJ).

à l'origine sur trois voire quatre assises en hauteur<sup>37</sup> (fig. 7). Les guerriers sont coiffés du bonnet phrygien et tiennent peltes et javelots, ce qui permet de les identifier sinon comme des Parthes, du moins comme des orientaux. La nature du monument originel n'est pas connue, mais il ne s'agissait certainement pas d'un trophée à proprement parler, puisque les guerriers étaient armés et qu'un pilastre cannelé – au lieu d'un mât recouvert d'armes – se dressait entre eux, mais la référence semble indéniable.

Peu de monuments de l'*Vrbs* présentent ce genre de traitement de la chevelure : il semble pourtant que les prototypes de cette représentation idéalisée du barbare bouclé remontent à une date assez haute, puisqu'ils sont attestés dans le décor de la *Basilica Aemilia* de Rome dès la fin de la période républicaine<sup>38</sup>. On les retrouve de manière assez sporadique par la suite dans l'art romain du trophée, où l'opposition barbare oriental/barbare occidental se double d'une dichotomie entre figure imberbe et figure barbue (donc juvénile et âgée), qui est une convention iconographique commune à de nombreux décors sériels dans l'Antiquité<sup>39</sup>. C'est ainsi que les captifs enchaînés à un trophée sculptés sur la procession triomphale qui orne la frise intérieure augustéenne du temple restauré d'Apollon Sosianus comportent, face à un barbare barbu, un barbare imberbe à la chevelure bouclée qui n'est pas sans évoquer l'un des captifs de

Vaison<sup>40</sup>. Dans ce cas, il convient probablement de renoncer à chercher dans cette caractérisation physiologique un indice fiable de l'origine du Barbare captif, mais y voir seulement un jeu esthétique destiné à introduire des éléments mineurs de *variatio*. Ce jeu ne saurait toutefois être compris qu'en ayant la totalité de la série sous les yeux. Tout au plus peut-on noter que ce type de barbare figure plus souvent, lorsqu'il est possible de le déterminer, des barbares originaires de la partie orientale de l'empire, sans qu'il soit possible de préciser davantage. Néanmoins, on l'aura compris, la physiologie à elle seule ne peut en aucun cas suffire à déterminer avec précision l'origine ethno-géographique des captifs représentés à Vaison. En réalité, que le Barbare soit Gaulois, Dace ou Parthe revêt une importance mineure en regard du message global : l'essentiel est qu'il cesse, grâce à la *Virtus* impériale et à la *Victoria* qui en découle, de menacer l'ordre que garantit la paix assurée par le prince et l'armée aux marges de l'empire. C'est pourquoi les signes caractérisant non son origine, mais son état – la servitude –, sont autrement plus importants.

## Conclusion

Les captifs de Vaison-la-Romaine constituent à bien des égards des témoignages pratiquement uniques dans le contexte de la Gaule Narbonnaise, tant en raison de leur mise en œuvre en très haut relief et selon une structure assisée que du fait de leurs particularités iconographiques singulières : entièrement nus et d'un type à la fois juvénile et imberbe, deux caractéristiques qui ne se rencontrent associées nulle part ailleurs dans la Province. Ce type, qui n'est que rarement attesté, est plus souvent utilisé pour représenter des barbares orientaux ; en l'absence de tout attribut, arme, vêtement ou inscription, il n'est toutefois pas possible d'affirmer que le monument d'origine célébrait une victoire dans cette partie de l'empire. En effet, il n'est pas exclu que la nudité complète renvoie à la représentation d'un barbare « générique » – et par là même idéalisé par son absence de caractérisation. La nature du monument dans lequel s'inséraient ces figures, qui comportait vraisemblablement plus de deux « couples » de captifs, est difficile à déterminer : accès monumental à un espace public, base de monument commémoratif à tonalité triomphale ou façade d'un monument. Il faut espérer que les prochaines campagnes de fouilles à l'emplacement du Forum pourront apporter des indices supplémentaires.

37. Vienne, Musée Saint-Pierre, inv. 2001-5-288 ; Espérandieu 1907, n°353 ; Küpper-Böhm 1996, 171-172 ; Fornasier 2003, 278, fig. 1 (l'auteur les identifie comme des Parthes) ; R. Robert, in Terrer *et al.* 2003, 121-124, n°288, pl. 198.

38. Notamment inv. 3134 : <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/214453>

39. Voir sur ce point les remarques de Küpper Böhm 1996, 123-125.

40. Rome, Musées Capitolins, Centrale Montemartini, inv. MC 2776 : M. Bertolotti, in La Rocca, Tortorella 2008, 120-121, n°I.2.3, fig.

## Bibliographie

- Amy, Duval, Formigé 1962** : R. Amy, P.-M. Duval, J. Formigé, *L'arc d'Orange* (supplément à *Gallia*, XV), Paris, CNRS, 1962, 162 p., 111 pl.
- Berke 2009** : S. Berke (Hrsg.), *2000 Jahre Varusschlacht. Mythos*, Stuttgart, Konrad Theiss Verlag, 2009, 400 p.
- Binniger 2009** : S. Binniger, Le décor figuratif du *Tropaeum Alpium* : des fragments aux ateliers, in : V. Gaggadis-Robin, A. Hermary, M. Reddé, C. Sintès (éd.), *Les ateliers de sculpture régionaux : techniques, styles et iconographie. Actes du X<sup>e</sup> colloque international sur l'art provincial romain, Arles et Aix-en-Provence, 21-23 mai 2007*, Aix-en-Provence, Arles, Centre Camille Jullian, Musée départemental Arles antique, 2009, Arles, 135-147.
- Blonce 2013** : C. Blonce, À propos de la « Porte Noire » de Besançon et de la « Porte de Mars » de Reims, *Revue Historique*, 2013-1, 3-21.
- Boube 1996** : E. Boube, *Le trophée augustéen de Saint-Bertrand-de-Comminges*, Toulouse, Collections du Musée départemental de Saint-Bertrand-de-Comminges, n°4, 1996, 158 p.
- Castellvi 2003** : G. Castellvi, Le captif au trophée : développement d'un thème iconographique dans l'art romain, (II<sup>e</sup> s. av. J.-C. - IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C.), in : M. Bats, B. Dedet, P. Garmy et al. (éd.), *Peuples et territoires en Gaule méditerranéenne. Hommage à Guy Barruol* (*Revue Archéologique de Narbonnaise*, 35), Montpellier, 2004, 451-462.
- Espérandieu 1907** : E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, I, Paris, Imprimerie Nationale, 1907, 489 p.
- Fornasier 2003** : B. Fornasier, *Les fragments architecturaux des arcs triomphaux en Gaule romaine*, Paris, 2003, 421 p.
- Gros 1981** : P. Gros, Notes sur deux reliefs des « Antiques » de Glanum : le problème de la romanisation, *RAN*, 14, 1981, 159-172.
- Gros 1984** : P. Gros, Une hypothèse sur l'arc d'Orange, *Gallia*, 44, 1984, 191-201.
- Huby 2008** : C. Huby, Réalité et représentations dans l'art romain. L'exemple des trophées aux captifs, *MethIS*, I, 2008, 69-87.
- Küpper Böhm 1996** : A. Küpper Böhm, *Die römischen Bogenmonumente der Gallia Narbonensis in ihrem urbanen Kontext*, Leidorf, 1996, 238 p.
- La Rocca, Tortorella 2008** : E. La Rocca, S. Tortorella (a cura di), *Trionfi romani, Catalogo della mostra Roma, 5 marzo-14 settembre 2008*, Electa, Milan, 2008, 247 p.
- Marot 2008** : E. Marot, La pile gallo-romaine de Cinq-Mars-la-Pile (Indre-et-Loire) : réexamen du dossier à la lumière des récentes découvertes, *RACF*, 47, 2008, mis en ligne le 19 mai 2009, consulté le 24 novembre 2013.  
URL : <http://racf.revues.org/1174>
- Mignon 2011** : J.-M. Mignon, Le Forum de Vaison-la-Romaine, in : X. Dellestre et D. Lavergne (dir.), *Vaison-la-Romaine, Découvertes archéologiques récentes*, Paris, Editions Errance, 2011, 49-51.
- Mignon 2012** : J.-M. Mignon, Vaison-la-Romaine, Avenue Jules Ferry, *BS SRA PACA 2011*, 2012, 244-246.
- Paris 1994** : R. Paris (éd.), *Dono Hartwig. Originali ricongiunti e copie tra Roma e Ann Arbor. Ipotesi per il Templum Gentis Flaviae*, Roma, 1994.
- Picard 1957** : G.-Ch. Picard, *Les trophées romains : contribution à l'histoire de la religion et de l'art triomphal de Rome* (*BEFAR*, 187), Rome, 1957, 534 p.
- Picard 1960** : G. Picard, L'arc de Carpentras, *CRAI*, 104, 1960, 13-16.
- Picard 2009** : P. Picard, Le Gaulois captif, in : L. Long (dir.), *César. Le Rhône pour mémoire. Vingt ans de fouilles dans le fleuve à Arles*, Arles, Actes Sud, 2009, 152-165.
- Rolland 1977** : H. Rolland, *L'Arc de Glanum, Saint-Rémy-de-Provence*, Paris, CNRS, 1977, 72 p., 77 p. de pl.
- Rosso 2004** : E. Rosso, Le « relief historique » : Rome et la Gaule, in : *La sculpture classique en Gaule romaine*, Bulletin de la SFAC, RA, 2004-1, 163-168.
- Rosso 2008** : E. Rosso, La soumission des barbares dans l'art romain (1<sup>er</sup> s. av. - III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.), in : *Rome et les Barbares. Catalogue d'exposition*, Venise, Palazzo Grassi, Skira, 2008, 162-165.
- Sautel 1941-1942** : Chanoine J. Sautel, *Vaison dans l'Antiquité, supplément : travaux et Recherches de 1927 à 1940, Tome I, Histoire et description de la Cité, Avignon, Rullières frères, 1941, 238 p., Tome 2 Catalogue des objets trouvés à Vaison et dans son territoire, Avignon, Rullières frères, 1942, 301 p., Tome 3, Recueil documentaire illustré, Lyon, A. Rey, 1942, 19 p. LVII pl. 1 plan.*
- Terrer et al. 2003** : D. Terrer, R. Lauxerois, R. Robert, V. Gaggadis-Robin, A. Hermary, P. Jockey, *Nouvel Espérandieu : recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule. Tome I, Vienne, Isère*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, H. Lavagne (dir.), 2003, 251 p., 269 p. de pl.
- Velcescu 2010** : L. Velcescu, *Les Daces dans la sculpture romaine : Étude d'iconographie antique*, Saint-Estève, Éditions Les Presses Littéraires, 2010, 302 p.
- Walter 1986** : H. Walter, *La Porte Noire de Besançon : contribution à l'étude de l'art triomphal des Gaules*, Paris, 1986, 483 p.
- Walter 1993** : H. Walter, *Les barbares de l'Occident romain. Corpus des Gaules et des provinces de Germanie*, Besançon, Université de Besançon, 1993, 149 p.
- Zanker 2002a** : P. Zanker, I barbari, l'imperatore e l'arena. Immagini di violenza nell'arte romana, in : P. Zanker, *Un arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Electa/Milan, 2002, 38-62.
- Zanker 2002b** : P. Zanker, Immagini come vincolo : il simbolismo politico augusteo nella sfera privata, in : P. Zanker, *Un arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Electa/Milan, 2002, 79-81





# Les sculptures de la fouille du parking Jean-Jaurès à Nîmes

Cécile Carrier<sup>1</sup>, Renaud Robert<sup>2</sup>, Danièle Terror<sup>3</sup>

## Résumé

À l'occasion de la construction d'un nouveau parking à Nîmes, avenue Jean-Jaurès, des fouilles de l'INRAP sous la direction de Jean-Yves Breuil (automne 2006 – été 2007) ont révélé des éléments de sculpture qui viennent enrichir le corpus de Narbonnaise. Outre une série d'autels aniconiques et anépigraphes et un autel orné d'une triade divine, trois autres œuvres viennent s'ajouter aux découvertes déjà anciennes du quartier Jean-Jaurès. Un fragment, composé de la partie supérieure d'une tête, appartient à une représentation de jeune fille. Un fragment, constitué d'une jambe et de plis de tissu, pourrait être rattaché à une statue de Vénus. La statue la plus complète et la mieux documentée représente un Neptune, avec une base en proue de navire. L'intervention de Sandrine et Benoît Coignard et le recours à un scanner 3-D ont permis de révéler les traces de polychromie et de proposer une restitution qui permettra un remontage de la statue (en cours).

**Mots-clefs** : Gaule Narbonnaise, Nîmes, statuaire, I<sup>er</sup> - II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., Vénus, Neptune, portrait.

## Abstract

On the occasion of the construction of a new parking lot in Nîmes, avenue Jean-Jaurès, excavations conducted by INRAP under the supervision of Jean-Yves Breuil (autumn, 2006 - summer, 2007) revealed elements of sculpture, which enrich the corpus of Narbonnaise. Besides a series of aniconic and anepigraphic altars and an altar decorated with a divine triad, three other works can be added to the former discoveries of the Jean-Jaurès district. A fragment consisting of the upper part of a head belongs to the representation of a young girl. A fragment consisting of a leg and folds of textile could be connected with a statue of Venus. The most complete and best-documented statue represents Neptune, with a base depicting a ship's prow. The intervention of Sandrine and Benoît Coignard and the use of a 3D scanner revealed traces of polychromy and will allow a reconstruction of the statue.

**Keywords**: *Gallia Narbonensis*, Nîmes, Sculpture, Ist - IId AD, Venus, Neptune, portrait.

1. Chargée des collections, Musée archéologique de Nîmes.
2. Professeur, Université de Bordeaux III.
3. Ingénieur honoraire (Centre Camille Jullian, CNRS, Aix-Marseille Université).

À l'occasion de la construction d'un nouveau parking à Nîmes, sur l'avenue Jean-Jaurès axée Nord-Sud, ont été découverts des vestiges qui ont nécessité plusieurs mois de fouilles. Elles ont été réalisées par l'INRAP sous la direction de Jean-Yves Breuil, de l'automne 2006 à l'été 2007. Ces fouilles de grande envergure ont concerné la zone située entre la place Jules-Guesde et la Place Séverine, soit une superficie de 9000 m<sup>2</sup> répartie dans un rectangle de 15 m de large sur 600 m de long. Cette zone s'étend au-delà des limites de l'enceinte romaine sur environ 200 m<sup>4</sup> (**fig. 1**).

Parmi l'abondant matériel archéologique découvert, se trouve un ensemble d'autels. Le plus significatif est un autel représentant trois divinités masculines, Jupiter, Vulcain et un dieu au maillet (Sucellus ?)<sup>5</sup>. Un second autel est orné d'une colonnette, un troisième d'un maillet courbe. Les cinq autres autels sont anépigraphes et aniconiques. En statuaire, ont été trouvés un fragment de jambe drapée, un fragment de tête féminine et une statue de Neptune.

Les sculptures trouvées lors de cette fouille viennent s'ajouter à celles qui ont été découvertes tout le long de l'avenue Jean-Jaurès, depuis le tout début du XIX<sup>e</sup> siècle. Un recensement rapide a permis de comptabiliser dix-sept statues provenant de l'intérieur de l'enceinte, huit sculptures (une stèle, deux reliefs et cinq statues) dans des dépotoirs situés immédiatement à l'extérieur de l'enceinte, et au moins trois sculptures (deux sarcophages et une stèle) à l'extérieur de l'enceinte. Ces objets sont autant de preuves d'une forte densité d'occupation dans ce secteur de la ville romaine.

Pour cette étude des découvertes récentes, nous allons nous intéresser plus particulièrement aux trois statues en ronde bosse, soit le fragment de jambe drapée, le fragment de tête féminine et la statue de Neptune<sup>6</sup>.

### 1. Les fragments de jambe drapée et de tête féminine (C. Carrier)

Le fragment de jambe drapée (**fig. 2**) a été trouvé dans l'îlot F, qui correspond au secteur situé entre la rue de l'Hôtel-Dieu et la rue de la Bienfaisance, dans la cour de la maison F7, dans une couche de remblai, qui

recouvre une partie du sol, et datée du V<sup>e</sup> siècle ce qui correspond à la période d'abandon des constructions<sup>7</sup>.

Le fragment, en marbre blanc, est brisé de toutes parts et mesure 24,5 cm de hauteur. De la statue, il reste un fragment de la jambe droite avec des plis du vêtement. La jambe est fléchie et vue par transparence à travers le tissu. Dans le creux des plis du vêtement, il reste du badigeon avec des pigments roses. À l'arrière de la jambe, se trouve un lit de pose formé d'un pan oblique avec piquetage. En perpendiculaire de cette surface, sur le pan vertical, est visible l'empreinte d'une longue mortaise avec des traces de rouille liées à la présence d'un tenon en fer. Il s'agit là d'éléments d'une restauration antique de la statue.

La position de la jambe permet de restituer une statue debout en appui sur la jambe gauche. La présence d'une cascade de plis en volute indique que le personnage est vêtu d'un manteau aux plis épais.

Cet ensemble de plis bien particulier est placé entre les jambes, ce qui n'est pas l'usage le plus courant. En effet, il se trouve généralement contre la face externe de la jambe gauche. Cela suppose donc, pour la statue nîmoise, un point de suspension placé au centre de la figure. Peu de types statuaires correspondent à ce schéma : le type de la Pudicité et la Vénus Anadyomène. Sur les représentations en Pudicité, la longueur des plis par rapport à la jambe est trop importante : en effet, la cascade de plis s'arrête au genou, voire même plus haut que le genou, ce qui n'est pas le cas sur l'objet nîmois. Par contre, les statues de Vénus Anadyomène présentent une cascade de plis en volute entre les jambes descendant jusqu'aux chevilles, formée par la présence d'un point de suspension central, généralement placé à hauteur du pubis ou juste au-dessous. Le fragment du parking Jean-Jaurès correspond parfaitement à ce schéma. Les exemplaires du type les mieux conservés montrent la déesse en train de nouer ses cheveux : elle est debout, le torse nu, penchée légèrement en avant, les bras levés, le gauche plus haut, les mains tenant chacune une mèche de cheveux<sup>8</sup>. L'original de ce type statuaire a été daté du III<sup>e</sup> siècle mais son attribution ne fait pas l'unanimité chez les spécialistes (sculpture créée à partir de la Vénus peinte par Apelle ou influence de Lysippe). Quoi qu'il en soit, il est créé dans la mouvance des statues de Vénus de type pudique qui succèdent aux œuvres semi-drapées de Praxitèle<sup>9</sup>.

4. Breuil, Houix 2005, 23 ; Breuil, Houix 2011, 230.

5. Bovagne, Breuil à paraître.

6. Nous avons bénéficié de l'aide des archéologues Jean-Yves Breuil et Bertrand Houix (INRAP Nîmes) qui nous ont donné toutes les indications concernant les différents contextes de découverte. L'étude de la statue de Neptune a été enrichie par les travaux des restaurateurs Sandrine et Benoît Coignard, en charge de la restauration de la statue. Qu'ils en soient remerciés.

7. Informations Jean-Yves Breuil, OBJ-7012-LA-6.

8. Rome, Musei Capitolini, Bieber 1977, fig. 220. Rome, Musei Vaticani, inv. 807, collection Albacini, avec les bras restaurés, Bieber 1977, fig. 221 ; Berger-Doer, Delivorrias, Kossatz-Deissmann 1984, n°667.

9. Bieber 1977, 64 ; Berger-Doer, Delivorrias, Kossatz-Deissmann 1984, 76-77 ; Schmidt 1997, 202.



Fig. 1. Plan de situation des fouilles du Parking Jean-Jaurès dans la ville, Plan B. Houix, d'après M. Monteil, *Nîmes antique*, 1999, *RFO* octobre 2005, 26, fig. 6.

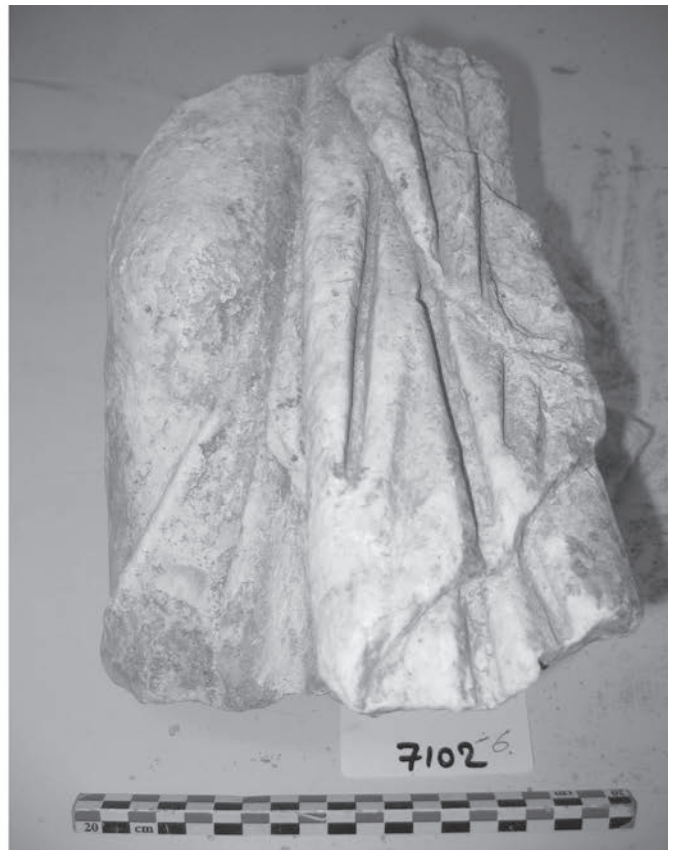
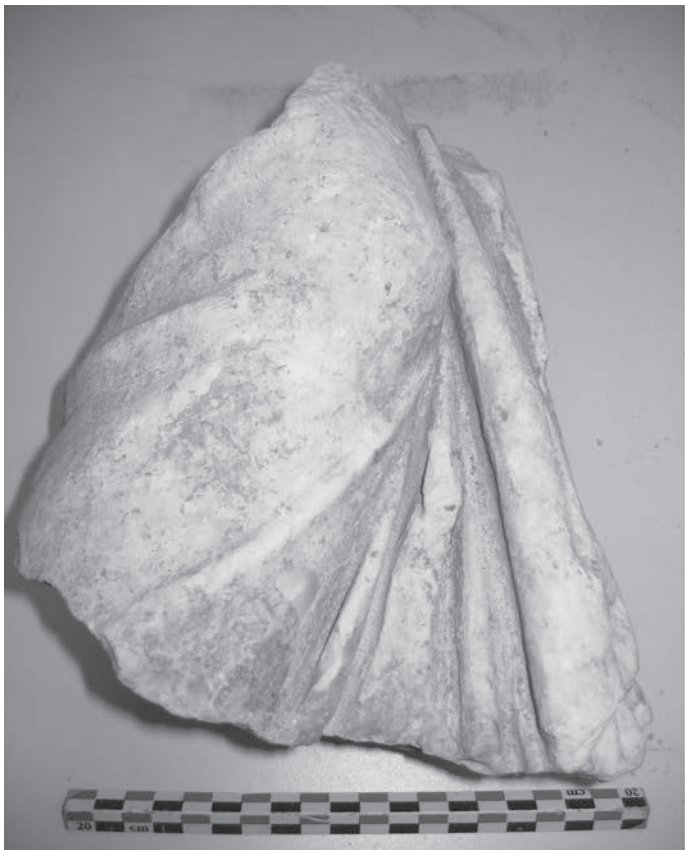


Fig. 2. Fragment de jambe drapée (clichés Stéphane Lancelot, INRAP).



D'après les dimensions du fragment nîmois, la statue devait mesurer autour de 1,50-1,60 m. La présence des pigments indique que le manteau était peint en rose. Nous retrouvons cette même disposition sur la statue de Vénus Lovatelli dont le manteau était peint en rouge<sup>10</sup>.

Le type de la Vénus Anadyomène a connu un grand succès dans tout l'Empire romain, ayant même été associé à des portraits de dames romaines<sup>11</sup>. En Narbonnaise, quatre autres exemplaires du type sont connus : une figurine en tôle de plomb trouvée à Riez<sup>12</sup>, un buste de figurine à Fréjus<sup>13</sup>, une tête de figurine à Nîmes<sup>14</sup> et une statue à Vaison<sup>15</sup>.

Une autre statue de Vénus, découverte à Nîmes<sup>16</sup>, présente un type iconographique apparenté à celui de l'Anadyomène, appelé type Syracuse, dont l'original est daté du II<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>17</sup>. Les deux Vénus nîmoises, issues chacune d'un secteur d'habitat riche, avec sols mosaïqués, font partie de l'apparat décoratif-type de toute demeure se rattachant à la culture romaine.

Le fragment de tête féminine (**fig. 3-4**) a été trouvé hors stratigraphie dans l'îlot B, au croisement avec la rue Fernand-Pelloutier<sup>18</sup>. Seule est conservée la moitié supérieure de la tête, à partir du nez, sculptée en marbre blanc.

Le visage est juvénile avec des traits lisses, une partie orbitaire douce, des arcades fines et bien arquées, un nez fin, des pommettes hautes. Les cheveux, longs et ondulés, sont tirés en arrière et peignés en trois larges bandeaux ondulés de chaque côté de la tête. Sur le sommet du crâne, ils forment une tresse qui rejoint l'arrière de la tête. À l'extrémité de cette tresse, sur le haut du front et en position centrale, est suspendue une perle en forme de goutte. La coiffure se termine en un chignon rond placé haut. Un morceau d'étoffe, représenté en quelques plis épais, voile la moitié arrière de la tête.

D'après les dimensions, nous pouvons estimer la hauteur de la tête entière autour de 12 cm et, si celle-ci était intégrée à un corps, la statue devait mesurer entre 0,80 et 1 m.

L'utilisation très limitée du foret, le traitement peu fouillé de la matière, le traitement des yeux semblent indiquer une datation du I<sup>er</sup> siècle.

La coiffure en côtes de melon se compose de bandeaux larges ce qui en limite de fait le nombre (3 au lieu de 6-7), disposition que l'on retrouve sur les portraits de Iulia Livilla de Berlin (3 bandeaux) et d'Antonia du forum de Béziers (4 bandeaux)<sup>19</sup>. La séparation entre chaque bandeau est très marquée et stylisée comme sur les portraits de Drusilla de Luni (4 bandeaux) et de Livie de Paestum (5 bandeaux)<sup>20</sup>. La comparaison avec ces portraits permet de placer la tête du *Parking* Jean-Jaurès au milieu du I<sup>er</sup> siècle, autour des règnes de Caligula et de Claude et au début du règne de Néron, période pendant laquelle la coiffure en côtes de melon est particulièrement prisee.

La coiffure du portrait de Nîmes est complétée par une natte axiale caractéristique des coiffures portées par les enfants et les toutes jeunes filles depuis l'époque classique. Il en existe de nombreuses variantes, plus ou moins complexes, avec double natte, des ondulations plus ou moins marquées<sup>21</sup>.

Il n'est cependant pas très courant de rencontrer une coiffure associant coiffure en côtes de melon et natte axiale comme sur le portrait nîmois. Soit la coiffure en côtes de melon est représentée seule, soit elle est associée au bandeau de la coiffure traditionnelle comme sur la coiffure de deux fillettes représentées sur l'*Ara Pacis Augustae*, celle de la frise Nord identifiée à Iulia Minor et celle de la frise Sud identifiée à Domitia.

Ce dernier portrait apporte un élément de comparaison particulièrement intéressant par rapport à la tête nîmoise : une perle en forme de goutte, aujourd'hui difficilement lisible, est placée au centre du front, au bout des mèches en côtes de melon, selon un arrangement similaire à celui de la statue de Nîmes. Les ornements de tête, composés de perles et pendeloques, de plaques en métal précieux, de rubans et chaînettes, sont rarement présents en statuaire et interprétés comme un signe de richesse et d'appartenance à la haute société romaine.

10. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 109608, de Pompéi (I2, 17), marbre, H. 1,03 m : Stubbe Østergaard 2008, fig. 37.

11. Schmidt 1997, n°78 et 79.

12. Riez, Musée lapidaire municipal, dépôt archéologique, H. 6,8 cm, trouvée hors stratigraphie sur le site de la nécropole romaine de La Rouguière, Riez, fouilles Philippe Borgard, 2004. Carrier, à paraître.

13. Fréjus, Musée archéologique, inv. 43.6, fouilles du théâtre romain, Formigé, 1928 ; Lemoine, Satre 2013, n°27, pl. 36, marbre, H. 7,4 cm.

14. Musée archéologique, marbre, H. 5 cm, inédite.

15. Lyon, MCGR, FRV. 2001.0.107, marbre, H. 45,5 cm.

16. Nîmes, Musée archéologique, inv. 879.3.1, marbre, H. 135 cm, trouvée rue Fernand-Pelloutier. Espérandieu 1907-1938, 3, 2647 ; Fiches, Veyrac 1996, 326-327, n°277, 2.

17. Berger-Doer, Delivorrias, Kossatz-Deissmann 1984, 83-84.

18. OBJ-6012LA-7, zone 6, US 6012, en octobre 2006.

19. Iulia Livilla, Berlin, Staatliche Museen : Rose 1997, pl. 52-53. Antonia Minor, H. 0,255 m, Toulouse, Musée Saint-Raymond, inv. 30005, marbre : Balty, Cazes 1995, 104-111.

20. Drusilla, H. 0,261 m, Genoa-Pegli Museum, inv. 609, marbre : Rose 1997, 94, cat. 20, pl. 85. Livie de Paestum, H. 1,77 m, Madrid, Musée archéologique, inv. 2737, marbre : Rose 1997, 98, cat. 26, pl. 95.

21. Voir des exemples dans Jashemski 1979 (statuettes d'enfant de Pompéi) ; Rühfel 1984 ; Amedick 1991 ; Raftopoulou 2000.



Fig. 3. Fragment de tête féminine, face et trois-quarts arrière (clichés Cécile Carrier).

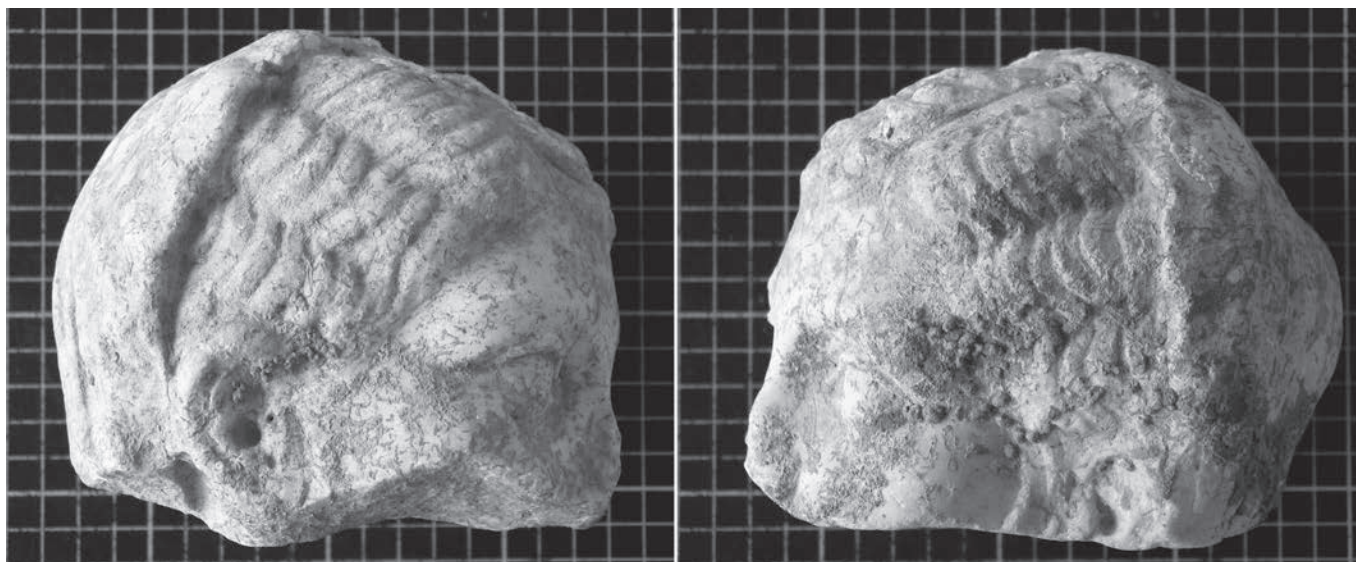


Fig. 4. Fragment de tête féminine, profils droit et gauche (clichés Cécile Carrier).

Certains spécialistes ont voulu y voir une protection liée à une divinité, bien que dans la plupart des cas, rien ne puisse le prouver clairement<sup>22</sup>. S'ils sont peu présents à l'époque augustéenne, mis à part sur les deux exemples de l'*Ara Pacis Augustae* cités ci-dessus, ils semblent avoir un certain succès pendant la période julio-claudienne comme le montrent trois portraits de Britannicus et un portrait d'Octavia Claudia portant un bijou de tête avec chaînette et perles<sup>23</sup>. Cette même parure se retrouve

sur un portrait d'enfant de Petworth<sup>24</sup>. Sur un portrait du musée de Vienne<sup>25</sup>, daté de cette même période, nous retrouvons la même natte axiale et la même simple perle que sur le portrait nîmois. Cet ornement de tête place donc la jeune fille nîmoise dans la haute société romaine de l'époque julio-claudienne.

22. Hahl 1960, 27-35 ; Gonzenbach 1969, 924-929 ; Rolley 1970 ; Amedick 1991.

23. Amedick 1991 avec présentation et analyse de l'ensemble de ces portraits d'enfant. Britannicus, Saint-Petersbourg, Musée

de l'Ermitage, inv. Nr. A 79, H. tête 18 cm. Britannicus, Munich, Antiquarium der Residenz, H. 23,5 cm. Britannicus, Palerme, Museo Archeologico Regionale, inv. 1532, de Tyndare, H. 20,5 cm. Octavia Claudia, Castello Aragonese, 1,20 m, marbre, du nymphée de Baiae.

24. Portrait de Petworth House : Amedick 1991, 392, pl. 103.

25. Portrait du Kunsthistorisches Museum, inv. I 1354 : Amedick 1991, 393, pl. 104, fig. 3 et 4.

Par sa coiffure et sa parure, elle correspond parfaitement aux images de fillettes et de jeunes filles romaines telles que nous pouvons les voir sur les monuments funéraires ou les monuments officiels. Elles portent généralement la coiffure à chignon des femmes et non les cheveux libres de l'image enfantine donnée traditionnellement dans les textes. Comme pour les femmes adultes, les petites filles romaines ont les cheveux disciplinés et agencés en une coiffure stricte<sup>26</sup>. Seul le jeu des tresses enfantines fantaisies anime dans certains cas la chevelure.

Ce qui différencie la jeune fille de Nîmes des autres portraits d'enfants et des toutes jeunes filles, est la présence du voile. D'après ce que l'on sait à partir des textes, les enfants romains ne portent pas le voile, même en public<sup>27</sup>.

Cet attribut est régulièrement associé à la femme mariée qui, selon le *mos maiorum*, ne doit pas sortir tête nue. Cette toute jeune fille est-elle déjà mariée ? C'est possible car, chez les Romains, les filles peuvent être mariées très jeunes, il existe même des mariages précoces dès l'âge de 10 ans. Pour les couches sociales élevées, les lois d'Auguste de 18 et 17 av. J.-C. et de 9 ap. J.-C. légalisent le mariage pour une jeune fille dès 12 ans, pour un garçon dès 14 ans<sup>28</sup>. Mais si cette toute jeune fille était mariée, porterait-elle encore la natte axiale et l'ornement de tête réservés à l'enfance ? Serait-ce alors plutôt le signe qu'elle est déjà promise, comme cela se fait dans la haute société romaine ?

Une dernière possibilité pour cette jeune fille de porter le voile est d'être *sacerdotula*, c'est-à-dire assistante d'une prêtresse. Le bout d'étoffe qu'elle porte pourrait donc être interprété comme le *capital*, caractéristique de cette fonction<sup>29</sup>. Étant donné que des flaminiques sont attestées à Nîmes<sup>30</sup>, elle pourrait être une *flaminia*.

Ce portrait a été trouvé hors stratigraphie dans la partie Sud-Est de l'îlot B, à une dizaine de mètres du bâtiment C6. Il nous semble difficile de rattacher ce type d'objet aux structures B3 et B4 à usage professionnel pour la période concernée<sup>31</sup>. Par contre, l'îlot C zone résidentielle composée de demeures de grandes dimensions et d'apparat luxueux, semble plus approprié.

C'est dans cette zone C qu'a été mis au jour le bâtiment C6 d'usage semi-public et luxueux dans son apparat. Il comprend un nymphée monumental, orné plus tardivement d'une statue de Neptune servant de fontaine.

## 2. Le Neptune de Nîmes (R. Robert, D. Terrer)

Après le travail de patient assemblage réalisé par les archéologues de l'INRAP, J.-Y. Breuil et B. Houix ainsi que par les restaurateurs, Sandrine et Benoît Coignard<sup>32</sup>, la statue nîmoise se présente sous la forme suivante : le personnage masculin est représenté debout (H. 1,50 m), en appui sur la jambe gauche tandis que la droite est relevée, reposant sur une proue de navire. Le bras droit était abaissé et l'avant-bras reposait sur la cuisse droite. Le bras gauche était relevé au-dessus du niveau de la tête. Brisée en de multiples morceaux, presque tous joints, la statue présente aujourd'hui un certain nombre de lacunes. La jambe droite manque presque entièrement. Seule demeure la partie arrière de la cuisse conservée jusqu'au genou. Les traces d'arrachement de la partie antérieure, à l'origine partiellement recouverte par la draperie, sont bien visibles. L'avant-bras droit ainsi que la main ont disparu. Le bras gauche est également manquant après l'attache de l'épaule. Par extraordinaire, la main gauche est conservée grâce au tenon intact qui la reliait à l'arrière gauche de la tête. L'abdomen et le sexe ont été arrachés, d'importantes épaufrures ont endommagé le sein droit, le haut de la cuisse droite, le dos au niveau de la fesse gauche. La tête, relativement bien conservée, malgré l'usure prononcée du visage, a sans doute souffert de la chute de la statue : le nez, l'attache du nez au niveau de l'arcade sourcilière, l'arcade sourcilière droite, la bouche et les mèches de la barbe qui l'entouraient, une partie des boucles retombantes à gauche du visage, les boucles qui couronnaient le front ont été brisés. Mais l'érosion de l'épiderme, très

26. Huet 2001.

27. Sensi 1980-1981, 56-57.

28. Hopkins 1965 ; Shaw 1987 ; Morizot 1989 ; Rousselle 1994, 261-278 ; Sebesta 2001, 47-48.

29. Sensi 1980-1981, 56, 66-67.

30. On connaît par exemple Licinia Flavilla dont le portrait orne une des stèles du musée archéologique, Espérandieu 1907, 478 ; CIL 12, 3175.

31. Toutes les informations sur l'interprétation du site ont été fournies par Jean-Yves Breuil et Bertrand Houix, INRAP, Nîmes.

32. À l'invitation de Jean-Yves Breuil, nous avons pu, au lendemain de la découverte, voir la statue et sa base dans les locaux de chantier de l'INRAP. Les premiers documents de fouilles communiqués par l'INRAP se trouvaient être des photos de la statue couchée sur le sol bourbeux après des pluies abondantes. Récemment, Benoît et Sandrine Coignard ont aimablement réalisé pour nous des photographies rapprochées de la tête. Nous devons, pour l'instant et dans l'attente de la restauration de la statue, nous satisfaire de ces documents de travail qui ont, cependant, fourni les premiers éléments de l'étude. Ces éléments pourront être corrigés ou confirmés après l'achèvement de l'ensemble des travaux de relevés et de restauration. Nous en donnerons une nouvelle version dans la publication en préparation du volume du *Nouvel Espérandieu* consacré à Nîmes.



marquée au niveau des yeux, semble avoir été provoquée par l'écoulement des eaux.

Le pied gauche est directement posé sur la base rectangulaire formée de plusieurs fragments jointifs. À droite, une proue de navire servait d'appui au pied droit. Celle-ci, très fragmentaire, a perdu les rostres qui faisaient office de bouche d'écoulement. En effet, la proue est percée de bout en bout par une cavité ronde destinée sans doute au passage d'un tuyau de plomb. D. Darde avait d'ailleurs formulé l'hypothèse que la base pût avoir été volontairement brisée afin de récupérer le métal de la canalisation. Le personnage porte une draperie qui part de l'épaule gauche où elle forme un repli pour retomber en longs plis verticaux le long du flanc et de la jambe gauches. La courbe des plis du manteau entoure la partie gauche du dos et remonte sur la cuisse droite relevée. L'arrachement de la cuisse, qui montre une trace d'épaississement, prouve que le drapé revenait sur le haut de la cuisse et retombait légèrement entre les jambes.

La statue de Nîmes est le résultat de la contamination d'un type statuaire par un autre. Le schéma général est celui du Neptune dit du Latran (aujourd'hui au Vatican), provenant probablement d'Antium<sup>33</sup>. La jambe droite de la statue prend appui sur un support, comme à Nîmes. La proue de navire, toutefois, est un ajout du restaurateur moderne. La position du corps et des bras est à peu près identique dans les deux cas – nous reviendrons à la fin sur les différences. La main gauche tenait un sceptre, sans doute un trident, sur lequel le dieu prenait appui. On s'accorde en général à reconnaître dans la statue du Latran une réinterprétation d'un prototype de Lysippe ou de son école<sup>34</sup>. Les bronzes de Pella et de Venise constitueraient les répliques les plus proches de l'original lysippique<sup>35</sup>. La question du point d'appui de la jambe droite reste discutée, mais l'on peut penser qu'il s'agissait d'un rocher surmonté d'un dauphin, comme sur le bronze vénitien et sur une statue en marbre conservée à Dresde<sup>36</sup>. Si le dauphin reposant directement sur la

base, à l'arrière de la statue du Latran, est une invention du restaurateur, l'extrémité de la queue qui soutient la cuisse droite est en revanche authentique, ce qui plaide en faveur de l'hypothèse de la présence de l'animal sous le pied droit de la divinité. Le dauphin est présent également à Nîmes, dans la mesure où il apparaît à la base de la proue pour évoquer la mer sur laquelle glisse le vaisseau.

L'association du Neptune « type Latran » avec une proue de navire est par ailleurs attestée. Elle apparaît notamment sur une peinture de la Farnésine (corridor 6). Une statue du dieu, la jambe gauche prenant appui sur une proue, se détache au premier plan sur le fond d'un paysage portuaire<sup>37</sup>. C'est également l'attitude du Neptune figurant sur un denier de Sextus Pompée émis après sa victoire sicilienne de 42 av. J.-C.<sup>38</sup>

Le sculpteur nîmois a eu à résoudre la question du soutien de la statue. Plutôt qu'au dauphin, il a eu recours au procédé classique de la draperie retombant jusqu'au niveau du mollet gauche, où les plis rejoignent un élément d'appui sommairement travaillé en forme de rocher. Ce faisant, il semble avoir pris pour modèle un autre type statuaire, celui du Poséidon du Prado<sup>39</sup>, dont se rapprochent diverses variantes (Konya<sup>40</sup> ou Mariemont<sup>41</sup>). Le dieu, représenté debout, la jambe gauche légèrement fléchie et repoussée vers l'arrière, porte les plis lourdement retombant de son manteau le long du flanc et de la jambe gauches. C'est la statue de Mariemont (provenant de Rome) avec laquelle le rapprochement est le plus pertinent, car les plis verticaux et relativement plats descendent de l'épaule jusqu'au tronc sur lequel prend appui la jambe gauche. Une différence majeure subsiste toutefois entre le Neptune nîmois et le type du Prado : dans ce dernier cas le drapé retombe verticalement, d'un seul côté, alors qu'à Nîmes, il recouvre une partie du dos, passe en formant des plis arrondis à l'arrière des jambes pour revenir sur la cuisse droite.

La combinaison de l'attitude générale de la statue du « type Latran » et de la draperie passant de l'épaule gauche à la cuisse droite ne se retrouve que sur une peinture de la Maison des Dioscures à Pompéi (*cubiculum* 35)<sup>42</sup>. Le dieu occupe le centre d'une fine

33. Ridgway 1990, 125-126, pl. 67b ; Vorster *et alii* 1993, 68-74, n°27, fig. 125-132 ; Todisco 1993, 127, pl. 277 ; Rolley 1999, 333-334 ; Simon, Bauchhenss 1994, 485, n°14 ; Moreno 1995, 220-223. Sur la provenance, Moreno 2002, 134. Nous n'avons malheureusement pas pu avoir accès à l'ouvrage d'A. Klöckner (Klöckner 1997).

34. Le point de la question dans Moreno 1987, 160-162 et Moreno 1995, 220-221. L'attribution repose essentiellement sur le fait que le type « Latran », debout, une jambe prenant appui sur un support, est le plus fréquemment reproduit : il remonterait donc à un sculpteur célèbre. Toutefois, l'œuvre de Lysippe évoquée par Lucien correspondrait plutôt à un Poséidon assis, tel qu'il apparaît sur les monnaies de Corinthe sous Antonin le Pieux. Voir aussi Moreno 1994, 112 ; Moreno 1995, 409-414 ; Moreno 2002, 133-135.

35. Simon 1994, 453, n°36. Simon, Bauchhenss 1994, 486, n°25 ; Moreno, 1988, 261-262 ; Moreno 1995, 225.

36. Simon 1994, 453, n°34b ; Moreno 1995, 409, fig. 2.

37. Bragantini, De Vos 1982, 338, n°1233, F2, fig. 215-216.

38. Crawford 1974, 511, n°4a ; Moreno 1995, 412 ; la statue du dieu couronne le phare de Messine.

39. Simon 1994, 452, n°31 ; Schröder 2004, 421-42, n°193A : l'auteur assimile le type du Prado à une copie de la statue de Poséidon placée dans le sanctuaire de Paléon sur l'Isthme (Pausanias, 2, 2, 1).

40. Simon, Bauchhenss 1994, 485, n°8.

41. Levêque, Donnay 1967, 121-123, n°66 ; B. Palma dans Giuliano 1986, 68-69, n°II, 30 ; Simon, Bauchhenss 1994, 485, n°9.

42. I. Bragantini dans Baldassarre 1993, 879, fig. 35 ; Simon, Bauchhenss 1994, 490, n°83.





architecture occupant la zone supérieure de la paroi. La position est bien la même qu'à Nîmes : l'attitude de Neptune est identique, presque droit et non penché en avant, contrairement à la statue du Latran, aux petits bronzes, en particulier celui d'Ambeopiki<sup>43</sup> (Musée d'Athènes) ou à l'effigie représentée sur la fresque de la Farnésine. Sur la fresque de la Maison des Dioscures, les plis du manteau, à gauche, sont plus courts, car les problèmes de statique ne se posent pas comme pour la statuaire.

Comme on l'a dit, ce type iconographique est largement répandu, notamment sur les monnaies, sur les

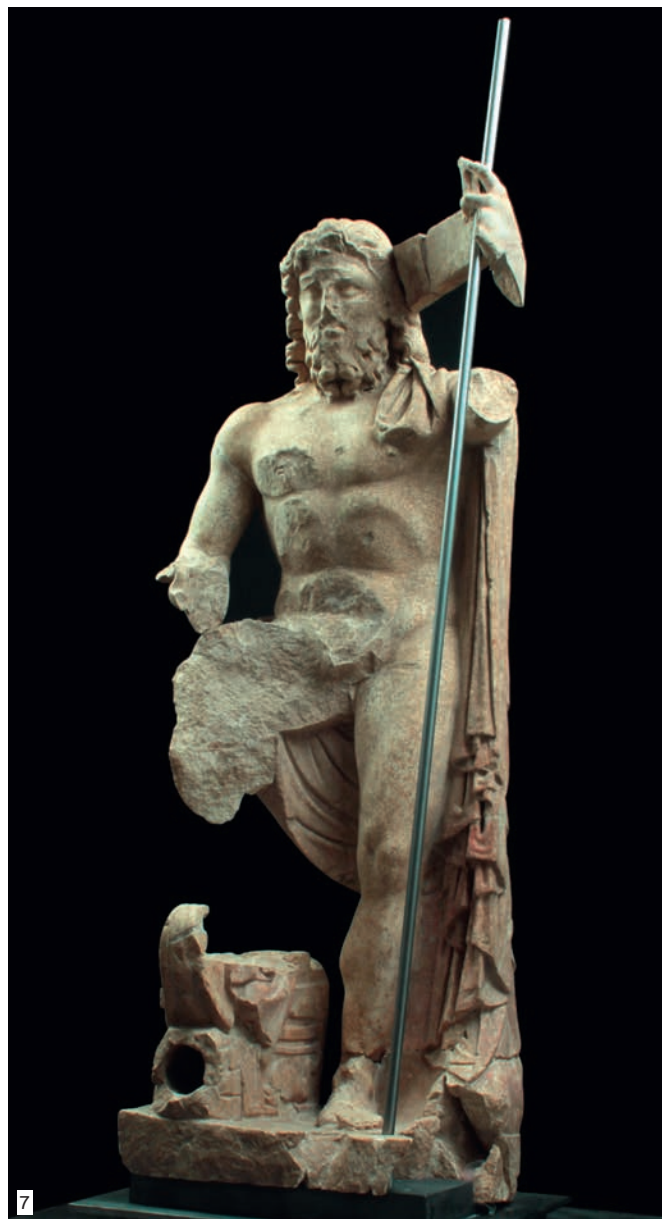
43. Simon 1994, 453, n°38 ; Moreno 1995, 224.

gemmes ou sur les médaillons de terre cuite<sup>44</sup>. La position des jambes est parfois inversée (type d'Éleusis<sup>45</sup>), suggérant l'existence de paires en pendant. L'évidente popularité du type a incité les spécialistes à l'attribuer à Lysippe ou à son entourage, mais, comme on l'a dit, l'attitude que prête Lucien au Poséidon de Lysippe, dans le *Jupiter tragédien*, laisse penser que la statue de Corinthe répondait à un autre type iconographique<sup>46</sup>.

44. Simon, Bauchhens 1994, 488, n°49 (monnaie d'Hadrien) ; 488, n°56-58 (gemmes conservées à Berlin et à Hanovre) ; 490, n°90 (médaillon de vase provenant de Sainte-Colombe).

45. Simon 1994, 453, n°39.

46. Lucien, *Jupiter tragédien*, 7-9 : « Poséidon : trouves-tu juste, ô Mercure, que cette face de chien, cet Égyptien, s'assoie devant moi,



On débat, depuis, sur l'emplacement de la statue évoquée par Lucien dans la cité de l'Isthme, car Pausanias cite trois effigies du dieu dans la ville<sup>47</sup>. On notera que, outre les statues situées sur les ports de Kenchréai et de

moi qui suis Poséidon ? Mercure : Oui, Ébranleur de la terre, puisque Lysippe t'a fait en bronze et pauvre, car les Corinthiens n'avaient pas d'or à l'époque et l'or est le plus riche de tous les métaux » ; Moreno 1974, 216-217, n°72. Si elle ne fait pas uniquement référence à la matière (le bronze et non l'or), dans un dialogue où les dieux sont plaisamment classés en fonction de la richesse du matériau de leurs statues, la mention de la « pauvreté » du Poséidon de Lysippe pourrait être comprise comme une allusion à l'attitude du dieu, muni d'un trident, à la manière d'un pêcheur, symbole, dans la culture grecque, du pire dénuement ; Moreno 1995, 220.

47. Walde 1978, 99-107.



Fig. 5-8. Statue de Neptune (clichés et restitution Benoît Coignard).

Léchaion<sup>48</sup>, Pausanias évoque une troisième statue de Poséidon en bronze, sur la route de Léchaion, placée sur une fontaine et tenant sous les pieds un dauphin crachant de l'eau<sup>49</sup>. On a voulu voir, dans la peinture de la Farnésine, une représentation de la statue de Kenchréai, placée à l'extrémité du môle du port. La statue, en bronze doré, est montée sur une base élevée au pied de laquelle on pourrait reconnaître une fontaine étant donné l'attitude du personnage placée devant elle. Si ce n'est pas le geste d'un homme qui dépose une offrande, ce pourrait être celui de quelqu'un qui se penche pour puiser de l'eau dans un bassin. Le lien, par ailleurs logique, entre un monument des eaux et la statue de Neptune est donc bien attesté.

La statue de Nîmes, en calcaire local, est de facture « provinciale » même si le travail a été exécuté avec soin. C'est du reste à ce « provincialisme » qu'il faut attribuer les différences les plus évidentes avec le prototype lysippique. La principale différence réside dans l'attitude générale : au lieu d'être légèrement penché en avant, dans une posture de repos, de méditation ou

48. Pausanias, 2, 2, 2-3 ; 2, 3, 4.

49. Pausanias, 2, 2, 8.

d'observation, le Neptune nîmois se dresse de toute sa hauteur, entièrement de face. Cette position du haut du corps a obligé le sculpteur à rehausser l'appui de la jambe droite afin que le bras puisse reposer sur la cuisse sans être démesurément allongé. La statue du Latran résultait elle-même d'une réinterprétation de l'attitude que l'on observe sur le bronze de Pella. Le bras gauche de la statue du Latran (restauré) a été légèrement ramené vers l'avant et vers le bas, réduisant le quasi *contrapposto* et l'étirement des muscles du thorax bien visible sur le bronze de Pella. Le Poséidon de Pella, moins penché en avant, le regard dirigé vers le lointain et non vers le bas comme la statue du Latran, paraît être représenté dans une attitude de défi ou de triomphe. Le redressement de la posture du dieu est sans doute lié à la volonté de lui conférer davantage de *maiestas* et de puissance. De manière assez significative, on retrouve ce redressement du corps sur un denier d'Octavien émis après la victoire navale sur Sextus Pompée à Nauoque (36 av. J.-C.). Le personnage représenté, sans doute Octavien, pose le pied droit sur le globe terrestre et tient l'aplustre dans la main qui repose sur la cuisse<sup>50</sup>.

Outre le redressement de la silhouette, la principale différence du Neptune nîmois avec celui du Latran tient à la position de la jambe droite. Au lieu d'être placée en avant, en position perpendiculaire par rapport au buste, l'arrachement de la cuisse montre qu'elle était entièrement ouverte et située sur le même plan frontal que le torse. La raison est certainement d'ordre technique. Cette position, au demeurant peu naturelle, permet de faire « entrer » la statue dans un bloc moins épais. Comme l'ont montré Sandrine et Benoît Coignard, la statue est inscrite ainsi dans un parallélépipède qui excède de peu l'épaisseur de la base (soit 36 cm). Pour des raisons techniques du même type – difficulté à représenter le raccourci en peinture – le Neptune de la Maison des Dioscures présente une ouverture identique de la jambe droite et le même rabattement de la cuisse sur le plan frontal de la représentation.

Les limites techniques du sculpteur se manifestent également dans l'ajout du tenon qui vient consolider le bras gauche levé. La présence d'un tenon n'a rien d'exceptionnel dans une statue dont le bras en suspens ne peut prendre appui sur aucun autre élément, mais l'épaisseur de ce renfort, que rien ne pouvait masquer, témoigne de la prudence, sinon de la maladresse de l'artisan. Pour autant, le soin apporté aux détails atteste de

son acribie. Les pans du manteau forment une cascade de plis superposés rendus avec une certaine virtuosité malgré leur relative raideur. L'artisan a peu recreusé les replis de la draperie, obtenant un effet qui doit davantage à la technique du bas-relief qu'à celle de la ronde bosse. À l'arrière, le sculpteur a cherché à animer la draperie en jouant sur le croisement des plis au niveau de la hanche droite. La statue était sans doute adossée, mais le revers est néanmoins travaillé avec minutie, même si la jambe gauche n'est pas détachée du massif sur lequel elle prend appui. Enfin l'exécution de la proue du navire, avec le détail délicat du dauphin en faible relief, procède aussi d'un travail soigneux.

Les principales variantes du Neptune lysippique sont datées de l'époque antonine. Le type apparaît notamment sur des monnaies d'Hadrien (mais aussi de Vespasien)<sup>51</sup>. Toutefois le Neptune de Nîmes s'en distingue par un certain nombre de traits iconographiques et stylistiques touchant la tête et la chevelure. Le Neptune du Latran, mais également les petits bronzes d'Ambelokipi ou de Venise déjà cités, portent une barbe touffue, compacte et arrondie, formée de boucles courtes. La chevelure est composée de mèches épaisses, peu bouclées, disposées en couronne tout autour du front et des tempes. Ces mèches, parfois assez longues (notamment sur le bronze d'Ambelokipi), sont repoussées à l'arrière, comme soulevées par le vent. Le visage du Neptune de Nîmes est plus allongé que celui des statues citées précédemment. L'implantation de la barbe est également très différente : au lieu de couvrir les joues au-dessous des pommettes, elle prend naissance au niveau des maxillaires, dégage largement les pommettes et descend assez bas, au point de dissimuler la fourchette sternale. La chevelure est composée de mèches assez longues qui retombent jusque sur les épaules et forment à l'arrière un casque de mèches plates et peu ondoyantes. À droite, où la chevelure est mieux conservée, on observe la superposition de trois mèches ondulées, balayées vers l'arrière, et de deux longues mèches enroulées sur elle-même en forme de S, semblables aux boucles de la barbe. En effet, la barbe est constituée de mèches torsadées, qui se divisent symétriquement sous le menton. Ce mode d'organisation de la barbe n'apparaît pas sur les principales répliques du type Neptune du Latran. En revanche, la tête de Poséidon, découverte dans le théâtre d'Ephèse et actuellement conservée au Kunsthistorisches Museum

50. La pose choisie par Octavien reprend exactement l'attitude « neptunienne » adoptée par Sextus Pompée sur son propre monnayage (Crawford 1974, 511, n°3a) ; Mattingly 1923 [1965], 100, n°615, pl. 15, 5 ; Mattingly, Sydenham 1923, 60, n°1 ; Giard 1976, 66, n°12, fig. 1 ; *Kaiser Augustus* 1988, 509, n°328 ; Moreno 1995, 412.

51. Mattingly 1930 [1966], 3, n°14, pl. 1, 5 ; 12, n°68, pl. 2, 4 (Vespasien) ; Mattingly 1936 [1966], 284-285, n°348-351, pl. 53, 11-13 ; 430-431, n°1286-1292, pl. 81, 3-5 (Hadrien) ; Simon, Bauchhens 1994, 488, n°47 (Vespasien) et n°49 (Hadrien).



de Vienne<sup>52</sup>, s'en rapproche, en raison précisément de la division axiale de la barbe et des mèches torsadées qui la composent. Elle est datée de l'époque antonine. On peut également suggérer un rapprochement avec le Neptune de Cherchel<sup>53</sup>. Le dieu est représenté debout, nu, sans manteau sur l'épaule, contrairement au type du Prado. Un double étagement de mèches sur le front forme une *anastolè*, comme cela semble avoir été le cas sur le Neptune de Nîmes, dont le sommet de la tête est malheureusement très endommagé. La barbe est elle aussi divisée symétriquement. La chevelure, comme à Nîmes, est composée de mèches ondoyantes rejetées vers l'arrière et de mèches, plus courtes et torsadées, notamment à la droite du front. La statue provient des thermes de la cité. Elle est datée par Ch. Landwehr du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>54</sup>

Il est toujours délicat de comparer la manière des artisans qui travaillent les matériaux locaux et celle des artistes qui réalisent les commandes les plus prestigieuses en marbre. Il faut en effet compter avec les contraintes imposées par les différences de matériaux et la moindre virtuosité d'artisans, qui, même s'ils cherchent à se conformer aux schémas iconographiques en cours, en viennent à les modifier – non sans ingéniosité parfois – pour mieux les adapter à leurs capacités techniques. Une partie des caractéristiques du Neptune nîmois peut être imputée à la nécessité d'opérer ce type d'accommodation. L'allongement du visage et de la barbe, la retombée de la chevelure jusqu'aux épaules ainsi que le raccourcissement du cou peuvent s'expliquer par le besoin d'affermir la tête, que la barbe et les cheveux, descendant jusque sur la poitrine et dans le dos, viennent étayer. De la même manière nous avons dit que la position très ouverte de la cuisse droite permet au sculpteur de faire entrer la statue dans un bloc moins profond et plus frontal. Il a, pour ce faire, davantage raisonné en spécialiste du relief qu'en sculpteur de ronde-bosse. Mais il n'y a là rien d'étonnant de la part d'un artisan provincial, très probablement polyvalent, et habitué à œuvrer dans les deux genres en fonction de la commande.

Les mèches du Neptune nîmois, travaillées en grosses masses, sommairement détaillées par quelques incisions peu profondes, le creusement très accentué des boucles de la chevelure et de la barbe, orientent vers les modèles de l'époque antonine. On notera également l'attention portée au modelé du visage, notamment aux pommettes, dont le relief est souligné par une légère dépression ménagée au niveau de la naissance de la barbe. Ce trait s'apparente davantage au rendu des

visages des statues d'Éphèse et de Cherchel qu'à celui du visage du Neptune du Latran, sans doute plus proche des prototypes classiques.

La signification martiale que généraux et empereurs semblent avoir prêtée à maintes occasions au Neptune « type Latran » ne suffit sans doute pas à expliquer sa présence sur un monument des eaux de Nîmes. C'est vraisemblablement le succès et la large diffusion de ce modèle, son appartenance depuis longtemps au répertoire iconographique officiel qui justifient le choix du ou des commanditaires nîmois. Le lien entre le dieu des mers et les monuments des eaux tient de l'évidence. Encore faut-il rappeler que, si cette corrélation est bien documentée par les sources écrites ou iconographiques, la statue nîmoise constitue à ce jour l'un des rares exemples d'association archéologiquement attestée entre une statue et un monument identifié comme une fontaine.

## Bibliographie

**Amedick 1991** : R. Amedick, Die Kinder des Kaisers Claudius. Zu den Porträts des Tiberius Claudius Britannicus und der Octavia Claudia, *MDAI(R)*, 98, 1991, 373-395, 1 fig., pl. 95-104.

**Aurenhammer 1990** : M. Aurenhammer, *Die Skulpturen von Ephesos, Idealplastik*, 1, Vienne, 1990, 204 p.

**Baldassarre 1993** : I. Baldassarre (dir.), *Pompei. Pitture e mosaici*, IV, Rome, 1993, 1101 p.

**Balty, Cazes 1995** : J.-C. Balty, D. Cazes, *Portraits impériaux de Béziers : le groupe statuaire du forum*, Toulouse, Musée Saint-Raymond, 1995, 133 p., 114 fig.

**Berger-Doer, Delivorrias, Kossatz-Deissmann 1984** : G. Berger-Doer, A. Delivorrias, A. Kossatz-Deissmann, Aphrodite, *LIMC*, II, Munich-Zurich, 1984, 2-151, fig. p. 6-153.

**Bieber 1977** : M. Bieber, *Ancient copies. Contributions to the history of greek and roman art*, New York, 1977, 302 p., 911 fig.

**Bovagne, Breuil à paraître** : M. Bovagne, J.-Y. Breuil, B. Houix, Y. Pascal, R. Pelle, Une triade gallo-romaine figurée inédite à Nîmes : témoignage possible d'un culte corporatiste mis au jour sur la fouille du Parking Jean Jaurès, in : S. Agusta-Boularot (dir.), E. Rosso (dir.), *Signa et tituli 3. Lieux de culte de Gaule Narbonnaise et des régions voisines : sculpture et épigraphie, colloque international, Musée Henri-Prades, Lattes, 30 novembre 2012*, Montpellier, Université Paul Valéry, Aix-en-Provence, Centre Camille Jullian, à paraître.

**Bragantini, De Vos 1982** : I. Bragantini, M. De Vos, *Museo nazionale romano. Le pitture, II, 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Rome, 1982, 435 p.

**Breuil, Houix 2005** : J.-Y. Breuil, B. Houix, *Allée centrale de l'avenue Jean-Jaurès à Nîmes (Gard). Un transect dans l'histoire de la ville. Rapport final d'opération, diagnostic d'opération*, Ministère de la Culture et de la Communication, SRA Languedoc-Roussillon, INRAP Interrégion Méditerranée, ville de Nîmes, 2005, 191 p.

**Breuil, Houix 2011** : J.-Y. Breuil, B. Houix, Histoire et urbanisation d'un quartier de Nemausus, in : M. Pasqualini (dir.), *Fréjus romaine, la ville et son territoire, Actes du 8<sup>e</sup> colloque historique de Fréjus, 8-10 octobre 2010*, Antibes, Editions APDCA, 2011, 225-234, 9 fig.

**Carrier, à paraître** : C. Carrier, Statuaire et éléments décoratifs figurés d'époque romaine, in : P. Borgard (dir.), *Riez, une capitale en haute Provence*,

52. Aurenhammer 1990, 26-29, n°5, pl. 4 ; Simon 1994, 453, n°34a ; Moreno 1995, 414.

53. Simon, Bauchhens 1994, 485, n°3.

54. Landwehr 2000, 84-86, n°111, fig. 46-49.



- entre Durance, Bléone et Verdon. De la civitas au diocèse moderne, colloque international, Digne-les-Bains/Riez, 25-27 septembre 2009, à paraître.
- Crawford 1974** : M. Crawford, *Roman Republican Coinage*, I-II, Cambridge, 1974, 919 p.
- Espérandieu 1907-1938** : E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, XI vol., Paris, 1907-1938.
- Fiches, Veyrac 1996** : J.-L. Fiches (dir.), A. Veyrac (dir.), *Carte archéologique de la Gaule, vol. 30/1, Nîmes*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Ministère de la Culture, Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, A.F.A.N., 1996, 634 p.
- Giard 1976** : J.-B. Giard, *Catalogue des monnaies de l'Empire Romain I : Auguste*, Paris, 1976, 258 p.
- Giuliano 1986** : A. Giuliano (dir.), *Museo nazionale romano. Le sculture, I, 6. I marmi Ludovisi dispersi*, Rome, 1986, 311 p.
- Gonzenbach 1969** : V. von Gonzenbach, Der griechisch-römische Scheitelschmuck und die Funde von Thasos, *BCH*, XCII, 1969, II, 885-945.
- Hahl 1960** : L. Hahl, Zur Erklärung der niedergermanischen Matronendenkmäler, *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn*, 160, 1960, 9-49, pl. 2-9.
- Hopkins 1965** : K. Hopkins, The age of roman girls at marriage, *Population Studies*, 18, 1965, 309-327.
- Huet 2001** : V. Huet, À la recherche de la « jeune fille » sur les reliefs historiques romains, in : L. Bruit Zaidman (dir.), G. Houbre (dir.), C. Schmitt Pantel (dir.), *Le corps des jeunes filles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Perrin, 2001, 62-79.
- Jashemski 1979** : W. F. Jashemski, *The gardens of Pompeii. Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, New Rochelle, New York, Caratzas Brothers Publishers, 1979, 2 vol, 372 p.
- Kaiser Augustus 1988** : *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, catalogue de l'exposition de Berlin, Berlin, 1988, 638 p.
- Klößner 1997** : A. Klößner, *Poseidon und Neptun : zur Rezeption griechischer Götterbilder in der römischen Kunst*, Saarbrücken, 1997, 291 p.
- Landwehr 2000** : Ch. Landwehr, *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae, II. Idealplastik, männliche Figuren*, Mayence, 2000, 131 p.
- Lemoine, Satre 2013** : Y. Lemoine, S. Satre, *Nouvel Espérandieu : recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule. Tome IV, Fréjus*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2013, LIII-145 p.
- Levêque, Donnay 1967** : P. Levêque, G. Donnay, *L'art grec du Musée de Mariemont*, catalogue de l'exposition du Musée d'Aquitaine, Bordeaux, 1967, 213 p.
- Mattingly 1923 [1965]** : H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum I, Augustus to Vitellius*, Londres, 1923 [1965], 464 p.
- Mattingly 1930 [1966]** : H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum II, Vespasian to Domitian*, Londres, 1930 [1966], 83 p.
- Mattingly 1936 [1966]** : H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum III, Nerva to Hadrian*, Londres, 1936 [1966], 640 p.
- Mattingly, Sydenham 1923** : H. Mattingly, E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage I: Augustus to Vitellius*, Londres, 1923, 464 p.
- Moreno 1974** : P. Moreno, *Lisippo*, Bari, 1974, 330 p.
- Moreno 1987** : P. Moreno, *Vita e arte di Lisippo*, Milan, 1987, 302 p.
- Moreno 1988** : P. Moreno, Bronzi lisippeï, in : K. Gschwantler, A. Bernhard-Walcher (Hrsg.), *Griechische und römische Statuetten und Grossbronzen*, (Akten der 9. Internationalen Tagung über antike Bronzen (Wien 1986), Vienne, 1988, 258-264.
- Moreno 1994** : P. Moreno, *Scultura ellenistica*, Rome, 1994, 969 p.
- Moreno 1995** : P. Moreno (dir.), *Lisippo. L'arte e la fortuna*, catalogue de l'exposition de Rome, Rome, 1995, 519 p.
- Moreno 2002** : P. Moreno, *Il genio differente. Alla scoperta della maniera antica*, Milan, 2002, 207 p.
- Morizot 1989** : P. Morizot, Remarques sur l'âge du mariage des jeunes Romaines en Italie et en Afrique, *CRAI*, 3, 1989, 656-669.
- Raftopoulou 2000** : E. G. Raftopoulou, *Figures enfantines du musée national d'Athènes. Département des sculptures*, Munich, 2000, DAIA, 91 p., 96 pl.
- Ridgway 1990** : B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331-200 BC*, Bristol, 1990, 405 p.
- Rolley 1970** : Cl. Rolley, Nattes, rubans et pendeloques, *BCH*, XCIV, 1970, 551-565, 9 fig.
- Rolley 1999** : Cl. Rolley, *La sculpture grecque*, 2, Paris, 1999, 440 p.
- Rose 1997** : C. B. Rose, *Dynastic commemoration and imperial portraiture in the julio-claudian period*, New York, Cambridge University Press, 1997, 314 p.
- Rousselle 1994** : A. Rousselle, La politica dei corpi : tra procreazione e continenza a Roma, in : *Storia delle donne. L'Antichità*, P. Schmitt Pantel (dir.), Bari, Laterza, 1994, 258-303.
- Rühfel 1984** : H. Rühfel, *Das Kind in der griechischen Kunst*, Mayence, Kulturgeschichte der antiken Welt, 18, 1984, 378 p.
- Schmidt 1997** : E. Schmidt, Venus, *LIMC*, VIII, Zurich-Dusseldorf, 1997, 192-230, fig. p. 132-164.
- Schröder 2004** : S. F. Schroeder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid, 2. Idealplastik*, Mayence, 2004, 537 p.
- Sebesta 2001** : J. L. Sebesta, Symbolism in the costume of the roman woman, in : J. L. Sebesta, L. Bonfante (dir.), *The world of roman costume*, Madison, University of Wisconsin Press, 2001, 46-53, fig. 2.1.
- Sensi 1980-1981** : L. Sensi, Ornatus e status sociale delle donne romane, *Annali della Facoltà di Lettere e filosofia, università degli studi di Perugia*, ns., XVIII, 1980-1981, 53-102.
- Shaw 1987** : B. D. Shaw, The age of roman girls at marriage: some reconsiderations, *JRS*, 77, 1987, 30-46.
- Simon 1994** : E. Simon, Poseidon, *LIMC*, VII, 1, Zürich/Munich, 1994, 446-479.
- Simon, Bauchhens 1994** : E. Simon, G. Bauchhens, Poseidon / Neptunus, *LIMC*, VII, 1, Zürich/Munich, 1994, 483-500.
- Stubbe Østergaard 2008** : J. Stubbe Østergaard, Emerging colors: roman sculptural polychromy revived, in : R. Panzanelli, E. D. Schmidt, K. D. S. Lapatin (dirs.), *The color of life: polychromy in sculpture from Antiquity to present*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum and the Getty Research Institute, 2008, 40-61, fig. 30-49.
- Todisco 1993** : L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo*, Milan, 1993, 507 p.
- Vorster et alii 1993** : C. Vorster, G. Daltrop, H. Oehler, *Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Katalog der Skulpturen, II, 1. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit, 1. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Mayence, 1993, 330 p.
- Walde 1978** : E. Walde, Die Aufstellung des aufgestützten Poseidon, *AM*, 93, 1978, 99-107.

# Un groupe de sculptures monumentales impériales réemployées dans du bâti du XVIII<sup>e</sup> s. à Nîmes

**Richard Pellé**

Chargé d'études, Archéologue Inrap  
Centre de Nîmes

## Résumé

En 2004, un diagnostic archéologique a été effectué Place du Chapitre à Nîmes, sur des dépendances du Palais Episcopal. Dans les fondations des écuries bâties vers 1760, de nombreux éléments de mobilier lapidaire et de sculptures ont été trouvés.

Un groupe de sculptures a attiré notre attention. Il s'agit de 2 statues en ronde-bosse, étêtées, en calcaire oolithique et façonnées pour moitié, la face arrière étant seulement dégrossie. Sans savoir dans quel monument peut s'insérer ce groupe, il est intéressant de noter la similitude de facture qui atteste d'une main unique.

Ces statues d'une dimension supérieure à la nature représentent des hommes, l'un en toge et l'autre en tenue militaire ; quelques fragments appartiennent aussi à une statue féminine en longue tunique.

Si les deux personnages vêtus civilement n'apportent pas d'éléments d'identification mais quelques indices de datation, le troisième personnage porte une cuirasse sans *cinctorium*, le *paludamentum* jeté sur l'avant-bras droit et un emblème sur le plastron : le *gorgoneion*. Il pourrait s'agir d'une statue impériale, d'un officier de très haut rang ou de la représentation d'une divinité guerrière.

**Mots-clefs** : Sculpture, Monumentale, Groupe, Cuirasse, Togatus, Augustus, Nîmes, Calcaire, Oolithique.

## Abstract

In 2004, an archaeological investigation was made in the Place du Chapitre, Nîmes, on outbuildings of the Episcopal Palace. Many stone architectural elements and sculptures were found in the foundations of stables that were built around 1760. A group of sculptures caught our attention: two headless statues, sculpted in the round from oolitic limestone, with the front shaped and the backside only roughly-hewn. Without knowing to which monument this group belongs, it is interesting to note the similarity of workmanship that demonstrates a single hand.

These statues are larger than life-size with one in a toga and the other in military uniform. There are also some fragments belonging to a female figure in a long tunic. The two people dressed in civic clothing do not provide elements for identification, but do provide some clues for dating. The third character is wearing armor without a *cinctorium*, with the *paludamentum* thrown over the right forearm, and an emblem on the front plate: the *gorgoneion*. This could be an imperial statue, an officer of high rank, or the representation of a warrior deity.

**Keywords**: Sculpture, Monumental, Group, Cuirass, Togatus, Augustus, Nîmes, Limestone, Oolitic.

**E**n préalable à l'aménagement d'une partie des jardins et des dépendances de l'ancien Palais Episcopal, actuel Musée du Vieux Nîmes, situé au cœur de la ville médiévale, un diagnostic archéologique a été réalisé au début de l'été 2004 dans l'espace enclos du Chapitre<sup>1</sup>. Il fût suivi par une fouille l'année d'après<sup>2</sup> qui compléta les observations sur le mobilier lapidaire recueilli lors du diagnostic et que nous abordons dans cette étude.

Lors du diagnostic, les maçonneries de fondation des écuries de l'évêché ont livré quatre-vingt-quatorze fragments de pièces architecturales ou sculpturales (**fig. 1**). La quasi-totalité (92) provient d'un dé de fondation (SU 1201) d'un des piliers intérieurs de soutènement de cette dépendance construite entre 1760 et 1765. À ce jour, un simple nettoyage des blocs avec enlèvement du mortier adhérent moderne a pu être effectué en 2004 et les fragments ont été déposés à la réserve du Musée Archéologique de Nîmes dans l'attente d'une éventuelle restauration.

Nous avons pu observer une autre fondation de pilier (SU 2093) qui comportait entre autres un nombre important de blocs moulurés (**fig. 2**). Ce dé ne fût pas démonté avant l'aménagement car il était situé hors de l'emprise du projet ; il devrait être encore en place. Il est probable qu'il contient des éléments complétant les sculptures étudiées.

Les éléments recueillis dans ce dé SU 1201 sont réalisés en trois matériaux différents, un calcaire urgonien de structure oolithique provenant des carrières du Bois des Lens situées à 25 km de Nîmes, un calcaire pur du Barrémien inférieur dit de Barutel et un calcaire pur de l'Hauterivien supérieur communément dénommé de Roquemaillère mais qui représente plusieurs gisements en bordure nord-ouest de la ville. Chaque matériau est utilisé en fonction de ses caractéristiques physiques, chimiques, ou simplement techniques. Ainsi, le calcaire oolithique convient particulièrement pour la sculpture ou les pièces architecturales largement affouillées (**fig. 3 ; 1, 2 et 3**). Le calcaire de Barutel est apprécié pour l'extraction de blocs de très grande dimension qui peuvent être décorés de bas-relief (**fig. 3 ; 4**) et le calcaire de Roquemaillère qui est souvent extrait dans des lits de faible épaisseur sert autant à des œuvres de faibles dimensions qu'à des réalisations plus importantes (colonnes ou piliers monolithiques par exemple : **fig. 3 ; 5**).

## La statuaire

Parmi les quatre-vingt-quatorze pièces, de nombreux fragments de statuaire en calcaire du Bois des Lens ont été individualisés, totalisant environ quarante-six pièces. Une grande partie de ces dernières comportent des cassures « fraîches » et s'assemblent entre elles. Elles ont permis de reconnaître 2 personnages, un homme en toge et un homme en cuirasse, l'un et l'autre bien identifiés par la présence de la pomme d'Adam sur la base conservée du cou (**fig. 4**).

## L'aspect technique

Ces fragments présentent les mêmes caractéristiques techniques de taille de la pierre. Il s'agit de statues en ronde-bosse. Cependant, à partir de la moitié latérale du corps, le détail de la sculpture s'estompe et l'ébauche de leur face arrière montre qu'elles étaient destinées à être vues uniquement de face. En partant du centre des faces dorsales, elles sont dégrossies à la broche sur une faible surface, puis, symétriquement, au taillant bretté. Ce dernier outil initial de dégrossissage ou d'épannelage du bloc est suivi par l'utilisation du ciseau grain d'orge qui définit la morphologie et donne l'orientation à la forme finale (**fig. 4 ; 3, 5 ou 7**). Enfin, le ciseau ou le gravelet sont les outils employés pour façonner la face frontale. On dénote aussi quelques rares traces de l'utilisation du trépan et d'un foret de petite dimension dans le décor de la cuirasse, le plus souvent gommées par le ciseau. Un polissage par abrasion, principalement sur les parties dénudées, complète la finition des statues.

La statue cuirassée porte au niveau de la nuque un large renfort épargné par le sculpteur, une *puntellatura* qui n'a pas été observée sur l'autre statue.

Ces deux statues auxquelles peut s'ajouter un unique fragment, semble-t-il, d'un personnage féminin en longue tunique (**fig. 3 ; 1**)<sup>3</sup> montrent une semblable facture soignée sur la partie avant et paraissent provenir d'une seule main artistique. Un seul sculpteur semble avoir réalisé ce groupe statuaire, attesté par les mêmes traces d'outils ou les mêmes sens de progression de ces dernières.

3. Il n'a pas été possible de définir si d'autres fragments appartiennent à cette statue dont nous possédons un morceau du bas de la robe et où, sous les plis du vêtement, nous voyons se dessiner l'extrémité du pied gauche chaussé.

1. Maufas, Pellé 2004.

2. Maufas *et al.* 2007.

### Le togatus

Le personnage est debout, vêtu d'une tunique de dessous et d'un manteau (**fig. 5**). D'autres fragments (plis de vêtement essentiellement) appartiennent à cette statue mais il n'est pas possible de les assembler actuellement sans une restauration au moins partielle.

Son bras droit est replié sur l'abdomen et il est enveloppé dans le manteau selon le type *bracchio cohibito*. La main droite tient les plis d'un pan du manteau. Malgré la cassure, l'orientation des plis du manteau montre que la main leur imprime un léger mouvement vers le centre du torse, leur donnant ainsi une forme ondulée.

Le bras gauche est pendant le long du corps mais le coude absent devait être plié ainsi que le montre l'avant-bras, levé légèrement, bien attesté par la position des plis du manteau.

La cassure au niveau du cou indique que la statue a été sculptée dans un bloc monolithe. La hauteur de cette statue d'après les collages obtenus et malgré son état fragmentaire peut être estimée entre 1,80 m et 2,10 m.

Aucune trace de peinture n'a pu être relevée sur la surface de la statue.

L'étude approfondie de H. R. Goette sur la typologie des représentations de la toge romaine dans la sculpture antique permet d'avancer une hypothèse de datation pour cette œuvre. Le bras droit maintenu dans cette position si caractéristique, avec la main serrant un pan du manteau et le ramenant sur le torse, correspond très précisément aux groupes A.b ou A.c de sa typologie<sup>4</sup>. Il avance une datation pour cette mode vestimentaire qui apparaîtrait pour le premier groupe à la fin de la République et se poursuivrait sous le règne d'Auguste (100 av. J.-C., 14 ap. J.-C.), et pour le second, serait datable à la période augusto-tibérienne (31 av. J.-C., 37 ap. J.-C.).

Les hanches et les cuisses du personnage n'étant pas préservées, il est difficile de juger si la longueur du *sinus*, une des caractéristiques les plus pertinentes pour différencier les deux groupes, est importante (**fig. 6**). D'autres assemblages futurs de blocs permettront peut-être de préciser cette question.

### Le cuirassé

Le personnage masculin est en position debout, vêtu d'une tunique et d'une cuirasse. Plusieurs fragments comportent des cassures « fraîches » et quelques-uns montrent des collages (**fig. 7**). Cependant, des lacunes

existent sur le côté gauche principalement (épaulière en lanières frangées et avant-bras qui ne présentent pas de liaison) attestant que la statue devait être pratiquement entière lors de son débitage pour l'utilisation dans les piliers de l'évêché. Quelques fragments de membres inférieurs<sup>5</sup>, parfois largement endommagés, semblent appartenir aussi à cette statue.

La cuirasse présente un plastron lisse avec une musculature bien marquée. Elle ne comporte aucune décoration plaquée hormis le *gorgoneion* situé au niveau du plexus. Ce dernier dont on distingue les ailes et une partie de la chevelure atteint une dimension proche des 20 cm (restitués), s'encadrant entre les deux rabats ou épaulières de maintien de la cuirasse, sans charnière visible.

Une double rangée de *ptéryges* assez allongées et en forme de « langue », peu écartées, de longueurs assez parallèles, et soulignées par une bordure, ceint la base du plastron. L'absence de charnières permettant une articulation de ces longues *ptéryges* semble indiquer que le matériau dont elles sont faites n'est pas du métal mais une matière plus souple comme du cuir. Elles recouvrent de longues lanières frangées légèrement ondulées, probablement en cuir. D'autres lanières en cuir émergent aussi de la cuirasse à hauteur des épaules, les recouvrant et protégeant le haut des bras.

Le personnage revêt une tunique dont l'ourlet inférieur est très court. Les manches assez longues descendent à la base du biceps. L'avant-bras gauche supporte le *paludamentum* qui ne s'individualise pas sur d'autres parties de la cuirasse.

Sur le fragment du haut du buste, nous pouvons voir une partie du cou formant un bloc unique avec un épais renfort. La tête n'est pas amovible. Cependant, la statue n'a probablement pas été sculptée dans un bloc monolithe. En effet, un trou de goujon de section carrée se discerne au centre du bras droit cassé et épaufré. Il s'agit sans doute de la fixation d'un bras rapporté<sup>6</sup>, certainement trop saillant par rapport au tronc (et aux dimensions du bloc brut) et en position levée ainsi que l'atteste l'orientation horizontale, voire plutôt surélevée, du reliquat des lanières.

La hauteur de la statue peut être estimée entre 2 et 2,20 m et celle-ci, pas plus que la précédente n'arbore de trace de peinture.

4. Goette 1990, 25-27.

5. Il s'agit notamment d'un fragment qui pourrait être une partie de cuisse et sur lequel on note le bout frangé de lambrequins ainsi qu'un probable fragment de mollet avec un renfort latéral, peut-être l'extrémité du *paludamentum*.

6. Une autre hypothèse peut aussi être envisagée mais demeure peu vraisemblable. Il pourrait s'agir d'une réfection de la statue après le bris du bras.



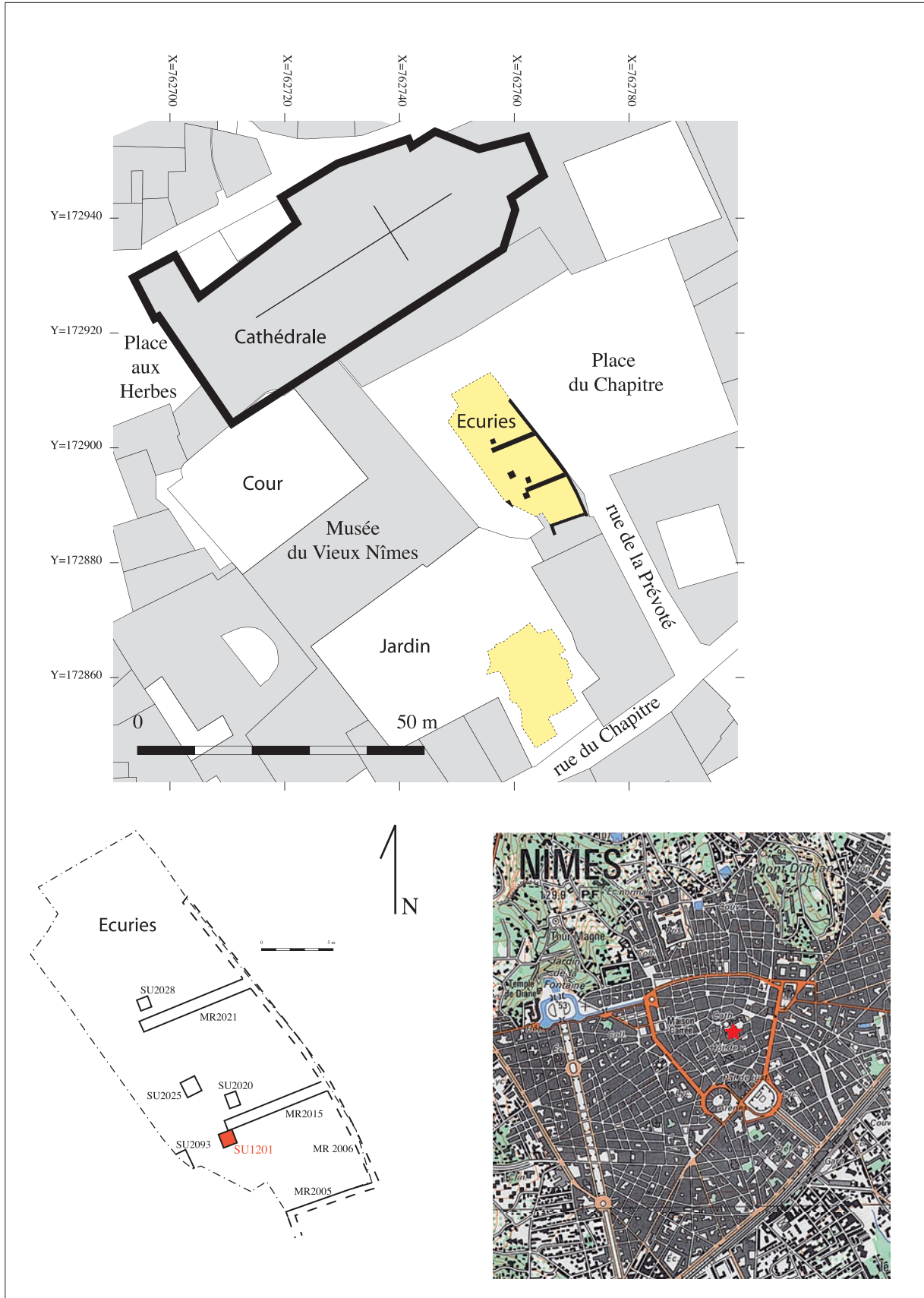


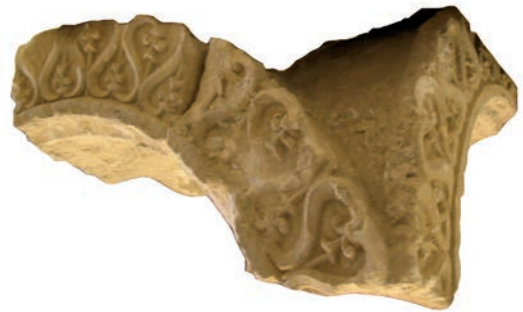
Fig. 1. Localisation du site de découverte des principaux éléments sculptés (d'après Maufra *et al.* 2007).



Fig. 2. Un des dés de fondation des écuries (SU2093) contenant du mobilier lapidaire (cliché R. Pellé).



1



2



4



3



5

Fig. 3. Quelques fragments retrouvés dans le pilier SU 1201 ; statuaire (1-3), arc quadriges monolithe (2), bas relief avec aigle (4), éclat de pilier décoré de rinceaux (5) (clichés et DAO R. Pellé).





1



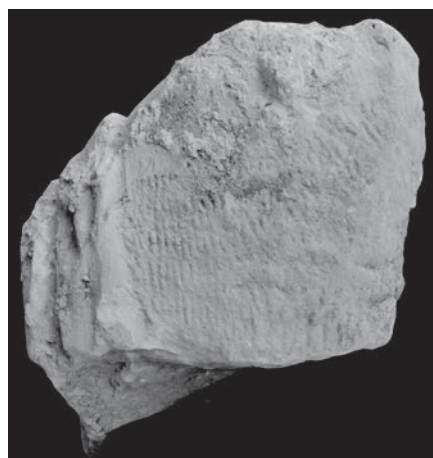
2



3



4



5



6



7

Fig. 4. Fragments du groupe statuaire. Le cuirassé ; lambrequins et *ptéryges* vus de face et de côté (1 et 3), torse (2), avant-bras avec *paludamentum* (4). Le *togatus* ; face extérieure de l'avant-bras (5), encolure (6), éclat du « dos » (7) (clichés et DAO R. Pellé).

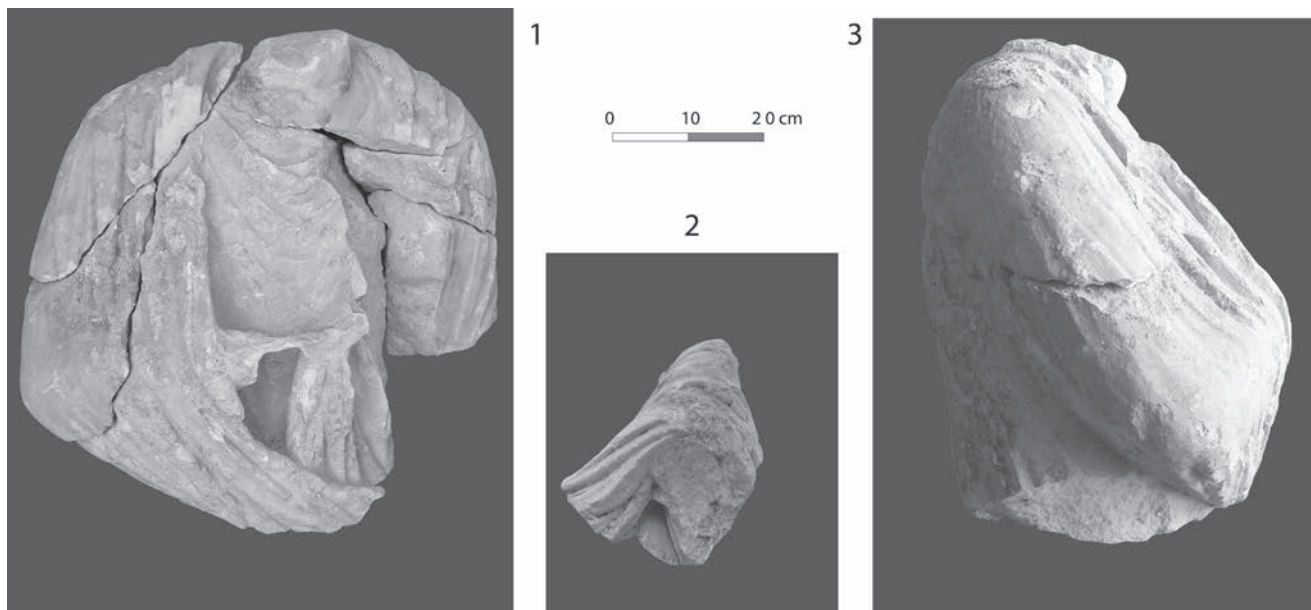


Fig. 5. Vue de face (1) et de profil de la statue (3) ; au centre se trouve l'avant-bras gauche (2) (clichés et DAO R. Pellé).

A b: 'Pallium type'  
(ca. 100 BC-14 AD):



A c: *Bracchio cohibito + sinus*  
(Aug.-Tib.: ca. 31 BC-37 AD):



Fig. 6. Deux représentations de statues avec une *toga exigua*, en *bracchio cohibito* selon la typologie de H. R. Goette (d'après Goette 1990).

La cambrure du dos et l'arrondi de la hanche droite témoignent d'un déhanchement léger qui pourrait indiquer une posture en *contrapposto*, dont l'exemple le plus significatif est la statue d'Auguste de Prima Porta ainsi que la représentation de Tibère qui se trouve au centre du poitrail de cette dernière.

Le bras droit haut levé alors que le gauche est nettement plié renvoie à la position adoptée par le général faisant une *adlocutio* à ses troupes, représentation très

classique du Prince en tenue militaire au Haut-Empire (fig. 7 ; 4). La présence de la tête de Méduse et les dimensions même de la statue confirment qu'il s'agit d'un officier de très haut rang. Le *gorgoneion* est en très haut-relief et apparaît penché vers l'avant. Cet indice sous-entend une surélévation de la statue sur un socle ; il est ainsi visible par un spectateur proche et qui possède peu de recul d'observation.

Les *ptéryges* et les lanières frangées montrent qu'il s'agit d'une cuirasse de type classique, sans le *cinctorium*, élément caractéristique des statues ou des bas-reliefs en cuirasse qui apparaît au début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. et demeure en usage jusqu'à la fin de l'Empire.

C. C. Vermeule<sup>7</sup> met en valeur une disparité entre les périodes julio-claudienne et flavienne dans la représentation des statues impériales cuirassées. Il note une simplification dans le traitement des *ptéryges* ainsi que leur raréfaction.

Ingrid Laube<sup>8</sup> relève que les armures avec des *ptéryges* classiques semblent toujours désigner un membre important de l'Empire au I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. contrairement aux seules lanières qui sont plutôt utilisées pour des figures mineures, ou qui ne représentent pas toujours une caractéristique militaire, se différenciant en cela de la première moitié de l'époque augustéenne avec l'Auguste de Prima Porta.

7. Vermeule 1959.

8. Laube 2006, 218.





1



2



3



4

Fig. 7. Vue de face (1) et de profil de la statue (2) ; en (3), vue de coté de l'avant-bras gauche, plié à angle droit, avec l'extrémité de la manche de la tunique et supportant le *paludamentum* ; en (4), restitution hypothétique de la posture de la statue (clichés et DAO R. Pellé).



Fig. 8. Partie supérieure du pilastre en calcaire pur provenant des fouilles de la Place du Chapitre (1) et base du pilastre en calcaire pur provenant des fouilles du mur tardo-antique de 1976, actuellement présenté dans le Tribunal (2) (clichés R. Pellé).

Ainsi que le souligne K. Stemmer<sup>9</sup>, le torse bien développé anatomiquement, la forme et le type des *ptéryges* et lanières semblent indiquer préférentiellement une datation autour de la seconde moitié du règne d'Auguste.

### La provenance du mobilier lapidaire

S'il est impossible de connaître avec précision le lieu initial de mise en place de ces statues, on peut toutefois se poser la question de la source d'approvisionnement en mobilier lapidaire dans le cadre de la construction épiscopale du XVIII<sup>e</sup> s. et la destruction, étonnante pour l'époque, de sculptures en ronde bosse d'aussi grandes dimensions.

Des fragments d'un pilastre adossé monolithe, orné sur sa face principale de rinceaux d'acanthe, nous fournissent des indications précieuses (fig. 8). Les trois-quarts supérieurs de ce pilastre proviennent du chantier de fouilles de la Place du Chapitre alors que la base de ce même pilastre avait été retrouvée en place en 1976 dans



Fig. 9. Proposition de restitution du groupe statuaire (abstraction faite de la statue féminine) (clichés et DAO R. Pellé).

le mur d'enceinte tardo-antique<sup>10</sup> qui est daté probablement du V<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>11</sup>

Le mur épais de six mètres fermait le *castrum* des arènes et de très nombreux blocs hétéroclites composent sa fondation et son blocage. De nombreuses découvertes de sculptures ou de blocs d'architecture sont mentionnées depuis le XVI<sup>e</sup> siècle dans le périmètre de ce pan de mur. Ce dernier encore visible se situe sous le palais de justice actuel qui reprend l'emplacement des anciennes prisons construites à partir des années 1758, date à laquelle furent détruits les bâtiments du présidial qui occupait antérieurement les lieux.

On peut supposer qu'à cette occasion, des matériaux de construction en tout genre ont été vendus à l'évêché pour l'édification des annexes du palais épiscopal (déjà bâti), érigées peu après.

Les statues et le restant du mobilier lapidaire peuvent provenir de ce mur, démembré à l'insu total des « Antiquaires » de l'époque comme Jean-François Séguier ou Léon Ménard, d'ailleurs conseiller du Présidial, qui auraient sans doute souhaité récupérer de

9. Stemmer 1978, 126.

10. Dedet, Garmy, Pey 1981, 162

11. Manniez, Pellé 2009, 15.

la statuaire monumentale, somme toute, en bon état de conservation malgré l'absence certaine des têtes.

### La « mise en scène » des statues

Ce trio apporte quelques remarques qui permettent de cerner leur mise en place originelle.

Les statues représentent deux hommes d'une taille supérieure à la nature, d'environ 2 m sans compter le socle, le cuirassé semblant un peu plus grand que le personnage en toge (**fig. 9**) et une femme dont ne pouvons préciser la nature hormis le fait que l'exécution soit identique à celui des deux hommes.

L'homogénéité de l'exécution des statues montre qu'elles ont été réalisées en même temps par un seul sculpteur. Il est toutefois impossible de préciser s'il s'agit d'une composition ou si les statues étaient isolées.

Le matériau de la statuaire n'est pas érodé par les intempéries. Elles se trouvaient placées dans un espace protégé et clos.

Il semble probable que le sujet cuirassé était posé sur un socle élevé comme paraît le dévoiler la disposition du *gorgoneion*, mais aucun élément ne permet cette hypothèse pour les deux autres statues.

Les trois statues sont parfaitement sculptées sur un peu plus de la moitié alors que le restant n'est qu'ébauché, voire simplement épannelé. Le large renfort sur la nuque du cuirassé, inesthétique, montre aussi qu'il ne pouvait être placé que dans une niche ou un renfoncement, sans possibilité d'être vu par derrière.

La monumentalité des statues, bien avérée pour le cuirassé, laisse supposer qu'elles étaient installées dans un espace public ou semi-public, réalisées sous le patronat d'une autorité. Les dimensions toutefois demeurent raisonnables, en comparaison de la statue d'Auguste du théâtre d'Orange, et nous pouvons envisager qu'elles étaient placées dans un petit espace fermé à une faible hauteur de manière à voir le détail des sculptures.

### La datation

Nous avons vu que deux critères permettent d'établir la date de fabrication de ces statues. Le *togatus* par son attitude et sa mode vestimentaire est certainement une oeuvre augustéenne. En effet, nous pouvons difficilement faire remonter l'exploitation réfléchie et systématisée du calcaire du Bois des Lens avant le Principat<sup>12</sup>.

Le personnage en armure par la typologie de sa cuirasse est probablement datable de la seconde moitié du règne d'Auguste.

Nous avons donc un groupe qui pourrait se caler dans la première décennie de notre ère mais dont nous ignorons ce qu'il évoque et quels en sont les personnages figurés. Quelques pistes peuvent cependant être avancées et certaines écartées.

### La représentation

La représentation d'une divinité masculine en armure, en l'occurrence Mars, l'une des seules à être figurée régulièrement ainsi, ne semble pas devoir être prise en considération.

Sous Auguste, la divinité est largement employée dans la propagande du Prince sous les traits de Mars Ultor. Un bas-relief d'Alger<sup>13</sup> l'associe d'ailleurs à Vénus, divinité féminine vêtue d'une longue robe et à Jules César, le bassin recouvert d'une cape, trio qui ne serait pas sans rappeler le nôtre si ce n'était pour la figure dénudée de César divinisé.

Cependant, plusieurs détails ne correspondent pas aux représentations connues et caractéristiques du dieu.

Généralement, la morphologie de la musculature, avec des veines saillantes, est largement développée comme dans le cas du Mars Ultor en ronde-bosse des Musées du Capitole ou du Palazzo Altemps, ce qui ne semble pas être le cas pour notre statue.

De plus, le dieu est fréquemment évoqué avec une pilosité et une chevelure importantes qui cache amplement le cartilage thyroïde et masque la nuque. Un exemple des plus flagrants est une tête monumentale de Mars Ultor proposée dans une vente aux enchères par Christie's le 16 juin 2006, lot 285 (**fig. 10**). Or, aucune de ces deux particularités n'est observée sur le cou du cuirassé que nous présentons, sans doute glabre et avec des cheveux courts.

Enfin, le dieu est généralement accompagné de son bouclier rond, parfois porté sur les bas-reliefs ou le plus souvent posé à terre, le dieu s'appuyant dessus, pour de la statuaire en haut-relief ou en ronde-bosse. Les positions du bras et de l'avant-bras forment un angle très ouvert dans ce dernier cas ce qui n'est pas du tout la situation du cuirassé qui a son avant-bras disposé à l'horizontale.

12. Bessac 2002, 33.

13. Il s'agit d'un autel provenant de Carthage et conservé à Alger, au Musée national des antiquités (Zanker 1988, fig. 151).





Fig. 10. Tête monumentale de Mars Ultor en marbre blanc (cliché extrait du site web <http://www.thecityreview.com/s06cant.html>).

Pour finir, si nous estimons que les statues forment un groupe, la position apparemment statique du *togatus*<sup>14</sup> ne rentre guère dans une composition mettant en scène des divinités ou des figures allégoriques.

Nous préférons abandonner cette piste qui ne semble pas devoir aboutir pour se tourner vers des représentations plus humaines.

La monumentalité de l'œuvre et la position typique du cuirassé en train d'haranguer les troupes en font un officier de très haut rang, un général, peut-être un *imperator*, voire un empereur.

Sous Auguste, la famille impériale est largement mise à l'honneur à Nîmes. Agrippa et sa descendance assument le rôle de « patron » de la cité<sup>15</sup> et cette faveur perdure pendant plusieurs décennies. Il semble douteux dans ce contexte qu'un officier local, fût-il général<sup>16</sup>, se soit fait représenter dans cette dignité, qui plus est avec une dimension largement supérieure à la nature, ce qui aurait sans doute été considéré comme une offense envers le Prince et sa dynastie nouvellement fondée.

Si la quasi totalité des statues impériales avérées ou considérées comme telles malgré l'absence de portrait sont en marbre, blanc ou de couleur, il ne faut pas cependant oublier que quelques-unes sont façonnées dans des matériaux jugés moins nobles, en pierre calcaire ou en

basalte. Certains exemplaires de ces statues cuirassées sont présentés par K. Stemmer qu'il reconnaît en tant que statues impériales par la richesse de leurs décors<sup>17</sup>.

Toutefois, ces appréciations stylistiques ou simplement matérielles ne doivent pas faire oublier qu'il s'agit de critères subjectifs. Un nombre majeur de statues peuvent avoir appartenu à la famille princière ou à ses proches mais la qualité du matériau ou la pauvreté de l'ornementation ont fait que ces statues ont été écartées, intentionnellement ou non, de la liste des statues impériales.

Il faut toutefois rappeler à l'instar de J.-C. Bessac que la pierre du Bois des Lens est un calcaire qui possède d'excellentes propriétés et qu'il rivalise sans difficulté avec les marbres blancs, dont le très apprécié *Lunense* (Carrare), exploité et pourtant rarement utilisé en Narbonnaise au début du Principat (Bessac 2002, 33-34).

La Maison Carré dont l'achèvement de la construction est établi vers 2-3 ap. J.-C. est sans contexte le meilleur exemple des réalisations audacieuses accomplies avec cette pierre que nous pouvons qualifier de « marbrière » dans un temple où l'usage du marbre importé est totalement banni.

Comme le souligne justement P. Gros, la construction d'un tel monument ne peut être laissée « à la discrétion des évergètes locaux » et suggère une autorisation de la part du Prince ainsi qu'un encadrement dans son exécution (Gros *et al.* 2011, 15-18). Et pourtant, le marbre, contrairement aux monuments contemporains de l'*Urbs*, ne se retrouve pas dans cette composition fondamentale du forum nîmois et d'un symbolisme élevé, absence liée à « la limite de la bienveillance impériale » et au statut juridique de la cité (Gros *et al.* 2011, 19).

Dans cette optique, rien n'indique que le calcaire oolithique des Lens n'ait pas pu servir à la réalisation de sculptures impériales à cette époque mais, comme c'est encore le cas, les rares fragments retrouvés pouvant être abordés sous cet angle sont systématiquement écartés de cette possibilité.

Cependant, l'homogénéité de ses lits et sa bonne tenue, ses caractéristiques minéralogiques qui garantissent une conservation de l'objet façonné, sa blancheur éclatante, la semi-fermeté de cette pierre chantante et le poli parfait qui peut être obtenu par abrasion, tout

14. Et sans doute aussi celle de la statue féminine où les plis de la robe tombent bien verticalement.

15. Gros *et al.* 2011, 14.

16. À ce jour, aucun témoignage épigraphique ou autre de l'existence d'un général nîmois pour la période augusto-tibérienne n'a été trouvé.

17. Stemmer 1978, 26, 53 et 118.



concourt à faire de ce calcaire un support idéal à la statuaire monumentale, surtout lorsque le marbre fait défaut à Nîmes au changement d'ère.

### Hypothèses de restitution

Nous avons trois personnages en ronde-bosse, un militaire, un homme en toge et une femme, tous apparemment plus grands que nature, datable du début du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C. et placés dans une niche et un espace clos. Nous ne savons pas toutefois si le groupe est complet ou si d'autres statues accompagnaient ces trois figures.

Un élément à prendre en compte est le bon état de conservation général des statues. Ce trio a probablement été préservé de toute atteinte pendant plusieurs siècles avant de finir avec vraisemblance dans les fondations du mur tardo-antique de l'Amphithéâtre ou ses abords. Ce facteur montre aussi dans quelle considération était tenu ce groupe statuaire.

Si nous considérons qu'ils sont des représentations de personnages ayant vécu, les dimensions imposantes et le *gorgoneion* peuvent les rattacher aux seuls membres de la famille impériale et nous ne pouvons envisager qu'il s'agisse de statues ayant une origine privée (provenant d'un mausolée d'une riche famille locale par exemple).

Comme le souligne si bien C. Carrier, il n'existe à Nîmes aucune effigie de la famille julienne (Carrier 2005, 27) alors que la ville leur doit son embellissement urbain et parmi les plus fondamentaux monuments (enceinte, sanctuaire, forum, etc...).

### De qui s'agit-il ?

Si Auguste, empereur dont les sculptures sont fréquentes et souvent bien conservées, fait partie du groupe, il ne peut être que le cuirassé qui est le plus grand. Le Prince ne saurait être représenté plus petit qu'un autre membre de sa dynastie où une hiérarchie s'impose. Nous pourrions alors avoir Agrippa en toge, ce qui est peu probable au regard de son statut de général ou Tibère après sa réhabilitation en 4 ap. J.-C.<sup>18</sup> (qui par contre n'a que de très rares figurations connues en armure), la femme pouvant être aussi bien Livie, Julie que tout autre personnage féminin proche.

Il pourrait aussi s'agir d'Agrippa figuré en général avec d'autres membres de sa famille mais son décès en 12 av. J.-C. est précoce par rapport aux datations des sculptures et convient mal pour un groupe où Caius, trop jeune, serait en toge par exemple. À moins que cela ne soit une représentation posthume.

Mais ne pourrions-nous pas avoir aussi un groupe composé de Caius et Lucius alors que le premier, *patronus* de Nîmes, a déjà fait ses preuves en tant que général sur la frontière arménienne en 1 av. J.-C et que son frère a seulement revêtu la toge virile sans avoir eu le temps d'assumer de fonction particulière tout en étant consul désigné ? Il pourrait s'agir de statues exécutées probablement avant leurs décès et leurs héroïisations en 2 puis en 4. Un temple majestueux, la Maison Carrée, leur est par ailleurs dédié et occupe la place habituellement réservée au Capitole sur le forum de la cité. Ce groupe statuaire pourrait tout à fait prendre place dans des niches à l'intérieur du temple dont nous ignorons l'aspect originel<sup>19</sup>. Cette piste de recherche n'est pas à exclure.

Il est impossible en l'état de trancher et de restituer l'appartenance de ces sculptures à tel ou tel personnage faute de portraits, mais le faisceau d'arguments que nous venons d'évoquer nous incite à conclure que nous sommes plutôt en présence de membres de la famille impériale que d'effigies divines ou celles de membres de l'élite locale.

### Bibliographie

- Bessac 2002** : J.-C. Bessac, Les carrières du Bois des Lens (Gard), *Gallia* 59, Paris, 2002, 29-51.
- Carrier 2005** : C. Carrier, *Visages de Princes, images du pouvoir. Le portrait impérial des époques augustéenne et tibérienne*, Catalogue d'exposition, Nîmes, 2005, 34 p.
- Dedet, Garmy, Pey 1981** : B. Dedet, P. Garmy, J. Pey, Découverte d'une enceinte de l'Antiquité tardive ou du haut Moyen Age à Nîmes (Gard), *Bulletin de l'École Antique de Nîmes* 16, 1981, 147-163.
- Fiches, Veyrac 1996** : J.-L. Fiches, A. Veyrac, Nîmes, 30/1, *Carte archéologique de la Gaule*, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1996, 634 p.
- Goette 1990** : H. R. Goette, *Studien zu Römischen Togadarstellungen, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur*, 10, Philipp von Zabern, Mayence, 1990, 207 p.

18. Suétone nous apprend que les citoyens de Nîmes brisèrent les statues de Tibère lors de son exil à Rhodes ; si ce dernier appartient au groupe, cela ne peut être qu'après cette date (Suétone, Tib., XIII,1).

19. Il est intéressant de rappeler que plusieurs statues ou fragments de statuaire en calcaire du Bois des Lens ont été trouvés aux abords du péribole du temple. Des propositions d'attribution ont été faites anciennement, les rattachant à des statues d'édiles (Fiches, Veyrac 1996, 634).

**Gros et al. 2011** : P. Gros, J.-C. Golvin, G. Caillat, O. Poisson, D. Darde, T. Algrin, *La Maison Carrée de Nîmes. Un chef-d'œuvre d'architecture*, Nîmes, Édition Ville de Nîmes, 2011, 176 p.

**Laube 2006** : I. Laube, *Thorakophoroi : Gestalt und Semantik des Brustpanzers in der Darstellung des 4. bis 1 Jhs. v. Chr.*, Tübinger archäologische Forschungen 1, Marie Leidorf, Rahden, 2006, 258 p.

**Manniez, Pellé 2009** : Y. Manniez et R. Pellé, *Nîmes, 33 rue de l'Aspic : un nouveau segment de l'enceinte du castrum des Arènes*, Rapport de découverte fortuite, SRA Languedoc-Roussillon, Nîmes, 2009, 28 p.

**Maufras, Pellé 2004** : O. Maufras et R. Pellé, *Premières investigations archéologiques aux abords de la Place du Chapitre à Nîmes*, Rapport final d'opération de diagnostic archéologique, Inrap, SRA Languedoc-Roussillon, Nîmes, 2004.

**Maufras et al. 2007** : O. Maufras, E. Plassot, G. Caillat, V. Abel, V. Bel, R. Pellé, *La Place du Chapitre et ses abords à Nîmes (Gard). Vestiges de l'occupation aux abords de la Place du Chapitre du II<sup>e</sup> siècle avant notre ère au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rapport final d'opération de diagnostic archéologique, 2 volumes, Inrap, SRA Languedoc-Roussillon, Nîmes, 2007.

**Stemmer 1978** : K. Stemmer, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin, Gebrüder Mann, 1978, 267 p.

**Vermeule 1959** : C. C. Vermeule, *Hellenistic and Roman Cuirassed Statues*, *Berytus 13, fasc 1*, 1959, 1-82.

**Zanker 1988** : P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor (Michigan), 1988.



# Les « chapiteaux à têtes » de Château-Bas à Vernègues (13). Premières réflexions sur les chapiteaux figurés pré-augustéens de Gaule du Sud

**Sandrine Agusta-Boularot**

Professeur Archéologie et Histoire de l'Art des mondes romains

Université Paul Valéry-Montpellier 3 et UMR 5140-CNRS « Archéologie des Sociétés Méditerranéennes »

Labex ARCHIMEDE, programme ANR-11-LABX-0032-01

## Résumé

Le site de Château-Bas (Vernègues, 13), surtout connu pour son temple romain augustéen, a livré une série cohérente de quatre chapiteaux décorés de figures humaines ou divines. La datation antique de ces pièces ne fait aucun doute : même s'ils sont de facture différente, ces chapiteaux doivent être rapprochés des « chapiteaux à têtes » de *Glanum* datés de la fin du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. L'étude architecturale et iconographique des fragments et leur mise en regard avec d'autres chapiteaux figurés de Gaule du Sud et d'Italie centro-méridionale permettent de suggérer une datation entre le dernier quart du II<sup>e</sup> et le dernier quart du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. (125-25). Trouvés hors de tout contexte archéologique, on ne peut rapporter ces chapiteaux à aucun monument spécifique. Néanmoins, ils s'accordent bien avec l'occupation pré-augustéenne du site, bien attestée par les fouilles récentes.

**Mots-clés :** Gaule Transalpine, Gaule du Sud, Vernègues, *Aquae Sextiae*, Aix-en-Provence, architecture pré-augustéenne, chapiteau figuré.

## Abstract

The site of Château-Bas (Vernègues, 13), especially known for its Augustan Roman temple, has delivered a coherent series of four Italo-Corinthian capitals decorated with human or divine figures. The ancient dating of these capitals is doubtless: even if they are of different workmanship, they must be compared with the figural capitals of *Glanum*, dated from the late second century BC. The architectural and iconographic study of the fragments and their comparison to other figural capitals of Southern Gaul and Southern-Central Italy suggest a date between 125 and 25 BC. The capitals were found out of archaeological context and so we cannot relate them to any specific monument. Nevertheless, they agree well with the pre-Augustan occupation of the site, which has been well attested by recent excavations.

**Keywords:** *Gallia Transalpina*, Southern Gaul, Vernègues, *Aquae Sextiae*, Aix-en-Provence, pre-Augustan architecture, Figural Capital.



Le site de Château-Bas, sur la commune de Vernègues dans les Bouches-du-Rhône, se trouvait dans l'Antiquité à l'extrémité nord-occidentale du territoire de la cité d'*Aquae Sextiae* (Aix-en-Provence) (**fig. 1**).

Le site est surtout connu pour son temple romain (**fig. 2**) daté, par ses chapiteaux, du début de l'époque augustéenne (30-20 av. J.-C.). Les prospections et les fouilles récentes ont montré que le temple n'était que la partie émergée d'un vaste sanctuaire (**fig. 3**) à proximité duquel s'était développée une agglomération secondaire dont on a retrouvé les voies d'accès, des nécropoles, des installations hydrauliques, des bâtiments agricoles et des structures artisanales<sup>1</sup>.

Des prospections et des sondages ont également permis de montrer que l'occupation du site était antérieure à l'édification du temple<sup>2</sup>. Un diagnostic de Ph. Chapon en 2010 a même attesté l'existence, à toute proximité du sanctuaire, d'une zone densément occupée dans les dernières décennies du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., où prédominaient les activités artisanales<sup>3</sup>. Bien que la fouille n'ait pas été menée à son terme, le matériel résiduel (céramique non tournée de la fin de l'âge du Fer, campanienne) permet de faire remonter cette occupation à la fin du II<sup>e</sup> s. av. J.-C.

Par ailleurs, le château, son parc et les bâtiments liés à l'activité viticole recèlent un lapidaire important qui comprend des chapiteaux, des bases et autres fragments architecturaux, de la statuaire, ainsi que des inscriptions et du petit matériel, souvent signalés, rarement étudiés<sup>4</sup>. La grande majorité de ces objets proviennent des fouilles anciennes – essentiellement celles de M. Clerc<sup>5</sup> et de J. Formigé<sup>6</sup> – ou résultent de découvertes fortuites lors de travaux agricoles sur les vignobles de la propriété et sont dépourvus de contexte archéologique et d'ancrage chronologique.

Dans ce lapidaire se trouvent quatre chapiteaux figurés (**fig. 4a-b**, **5a-b**, **6a-b** et **7**), réalisés dans du calcaire coquillier local<sup>7</sup>, en mauvais état de conservation et

1. Sur ces découvertes récentes Fournier, Gazenbeek 1999 ; Chapon *et al.* 2004 ; Agusta-Boularot, Fabre 2005-2006 ; Mocchi, Nin 2006, 704-720 ; Agusta-Boularot, Badie, Laharie 2009a et 2009b.

2. Mocchi, Nin 2006, 704-720.

3. Chapon 2010.

4. Seules les inscriptions ont été publiées : Gascou 1995, 323-328. L'étude des « piliers à serpents » est sous presse : Agusta-Boularot, Golosetti 2013.

5. Clerc 1909.

6. Formigé 1924 ; *id.*, 1932.

7. Des carrières de molasse présentant des fronts de taille antiques sont visibles le long de la route qui mène de Cazan à Charleval (D22). Aucune analyse pétrographique n'a encore été effectuée : on en est donc réduit à supposer que les blocs qui ont servi à réaliser ces chapiteaux figurés – et sûrement l'ensemble du temple augustéen – proviennent de là.

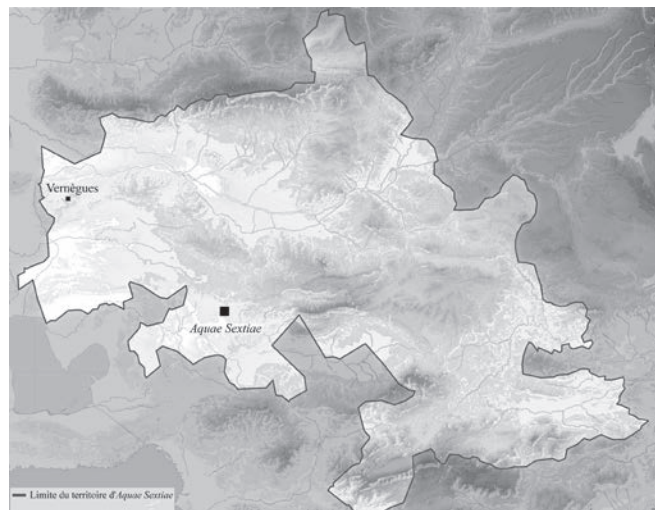


Fig. 1. Carte du territoire antique d'*Aquae Sextiae*, avec la localisation de Vernègues (D.A.O. Mission Archéologie, Ville d'Aix-en-Provence).



Fig. 2. Le temple augustéen vu du N.-E. (S. Agusta-Boularot).

tous fragmentaires, et même très fragmentaire pour l'un d'entre eux (n°4) (**fig. 7**). On ne sait précisément ni où ni même quand ils furent trouvés, mais ils proviennent avec grande vraisemblance du château ou de sa toute proximité. En effet, au début du XX<sup>e</sup> siècle, M. Clerc parle déjà de deux chapiteaux qu'il date de l'époque romane. J. Formigé, deux décennies plus tard, en évoque trois et utilise l'expression « d'acanthé molle » pour désigner leur feuillage, mais se garde de proposer une datation. Ils sont décrits et photographiés pour la première fois en 1999 par M. Gazenbeek et P. Fournier, qui les attribuent à l'époque antique<sup>8</sup>.

Ces chapiteaux sont désormais au nombre de quatre : malgré leur mauvais état de conservation, il ne fait aucun doute qu'ils appartiennent, par leurs dimensions et leur facture, à une même série et qu'ils sont antiques.

8. Fournier, Gazenbeek 1999, 190-191.

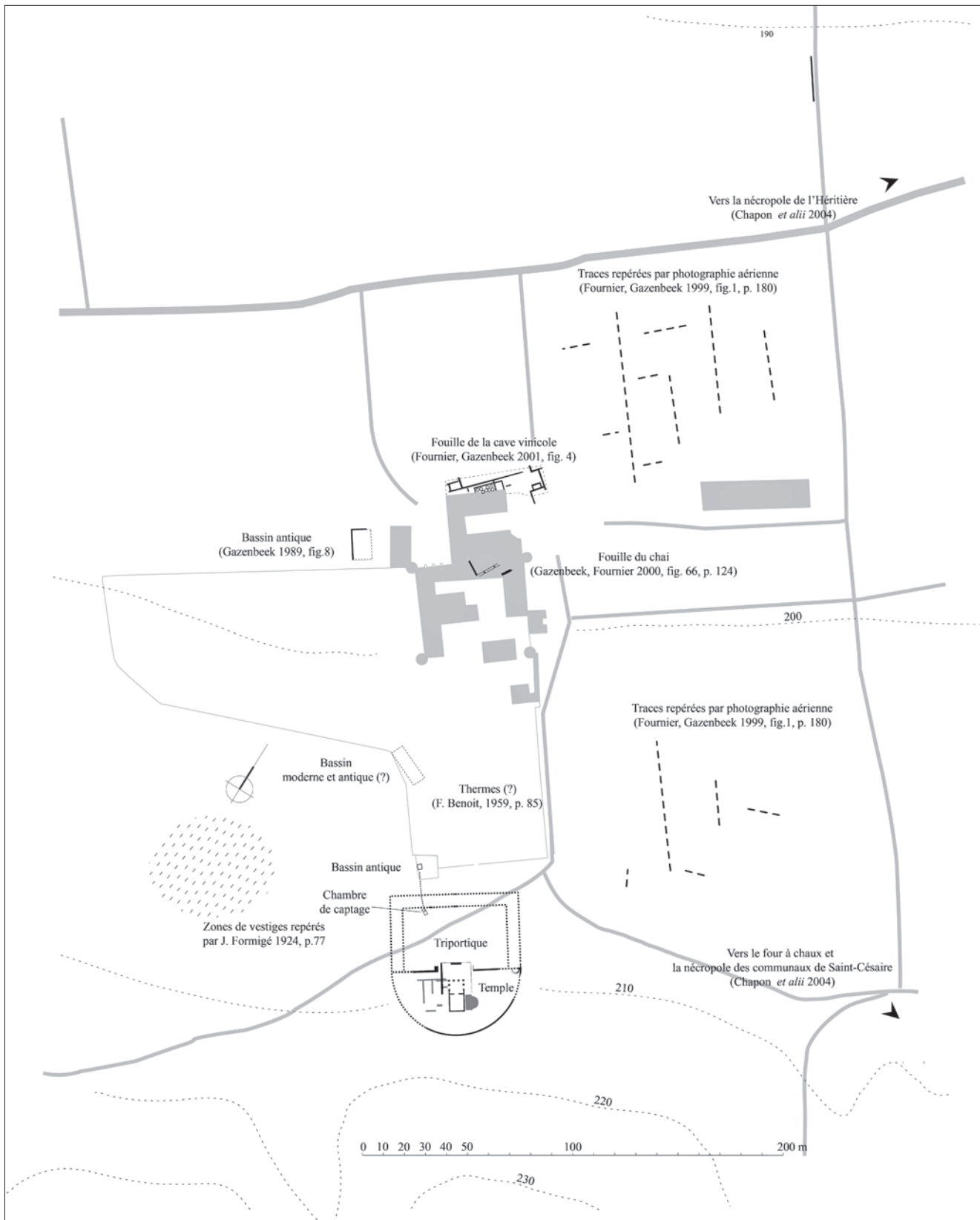


Fig. 3. Plan des vestiges du site de Château-Bas à Vernègues (A. Badie, IRAA-CNRS).



Fig. 4. a et b : Chapiteau n°1 (L. Damelet, CCJ-CNRS).

Nous avons repris l'étude de ces fragments architecturaux pour tenter d'en préciser la datation et l'éventuelle utilisation au sein du site<sup>9</sup>.

## 1. Les chapiteaux de Vernègues

### 1.1. Description des chapiteaux

#### Chapiteau n°1<sup>10</sup> (fig. 4a-b)

Seules trois faces ont été conservées ; la quatrième a été retaillée, mais on y voit encore le départ des volutes, la forme de la tête et le fond des feuilles, ce qui suffit à prouver que ces chapiteaux appartenaient à des colonnes libres. Les trois faces conservées sont elles-mêmes assez dégradées et il est malaisé d'en lire les détails.

H. : 38,5 cm ; diam. max. de l'astragale : 28 cm ; diam. au lit de pose : 25 cm ; diam. max. au lit d'attente : 43-44 cm ; H. de l'astragale : 5,5 cm ; H. de la couronne inf. d'acanthes (depuis le lit de pose) : 16 cm ; H. de la couronne sup. d'acanthes : 21,5 cm ; H. de l'abaque : entre 3 et 5 cm. Le lit d'attente, à l'origine creusé d'une cavité quadrangulaire en son centre, a été retaillé en cône sur un diam. de 30 cm env.

La partie inférieure du chapiteau est très abîmée : l'astragale que l'on trouve habituellement sur le chapiteau corinthien<sup>11</sup> se résume, par endroits, à la forme d'un haut « bourrelet » que surmonte la double couronne d'acanthes. Sur chacune des trois faces conservées, une tête est visible entre les volutes, entièrement bûchée.

La tête centrale est la mieux conservée (fig. 4a, gauche et fig. 4b, droite). Le visage est ovale et l'on voit encore l'incision horizontale qui marquait la bouche et rappelle les bouches effilées sur certains visages des chapiteaux de *Glanum*<sup>12</sup> (fig. 10). Le nez et l'œil gauche du personnage ont disparu, mais il semble que l'on distingue la trace de l'œil droit. La chevelure est mieux conservée et permet d'identifier le personnage à une femme, dont le visage est encadré par deux longues mèches torsadées qui descendent le long du cou en masquant les oreilles jusqu'à atteindre la feuille d'acanthé d'où émerge la tête. En arrière de ces torsades, la chevelure est représentée sous forme de grosses mèches épaisses au moyen de rapides, mais profondes incisions, grossièrement parallèles, en direction de l'arrière de la tête. Le traitement des mèches torsadées rappelle deux visages féminins à longs cheveux ondulés des chapiteaux de *Glanum*<sup>13</sup>.

9. Je tiens à remercier Anne Roth Congès qui, par sa relecture attentive, m'a fait bénéficier de ses suggestions et corrections.

10. Fournier, Gazenbeek 1999, 190-191, fig. 14, n° inv. V90-013.

11. Ginouvès 1992, pl. 49, 1.

12. Les têtes des chapiteaux figurés de *Glanum* présentent des bouches effilées, entaillées horizontalement, comme réalisées par un coup de scie, sans commissures visibles des lèvres ; elles surmontent un menton souvent proéminent.

13. Chapiteaux n°6742 et 6784.



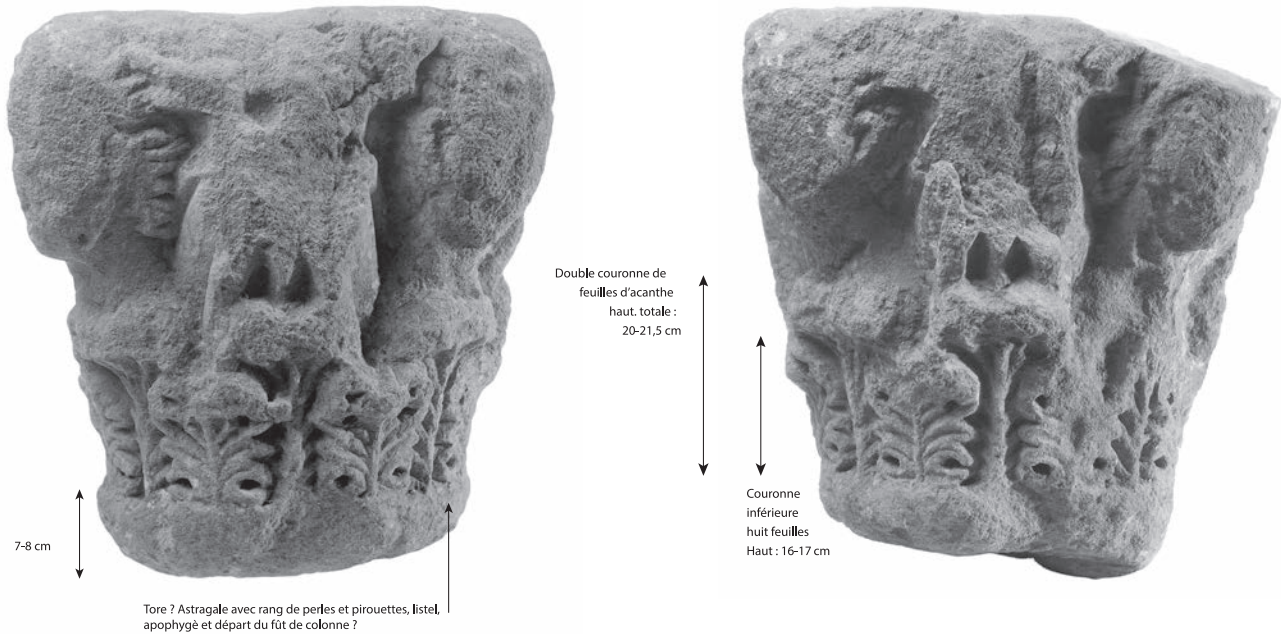


Fig. 5. a et b : Chapiteau n°2 (L. Damelet, CCJ-CNRS).

Cette technique utilisée pour rendre la chevelure se retrouve sur plusieurs personnages de ces mêmes chapiteaux. La moitié droite du front du personnage semble avoir été recouverte par ce qui pourrait être une grande mèche retombante (?). Quelle que soit l'identification de cet élément, cela rompt avec la traditionnelle symétrie des visages observables sur les chapiteaux figurés.

Les deux autres têtes de ce chapiteau, manifestement masculines en raison de leur chevelure courte, sont très mal conservées. De celle de droite, il ne reste que la forme du visage et deux oreilles (**fig. 4a**, droite) : on ne distingue plus rien du visage ni de la chevelure. La tête de gauche n'est plus discernable que par sa forme (**fig. 4b**, gauche).

#### Chapiteau n° 2<sup>14</sup> (**fig. 5a-b**)

Seules trois faces ont été conservées, la quatrième a été retaillée. Les trois faces conservées sont très dégradées et il est malaisé d'en lire les détails.

H. : 39 cm ; diam. de l'astragale au lit de pose : 26,5 cm ; larg. max. au lit d'attente : 47,5 cm ; H. de l'astragale : 7-8 cm ; H. de la couronne inf. d'acanthes : 16 cm ; H. de la couronne sup. d'acanthes : 20-21 cm ; H. de l'abaque : 5-6 cm. Le lit d'attente est creusé d'une mortaise de 9 cm de côté.

Le schéma d'ensemble est identique à celui du chapiteau n°1. La partie basse du chapiteau est cependant mieux conservée et montre l'importance dévolue à ce qui sert de base à la double couronne d'acanthes et qui apparaît ici aussi sous la forme d'un haut « bourrelet » proéminent ; il ne reste rien de son éventuel décor. Les feuilles d'acanthes de la couronne inférieure sont mieux conservées que sur l'exemplaire précédent. Entre les volutes, largement bûchées, apparaissent trois têtes, que leur chevelure courte suggère d'identifier à des têtes masculines.

La première de ces têtes est ovale (**fig. 5a**, gauche) ; les détails du visage ont entièrement disparu, hormis la trace de son oreille gauche. Sur le côté de la tête, de profondes incisions horizontales dessinent des mèches épaisses qui apparaissent comme tirées vers l'arrière. Si la façon de rendre la chevelure, et la technique employée, sont les mêmes que celles observées sur certains portraits des chapiteaux de *Glanum* (**fig. 11**), le soin apporté à la réalisation est moindre à Vernègues : la chevelure n'y apparaît pas aussi soignée ni régulière qu'à *Glanum*. Enfin, ce sont peut-être les traces d'un collier de barbe que l'on discerne sur le bas du visage (?).

La tête centrale (**fig. 5a**, droite et **fig. 5b**, gauche), de forme ovale, a également perdu les détails de son visage, et même de la chevelure, absente ou non travaillée (?). Les oreilles sont en revanche caractéristiques : larges et bien visibles, elles sont légèrement pointues en haut et comme décollées, et font penser à une représentation de satyre ou de Pan dans l'iconographie classique. La tête

14. Fournier, Gazenbeek 1999, 190, n° inv. V90-014.





Fig. 6. a et b : Chapiteau n°3 (L. Damelet, CCJ-CNRS).

du chapiteau n°4 arbore des oreilles similaires qui font penser aux oreilles des personnages représentés sur les chapiteaux figurés de *Glanum*, qui sont souvent là aussi larges et saillantes, exagérément développées au regard de la dimension des têtes (fig. 10 et 11).

Le personnage de droite (fig. 5b, droite) est similaire à celui de gauche (fig. 5a, gauche) : visage ovale aux oreilles petites et peu proéminentes. La chevelure est sommairement traitée : quelques incisions rapides dessinent des mèches qui se dirigent vers l'arrière de la tête. En revanche, on observe sur le dessus de la tête et derrière les oreilles les restes de ce qui pourrait être un diadème ou « bandeau », comme en présentent plusieurs têtes des chapiteaux du temple italique du forum de *Paestum*<sup>15</sup>, mais aussi des chapiteaux de *Glanum* (fig. 12)

#### Chapiteau n°3<sup>16</sup> (fig. 6a-b)

Ce chapiteau a été largement retaillé et ne présente plus qu'une seule de ses quatre faces. En revanche, il a conservé une volute presque intacte.

H. conservée : 31 cm ; larg. conservée max. : 34 cm ; H. de la couronne inf. d'acanthes : 10 cm ; H. de la couronne sup. d'acanthes : 14-15 cm ; H. de l'abaque : 5,5 cm.

15. Mercklin 1962, pl. 50-51.

16. Fournier, Gazenbeek 1999, 190-191, fig. 15, n° inv. V90-015.

Le lit de pose et l'astragale ont entièrement disparu. De la couronne inférieure d'acanthes, il ne reste que deux feuilles, dont la partie basse a disparu. De la couronne supérieure d'acanthes, il ne subsiste également que deux feuilles, relativement mieux conservées dans leur partie sommitale que sur les autres exemplaires.

La tête conservée est féminine (fig. 6a), comme l'indique sa longue chevelure recouverte d'un voile<sup>17</sup> qui descend, avec raideur, de part et d'autre du visage jusqu'à atteindre le sommet de la couronne inférieure d'acanthes. Le bas du visage est de forme triangulaire. Les détails du visage n'ont pas été conservés.

De chaque côté du visage, l'écoinçon, laissé libre, laisse voir le *kalathos*, plat et sans ornement. Le *kalathos* est en grande partie masqué par les volutes, larges et puissantes, qui émergent à la fois des feuilles et de la tête. De la volute de droite n'est conservé que le départ de la tige, tandis que celle de gauche a entièrement subsisté (fig. 6b). C'est une volute lourde, à section légèrement convexe, bordée sur chacun de ses côtés d'un listel large et saillant. De l'enroulement central, il ne reste qu'un trou en son centre, effectué au trépan.

17. Si le sculpteur avait voulu représenter une chevelure, il aurait distingué des mèches, comme sur la figure féminine du chapiteau n°1 : ici, l'aspect lisse et uniforme semble davantage correspondre au rendu d'un voile, à l'image de celui qui encadre l'un des visages des chapiteaux figurés du temple de San Leucio à Canosa (Apulie) : Pensabene 1990, 283-285 et 302-306, n°7-23, fig. 13, 18 et pl. CXV-CXIX.



Fig. 7. Chapiteau n°4 (L. Damelet, CCJ-CNRS).

Le lit d'attente est partiellement conservé, ce qui a permis de mesurer précisément la hauteur de l'abaque (5,5 cm).

#### Chapiteau n°4<sup>18</sup> (fig. 7)

De ce chapiteau, il ne reste qu'une partie de deux de ses quatre faces, dont une est très dégradée.

H. max. conservée : 30 cm ; larg. max. conservée : 35 cm ; H. de l'abaque : 6,5 cm.

Toute la partie inférieure du chapiteau a disparu et on ne voit plus que trois feuilles d'acanthes – une de la couronne inférieure, deux de la couronne supérieure – très abîmées.

D'une feuille de la couronne supérieure émerge une tête, au cou haut et étroit et au visage ovale. Quelques détails du visage sont encore lisibles : les yeux, dont on voit l'amorce triangulaire de part et d'autre de la racine du nez, la bouche, qui était signalée par une courte incision horizontale, aujourd'hui agrandie. Du nez, on ne distingue plus que l'attache. Les oreilles, largement décollées, triangulaires et descendant très bas, sont caractéristiques et rappellent celles de la tête centrale du chapiteau n°2 : faut-il y voir Pan ou un satyre de l'iconographie classique ? ou est-ce simplement une façon de représenter les oreilles comme on a déjà pu l'observer sur plusieurs visages ? Il est difficile de trancher. La chevelure est en partie discernable.

Comme pour le chapiteau n°3, le départ des volutes, qui semblent émerger de derrière le cou du personnage, est bien conservé.

La moulure de l'abaque est ici bien visible et présente un schéma tripartite : deux listels (H. : 1,25 et 2 cm) encadrent une partie centrale, en talon, plus haute (3,25 cm).

## 1.2. La composition des chapiteaux

Malgré l'état fragmentaire et très dégradé de ces pièces, le schéma d'ensemble de leur composition et de leur décoration peut être restitué à partir de l'étude des quatre chapiteaux.

La partie inférieure, sur laquelle viennent s'attacher les feuilles d'acanthé du registre supérieur, est formée d'un haut « collier » de 7 à 8 cm (fig. 5a). Ce « collier » n'apparaît plus aujourd'hui que sous la forme d'un épais « bourrelet » qu'il paraît bien difficile en l'état de dénommer astragale même s'il en occupe la place. Le décor de cette partie a entièrement disparu. La forme saillante et convexe que prend cette zone juste au-dessous de la naissance des feuilles peut signaler la présence à l'origine d'un simple tore. Le recours à un tore n'est pas fréquent, mais on le trouve néanmoins attesté, sur le chapiteau du cloître de San Oliva (Latium) par exemple<sup>19</sup>. Si l'on observe le profil de la partie inférieure des chapiteaux n°1 (fig. 4a-b) ou n°2 (fig. 5a), on remarque une partie légèrement renflée juste sous les feuilles d'acanthé et l'on peut se demander si à la base du feuillage ne se trouvait pas un astragale, peut-être décoré d'un rang de perles et pirouettes (?), surmontant un listel et une apophyge. Sous cet astragale, on pourrait restituer le départ d'un fût lisse, ce qui expliquerait la hauteur importante de cette partie. On ne peut exclure néanmoins des fûts cannelés, dans la mesure où les cannelures ne mordent presque jamais sur la portion de fût attenante au chapiteau. Ce schéma de composition trouve un parallèle proche avec les chapiteaux figurés de *Glanum*<sup>20</sup> (fig. 10 à 12).

Cet astragale – ou ce tore – est surmonté d'une double couronne de feuilles d'acanthes. La couronne inférieure, d'une hauteur de 16 à 17 cm (fig. 5b), est formée de huit feuilles, composées chacune de cinq lobes se développant symétriquement, de part et d'autre de la nervure axiale légèrement saillante (fig. 8). La largeur des

19. Mercklin 1962, n°171, pl. 50, fig. 308-310, daté du II<sup>e</sup> s. av. J.-C.

20. Ce schéma (court tronçon d'un fût de colonne lisse surmonté d'un astragale décoré de perles et pirouettes servant de base à la première couronne d'acanthé) est également attesté sur les chapiteaux figurés d'Italie centro-méridionale : au temple italique du forum de Paestum (Mercklin 1962, pl. 50-51) ou encore au temple de San Leucio à Canosa (Pensabene 1990, fig. 18 et 113).

18. Fournier, Gazenbeek 1999, 190, n° inv. V90-016.

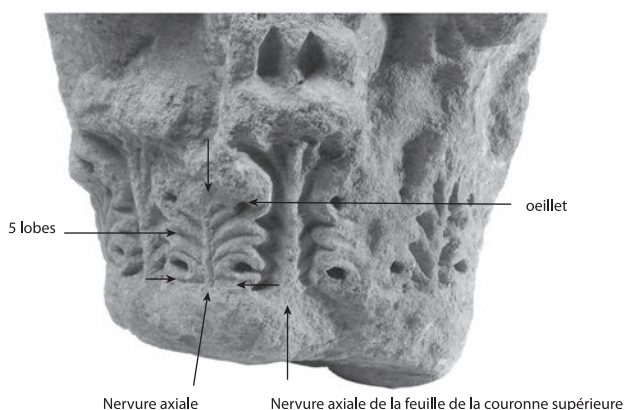


Fig. 8. Chapiteau n°2, détail (L. Damelet, CCJ-CNRS).

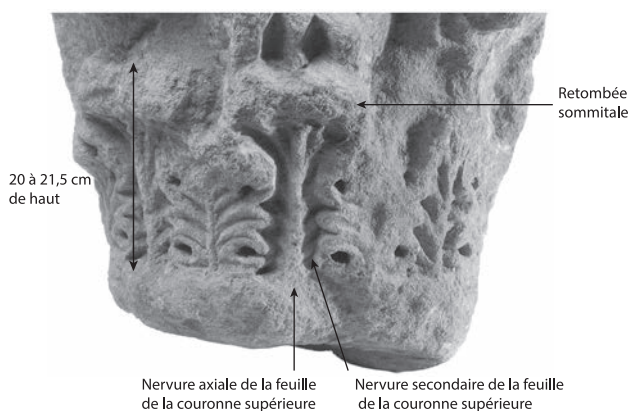


Fig. 9. Chapiteau n°2, détail (L. Damelet, CCJ-CNRS).

feuilles est à peu près la même à la base qu'au sommet. Les feuilles de cette couronne sont largement séparées les unes des autres par la nervure centrale des feuilles de la couronne supérieure. Le lobe supérieur n'a nul part été bien conservé, car il correspondait à la partie retombante de chaque feuille : sa division en digitations n'est pas nette. Les lobes des feuilles de cette couronne sont séparés par de profonds œillets, de forme circulaire ou légèrement ovale, effectués au trépan (fig. 8). Dans l'ensemble, le feuillage de cette couronne est traité de façon symétrique et schématique, sans recherche de naturalisme, si bien que certaines de ces feuilles ressemblent davantage à des palmettes qu'à des acanthes. Une telle stylisation rappelle le décor de la corbeille des chapiteaux figurés de *Glanum* même si le rendu est fort différent (fig. 10-12).

La couronne supérieure, haute de 20 à 21,5 cm (fig. 9), était aussi composée de huit feuilles – une sous chaque tête et une sous chaque volute – qui prenaient

naissance au même niveau que les feuilles de la couronne inférieure : leur traitement apparaît encore plus sommaire. Les feuilles se limitent à une nervure centrale, très large et exagérément saillante, d'où partent des nervures secondaires opposées, à peine esquissées. La retombée sommitale des feuilles se retourne telle une collerette : elle est plus débordante que pour la couronne inférieure.

L'espace laissé libre sur le *kalathos* entre deux volutes (fig. 6a) est occupé par une tête, masculine ou féminine, qui émerge d'une des feuilles de la couronne supérieure, et monte jusqu'à recouvrir l'abaque, en lieu et place du traditionnel fleuron du chapiteau corinthien normal. Le sommet de ces protomés arrivait au même niveau que le lit d'attente, ce qui s'observe sur plusieurs chapiteaux d'Italie centro-méridionale (Brindes<sup>21</sup>, *Rudiae*<sup>22</sup>, la chartreuse de San Lorenzo de Padula<sup>23</sup>). Les figures des chapiteaux de *Glanum* restent en revanche cantonnées sous l'abaque. Volutes et protomés occupent un large espace, si bien que le *kalathos* se trouve réduit à un écoinçon dépourvu de décoration (fig. 6a).

Les volutes semblent émerger du centre du chapiteau et passer derrière les têtes de chaque face (fig. 6a). Leurs tiges, composées d'un canal large, de section légèrement convexe, ce qui est rare<sup>24</sup>, sont soulignées par deux listels : elles apparaissent massives et presque disproportionnées par rapport à la taille des feuilles et des volutes. Elles ne vont pas sans rappeler celles des chapiteaux de *Glanum*, même si sur ces différents exemplaires le canal des volutes est concave et non convexe, et bordé de deux listels (fig. 10 et 12).

Comme pour certains exemplaires de *Glanum*, l'iconographie de ces chapiteaux est difficile à cerner, d'autant plus difficile ici que les têtes sont très dégradées. On constate l'alternance de personnages féminins et masculins dont les têtes, montées sur de hauts cous, émergent au milieu d'une des feuilles du second registre. En outre, comme à *Glanum*, il n'y a jamais deux têtes identiques : on a cherché à représenter une grande variété de portraits et de coiffures.

En l'absence de signes distinctifs particuliers, comme une couronne de laurier ou un œil au milieu du front qui caractérisent certains portraits de *Glanum* et permettent

21. Mercklin 1962, n°170, pl. 48, fig. 292-299.

22. Mercklin 1962, n°163, pl. 46, fig. 281-286.

23. Neutsch 1965, 72-74 et pl. 29-33.

24. Cette particularité s'observe sur de deux séries de chapiteaux lucaniens, à la chartreuse de San Lorenzo de Padula et à Teggiano (Neutsch 1965, pl. 29-33). Le canal des volutes des chapiteaux figurés est le plus souvent concave : Brindes, San Leucio à Canosa, *Paestum*, *Rudiae*, etc.





Fig. 10. Chapiteau figuré de *Glanum*, n°6784 : figure masculine, jeune, imberbe (photothèque CCJ-CNRS).



Fig. 11. Chapiteau figuré de *Glanum*, n°6972 : figure masculine, coiffée en brosse et barbue (photothèque CCJ-CNRS).



Fig. 12. Chapiteau figuré de *Glanum*, n°7044 : figure portant une longue coiffure tenue par un diadème (photothèque CCJ-CNRS).



d'y voir Apollon<sup>25</sup> ou un Cyclope<sup>26</sup>, l'identification des têtes demeure ici incertaine : héros ou divinités ? divinités gréco-italiques ou divinités indigènes ? Il est impossible de trancher.

## 2. Étude comparative et indices de datation

La façon dont est traitée l'acanthé sur ces chapiteaux fournit un indice décisif pour placer ces éléments architecturaux à la fin de la République, au plus tard au tout début de l'Empire. En effet, si on trace un axe imaginaire entre les lobes des feuilles, on observe que les digitations se disposent symétriquement de part et d'autre de cet axe (fig. 8). Les digitations se touchent par leur extrémité. Le dessin en négatif ainsi formé au contact des lobes est ici de forme circulaire ou ovale : ces œillets, profondément creusés au trépan, sont fermés ou légèrement ouverts.

L'étude d'A. Roth Congès sur *L'acanthé dans le décor architectonique protoaugustéen en Provence* reste la base de toute réflexion sur le sujet<sup>27</sup>. Elle établit sans conteste que le découpage symétrique des feuilles et l'acanthé « à gouttes » sont deux caractéristiques qui permettent de placer au plus tard ces chapiteaux au tout début de l'époque augustéenne<sup>28</sup>.

L'acanthé « à gouttes » est représentée en Provence par quatre édifices et un chapiteau isolé dont nous rappelons ici la liste<sup>29</sup> : le mausolée des *Iulii* à *Glanum*, dont les chapiteaux du *quadrifrons* mais aussi les chapiteaux à sofa du socle présentent des acanthes « à gouttes »<sup>30</sup> ; le petit temple de *Valetudo* à *Glanum* (fig. 13) ; la corniche de la *scaenae frons* du théâtre d'Arles ; le chapiteau gauche de la porte d'Auguste à Nîmes ; un chapiteau corinthien trouvé rue Gélina à Avignon, provenant peut-être d'un arc.

Ces différents parallèles de Gaule du Sud fournissent des indices de datation pour Vernègues car l'arc chronologique dans lequel ils s'échelonnent est bien assuré. Avec A. Roth Congès, nous pensons que le nom

d'Agrippa, gendre d'Auguste, que porte la dédicace du temple de *Valetudo* doit être mis en relation avec son premier voyage dans la *provincia*, en 39 av. J.-C., et non avec son second séjour en Gaule<sup>31</sup> (20-19 av. J.-C.). Sur la base d'une étude du décor architectural croisée avec, d'une part, les données fournies par la statuaire et l'inscription du mausolée des *Iulii* et avec, d'autre part, ce que nous savons désormais des institutions de l'*oppidum Latinum* de *Glanum*<sup>32</sup>, la datation triumvirale (fin des années 40-début des années 30 av. J.-C.) récemment proposée par A. Roth Congès pour ce monument funéraire nous paraît des plus convaincantes<sup>33</sup>. Quant au chapiteau gauche de la porte d'Auguste à Nîmes, il est bien daté par l'épigraphie des années 16-15 av. J.-C. : il est considéré comme le dernier représentant de l'acanthé « à gouttes » en Provence. C'est donc durant cette deuxième décennie avant notre ère qu'il faut situer, en Transalpine, la transition vers un découpage dissymétrique des feuilles. Dans cet arc chronologique (début des années 40-15 av. J.-C.) se placent sans conteste les chapiteaux des temples géminés de *Glanum* et celui de la rue Gélina à Avignon<sup>34</sup>.

Cet arc temporel (début des années 40-15 av. J.-C.) fournit donc un *terminus post quem non* pour la datation des chapiteaux figurés de Vernègues que nous placerions volontiers avant ceux de *Valetudo* et du mausolée des *Iulii*. En effet, sans tenir compte de la présence de têtes – différence notable sur laquelle nous revenons ensuite –, les chapiteaux de Vernègues supportent difficilement la comparaison avec les chapiteaux des différents édifices que nous venons de citer : si les œillets entre les digitations permettent bien de classer ces feuilles dans l'acanthé « à gouttes », le traitement du feuillage est à Vernègues fort différent. On remarquera en effet que sur les exemples ci-dessus mentionnés, l'acanthé est représentée par un faisceau de nervures (une principale, des secondaires) partant en bouquet depuis la base de la feuille pour s'épanouir en éventail (fig. 13). Ce schéma est celui de la plupart des chapiteaux corinthiens de la fin de l'époque hellénistique/républicaine, en monde

25. Chapiteau n°6973.

26. Chapiteau fragmentaire n°6834.

27. À cet article (Roth Congès 1983), il faut ajouter les analyses de P. Gros relatives à différents édifices de Gaule du Sud : Gros 1979 ; id. 1981 ; id. 1987 ; id. 2004, qui présente une synthèse de l'histoire de la recherche dans ce domaine. En dernier lieu, voir Agusta-Boularot, Badie, Laharie 2009b et Roth Congès 2009.

28. Roth Congès 1983, 118-123 : c'est en effet à cette date que se place, en Occident, la transition vers un découpage dissymétrique des feuilles. Le chapiteau gauche de la porte d'Auguste à Nîmes, bien daté par l'épigraphie des années 16-15 av. J.-C., est une des dernières manifestations de cette acanthé « à gouttes » en Provence.

29. Roth Congès 1983, 121 ; *ead.* 2009, 65.

30. Les chapiteaux de la *tholos* sont en revanche ornés d'acanthé « frisée ».

31. Sur les voyages d'Agrippa en Narbonnaise : Roddaz 1984, 66-70 et 383. Roth Congès 1997, 187. L'on trouve parfois évoqué un troisième séjour d'Agrippa en Gaule, qui se situerait dans les années 28-27 av. J.-C. (Picard 1963, 113 ; Gros 1981, 156 ; etc.). J.-M. Roddaz signale qu'il n'est attesté par aucun document antique (353, n. 1). En revanche, nous ne suivons pas J.-M. Roddaz dans un article récent (Roddaz 2009, 57 n. 1), lorsqu'il date le temple de *Valetudo* du second voyage d'Agrippa en s'appuyant sur l'ancienne datation de H. Rolland (Rolland 1954, 450).

32. Janon, Christol 2000.

33. Roth Congès 2009.

34. Gros 1981, 147-148 ; Roth Congès 1983, 118 et s. ; Gros 2001, 480.



Fig. 13. Chapiteau du temple de Valetudo à Glanum (photo A. Roth-Congès).



Fig. 14. Chapiteau italo-corinthien d'Aquilée, daté de la seconde moitié du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. (Cavalieri Manasse 1978, pl. 9, n°21).

grec comme en monde italique<sup>35</sup>. En revanche, à Vernègues, seule la nervure centrale, saillante, part du bas de la feuille. Les nervures secondaires sont disposées les unes au-dessus des autres, de part et d'autre de la nervure centrale. Les lobes ont pour ainsi dire disparu en raison des œillets profonds qui sont disposés entre les digitations et donnent à la feuille un aspect rigide et peu naturel caractéristique. Ce schéma rappelle celui des feuilles des chapiteaux figurés de *Glanum* (fig. 10-12). On retrouve également ce « découpage simpliste » sur les chapiteaux et sur les consoles du petit temple géminé de *Glanum*<sup>36</sup>. Aucune recherche de naturalisme : les feuilles sont rigides, schématiques, presque naïves dans leur dessin, et évoquent davantage des palmettes que des

acanthes. Les feuilles des chapiteaux de Vernègues supportent donc l'appellation d'acanthes « en palmes » telle que l'a définie A. Roth Congès<sup>37</sup>.

C'est du côté de la Cisalpine et de l'Hispanie Citérieure que l'on trouve les parallèles les plus probants. Les chapiteaux de Vernègues peuvent être confrontés avec des chapiteaux italo-corinthiens d'Aquilée qui sont ornés des mêmes feuilles schématiques, rigides et dépourvues de tout naturalisme, de forme rectangulaire, et structurées par des nervures épaisses<sup>38</sup>. Un de ces exemplaires<sup>39</sup> (fig. 14) laisse même voir, comme à Vernègues, les paires d'œillets qui sont censés représenter, sur la retombée des feuilles, l'échancrure des lobes terminaux et se trouvent réduits à une série de trous d'ombre décoratifs.

Si l'on s'en tient encore au seul schéma de l'acanthé, le feuillage des chapiteaux de Vernègues soutient la comparaison avec les plus anciens chapiteaux corinthiens de Barcelone (*Barcino*, Hispanie Citérieure)<sup>40</sup>, datés de la seconde moitié du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. (fig. 15 et 16) : on y observe la même importance accordée à la nervure centrale des feuilles, surtout de la couronne supérieure, les mêmes œillets triangulaires pour séparer les digitations, et des nervures secondaires qui se ramifient de part et d'autre de la nervure principale.

Hors de Gaule, la chronologie est moins précise faute de découverte épigraphique conjointe mais corrobore néanmoins les éléments de datation fournis par les exemplaires gaulois : les chapiteaux italo-corinthiens d'Aquilée ont en effet été datés par G. Cavalieri Manasse du milieu ou de la seconde moitié du I<sup>er</sup> s. av. J.-C.<sup>41</sup> et c'est dans ce même demi-siècle qu'ont été placés les chapiteaux des musées de Barcelone<sup>42</sup>.

Si le traitement de l'acanthé fournit un *terminus ante quem* qui implique de placer ces chapiteaux au plus tard au tout début de l'époque impériale, la présence de protomés sur chacune des faces là où se trouvent hélices, caulicoles et fleurons du chapiteau corinthien « normal » fournit d'autres indices chronologiques et des pistes de réflexion sur l'origine des modèles qui ont présidé à leur

35. À la Tour des Vents, à Athènes (Heilmeyer 1970, pl. 4, 1) ou encore au temple des Dioscures, à Cori (Hesberg 1981, fig. 5-6).

36. Roth Congès 1983, fig. 29 et 32.

37. Roth Congès 1983, 118.

38. Cavalieri Manasse 1978, 55 et 57-58, n°20 et 23 et pl. 9-10.

39. Cavalieri Manasse 1978, 56, n°21 et pl. 9.

40. Diaz Martos 1985, 34, A7 (Musée archéologique de Barcelone) ; 34-35, A8 et A9 (Musée archéologique de Barcelone) ; 44, A31 (Musée d'Histoire de la ville de Barcelone) ; 44, A32-33-34 (Musée archéologique de Barcelone).

41. Cavalieri Manasse 1978, 55 et 57-58, n°20 et 23 et pl. 9-10.

42. Diaz Martos 1985, 34-35, A7, A8 et A9 ; 44, A31 et A32-33-34. Ces chapiteaux sont également datés de la fin de l'époque républicaine ou du début de l'époque augustéenne par Gutiérrez Behemerid 1992, 63-65, n°130-134, 136 et fig.





Fig. 15. Chapiteau corinthianisant du Musée d'Histoire de la Ville de Barcelone (n° inv. 4023) (Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona).



Fig. 16. Chapiteau corinthianisant du Musée archéologique de Barcelone (Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona).

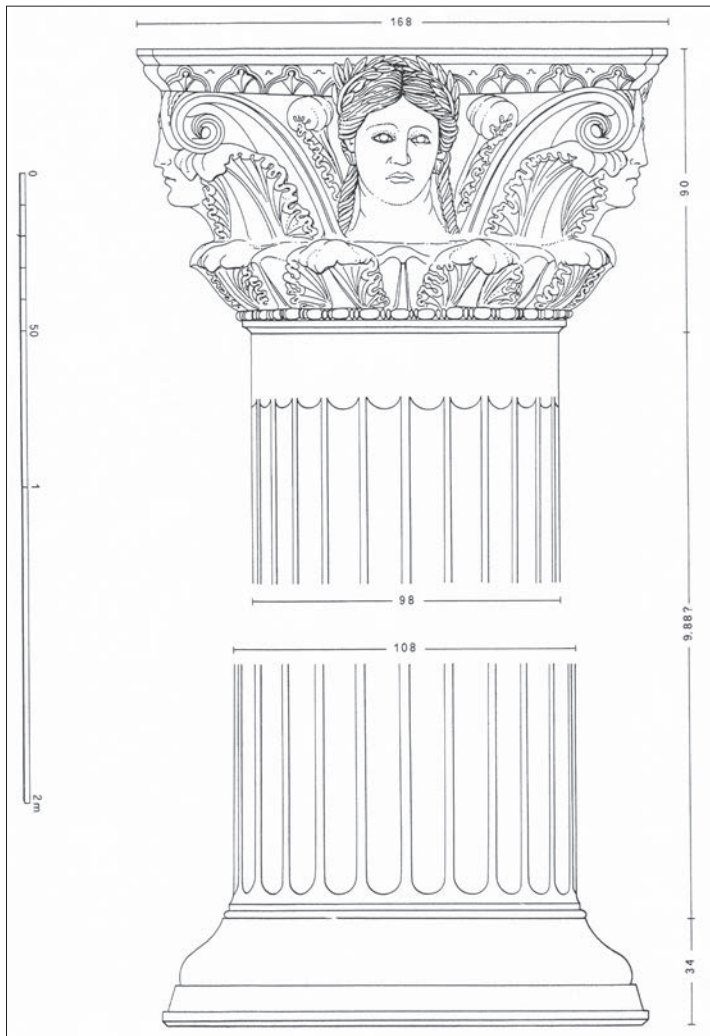


Fig. 18. Chapiteau figuré de Nîmes, n° inv. IS-995-1-30 (Musée archéologique de Nîmes).

Fig. 17. Temple de San Leucio, à Canosa : reconstruction de l'ordre corinthien avec le chapiteau figuré (Pensabene 1990 ; fig. 18).

réalisation. En effet, si l'utilisation de chapiteaux figurés dans l'architecture publique ou privée est largement répandue dans de nombreuses provinces durant toute la période impériale, elle l'est beaucoup moins à l'époque tardo-républicaine, en particulier en Gaule du Sud, où une étude globale sur le sujet reste à faire.

Les premiers chapiteaux figurés pré-augustéens de Gaule méridionale à être étudiés furent ceux découverts, à partir de 1962<sup>43</sup>, à *Glanum* dont on suppose qu'ils ornaient l'édifice public LVII<sup>44</sup>. Outre leur très bon état de conservation qui les rend bien « lisibles », ils forment une série – on compte huit chapiteaux libres, auxquels s'ajoutent des fragments et peut-être aussi un chapiteau de pilastre<sup>45</sup> – et bénéficient d'un ancrage chronologique sûr puisqu'ils ont été trouvés en contexte archéologique. Les fouilles de Henri Rolland ont permis de les dater du dernier quart du II<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>46</sup> Ces chapiteaux figurés ne sont pas uniques dans le Sud de la Gaule : des chapiteaux conservés dans les musées de Nîmes<sup>47</sup> (**fig. 18**), Avignon<sup>48</sup>, Béziers<sup>49</sup>, mais aussi Toulouse<sup>50</sup>, semblent devoir en être rapprochés.

En l'état actuel de notre documentation et faute de datation sûre pour les autres exemplaires mentionnés, la série des chapiteaux glaniques est la plus ancienne manifestation, en Transalpine, du chapiteau figuré mais aussi de l'acanthé « frisée » telle qu'elle apparaît sur le chapiteau italo-corinthien. Certes, cette acanthé « frisée » y est encore discrète puisqu'elle se limite à quatre feuilles, une feuille sous chacune des volutes. Les chapiteaux glaniques montrent deux types d'acanthé : l'acanthé « frisée », cantonnée sous les volutes, et l'acanthé très schématisée du feuillage du registre inférieur, qu'A. Roth Congès nomme « acanthé en cuiller »<sup>51</sup> et qui tient bien davantage de la palmette que de l'acanthé. Sur les

exemplaires de Vernègues, en revanche, l'acanthé est seule présente et occupe la double rangée de feuillage.

Comme le proposaient déjà les articles consacrés aux chapiteaux de *Glanum* au moment de leur découverte<sup>52</sup>, c'est du côté de l'Italie centro-méridionale qu'il faut chercher la filiation de ces chapiteaux, ainsi que des autres exemplaires de Gaule du Sud que nous venons d'évoquer. En effet, il n'existe rien de comparable en Grèce et il est vraisemblable que ce type de chapiteau ait été élaboré en Grande Grèce, car cette région fournit de multiples exemples de chapiteaux corinthiens figurés<sup>53</sup>.

Si un exemplaire isolé, conservé à l'Antiquarium de Sélinonte et daté du milieu du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C., laisse supposer un temps une origine sicilienne pour ces chapiteaux figurés<sup>54</sup>, l'on s'accorde désormais à faire jouer à la cité de Tarente un rôle majeur dans la création et la diffusion de ce type de chapiteau, en raison même du grand nombre d'exemplaires que la nécropole de l'antique *Taras* a livrés<sup>55</sup>. Parmi la cinquantaine de chapiteaux connus, les plus anciens exemples sont datés de la fin du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>56</sup>

Cependant, considérer Tarente comme l'unique source artistique de ce type de chapiteau n'est pas satisfaisant. Si le recours à des personnages ou à des animaux pour remplacer le fleuron traditionnel semble effectivement avoir pour origine des ateliers de la région tarentine spécialisés dans l'art funéraire, il faut également accorder au type du chapiteau « italo-corinthien »<sup>57</sup>, tel qu'il s'est développé dans le Sud de la péninsule, à partir du premier quart du III<sup>e</sup> siècle, un impact majeur sur le traitement du feuillage des couronnes d'acanthé des chapiteaux figurés italiens. Notons que sur les

43. Rolland 1967 ; id. 1968 ; Salviat 1972.

44. On appelle communément ce bâtiment à portiques « l'édifice à péristyle trapézoïdal hellénistique » (LVIIb) : Roth Congès 1985, 207-213 ; *ead.* 1992a, 360 ; *ead.* 1992b, 42 : l'auteur propose d'y voir l'*interpretatio Celtica* [ou l'équivalent celtique] du prytanée hellénique.

45. Gateau, Gazebeek 1999, 318.

46. Roth Congès 1992b, 42 et 44-45.

47. Pièces conservées au Musée Archéologique de Nîmes : Mercklin 1962, 109, n°299-300 et fig. 534-535 et 538, qui les date du troisième quart du I<sup>er</sup> s. av. J.-C.

48. Mercklin 1962, n°703.

49. Mercklin 1962, 63, n°285, fig. 508-509.

50. Musée de Toulouse : inv. n°378 (= 30.944) : Mercklin 1962, 112, n°313 et fig. 555-556, qui le date du troisième quart du I<sup>er</sup> s. av. J.-C.

51. Roth Congès 2009, 63 : à propos de ces chapiteaux glaniques, l'auteur utilise l'expression fort bien venue de « style italo-corinthien en gestation » dans la province de Transalpine.

52. Rolland 1967 ; id. 1968 ; Salviat 1972 ; Picard 1963.

53. Les chapiteaux hellénistiques figurés de Grèce et d'Asie Mineure – les plus célèbres étant ceux du temple d'Apollon à Didymes – sont très différents des chapiteaux « à têtes » de Grande Grèce : Mercklin 1962, 35 et s.

54. Tusa 1954 ; Mercklin 1962, 63, n°169, fig. 300.

55. Neutsch 1965, 71 et 79-80 ; Lippolis 1995.

56. La datation des chapiteaux figurés tarentins a fait l'objet de multiples controverses. Les travaux d'E. Lippolis sont les plus convaincants : selon cet auteur, la production tarentine a commencé à la fin du IV<sup>e</sup> siècle et s'est poursuivie jusqu'à la fin du II<sup>e</sup> siècle, voire jusqu'aux années 50 av. J.-C. : Lippolis 1984 ; id. 1987, 141-142 ; id. 1995 ; Campagna 2003.

57. Ce chapiteau corinthien était originaire de Grèce et suivait manifestement le modèle des chapiteaux de la *tholos* d'Epidaure. Une fois exporté en Grande Grèce, il se constitua, dès le début du III<sup>e</sup> siècle, en une série cohérente : le chapiteau « italo-corinthien » ou « corintho-italique », ou « italo-républicain » dans la terminologie des études allemandes. Sa chronologie, sa diffusion et ses particularités ont généré une ample bibliographie : on consultera en particulier : Heilmeyer 1970, Cocco 1977, De Maria 1981 et Gros 2001, 473 ; Hellmann 2002, 175.



chapiteaux figurés de Gaule du Sud, l'acanthé « frisée » n'est pas représentée en dehors des exemples de *Glanum* où, comme nous l'avons dit, elle reste très « discrète ».

On peut donc distinguer les chapiteaux dits « tarentins » des autres chapiteaux figurés d'Italie du Sud. Les premiers forment un groupe cohérent<sup>58</sup> : ils sont décorés de scènes mythologiques, d'animaux ou de personnages entiers, le plus souvent en rapport avec le monde des morts (Thanatos, griffons, sphynxes, sirènes, etc). De telles réalisations ont principalement été trouvés à Tarente et à Lecce, et un peu plus au Nord, à Bari<sup>59</sup>, Canosa<sup>60</sup>, Lucera<sup>61</sup> et Arpi<sup>62</sup>.

Le second groupe, bien individualisé aussi, comprend les chapiteaux figurés sud-italiques et siciliens, où le recours à des bustes ou à des têtes humaines s'affirme comme la principale caractéristique iconographique, à la différence des chapiteaux tarentins qui privilégient des scènes mythologiques plus complexes et représentent aussi des animaux.

Les plus anciens exemplaires de ce second groupe, datables du III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> s. av. J.-C., sont attestés en Apulie, par exemple au temple de San Leucio à Canosa<sup>63</sup> (fig. 17) et au musée de Brindes, et en Lucanie, à la chartreuse de San Lorenzo de Padula<sup>64</sup> ou encore à Teggiano<sup>65</sup>.

Depuis l'Italie du Sud, ce type de chapiteau s'est diffusé vers le Nord, en Campanie, en Étrurie et dans le Latium. En Campanie, des exemplaires sont attestés à Naples<sup>66</sup>, et surtout à Pompéi, avec la série des chapiteaux de la « période du tuf »<sup>67</sup>, parmi lesquels se trouvent

quelques chapiteaux figurés datables du II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> s. av. J.-C. En Étrurie, les exemplaires recensés sont datables des III<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> siècles<sup>68</sup>, tandis que dans le Latium<sup>69</sup>, ce type de chapiteau semble n'apparaître qu'au II<sup>e</sup> s. av. J.-C. et se trouve encore réalisé dans la première moitié du I<sup>er</sup> siècle. Il est notable que cette mode du chapiteau figuré d'origine sud-italique ne toucha pas Rome.

Nous avons déjà souligné à Vernègues la variété des portraits représentés, tant féminins que masculins. Cette particularité se retrouve sur de nombreux chapiteaux sud-italiques, ne serait-ce que sur la série des chapiteaux du temple dorico-corinthien, dit « temple de la Paix », du forum de *Paestum* (Lucanie)<sup>70</sup>, où les multiples têtes, féminines et masculines, dépourvues d'attribut, n'ont pas davantage pu être identifiées.

À Vernègues, les protomés occupent la place des fleurons et le sommet des têtes affleure le lit de pose des chapiteaux, comme sur les chapiteaux de Brindes, de San Leucio (fig. 17), de Padula et de Teggiano, du III<sup>e</sup> siècle, ou encore sur ceux de Vulci, datés du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. Mais cette caractéristique demeure sans parallèle sur les chapiteaux pré-impériaux de Gaule du Sud. Les exemplaires sud-gaulois laissent voir, comme leurs parangons italiques, des volutes larges et puissantes, qui encadrent des protomés masquant presque entièrement le *kalathos* (fig. 18). Mais à Vernègues, les volutes présentent des canaux convexes, et non pas concaves, comme on peut l'observer à *Glanum* (fig. 10-12), Avignon ou Nîmes. Même en Italie, cette particularité est rare et ne se trouve que sur les exemplaires de Padula.

Si l'on considère la moitié inférieure des chapiteaux, avec leur double couronne végétale très stylisée, on ne trouve guère de parallèle, ni dans les chapiteaux figurés italiques ni dans les chapiteaux sud-gaulois. Parmi les exemplaires italiques les plus récents, ceux qui présentent une double couronne de feuillage, comme à Todi<sup>71</sup> (Étrurie) ou à Pompéi<sup>72</sup> (Campanie), recourent à une acanthé « frisée » végétalisée. À Vernègues, la forme des feuilles de la couronne inférieure est quasi

58. Comme le proposait déjà Mercklin 1962, 49-60. Depuis, on a confirmé l'existence de cette école d'artisans de Tarente spécialisés dans l'architecture funéraire privée : De Juliis 2000, 123-134.

59. Mercklin 1962, 53, n°137 et fig. 236.

60. Mercklin 1962, 58, n°160 et fig. 262, 264-266, 272-273.

61. Mercklin 1962, 58-59, n°161 et fig. 274-278.

62. Lippolis 1995, fig. 102.

63. Neutsch 1965, 71 et pl. 28, 2 ; Pensabene 1990, 283-285 et 302-306, n°7-23, fig. 13, 18 et pl. CXV-CXIX. La datation de Pensabene (2<sup>e</sup> moitié du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.) est manifestement trop haute, dans la mesure où les plus anciens exemples tarentins sont datés au plus tôt de la fin du IV<sup>e</sup> siècle. Une datation dans le courant du III<sup>e</sup> siècle serait plus cohérente avec l'ensemble du corpus.

64. Mercklin 1962, 65, n° 173, fig. 302-306, qui les date du III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> s. av. J.-C. ; Neutsch 1965, p. 72-74 et pl. 29-32 et 33, 2 et 4 ; Pensabene 1990, p. 284 et pl. CXXXIX, 1.

65. Mercklin 1962, p. 65, n°174 et fig. 301, qui les date de la seconde moitié du III<sup>e</sup> s. av. J.-C. ; Neutsch 1965, 75 et pl. 33, 1.

66. Mercklin 1962, 60, n°166 et fig. 291 : l'origine exacte de ce chapiteau est inconnue, mais il pourrait venir de Pompéi.

67. Mercklin 1962, 70-78 ; Cocco 1977, qui étudie essentiellement les chapiteaux italo-corinthiens et les chapiteaux *a sofà* de Pompéi, non figurés, mais donne de très utiles éléments de datation : les exemplaires les plus anciens datent du II<sup>e</sup> s. av. J.-C., et plus certainement de la seconde moitié de ce siècle. Sur les chapiteaux figurés, cf. plus particulièrement p. 142-143 et fig. 67-70. Sur la « maison des chapiteaux figurés », cf. plus particulièrement : Staub Gierow 1994.

68. Par exemple les chapiteaux figurés de la tombe Ildebranda à Sovana : Mercklin 1962, 79-80, n°197 et fig. 371 et 373 : datés par leur contexte archéologique de la fin du III<sup>e</sup> ou du début du II<sup>e</sup> s. av. J.-C.

69. Par exemple les chapiteaux du cloître San Oliva : Mercklin 1962, 64, n°171, fig. 308-310.

70. À la datation haute, jadis proposée (début du III<sup>e</sup> s. av. J.-C.), il semble qu'il faille préférer une datation plus basse, à la fin du II<sup>e</sup> siècle, voire au début du I<sup>er</sup> siècle : Mercklin 1962, 62 et 66-67, n°175 et fig. 311-320 et Neutsch 1965, 65 et pl. 35.

71. Mercklin 1962, 82, n°202 et fig. 390, 391, 397.

72. Un seul exemplaire attesté dans Mercklin 1962, 71, n°184 et fig. 342-343. Les chapiteaux figurés de la « période du tuf » présentent le plus souvent une seule couronne végétale.

rectangulaire, leur traitement, symétrique et « plat », est proche du décor des chapiteaux corinthiens de Barcelone (fig. 15-16) ou de celui des chapiteaux figurés de Nîmes (fig. 18). En revanche, ils s'en distinguent par la présence d'un espace important entre les feuilles, souligné par la nervure axiale, très marquée, des feuilles de la couronne supérieure ; enfin, la double couronne repose sur un haut « collier » qui devait être doté d'un tore ou d'un astragale avec perles et pirouettes surmontant un listel. Ce « collier » est très épais – trait d'archaïsme ou maladresse ? – et sans égal dans les exemplaires sud-gaulois.

Les chapiteaux de *Paestum* ne présentent jamais deux têtes similaires, mais cherchent à montrer la diversité et la multiplicité de ce qui semble bien être un panthéon : ils sont un écho direct aux exemplaires de *Glanum* et de Vernègues.

Malgré ces nombreux rapprochements, en Italie comme en Gaule, on ne trouve aucun parallèle exact aux chapiteaux de Vernègues. Le recours à des cartons d'Italie centro-méridionale, éventuellement relayés par des réalisations régionales, connues (*Glanum*) ou qui restent à découvrir (Marseille ? Arles ?), s'impose comme une évidence. Mais l'origine des artisans qui ont réalisé ces chapiteaux est moins assurée. Vu le rendu de ces chapiteaux, il faut manifestement exclure l'importation de pièces achevées pour lui préférer une fabrication locale, mise au goût du jour des élites indigènes, comme on le constate à *Glanum*, où l'une des protomés porte un torse gaulois.

## Conclusion

Pour déterminer l'horizon chronologique des chapiteaux de Vernègues, il est nécessaire de prendre en compte leur double caractéristique. Il s'agit de chapiteaux corinthiens décorés de protomés humaines, ou divines, entre de puissantes volutes, ce qui les place dans la filiation des chapiteaux « à têtes » hellénistiques de l'Italie centro-méridionale. En Provence, les chapiteaux de *Glanum* fournissent un parallèle immédiat et, pensons-nous, un *terminus post quem* vers les années 125 av. J.-C.

Dans le même temps, leur double couronne d'une acanthe rigide et fort peu naturelle<sup>73</sup> conduit à les rapprocher d'autres interprétations provinciales (Italie du Nord et Espagne du Nord-Est) des chapiteaux

corinthiens tels qu'ils fleurissent en Italie entre la fin du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. et l'époque augustéenne, ce qui nous fournit cette fois un *terminus ante quem* vers le troisième quart du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. L'arc chronologique (125-25 av. J.-C.) que nous proposons est donc ample en l'absence de contexte archéologique de découverte. Le parallèle avec les exemplaires de Barcelone et d'Aquilée, dont la datation n'est là aussi que stylistique, tendrait à placer la série de Vernègues dans les dernières décennies de cette fourchette chronologique. Cette datation pourra être améliorée lors de la mise en série des chapiteaux pré-augustéens de Gaule du Sud.

## Bibliographie

- Agusta-Boularot, Badie, Laharie 2009a** : S. Agusta-Boularot, A. Badie, M.-L. Laharie, Le sanctuaire Augustéen de Vernègues (Bouches-du-Rhône) : Étude architecturale, antécédents et transformations, in : *L'expression du pouvoir au début de l'Empire*, Musée archéologique (Nîmes) ; Ed. Ville de Nîmes, Paris, Errance, 2009, 131-158.
- Agusta-Boularot, Badie, Laharie 2009b** : S. Agusta-Boularot, A. Badie, M.-L. Laharie, Ordres et chapiteaux sur le site de Château-Bas à Vernègues (Bouches-du-Rhône, France) : comparaison avec d'autres temples augustéens régionaux, in : V. Gaggadis-Robin, A. Hermay, M. Reddé, C. Sintès (éd.), *Les ateliers de sculpture régionaux : techniques, styles et iconographie. Actes du X<sup>e</sup> colloque international sur l'art provincial romain, Arles et Aix-en-Provence, 21-23 mai 2007*, Aix-en-Provence, Arles, Centre Camille Jullian, Musée départemental Arles antique, 2009, Arles, 71-85.
- Agusta-Boularot, Fabre 2005-2006** : S. Agusta-Boularot, G. Fabre, avec la coll. de A. Badie, Les installations hydrauliques antiques de Château-Bas, à Vernègues, (B.-du-Rh.), *Revue Archéologie de Narbonnaise*, 38-39, 2005-2006, 201-224.
- Agusta-Boularot, Golosetti 2013** : S. Agusta-Boularot, R. Golosetti, avec la collab. de A. Badie, Architecture antique entre âge du Fer et époque impériale en Provence, Piliers à serpents et piliers à baguettes droites du site de Château-Bas à Vernègues (Bouches-du-Rhône), *Gallia*, 2013, 1-24.
- Benoit 1970** : F. Benoit, *Le symbolisme dans les sanctuaires de la Gaule*. Bruxelles, 1970, 107 p. (*Coll. Latomus*, 105).
- Campagna 2003** : L. Campagna, Il capitello della cosiddetta agorà di Siracusa e la cronologia dei più antichi capitelli corinzio-sicelioti, in : *Studi classici in onore di Luigi Bernabò Brea*, Messine, 2003, 149-168.
- Cascino, Gasparini 2009** : R. Cascino, V. Gasparini (dir.), *Falacrinae : le origini di Vespasiano*, Rome, Quasar, 2009, 155 p.
- Cavaliere Manasse 1978** : G. Cavaliere Manasse, *La decorazione architettonica di Aquileia. Trieste, Pola. 1, L'età repubblicana, augustea e giulio Claudia*, Aquilée, Pubblicazioni dell'Associazione nazionale per Aquileia, 1978, 204 p.
- Chapon 2010** : P. Chapon, *Bouches-du-Rhône, Vernègues, Château Bas, Un quartier artisanal antique à proximité du temple*, rapport de diagnostic déposé au SRA-PACA d'Aix-en-Provence, Inrap Méditerranée, juillet 2010.
- Clerc 1909** : M. Clerc, Le temple romain du Vernègues, *Annales de la Faculté des Sciences de Marseille*, XVII, 1909, 1-34 (= 129-162).
- Cocco 1977** : M. Cocco, Due tipi di capitelli a Pompei, « corinzio-italici » e « a sofa », *Cronache Pompeiane*, 3, 1977, 57-155.
- De Juliis 2000** : E. M. De Juliis, *Città della Magna Grecia : Taranto, Bari, Epiduglia*, (Guide, temi e luoghi del mondo antico 10), 2000, 158 p.
- De Maria 1981** : S. De Maria, Il problema del corinzio-italico in Italia settentrionale, A proposito di un capitello non finito di Rimini, *Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité*, 93, 2, 1981, 565-616.

73. Le rendu du feuillage sur les chapiteaux de Vernègues paraît sommaire ; il ne faut pas oublier cependant que cet effet est accentué par leur très mauvais état de conservation et un éventuel décor de stuc, dont il semble rester des traces, ici où là. Notre vision de ces chapiteaux s'en trouve donc peut-être déformée.

- Diaz Martos 1985** : A. Diaz Martos, *Capiteles corintios romanos de Hispania. Estudio. Catalogo*, Madrid, 1985, 272 p.
- Fellague 2006** : D. Fellague, Les mausolées de la nécropole de Trion à Lyon, in : J.-Ch. Moretti, D. Tardy (éd.), *L'architecture funéraire monumentale : la Gaule dans l'Empire romain, Actes du colloque de Lattes, 11-13 oct. 2001*, Archéologie et histoire de l'art, 24, Paris, 2006, 355-376.
- Formigé 1924** : J. Formigé, Temple de Vernègues (Bouches du Rhône), *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1924, 74-80.
- Formigé 1932** : J. Formigé, Le Vernègues, in : *Congrès Archéologique de France, Aix-en-Provence/Nice*, 144-156.
- Fournier, Gazenbeek 1999** : P. Fournier, M. Gazenbeek, Le sanctuaire et l'agglomération antique de Château-Bas à Vernègues, *Revue Archéologique de Narbonnaise*, 32, 1999, 179-195.
- Gascou 1995** : J. Gascou, *Inscriptions latines de Narbonnaise*, III. Aix-en-Provence, Paris, Ed. CNRS, 1995, (Supplément à *Gallia*, 44).
- Gasparini 2009** : V. Gasparini, Pallottini : l'area pubblica, in : Falacrinae : *le origini di Vespasiano*, catalogo a cura di Roberta Cascino, Valentino Gasparini, Rome, Quasar, 2009, 73-79.
- Gateau, Gazenbeek 1999** : F. Gateau, M. Gazenbeek (dir.), *Carte archéologique de la Gaule*, 13/2. *Les Alpilles et la Montagne*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1999, 464 p.
- Ginouvs 1992** : R. Ginouvs, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*. II. *Éléments constructifs, supports, couvertures, aménagements intérieurs*, Rome/Athènes, 1992, 347 p. (*Collection de l'École française de Rome*, 84).
- Gros 1979** : P. Gros, Pour une chronologie des arcs de triomphe de Gaule Narbonnaise, *Gallia*, 37, 1979, 55-83.
- Gros 1981** : P. Gros, Les temples géminés de *Glanum*, Étude préliminaire. *Revue Archéologique de Narbonnaise*, 14, 1981, 125-158.
- Gros 1987** : P. Gros, Un programme augustéen : le centre monumental de la colonie d'Arles, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 1987, 339-363.
- Gros 2001** : P. Gros, *L'architecture romaine du début du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*. II. *Maisons, palais, villas et tombeaux*, Paris, Picard, 2001, 527 p.
- Gros 2004** : P. Gros, Esquisse d'une analyse sémantique des premières séries de chapiteaux corinthiens « normaux » en Gaule Narbonnaise, in : S. F. Ramallo Ascendio (éd.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*, Université de Murcia, 2004, 85-98.
- Gutiérrez Behemerid 1992** : M. A. Gutiérrez Behemerid, *Capiteles romanos de la península ibérica*. Valladolid, (*Studia Archeologica*, 81), 1992, 268 p.
- Heilmeyer 1970** : W.-D. Heilmeyer, *Korinthische Normalkapitelle. Studien zur Geschichte der römischen Architekturdekoration*, Heidelberg, Kerle, (*Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 16<sup>e</sup> supplément), 1970, 195 p.
- Hellmann 2002** : M.-Chr. Hellmann, *L'architecture grecque*, 1. *Les principes de la construction*, Paris, Picard, 2002, 351 p.
- Hesberg 1981** : H. von Hesberg, Lo sviluppo dell'ordine corinzio in età tardo-repubblicana, in : *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat. Table ronde de l'École française de Rome, Rome, 10-11 mai 1979*, Rome, 1981, (*Coll. EFR*, 55), 19-60.
- Janon, Christol 2000** : M. Janon, M. Christol, Le statut de *Glanum* à l'époque romaine, *Revue Archéologique de Narbonnaise*, 33, 2000, 47-54
- Lippolis 1984** : E. Lippolis, Toreutica, in : *Gli ori di Taranto in età ellenistica*, catalogue de l'exposition, Milan, 1984, 32-50.
- Lippolis 1987** : E. Lippolis, Organizzazione delle necropoli e struttura sociale nell'Apulia ellenistica. Due esempi : Taranto e Canosa, in : H. von Hesberg et P. Zanker (éd.), *Römische Gräberstrassen. Selbstdarstellung. Status. Standard*, Munich, 1987, 139-154.
- Lippolis 1995** : E. Lippolis, I capitelli, in : M. Mazzei (dir.), *Arpi. L'ipogeo della Medusa e la necropoli*, Bari, 1995, 179-180.
- Mercklin 1962** : E. von Mercklin, *Antike figuralkapitelle*, Berlin, de Gruyter, 1962, 354 p.
- Mocci, Nin 2006** : Fl. Mocci, N. Nin, *Carte archéologique de la Gaule*, 13/4. *Aix-en-Provence, Pays d'Aix, Val de Durance*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2006, 781 p.
- Neutsch 1965** : B. Neutsch, Tarentinische und lukanische Vorstufen zu den Kopfkapitellen am italischen Forumstempel von Paestum. *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 72, 1965, 70-80.
- Pensabene 1990** : P. Pensabene, Il tempo ellenistico di San Leucio a Canosa, in : M. Tagliente (éd.), *Italic in Magna Grecia. Lingua, insediamenti e struttura*, Venosa, 1990, 269-337.
- Picard 1963** : Ch. Picard, Acrotères, antéfixes, chapiteaux hellénistiques à décor mêlé, humain et végétal : de Samothrace à la vallée du Pô et à *Glanum*, *Revue Archéologique*, 1963, 113-187.
- Roddaz 1984** : J.-M. Roddaz, *Marcus Agrippa*, Paris/Rome, (*BEFAR*, 253) 1984, 734 p.
- Roddaz 2009** : J.-M. Roddaz, De Nîmes à Lesbos : Agrippa et le patronage des cités, in : *L'expression du pouvoir au début de l'Empire*, Musée archéologique (Nîmes), Ed. Ville de Nîmes, Paris, Errance, 2009, 53-58.
- Rolland 1954** : H. Rolland, XII<sup>e</sup> Circonscription des antiquités historiques, *Gallia*, 1954, 426-451.
- Rolland 1967** : H. Rolland, Sculptures à figures découvertes à *Glanum*, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 111, 1, 1967, 111-119.
- Rolland 1968** : H. Rolland, Sculptures hellénistiques découvertes à *Glanum*, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 112, 1, 1968, 99-114.
- Roth Congès 1983** : A. Roth Congès, L'acanthé dans le décor architectonique protoaugustéen, *Revue Archéologique de Narbonnaise*, 16, 1983, 103-134.
- Roth Congès 1992a** : A. Roth Congès, Le centre monumental de *Glanum*, ou les derniers feux de la civilisation salyenne, in : M. Bats et al., *Marseille grecque et la Gaule. Actes du colloque international d'Histoire et d'Archéologie et du 5<sup>e</sup> Congrès archéologique de Gaule méridionale (Marseille, 18-23 novembre 1990)*, Lattes ; Aix-en-Provence, 1992, 351-367 (*Travaux du Centre Camille Jullian*, 11 ; *Études Massaliètes*, 3).
- Roth Congès 1992b** : A. Roth Congès, Nouvelles fouilles à *Glanum* (1982-1990), *Journal of Roman Archaeology*, 5, 1992, 39-55.
- Roth Congès 1997** : A. Roth Congès, La fortune éphémère de *Glanum* : du religieux à l'économique, *Gallia*, 54, 1997, 157-202.
- Roth Congès 2009** : A. Roth Congès, Pour une datation triumvirale du mausolée des *Iulii* à *Glanum*, in : V. Gaggadis-Robin, A. Hermary, M. Reddé, C. Sintès (éd.), *Les ateliers de sculpture régionaux : techniques, styles et iconographie. Actes du X<sup>e</sup> colloque international sur l'art provincial romain, Arles et Aix-en-Provence, 21-23 mai 2007*, Aix-en-Provence, Arles, Centre Camille Jullian, Musée départemental Arles antique, 2009, Arles, 59-70.
- Salviat 1972** : F. Salviat, Une image de l'Afrique sur un chapiteau à figures de *Glanum*, *Revue Archéologique de Narbonnaise*, 5, 1972, 21-30.
- Staub Gierow 1994** : M. Staub Gierow, *Casa del Granduca (VII 4,56) und Casa dei Capitelli figurati (VII 4,57)*, Munich, (*Häuser in Pompeji* 7), 1994, 84 p.
- Tusa 1954** : V. Tusa, Capitello figurato ellenistico da Selinunte, *Bollettino d'Arte*, 39, 1954, 261-264.

# La *favissa* de la fosse du rideau de scène du théâtre antique d'Apt

## Patrick De Michèle

Archéologue, Docteur en archéologie

Attaché de conservation au patrimoine, service d'Archéologie du Département de Vaucluse

### Résumé

La découverte, en août 2005, d'une partie d'un cortège dionysiaque appartenant au décor du théâtre antique d'*Apta Julia*, et l'étude qui s'est poursuivie depuis, confirme la présence d'une *favissa* à l'intérieur de la fosse du rideau de scène en relation étroite avec le remisage de l'ensemble statuaire. Cette mise en œuvre correspond à l'abandon et à la transformation de la scène de l'édifice de spectacle. On peut en situer la réalisation vers la fin du II<sup>e</sup> s.de notre ère sous le règne des Antonins.

**Mots-clefs** : Apt, théâtre, *favissa*, statues, Pan.

### Abstract

In August 2005, part of a Dionysian procession belonging to the ancient theater decor of *Apta Julia* was discovered. Its study has confirmed the presence of a *favissa* inside the *fossa* for the stage curtain closely connected to the storage of statuary. This application represents the abandonment and transformation of the stage of the theater building. We can place this at the end of 2nd century AD, during the reign of the Antonines.

**Keywords**: Apt, theater, *favissa*, statues, Pan.



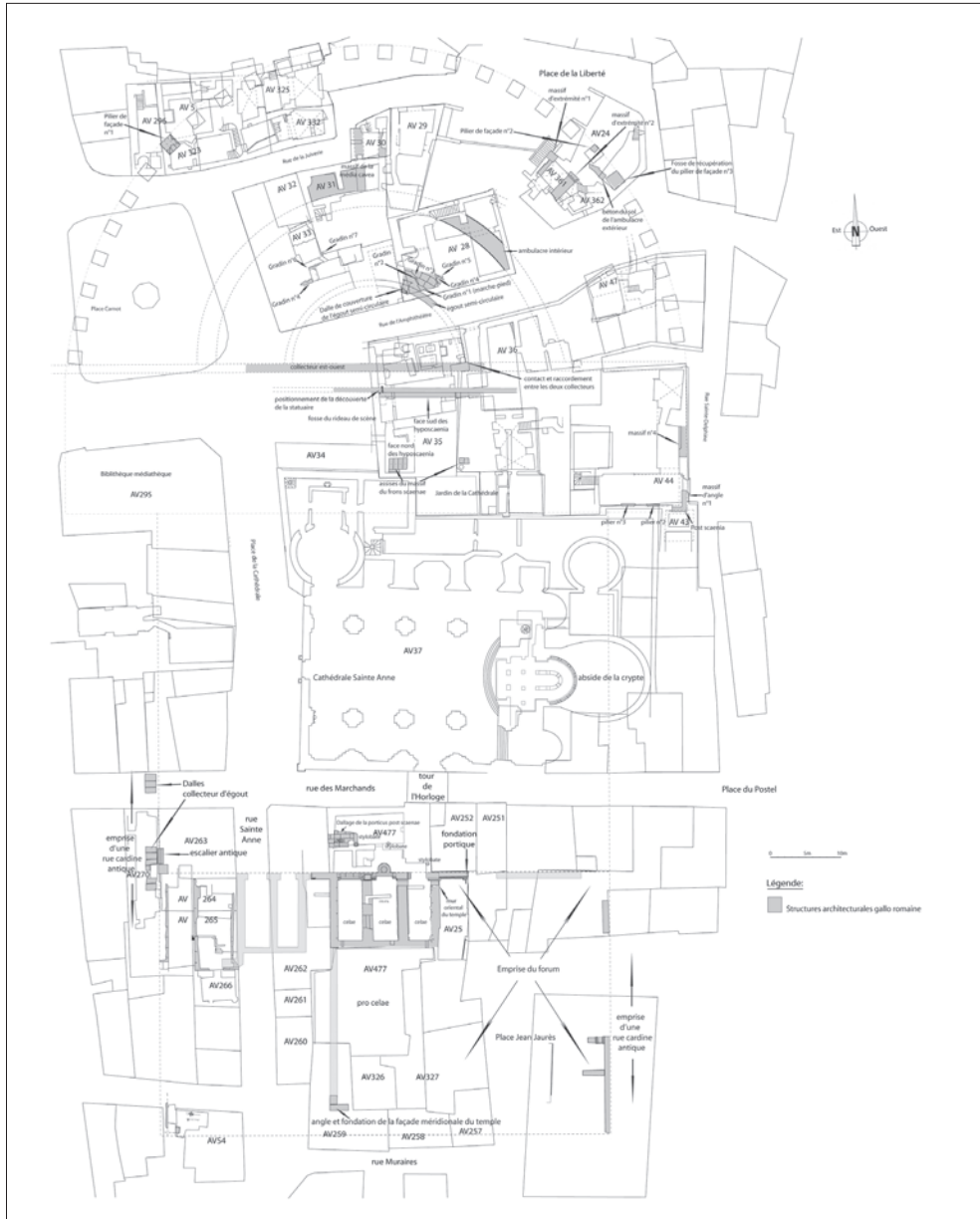


Fig. 1. Apt. Plan d'ensemble des structures du centre monumental d'Apt à l'époque gallo-romaine (Topographie F. Chardon, M. Deschaumes, R. Iscarriot-Abbes, P. De Michèle, infographie P. De Michèle/SADV 2012).

C'est dans le sous-sol du centre historique d'Apt (Vaucluse) que l'on trouve aujourd'hui, les vestiges du théâtre antique de la cité gallo-romaine. Les structures du monument localisées au nord de la ville, se situent à l'intérieur d'un étroit périmètre délimité par la cathédrale au sud et la rivière dite du Calavon. Au nord, les structures du théâtre s'ordonnent parfaitement selon les directions cardinales antiques (fig. 1).

Deux éléments caractérisent la présence romaine en Apt, d'une part l'enfouissement des vestiges situés entre 4 à 5 m sous le niveau de circulation actuel et d'autre part, la survivance au travers du cadastre moderne de la marque indiscutable d'un parcellaire plus ancien

profondément structuré et conditionné par la construction du théâtre<sup>1</sup>.

Comme le montre la figure 1 ce théâtre est l'une des composantes d'un ensemble architectural monumental beaucoup plus important s'intégrant dans la panoplie urbaine de la colonie latine d'*Apta Julia*<sup>2</sup>.

### Le théâtre antique

L'édifice de spectacle aptésien était doté d'un rideau de scène dont le mécanisme a été installé dans une fosse

1. De Michèle 2009, 41-47.
2. De Michèle 2012, 25.

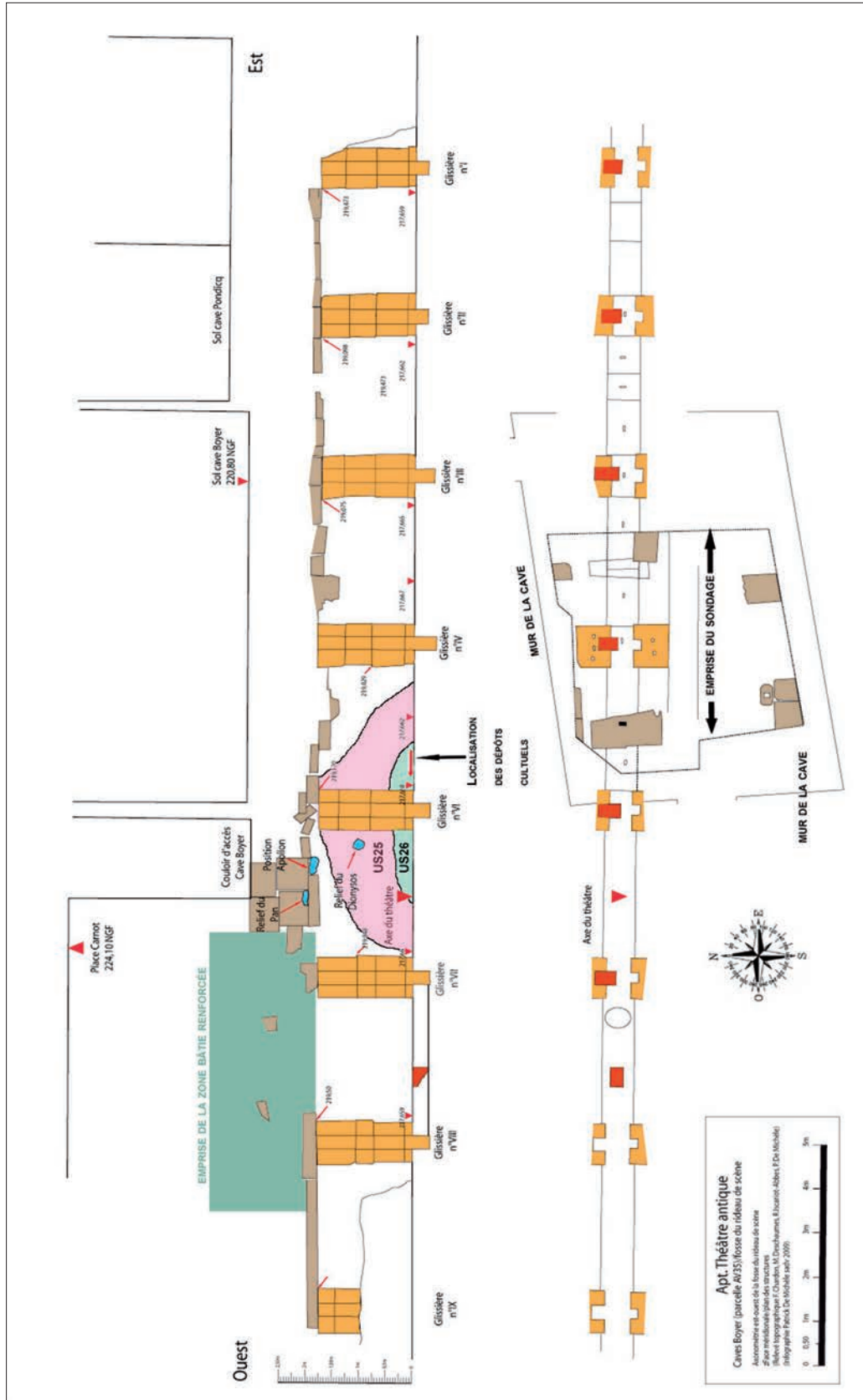


Fig. 2. Apt. Parcelle AV35 - Plan et coupe de la fosse du rideau vue romaine (Topographie F. Chardon, P. De Michèle, infographie P. De Michèle/SADV 2012).

large de 0,60 m (2 pieds) toujours en cours d'étude et que nous avons fouillée, pour l'instant sur une longueur de 27,60 m (**fig. 1 et 2**). C'est à l'intérieur de cette dernière qu'a été remis l'ensemble des statues du théâtre. Il nous paraissait important d'aborder succinctement quelques éléments propres à sa construction afin d'appréhender avec plus de précisions le contexte de la mise en œuvre lors du démontage de la décoration du théâtre. En général la fosse du rideau correspond à la moitié de la cavea donc pour Apt, elle devrait atteindre 45 m environ<sup>3</sup>. Son dispositif technique se développe selon un axe est-ouest. En l'état, la fosse est rythmée par seize puissantes glissières verticales disposées en vis-à-vis. Elles sont composées pour chacune d'entre elles de quatre blocs en forme de U assemblés à joints vifs. Bien qu'il ne subsiste aucun vestige des structures en bois ni du rideau de scène, il nous est néanmoins possible d'apporter quelques précisions techniques. Côté nord, au contact avec le dallage (**fig. 2 et 3**), nous trouvons un encastrement (L. = 0,42 m ; l. = 0,30 m ; h. = 0,54 en moyenne) destiné à ancrer la structure bois véritable coffrage, ou fourreau appelée également cassette par Formigé<sup>4</sup>. Cet agencement était destiné à compartimenter les mats chargés de soutenir et déployer le rideau.

Des marques et traces d'usures caractéristiques du fonctionnement du mécanisme ont été récoltées. Plusieurs taraudages de moins d'un centimètre y ont été localisés en particulier sur les montants nord des glissières. Une fine observation nous permet d'y reconnaître les scellements ayant servi à l'ancrage d'une pièce posée en applique.

Cette dernière devait servir soit à guider le long de la glissière le cordage d'un poids ou contre poids, ou directement comme dans la marine, la remontée ou la descente du mat au-dessus de la fosse.

Sur les faces intérieures des glissières nous avons également relevé des repères correspondant à un niveau gravé sous la forme de traits horizontaux. Nous avons, pour finir, récolté quelques éléments de la numérotation présente sur plusieurs glissières.

Rapidement abandonnée, cette machinerie a été entièrement recouverte à la fin du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>5</sup> Les travaux d'obturation, réalisés lors du réaménagement de l'espace de la scène, vraisemblablement lors de sa transformation en arène, sont d'une ampleur et d'une mise

en œuvre remarquables. En ce qui concerne les modalités techniques de cette opération et après une étude de détail, on peut comptabiliser pas moins de vingt-six dalles qui étaient, à l'origine, utilisées pour la couverture de l'égout semi-circulaire et l'aménagement de la scène (*proscenium*, *frons scaenae*) (**fig. 3**). La présence de marques caractéristiques, comme, par exemple, l'engravage d'encastrement du *balteus* ou, sur certaines d'entre elles, d'avaloirs percés comme ceux déjà observés dans la cave du musée archéologique, ne laissent aucun doute sur la position qu'ils occupaient dans le dispositif architectural.

Autre caractéristique de cette mise en œuvre, le démontage et le remisage de l'ensemble statuaire qui a été réalisé au même moment. En effet, la façon très soignée avec laquelle l'enchâssement des statues entre les dalles a été réalisé, ne nous laisse là aussi aucun doute sur la volonté de préservation des sculptures.

Une question essentielle se pose : comment, dans ce cas précis, pouvait fonctionner normalement le théâtre si les éléments architecturaux de l'*orchestra*, du *balteus* et de la scène avec sa décoration étaient, comme ici, démontés ?

Après avoir dégagé et récemment parcouru ce nouvel agencement de la fosse, on constate, dans la partie axiale, la présence d'une construction soignée et puissante. Cette dernière est construite sur les arases des deux murs de la fosse. C'est effectivement à partir de cette zone bâtie renforcée correspondant à l'axe de l'édifice qu'ont été remises trois des sculptures découvertes décorant le mur de scène du théâtre<sup>6</sup> (**fig. 3**).

D'autre part, des indices indiscutables d'une fréquentation du lieu, matérialisée par les dépôts de mobilier culturel à l'intérieur de l'unité stratigraphique 26 de la figure 3, ouvrent la perspective d'y reconnaître le cadre d'un culte temporaire que l'on peut assimiler à une *favissa*.

Cette couche nous a livré, en contact avec les dalles, un dépôt constitué d'une collection de petites céramiques à vocation culturelle en grande partie intactes (**fig. 3**). La principale caractéristique de cet ensemble réside dans la disposition et les aménagements opérés lors de son dépôt, le plus souvent organisé avec une volonté évidente de préservation.

3. Fincker, Moretti 2008, 309.

4. Formigé 1921, 190-195.

5. De Michèle 2007, 127-144.

6. De Michèle 2009, 41-47.

Par exemple, lors des opérations de fouille, nous avons trouvé, appuyés contre l'une des parois de la fosse, sous une lauze, ou un fragment de *tegulae*, ou un fond d'amphore retournée, ou bien un morceau d'une plaque de marbre, plusieurs lampes à huile de petites dimensions, plusieurs petits pots, ou encore quelques petites coupelles ; des monnaies étaient disposées également autour et dans les céramiques, l'ensemble étant soigneusement rangé sous ces couvertures improvisées.

Autre particularité d'ordre topographique, le dépôt cultuel était organisé exactement à l'aplomb des statues pratiquement dans l'axe de l'édifice. La fourchette chronologique attribuée aux céramiques et la détermination des monnaies datent cette couche du règne des Antonins.

Pour finir, une grande quantité de clous étaient également dispersée autour des dépôts votifs, ainsi que bon nombre de charbons de bois. Nous avons procédé à une analyse au radiocarbone. La datation ainsi collectée nous donne une large fourchette comprise entre 84 et 119 ap. J.-C. : ainsi le maximum de probabilités pour dater l'ensemble se situerait bien à la fin du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>7</sup> Signalons enfin la découverte exceptionnelle d'un lot d'éléments de tabletterie en os et en ivoire composé d'une soixantaine de placages qui décoraient vraisemblablement un coffre de bois.

Le comblement de la fosse a livré une importante quantité de marbres, comportant des fragments de listels, de corniches, d'encadrements, d'architraves, de dallages, de placages muraux et d'autres éléments architecturaux. Issus des plus prestigieuses carrières de l'Empire, ils témoignent du soin apporté à la décoration du théâtre d'Apt. On retrouve par ailleurs ces riches placages de marbre dans les autres théâtres gallo-romains de la région, qu'il s'agisse d'Orange, Vaison ou d'Arles, ce dernier étant vraisemblablement le premier théâtre construit en Narbonnaise à l'ornementation hors du commun<sup>8</sup>.

Le contexte archéologique de la découverte apporte un précieux et incomparable exemple de la mise en œuvre d'une possible *favissa*. Cet aménagement a été réalisé pour servir de dépôt et y emmagasiner l'ensemble statuaire ayant contribué à la décoration marmoréenne du théâtre : ce décorum, devenu désuet à un moment

donné, n'a pas pour autant été complètement détruit, ni par ailleurs remis en place comme d'ailleurs la scène de l'édifice.

Bien évidemment et très rapidement, l'identification d'un cortège dionysiaque s'est imposée. Le premier point réside dans la qualité d'exécution de ces statues et dans leur état de conservation. On est en droit de s'interroger sur le temps de leur exposition à l'intérieur du théâtre, qui semble avoir été relativement court. La bonne conservation de l'épiderme des marbres en est une preuve. Si l'on considère le style de ces œuvres, que nous plaçons, rappelons-le, sous le règne des Antonins (Hadrien), il nous faut bien tenir compte aussi de la dépose du décor et de son enfouissement (fin II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.).

Cette découverte et son contexte apportent plusieurs réflexions :

La décision de procéder au réaménagement de la scène du théâtre a dû être prise par la collectivité et les édilités en charge de la colonie. En effet, l'ampleur des travaux de cette transformation semble impossible à réaliser sans l'apport d'une importante équipe d'ouvriers<sup>9</sup>.

Compte tenu du contexte archéologique et de la chronologie de cette mise œuvre que nous situons, rappelons-le durant le règne des Antonins, comment imaginer que les dégâts irrémédiables réalisés sur la partie basse de l'édifice (scène, *orchestra*) auraient pu permettre une remise en l'état du théâtre sans engendrer de nouveaux travaux importants ?

Quelle est la raison ayant conduit les citoyens d'*Apta Julia* à procéder à la décapitation des sujets divins ? Nous pouvons aisément imaginer la cérémonie qui a dû précéder cette mise en terre, le choix et la position topographique de leurs installations ayant conduit vraisemblablement à la création de la *favissa*, l'ensemble, rappelons-le parfaitement axée et coordonnée avec le plan de l'édifice et plus largement avec le centre monumental de la colonie. Ici tout semble bien indiquer la concertation, la volonté et l'indispensable autorisation accordée par les édilités ou évergètes de la cité à cet enfouissement, cette mise à l'écart presque blasphématoire.

7. Code laboratoire Ly-13430.

Il s'agit d'une datation concernant l'archéologie française. Dès son obtention, ce résultat est incorporé dans la banque nationale de données radiocarbone (BANADORA) qui peut être consultée sur le site : <http://www.mom.fr/ceram/banadora>. Il suffit ensuite de rentrer le code laboratoire.

8. Gros 2008, 45-48.

9. Guyon, Heijmans 2013, 93.





Fig. 3. Apt. Parcelle AV35 - la fosse du rideau vers l'ouest (Cliché P. De Michèle/ SADV 2012).



Fig. 4. Apt. Parcelle AV35 Le drapé de la statue acéphale (Cliché C. Durand / CCJ 2009).



Fig. 5. Apt. Parcelle AV35 - Le buste acéphale de Pan (Cliché P. De Michèle/ SADV 2012).

## Bibliographie

- Barruol 1968** : G. Barruol, Essai sur la topographie d'Apta Julia, dans *RAN*, 1, 1968, 101-158.
- Barruol, Dumoulin 1968** : G. Barruol, A. Dumoulin, Le théâtre romain d'Apt, dans *RAN*, 1, 1968, 159-200.
- Codou 1985** : Y. Codou, Apt : un lieu de culte dédié à Mithra, dans *Association d'Histoire et d'Archéologie du Pays d'Apt*, n°8, 2<sup>e</sup> trimestre, 1985, 1-7.
- De Michèle 1999** : P. De Michèle, Les éléments antiques conservés dans les caves d'Apt. Prospection archéologique, *Document de synthèse final*, DRACAR n°134, 1999.
- De Michèle 2000** : P. De Michèle, le *parascaenium* oriental du théâtre antique, *Document de synthèse final*, DRACAR n°129, 2000.
- De Michèle 2003** : P. De Michèle, Découvertes récentes sur le théâtre antique d'Apt (Vaucluse), *RAN*, 36, 2003, 199-229, 26 fig..
- De Michèle 2004** : P. De Michèle, le secteur du théâtre antique (1999/2004), la prospection diachronique des caves du centre ancien d'Apt, *Document de synthèse final*, DRACAR n°129, 2004.
- De Michèle 2005** : P. De Michèle, Mémoire de la découverte archéologique de la statuaire du théâtre antique d'Apt, *Document de synthèse final*, 2005, S.R.A. PACA.
- De Michèle 2007** : P. De Michèle, Le théâtre antique d'Apt (Vaucluse) aux V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, *Antiquité Tardive*, 15, 2007, 127-144, 29 fig.
- De Michèle 2009** : P. De Michèle, La statuaire du théâtre antique d'Apt (Vaucluse), les ateliers de sculpture régionaux, techniques, styles, iconographies, in : V. Gaggadis-Robin, A. Hermay, M. Reddé, C. Sintès (éd.), *Les ateliers de sculpture régionaux : techniques, styles et iconographie. Actes du X<sup>e</sup> colloque international sur l'art provincial romain, Arles et Aix-en-Provence, 21-23 mai 2007*, Aix-en-Provence, Arles, Centre Camille Jullian, Musée départemental Arles antique, 2009, Arles, 41-47.
- De Michèle 2011** : P. De Michèle, Le centre monumental d'Apt, *Histoire et archéologie de la Provence historique et médiévale, hommage à Jean Guyon*, Provence historique, LXI, fasc. 2011, 42-53.
- De Michèle 2012** : P. De Michèle, Le centre monumental (Vaucluse) à l'époque gallo-romaine. Synthèse des découvertes récentes sur son organisation, *Le forum en Gaule et dans les régions voisines*, sous la direction de Marc Bouiron, Ausonius, Bordeaux, 25-53.
- De Michèle, Chardon 2002** : F. Chardon, P. De Michèle, Le théâtre antique d'Apt, *Bulletin de l'association archipal*, n° 51, décembre 2002, 75-92.
- Fincker, Moretti 2008** : M. Fincker, J.-C. Moretti, *Le rideau de scène du théâtre antique d'Arles*, Ramallo Asensio (S.-F.), Röring (N.) (dir.), in : *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*, Murcia 2010, 309-329.
- Formigé 1921** : J. Formigé, Les machines des décors mobiles dans les théâtres antiques, *Bulletin de la Société Nationale des antiquaires de France*, 1921, 190-195.
- Gros 2008** : R. Gros, *La Gaule Narbonnaise. De la conquête au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.*, Paris, éd. Picard, 2008, 166 p.
- Guyon, Heijmans 2013** : J. Guyon, M. Heijmans, *L'Antiquité Tardive en Provence (IV<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle)*, Arles, Actes Sud/Aux sources chrétiennes de la Provence, 2013, 223 p.



# Nouveautés sur une trentaine de pièces sculptées conservées à Lyon

## Djamila Fellague

Maître de conférences, Université Pierre-Mendès-France (Grenoble)

Chercheur au CRHIPA (Grenoble)

Chercheur associé à l'IRAA (Lyon)

### Résumé

Lors d'une étude sur les monuments publics de *Lugdunum*, nous avons entrepris divers dépouillements d'imprimés et d'archives pour retrouver la provenance oubliée de blocs. Ce travail, non exhaustif, était indispensable pour apporter du nouveau sur les monuments antiques à partir d'un corpus élargi de leur *membra disjecta*. Dans cette quête, nous notions parfois des informations concernant la sculpture. Ces *Rencontres autour de la Sculpture Romaine* ont été l'occasion de rassembler cette documentation éparse en la complétant et en s'attachant principalement à rétablir la provenance de quelques sculptures. Ce simple établissement de faits, s'il peut s'avérer ennuyeux, peut aussi avoir quelque utilité. Dans plusieurs cas, ces informations apportent un nouvel éclairage sur une pièce : sur sa nature, sa fonction, sa chronologie ou encore sur un remploi qui lui a donné un sens différent. Dans un second temps, des pièces inédites sont présentées brièvement.

**Mots-clefs** : Funéraire, divinités, phallus, serpent, bucrane, remplois, cabinets d'antiquités, Vienne, Antonia, Nîmes, masque, *togatus*, sphinge, Mercure, enseigne moderne, griffon, Isis, Jupiter, trapézophore, inachevé.

### Abstract

As part of a study of the public monuments of *Lugdunum*, we undertook various analyses of printed books and archives to determine the lost origin of certain blocks. This work, though not exhaustive, was essential to shed new light on the ancient monuments from a broader corpus of their *membra disjecta*. In this quest, we sometimes noted information concerning the sculpture. The meetings on Roman Sculpture provided an opportunity to collect this scattered documentation by supplementing it and by focusing mainly on re-establishing the provenance of some of the sculptures. This simple establishment of facts, though tedious, may also have some utility. In several cases, this information gives a new perspective on a piece: on its nature, its function, its chronology or on a re-use which gave it a different significance. Secondly, some new pieces are briefly presented.

**Keywords**: Funeral, deities, phallus, snake, bucrane, reused, antique cabinets, Vienne, Antonia, Nîmes, mask, *togatus*, sphinx, Mercury, modern street sign, griffin, Isis, Jupiter, trapezophorus, unfinished.



La publication du *Nouvel Espérandieu* sur Lyon (*NEsp*) a été une étape importante pour la connaissance de la sculpture antique à Lyon. Nous apportons ici des informations complémentaires, principalement sur des provenances, qui parfois donnent un nouvel éclairage sur une sculpture<sup>1</sup>. Des pièces inédites sont ensuite présentées brièvement.

Notre contribution n'enlève rien au travail considérable et de qualité entrepris par M.-P. Darblade-Audoïn. Il est bien entendu que pour réaliser un recueil de sculptures dans un temps limité il n'était pas possible de dépouiller toutes les archives locales. Il en resterait encore beaucoup à dépouiller, sans certitude de résultat, mais ce travail montre à quel point la recherche dans les archives est indispensable.

## 1. Provenances lyonnaises retrouvées

### 1.1. Sculptures découvertes dans un secteur de nécropole ou de nature funéraire

#### 1.1.1. Bas-relief avec un masque de la nécropole de Trion, *NEsp* 372

Le fragment de bas-relief figurant un masque, attribué aux fouilles du probable sanctuaire municipal du culte impérial (sanctuaire dit du Verbe Incarné), provient d'un autre site et a été trouvé en contexte funéraire. En effet, la pièce fragmentaire a été exhumée en 1986 à l'occasion d'une intervention de sauvetage réalisée sous la direction de L. Tranoy, avenue B. Buyer, à l'endroit même où un siècle plus tôt avaient été dégagés les mausolées dits de Trion. La note préliminaire qui a fait office de rapport de fouille ne le mentionne pas<sup>2</sup>, mais la sculpture est identifiable sur une diapositive montrant un panneau d'information avec les découvertes issues du chantier<sup>3</sup> (fig. 1). Une autre sculpture présentée alors au public apparaît sur la photographie : un indicateur de tombe en forme de pomme de pin non répertorié dans le *NEsp*.

L'iconographie du bas-relief au masque est attendue pour un mausolée et rien ne permet de supposer qu'il y avait un masque voisin à droite. Cette provenance

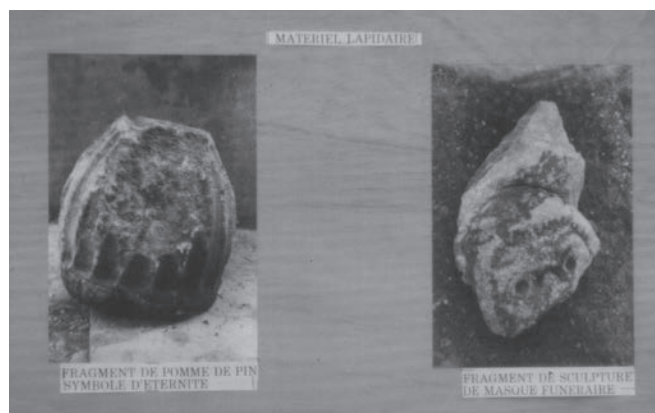


Fig. 1. Panneau d'information montrant deux sculptures découvertes lors du chantier des mausolées de Trion en 1986 (diapositive du Service Archéologique Municipal de Lyon).

permet de préciser la date : le contexte de découverte à l'emplacement des mausolées de Trion comme d'ailleurs l'emploi du calcaire du Midi et, dans une moindre mesure, l'usage du contour cerné invitent à dater la pièce du début de l'époque impériale plutôt qu'« entre le I<sup>er</sup> et le II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ».

#### 1.1.2. Statue masculine drapée plus grande que nature (*NEsp* 82) à vocation funéraire ?

Une autre sculpture peut être retirée de la liste des pièces découvertes au sanctuaire du Verbe Incarné, lors des fouilles des années 1977-1987 (*NEsp* p. 46) ou dans des fouilles antérieures<sup>4</sup>. Ce fragment de statue masculine drapée d'un *pallium* et daté de l'époque antonine a une dimension qualifiée de « colossale », avec une hauteur conservée de 97 cm allant du sommet du mollet au sommet des cuisses. La taille importante et le lieu supposé de découverte ont fait songer à une « statue honorifique municipale ou impériale plutôt qu'à un usage funéraire ». Toutefois, il n'est nullement fait mention de cette sculpture dans la bibliographie concernant les fouilles du Verbe Incarné alors que d'autres fragments de moindre importance furent évoqués.

En réalité, la pièce fut exhumée par M. Vercouster le 3 mars 1961 au 44 chemin de la Favorite, « dans une fouille ouverte pour établir une cave à mazout, et à 2 m de profondeur ». C'est ce que laisse penser une note inédite d'A. Audin dans laquelle le chercheur mentionne « un énorme fragment de marbre blanc provenant d'une statue en toge double de grandeur naturelle. Le fragment intéresse les cuisses et les genoux » (arch. Audin, carton 63ii 0003, arch. munic.). La pièce est aussi brièvement

1. Certaines informations que nous publions ont été signalées à M.-P. Darblade Audoïn par mail (décembre 2006, mai 2007).

2. Tranoy 1986. Sur les mausolées, voir Fellague 2006.

3. Nous avons le plaisir de remercier V. Gaggadis pour son invitation ainsi que G. Galliano, H. Savay-Guerraz, G. Cardoso, pour l'accès au matériel et A. Pariente pour une autorisation de publication. Nous avons profité des conseils de N. de Chaisemartin et E. Rosso, respectivement pour les sculptures 1.3.1. et 2.1.5. Merci enfin à A. Ziégélé et M.-Cl. Ferriès pour des informations sur un serpent de Bordeaux.

4. Darblade-Audoïn, Thirion 2009, 392.

décrite dans un des carnets de fouille d'A. Audin conservés au musée (CFA, 124 ext, 6 mars 1961).

Le secteur de découverte se situe en dehors de la ville antique, à l'ouest, et plusieurs trouvailles funéraires y ont été signalées, ce qui pourrait inviter à rattacher la statue à une tombe, malgré la dimension imposante, sauf à considérer que la pièce a été déplacée dans l'Antiquité. On citera comme comparaison le *togatus* en calcaire découvert à Trion, appartenant assurément à un mausolée. Il mesure aujourd'hui environ 1,81 m, sans la partie inférieure et la tête manquantes<sup>5</sup>.

### 1.1.3. *Sphinge (NEsp 360) et deux pièces en remploi (NEsp 284) appartenant à un même mausolée ?*

C'est probablement à un monument funéraire qu'il faut attribuer une sphinge grossière en choin dont ni la provenance ni la destination ne sont indiquées dans *NEsp*. La sculpture est décrite dans l'inventaire publié d'A. Comarmond qui indique son lieu de découverte (1854, n°75, 140). Trouvée vers 1846 au nord de la ville, dans les fondations de l'ancienne église des Cordeliers de l'Observance, la pièce en bas-relief offre des parentés formelles<sup>6</sup> avec deux blocs de même matériau, *NEsp* 284, réemployés au même endroit, et réalisés dans une facture tout aussi grossière. La dureté du choin rend difficile toute sculpture, ce qui explique la rareté des sculptures en choin à Lyon et donne plus d'intérêt à cet ensemble.

Le rapprochement possible de la sphinge et des deux autres blocs permet également de supposer une attribution de ces deux pièces, figurant chacun un personnage en tunique longue, à un mausolée et non pas à un éventuel monument public comme cela a été envisagé. Ceci s'accorderait avec l'iconographie : ces deux personnages en position frontale, qui tiennent tous deux dans leur main un objet indéterminé ou un animal, renvoient à des séries connues dans le décor funéraire.

### 1.1.4. *Couvercle de sarcophage trouvé dans les fondations d'un couvent, NEsp 454*

Un fragment de couvercle plat à plaque frontale de sarcophage divisé en plusieurs panneaux est resté de provenance inconnue. Le dessin dans le manuscrit de F. Artaud consacré aux collections du musée

5. Il n'a pas été retrouvé « en 1858 », ni « dans le soubassement du tombeau des Salonii à Trion » (*NEsp* 261) et il est aventureux de garder l'appellation traditionnelle de tombeau des Salonii. Fellague 2006, 364-365.

6. Schématisation des visages et traitement des plumes des ailes comparable à celui des plis des vêtements.

lapidaire certifie son origine lyonnaise. La pièce fut exhumée « alors qu'on creusait les fondements du couvent des Genevofains », situé près de l'actuelle église Saint Irénée. Elle fut donnée au Palais des Arts par M. Cocharde<sup>7</sup>.

### 1.1.5. *Tête de divinité (?) jetée dans une décharge antique, NEsp 475*

Concernant les découvertes dans les secteurs funéraires, mentionnons enfin une tête en marbre, qui appartient à un bas-relief (L. : 14,4 cm cons. ; H. : 18,7 cm cons. ; prof. : 9,3 cm) dont nous avons retrouvé la provenance et la date d'acquisition grâce à un dessin publié en 1881 dans une revue locale, *La Construction Lyonnaise* (janvier 1881, n°22, 256-257). Selon la notice qui l'accompagne, la pièce a été recueillie en juillet ou août 1880 dans la rue de Trion, en face du n°52, à 1,30 m de profondeur. La sculpture, confiée au Palais des Arts par M. Grisard de la voirie municipale, est aussi mentionnée dans « l'inventaire E » du musée (n°71, 29 mars 1881).

La rue de Trion se situe dans un secteur de nécropole, à l'ouest de la ville. Il serait imprudent d'en déduire pour autant qu'il s'agit du portrait d'une défunte puisque ce secteur semble avoir servi de décharges dans l'Antiquité, comme l'a montré A. Desbat<sup>8</sup>. La notice de 1881 précise que la tête a été trouvée, « entourée de débris de briques », au sommet de couches de remblais antiques « contenant des débris de toute nature, des fragments de poterie et d'enduits anciens ». On pourra suivre l'hypothèse d'identification à une tête de divinité avec une provenance originelle qui reste donc indéterminée même si le lieu de découverte est maintenant connu.

## 1.2. *Sculptures avec une iconographie religieuse ou mythologique et divers*

### 1.2.1. *Tête de Mercure trouvée dans la Saône, NEsp 429*

Un des inventaires du musée mentionne que le 15 juillet 1863 est entrée au musée une tête de Mercure en marbre trouvée dans la Saône près ou dans l'ancien pont de Nemours (invent. MD 1857, n°48), un pont détruit en 1974 qui était situé face à la place d'Albon. Il est légitime de supposer que cette pièce s'identifie avec l'une des deux têtes de Mercure en marbre restées de provenance inconnue (*NEsp* 428 et 429). L'identification avec la pièce *NEsp* 429 paraît même assurée puisque cette

7. Artaud 1815, 262 ; Artaud 1816, 75.

8. Desbat 2002 [2003], 118-119.

dernière, très émoussée, semble avoir séjourné longtemps dans l'eau.

### **1.2.2. Bas-relief de déesses mères dans le secteur de l'amphithéâtre, NEsp 62**

Un bas-relief de déesses mères a été présenté comme de « provenance précise indéterminée, mais [avec] une origine lyonnaise probable (Croix-Rousse ?) ». Le lieu de découverte au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle lors de l'ouverture de la rue du Jardin des Plantes, dans le secteur de l'amphithéâtre, ne fait pourtant aucun doute<sup>9</sup>. La pièce fut remise au musée le 23 septembre 1861 (invent. MD 1857, n°954). On aurait aimé avoir plus de précisions sur la « masse de débris antiques » découverts dans ces travaux de voirie.

### **1.2.3. Bloc sculpté de plusieurs phallus exhumé dans la Presqu'île, NEsp 361**

Grâce à une lettre dans des archives ainsi qu'un inventaire du musée, la provenance d'un bloc original en choin, sculpté sur deux faces jointives d'un triple phallus, n'est pas inconnue. La pièce fut découverte en 1859 dans le quartier d'Ainay, à l'emplacement de l'ancien couvent des religieuses de Sainte-Claire (lettre de E.-C. Martin-Daussigny du 25 mai 1859 au sénateur-maire, archiv. départ., classeur 4T ; invent. MD 1857, 25 mai 1859, n°913).

Ce bloc en grand appareil, cassé en deux lors du transport, provient peut-être d'un monument public sur la Presqu'île alors que l'on connaît surtout, pour l'instant, des habitations luxueuses et des entrepôts. Certes, il est difficile de préciser à quel édifice pouvait appartenir la pièce, et un tel élément pouvait se trouver en contexte domestique<sup>10</sup>, mais on se souviendra qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, lors de la construction d'une chapelle des Clarisses, « furent mises au jour des substructions si imposantes qu'on renonça à les détruire et que la chapelle fut érigée par dessus »<sup>11</sup>. D'ailleurs, la propriété où se sont établies en 1616 les religieuses de Sainte-Claire s'appelait au XIV<sup>e</sup> siècle le domaine de la Bâtie, probablement à cause de quelque ancien édifice<sup>12</sup>. On citera par ailleurs les découvertes anciennes dans la Saône, face au couvent, en 1766, 1784 et 1809, de pièces d'architecture appartenant à différents monuments.

9. Martin-Daussigny 1863, 12 ; Bazin 1891, 240.

10. On citera comme exemple, parmi tant d'autres, un bloc avec un phallus de l'entrepôt de la maison de Dionysos et des Quatre Saisons à Volubilis (Etienne 1960, 40, n. 10).

11. Audin 1959, 135. Voir aussi Steyert 1900, 10, 39-41.

12. Steyert 1900, 7, 8 et 40.

### **1.2.4. Jeune satyre sur un dauphin provenant d'un cabinet lyonnais, NEsp 464**

La pièce représentant un jeune satyre sur un dauphin devait faire partie de la collection Pollet, un architecte lyonnais de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, un enfant sur un dauphin en marbre de la collection Pollet figurait dans une exposition de 1827 à l'Hôtel-de-Ville, au profit des ouvriers sans travail (*Notice des tableaux...* 1827, 44, n°6). On sait par ailleurs que la collection Pollet a été léguée au musée dans les années 1835-1840, quand M. Martin était maire<sup>13</sup>. On ne dispose malheureusement d'aucun renseignement sur la provenance de la sculpture.

### **1.2.5. Statue masculine ne provenant pas de la nécropole de Trion, NEsp 262**

Une confusion règne sur la pièce *NEsp* 262. On a écrit qu'elle correspondait à la description d'A. Allmer et P. Dissard d'une statue découverte en 1885-1886 dans le massif de maçonnerie d'un des mausolées de Trion. D'une part la description ancienne<sup>14</sup> ne correspond pas à cette statue masculine drapée puisqu'il n'y a pas ici de tronc d'arbre et que la draperie n'est pas seulement sur le bras gauche. D'autre part, la sculpture découverte dans le mausolée a déjà été identifiée à *NEsp* 11. La pièce 262 demeure donc de provenance inconnue.

## **1. 3. Remplois à l'époque moderne et une pièce non antique**

### **1.3.1. L'enseigne du « Petit Cheval blanc », NEsp 458**

Si les enseignes étaient nombreuses dans le Lyon médiéval et moderne, très peu de pièces antiques ont servi pour cet usage. C'est le cas de ce bas-relief en calcaire figurant un cheval, devant un pin, tenu par la bride par un jeune homme debout, qui semble nu. Sa dimension réduite pourrait le désigner comme un palefrenier (**fig. 2**). La pièce fut placée sur l'immeuble du n°48 de la Grande Rue de Vaise, au nord de Lyon<sup>15</sup>, probablement au XVII<sup>e</sup> ou XVIII<sup>e</sup> siècle et un inventaire indique qu'elle fut donnée au musée en 1864 (invent. MD 1857, 21 « Xbre » 1864 n°1032). On l'appelait l'enseigne du « Petit Cheval Blanc » et elle peut être comparée à

13. Comarmond 1857, XI.

14. Allmer, Dissard 1888, 300-301.

15. Charton 1855, 264 ; Grand-Carteret 1902 [1999], 145, fig. ; Vingtrinier 1911 [1993], 58, fig.



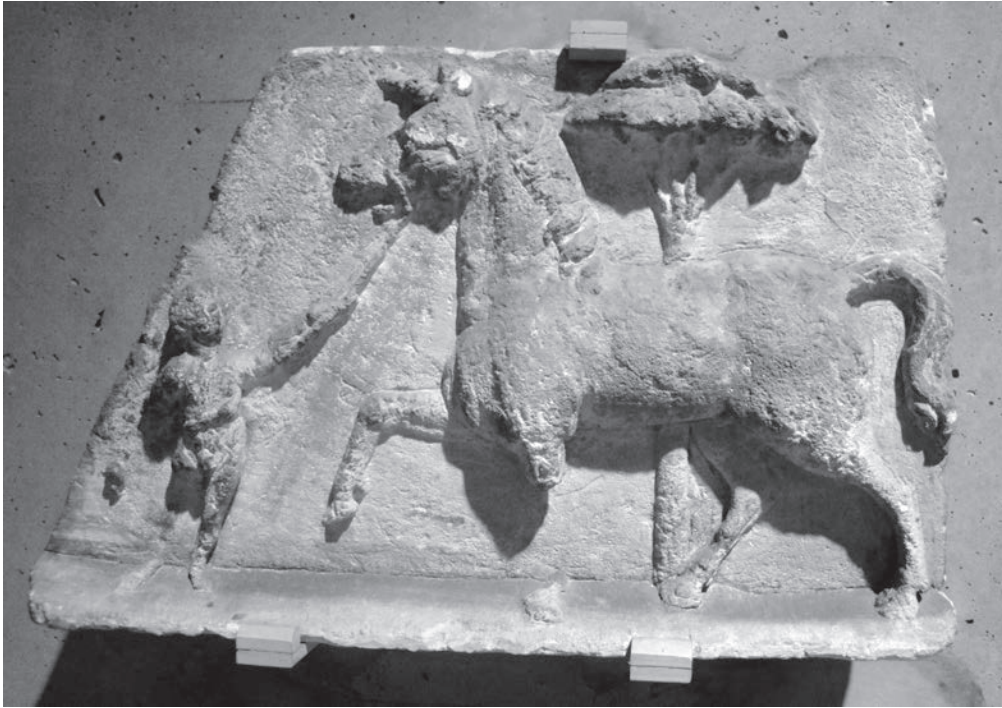


Fig. 2. Bas-relief en calcaire avec un cheval tenu par la bride, conservé au Musée gallo-romain de Lyon-Fourvière (photographie D. Fellague).



Fig. 3. Enseigne du Grand Cheval Blanc, « groupe en haut relief peint et doré qui décorait autrefois l'hôtel [du gouverneur de Lyon] Pomponne Trivulce rue Grenette ; maison démolie en 1880 » (Vingtrinier 1911 [1993], 65).

d'autres enseignes lyonnaises<sup>16</sup> : celle dénommée également le petit Cheval Blanc, qui était située rue Tupin à partir de 1764, ou une enseigne du Grand Cheval Blanc (fig. 3) installée après 1635 sur une maison bourgeoise sise au 10 rue Grenette, démolie en 1880. Une autre enseigne du Cheval Blanc était présente rue de l'Hôtel-de-Ville, peinte en tôle sur la devanture d'un marchand de toiles cirées. On comprend aisément que la pièce antique ait été réemployée : le thème d'un cheval tenu par la bride eut beaucoup de succès sur les enseignes modernes, aussi bien à Lyon que dans d'autres villes. Certains voulaient y voir un épisode légendaire de la vie de Bayard à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Il s'agirait plutôt d'un souvenir des tournois chevaleresques de l'époque médiévale glorifiant le cheval<sup>17</sup>.

Si nous connaissons la situation et l'usage du bas-relief à l'époque moderne, nous sommes moins renseignés pour l'Antiquité et nous ignorons même si la pièce provient de Lyon. Comme M.-P. Darblade-Audoine, nous y voyons un possible relief à destination funéraire<sup>18</sup>. En effet, la pièce fait écho à de nombreux

16. Charton 1855, 264 ; Grand-Carteret 1902 [1999], 129, 150, 188 ; Vingtrinier 1911 [1993], 65.

17. Grand-Carteret 1902 [1999], 149-150.

18. Nous avons quelques doutes sur l'idée qu'il s'agit d'un cheval victorieux du cirque. Le motif protubérant sur le front du cheval ne semble pas pouvoir être assimilé à un « panache fait de branches de lauriers » ou à la palme que l'on peut voir habituellement sur les mosaïques de chevaux vainqueurs du cirque. En outre les autres éléments caractéristiques de ces chevaux vainqueurs du cirque, comme le collier et la queue enrubannée, ne sont pas présents ici.



bas-reliefs funéraires<sup>19</sup>, fréquents depuis l'époque hellénistique, figurant un cheval seul, un cheval tenu par la bride par un palefrenier, avec ou sans le défunt, ou encore un cheval accompagné uniquement du défunt<sup>20</sup>. Une destination votive n'est cependant peut-être pas à exclure d'autant que le bas-relief n'était pas inséré dans une maçonnerie : la face latérale droite n'est pas une face de joint.

### 1.3.2. *L'enseigne de l'Ours*, NEsp 253

Le bas-relief, qui représente un masque tragique et un ours sur deux faces jointives, a aussi servi d'enseigne. Il est encore encasté dans l'immeuble de style Renaissance où il fut remployé, sur l'actuelle place Saint-Paul. Contrairement à ce qui est noté dans la notice du *NEsp*, il n'est pas inédit : mentionné dans plusieurs ouvrages sur Lyon, il est aussi connu de longue date puisqu'il a donné son nom à l'ancienne rue de l'Ours, attestée depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. La face avec le masque a longtemps été cachée et elle l'était peut-être dès le remploi puisque les érudits n'évoquent jamais le masque et les représentations de l'enseigne figurent exclusivement l'ours<sup>21</sup>. La pièce a peut-être été choisie comme enseigne d'une taverne ou d'un logis, en renvoyant à l'ours qui a trouvé sa tanière, à moins qu'elle n'ait fait référence à la célèbre rue aux Ours de Paris (ours : corruption de oues, signifiant oies). Une recherche en archives permettrait d'en savoir plus.

La signification antique est assez énigmatique car si la représentation d'un ours intervient habituellement dans des scènes de chasse, la présence d'un ours seul est peu commune. En outre, les masques tragiques sont fréquents en position d'angle sur les couvercles de sarcophage, mais ils le sont moins sur les faces latérales de la cuve. S'il s'agit réellement d'un angle de sarcophage, la décoration est atypique.

### 1.3.3. *Aile de Victoire moderne*, NEsp 359

La pièce en calcaire oolithique figurant une aile déployée d'une Victoire présumée n'a pas un aspect antique. Selon A. Comarmond, elle appartenait à une porte du nord de la ville moderne, la porte de Vaise construite au XVII<sup>e</sup> siècle et détruite en 1793. Cette pièce fut recueillie en 1841 lors de la construction d'un

quai avec cinq autres blocs qui avaient été jetés dans la Saône à la Révolution<sup>22</sup>.

## 2. Provenances extérieures retrouvées

### 2.1. Sculptures provenant de Vienne antique ou des environs

#### 2.1.1. *Fragment orné d'une lyre et de griffons affrontés*, NEsp 400

Il n'y a pas de raison de considérer que la pièce de plan circulaire ornée de griffons de chaque côté d'une lyre est un fragment inédit qui provient du théâtre de Lyon. Elle n'a pas pu être trouvée dans les fouilles du théâtre des années 1930-1960 puisqu'elle est citée en 1854 par A. Comarmond, qui en ignorait l'origine<sup>23</sup>. Elle est aussi mentionnée en 1807 par A.-L. Millin parmi des sculptures de Vienne<sup>24</sup>.

#### 2.1.2. *Bas-relief avec un sistre*, NEsp 461

C'est également de Vienne que provient la petite frise, appartenant à un monument funéraire et figurant un sistre au-dessus d'une guirlande. Elle a aussi été mentionnée par A.-L. Millin<sup>25</sup> et est évoquée dans le *NEsp* sur Vienne parmi la liste des pièces disparues<sup>26</sup>.

#### 2.1.3. *Les têtes de Jupiter conservées à Lyon*

Il existe des incertitudes sur la provenance des têtes de Jupiter conservées à Lyon et sur le sort de têtes exhumées dans la ville : on a considéré que trois têtes de Jupiter trouvées à Lyon et mentionnées dans la bibliographie avaient disparu (*NEsp* A1.001, A1.002 et A1.003). Inversement quatre têtes de Jupiter conservées ne correspondent à aucune des têtes trouvées à Lyon mentionnées dans la bibliographie (*NEsp* 3, 420, 421 et 422).

Le mystère s'épaissit quand on ajoute une autre tête de Jupiter qui devrait se trouver au musée gallo-romain ou au musée des Beaux-Arts. Dans son inventaire du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, A. Comarmond signalait l'existence au musée de Lyon d'une tête de Jupiter bien conservée qui ornait l'abaque d'un chapiteau en marbre trouvé au voisinage du théâtre de Vienne. Elle était auparavant située dans le cabinet Chavernod, directeur du musée de

19. Si des bas-reliefs funéraires figurent souvent un arbre, avec un serpent enroulé, cette pièce n'en reste pas moins originale par la présence du pin.

20. Pfuhl, Möbius 1979, pl. 194-212 ; Woysch-Méautis 1982, 23-39.

21. Grand-Carteret 1902 [1999], 29 ; Vingtrinier 1911 [1993], 49.

22. Comarmond 1854, 315-316, n°508-513.

23. Comarmond 1854, 354, n°596.

24. Millin 1807, 14, n°41.

25. Millin 1807, 14, n°41.

26. Terrer *et alii* 2003, A2.004.

Vienne de 1822 à 1827, dont la collection d'antiquités a été achetée par le musée de Lyon en mars 1843. Selon A. Comarmond<sup>27</sup>, la pièce mesurait 26 cm de longueur et pesait 11,5 kg, mais aucune des quatre têtes de Jupiter identifiées n'offre ces caractéristiques. La seule possibilité reste la tête masculine barbue *NEsp* 504, dessinée sans légende dans l'ouvrage d'A. Comarmond<sup>28</sup>, et dont l'antiquité a été remise en doute dans le *Nesp* à cause de la « facture du visage et du système pileux ». La hauteur de 23,5 cm, la cassure sur la face postérieure, la chevelure non sculptée sur l'arrière et la présence d'une saillie en bas à gauche de la tête pourraient convenir pour cette identification. Nous n'avons malheureusement pas pu peser la tête, qui est fixée sur un socle moderne.

Quoi qu'il en soit, tout cela fait encore beaucoup d'incertitudes sur les têtes de Jupiter, que nous pouvons néanmoins réduire en élucidant le sort d'une mention de tête réputée introuvable. En effet, la tête A1.002 découverte en mars 1780 à la Croix-Rousse est la même que A1.003 prétendue découverte en 1789. Il y eut dès l'origine une confusion dans la date de découverte, comme on peut s'en assurer en relisant les manuscrits du XVIII<sup>e</sup> siècle qui décrivent la tête de Jupiter, exhumée rue Sainte Catherine avec des vestiges du tronc de la statue (Académie de Lyon : manusc. 118, feuillets 58-62 et 130-131 ; manusc. 285), à quelques pas d'un autel dédié, entre autres, à Jupiter Depulsor (*CIL*, XIII, 1673). La description de cette tête, barbue, « horriblement mutilée » et « ceinte d'une bandelette », pourrait d'ailleurs presque faire douter de l'attribution actuelle au théâtre pour la tête *NEsp* 2, qui a ces mêmes caractéristiques. Cette dernière attribution repose sur une brève description dans le carnet de fouille d'A. Audin d'une « tête en marbre blanc (sans visage) [dont] on devine la chevelure », sans que ne soit fait mention du bandeau (*CFA*, n°513, 10 juillet 1941).

#### 2.1.4. Buste grossier en marbre, *NEsp* 452

Le buste en marbre taillé dans un *togatus* a été donné par le maire de Condrieu au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup> et peut donc provenir de cette ville ou de Vienne, située à treize kilomètres au nord.

#### 2.1.5. Bas-relief historique représentant Antonia Minor ?

De facture bien plus soignée, un bas-relief en marbre non inventorié dans *NEsp*, aujourd'hui au musée des



Fig. 4. Bas-relief en marbre d'une jeune femme voilée (Antonia Minor ?) conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon (photographie D. Fellague).

Beaux-Arts de Lyon (**fig. 4**), a aussi été donné par le maire de Condrieu au début du XIX<sup>e</sup> siècle sur demande du préfet du Rhône. Il était encastré à côté du portail de l'église paroissiale de cette commune<sup>30</sup>. La pièce, au lit d'attente et à la face postérieure conservés (L. : 27,9 cm cons. ; H. : 30,2 cm cons. ; prof. : 11,2 cm ; prof. du fond : *ca* 3,5 cm ; H. du visage avec le diadème : 14,5 cm), représente une jeune femme de profil, voilée et coiffée d'un diadème. Son visage idéalisé, qui n'est pas sans rappeler celui de la supposée Junon de Vienne<sup>31</sup>, présente un menton proéminent, une bouche entr'ouverte, de grands yeux ouverts aux paupières lourdes, une chevelure ondulée avec une boucle tombant sur la nuque. La présence, sous le diadème, d'un « bandeau » formé de plusieurs brins, visible seulement sur la vue de profil, pourrait conduire à identifier la figure comme un portrait idéalisé d'Antonia Minor, représentée en prêtresse du culte impérial, et à dater le relief entre 29 et 54 ap. J.-C.<sup>32</sup>. On peut se demander si ce présumé bas-relief

27. Comarmond 1854, 18, n°22.

28. Comarmond 1854, pl. VI.

29. Comarmond 1854, 498.

30. Artaud 1815, 228 bis ; Artaud 1820, 65-66. Comarmond 1854, 291, n°458 décrit la pièce sans en connaître l'origine.

31. Terrer *et alii* 2003, n°53.

32. Pour les comparaisons : Rosso 2000.

historique julio-claudien, probablement trouvé à Vienne, appartient au même ensemble que d'autres bas-reliefs en marbre conservés à Vienne.

### 2.1.6. Candélabre, NEsp 393

On a dit de ce possible fragment de candélabre en marbre, qu'il avait une « origine lyonnaise probable ». Il semble plutôt s'identifier à une pièce décrite dans un manuscrit de 1837 d'E. Rey et A.-M. Chenavard se rapportant à des découvertes de Sainte-Colombe, dans Vienne antique (manusc. 285 de l'Académie de Lyon).

## 2.2. Pièces provenant de cabinets de Nîmes

On dispose de plusieurs mentions de pièces issues de cabinets d'antiquaires nîmois conservées à Lyon, ce qui ne doit guère étonner. Le *Cabinet des Antiques* de Lyon à l'origine du musée comportait des pièces de la collection du marquis de Migieu de Dijon, conservée au château de Savigny-sous-Beaune, achetée en 1810 par le brocanteur M. Mercier, et constituée entre autres lors d'un voyage en Italie. Elle était aussi composée de 900 pièces d'antiquités provenant de la collection de M. Tempier de Nîmes, qui fut augmentée elle-même par une partie de la collection du chanoine Pichony de Nîmes<sup>33</sup>. Ces collections d'antiquités conservées à Nîmes ne comprenaient pas exclusivement des pièces exhumées dans cette ville, mais aussi un grand nombre de pièces provenant d'Italie et d'Orient. On a cité par exemple des bronzes provenant d'Herculanum et d'Égypte et l'on se souviendra que la célèbre Korè de l'Acropole d'Athènes conservée au musée des Beaux-Arts de Lyon a appartenu au cabinet de Pichony de Nîmes<sup>34</sup>.

### 2.2.1. Statuette en marbre d'Apollon, NEsp 427

Un dessin du manuscrit de F. Artaud assure que cet Apollon en marbre provient du cabinet de Pichony de Nîmes<sup>35</sup>.

### 2.2.2. Incertitudes sur une tête antique (?) posée sur un buste moderne, NEsp 491

Dans ce même manuscrit de F. Artaud est figuré le dessin d'un buste de femme en marbre provenant de Nîmes et conservé à Lyon<sup>36</sup>. L'identification du buste semble assurée et paraît correspondre au buste moderne

NEsp 491. En revanche, la tête, possiblement antique, a dû être changée depuis. Elle n'est pas sans offrir quelques ressemblances avec la tête qui était encastrée au XVII<sup>e</sup> siècle dans une maison à Saint-Irénée (NEsp A1.033), mais il serait osé d'envisager une identité.

### 2.2.3. Tête masculine voilée provenant de Lyon ou de Nîmes, NEsp 6

Curieusement, trois provenances différentes furent indiquées pour cette tête masculine voilée que l'on a proposé d'identifier à un *Genius*. Comme le précise le NEsp, elle semble correspondre à la notice d'A. Comarmond qui mentionne une « tête mutilée du côté droit », en marbre, de 27 cm de haut avec des traits proches de ceux d'un Apollon. La tête qu'il décrivait fut exhumée en 1842 à Lyon au quai Pierre-Scize<sup>37</sup>. Pourtant cette tête est publiée par E. Espérandieu qui affirme, sans préciser ses sources, qu'elle provient de Nîmes et fut achetée par F. Artaud en 1816 (Esp., 9, n°6860). Il faudrait déterminer lequel des deux chercheurs a fait une erreur dans la provenance. Quoi qu'il en soit, la tête peut difficilement avoir été découverte en 1914 à Saint-Romain-au-Mont-d'Or, comme certains l'ont écrit (Gabourd, 1977, 26 ; Faure-Brac 2006, 404, fig. 461), puisque le numéro aujourd'hui illisible sur le front est caractéristique du marquage de l'inventaire dressé par A. Comarmond.

### 2.2.4. Hermès de Bacchus provenant du cabinet Migieu, NEsp 426

Cet hermès de Bacchus était conservé dans le cabinet Migieu (Artaud 1815, 242), mais nous ignorons s'il était à l'origine dans un cabinet de Nîmes. Désormais, on peut au moins exclure une provenance lyonnaise.

## 3. Pièces inédites

### 3.1. Pied de table ou de siège inachevé provenant du site du Verbe Incarné

Une pièce en marbre restée inédite est une sculpture abandonnée en cours de taille (**fig. 5**) : sur la face latérale droite, deux lignes perpendiculaires forment un repère tracé avant le dégrossissage, qui a en revanche été réalisé sur la face latérale gauche et la face antérieure<sup>38</sup>. Il s'agit d'un pied de table ou de siège qui, une fois achevé,

33. Giraud 1906, 22.

34. Espérandieu 1928.

35. Artaud 1815, 284.

36. Artaud 1815, 27.

37. Comarmond 1854, 338, n°569.

38. La face postérieure et le lit d'attente manquent (L. : 19,1 cm ; H. : 51,4 cm cons. ; prof. : 35,1 cm cons.).





Fig. 5. Fragment de trapézophore conservé dans les réserves du musée gallo-romain de Lyon (n°2000.00.439 ; photo D. Fellague).

aurait dû figurer un animal dont on devine le museau de lion et sa crinière. Le trapézophore était réduit à l'avant-train de l'animal, qui pouvait être un griffon à tête de lion. Il est difficile de juger de la qualité de la facture, pour cette pièce tout juste en partie dégrossie, mais l'on remarquera un traitement assez fin à la gradine du lit de pose et de la face latérale gauche non ornée. Quelques traces de mortier sur la face latérale droite conduisent à penser que la pièce mise au rebut a été réemployée. Le cadre qui limite le protomé de l'animal différencie cette pièce des trapézophores présentant un décor continu avec deux griffons adossés. Ce type n'est toutefois pas inconnu, par exemple à Délos avec une partie inférieure

de support dont le champ en ressaut est dépourvu de décor<sup>39</sup>.

La sculpture provient du site du Verbe Incarné, mais comme beaucoup de pièces exhumées dans ces fouilles entre 1977 et 1987, le lieu de découverte précis est inconnu. Elle devait prendre place dans une des riches *domus* établies au voisinage du sanctuaire. Ce mobilier luxueux à la mode à partir de la fin de la République, dont les exemplaires les plus connus sont ceux de Pompéi et de Délos, mais que l'on rencontre dans diverses *domus*, par exemple à Narbonne<sup>40</sup>, témoigne de la « romanisation » culturelle de l'élite dans les grandes villes de province. Paradoxalement, l'intérêt de cette pièce réside dans son inachèvement qui montre que ce matériel n'est pas systématiquement une importation d'ateliers néo-attiques. Il pourrait s'agir ici d'une imitation locale ou d'une réalisation, inachevée, par des ateliers grecs itinérants.

### 3.2. Bas-relief avec des branches de laurier trouvé dans le sanctuaire du Verbe Incarné

Des fragments de placage en marbre trouvés dans les cryptoportiques du sanctuaire du Verbe Incarné, et



Fig. 6. Fragments d'un bas-relief figurant des branches de laurier (photographie conservée au Service Archéologique Municipal de Lyon).

qui proviennent donc probablement de la décoration du sanctuaire, ne sont aujourd'hui attestés que par une mention laconique dans un rapport de P. André<sup>41</sup> et par des photographies conservées au Service Archéologique Municipal (fig. 6). Ces pièces ont une grande probabilité de se trouver dans le dépôt archéologique Jean Moulin dont une partie des objets est malheureusement peu accessible.

39. Deonna 1938, n°107, pl. XV.

40. Rosso 2002, 171.

41. André 1991, 23.



On distingue des branches de laurier qui soit se dressaient à la verticale soit au contraire se développaient horizontalement. Dans la seconde hypothèse, il pourrait s'agir d'une frise avec des branches de laurier qui partaient derrière les cornes d'un bucrane selon un schéma comparable à une frise de Vienne trouvée en remploi. On serait alors tenté de dater ces fragments de frise du début de l'époque impériale à cause des bucranes et des rameaux de laurier croisés qui « appartiennent au répertoire décoratif de l'époque augustéenne », comme le rappelait R. Robert à propos de la frise de Vienne<sup>42</sup>. À Lyon comme à Vienne, ces pièces ne sont pas sans rappeler la frise de l'ordre externe du temple d'Apollon *in Circo*<sup>43</sup> du moins si l'hypothèse avec des bucranes doit être retenue. On peut se demander si le fragment de placage orné de feuilles de laurier conservé au musée gallo-romain *NEsp* 381, de provenance inconnue, n'appartient pas au même ensemble.

### 3.3. Corps de serpent enroulé provenant de la Presqu'île

Les réserves du musée gallo-romain conservent un corps enroulé de serpent en calcaire tendre (L. : 40 cm cons. ; H. : 36,4 cm cons. ; prof. : ca 42,6 cm cons.), que l'on peut identifier au « serpent entrelacé » trouvé avec un fragment de chapiteau rue Jarente, en 1867 (invent. MD 1857, 26 juillet 1867, n°1075 et 1076). Le lit de pose est conservé ainsi qu'une partie de trois enroulements avec des écailles imbriquées vers la droite (fig. 7). La sculpture des écailles est assez grossière et elle est incomplète en partie inférieure et supérieure des enroulements.

Il est difficile de savoir s'il faut relier ce serpent à Apollon, Mithra, Asclépios, à un génie d'une divinité ou à un groupe statuaire faisant intervenir un serpent en rapport avec un mythe. Soulignons que ce serpent ne provient pas du même quartier que trois pièces mithriaques mises au jour à Lyon à Saint-Just. Écartons également l'hypothèse du serpent Glycon, dont le type iconographique semble fixé, avec des anneaux entremêlés et non pas des anneaux superposés<sup>44</sup>. Une possibilité vraisemblable est celle d'un serpent lié au culte domestique, protecteur de la maison, comme l'est certainement un serpent en bronze trouvé dans une maison d'Ephèse<sup>45</sup>. La figuration de serpent sur des bas-reliefs est fréquente, mais plus rare pour une ronde-bosse de grande dimension. Pour les Gaules, citons la comparaison du



Fig. 7. Fragment de serpent en calcaire tendre conservé dans les réserves du musée gallo-romain de Lyon (n°2000.00.141 ; photographie D. Fellague).

serpent en calcaire découvert en remploi dans le rempart à Bordeaux en 1828<sup>46</sup>, mais dont la nature n'est pas assurée.

### 3.4. Diverses pièces inédites provenant de fouilles lyonnaises anciennes

Une quarantaine de caisses non inventoriées du musée gallo-romain et jusqu'ici inaccessibles ont dû être reconditionnées en urgence en octobre 2012. Nous avons profité d'une journée avant le reconditionnement pour jeter un œil furtif à ces milliers de fragments de marbre, principalement d'architecture. Parmi ces pièces, quelques éléments de sculpture sont identifiables. Nous laissons à d'autres le soin d'une éventuelle étude. Citons seulement ici l'existence de quelques éléments remarquables :

42. Terrer *et alii* 2003, n°341.

43. Viscogliosi 1996, 49-50.

44. Robert 1981.

45. Robert 1982, 129.

46. Braquehay 1886, 62-65 ; Esp., 2, n°1195.



Fig. 8. Fragment de tête inachevée en marbre conservé dans les réserves du musée gallo-romain de Lyon. L. : 11,4 cm cons. ; ht. : 13,3 cm cons. ; prof. : 9,5 cm cons. (photo D. Fellague).

– une tête inachevée de petites dimensions en marbre blanc (**fig. 8**) dans une caisse contenant du matériel issu des fouilles du théâtre et de l'odéon (caisse « Théâtre – Odéon Moulure caisse 60 »).

– un possible bucrane stylisé de petite dimension faisant peut-être partie d'un bas-relief (caisse « Marbre Fragments de décor caisse bois n°92 »).

– un bloc complet de faible épaisseur, qui comporte une petite plinthe surmontée d'un disque (« caisse 42. Moulures. Marbre blanc »). La face postérieure est fruste et la face antérieure présente trois bandes creusées. Il pourrait s'agir d'une stèle funéraire ou d'une borne d'emplacement funéraire, qui n'a pas reçu son inscription ou qui était peinte. C'est pour l'instant la seule stèle discoïdale de ce type à Lyon, avec la stèle réduite quasiment au disque, alors qu'on en connaît un grand nombre en Narbonnaise, notamment à Vaison-la-Romaine<sup>47</sup>.

– un bloc énigmatique en calcaire qui devait être fiché en terre et qui se termine par des ovoïdes lisses dont il en subsiste trois (caisse « St Clair Duport »). La pièce fut trouvée dans l'ancienne montée Saint-Clair-Duport, probablement vers l'année 1947, parmi des éléments d'architecture. Ces derniers semblent attester l'existence de monuments d'importance du Haut-Empire dans le secteur ou des remplois (deux fûts lisses, dont un en cipolin ; fragment d'architrave et de corniche modillonnaire en marbre ; fûts de pilastres et architraves de placage en marbre ; moulures diverses ...), à côté de la future basilique paléochrétienne funéraire Saint-Laurent de Choulans.

## Bibliographie

- Allmer, Dissard 1888** : A. Allmer, P. Dissard, *Trion, Antiquités découvertes en 1885, 1886 et antérieurement au quartier de Lyon dit de Trion*, vol. 2, Lyon, Association typographique, (Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon, Classe des Lettres, 25) 1888, 265-641.
- André 1991** : P. André, Rapport dactylographié sur le matériel lapidaire provenant des fouilles du Verbe-Incarné, déposé au SRA de Lyon, 29 p.
- Artaud 1815** : F. Artaud, *Musée lapidaire Lyon 1814-1815*, Inventaire manuscrit conservé au centre de documentation du musée des Beaux-Arts de Lyon.
- Artaud 1816** : F. Artaud, *Notice des inscriptions antiques du musée de Lyon*, Lyon, Imprimerie de Pelzin, 1816, 88 p.
- Artaud 1820** : F. Artaud, *Notice des tableaux du musée de Lyon*, Lyon, Imprimerie de Lambert-Gentot, 1820, 36 p.
- Audin 1956 [1964]** : A. Audin, *Essai sur la topographie de Lugdunum*, Lyon, Audin, 1964 (1<sup>ère</sup> édition 1956), 177 p.
- Bazin 1891** : H. Bazin, *Villes antiques, Vienne et Lyon gallo-romains*, Paris, Hachette, 1891, XII-407 p.
- Braquehay 1886** : Ch. Braquehay, Monuments relatifs au culte d'Esculape à Bordeaux, *Bulletin et Mémoires de la Société Archéologique de Bordeaux*, 11, 1886, 41-83.
- CFA** : *Carnets de Fouilles Audin*, Carnets correspondant au journal de fouille d'A. Audin dressé lors du chantier de Fourvière (commencé le 25 avril 1933, terminé en mai 1976) et conservés au musée gallo-romain de Lyon.
- Charton 1855** : E. Charton, Recherches sur les enseignes curieuses de Lyon, *Le magasin Pittoresque*, 23, 1855, 263-266.
- Comarmond 1854** : A. Comarmond, *Description du Musée lapidaire de la ville de Lyon. Épigraphie antique au département du Rhône*, Lyon, Imprimerie F. Dumoulin, 1846-1854, IXXII-512 p., 19 pl.
- Comarmond 1857** : A. Comarmond, *Description des Antiquités et objets d'art contenus dans les salles du Palais-des-Arts de la ville de Lyon*, Lyon, Imprimerie F. Dumoulin, 1855-1857, XV-851 p., 28 pl.
- Darblade-Audoïn, Thirion 2009** : M.-P. Darblade-Audoïn, Ph. Thirion, avec la collab. de P. André, Les sculptures du Clos du Verbe Incarné et du plateau de la Sarra à Lyon : apports à la connaissance du sanctuaire et du quartier antiques, *Revue Archéologique de l'Est*, 58, 381-416.
- Deonna 1938** : W. Deonna, *Le mobilier délien*, Paris, E. de Boccard, (Exploration Archéologique de Délos, 18) 1938, 2 vol., 406 p., 113 pl.
- Desbat 2002 [2003]** : A. Desbat, La gestion des déchets en milieu urbain : l'exemple de Lyon à la période romaine, in : P. Ballet, P. Cordier, N. Dieudonné-Glad (dir.), *La Ville et ses déchets dans le monde romain : rebuts et recyclages. Actes du colloque de Poitiers (19-21 septembre 2002)*, Montagnac, Ed. M. Mergoïl, 2003, 117-120.
- Espérandieu 1908** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, II, Paris, 1908, 478 p. (réimp. Anast. The Gregg Press Inc. 1965).

47. Provost, Meffre 2003, fig. 355, 498, 528, 529, 531, 564, 743.

- Espérandieu 1925** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, IX, Paris, 1925, 437 p. (réimp. Anast. The Gregg Press Inc. 1966).
- Espérandieu 1928** : E. Espérandieu, À propos de l'Aphrodite à la colombe du Musée de Lyon, *Revue archéologique*, XXVII, 1928, 195-196.
- Etienne 1960** : R. Etienne, *Le quartier nord-est de Volubilis*, Paris, éd. de Boccard, 1960, 190 p., 88 pl.
- Faure-Brac 2006** : O. Faure-Brac, *Le Rhône (Carte archéologique de la Gaule. 69/1)*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2006, 611 p.
- Fellague 2006** : D. Fellague, Les mausolées de la nécropole de Trion à Lyon, in : J.-Ch. Moretti, D. Tardy (eds.), *L'architecture funéraire monumentale. La Gaule dans l'Empire romain*, Paris, Ed. CTHS, 2006, 355-376.
- Gabourd 1977** : T. Gabourd, *Saint-Cyr et les Monts d'Or*, Lyon, éditions E.G.E., 1977, 265 p.
- Giraud 1906** : J.-B. Giraud, Notes sur les origines des musées archéologiques de la ville de Lyon, Moyen Age et Renaissance, *Revue d'histoire de Lyon*, 5, 1906, 18-28.
- Grand-Carteret 1902 [1999]** : J. Grand-Carteret, *L'enseigne : son histoire, sa philosophie, ses particularités : les boutiques, les maisons, la réclame commerciale à Lyon*, Lyon, Histoire locale, 1999 (reprod. en fac. sim. d'une édition de 1902), XXVIII-466 p.
- Martin-Daussigny 1863** : E.-C. Martin-Daussigny, *Notice sur la découverte des restes de l'Autel d'Auguste à Lyon*, Lyon, Imprimerie d'Aimé Vingtrinier, 1863, 30 p.
- Millin 1807** : A. L. Millin, *Voyage dans les départements du Midi de la France, tome II*, Paris, Imprimerie impériale, 1807, 600 p.
- NEsp.** : M.-P. Darblade-Audoïn, *Nouvel Espérandieu. Recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule, tome II, Lyon*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, H. Lavagne (dir.), 2006, 213 p., 204 pl.
- Notice des tableaux... 1827** : *Notice des tableaux, dessins, antiquités et autres objets d'art exposés à l'Hôtel-de-Ville de Lyon, au Profit des ouvriers sans travail, le 11 janvier 1827*, Lyon, Imprimerie de J. M. Barret, 1827, 56 p.
- Pfuhl, Möbius 1979** : E. Pfuhl, H. Möbius, *Die Ostgriechischen Grabreliefs (Tafelband II)*, Mainz am Rhein, Ph. von Zabern, 1979, 170-332, ill.
- Provost, Meffre 2003** : M. Provost, J.-Cl. Meffre, *Vaison-la-Romaine et ses campagnes, Carte archéologique de la Gaule 84/1*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2003, 553 p., ill.
- Robert 1981** : L. Robert, Le serpent Glycon d'Abônouteichos à Athènes et Artémis d'Ephèse à Rome, *CRAI*, 1981, 513-535.
- Robert 1982** : L. Robert, Dans une maison d'Ephèse, un serpent et un chiffre, *CRAI*, 1982, 126-132.
- Rosso 2000** : E. Rosso, Un portrait d'Antonia Minor au théâtre antique de Vienne (Isère), *Revue Archéologique*, 2000.2, 311-325.
- Rosso 2002** : E. Rosso, La sculpture d'époque romaine à Narbonne. Statuaire et bas-reliefs, in : E. Dellong, *Narbonne et le narbonnais, Carte archéologique de la Gaule 11/1*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2002, 164-174.
- Steyert 1900** : A. Steyert, *Les religieuses de Sainte-Claire à Lyon. Esquisse historique et topographique suivie d'une étude sur le lieu où est mort Saint François de Sales*, Lyon, Imprimerie M. Paquet, 1900, 64 p.
- Terrer et alii 2003** : D. Terrer, R. Lauxerois, R. Robert, V. Gaggadis-Robin, A. Hermary, Ph. Jockey, H. Lavagne, *Nouvel Espérandieu. Recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule. Tome 1, Vienne, Isère*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, H. Lavagne (dir.), 2003, 251, 269, pl.
- Tranoy, 1986** : L. Tranoy, *Carrefour de Trion 1986. Élargissement de l'avenue Barthélémy Buyer*, Note préliminaire, 1986, Service Archéologique Municipal de Lyon, 2 p., 3 pl.
- Vingtrinier 1911 [1993]** : E. Vingtrinier, *Vieilles pierres lyonnaises*. Paris, 1993, 327 p. (réédition de 1911).
- Viscogliosi 1996** : A. Viscogliosi, *Il tempio di Apollo 'in Circo' e la formazione del linguaggio architettonico augusteo* (3<sup>e</sup> suppl. Bulletin della Commissione archeologica comunale di Roma) Rome, 1996, 242 p.
- Woysch-Méautis 1982** : D. Woysch-Méautis, *La Représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs : de l'époque archaïque à la fin du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.*, Lausanne, Daphné Publication, 1982, 159 p., 70 pl., 50 ill. (Bibliothèque historique vaudoise, n°21).

# Un couvercle de sarcophage romain à Faucon-de-Barcelonnette (Alpes-de-Haute-Provence)

## Sandrine Agusta-Boularot

Professeur Archéologie et Histoire de l'Art des mondes romains  
Université Paul Valéry-Montpellier 3 et UMR 5140-CNRS « Archéologie des Sociétés Méditerranéennes »  
Labex ARCHIMEDE, programme ANR-11-LABX-0032-01

## Vassiliki Gaggadis-Robin

Chargée de Recherche au CNRS  
AMU - CNRS - Centre Camille Jullian (UMR 7299)

### Résumé

Le couvercle de sarcophage visible devant le mur sud de l'église Saint-Etienne de Faucon-de-Barcelonnette, apparaît aujourd'hui comme le seul vestige romain *in situ* de la vallée de l'Ubaye. En marbre blanc-rosé à gros grains, peut-être d'origine ubayenne, ce couvercle couvrait un sarcophage d'adulte. Il appartient au type répandu en Gaule narbonnaise des couvercles en bâtière, à double pente, avec des frontons décorés sur ses petits côtés. Une seule de ses pentes est décorée de six rangées de feuilles d'eau imbriquées, sur cette face est gravée également l'inscription *DM*.

Dans cette étude nous présentons l'analyse et la datation de ce simple couvercle en essayant de le comparer à des exemplaires connus ailleurs, ce qui conduit à souligner l'importance du site de Faucon, du moins à l'époque romaine.

**Mots-clefs** : Sarcophage romain, couvercle en bâtière, inscription, *Alpes maritimae*, *Rigomagus*, Faucon-de-Barcelonnette, Ubaye.

### Abstract

The lid of the sarcophagus, visible in front of the south wall of the church of Saint-Etienne of Faucon-de-Barcelonnette, appears today as the only *in situ* Roman remains of the Ubaye Valley. This lid in pinkish-white marble, perhaps of Ubaye origin, covered an adult sarcophagus. This type of lid, decorated with pediments on the short sides, is common in *Gallia Narbonensis*. One of its slopes is decorated with six rows of overlapping leaves of water, and also on this face is engraved the inscription, *DM*. In this study we present the analysis and dating of this simple cover trying to compare it to copies known elsewhere, and highlighting the importance of the site of Faucon, at least in Roman times.

**Keywords**: Roman sarcophagus, lid, *Alpes maritimae*, *Rigomagus*, Faucon-de-Barcelonnette, Ubaye.



Les vestiges d'époque romaine de la vallée de l'Ubaye sont rares et dispersés. On ne connaît, pour l'ensemble de la vallée, que six inscriptions latines, presque toutes conservées hors de la vallée<sup>1</sup>, et des multiples trouvailles faites aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, le musée de Barcelonnette ne conserve que quelques objets<sup>2</sup>. Dans ces circonstances, le couvercle de sarcophage visible devant le mur sud de l'église de Faucon-de-Barcelonnette (04), apparaît aujourd'hui comme le seul vestige romain *in situ* de l'Ubaye (fig. 1), même s'il a sûrement été déplacé de quelques dizaines de mètres. Ne serait-ce qu'à ce titre, il nous a semblé mériter les quelques pages que nous lui consacrons ici.

## 1. Localisation et état de conservation

Le couvercle, disposé devant le mur sud de l'église paroissiale de Faucon, à droite du porche d'entrée, scellé sur des blocs de pierre taillés, mesure 2,40 m de long sur 0,93 m de large, pour env. 0,44 m de haut (fig. 2 et 3). Ce couvercle apparaît aujourd'hui cassé à droite sur toute sa largeur, et également à l'arrière, en cinq fragments cimentés entre eux de manière peu discrète. Cette restauration disgracieuse est intervenue à une date que nous n'avons pas pu déterminer mais qu'il faut situer dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle en raison de l'utilisation du ciment (fig. 4). C'est également à une date récente qu'il faut placer le recollage, là aussi avec du ciment, d'un des acrotères arrière cassé. En revanche, la trace bien visible d'une agrafe utilisée pour maintenir ensemble

des parties cassées peut être le témoignage d'une restauration antique (fig. 5). Ce couvercle se trouve à cet endroit au moins depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'atteste la description qu'en fournit déjà, en 1818, D.-J.-M. Henry<sup>3</sup>.

## 2. Matériau

Les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle parlent d'un « couvercle en marbre blanc »<sup>4</sup>. Ce couvercle, en marbre (ou pierre marbrière ? ou brèche ?) à gros grains, est de couleur blanc-rosé. Une origine ubayenne a parfois été évoquée pour cette pierre. En effet, la zone de Maurin, au-dessus de Maljasset, sur la commune de Saint-Paul, dans la haute vallée de l'Ubaye, offre des calcaires du Jurassique supérieur (verts et roses) qui furent exploités au XIX<sup>e</sup> siècle pour l'ornementation. La carrière de Petite Sérenne livre ainsi à l'observation une pierre similaire par son grain et sa teinte à celle du couvercle. Néanmoins, en l'absence d'analyses pétrographiques et de traces manifestes de l'exploitation antique des carrières de Sérenne, il serait hasardeux d'aller au-delà dans le raisonnement.

De façon générale, l'usage du marbre est fort peu attesté dans la vallée pour l'Antiquité, mais cela est certainement dû au nombre très faible de fouilles qui y ont été conduites. La fouille menée dans le centre de Faucon en 1989 et 1990 a mis au jour quelques fragments

1. *CIL*, XII, 76 (Condamine-Châtelard), 82 et 90 (signalées à Barcelonnette, mais de provenance exacte inconnue), 86 et 92 (Faucon-de-Barcelonnette) et 88 (jadis attribuée à Faucon, mais qu'il faut désormais placer à Meyronnes : Christol sous presse). L'inscription visible dans les vitrines du musée de Barcelonnette n'est qu'une copie dont l'original est conservé au musée de Digne (*CIL*, XII, 86). La seule inscription antique qui n'a pas quitté la vallée est précisément celle du sarcophage romain dont nous parlons dans ces pages (*CIL*, XII, 92).

2. La majorité de ces trouvailles a été recensée par la *Carte Archéologique de la Gaule* 04 (*CAG* 04) aux différentes communes de la vallée ; la *CAG* 04 signale également les quelques éléments exposés au musée. Du matériel antique a également été mis au jour lors des fouilles effectuées en 1989-90 devant la mairie de Faucon : il est actuellement entreposé au dépôt du Service Régional d'Archéologie à Riez (04) : Bocquet 1989, Chadefaux 1990, Chadefaux 1995. Les prospections menées dans le cadre du « PCR Ubaye » (2001-2004), dirigé par Dominique Garcia, a permis d'établir une nouvelle carte des sites archéologiques de la vallée : le nombre de sites d'époque romaine (I<sup>er</sup>-IV<sup>e</sup> siècle) est faible. Notons enfin le retour récent (2012) de la collection du D<sup>r</sup> A. Ollivier dans la vallée, perdue de vue depuis de nombreuses décennies, grâce à la donation du D<sup>r</sup> J.-D. Gleize au musée de la Vallée, à Barcelonnette : elle comprend plusieurs objets d'époque romaine trouvés en Ubaye.

3. Henry 1818, 33-34, pl. 2, fig. 25 (= Henry 1842, 35-36, pl. 5, fig. 25) : « Un autre monument bien digne de fixer l'attention des curieux se trouve placé à Faucon à côté de la porte de la paroisse. C'est le couvercle en marbre blanc d'un sarcophage dont la caisse n'existe plus. Cette pierre, longue de deux mètres trente-six c.<sup>es</sup>, et large d'un mètre trente c.<sup>es</sup>, est taillée en dos d'âne avec oreilles à ses angles, et elle se trouve garnie d'écaillés sculptées sur toute l'étendue des talus : dans le milieu du tympan sont placés, d'un côté, une espèce de croix de S<sup>t</sup> André, et de l'autre un niveau de maçon. Les oreilles de l'une des faces sont chargées des sigles D. M. ». La largeur donnée par Henry est erronée. Cette description est reprise telle quelle par J.-J.-M. Féraud (Féraud 1861, 407). Henry s'interroge ensuite sur la nature, païenne ou chrétienne, du monument : « À quelle époque doit-on rapporter la construction de ce monument. C'est une question que nous laissons à résoudre au lecteur. La croix que l'on voit à l'une de ses extrémités n'est pas un indice suffisant pour le faire regarder comme chrétien, puisqu'on trouve des croix de toutes les façons dans les dessins de décorations exécutées longtemps avant la naissance de Notre-Seigneur, et les sigles D. M. ne sont pas une raison concluante aussi pour faire assigner à ce tombeau une place parmi les monuments d'une très haute antiquité, puisqu'on les a rencontrés quelquefois sur des sépultures évidemment chrétiennes. Il est à regretter que l'arche de ce tombeau n'existe plus ». Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le caractère païen du couvercle ne fait plus doute : Lieutaud 1884, 17, n°21, pour qui les lettres *D. M.* « indiquent un tombeau païen ». Voir aussi : Féraud 1890, 220 ; Gérin-Ricard 1937, 29, n°98 ; Moulin 1981, 29 ; Chadefaux 1995, 127 ; Bérard 1997, 195.

4. Henry 1818, 33 ; etc.



Fig. 1. Carte de la province romaine des Alpes maritimes (DAO St. Morabito).

architectoniques de petit module, inédits<sup>5</sup>, réalisés dans un marbre blanc/blanc-rosé qui, à première vue, est semblable à celui du couvercle.

### 3. Type et décor

D'après les dimensions, ce couvercle était celui d'un sarcophage d'adulte. Il appartient au type répandu des couvercles en bâtière : il présente un profil à double pente et des frontons sur ses petits côtés qui rappellent le toit d'un édifice. Un bandeau plat, piqueté et sans décor, de 7 cm de hauteur, limite la partie basse du couvercle. Une bande en retrait, de quelques centimètres d'épaisseur, à la base du couvercle servait à assurer la bonne fermeture du sarcophage, qu'on renforçait également par la présence de crampons en pi dont la trace est bien visible sur l'un des petits côtés du couvercle (fig. 4). Une seule de ses pentes est décorée sur toute sa longueur de

six rangées de feuilles d'eau imbriquées (fig. 2 et 3). Il s'agit évidemment de la face avant, qui porte également l'inscription, alors que la face arrière est lisse, par souci d'économie.

Les acrotères sont de simples quarts de rond, dépourvus de décor ; sur la face avant du couvercle, ils sont inscrits des lettres *D* et *M* (fig. 2), soit *D(is) M(anibus)* (CIL, XII, 92 = Morabito 2010, 102-103, n°13) : « Aux Dieux Mânes ». Cette consécration aux divinités collectives inférieures signale le caractère incontestablement païen du sarcophage.

Chacun des deux petits côtés est décoré d'un fronton sculpté avec soin et régularité. Du côté gauche du couvercle (fig. 4), dans le champ limité par une moulure (largueur 5-11 cm), le fronton est animé d'une équerre et d'un niveau de maçon formant un A, décor fréquent sur les sarcophages de cette époque. Dans le fronton du côté droit (fig. 5), le décor est moins bien conservé : « l'espèce de croix de Saint André » dont parle D.-J.-M. Henry<sup>6</sup> n'est pas une croix. Ce motif est d'origine et non

5. Ces fragments se trouvent au dépôt archéologique du SRA de Riez où nous avons pu les examiner : ils peuvent appartenir au décor d'un bâtiment public ou d'un monument funéraire.

6. Henry 1818, 34 : cf. n. 3.

pas un ajout d'époque chrétienne : il semble plutôt s'agir d'une *ascia*, dont le manche n'est plus conservé.

L'*ascia*<sup>7</sup> est une herminette, outil qui servait à couper et polir le bois, mais aussi à casser et dégrossir la pierre<sup>8</sup>. Il s'agit donc d'un instrument de charpentier, de maçon et de tailleur de pierre. Elle figure sur un grand nombre de documents variés païens, aussi bien que chrétiens<sup>9</sup> : autels votifs ou funéraires, stèles funéraires, sarcophages<sup>10</sup>. D'origine micrasiatique pour certains<sup>11</sup>, le motif de l'*ascia* a été diffusé dans l'empire romain dès le I<sup>er</sup> siècle (en Illyrie, en Gaule, en Cisalpine, à Rome, en Afrique, en Bretagne), peut-être par des soldats orientaux<sup>12</sup>, ou autres adeptes des cultes orientaux, comme par exemple celui de Cybèle. La Gaule est la région où l'on trouve le plus de monuments avec *ascia*<sup>13</sup>. Les hypothèses les plus documentées, comme les plus bizarres, ont été avancées concernant le sens que l'on peut attribuer à cet objet. L'*ascia* pourrait suggérer le métier du défunt<sup>14</sup>. Certains ont vu dans l'*ascia* un symbole mystique. Pour d'autres, parce qu'elle est accompagnée parfois de la formule *sub ascia dedicare*<sup>15</sup>, elle signale un rite de consécration qui place le monument sous la protection divine<sup>16</sup>. Signalons qu'aucun texte ancien ne fait mention de ce rite. L'*ascia* est souvent accompagnée de l'équerre (*norma*)<sup>17</sup> qui, associée à un fil de plomb (*linea*, ou *perpendicularum*) qui lui est suspendu, devient un niveau en forme de A (*libra*). Ces outils de maçon ont été supposés également revêtir, dans ce cas, un sens symbolique<sup>18</sup>.

La forme du couvercle, avec fronton et acrotères hémisphériques, est assez fréquente. Ce type de couvercle se retrouve en nombreux lieux d'Asie Mineure<sup>19</sup> :

7. Daremberg, Saglio, I, I, s. v. *ascia*, 464-465 (E. Saglio).

8. Hatt 1951, 89, et plus récemment Ginouvès, Martin 1985, 69-70. Mais la possibilité de l'usage de l'*ascia* pour la pierre est mise en doute par Bessac 1986, 8 et Lerat 1988, 204-206.

9. Hatt 1951, 87. Dans les catacombes de Rome : Février 1957, *passim*.

10. Gaggadis-Robin 2005, 193, ainsi que Zimmer 1982, 163, n°85 ; 166, n°90 ; Lerat 1988, 208.

11. Hatt 1951, 93-107 ; Turcan 1972, 96.

12. Ibid. Contre cette hypothèse : Lerat 1988, 210-212.

13. À Arles, il y a une petite série de cuves ornées du motif de l'*ascia* : Gaggadis-Robin 2005, 187-193 n°57-62.

14. Voir par ex. l'autel funéraire de L. Alfius Statius à Aquilée : Santa Maria Scrinari 1972, 136 n°391.

15. Abrégée de manière variée : Hatt 1951, 85. Selon Conneau 1973, 74, *ascia* serait un rébus signifiant *Actis Scriptis Concessio In Aeternum*, très proche de la formule moderne « concession à perpétuité ».

16. Hatt 1951, 105.

17. Hatt 1951, 89.

18. Selon Conneau 1973, 78 ils pourraient aussi signifier que le monument sur lequel ils figurent est un édifice perpétuel.

19. Koch, Sichtermann 1982, 371.

Ephèse<sup>20</sup>, Antalya, Adana<sup>21</sup>, d'où probablement par le jeu de diffusion il s'est propagé en Dalmatie, en Italie du Nord et en Gaule narbonnaise. Plusieurs exemples similaires sont connus en Arles, de fabrication locale<sup>22</sup> ou bien importés<sup>23</sup>. Sur les exemplaires locaux les plus élaborés, les acrotères sont ornés de têtes-masques<sup>24</sup>, de portraits<sup>25</sup> ou de bustes de Saisons<sup>26</sup>.

#### 4. Datation

Le type du couvercle en bâtière est utilisé dès le milieu du II<sup>e</sup> siècle en Grèce et en Asie Mineure. Les exemplaires d'Arles que nous avons cités précédemment datent de la fin du II<sup>e</sup> à la fin du III<sup>e</sup> siècle. Il n'y pas trop de marge d'erreur en proposant de placer le couvercle de Faucon dans cet arc chronologique.

#### 5. Hypothèse sur la provenance de ce couvercle

Le lieu de découverte précis de l'objet demeure inconnu. Cependant, le fait qu'il soit entreposé, depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle au moins d'après son dossier historiographique, sur la place de l'église de Faucon conduit à penser qu'il fut découvert à proximité car son poids et ses dimensions rendaient difficile son transport.

En outre, l'actuel village de Faucon se situe sur le site d'une agglomération antique dont l'installation remonte au moins au I<sup>er</sup> s. av. J.-C. : les découvertes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles le laissaient supposer<sup>27</sup> et les résultats issus des prospections menées dans les années 2000 par l'équipe du PCR Ubaye, sous la direction de Dominique Garcia, le confirment<sup>28</sup>. C'est même à cet endroit qu'il faut vraisemblablement placer le site de l'énigmatique *ciuitas Rigomagensium* mentionnée au V<sup>e</sup> s. ap. J.-C., dans la *Notitia Galliarum*, au nombre des cités de la

20. Koch, Sichtermann 1982, 521, fig. 509.

21. Asgari 1977, fig. 25.

22. Gaggadis-Robin 2005, 176-179, n°54 ; 194-195, n°63 ; 228-229, n°77.

23. D'Asie Mineure : Gaggadis-Robin 2005, 48-49, n°4 ; 53-54, n°8 ; d'Attique : Gaggadis-Robin 2005, 65-71, n°13.

24. Gaggadis-Robin 2005, 176-179, n°54.

25. Gaggadis-Robin 2005, 194-195, n°63.

26. Gaggadis-Robin 2005, 228-229, n°77.

27. Bérard 1997, 194-199 : découverte d'inscriptions, de vestiges antiques, d'aqueducs en briques antiques, de monnaies, etc., datant de la fin de l'âge du Fer et de l'époque romaine.

28. Des parcelles labourées sises à proximité du centre du village ont livré plusieurs témoignages de céramiques de la fin de l'âge du Fer et de l'époque romaine : amphore italique, céramique non tournée, sigillée sud-gauloise, arétine, etc.

province des Alpes maritimes<sup>29</sup>. Cette agglomération romaine possédait nécessairement une nécropole. Parmi les six inscriptions que compte la vallée de l'Ubaye, rappelons que deux épitaphes proviennent de Faucon<sup>30</sup> : il s'agit du couvercle de sarcophage ici étudié et de l'épitaphe fragmentaire de ... Titresus, également gravée sur une plaque de marbre<sup>31</sup>, qui est à placer durant l'Antiquité tardive, peut-être au IV<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>. L'inscription gravée sur le couvercle de sarcophage trouve sa place entre ces deux épitaphes.

Les fouilles conduites par J.-Ph. Bocquenet<sup>33</sup> et X. Chadefaux<sup>34</sup> entre la mairie et la tour de Faucon<sup>35</sup> en 1989 et 1990 ont par ailleurs révélé l'existence d'une nécropole de l'Antiquité tardive composée essentiellement de tombes en caissons, de bâtières et de réductions<sup>36</sup>. Le site de cette fouille se trouve à quelques dizaines de mètres seulement de l'endroit où est entreposé le couvercle. Sous cette nécropole, des niveaux plus anciens, datables du Haut-Empire, ont été atteints sans pouvoir être fouillés. D'autre part, la présence de matériel du Haut-Empire, remanié, dans les remblais de la fouille témoigne en faveur de l'ancienneté de l'occupation de cette zone. L'existence d'une nécropole d'époque impériale sous la nécropole de l'Antiquité tardive est donc très probable : c'est de là que pourrait provenir le couvercle de sarcophage<sup>37</sup>.

Comme on le voit, l'étude de ce simple couvercle conduit à souligner l'importance du site de Faucon dans

le paysage de la vallée de l'Ubaye antique et à y localiser avec la plus grande vraisemblance l'antique *ciuitas Rigomagensium*.

La consécration du défunt et de sa sépulture aux Dieux Mânes assure le caractère païen du sarcophage. Même si, dans l'arrière-pays provençal, le paganisme domina les rites religieux jusqu'à une date avancée<sup>38</sup>, le décor de ce couvercle, pour lequel on trouve de nombreux parallèles bien ancrés chronologiquement, incite à dater sa réalisation de la fin du II<sup>e</sup> siècle ou du courant du III<sup>e</sup> siècle.

Même si nous ne possédons pas la cuve<sup>39</sup>, peut-être décorée (?) de ce sarcophage, le couvercle seul suffit à témoigner de la qualité de cette réalisation : le tailleur de pierre a fait preuve d'habileté et avait certainement l'habitude de réaliser de telles commandes. Le décor d'écaillés imbriquées, les petits frontons latéraux, les instruments du maçon et l'*ascia* (?) sont autant de motifs décoratifs empruntés à des cartons classiques que l'on trouve fréquemment attestés dans la vallée du Rhône, en Italie ou en Gaule du Sud. Deux hypothèses se présentent donc. La présence de parallèles dans la vallée du Rhône peut d'abord laisser penser que le commanditaire aurait fait venir ce sarcophage d'un atelier régional rompu à ce genre de réalisations, comme Arles par exemple. Le sarcophage aurait ensuite été transporté de son lieu de production jusque dans la vallée de l'Ubaye, trajet long et difficile certes, mais pas impossible<sup>40</sup>. On peut aussi supposer que c'est un artisan sculpteur – voire un atelier de tailleurs de pierre et de sculpteurs –, issu d'un atelier de Gaule narbonnaise ou d'Italie, qui est venu travailler dans la vallée de l'Ubaye, avec son savoir-faire et ses cartons. Cette hypothèse rendrait plausible le recours à une pierre extraite d'une carrière locale.

Le couvercle de sarcophage de Faucon apparaît aujourd'hui comme un *unicum* dans le paysage archéologique de cette vallée alpine. Son exemplarité est surtout le reflet de la quasi absence de fouilles archéologiques,

29. G. Barrauol hésitait entre Barcelonnette et Faucon : Barrauol 1966 ; texte repris dans Barrauol 1999, 347-357 ; Barrauol 2004 ; en dernier lieu, Morabito 2010, 96-100.

30. Rappelons que *CIL*, XII, 88 = Morabito 2010, 100-101, n°11 ne doit plus être attribuée à Faucon mais à Meyronnes : Christol sous presse.

31. *CIL*, XII, 86 = Morabito 2010, 101-102, n°12.

32. L'inscription a été datée du IV<sup>e</sup> siècle par P. Martel et G. Barrauol (Martel, Barrauol 1965, 59, n°117) et du V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle par J. Guyon (Guyon 1972, 240). Néanmoins, si l'on s'en tient aux critères définis par J. Guyon lui-même dans son article de référence (Guyon 1989), plusieurs indices – en particulier les *duo nomina* de la femme – conduisent à ne pas descendre trop bas dans cet arc chronologique.

Guyon 1989, 137 et n. 8.

33. Bocquenet 1989.

34. Chadefaux 1995.

35. La mairie, la tour et l'église de Faucon ne sont distantes que de quelques dizaines de mètres.

36. Malgré l'absence de matériel – les tombes n'ayant pu être fouillées – X. Chadefaux propose de dater cette nécropole du V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle sur la base de la typologie en vigueur : Chadefaux 1990, 19-22.

37. Il faut avoir à l'esprit que les deux épitaphes attribuées à Barcelonnette sont dépourvues de localisation précise : il n'est pas impossible qu'elles proviennent aussi de la nécropole antique de Faucon dans la mesure où Barcelonnette est une ville créée *ex nihilo* au Moyen Âge : *CIL*, XII, 82 = Morabito 2010, 103-104, n°14 et *CIL*, XII, 90 = Morabito 2010, 104-105, n°15.

38. Au cœur des massifs alpins, la pénétration du christianisme fut tardive, certainement pas antérieure au IV<sup>e</sup> siècle ; dans le cas des Alpes du Sud, elle daterait même du V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle, selon J.-M. Roux (Roux 1971) ou encore N. Duval, P.-A. Février et J. Guyon (Duval, Février, Guyon 1986, 68).

39. A. Müller et M. Jorda proposaient de voir un fragment de la cuve dans la plaque de marbre (0,90 m x 0,87 m) sise devant l'entrée de l'église (Müller, Jorda 1989, 19) : l'hypothèse est plausible, mais invérifiable puisque cette plaque se trouve désormais prise dans le goudron de la rue (**fig. 6**).

40. Une voie antique, parfois nommée *via Lictia*, est supposée avoir circulé en Ubaye, venant de Gap et menant jusqu'à l'actuel col de Larche : si elle a existé, elle n'a cependant laissé aucun témoignage archéologique (Bérard 1997, 94).





Fig. 2. Couvercle, face antérieure (cliché L. Damelet, CCJ-CNRS).



Fig. 3. Couvercle vu du dessus (cliché L. Damelet, CCJ-CNRS).





Fig. 4. Couvercle, face latérale gauche (cliché L. Damelet, CCJ-CNRS).



Fig. 5. Couvercle, face latérale droite (cliché L. Damelet, CCJ-CNRS).



Fig. 6. Fragment d'une plaque de marbre, devant l'entrée de l'église (cliché L. Damelet, CCJ-CNRS).

préventives ou programmées, dans la vallée depuis les grandes découvertes du XIX<sup>e</sup> siècle. À lui seul néanmoins, il témoigne de l'adoption, par l'élite locale d'une vallée alpine éloignée des grands centres urbains, de modes iconographiques et de pratiques funéraires largement répandues en Italie limitrophe et dans la province voisine de Narbonnaise.

## Bibliographie

- Asgari 1977** : N. Asgari, 'Die Halbfabrikate Kleinasiatischer Girlandensarkophage und ihre Herkunft', *AA* 1977, 329-380.
- Barruol 1966** : G. Barruol, *Rigomagus* et la vallée de Barcelonnette, in : *Actes du 1<sup>er</sup> congrès historique Provence-Ligurie tenu à Vintimille-Bordighera 2-5 oct. 1964*, Bordighera, 41-58.
- Barruol 1999** : G. Barruol, *Les peuples préromains du sud-est de la Gaule. Étude de géographie historique*, Paris, (1<sup>e</sup> éd. 1969-1976), (*RAN suppl.* 1), 410 p.
- Barruol 2004** : G. Barruol, Faucon-de-Barcelonnette/*Rigomagus*, in : A. Ferdière (dir.), *Capitales éphémères : des capitales de cités perdent leur statut dans l'Antiquité tardive*, Actes du colloque organisé par le Laboratoire Archéologie et Territoires (UMR CITERES), Tours, 6-8 mars 2003, Tours : FERACF, 2004, 419-421.
- Bérard 1997** : G. Bérard, *Carte Archéologique de la Gaule*. 04, *Les Alpes-de-Haute-Provence*, Paris, Académie des Inscriptions et des Belles Lettres, Ministère de la culture, 1997, 567 p.
- Bessac 1986** : J.-Cl. Bessac, *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, éd. CNRS, 1986 (Suppl. RAN, 14), 319 p.
- Bocquenot 1989** : J.-Ph. Bocquenot, *Faucon de Barcelonnette. Place de la mairie*, Rapport de sauvetage urgent 1989, SRA PACA, 22 p., 13 pl., 10 photos.
- Chadefaux 1990** : X. Chadefaux, *Faucon de Barcelonnette (Alpes-de-Haute-Provence). La topographie religieuse d'un village de la vallée de Barcelonnette de l'antiquité à l'époque moderne*, mémoire de maîtrise sous la direction de G. Démians d'Archimbaud, Université d'Aix-Marseille I, 1990, 149 p.
- Chadefaux 1995** : X. Chadefaux, Faucon de Barcelonnette (Alpes-de-Haute-Provence), *Archéologie du Midi médiéval*, 13, 1995, 123-136.
- Christol sous presse** : M. Christol, Inscriptions de la province des Alpes Maritimes dans la correspondance de Jean-François Séguier, *RAN*, 48, 2014 (sous presse).
- Conneau 1973** : J. Conneau, Le symbolisme de l'*ascia*, du niveau et du fil à plomb représentés sur les stèles et sarcophages gallo-romains, *Forum, Revue du Groupe d'Archéologie Antique, Touring Club de France*, 852, 1973, 73-78.
- Daremberg, Saglio** : Ch. Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Graz, 2<sup>e</sup> éd., 1963.
- Duval, Février, Guyon 1986** : Y. Duval, P.-A. Février, J. Guyon, *Topographie chrétienne des cités de la Gaule*, II. *Provinces ecclésiastiques d'Aix et d'Embrun* (Narbonensis secunda et Alpes Maritimae), Paris, 1986, 104 p.
- Féraud 1861** : J.-J.-M. Féraud, *Histoire, géographie et statistique du département des Basses-Alpes*, Digne, éd. Vial, 1861 (réimpr. Laffitte Reprints, Marseille, 1985), 744 p.
- Féraud 1890** : J.-J.-M. Féraud, *Histoire et géographie des Basses-Alpes*, 3<sup>e</sup> éd. revue, corrigée et augmentée de l'éd. de 1861, Digne, éd. F. Giraud, 1890, 744 p.
- Février 1957** : P.-A. Février, À propos de l'*ascia* figurée sur les monuments chrétiens, *RAC*, XXXIII, 1957, 127-137.
- Gaggadis-Robin 2005** : V. Gaggadis-Robin, *Les sarcophages païens du Musée de l'Arles antique*, Arles, 2005, 332 p.
- Gérin-Ricard 1937** : H. de Gérin-Ricard, *Forma Orbis Romani. Carte archéologique de la Gaule romaine*. VI. *Carte et texte complet du département des Basses-Alpes*, Paris, 1937, 32 p.
- Ginouès, Martin 1985** : R. Ginouès, R. Martin, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*. I. *Matériaux, techniques de construction, techniques et formes du décor*, Rome, 1985 (*Coll. de l'EFR*, 84), 303 p.
- Guyon 1972** : J. Guyon, *Les inscriptions chrétiennes de Marseille, Alpes-maritimes et Narbonnaise seconde (des origines jusqu'à l'an 800)*, Paris, Mémoire de l'EPHE, IV<sup>e</sup> section, 1972, 2 vol.
- Guyon 1989** : J. Guyon, L'apport d'un matériel tardif : regards sur les inscriptions chrétiennes de Viennoise méridionale, Narbonnaise seconde et Alpes Maritimes (IV<sup>ème</sup>-VIII<sup>ème</sup> siècles), in : *La langue des inscriptions latines de la Gaule*, Actes de la table ronde tenue au C.E.R.G.R. les 6 et 7 Octobre 1988 (Université Lyon III), Lyon, De Boccard, 1989, 135-166 (Collection du Centre d'Études Romaines et Gallo-Romaines, nouvelle série ; 7).
- Hatt 1951** : J.-J. Hatt, *La tombe gallo-romaine*, Paris, 1951, (2<sup>e</sup> éd. 1986), 329 p.
- Henry 1818** : D.-J.-M. Henry, *Recherches sur la géographie ancienne et les antiquités du département des Basses-Alpes*, Forcalquier, impr. H. Gaudibert, 1818 ; 2<sup>e</sup> éd. revue, Digne, éd. A. Guichard, 1842 (rééd. Laffitte Reprints, Marseille, 1979), 248 p.
- Koch, Sichtermann 1982** : K. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, Munich, 1982, 672 p.
- Lerat 1988** : L. Lerat, À Besançon aux premiers temps du christianisme : le sarcophage à *asciae* de Saint-Ferjeux, in : M.-M. Mactoux, E. Geny (éd.), *Mélanges P. Lévêque I*, Paris, 1988, 199-217.
- Lieutaud 1884** : V. Lieutaud, Épigraphie bas-alpine, *Annales des Basses-Alpes*, II, 13, 1884, 11-25, 52, 114-115.
- Martel, Barruol 1965** : P. Martel, G. Barruol (dir.), *Les monuments du Haut Moyen Age. Inventaire paléochrétien et préroman de Haute-Provence*, Saint-Michel-l'Observatoire, 1965 (Alpes de Lumière, 34, 1964, *Sites et monuments de Haute-Provence*), 94 p.
- Morabito 2010** : S. Morabito, *Inscriptions latines des Alpes maritimes*, Nice/Montpellier, IPAAM/CERCAM, 2010, 530 p. (Hors-série IPAAM, VI).
- Moulin 1981** : R. Moulin, La cité gallo-romaine de la vallée de l'Ubaye, in : *La vallée de Barcelonnette*, Digne, Impr. B. Vial, 1981 (*Ann. de Haute-Provence*, XLIX, 289-290, 1980), 23-31.
- Müller, Jorda 1989** : A. Müller, M. Jorda, *Prospections inventaire. La vallée de l'Ubaye 04*, Rapport de prospections 1987-89, SRA-PACA 1989, 40 p.
- Roux 1971** : J.-M. Roux, Les évêchés provençaux de la fin de l'époque romaine à l'avènement des Carolingiens (476-751), *Provence Historique*, 21, 86, oct.-déc. 1971, 373-420.
- Santa Maria Scrinari 1972** : V. Santa Maria Scrinari, *Catalogo delle sculture romane. Museo archeologico di Aquileia*, Rome, 1972, 221 p.
- Turcan 1972** : R. Turcan, *Les religions de l'Asie dans la vallée du Rhône*, Leyde, 1972 (Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain, 13), 144 p.
- Zimmer 1982** : G. Zimmer, *Römische Berufdarstellungen*, Berlin, 1982 (Archäologische Forschungen, 12), 254 p.



# Un Jupiter à l'aigle provenant d'Avignonet-Lauragais

## Pascal Capus

Chargé des collections de sculptures romaines et numismatiques  
Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse

### Résumé

En décembre 2011, le Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse, a acquis une sculpture romaine provinciale représentant Jupiter chez Sotheby's New York. Cette dernière avait été découverte en 1902, à Avignonet-Lauragais, à 45 kilomètres au sud-est de Toulouse, près de la *Via Aquitania* qui reliait cette cité à Narbonne. Bien que le *Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France* rapporta cette découverte, on ignorait où se trouvait la sculpture depuis 1903. Salomon Reinach publia un dessin de cette œuvre en 1920 tout en se trompant, malheureusement, quant au lieu d'origine de la découverte. La sculpture enrichit le *corpus* des statues de Jupiter dans le Sud-Ouest de la France, publié par N. de Chaisemartin. Si l'œuvre renvoie à l'iconographie classique, elle diffère cependant de cette dernière en raison de la liberté du sculpteur qui s'affranchit formellement des codes imposés par la statuaire classique. Ainsi, la sculpture d'Avignonet se distingue-t-elle des autres effigies de ce dieu connues en Gaule méridionale.

**Mots-clefs :** Jupiter, Foudre, Aigle, *Via Aquitania*, *Elusio*.

### Abstract

On December 2011, the Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse, purchased a Roman provincial sculpture depicting Jupiter from Sotheby's New York. The item had originally been discovered in 1902, 45 kilometers south-east of Toulouse near the *Via Aquitania* – the major roadway that linked Narbonne to Toulouse. Although the *Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France* reported the discovery, the statue's whereabouts were unknown from 1903. Salomon Reinach published a drawing of the sculpture in 1920; unfortunately, he was wrong about the place of its discovery. The sculpture has enhanced the corpus of Jupiter statues from the south-west of France, published by N. de Chaisemartin. Although it clearly borrows from classical iconography, it differs from the latter thanks to the freedom and innovation displayed by the sculptor. Thus, the Avignonet sculpture distances itself from the other effigies of Jupiter known today from southern Gaul.

**Keywords:** Jupiter, thunderbolt, eagle, *Via Aquitania*, *Elusio*.





Fig. 1. Statue de Jupiter, vue de face (Cliché D. Martin).



Fig. 2. Dessin du Jupiter découvert à Avignonet par S. Reinach (Reinach 1920, 7, 2).



Fig. 3. Vue de la colline de Montferrand, depuis les coteaux méridionaux dominant la Voie d'Aquitaine (Cliché P. Capus).

Le musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse, a récemment acquis une sculpture importante, proposée en vente publique chez Sotheby's New York<sup>1</sup>. Lors de son arrivée dans ce temple du marché de l'art, l'œuvre était laconiquement mentionnée sous la forme suivante : « soldat français de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou soldat napoléonien »... l'aigle peut être, de toute évidence, trompeur !

Florent Heintz, vice-président du département des Antiquités chez Sotheby's New York, y reconnut, dès qu'il la vit, une œuvre romaine antique. Il s'agit bien, en effet, d'une sculpture provinciale (fig. 1) qui, dans les limites des compétences techniques de celui qui en fut à l'origine, tente d'imiter les grands modèles copiés et diffusés par Rome.

### Un lieu de découverte : le Marvail à Avignonet

La sculpture fut mise au jour à l'extrême fin de l'année 1902 et signalée le 6 janvier 1903 par le docteur Louis de Santi, propriétaire à Avignonet, au baron Desazars de Montgailhard, membre de la Société archéologique du Midi de la France, à Toulouse. Ce dernier fit part de cette information le 13 janvier, en séance de l'Académie. L'ouvrier qui « pelleversait » (labourait à la bêche) le champ de luzerne situé au lieu-dit Marvail, sur la commune d'Avignonet, aurait accidentellement décapité l'œuvre lors du « travail d'extraction maladroitement conduit ». Le texte rapporte également la présence de « deux mutilations anciennes, l'une à la partie inférieure de la jambe gauche, qui a fait disparaître une partie du coup-de-pied de ce côté, l'autre à la foudre (*sic*) que tient le dieu de sa main droite... segment antérieur... brisé » et qui « manque depuis longtemps »<sup>2</sup>.

Il faut attendre 1920 et la publication d'un dessin par Salomon Reinach – qui, erronément, associe l'œuvre au Lot-et-Garonne – pour retrouver le Jupiter<sup>3</sup>. L'illustration du célèbre historien de l'art aurait été exécutée d'après une photographie fournie par Émile Carthailhac, illustre préhistorien et conservateur du musée Saint-Raymond. Le dessin porte témoignage, avec une grande précision, du bris du foudre. Il s'agira de la dernière mention de la sculpture avant sa redécouverte new-yorkaise. Aucune autre information relative à son histoire ne nous est parvenue hors un éventuel séjour dans une collection

française de Savoie qui aurait précédé son exportation aux États-Unis (fig. 2).

### Le territoire d'Avignonet-Lauragais dans l'Antiquité

Entre *Carcasso* et *Tolosa*, les stations d'*Eburomagus* (Bram), *Sostomagus* (Castelnaudary) et *Elusiodonum* (Montferrand d'Aude) s'égrènent le long de la *via Aquitania*, axe de pénétration majeur entre Méditerranée et vallée de la Garonne via la vallée de l'Aude et de l'Hers. Le rôle de ces occupations, qui sont autant de relais commerciaux, a été mis en valeur grâce aux travaux de M. Passelac (CNRS, UMR 140)<sup>4</sup>. Tout près d'Avignonet, les prospections engagées par ce chercheur sur le territoire du village de Montferrand, l'*Elusio* antique, aux confins des départements de l'Aude et de la Haute-Garonne, ont révélé l'association d'un relais dominé par une agglomération et deux temples. Abrutant un poste de douane au I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, point de prélèvement d'une taxe sur le commerce des vins sortant de la Narbonnaise, *Elusio* devient, au Haut-Empire, un marché et une étape sur la voie venant de Narbonne (fig. 3). Après la frontière (*finis*) avec la cité de Carcassonne, il s'agit alors de la première agglomération appartenant au territoire de Toulouse, un carrefour vers les régions du sud du Massif Central. Les sanctuaires, dominant la plaine alluviale encaissée qui accueille la grande voie de commerce, devaient répondre aux besoins ritualistes et propitiatoires des voyageurs. Ainsi peut-on abonder dans le sens de Michel Passelac selon qui l'un des deux temples découverts, lieu approprié au culte d'un dieu majeur, autorisait la conjonction du sacré et du champ politique. Sur la base de la publication de la découverte du Jupiter, le chercheur attribua ce dernier à l'un des sanctuaires de Montferrand, prenant en compte la rareté des statues de cette taille et le fait qu'il s'agissait de la divinité par excellence du culte officiel rendu dans les cités et les *vici*. La statue aurait donc, selon lui, été déplacée et abandonnée à près de deux kilomètres en ligne droite des espaces sacrés d'*Elusio*, durant l'Antiquité tardive ou au haut Moyen Âge, afin d'être réutilisée.

Cependant, peut-être faudrait-il prendre en considération l'existence d'une chapelle, dite de Marvallhibus, dans les environs immédiats du lieu de la mise au jour de l'effigie, au lieu-dit Marvail-Haut<sup>5</sup>. L. de Santi faisait quant à lui référence à « Sainte-Marie-de-la-Platte », édifice détruit à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Par conséquent, la récupération d'un sanctuaire rural païen, originellement situé dans un lieu idoine pour le culte, au profit

1. Statue en calcaire. H. 122 cm (Base : H. 23 cm ; L. 29 cm ; P. 33 cm. Sculpture : H. 99 cm ; L. 29 cm ; P. 30 cm).

2. *B.S.A.M.F.*, (1902-1903), 228-232, n°30.

3. Reinach 1920, 7, 2.

4. Passelac 2002, 151-170.

5. Marandet 1990-91, 113-117.





Fig. 4. Le champ où fut découverte la statue au lieu-dit du Marvail, Avignonet-Lauragais (Cliché P. Capus).



Fig. 5. Angle de fondation d'un bâtiment à l'emplacement de la découverte de la statue (Cliché D. Bonhoure).



Fig. 6. Statue de Jupiter, vue depuis l'arrière (Cliché D. Martin).

d'au moins une construction chrétienne, face à l'antique *Elusio*, demeure possible. La sculpture représentant Jupiter pourrait bien, dans le cadre de cette hypothèse, avoir été exposée dans les environs immédiats de sa découverte.

Quoiqu'il en soit, la présence de la divinité en ce point précis de l'« isthme gaulois » n'est peut-être en rien fortuite. La dépression géologique, entre les collines mollassiques, qui forme le grand couloir de liaison de la *civitas Tolosa* avec la Méditerranée, connaît là, en effet, son étranglement le plus important. Aux confins de deux cités, sanctuaires et statues du dieu majeur pourraient bien marquer symboliquement la frontière. Les limites géographiques du pouvoir civil des magistrats de Rome n'étaient-elles pas, également, marquées par un « cercle de lieux de culte »<sup>6</sup> ?

### Une statue de culte provenant d'un sanctuaire rural ?

Dans son communiqué, le docteur Louis de Santi précise que l'œuvre a été découverte à fleur de terre, « dans un champ qui borde la rive gauche du canal du Midi, à quelques mètres du pont de Marvail et au-dessous de la métairie qui porte ce nom ». Il précise, nous l'avons vu, qu'à cet emplacement « s'élevait autrefois une église dite de *Sainte-Marie-de-la-Platte* ou de *la plaine*, disparue au XIV<sup>e</sup> siècle »<sup>7</sup> (fig. 4). Avec la statue, sont apparues des pierres grossières « qui ont sans doute servi de moellons... et d'assez nombreux fragments de briques à rebords »<sup>8</sup>. En 1978, l'universitaire toulousain Michel Labrousse signalait la découverte de vestiges gallo-romains dans le cadre des travaux de terrassement de l'autoroute Toulouse-Narbonne, à 1500 mètres au sud-est d'Avignonet-Lauragais, près de la ferme du *Marvail* (*sic*). Un *folli* de Constantin I, frappé à Lyon en 314-315, y a également été mis au jour<sup>9</sup>. Si ces signalements ne permettent en aucun cas d'avancer une datation de la statue ni même de faire le lien avec elle, ils confirment le témoignage du docteur Louis de Santi qui évoquait des fragments de tuiles antiques dans ce secteur. Ces observations semblent corroborées par les nombreux fragments de tuiles et de briques repérés lors de travaux d'électrification et le creusement d'une tranchée sur le terrain même où fut découverte la statue ; un poteau électrique serait

même implanté au niveau de l'angle d'une fondation<sup>10</sup> (fig. 5).

### Description de la statue

La statue est en calcaire fossilifère ou coquillier blanc. Dès son arrivée au musée, Sophie Reynard-Dubis, directrice de l'atelier de restauration des musées de Toulouse, a établi l'état sanitaire de cette ronde-bosse. La roche était, dans l'ensemble, en bon état, cohérente. L'œuvre présentait un aspect hétérogène, certaines zones étant couvertes de dépôts foncés : crâne, épaules, parties supérieures des mains, de la base, pieds et serres de l'aigle. L'examen en loupe binoculaire a révélé qu'il ne s'agissait pas de salissures mais d'une couche de lichens, encore bien vivants, tendres et aisément détachables de la roche. Cette dernière apparaissait fragilisée et légèrement pulvérulente, sans doute attaquée par des acides organiques produits au cours du métabolisme des cryptogames ; l'enlèvement de ces végétaux, sous loupe binoculaire, a donc été suivi d'une consolidation afin de rendre à la roche sa cohésion.

D'autre part, comme l'attestaient les tests réalisés, la statue renfermait sur toute sa surface des nitrates provenant sans doute du sol dans lequel elle était enfouie. L'absence de pulvéulence et d'efflorescences permet de déduire que ces nitrates n'étaient pas, ou plus, très actifs. Des résidus de colle, sur le plan de cassure de l'attribut tenu dans la main droite (le foudre), autorisaient l'hypothèse d'un fragment anciennement collé et aujourd'hui perdu.

Le personnage représenté est nu (fig. 1), le manteau ramené sur l'épaule gauche et les pieds chaussés. La disproportion frappante entre la tête et le corps est renforcée par une coiffure épaisse qui se poursuit en une barbe abondante. La chevelure est composée de mèches traitées au ciseau, parallèles au niveau des tempes puis s'orientant obliquement avant de former deux niveaux superposés de boucles grossières retombant sur les épaules. Elles couvrent la nuque où un bris ancien ne permet pas de savoir sous quelle forme s'achevait cette parure capillaire imposante.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer à première vue, la tête n'est pas coiffée d'un chapeau circulaire (fig. 6) ou d'un pétase qui rapprocherait l'effigie du dieu Mercure ; le crâne est simplement dégrossi et il s'oppose aux généreuses boucles latérales comme à celle de la frange qui évoquent la traditionnelle couronne du

6. Scheid 2002-2003, 918.

7. *B.S.A.M.F.*, 1902-1903, 230.

8. *B.S.A.M.F.*, 1902-1903, 230.

9. Labrousse 1980, 475.

10. Je remercie Monsieur Michel Bonhoure, historien de la commune d'Avignonet-Lauragais, pour m'avoir communiqué la photographie réalisée lors du creusement de cette tranchée.



dieu omnipotent. L'épaisse chevelure au-dessus du front, qui se divise en deux parties dans le sens de la hauteur et forme un ensemble de flammèches, interprète l'*anastolè* de tradition hellénistique. Le front est fortement bombé. Deux sillons glabellaires, très accentués, forment un V à partir de la racine du nez. Sous des arcades sourcilières saillantes et rondes, les paupières supérieures lourdes et imposantes couronnent des yeux trop grands et légèrement globuleux dont l'iris est marqué par un léger sillon tandis que l'usure et la granulométrie de la pierre ne permettent pas de distinguer si la pupille était, elle aussi, incisée. Des cernes creux profonds vieillissent le visage et le « squelettisent ». Sous le nez, petit et fin, la moustache s'évase en vagues et rejoint la barbe dans l'axe de la bordure externe des yeux. Cette barbe est traitée, dans sa partie antérieure, à l'image de la couronne capillaire encadrant le front, à partir d'une série de gros trous de trépan qui crée un rythme plastique fort et dynamique. Elle se divise en deux parties au niveau du menton mais cette division est maladroitement placée, décentrée par rapport à l'axe du visage et déportée vers notre droite. Le cou est très court et, de profil, la tête, recollée suite à la décapitation accidentelle de l'œuvre lors de sa découverte, semble engoncée dans le torse.

### Corps et attitude

Dépendant d'un bloc de pierre qui convenait peu à la mise en œuvre d'une ronde-bosse de moyen format, le sculpteur ne fut pas en mesure de donner l'ampleur et la respiration caractéristiques des grandes effigies divines dont le corps et les membres prenaient aisément possession de l'espace. S'efforçant de faire preuve de la plus grande fidélité possible aux grands modèles véhiculés par Rome, l'artisan dut plaquer tout autant l'aile droite de son aigle contre la jambe du dieu que les bras de ce dernier (fig. 7).

Tout aussi insolites sont les proportions utilisées : le corps équivalait tout juste à trois fois et demie la hauteur de la tête. Loin du *canon* grec instauré par Polyclète, dans lequel torse et jambes mesuraient la même hauteur (soit, pour chacune de ces parties, trois fois la hauteur de la tête), la partie inférieure semble ici tassée et bien trop réduite par rapport à la zone supérieure.

L'absolue frontalité de l'œuvre dissocie celle-ci des statues sous influence grecque, où la souplesse du mouvement s'accordait à une perfection anatomique contraire à la stature ramassée que nous observons dans le Jupiter. Cependant, l'épaule droite est plus basse que l'épaule gauche<sup>11</sup>. Le bras droit est maintenu le long du



Fig. 7. Tête du Jupiter (Cliché D. Martin).

corps, le bras gauche est relevé. Le rythme en chiasme traditionnel est respecté : jambe droite au repos et bras gauche relevé / jambe gauche en mouvement et bras droit détendu. La main gauche est percée sur toute la largeur afin de pouvoir y ficher le sceptre inhérent à la divinité ; instrument que l'on imagine davantage en bois qu'en bronze. Le torse de notre Jupiter montre un schéma musculaire correct ; davantage, par exemple – si l'on peut proposer une comparaison avec un autre exemple provincial – que le dessin anatomique d'un torse masculin, conservé au musée lapidaire de Notre-Dame de Lamourguier, à Narbonne<sup>12</sup>. Mais il faudrait également prendre en compte le matériau ne permettant peut-être pas autant de souplesse dans le modelé. Les pectoraux, l'angle chondro-costal, les flancs en saillie et

est ici visible malgré la forte exagération du décalage des deux épaules qui n'est en rien justifiée par la pondération du corps, maladroitement interprétée par le sculpteur ; voir notamment *LIMC* VIII, 2, Zeus/Jupiter : grand camée conservé au Cabinet des médailles (BnF) p. 429, n°75, pl. ; petits bronzes 80-85 et 90, p. 430, pl. ; statue de Cyrène (*Capitolium*), p. 432, n°117b, pl.

12. Inv. 1069.

<http://nesp.mmsh.univ-aix.fr/details.aspx?ID=NAR+107&num=54>

11. L'imitation des modèles véhiculés dans tout l'Empire et directement inscrits dans la typologie classique du Jupiter à l'aigle debout



Fig. 8. Statue de Jupiter, vue de trois-quarts droit (Cliché D. Martin).



Fig. 9. Statue de Jupiter, vue de trois-quarts gauche (Cliché D. Martin).



les plis au niveau des aines paraissent relativement bien ajustés. Certes, le sculpteur manque d'aisance dans les passages d'un plan à un autre et les grands droits de la ceinture abdominale, proéminents, engendrent un ventre rebondi. On perçoit pourtant, dans l'ensemble, une certaine application à l'ouvrage (fig. 8).

Le dos est étrange : deltoïde, omoplates, grand dorsal et muscles fessiers que l'on retrouve, par exemple, disposés de manière tout à fait « orthodoxe » dans l'Hercule de bronze de Bordeaux, deviennent ici si schématiques que les trois lignes grossières, par ailleurs asymétriques, donnent bien plus une impression de bourrelets gras-seux et l'image d'un individu davantage en surpoids que tonique (fig. 9).

Un grand pan du manteau, porté sur l'épaule gauche, retombe avec rigidité, sous forme quadrangulaire, jusqu'à la base. Le vêtement devient ainsi pilier de soutien. À la base du drapé est encore conservé un tenon en fer<sup>13</sup>. Seul le pied gauche est visible, chaussé d'une sandale du type de la *crepida*. La présence de l'aigle a économisé au sculpteur la tâche de représenter le pied droit. Une ligne incisée est visible sur la face gauche ainsi qu'à l'avant de la base ; elle forme un angle droit et court sur une hauteur correspondant aux deux-tiers du dé de support de la statue et sert d'appui à l'inscription frontale. Elle ne se poursuit pas sur le côté droit. Les trois grandes lettres *IOM* renvoient au nom de *Iuppiter* suivi de la double épithète *Optimus Maximus*.

### Type iconographique et effigies jupitériennes en Gaule

#### Variété des ateliers de sculpteurs et contamination

À Lyon, le grand sanctuaire urbain de la Sarra, au Clos du Verbe Incarné, a livré une tête de Jupiter colossale, d'époque sévérienne. Les cheveux sont, comme pour notre œuvre, divisés en deux parties au-dessus du front et forment de longues mèches bouclées. La barbe est dense. Le front est barré de deux rides horizontales. Si le trépan y est abondamment utilisé, les dimensions de cette tête correspondent à plus de la moitié de notre sculpture d'Avignonet<sup>14</sup>.

Pour le Sud-Ouest, Nathalie de Chaisemartin a publié toute une série d'effigies, mises au jour en Gascogne, Guyenne et sud du Périgord, qui relevaient du culte

jovien<sup>15</sup>. Parmi elles, les plus impressionnantes sont les deux grandes statues issues du sanctuaire découvert à Mézin (Lot-et-Garonne), conservées au musée d'Aquitaine de Bordeaux. Le chercheur associe l'une des têtes de ce groupe au type antique, bien connu, du dieu de la lumière *Tonans-Brontaios* tandis que le corps renverrait, toujours selon le même auteur, à celui du Jupiter *Stator*. Dans le même département, la villa antique d'Auriac-sur-Dropt (Lot-et-Garonne) a livré une tête de Jupiter dont l'anastolè est fortement marquée. Une autre effigie, conservée au musée de Périgueux, provient quant à elle d'Eymet (Dordogne). N. de Chaisemartin a reconnu, dans ces deux dernières œuvres, des dérivés des portraits impériaux de l'époque d'Hadrien<sup>16</sup>.

La statue d'Escornebœuf (Gers), publiée par Pierre Sillières<sup>17</sup>, située à quelques centaines de mètres d'une chapelle, l'effigie acéphale de Lectoure<sup>18</sup>, sans oublier le Jupiter assis à l'aigle provenant du quartier du Garros à Auch et conservé au musée Saint-Raymond<sup>19</sup>, complètent la suite des représentations joviennes du Sud-Ouest. Le corpus des œuvres relevant du culte de cette divinité est donc aujourd'hui relativement important dans cette aire géographique de la Gaule. S'il faut bien, d'un point de vue typologique, départir de cette liste le grand Jupiter d'Eymet, associé à une figure d'« enfant », et le second Jupiter de Mézin – tous deux contaminés par quelques modèles de tradition gauloise – les autres effigies tentent bien d'imiter, au même titre que la statue lauragaise, avec toute la saveur de la subjectivité et de la tradition qui imprègne les ateliers locaux, les grands modèles romains véhiculés par la petite statuaire de bronze, les monnaies et les lampes.

#### La datation du Jupiter d'Avignonet

Desazars de Montgailhard, rapporteur de la découverte en 1903, avait fait de notre Jupiter à l'allure bonhomme un portrait impérial ; probablement avait-il à l'esprit les monumentales effigies qui, dès l'époque julio-claudienne, permettaient d'associer le *Princeps* au *summus deus*.

Le baron datait l'œuvre du III<sup>e</sup> siècle. Serait-ce en raison de l'utilisation appuyée du trépan ? Il faut pourtant nuancer la corrélation entre l'emploi insistant de cet outil de forage et cette époque politiquement et économiquement tourmentée. D'un autre côté, si cette période

13. Emmanuelle Boube m'a signalé le même type d'accroches présentes sur certains fragments du Trophée de Saint-Bertrand-de-Comminges.

14. Darblade-Audoin, Thirion, André 2009, 386-388.

15. Chaisemartin, 2002-2003, 171-175.

16. Chaisemartin 2001, 162-173.

17. Sillières 1973, 8-26.

18. Chaisemartin 2001, 173.

19. Reinach 1920, t. II, 15, fig. 2 ; Espérandieu 1908, 111, 1045. *Dieux du Ciel* 2010, 55.

correspond, semble-t-il, à un essoufflement du culte jovien, gardons-nous d'une trop grande généralisation et prenons en considération la diversité des provinces et les différents courants culturels locaux qui n'obéissent peut-être pas aussi catégoriquement aux mêmes modes ni aux mêmes idéaux que ceux de l'*Urbs*.

La barbe, partagée, et la chevelure épaisse se conjuguent aux mèches frontales. Ces dernières, disposées en flammes, sont divisées au centre et semblent former un lointain dérivé de l'*anastolè* qui, des portraits d'Alexandre à ceux de Marc Aurèle, connut une fortune esthétique assurée. Jupiter – on peut penser à celui du musée d'Aquilée – mais aussi Sarapis ou encore Asclépios arborent en premier lieu ces caractéristiques. Si certaines de ces œuvres dépendent d'une tradition dont les caractéristiques formelles se cristallisent dans l'effigie découverte à Otricoli, en Ombrie (Musées du Vatican)<sup>20</sup>, la tête du Jupiter d'Avignonet s'en détache quelque peu par la manière dont les mèches retombent sur le front. Le schéma capillaire de la magnifique tête de type hellénistique d'Asclépios, découverte dans l'amphithéâtre de Syracuse et datée de l'époque augustéenne, se rapproche davantage de celui qui fut adopté pour la statue lauragaise. En dépit de cette nuance, le modèle grec canonique a pu connaître un nouvel élan durant le II<sup>e</sup> siècle voire la toute première moitié du siècle suivant. (fig. 10) Ainsi, la statue d'Avignonet se fait-elle l'écho de véritables *topoi* qui se retrouvent jusque dans les divisions des barbes et la chevelure abondamment frisée de portraits d'époque sévérienne. De même, les sillons glabellaires, venant barrer la partie inférieure du front, sont-ils caractéristiques des effigies de la lignée des Sévères ; le visage courroucé de Caracalla en demeure l'exemple le plus accompli. Le baron de Montgailhard n'hésita pas, nous l'avons dit, à lier les traits du Jupiter à des portraits d'empereurs, plus spécifiquement ceux du III<sup>e</sup> siècle, Maximin de Thrace ou Gordien III, Trajan Dèce, Trébonien Galle ou encore les empereurs illyriens, Claude le Gothique ou Aurélien. La triangulation des rides de la glabelle dont témoigne la statue avignonnaise diffère cependant : traitement de la barbe, creusement au trépan des frisures depuis la joue et accentuation des lignes oculaires rappellent davantage le Jupiter de Sétif, probablement d'époque sévérienne.

Mais il n'est peut-être pas besoin d'abaisser autant la datation de la statue lauragaise ni de s'aventurer dans la voie de la contamination des effigies impériales du III<sup>e</sup> siècle. La tête capitoline colossale de Béziers suffirait même à imaginer un modèle dont le *terminus*

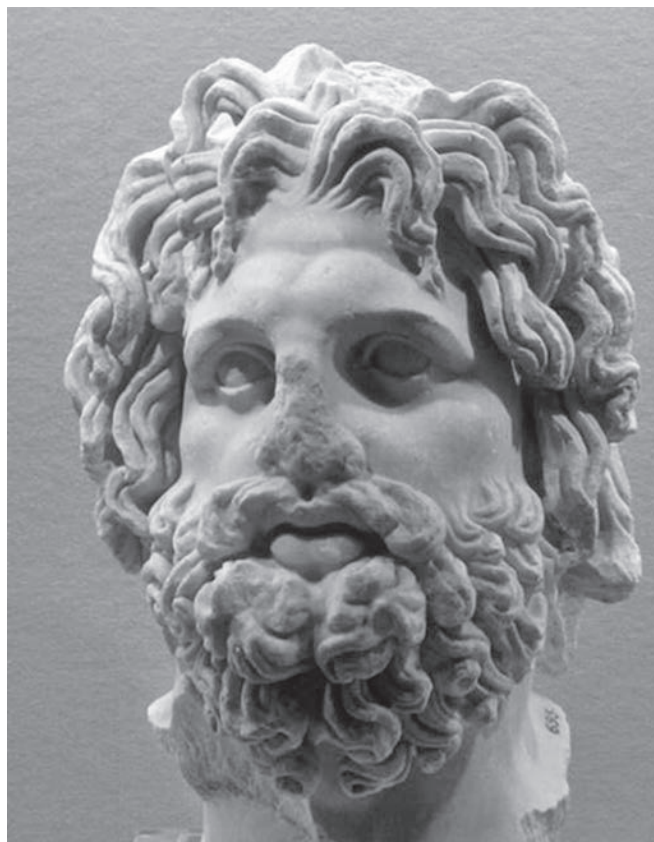


Fig. 10. Tête d'Esculape provenant du secteur de l'Amphithéâtre de Syracuse (Sicile) ; musée archéologique régional Paolo Orsi, Syracuse (Cliché Pascal Capus).

*post quem* se révèle fort précoce<sup>21</sup>. La tête jovienne biterroise devait dépendre, à l'origine, d'une statue acrolithe monumentale provenant de toute évidence du forum de la colonie, l'antique *Colonia Julia Baeterrae Septimanorum*. Contrairement aux exemples précédemment cités et selon l'avis de Jean-Charles Balty, qui eut l'occasion de la voir lors de son exposition publique temporaire à Béziers même en 1994, l'impressionnant visage, rehaussé de boucles généreuses, témoigne d'une mise en œuvre de type tardo-hellénistique<sup>22</sup>. En raison de la datation haute, antérieure à notre ère, il est tentant de mettre cette effigie colossale en relation chronologique, comme le fit le spécialiste, avec le portrait d'Octave, aujourd'hui conservé à Toulouse et considéré comme l'une des deux plus anciennes représentations du petit-neveu de César. Ainsi, la colonie romaine de *Baeterrae*, dédiée aux alentours de 36 avant notre ère, aurait-elle pu

20. LIMC, VIII, 2, Zeus/Jupiter, 435-436, n°154, pl.

21. Cette œuvre exceptionnelle, anciennement dans une collection privée de Béziers, fut adjugée lors d'une vente Sotheby's à New-York en 2007 et se trouve désormais dans une collection privée américaine.

22. Espérandieu 1925, 178, n°6869 ; Balty 1998, 67-69.



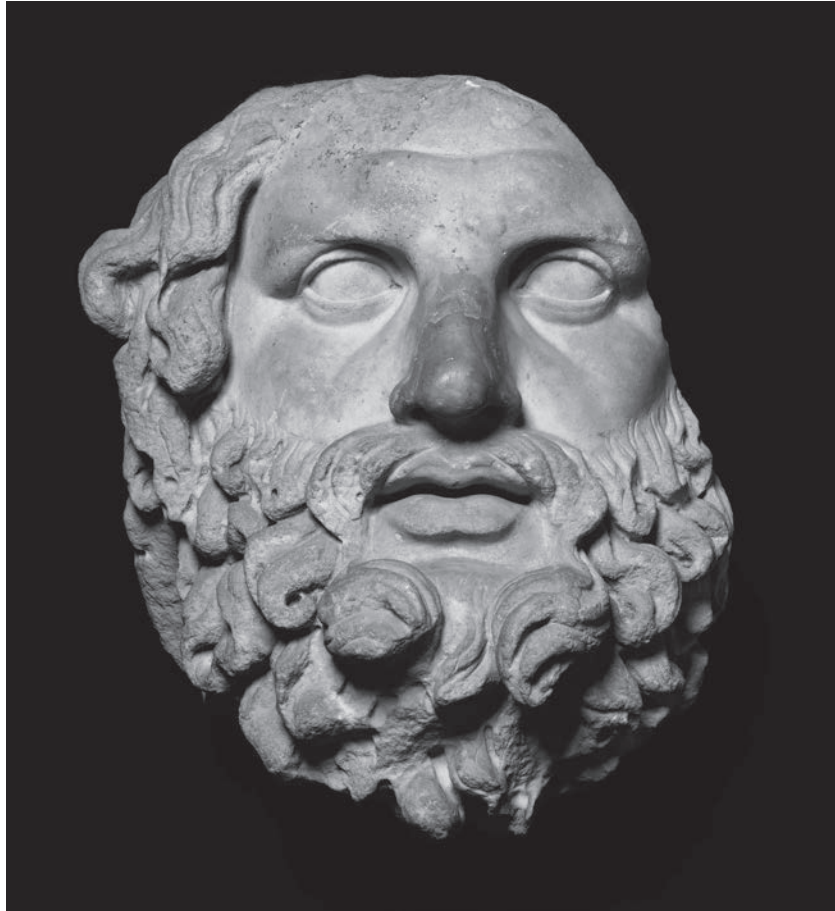


Fig. 11. Tête de Jupiter, vestige d'une statue acrolithe du *Capitolium* de Béziers (Photograph Courtesy of Sotheby's, Inc. © 2000).

proposer aux sculpteurs locaux, des décennies plus tard, un exemple jovien de tout premier ordre. Assise probablement, dans la noire *cella* du Capitole, cette œuvre, héritière de la tradition de l'*agalma* hellénistique, dut servir longtemps de modèle aux ateliers méridionaux. Le Jupiter d'Avignonet en dérive lointainement, qu'il ait été conçu à la fin du II<sup>e</sup> siècle ou au début du siècle suivant (fig. 11).

La mise en œuvre de ce dernier semble, à l'image de tout le groupe de sculptures découvertes dans le Sud-Ouest de la Gaule, moins liée à un sculpteur confirmé qu'à un tailleur de pierre de bon niveau. Cet artiste provincial domine cependant indéniablement le matériau. Il est parvenu, à partir d'un bloc particulièrement ingrat par son étroitesse, probablement en raison d'une destination qui devait être à l'origine tout autre, à concevoir une figure originale. Le type n'en demeure pas moins parfaitement lisible. Véritable *topos* iconographique, il n'est pas difficile d'imaginer à quel point l'iconographie de Jupiter debout, au foudre et à l'aigle, a pu être diffusée en l'occurrence sur cet axe commercial majeur, la voie d'Aquitaine, sur des supports aussi variés que les lampes

à huile<sup>23</sup>, les céramiques<sup>24</sup>, certaines frappes monétaires et une production conséquente de petits bronzes.

Enfin, la roche fossilifère présente des caractéristiques similaires aux calcaires du littoral narbonnais visibles en bordure des étangs de Bages et de l'Ayrolle, notamment sur l'île Sainte-Lucie. Extraite dans l'aire narbonnaise, la pierre aurait donc emprunté la voie qui autorisa, durant des siècles, le transport incessant des marchandises en direction de l'Ouest depuis la capitale de province. Sculptée à Narbonne ou ses environs voire au cœur même du Lauragais, ce dernier constat n'entrave pas l'hypothèse d'un artisan local itinérant.

23. L'applique augustéenne en terre cuite représentant Jupiter, découverte par Michel Passelac dans les ateliers de potiers de Bram, arbore une barbe et une *anastolè* tout à fait conforme au type tardo-hellénistique de la tête en marbre de Béziers. Les trous dans la barbe et la chevelure évoquent eux-mêmes les perforations du trépan de la statuaire. Cf. Michel Passelac 2001, 143-162.

24. Dellong, Moulis 2002, 322.

## Abréviations

**BSAMF 1902-1903** : D. de Montgailhard, *Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France*, 30, 1902-1903, 228-232.

**LIMC VIII** : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zeus/Iuppiter, Zurich-Munich-Düsseldorf, VIII-2, 1997, 268-552.

## Bibliographie

**Balty 1997** : J.-C. Balty, Le Jupiter Capitolin de la rue Flourens et les débuts de la colonie de Béziers, in : M. Clavel-Lévêque (dir.), *Cité et territoire*, II, Actes du colloque européen de Béziers, 24-26 octobre 1997, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1998, 276 p., 67-69.

**Chaisemartin 2001** : N. de Chaisemartin, Le groupe de Taranis à l'enfant d'Eymet, *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1997 [2001], 162-173.

**Chaisemartin 2002-2003** : N. de Chaisemartin, Note sur les représentations sculptées de Jupiter en Aquitaine, *Bulletin de la Société française d'Archéologie classique*, XXXV, 2002-2003, 171-175.

**Darblade-Audoin, Thirion, André 2009** : M.-P. Darblade-Audoin, P. Thirion, P. André, Les sculptures du clos du Verbe Incarné et du plateau de la Sarra à Lyon : apports à la connaissance du sanctuaire et du quartier antiques, *Revue archéologique de l'Est*, 58, 2009, 381-416.

**Dellong, Moulis 2002** : É. Dellong, D. Moulis, J. Farre, *Carte Archéologique de la Gaule*, 11/1, *Narbonne et le Narbonnais*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2002, 704 p.

**Dieux du ciel 2010** : *Dieux du ciel ! L'irruption de l'espace*, guide de l'exposition, Musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse, 2010, 68 p.

**Espérandieu 1908** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, II, Paris, 1908, 478 p. (réimp. Anast. The Gregg Press Inc. 1965).

**Espérandieu 1925** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, IX, Paris, 1925, 437 p. (réimp. Anast. The Gregg Press Inc. 1966).

**Labrousse 1980** : M. Labrousse, Circonscription de Midi-Pyrénées, *Gallia*, 38, fasc. 2, 1980, 475.

**Marandet 1990-1991** : M.-C. Marandet, Les lieux de culte du diocèse de Saint-Papoul à la fin du Moyen Age, *Archéologie du Midi médiéval*, 8-9, 1990-1991, 99-120.

**Passelac 2001** : M. Passelac, *Elesiodunum ou Elusio*, (Montferriand, Aude), in : J.-L. Fiches (dir.), *Les agglomérations gallo-romaines en Languedoc-Roussillon. Projet collectif de recherche (1993-1999)*, Lattes, Association pour le développement de l'archéologie en Languedoc-Roussillon - Centre de documentation archéologique régional, collection Monographies d'Archéologie Méditerranéenne, 13 (2 vol.), 2002, 994 p., 151-170.

**Passelac 2002** : M. Passelac, Deux fours de potiers augustéens du *Vicus Eburomagus* (Bram, Aude), in : F. Laubenheimer (dir.), *20 ans de recherches à Sallèles d'Aude*, Actes des journées d'études de Sallèles-d'Aude (1996), Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises - Paris, Les Belles Lettres, 2001, 204 p., 143-162.

**Reinach 1920** : S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris, nouv. éd. (E. Leroux), III, 1920, 374 p.

**Scheid 2002-2003** : J. Scheid, Religion, institutions et société de la Rome antique, coll. *Leçons inaugurales du Collège de France*, 166, Paris, Collège de France/Fayard, 2003, 60 p.

**Sillières 1973** : P. Sillières, À propos d'une statue de Jupiter récemment découverte à Escornebœuf (Gers), *Bulletin de la Société archéologique du Gers*, LXXIV, 1973, 8-24.





# Un groupe statuaire complexe à Autun : essai d'identification

## Véronique Brunet-Gaston

Chargée de recherches, spécialiste en architecture antique à l'Inrap, Besançon  
IRAA Aix, USR 3155 du CNRS

## Yannick Labaune

Responsable du Service Archéologique de la Ville d'Autun  
Centre d'Archéologie et du Patrimoine « Alain Rebourg » / UMR 6298 Arthehis

### Résumé

Au cours d'un diagnostic réalisé au nord-ouest de la ville d'Autun, à proximité du rempart d'origine augustéenne, un fragment de groupe statuaire a été trouvé au croisement de deux rues antiques. Reposant sur le sol de circulation, il semble avoir été abandonné au cours de l'Antiquité tardive ou du haut Moyen Age. Il se compose d'un personnage cuirassé (cuirasse musclée) vraisemblablement représenté de dos. Il s'agirait d'une gigantomachie, en ronde-bosse (sculpté sur trois cotés), la face principale a été délitée par la cassure de l'arkose taillée en délit (les bancs géologiques locaux sont impuissants à fournir la hauteur nécessaire à ce groupe). Sur ce drapé, on voit se lover dans une attitude agressive une tête de serpent, tous crocs sortis : plusieurs possibilités d'interprétation s'offrent à nous, le serpent terminant les jambes d'un géant, ou le serpent fétiche et protecteur de Minerve, qui serait donc notre déesse cuirassée. La cassure latérale (à droite) laisse voir la suite de la cuirasse à festons et un arrachement sur toute la hauteur pourrait aisément correspondre à l'arrachement d'un bouclier qui servirait en plus d'élément de stabilité. Enfin, le dernier élément à gauche est une sorte de torse musclé de géant vraisemblablement désarticulé, peut-être Alcyonée, démembré par Minerve.

**Mots-clefs** : Autun, groupe statuaire, cuirasse, gigantomachie, serpent, Minerve.

### Abstract

During an archaeological investigation in the northwest of Autun, near the Augustan rampart, a fragment of a statuary group was found in the intersection of two ancient streets. Resting on the road surface, it seems to have been abandoned during Late Antiquity or the high Middle Ages. It consists of a cuirassed figure likely represented from behind. It was a gigantomachy carved in the round (on three sides), the principal side was damaged by the fracture of the cut arkose (the local geological beds are unable to provide the height needed for this group). On the drapery, we can see the head of a snake coiled in an aggressive attitude, with its fangs bared. Several interpretations are available to us: the snake is the end of a giant's legs or it is the lucky snake of Minerva, who would be our armored goddess. The lateral fissure (to the right) reveals the path of the cuirass's festoons and tear along the entire height could easily match the removal of a shield that would have added an element of stability. Finally, the last item on the left is a kind of disarticulated muscular torso of a giant, perhaps Alcyoneus, who was dismembered by Minerva.

**Keywords**: Autun, statuary group, armor, gigantomachy, snake, Minerva.

## 1. Contexte de découverte

Le projet de construction d'une grande surface à Autun au n°17 de la rue Carion, dans un quartier mal connu de la ville antique d'*Augustodunum* en périphérie de l'enceinte d'origine augustéenne, a entraîné la prescription d'un diagnostic d'archéologie préventive. Cette opération a été réalisée par le service archéologique d'Autun en mai 2006 à l'intérieur d'une parcelle d'environ 5000 m<sup>2</sup>. Les différents sondages ont permis de mettre au jour le fragment de statue en grès qui retient notre attention au croisement de deux rues antiques, mais également de dégager quelques pièces d'un bâtiment situé dans l'îlot théorique III-5, un secteur pour lequel nous n'avions pour l'instant aucune information<sup>1</sup> (fig. 1).

Les deux premières fenêtres ont été pratiquées au croisement entre le *cardo* C4 et le *decumanus* D4<sup>2</sup>. La fouille des derniers niveaux montre que le système viaire et les caniveaux de bord de voie semblent encore entretenus dans le courant du V<sup>e</sup> siècle. Ces deux rues et leurs trottoirs sont probablement fréquentés assez tardivement, jusqu'au V<sup>e</sup> siècle et peut-être même au-delà. L'un des trottoirs accueille pour son dernier état quelques traces artisanales discrètes. Il s'agirait d'un atelier de réparation d'objets manufacturés en alliage cuivreux qui vient empiéter sur l'espace public à la fin du IV<sup>e</sup> siècle : on a peut-être affaire à un atelier de réparation de vaisselle métallique. Le niveau d'occupation recèle un lot de sept monnaies permettant de proposer un *terminus post quem* de l'occupation en 378.

Le fragment de statue a été découvert à quelques mètres de cet atelier à l'intersection des deux rues. Le bloc reposait sur l'ultime recharge de la bande de roulement. Il était mêlé à de nombreux autres blocs, peut-être une couche d'abandon / démolition et était scellé par un épais horizon de « terres noires ». Aucun mobilier datant n'a été découvert en relation avec le bloc. Sa position stratigraphique suggère un abandon sensiblement au moment de la fin de l'utilisation des axes de circulation, soit dans un horizon de l'Antiquité tardive ou du haut Moyen Age, peut-être dans le courant des V<sup>e</sup> ou VI<sup>e</sup> siècles.

L'exiguïté de la fenêtre d'observation et l'absence de décapage extensif n'ont pas permis de vérifier en 2006 si ce bloc se trouvait en relation avec d'autres fragments. Aucune fouille complémentaire n'ayant été prescrite et la zone commerciale ayant été désormais construite, il

est aujourd'hui difficile de vérifier s'il s'agit d'un fragment isolé et erratique ou bien s'il est issu de la zone même de débitage / fragmentation du groupe statuaire.

Dans l'état actuel de nos connaissances, le lieu de découverte ne se situe pas à proximité d'édifices publics (les plus proches monuments s'élèveraient à proximité du *cardo* principal, soit à plusieurs centaines de mètres vers l'est) mais au cœur d'un quartier résidentiel (fig. 1). Le *cardo* C4 et le *decumanus* D4 délimitent en effet quatre îlots qui accueillent des maisons, de statut parfois élevé. Les observations portent toutefois sur des fenêtres d'observation de faible superficie, dégagées à l'occasion de travaux de terrassement (découvertes fortuites, suivi de travaux de terrassement) ou au cours d'opérations archéologiques de faible envergure (diagnostics).

L'îlot III-5 a été uniquement touché par l'une des tranchées du diagnostic réalisé en 2006<sup>3</sup>. À cette occasion il a été possible de fouiller une pièce chauffée par hypocauste de forme carrée mesurant approximativement trois mètres de côté, elle-même située à proximité d'un espace extérieur, peut-être une cour (fig. 1, sondage 3). Le sol de la chambre de chaleur, muni de pilettes circulaires, était en partie conservé. Le sol suspendu devait très certainement être orné d'une mosaïque si on considère le nombre important de tesselles en schiste et en calcaire blanc retrouvées dans la couche d'abandon. Cet habitat visiblement aisé semble abandonné dans le courant du troisième quart du III<sup>e</sup> siècle, le *terminus post quem* est fourni par un *Radientes*, imitation d'un Antoninien de Tetricus I<sup>er</sup>, postérieur à 273.

L'îlot n°IV-5 abriterait lui aussi un habitat de fort statut, si on se fie à la découverte fortuite d'une mosaïque au cours du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>.

Cela pourrait également être le cas de l'îlot IV-6 qui accueille probablement sur sa bordure septentrionale les vestiges d'un péristyle et d'un bassin d'agrément, peut-être d'une *domus*, dégagés à l'occasion de l'installation d'un tout-à-l'égout<sup>5</sup>.

Le statut de l'îlot III-6 est quant à lui difficile à cerner. Un sondage restreint réalisé préalablement à des travaux d'urbanisme a uniquement révélé la présence de vestiges précoces, peut-être d'un habitat, de la première moitié du I<sup>er</sup> siècle<sup>6</sup>. Il n'a pas été possible de statuer sur l'absence de vestiges plus tardifs (absence réelle, troncature des vestiges postérieure à l'Antiquité ?). Une campagne de sondage de grande ampleur, préalablement à un projet d'urbanisme, permettra prochainement d'y voir plus clair.

1. Labaune 2008a.

2. Labaune, Kasprzyk 2006 [2008], pour la numérotation des îlots et des rues antiques d'Autun.

3. Labaune 2008, 211-212.

4. *Atlas des Vestiges Gallo-Romains*, n°3 08.

5. Labaune 2003, 108.

6. Alfonso 1990.

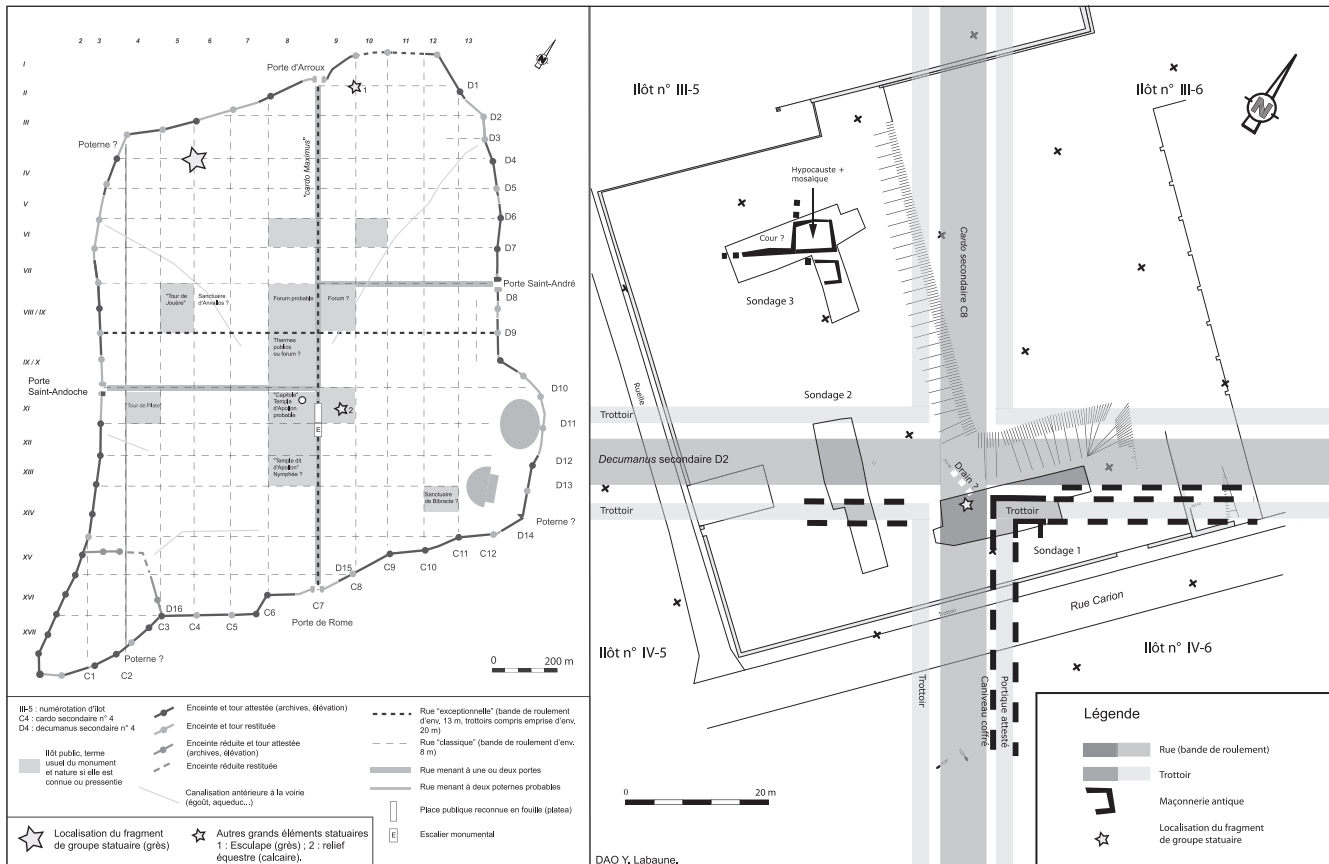


Fig. 1. Plan de la ville et du site (Dessin Y. Labaune).

La présence d'épais horizons de « terres noires » scellant systématiquement le toit des niveaux d'époque romaine, ainsi que l'analyse des plans anciens à notre disposition, tel celui levé par Pierre de Saint-Julien-de-Balleure en 1580, suggèrent que nous nous situons en marge des zones urbanisées à l'époque médiévale, dans un secteur uniquement dévolu aux activités maraîchères.

Face à ce bloc très fragmentaire, à l'iconographie peu évidente à comprendre de prime abord, nous essaierons d'émettre différentes hypothèses et de faire émerger celle qui nous semble la plus juste. N'oublions pas qu'il ne s'agira là que d'une hypothèse de travail.

## 2. Analyse et description

Le bloc statuaire, fragmenté, est conservé sur une hauteur de 0,80 m environ. Il est confectionné en grès feldspathique ou arkose locale assez grossière, un matériau dont le choix reste discutable pour ce type de réalisation. La faible hauteur de ces bancs géologiques a contraint le sculpteur à opérer une taille en délit : cela a certes permis la mise en œuvre d'une plus grande

« assise » de pierre mais cela a par la même occasion contribué à fragiliser la sculpture (fig. 2).

Les figurations des personnages sur le bloc sont très compactes. Un premier personnage, debout, dont seules la taille et les hanches sont conservées, est revêtu d'une cuirasse anatomique (*musculata*), vue de dos, sous laquelle on observe la présence de lanières en cuir ou *ptéryges* festonnés. Le drapé se rapporte sans doute à un gilet sans manche (*subarmalis*) recouvrant une tunique longue (*chiton*). Le sens des ondulations du drapé suggère que le personnage est en mouvement.

Un second personnage est visible. Il n'en reste que le torse dénudé, viril et musclé, ainsi que son bras droit, levé et conservé jusqu'au coude. Il est vraisemblablement agenouillé puisque ses épaules sont à la hauteur des cuisses de notre premier personnage. Ces deux personnages semblent approximativement représentés un peu plus grand que la taille naturelle (l'ensemble est restitué à 2 m de haut – fig. 7).

Enfin accolé au torse viril, on distingue la tête d'un serpent géant, prêt à mordre. Ce dernier est posté en avant du personnage drapé. Un arrachement à droite du serpent laisse présumer l'emplacement d'une représentation en relief, peut-être un bouclier.



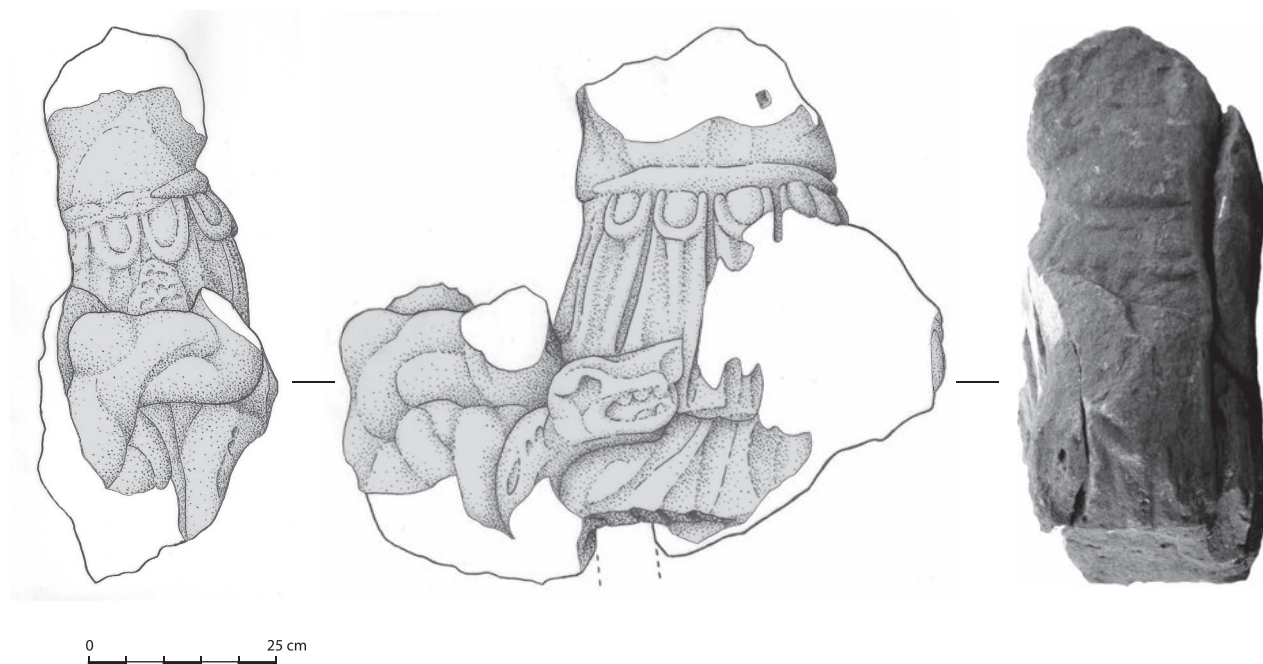


Fig. 2. Relevé et cliché du groupe statuaire (dessin C. Gaston, cliché V. Brunet-Gaston).

Nous sommes donc en présence d'un groupe statuaire complexe et plusieurs possibilités s'offrent à nous :

1) le bloc est en ronde bosse et la face principale est brisée et pour cette raison le personnage principal est de dos.

2) le bloc est en ronde bosse et c'est bien la face principale qui est conservée.

3) le bloc a été arraché à un support (très haut relief) et c'est bien la face principale qui est conservée. On ne peut véritablement trancher.

Une première piste avait permis d'évoquer avec une grande prudence un Jupiter à l'Anguipède, l'iconographie répondant toutefois mal aux canons habituels de ce type de représentation<sup>7</sup>. Il est désormais possible de proposer de nouvelles pistes d'interprétation.

### 3. Recherche des parallèles iconographiques

#### 3.1. Le personnage cuirassé

L'empereur ou les militaires de haut rang, comme des prétoriens, peuvent être représentés avec *musculata* et *subarmalis* cousue de lambrequins en cuir ou *ptéryges*<sup>8</sup>.

7. Labaune 2008b, 129-131.

8. Voir le « relief des prétoriens » Rome, milieu du I<sup>er</sup> siècle dans C. Giroire, D. Roger, *De l'esclave à l'empereur, l'art romain dans les collections du musée du Louvre*, Paris 2008, 198-199.

La nature non noble du matériau (du grès) permet d'écarter l'hypothèse d'avoir affaire à l'empereur. En outre le fait que la scène soit en mouvement nous oriente plutôt vers une divinité guerrière. Il semble clairement s'agir d'un groupe mythologique. Il nous reste à tenter d'identifier cette divinité et de cerner l'épisode mythologique auquel il est fait allusion.

##### 3.1.1. Guerrier ou divinité masculine à l'Anguipède ?

Le personnage debout et cuirassé pourrait terrasser un Anguipède, et dans ce cas il pourrait s'agir de Jupiter. Toutefois les figurations classiques de Jupiter terrassant l'Anguipède le représentent généralement cavalier. En outre, les Jupiter cavaliers sont plus souvent nus ou juste drapés d'une cape flottante. Seuls quelques exemples le figurent en *imperator*, on citera notamment les exemplaires de la Granges du Biez<sup>9</sup>, Trèves<sup>10</sup>, Sénon<sup>11</sup>, Pannes<sup>12</sup>, mais aussi les deux exemplaires de Luxeuil : celui cité par Espérandieu<sup>13</sup> et celui trouvé en diagnostic à Luxeuil en 2007 (C. Card inédit – **fig. 3**), un fragment de cavalier, de dimensions et de cassures semblables, nous permet, en comparant les morphologies, d'écarter

9. Espérandieu 1910, n°1807.

10. Espérandieu 1938, n°7728.

11. Espérandieu 1915, n°4639.

12. Espérandieu 1915, n°4694.

13. Espérandieu 1918, n°5355.

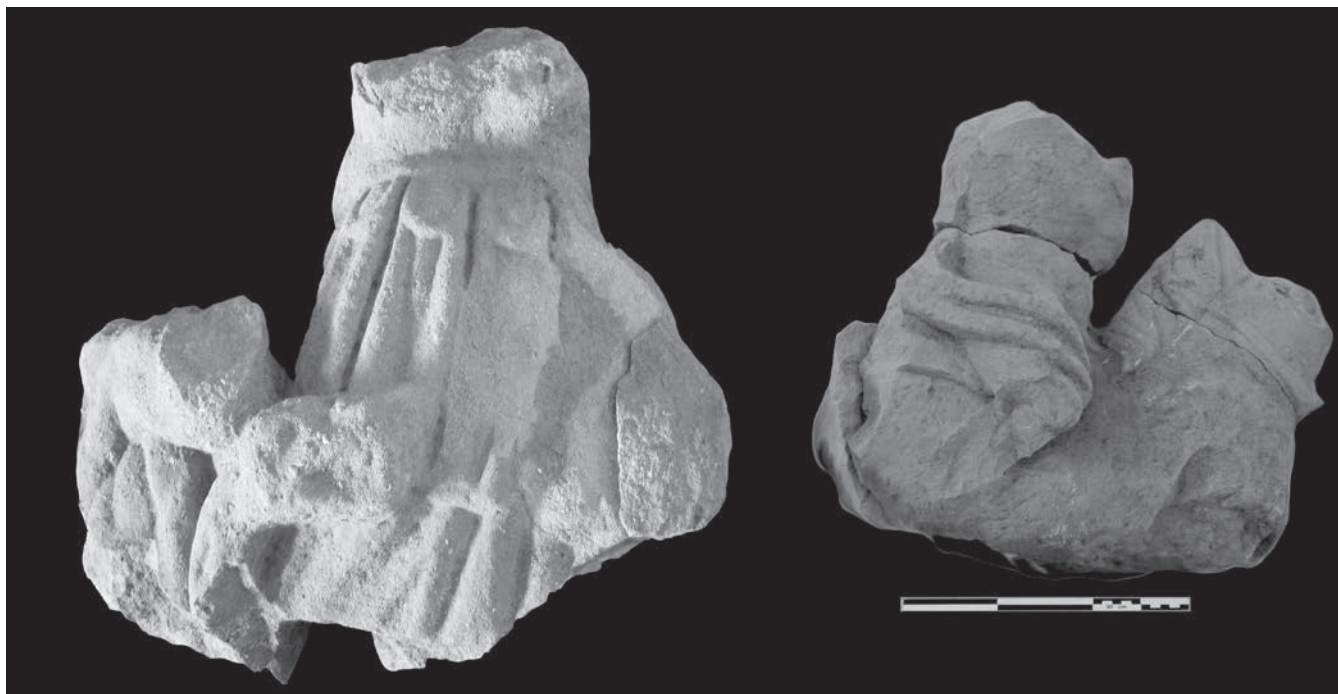


Fig. 3. Comparaison avec le groupe fragmentaire de Jupiter à l'anguipède de Luxeuil (cliché V. Brunet-Gaston).

définitivement cette hypothèse d'interprétation. Enfin, les exemples où Jupiter n'est pas présenté sur son cheval mais debout, sont rares. On citera certes, la statue de Saint-Christophe-le-Chaudry (Bourges, Musée du Berry. N° inv. PM18000148) où Jupiter est associé à un petit personnage anguipède, mais dans ce cas le dieu est nu et la disposition générale des personnages diffère.

Comme on l'a dit plus haut, on ne peut établir de comparaison.

On pourrait également voir dans ce personnage la représentation de Mars. Bien qu'il soit lui aussi fréquemment représenté dénudé et juste casqué, quelques reliefs le figurent en Mars Ultor. C'est le cas d'une statuette de Quevaucamps (Belgique)<sup>14</sup> où le dieu est sculpté debout, revêtu d'une cuirasse à lambrequins de cuir, retenue par des épaulières. Sous celle-ci apparaît le bord d'une tunique. Un manteau militaire est jeté sur ses épaules, un pan enroulé sur le haut du bras droit qui, à l'origine, portait un bouclier. Il est coiffé d'un casque à masque, à calotte repliée vers l'arrière avec cimier pendant dans le dos. Son bras gauche, levé, s'appuyait sur une lance. Ses jambes sont protégées par des cnémides et les pieds sont chaussés de sandales richement ornées. Toutefois si tel est le cas, on explique assez mal la référence à un serpent sur notre relief.

Aucune de ces pistes d'interprétation ne s'avère donc réellement satisfaisante.

### 3.1.2. *Minerve cuirassée combattante ?*

La représentation de la *subarmalis* et du drapé de la tunique longue en dessous pourrait correspondre à la représentation du vêtement d'une Minerve cuirassée représentée de dos puisque la forme arrondie protégeant le ventre de la cuirasse anatomique n'étant, en effet, pas visible, on semble plutôt distinguer la forme typique des « poignées d'amour » se formant au niveau des hanches ainsi que le creux de la colonne vertébrale et des lombaires. Toutefois comme il s'agit du dos du personnage, la présence éventuelle d'un *gorgoneion* s'avère impossible à distinguer.

Cette piste est intéressante dans la mesure où la présence du serpent, comme nous allons le voir plus loin pourrait s'expliquer plus facilement.

### 3.1.3. *D'autres représentations de Minerve cuirassée combattante à Autun ?*

À Autun, on dénombre à ce jour une dizaine de figurations de Minerve, mais aucune d'entre elles n'est confectionnée en grès et ne possède une taille aussi importante que notre personnage cuirassé. Il s'agit tout d'abord d'une statue en ronde-bosse en marbre (N° inv. ML 267) plus petite que taille naturelle dont il ne reste

14. Gillet 2009, 79.



Fig. 4. Détails des représentations du serpent. a-b : détails de la Frise du Grand autel de Pergame, c : statuette du Varvakeion, d : Athéna du Musée Altemps, e : groupe du Laocoon (montage V. Brunet-Gaston).

que la tête casquée (haut. : 16,5 cm), découverte à Autun à une époque indéterminée<sup>15</sup>. Minerve est également figurée sur un pilier à quatre dieux confectionné en calcaire et mis au jour à Autun lors d'une surveillance de travaux de terrassement<sup>16</sup> : la déesse, casquée, est vêtue d'une tunique et munie de l'égide (le *gorgoneion* est arraché). Sa main gauche est posée sur un bouclier mutilé, elle tient une lance le long de son flanc droit. Il s'agit d'autre part de deux figurines en bronze d'une dizaine de centimètres et d'un petit buste de 3,5 cm, toutes trois casquées, portant égide et *gorgoneion*<sup>17</sup>. La première de ces figurines tient une patère de la main droite et une lance de la gauche ; la seconde figurine tient quant à elle une lance de la main droite et un bouclier muni d'une tête de Gorgone de la gauche. Enfin, on dénombre quatre Minerve fragmentaires en terre cuite blanche<sup>18</sup>.

15. Rebourg 1993, 177, n°693.

16. Rebourg 1993, 177, n°706.

17. Rebourg 1993, 177, n°498, n°1049, n°280.

18. Rebourg 1993, n°762, n°766 ; Vertet, Vuillemot 1973, n°99 ; Chardon-Picault, Pernot 1999, 142.

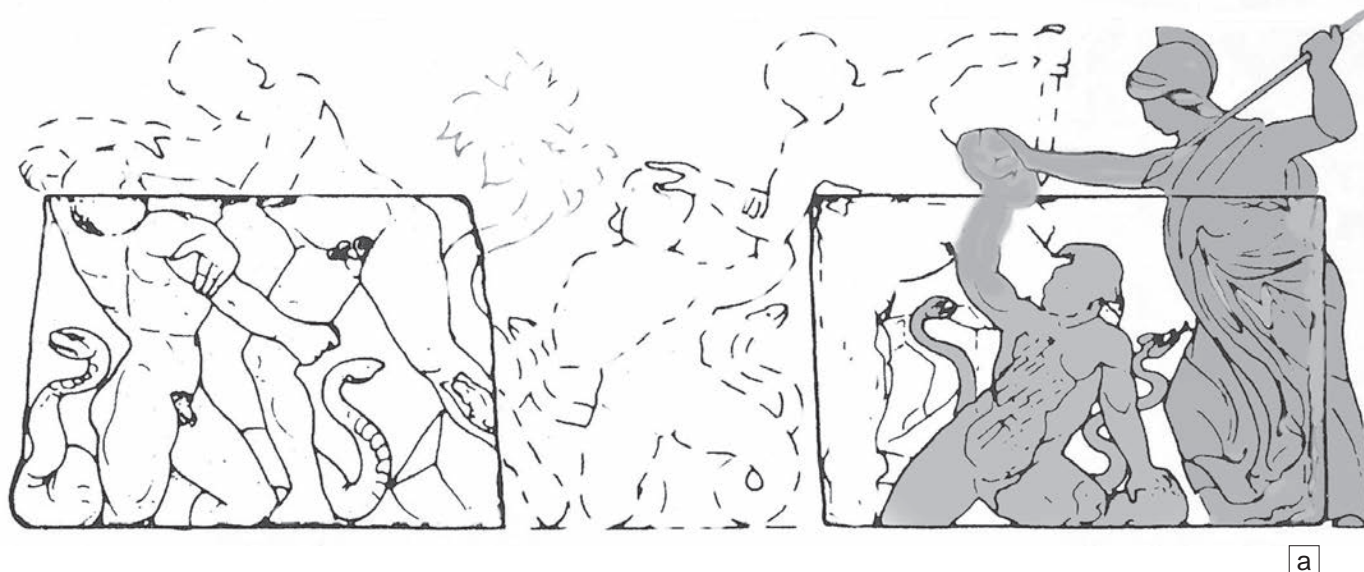
### 3.2. Serpent ou Anguipède ?

Symbole chthonien, le serpent se révèle l'attribut de la Gorgone ou d'Esculape ; c'est aussi un serpent qui orne le caducée de Mercure ou qui est encore associé à Apollon, vainqueur du serpent python.

Il s'agit aussi de l'animal fétiche de Minerve. Dans ce cas, il est présent sur son égide avec la tête de la Méduse et est souvent représenté lové contre son bouclier, son attitude est calme, gueule fermée (**fig. 4c** : Statuette du Varvakeion, **fig. 4d** : Athéna Altemps). En outre, dans les scènes mythologiques faisant intervenir cette déesse, les serpents ont fréquemment un rôle important. C'est le cas notamment de l'épisode mettant en scène la punition de Laocoon, le prêtre de Neptune, illustré par le célèbre groupe du Vatican. Minerve a envoyé deux serpents mortels pour le tuer ainsi que ses enfants, l'un deux mord la cuisse de Laocoon (**fig. 4e**). Mais toutefois nous n'arrivons pas à trouver de véritables concordances entre le fragment d'Autun et la composition générale de ce groupe statuaire.

Enfin, comme nous l'avons vu, le serpent peut correspondre à la terminaison des jambes d'un géant





anguipède<sup>19</sup>. Dans ce cas précis, la composition générale des groupes statuaire faisant référence au combat de Minerve contre des géants anguipèdes se rapproche de manière plus convaincante de celle de notre relief fragmentaire (**fig. 4a-b** : détail de l'Erynie, le serpent de droite est prêt à mordre, gueule ouverte, et la déesse infernale va le frapper d'un vase entouré d'un serpent). Les exemplaires les plus proches sont le soubassement des pseudo thermes de Sens (géants sous la fenêtre 4<sup>20</sup>), et l'un des blocs d'Yzeures-sur-Creuse qui représente une Minerve portant le bouclier encadrée de deux anguipèdes<sup>21</sup> (**fig. 5**).

Ces représentations sont inspirées des reliefs de Pergame<sup>22</sup> ou d'Aphrodisias<sup>23</sup>, où l'on observe en effet la présence d'un premier personnage, nu et musclé, accroupi devant un second personnage en tunique longue, ainsi que la représentation d'une tête de serpent à la hauteur des cuisses de ce second personnage.

On ajoutera que la présence de Minerve n'est pas exclusive sur ce type de composition. Sur une autre scène du grand autel de Pergame, Hécate, tournée de dos, combat Clitios et le brûle de sa torche, alors que l'un des serpents des pieds du géant Otos vient balancer sa tête menaçante derrière ses cuisses dans une composition générale assez semblable aux reliefs précédemment évoqués (**fig. 6**).



Fig. 5. Minerve combattant des géants anguipèdes  
a : thermes de Sens, b : Pilier d'Yzeures-sur-Creuse  
(dessin V. Brunet-Gaston, d'après Adam et Espérandieu).

19. Mosaïque de la villa Romana del Casale (*in situ*) à Piazza Armerina, Sicile, Italie. Vers 320 AD.

20. Adam *et al.* 1987.

21. Adam, Jambon 1972, 99-106, 1972 ; Espérandieu 1911 ; Abetel 2007, 57.

22. Queyrel 2005.

23. K. T. Erim, *Aphrodisias city of Venus Aphrodite*, New York, 1986.



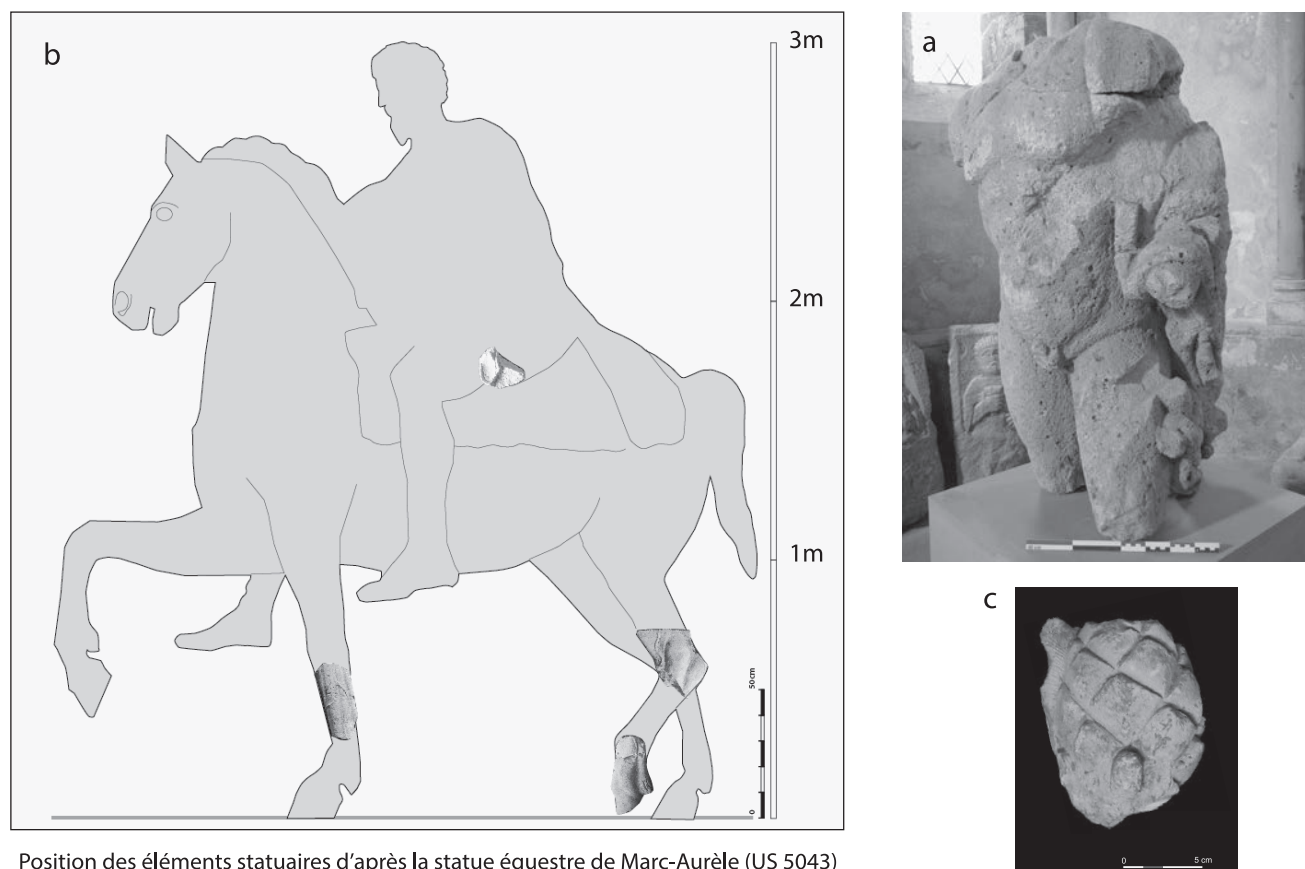
Fig. 6. Comparaison avec la frise de Pergame. Détails a : Athéna et Alcyonée b : Hécate – frise est (D'après Queyrel 2005).



Fig. 7. Proposition de restitution de ce groupe (dessin V. Brunet-Gaston).







Position des éléments statuaire d'après la statue équestre de Marc-Aurèle (US 5043)

Fig. 8. a : torse d'Esculape de la Caserne Changarnier à Autun, b : statue équestre du boulevard Latouche, c : main grandeur naturelle et pomme de pin (cliché V. Brunet-Gaston).

#### 4. Une gigantomachie à Autun ?

S'il n'est pas possible de trancher de manière ferme et définitive sur la nature précise de la scène représentée sur notre fragment de relief, il est désormais possible d'écartier l'hypothèse d'un Jupiter cavalier combattant l'Anguipède. Malgré tout la référence au combat contre ces géants aux jambes serpentiformes doit très certainement être conservée. Dans ce cas, la seule divinité féminine qui pourrait logiquement être cuirassée est Minerve. Il est possible de proposer une hypothèse de restitution du groupe statuaire d'Autun qui combine les représentations de Sens, d'Yzeure, de Pergame et d'Aphrodisias précédemment citées (**fig. 7**).

Cette découverte vient grossir le corpus finalement assez indigent des grands éléments statuaire découverts à Autun.

L'une des plus grandes statues retrouvées était à ce jour un probable Esculape lui aussi en grès, présenté en nudité héroïque avec certains de ses attributs comme le serpent enroulé autour d'un bâton (**fig. 8a**). La posture est typique des œuvres de Polyclète que l'artiste éduen

a adapté au matériau local, ce qui indique vraisemblablement qu'un modèle statuaire connu a été utilisé. Quasiment complet lors de sa découverte initiale vers 1960, il a été fragmenté puis renfoui avant d'être redécouvert en 1981. Désormais mutilé (il manque la tête et une partie des membres inférieurs et supérieurs, de nombreuses traces de dents d'un godet de pelle mécanique ont entamé la surface de la statue) sa hauteur initiale devait avoisiner 2 mètres<sup>24</sup>. Compte tenu de l'histoire mouvementée de sa découverte, le contexte chronologique d'enfouissement demeure flou<sup>25</sup>. Sa localisation est plus précise, il s'agit d'un îlot voisin du *cardo maximus*, proche de la Porte d'Arroux (**fig. 1**).

Une statue (ou un relief équestre) grandeur naturelle ou un peu plus grande, réalisée en calcaire, a été découverte en 2011 très fragmentée, à l'emplacement d'un bâtiment monumental qui s'élève lui aussi à proximité

24. Pinette 1987, n°552 ; figure 8a.

25. I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> siècle selon A. Rebourg qui a été à l'origine non pas de la découverte primaire, mais de la « redécouverte » en 1981 ; Pinette 1987, 273-274, n°552.



immédiate du *cardo maximus*, en plein cœur de la ville antique<sup>26</sup> (fig. 1). Plusieurs morceaux concernent les pattes d'un équidé : outre quatre fragments de la partie médiane, on relève la présence d'un sabot sur un lit de pose à traitement strié et d'un paturon. Deux autres fragments plus ubiquistes (animal ?) sur lit de pose sont attestés. Enfin, un morceau de lambrequin de grande taille suggère la présence d'un cavalier en tenue militaire (fig. 8b). Au même endroit, un autre fragment de sculpture en calcaire en relief de taille naturelle a été mis au jour, il s'agit d'une main tenant une pomme de pin (fig. 8c). Ces statues ont été fracturées au cours de l'Antiquité tardive, très certainement pour alimenter un atelier de chaudière.

Enfin, les fragments d'un doigt et d'un orteil colossaux, tous deux en marbre, découverts à Autun au XIX<sup>e</sup> siècle complètent le corpus<sup>27</sup>.

### En guise de conclusion

Les villes de Gaule de l'Est ne cessent de livrer des éléments statuaires plus ou moins complets, mais de grande qualité ou montrant une culture gréco-romaine consommée.

Si l'on compare à l'architecture, l'usage précoce de l'arkose pourrait par contre nous orienter sur la première moitié du I<sup>er</sup> siècle<sup>28</sup>. On peut d'ailleurs se demander pourquoi la réalisation n'a pas été faite dans un matériau plus noble, en marbre de Carrare comme nombre de pièces d'architecture<sup>29</sup>. Mais malgré l'usage d'un matériau très grossier, on relèvera que la qualité de la sculpture de notre relief n'a rien de commun avec celle de la plupart des stèles funéraires, fréquemment assez grossièrement façonnées<sup>30</sup>. Sur cet aspect, il convient là encore de rapprocher notre fragment de la représentation de l'Esculape citée plus haut et de s'interroger sur l'existence d'un atelier de sculpture régional ou de sculpteurs itinérants aptes à utiliser les ressources géologiques locales. Bien que difficilement identifiable, le bloc fragmentaire d'Autun évoque visiblement une gigantomachie. L'image de la déesse Minerve y aurait subi quelques interprétations (pour la cuirasse notamment) mais ce thème est plutôt récurrent dans le deuxième

quart du II<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du III<sup>e</sup> siècle. En effet, cette iconographie est rapportée d'Asie Mineure par Hadrien<sup>31</sup>, à l'instar de celle d'Esculape. Antonin le pieux avait aussi une grande affection pour l'Asie Mineure. Nos deux statues sont-elles donc liées et peut-on les placer dans une vague de réalisations de la fin du règne d'Hadrien ou à celui d'Antonin ? Le matériau local et le rendu « provincial » sont des indicateurs de la réalisation par des artistes indigènes.

Quoiqu'il en soit il conviendra d'être particulièrement vigilant à la présence éventuelle de tels fragments lapidaires lors de la réalisation prochaine d'une vaste campagne de sondages au sein de la parcelle voisine... Suite du puzzle au prochain épisode ?

### Bibliographie

**Abetel 2007** : E. Abetel, La gigantomachie de Lousonna-Vidy, *Cahiers d'Archéologie Romande* 106, 2007, 200 p.

**Adam, Jambon 1972** : J.-P. Adam, F. Jambon, Le pilier d'Yzeures, in : *Bulletin trimestriel de la société archéologique de Touraine* 37, 1972, 99-106.

**Adam et al. 1987** : J.-P. Adam, S. Deyts, et S. Saulnier-Pernuit, *La façade des thermes de Sens*, Dijon RAE, supplément 7, 1987, 48 p.

**Alfonso 1990** : G. Alfonso, Rapport des sondages préliminaires effectués 21 rue Carion, Dijon : Service Régional de l'Archéologie, 1990.

**Atlas des Vestiges Gallo-Romains**, Autun, 71/2, CEAA Architecture et Archéologie, Paris, 1993, 81 p.

**Brunet-Gaston et al. 2009** : V. Brunet-Gaston, A. Blanc, Ph. Blanc, C. Gaston, P. Chardron-Picault, D. Lamotte, Les pierres de décoration et de construction à Augustodunum (Autun, France), *Actes du VIII<sup>e</sup> colloque international, Association for the Study of Marble and Other Stones used in Antiquity (Asmosia), Aix-en-Provence, 12-18 juin 2006*, Collection L'atelier méditerranéen, Karthala-MMSH, 2009, 409-420.

**Brunet-Gaston 2010** : V. Brunet-Gaston, L'utilisation du marbre de Carrare dans les programmes monumentaux d'Autun au Haut-Empire, in : S. Camporeale, H. Dessales, A. Pizzo, *Colloque « I Cantieri edili dell'Italia e delle province romane », Sienna, 2008* Arqueologia de la Construcción II, los procesos constructivos en el mundo romano : italia y provincias orientales, Anejos de Aepas LVII, Madrid-Mérida 2010, 491-507.

**Chardron-Picault, Pernot 1999** : P. Chardron-Picault, M. Pernot (dir.), *Un quartier antique d'artisanat métallurgique à Autun, le site du lycée militaire (Saône-et-Loire)*, Documents d'Archéologie Française, 76, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 316 p.

**Espérandieu 1910** : E. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs de la Gaule, III - Lyonnaise - 1<sup>e</sup> partie, Paris, 1910, 476 p.

**Espérandieu 1911** : E. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, IV, Lyonnaise, deuxième partie, Paris, Imprimerie nationale, 1911, 467 p.

**Espérandieu 1915** : E. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs de la Gaule, VI - Belgique - 2<sup>e</sup> partie, Paris, 1915, 468 p.

**Espérandieu 1918** : E. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs de la Gaule, VII - Germanie supérieure - Gaule Germanique- 1, Paris, 1918, 397 p.

**Espérandieu 1938** : E. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs de la Gaule, XI - suppl., Paris, 1938, 126 p.

**Gillet 2009** : E. Gillet et al., *Le sanctuaire de Blicquy « ville d'Anderlecht », 1, Campagnes 1994-1996, les vestiges néolithiques et protohistoriques*, le

26. Labaune et al. 2013.

27. Pinette 1987, n°667.

28. Brunet-Gaston et al. 2009.

29. Brunet-Gaston 2010. Concernant l'usage du marbre de Carrare dans l'architecture publique à Autun, se référer par exemple à Louis, Kasprzyk, Labaune 2012, 383-401.

30. Sur ce sujet, se référer à Venault, Deyts, Le Bohec, Labaune 2009, 129-204.

31. Abetel 2007, 36.

*théâtre gallo-romain, le secteur artisanal sud-est*, Namur, 2009 (Étude et document, archéologie, 12), 376 p.

**Labaune et al. 2013** : Y. Labaune, A. Louis, V. Brunet-Gaston, A. Delor Ahü, J.-P. Garcia, A. Hostein, M. Kasprzyk, J. Boislève, F. Delencre, Une *schola* monumentale découverte boulevard Frédéric-Latouche à *Augustodunum*/Autun (Saône-et-Loire), *Gallia*, 70, n°2, 2013, 197-256.

**Labaune 2003** : Y. Labaune, Notes d'archéologie et d'histoire locale, *Mémoires de la Société Eduenne*, LVII, 2, 103-128.

**Labaune 2008a** : Y. Labaune, Notes d'archéologie et d'histoire locale, *Mémoires de la Société Eduenne*, LVII, 3, 205-234.

**Labaune 2008b** : Y. Labaune, Découvertes lapidaires récentes à Autun : trois fragments de statues en ronde-bosse d'époque antique, *Mémoires de la Société Eduenne*, LVII, 3, 129-142.

**Labaune, Kasprzyk 2006 [2008]** : Y. Labaune, M. Kasprzyk, Les rues d'*Augustodunum* (Autun, S.-et-L.) du I<sup>er</sup> au IV<sup>e</sup> s. : un bilan, in : P. Ballet, N. Dieudonné-Glad et C. Saliou (dir.), *La rue dans l'Antiquité. Définition, aménagement, devenir de l'Orient méditerranéen à la Gaule. Actes du colloque de Poitiers (7-9septembre 2006)*, Rennes, 259-273.

**Louis, Kasprzyk, Labaune 2012** : A. Louis, M. Kasprzyk, Y. Labaune, Le dépôt de chaudronnier de l'Antiquité tardive du site du Pavillon Saint-Louis :

le temple d'Apollon retrouvé ?, dans K. Jardel et alii (dir.), *Décor des édifices édilitaires civils et religieux en Gaule durant l'Antiquité (I<sup>er</sup> s. av. - IV<sup>e</sup> s. ap.)*. Actes du colloque de Caen, 7-8 avril 2011, 2012, 383-401.

**Pinette 1987** : M. Pinette (éd.), *Autun Augustodunum, capitale des Eduens*, catalogue de l'exposition, Autun : Hôtel de Ville, mars-octobre 1985, Autun, 1987, 411 p.

**Queyrel 2005** : F. Queyrel, *L'Autel de Pergame : images et pouvoir en Grèce d'Asie*, Picard, coll. « Antiqua », 2005, 207 p.

**Rebourg 1993** : A. Rebourg, Autun, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 1993 (Carte archéologique de la Gaule ; 71/1), 228 p.

**Venault, Deyts, Le Bohec, Labaune 2009** : A. Venault, S. Deyts, Y. Le Bohec, Y. Labaune, Les stèles funéraires de la nécropole de Pont-l'Évêque à Autun : contextes de découverte et étude du corpus, *Bulletin du CTHS*, 35, 2009, 129-204.

**Vertet, Vuillemot 1973** : H. Vertet, G. Vuillemot, *Figurines gallo-romaines en argile d'Autun : collections du musée Rolin*, Autun, Musée Rolin, 1973, 92 p.





# Redécouverte du fonds ancien de sculptures romaines du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon

## Noëmi Daucé

Conservateur du patrimoine, chargée de l'archéologie  
Agence France Muséums - Louvre Abu Dhabi

## Nathalia Denninger

Assistante de conservation  
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

### Résumé

Si les reliefs sculptés de la Porte Noire s'imposent à l'esprit lorsque l'on évoque la sculpture romaine à Besançon, il n'en va pas de même pour les collections du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, beaucoup plus confidentielles faute de publication de synthèse. Le chantier des collections mené depuis 2011, dans le cadre du projet de rénovation du musée a permis d'en redécouvrir le fonds ancien, composé à la fois de sculptures de provenances locales, régionales et italiques. L'objectif de cette contribution est d'en dresser un panorama exhaustif, de mettre à jour l'ensemble de la documentation le concernant mais aussi de le rendre accessible à la communauté scientifique afin d'en renouveler l'étude.

**Mots-clefs :** Chantier des collections, historiographie, Besançon, Mandeure, Pierre-Adrien Pâris, Campana.

### Abstract

When people think of Roman sculpture in Besançon, the Porte Noire carved reliefs first come to mind. This is not so with the collections of the Museum of Fine Arts and Archaeology, which are less known, due to the lack of summary publication. The work done on the collections since 2011, within the framework of the Museum's renovation project, has led to the rediscovery of the ancient collection, which is composed of local, regional and Italic sculptures. The aim of this paper is to establish a complete overview of these sculptures, to bring all the documentation related to them up to date and to make them accessible to the scientific community, so as to renew their study.

**Keywords:** Collections, historiography, Besançon, Mandeure, Pierre-Adrien Pâris, Campana.

## Introduction

**S**i les reliefs sculptés de la Porte Noire s'imposent à l'esprit lorsque l'on évoque la sculpture romaine à Besançon, il n'en va pas de même pour les collections du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, beaucoup plus confidentielles faute de publication de synthèse. Certaines d'entre elles sont intégrées dans le parcours permanent mais, par manque de place, la majorité est conservée en réserves depuis plusieurs décennies. Le chantier des collections, mené dans le cadre d'un projet de rénovation du musée par l'équipe de conservation depuis 2011, a permis d'en redécouvrir le fonds ancien et de donner lieu à la publication de ce catalogue provisoire<sup>1</sup>.

On compte aujourd'hui près d'une centaine de rondes-bosses, stèles, bas-reliefs et fragments, issus à la fois des fouilles menées à Besançon au XIX<sup>e</sup> siècle, d'une politique d'achats et d'acquisition à l'échelle régionale, du legs de Pierre-Adrien Pâris et des dépôts de l'État. Le traitement systématique de chacune de ces pièces, préalable à une étude plus approfondie, a permis de mettre à jour la documentation les concernant, et partant de retracer l'histoire de la constitution des collections comme de rectifier quelques confusions véhiculées depuis les publications les plus anciennes.

### 1. Deux musées en un, à la conquête des espaces

La ville de Besançon s'enorgueillit souvent de posséder l'une des plus anciennes collections publiques de France, léguée conjointement à l'abbaye bénédictine de Saint-Vincent et à la municipalité en 1694 par l'abbé Boisot. Inventoriée par les soins du notaire Colin au cours de l'année 1695<sup>2</sup>, celle-ci est constituée essentiellement d'ouvrages, de tableaux et de médailles, mais compte aussi quelques bustes romains (Brutus, Antinoüs) ou considérés comme tels, témoignant de l'intérêt humaniste de Boisot pour l'Antiquité. Il faut cependant attendre plus d'un siècle et demi pour que la ville se dote d'un véritable musée pour accueillir son patrimoine. Répondant à une commande municipale qui vise dans un premier temps à réhabiliter la Place du Marché et à vivifier l'économie locale en construisant

une nouvelle halle à grains, l'architecte bisontin Pierre Marnotte propose, en 1833, un bâtiment d'aspect néo-classique, fonctionnel et élégant. Dès sa livraison en 1843, sa destination première est en partie dévoyée et la ville y installe un musée de peinture dans l'une des ailes de l'étage noble.

À la même époque, Besançon est le théâtre du premier chantier de fouilles de grande ampleur, fouilles de sauvetage avant l'heure, dirigé par le garde d'artillerie Lafosse, prélude à la construction d'un nouvel arsenal militaire dans le secteur de Chamars, au sud-ouest du centre ville qu'encerclent la boucle du Doubs. L'ampleur et la qualité des découvertes favorisent en 1848 la création de la Commission d'Archéologie, composée de « sept antiquaires et archéologues », qui use de son influence pour obtenir de la municipalité l'ouverture d'un musée spécifique. Le Musée d'Archéologie, qui ouvre ses portes en 1849, rejoint le musée des peintures à l'étage d'une des galeries de la halle aux grains, avant d'être raisonnablement déplacé quelques décennies plus tard au rez-de-chaussée du bâtiment.

Le dynamisme de la commission et de ses membres comme l'ampleur des travaux urbains qui remodelent la ville favorisent l'enrichissement rapide des collections dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dès le début du siècle suivant, la saturation des espaces est déjà considérée comme une contrainte majeure pénalisant l'accueil des visiteurs, d'autant que d'autres musées comme celui des Arts Appliqués à l'Industrie, le musée Victor Hugo, ou encore celui de l'Horlogerie, ont rejoint les premiers et colonisé une grande partie des espaces de la halle Marnotte. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, de profonds travaux de rationalisation et de modernisation des parcours sont entrepris, sous l'action énergique du Doyen Lerat pour l'archéologie. La donation du riche fonds de peintures modernes de George et Adèle Besson en 1963 constitue un nouveau défi pour le musée. Afin d'accroître les espaces de présentation, la ville fait appel à l'architecte Louis Miquel, disciple de Le Corbusier, qui ferme la cour du bâtiment et y intègre une rampe en béton ascendante. Ce nouvel aménagement inscrit le musée dans la modernité, l'archéologie s'y déploie à la fois dans la salle du sous-sol et dans une partie du rez-de-chaussée des ailes Marnotte.

Plus de quarante ans plus tard, l'ensemble a vieilli et réclame une rénovation complète afin d'améliorer l'accueil du public, d'augmenter le nombre d'œuvres présentées mais également de faire respirer et dialoguer les deux architectures. C'est dans la perspective de ces travaux que l'équipe de conservation mène depuis octobre 2011 un chantier des collections d'une ampleur inédite afin de préparer leur transfert dans de nouvelles réserves et de vider le musée le temps des travaux.

1. En raison des contraintes éditoriales, l'ensemble des collections ne peut être présenté dans le cadre de cette publication. Elles sont consultables en ligne sur le site <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr>

2. Richard et Mathieu 1995, 22.

## 2. Apports et limites du chantier des collections

Les collections d'archéologie du musée de Besançon sont pléthoriques sans que l'on n'en connaisse pour autant le nombre exact. Plusieurs estimations quantitatives ont été réalisées depuis le début des années 2000, annonçant, selon les différentes méthodes de comptage, entre 50 000 et 200 000 objets. En réalité, seul le chantier des collections permettra d'obtenir un inventaire exhaustif de celles-ci. En effet, chaque objet individuel ou lot d'objets transite par une chaîne opératoire désormais commune à l'ensemble des chantiers des collections et qui se décompose de la sorte : dépoussiérage et marquage ; informatisation, numérisation (prises de vue) et conditionnement. Ce traitement systématique permet en outre de remplir l'obligation de récolement décennal, intégrée dans la loi musées de 2002. Ces deux missions, qui diffèrent par leurs objectifs, relèvent d'une méthodologie commune, fondée sur la présence matérielle des collections au sein du musée.

Le chantier des collections s'apparente à une véritable « fouille » dans les réserves. Suite à plusieurs déménagements internes au musée, ces espaces étaient arrivés à un état d'encombrement tel que les collections de sculpture romaine, en partie retirées du parcours muséographique depuis plusieurs années, étaient inaccessibles, masquées par l'accumulation d'autres types de collections ou stockées avec une telle densité que leur manipulation devenait périlleuse. Le premier atout du chantier consiste donc à rassembler ce corpus et le rendre accessible à l'étude. Cependant la mention d'un numéro d'inventaire provisoire, d'un numéro erroné voire l'absence de marquage ne facilitent pas toujours l'identification des pièces.

La consultation des inventaires, qui ont souvent été remplis de manière rétrospective et synthétique, ne permet que rarement de répondre à ces questionnements. Les registres anciens sont lacunaires<sup>3</sup> et le manque de suivi dans leur tenue entrave notablement la documentation des collections. L'adoption de l'inventaire « Rivière » à partir des années 1950, conformément aux directives de la Direction des Musées de France, entraîne un important travail de recherche et d'attribution des numéros mais les corrections successives, les ratures et les ajouts qui scandent la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle perturbent parfois la lisibilité des feuillets. L'identification des différentes pièces impose un va-et-vient incessant entre inventaires, archives et publications anciennes, conjugué à une posture de doute intellectuel quasiment

permanente. Lorsque l'ensemble de ces ressources est épuisée, l'attribution d'un numéro d'inventaire rétrospectif permet de rationaliser la gestion de la collection.

Enfin, sans que les raisons n'en soient toujours étayées, un certain nombre de sculptures ont été versées dans le fonds « Beaux-Arts ». Le musée de Besançon, en raison de son histoire et de la fusion officieuse dans les années 1930 du musée des beaux-arts et de celui d'archéologie, a possédé pendant longtemps deux registres d'inventaire distincts. Quelques bustes et portraits, dont l'antiquité ou la modernité ont pu, aléatoirement, être reconsidérées, se « promènent » ainsi entre les différents registres, atténuant la frontière entre les deux pôles de collections. Certaines pièces du fonds de sculpture romaine ont également fait l'objet de dépôts dans d'autres structures patrimoniales sans que la mention n'en soit toujours reportée. Cette dispersion physique comme administrative se répercute sur l'établissement d'un répertoire précis du corpus considéré. Le chemin est parsemé d'embûches, c'est pourquoi la liste présentée en annexe ne peut être considérée que comme provisoire et susceptible d'évoluer.

## 3. Le fonds ancien de sculptures romaines locales et régionales

### 3.1. Les sources disponibles

S'il n'est pas inédit, le fonds ancien de sculptures romaines conservé au musée des beaux-arts et d'archéologie n'a fait pourtant l'objet que de rares publications. Les découvertes qui émaillent le XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle sont rapportées dans des revues à vocation régionale comme l'Annuaire du Doubs et les Mémoires de la Société d'Agriculture, les publications de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Besançon, ou encore les Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs, fondée en 1842. Les notables locaux, férus d'histoire locale et membres de la commission d'archéologie, y présentent leurs dernières découvertes : les architectes Pierre Marnotte et Alphonse Delacroix, le magistrat Edouard Clerc, le bibliothécaire Auguste Castan, le conservateur du musée d'archéologie Alfred Vaissier en sont de réguliers contributeurs. Cependant ce n'est qu'avec la parution du *Recueil* d'Espérandieu<sup>4</sup> que ces collections sont pour la première fois compilées et publiées à l'échelle nationale, puis complétées en 1955 par le supplément de Raymond Lantier<sup>5</sup>. Des études thématiques comme celle d'Hélène Walter

3. Lerat 1957, VI.

4. Espérandieu 1918.

5. Lantier 1955.



consacrée à *La sculpture funéraire en Franche-Comté*<sup>6</sup>, des catalogues d'exposition<sup>7</sup> enrichissent ponctuellement la documentation, sans pour autant se consacrer entièrement à la question. Enfin des étudiants de l'Université de Franche-Comté ont également traité certains pans de la collection, sous des angles spécifiques tels que la sculpture religieuse en Franche-Comté<sup>8</sup> ou encore les blocs sculptés architecturaux<sup>9</sup>. Ces mémoires sont consultables à la bibliothèque universitaire de Franche-Comté et à la documentation du musée.

### 3.2. Un fonds restreint de sculptures locales (n°1-38)

Le XVIII<sup>e</sup> siècle consacre l'âge d'or de l'urbanisation bisontine. La ville est alors le théâtre de nombreuses transformations architecturales : percements de rues et de places, constructions de nombreux édifices publics et religieux, mise en place de réseaux d'évacuation dans un souci grandissant d'hygiène et de salubrité. À la faveur de ces travaux, les érudits locaux comme le cardinal de Choiseul, l'abbé Baverel ou encore la famille Maréchal de Vézét, se constituent d'importantes collections. Dispersées par leurs héritiers, aucune d'entre elles n'est renseignée et peu d'objets parviennent dans les collections publiques. C'est du XIX<sup>e</sup> siècle, période moins dynamique pour la capitale comtoise, que datent donc l'essentiel des découvertes documentées de sculpture romaine. Celles-ci proviennent en partie de trouvailles que l'on qualifierait aujourd'hui de fortuites : le fort étiage du Doubs en 1828, son dragage entre 1829 et 1833 (**fig. 1**) suscitent une véritable chasse au trésor en aval du pont Battant<sup>10</sup>. Les travaux de fondation liés à la construction de nouveaux immeubles et hôtels particuliers favorisent également les découvertes ponctuelles. Par ailleurs, l'édification de bâtiments publics (musée, arsenal militaire), le percement de nouvelles rues (la rue Moncey en 1838) autorisent pour la première fois les fouilles extensives de certains ilots, sous l'égide des érudits locaux, comme les architectes Delacroix et Marnotte ou le garde d'artillerie Lafosse. Ces travaux qui ont lieu

dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle suscitent émulation et vocations. La fin du siècle est marquée par l'activité débordante du bibliothécaire Auguste Castan qui multiplie les chantiers dans les secteurs stratégiques de la ville : de 1870 à 1872, il fouille la place Saint-Jean aux abords de la Porte Noire, en 1883 la caserne Condé dans le secteur où s'élevait l'amphithéâtre antique en dehors du méandre du Doubs.

Au tournant du siècle, malgré l'essor notable des recherches, on ne compte en tout et pour tout que trente-six sculptures (n°1 à 36), fragments ou bas-reliefs architecturaux ainsi que deux fragments (n°37 et 38) dont la provenance demeure incertaine (**fig. 2**). Au regard de l'histoire antique de la ville comme de l'activité archéologique qui marque le XIX<sup>e</sup> siècle, on ne peut que s'étonner devant ce nombre très réduit de sculptures romaines, rondes-bosses et bas-reliefs confondus conservées au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon<sup>11</sup>. Elles soutiennent difficilement la comparaison avec les ensembles régionaux de Luxeuil ou de Corre en Haute-Saône, de Mandeure dans le Doubs. Peu d'entre elles sont datées avec certitude, faute de contexte archéologique précis, mais aussi d'études approfondies.

### 3.3. Les collections régionales (n°39-53)

Dès sa création, le musée d'Archéologie de Besançon, ou Musée des Antiquités selon les appellations, se considère comme un établissement à vocation régionale<sup>12</sup>. Le mobilier issu des fouilles qui se multiplient dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle rejoint alors ses salles d'expositions. La collection de sculptures romaines d'origine régionale échappe pourtant à ce principe et se constitue essentiellement par achats successifs. La documentation, bien souvent lacunaire, entraîne parfois encore quelques erreurs d'identification. La majorité des pièces provient de Mandeure (n°39-47), notamment par le biais de l'achat de la collection de Pierre-Frédéric Morel-Macler (1787-1883), architecte de la ville de Montbéliard.

## 4. Les collections italiques et romaines

### 4.1. Le legs de Pierre-Adrien Pâris (n°54-79)

À sa mort en 1819, Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte des Menus-Plaisirs sous l'Ancien Régime puis

6. Walter 1974. Cet ouvrage étant encore considéré comme référence en la matière et facilement accessible, nous n'intégrerons pas les stèles funéraires sculptées dans le cadre de cette publication.

7. Lagrange 1981 ; Richard et Pinette 1992 ; Stoullig 2006.

8. N. Bourquenez, *La sculpture religieuse en Franche-Comté*, Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art et d'archéologie, sous la direction d'H. Walter, Université de Franche-Comté, 1998.

9. N. Aghigh, *Les blocs d'architecture gallo-romains du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon. Contribution à l'inventaire des vestiges lapidaires de la Franche-Comté antique*. Mémoire de Maîtrise d'archéologie, sous la direction de M. Mangin, Université de Franche-Comté.

10. Stoullig 2006, 37.

11. En comparaison, une soixantaine de mosaïques ont été exhumées depuis le XVII<sup>e</sup> siècle à Besançon.

12. Bertrand 1861, 13.



Fig. 1. Petite tête d'enfant (© Jean-Louis Dousson - MBAA Besançon).



Fig. 2. Centaure et Lapithe (© Jean-Louis Dousson - MBAA Besançon).

directeur de l'Académie de France à Rome<sup>13</sup> lègue l'ensemble de sa collection à la municipalité de Besançon. Celle-ci est particulièrement réputée pour le fonds de dessins et de peintures du XVIII<sup>e</sup> siècle qui viennent enrichir le fonds Boisot (Besançon 1994). Pourtant Pâris avait également monté un cabinet d'antiques, entièrement inventorié par le bibliothécaire Charles Weiss lors de son entrée à la Bibliothèque Municipale (Weiss 1821). En 1863, une partie de la collection Pâris est déposée au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon.

Pâris lui-même avait établi un inventaire de sa collection, intitulé *Catalogue de mes livres ainsi que des autres objets qui composent mon cabinet*<sup>14</sup>, rédigé en 1806 et complété en 1809-10 et entre 1817 et 1819. Dans cette liste<sup>15</sup>, la sculpture antique apparaît à plusieurs endroits : dans la section « Sculptures Grecques et Romaines », dans laquelle on trouve nos deux premiers numéros (n°54 et 55) ; dans « Fragments de marbre » (n°56-71, signalés dans le manuscrit par des chiffres romains) ; et enfin dans « Antiquités, objets rapportés de mon 3<sup>e</sup> voyage de Rome », à partir du n°178 du manuscrit (n°72-79).

La collection de sculptures romaines rassemblée par Pierre-Adrien Pâris comporte donc vingt-six numéros et se révèle particulièrement éclectique : il s'agit pour une part de têtes et bustes d'hommes (au nombre de neuf) ou de divinités (deux), et d'autre part de reliefs appartenant autrefois à des monuments au sens large (trophée, cippe funéraire, sarcophage, sculpture architecturale), d'objets divers (base de candélabre, pied, autel...) et d'une stèle funéraire.

Sauf mention contraire, les œuvres proviennent d'Italie et ont été achetées à Rome lors des différents séjours de Pâris. La plupart sont sans contexte. Pâris semble les considérer comme des antiques, même si certaines ont pu être attribuées à la période moderne : en dernier lieu les bustes d'empereurs après l'étude de Sophie Montel présentée dans ce colloque. Trois sont considérées comme grecques (n°54, 68 et 76).

Un second catalogue de la collection est rédigé par le bibliothécaire de la ville, Charles Weiss, qui reçut le legs à la mort du donateur en 1819<sup>16</sup>. Dans son inventaire, le bibliothécaire distingue le cabinet d'antiques (deux-cent-quarante-neuf numéros) des « monuments modernes ».

On retrouve la majorité des sculptures antiques dans la partie « Marbres et bas-reliefs » du catalogue de

Weiss<sup>17</sup>. Le n°159, « Auguste et Agrippa, deux beaux bustes marbre blanc, copiés sur l'antique » n'a pas été pris en compte dans notre corpus, puisque ces bustes ne figurent pas dans le catalogue établi par Pâris, et que Weiss dit clairement qu'il s'agit de copies.

Seul le buste de Diane d'Ephèse (n°183 de Weiss correspondant au n°61 de notre catalogue) est classé sous la rubrique « Terres cuites, figurines, bustes, bas-reliefs, tuiles et briques », ce qui est étonnant étant donné que cette section semble contenir uniquement des objets en terre cuite, mais pas impossible d'autant que l'on ne connaît pas d'autre objet de la collection qui pourrait correspondre à cette description.

La stèle funéraire (n°57 de notre catalogue) est logiquement placée par Weiss dans la partie consacrée aux inscriptions (n°307).

Cet état des lieux constitue le prélude à une étude de la collection Pâris qui reste encore à mener de manière exhaustive<sup>18</sup>.

#### 4.2. Les dépôts de l'État de 1863 et 1875 (n°80-84)

À l'instar des autres musées de province qui reçoivent en dépôt une partie de la collection Campana achetée en 1861 par l'État<sup>19</sup>, le musée de Besançon reçoit en 1863 un lot de quatre-vingt-seize objets composé de vases de terre cuite, mais qui comprend également trois sculptures en marbre attribuées à l'époque romaine (n°80-83). L'ensemble est inventorié en 1864. Ce dépôt est détaillé dans la liste conservée aux archives nationales (F21/1442) : il se compose de « vases étrusques », « poteries de pâte noire », « vases peints de la décadence », « vases grecs » et d'un dernier lot de « Terres cuites » au sein duquel sont mentionnées notamment les sculptures. Le dépôt de 1875<sup>20</sup>, de même, est constitué essentiellement de vases en terre cuite (au nombre de vingt-quatre), mais aussi de deux têtes en marbre (n°83-84).

En conclusion, cent numéros constituent aujourd'hui le fonds ancien de sculptures romaines traitées dans le cadre du chantier des collections du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie. Si celui-ci est tributaire des délais imposés par un calendrier de rénovation resserré qui

13. Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008 ; Pinon 2007.

14. Bibliothèque Municipale de Besançon, Ms. Pâris 3.

15. Les notices présentées en annexe suivent l'ordre du manuscrit de Pâris.

16. Weiss 1821.

17. Weiss 1821, 170, n°157 à 181.

18. Des travaux ont été réalisés dans ce sens, cf. L. Mucciarelli, *La collection Pierre-Adrien Pâris au département d'archéologie du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon*, mémoire de Master sous la direction de Catherine Chédeau et Agathe Legros, Université de Franche-Comté, 2009, consultable à la documentation du musée et à la bibliothèque de l'Université.

19. Orgogozo et Lintz 2007, 20-21.

20. Orgogozo et Lintz 2007.





Fig. 3. Tête féminine diadémée (© Jean-Louis Dousson - MBAA Besançon).



Fig. 4. Tête de satyre (© Jean-Louis Dousson - MBAA Besançon).

impose un rythme soutenu de traitement et de conditionnement des œuvres, il permet néanmoins de dresser un panorama exhaustif du corpus considéré, de mettre à jour l'ensemble de la documentation le concernant mais aussi de le rendre accessible à la communauté scientifique afin d'en renouveler l'étude. La contribution de Sophie Montel dans ce volume en est le premier témoin, en attendant une publication plus complète de ce fonds.



Fig. 5. Buste janiforme - Dionysos et Ariane (© Jean-Louis Dousson - MBAA Besançon).



Fig. 6. Fragment de relief avec masque et ciste  
(© Jean-Louis Dousson – MBAA Besançon).



Fig. 7. Tête d'homme barbu  
(© Nathalia Denninger – MBAA Besançon).



Fig. 8. Fragment de corniche à l'aigle romaine  
(© Jean-Louis Dousson - MBAA Besançon).

## Annexe

### Catalogue des sculptures romaines conservées au MBAA de Besançon

#### Besançon

#### **Boucle**

**1. Amour assis sur un dauphin et Néréide chevauchant un monstre marin - Inv. 825.1.1**

Pierre de Vergenne, H. 86,5 ; l. 149 ; ép. 51,5 cm

Prov. : abords de la Porte Noire (restauration 1825 de P. Marnotte)

Relief représentant un génie ailé (amour ?) assis sur un dauphin, et, à gauche, ce qui subsiste d'une Néréide assise sur un monstre marin  
Bibl. : Joan 2003, 183, fig. 115 (bas, cliché inversé) ; Lerat 1990, 102 ; Espérandieu 1918, n°5284

**2. Tête et buste d'un Amour - Inv. 825.1.2**

Pierre de Vergenne, H. 56 ; l. 94 ; ép. 25 cm

Prov. : abords de la Porte Noire (restauration en 1825 de P. Marnotte)  
Les deux reliefs 825.1.2 et 825.1.3 formaient autrefois les deux faces d'un même bloc scié après la découverte pour en permettre la présentation simultanée.

Bibl. : Joan 2003, 183, fig. 112 ; Lerat 1990, 102-103 ; Espérandieu 1918, n°5285

**3. Bras d'un personnage féminin nu, la main appuyée sur un rocher - Inv. 825.1.3**

Pierre de Vergenne, H. 56 ; l. 94 ; ép. 25 cm

Prov. : abords de la Porte Noire (restauration en 1825 de P. Marnotte)

Bibl. : Joan 2003, 183, fig. 113 ; Lerat 1990, 103 ; Espérandieu 1918, n°5285

**4. Amour tenant une jambière et éléments de feuillage - Inv. 825.1.4**

Pierre de Vergenne, H. 40 ; l. 98 ; ép. 30 cm

Prov. : abords de la Porte Noire (restauration en 1825 de P. Marnotte)

Bibl. : Espérandieu 1918, n°5287

**5. Figure féminine tenant une urne qui s'épanche, à droite, un personnage dont ne subsistent que la tête et un bras levé et plié - Inv. 825.1.5**

Pierre de Vergenne, H. 60 ; l. 125 ; ép. 16 cm

Prov. : abords de la Porte Noire (restauration en 1825 de P. Marnotte)

Bibl. : Joan 2003, 183, fig. 115 (haut) ; Lerat 1990, 103 ; Espérandieu 1918, n°5285

**6. Fragment d'une figure drapée et d'une figure ailée - Inv. 825.1.6**

Pierre de Vergenne, H. 20 ; l. 45 cm

Prov. : abords de la Porte Noire (restauration en 1825 de P. Marnotte)

**7. Bas relief représentant une figure féminine drapée - Inv. 825.1.7**

Pierre de Vergenne, H. 22 ; l. 45 cm

**8 à 16. Ensemble de neuf fragments sculptés de petites dimensions et difficilement identifiables - Inv. 825.1.9 à 825.1.17**

Prov. : abords de la Porte Noire (restauration en 1825 de P. Marnotte)

**17. Fragment d'une arcature sculpté sur les deux faces avec représentation de Minerve - Inv. 948.9.1**

Pierre de Vergenne, H. 82, ép. 40 cm

Prov. : place Saint-Jean (actuel square Castan)

Bibl. : Lantier 1955, n°8467, pl. XLIX

Ce fragment, ainsi que les deux suivants, provient des fouilles menées par A. Castan, à l'emplacement de l'ancienne église Saint-Jean. D'abord exposé aux intempéries dans le square Castan, ils ont été rapatriés au musée en 1948 en raison de leur état de conservation préoccupant.

**18. Fragment d'une arcature sculpté sur les deux faces (jambe fléchie et éléments végétaux) - Inv. 948.9.2**

Pierre de Vergenne, H. 85 ; l. 64 ; ép. 55 cm

Prov. : place Saint-Jean (actuel square Castan)

Bibl. : Joan 2003, 182, fig. 110 ; Lerat 1990, 100 ; Lantier 1955,

n°8468, pl. XLIX

**19. Fragment de bas-relief sculpté sur les deux faces (Victoire ailée et dieu fleuve) - Inv. 948.9.3**

Pierre de Vergenne, H. 74, ép. 48 cm

Prov. : place Saint-Jean (actuel square Castan)

Bibl. : Joan 2003, 183, fig. 111 ; Lerat 1990, 100-101 ; Lantier 1955, n°8469, pl. L

**20. Tête d'enfant rieur - Inv. 2013.0.1722**

Pierre de Vergenne, H. 19,5 ; l. 22 ; ép. 22 cm

Tête d'enfant souriant à cheveux longs et bouclés, provenant probablement d'un groupe sculpté. Elle est réputée provenir des abords de la Porte Noire.

Bibl. : Espérandieu 1918, n°5274

**21. Haut relief de deux déesses mères - Inv. 875.2.1**

Calcaire, H. 31 ; l. 33 ; ép. 12 cm

Prov. : Besançon, cour du collège Saint-Jean (parking de l'Hôtel de Région)

Bibl. : Joan 2003, 184, fig. 117 ; Lerat 1990, 105 ; Espérandieu 1918, n°5272 ; Castan 1875, 171.

**22. Stèle de Sucellus et Nantosuelta - Inv. A.1077**

Calcaire local, H. 99 ; l. 61 ; ép. 24 cm

Prov. : Besançon, square Castan ?

Bibl. : Joan 2003, 184, fig. 116 ; Lerat 1990, 104 ; Espérandieu 1918, n°5277

L'origine de cette stèle est incertaine, sa provenance est suggérée par la mention de sa découverte entre deux bas-reliefs provenant des fondations de la Porte Noire dans les registres d'archives du musée.

**23. Main monumentale - Inv. 825.2.1**

Marbre blanc, L. 51,5 ; l. 28 ; ép. 18,5 cm

Prov. : Besançon, 1 rue Ronchaux

Bibl. : Stoullig 2006, 142 ; Joan 2003, 190 ; Espérandieu 1918, n°5273

1<sup>er</sup> siècle ?  
Cette main, qui appartiendrait à un personnage féminin selon Espérandieu, témoigne par ses dimensions de la présence d'une statuaire monumentale à Besançon. Associée aux vestiges d'un hypocauste, elle est découverte en 1825 par Marnotte lors du creusement des fondations d'une maison de la rue Ronchaux. L'hypothèse de la présence de thermes publics dans ce secteur de la ville semble infirmée par les découvertes de la Place de la Révolution (Lerat 1990, 85).

**24. Fragment de statue : bassin - Inv. 863.11.7**

Marbre blanc, H. 32 ; l. 7,8 ; ép. 16 cm

Prov. : rue Moncey

Bibl. : Lagrange 1982, 24 ; Castan 1869, pl. III

**25. Torse d'Apollon (?) - Inv. 863.11.8**

Marbre blanc, H. 52,8 ; l. 34 ; ép. 22 cm

Prov. : rue Moncey

L'état de conservation médiocre de ce torse est sans doute lié à son emploi comme élément de dallage. Il apparaît dans la publication d'Espérandieu comme provenant de Mandeure, il s'agit vraisemblablement d'une erreur.

Bibl. : Joan 2003, 180, fig. 103 ; Lagrange 1982, 24 ; Espérandieu

1918, n°5293 ; Castan 1869, pl. III

**26. Modillon composite avec l'aigle romaine - Inv. 849.6.67/842.1.23**

Pierre de Vergenne, H. 33,5 ; L. 41,4 ; ép. 23,1 cm

Prov. : Arsenal

**27. Fragment inférieur d'un torse de Vénus (?) - Inv. 854.8.1**

Marbre gréseux, H. 12,5 ; l. 7,8 ; ép. 6 cm

Prov. : rue Courbet. Achat aux ouvriers

Bibl. : Lantier 1955, n°8472

**28. Tête de lévrier - Inv. 876.9.1/2006.0.4**

Marbre, H. 10 ; L. 17,5 ; ép. 10 cm

Prov. : n°10 rue Proudhon. Don de Prinsac

**29. Attis et Amour, bas-relief composite - Inv. 852.19.1**

Pierre de Vergenne, H. 40,5 ; L. 78,5 ; ép. 19,5 cm

Prov. : fondations du couvent des Minimes, près de la porte de



Notre-Dame (actuelle gendarmerie de Tarragnoz)  
Bibl. : Joan 2003, 237 ; Lantier 1955, n°8470 ; Castan 1876, 42

### Etiages et dragages du Doubs (1928-1933)

- 30.** Petite tête masculine - Inv. 852.2.192  
Calcaire, H. 12 ; l. 10,1 ; ép. 10 cm  
Bibl. : Joan 2003, 240 ; Walter 1975, 20 ; Espérandieu 1918, n°5281
- 31.** Petite tête masculine (fig. 1) - Inv. 852.2.193  
Calcaire, H. 9,4 ; l. 9 ; ép. 9,5 cm  
Bibl. : Joan 2003, 240 ; Walter 1975, 20 ; Espérandieu 1918, n°5281  
Ces deux petites têtes (n°30 et 31) ont été considérées comme provenant du cimetière de la Viotte (Espérandieu, Walter) situé au nord de la Boucle dont les travaux sont cependant plus tardifs (1884) que la date d'acquisition mentionnée par le n° d'inventaire (1852). Ce dernier correspond à la collection de l'antiquaire bisontin Riduet, acquise en partie par la municipalité de Besançon en 1852. Il pourrait s'agir d'une attribution abusive, pourtant une liste manuscrite datée de 1852 conservée au musée inventorie les objets de cette collection et mentionne bien ces deux têtes. Toutes deux proviendraient donc plus probablement des dragages du lit du Doubs entre 1829 et 1833 (Weiss 1836, 149).
- 32.** Petite tête égyptienne - Inv. 852.2.421  
Granit, H. 8 ; l. 9,7 ; ép. 10,5 cm  
Bibl. : Lagrange et Pinette, 1990, 153, n°217 ; Lagrange 1982, 108
- 33.** Tête d'homme - Inv. 2013.0.1723  
Calcaire, H. 31,6 ; l. 24 ; ép. 22,5 cm  
Don de M. Robert  
Bibl. : Lantier 1955, n°8482, pl. LII  
Cette tête d'homme brisée à la base du cou avec fragment d'épaule gauche, semble avoir été très altérée par son séjour dans le Doubs. Elle serait entrée au musée en 1855 ou 1866, les inventaires lacunaires ne permettent pas de le déterminer.

### Besançon, en dehors de la Boucle du Doubs

- 34.** Groupe sculpté représentant Priape - Inv. 904.1.1  
Calcaire local, H. 82 ; l. 43 ; ép. 42 cm  
Prov. : lieu-dit Champforgeron  
Bibl. : Joan 2003, 188, fig. 125 ; Lerat 1990, 105 ; Espérandieu 1918, n°5278
- 35.** Fragment de statuette / Stèle miniature - Inv. 849.60.1/845.2.1  
Pierre de Vergennes, H. 12 ; l. 6,5 ; ép. 4,5 cm  
Prov. : fondations du Fort Chaudanne
- 36.** Groupe sculpté fragmentaire - Inv. 2007.0.45  
Calcaire, H. 8,5 ; l. 7, ép. 10 cm  
Prov. : Besançon, Epoisses

### Besançon sans certitude

- 37.** Amour Puni ou Buste de jeune fille - Inv. A.1075/2013.0.1737  
Marbre blanc, H. 28 ; l. 22 ; ép. 14,5 cm  
III<sup>e</sup> siècle ou copie moderne d'après l'antique ?  
Ce buste de fillette appartient au fonds ancien du musée, il est mentionné dans le legs Boisot en 1694 à la municipalité (Richard et Mathieu 1995, 83). Considéré alors comme antique, sa datation a depuis été reconsidérée. Sa provenance n'est pas assurée.  
Bibl. : Lantier 1955, n°8473
- 38.** Combat des Lapithes et des Centaures (fig. 2)  
- Inv. A.1078/2007.0.20  
Marbre, H. 17 ; l. 19 ; ép. 6,5 cm  
Prov. : Besançon ou Osselle  
Bibl. : Lantier 1955, n°8477  
Ce fragment, qui provient peut-être d'un sarcophage historié, a pendant longtemps été considéré comme provenant d'Osselle (Doubs) car il se trouvait dans une vitrine regroupant du mobilier

issu de cette commune mais l'inscription « Besançon » au dos de ce fragment remet peut-être en cause cette provenance.

### Région

- 39.** Tête d'homme - Inv. 841.3.1  
Marbre, H. 22,5 ; l. 14 ; ép. 15 cm  
Prov. : Mandeure  
Bibl. : Castan 1889, n°23  
Achetée pour la somme de 100 Francs à l'époque et donnée comme trouvée à Mandeure ; il s'agit en fait un pastiche d'antique du début du XIX<sup>e</sup> siècle.
- 40.** Tête de jeune femme diadémée (Vénus ?) (fig. 3) - Inv. 850.35.1  
Marbre blanc, H. 12 ; l. 9 ; ép. 5 cm  
Prov. : Mandeure ; don Berlet
- 41.** Fragment de statue masculine - Inv. 855.1.292  
Pierre de Vergennes, H.42,5 ; l. 16,5 ; ép. 12 cm  
Prov. : Mandeure (découverte fortuite), achat de la collection Morel-Macler  
Bibl. : Espérandieu 1918, n°5296 ; Morel-Macler 1847, pl. 33
- 42.** Bas-relief représentant la Justice ou la Fortune (?) - Inv. 855.1.295  
Calcaire, H. 13 ; l. 6,5 ; ép. 7cm  
Prov. : Mandeure (découverte fortuite), achat de la collection Morel-Macler  
Bibl. : Espérandieu 1918, n°5298 ; Morel-Macler 1847
- 43.** Fragment de bras - Inv. 855.1.322  
Marbre, H. 7 ; l. 7,7 ; ép. 3 cm  
Prov. : Mandeure, achat de la collection Morel-Macler
- 44.** Buste masculin - Inv. 882.1.154  
Marbre, H. 25 ; l. 20 ; ép. 10 cm  
Prov. : Mandeure  
Dès son acquisition, la datation de ce buste est remise en cause comme l'indique le registre des comptes et des dépenses du musée de 1879-1930.
- 45.** Relief de satyre (fig. 4) - Inv. 882.1.155  
Marbre, H. 9 ; l. 9 ; ép. 5,5 cm  
Prov. : Mandeure, achat de la collection Morel-Macler
- 46.** Fragment de bloc avec bâton et sandales, inscription Venus - Inv. 890.2.4  
Calcaire, H. 52 ; l. 51 ; ép. 26 cm  
Prov. : Mandeure, achat de la collection Morel-Macler  
Bibl. : Espérandieu 1918, n°5291
- 47.** Fragment de pied sculpté - Inv. 2007.0.14  
Marbre, H. 15 ; l. 18 ; ép. 12 cm  
Prov. : Mandeure
- 48.** Fragment de statue féminine - Inv. 852.44.1  
Marbre, H. 36 ; l. 19 ; ép. 11cm  
Prov. : Avilley (Doubs)  
Bibl. : Pinette et Lagrange 1990, 14-15 ; Espérandieu 1918, n°5306
- 49.** Bas-relief sculpté sur les deux faces (personnage effectuant une libation et danseuse) - Inv. 885.22.1  
Marbre, H. 16 ; l. 16,5 ; ép. 6 cm  
Prov. : Osselle (Doubs)  
Bibl. : Lantier 1955, n°8478
- 50.** Fragment de haut relief représentant un dieu fleuve ou un Silène - Inv. 2007.0.21  
Marbre, H. 11 ; l. 15 ; l. 9 cm  
Prov. : Besançon ou Osselle ?
- 51.** Autel aux trois divinités - Inv. 837.9.1  
Calcaire local, H. 107 ; l. 30 ; ép. 28 cm  
Prov. : Jallerange (Doubs)  
Bibl. : Joan 2003, 316 ; Espérandieu 1918, n°5275
- 52.** Fragment de statue masculine (Apollon) - Inv. 850.16.10 (torse) et D.965.4.1 (tête)  
Grès, H. 93 ; l. 36 ; ép. 29 cm

Prov. : Corre (Haute-Saône) ; don Joseph Irénée Barbey  
 Bibl. : Faure-Brac 2002, 205, fig. 208 ; Lerat 1966, 347, fig. 2  
 La tête d'Apollon correspondant au torse a été déposée au musée en 1965 par la Société d'Agriculture, Lettres, Sciences et Arts de Vesoul.  
**53.** Stèle représentant Diane - Inv. 848.4.1  
 Calcaire, H. 63 ; l. 55 ; ép. 53 cm  
 Prov. : Faucogney (Haute-Saône)  
 Bibl. : Faure-Brac 2002, 224 ; Castan 1886, 265-266  
 Fragment de stèle découvert en 1718 sur la montagne Saint-Martin, près de Faucogney.

### Collections italiennes et romaines

#### **Legs Pierre-Adrien Pâris**

**54.** Tête de jeune éphèbe - Inv. D.863.3.103/819.1.121  
 Marbre de Paros, H. 29 ; l. 18 ; ép. 20 cm  
 Grèce antique ; achetée à Paris à la vente du cabinet de M. le duc de Chaulnes. Dans le socle en marbre bleu est incrusté un clou de bronze de la porte du Panthéon.  
 Epoque hellénistique  
 Bibl. : Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008, 188, n°190 ; Castan 1886, 265, n°989 ; Weiss 1821, n°164, pl. VI ; Pâris, Ms. 3, n°10  
**55.** Buste d'Apollon sur piédouche - Inv. D.863.3.298/819.1.129  
 Marbre de Paros ; H. 59 ; l. 24 ; ép. 26 cm  
 Weiss 1821, n°157 ; Pâris, Ms. 3, n°11  
**56.** Fragment de bas-relief avec deux boucliers gaulois - Inv. D.863.3.313/819.1.125  
 Marbre blanc, H. 92 ; l. 78 ; ép. 12 cm  
 Italie, villa de Domitien à Albano  
 Bibl. : Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008, 188, n°205 ; Castan 1886, 269, n°1006 ; Weiss 1821, n°171 ; Pâris, Ms. 3, n°1  
**57.** Stèle funéraire avec le buste de Marcus Caecilius - DA.863.3.11/819.1.146  
 Marbre blanc, H. 41,5 ; l. 27 ; ép. 10 cm  
 Bibl. : Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008, 99 et 189, n°218 ; Weiss 1821, n°307 ; Pâris, Ms. 3, n°IV  
**58.** Base de candélabre - Inv. D.863.3.312/819.1.124  
 Marbre blanc, H. 49,5 ; l. 21 ; ép. 21 cm  
 Bibl. : Castan 1886, 269, n°1007 ; Weiss 1821, n°170, pl. V-1 ; Pâris, Ms. 3, n°V  
**59.** Couronnement d'un cippe funéraire ? - Inv. D.863.3.320/819.1.137  
 Marbre blanc, H. 17 ; l. 33,5 ; ép. 3,5 cm  
 Bibl. : Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008, 189, n°217 ; Weiss 1821, n°178 ; Pâris, Ms. 3, n°VI  
**60.** Fragment de bas-relief, personnage de profil - Inv. D.863.3.318/819.1.136  
 Marbre blanc, H. 32 ; l. 13,5 ; ép. 7,5 cm  
 Bibl. : Weiss 1821, n°176 ; Pâris, Ms. 3, n°VII  
**61.** Fragment de torse de Diane d'Ephèse - Inv. D.863.3.297 ou 324  
 Marbre blanc, H. 14,8 ; l. 18 ; ép. 11 cm  
 Bibl. : Weiss 1821, n°183 (?) ; Pâris, Ms. 3, n°IX  
**62.** Autel lairair consacré à Séléné - Inv. D.863.3.309/819.1.132  
 Marbre blanc, H. 33,5 ; l. 14,5 ; ép. 12 cm  
 Bibl. : Weiss 1821, n°168 ; Pâris, Ms. 3, n°X  
**63.** Pied en forme de patte griffue d'animal fabuleux - Inv. D.863.3.310/819.1.133  
 Marbre blanc, H. 21,3 ; l. 15 ; ép. 19 cm  
 Bibl. : Weiss 1821, n°169 ; Pâris, Ms. 3, n°XI  
**64.** Pied en forme de patte griffue d'animal fabuleux - Inv. D.863.3.311/819.1.134  
 Marbre blanc, H. 19 ; l. 14 ; ép. 17 cm  
 Bibl. : Weiss 1821, n°169 ; Pâris, Ms. 3, n°XII  
**65.** Fragment de relief (vase suspendu à une ciste ?) - Inv. D.863.3.317/819.1.135

Marbre blanc, H. 12,8 ; l. 13 ; ép. 6,3 cm  
 Bibl. : Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008, 188, n°208 ; Weiss 1821, n°175 ; Pâris, Ms. 3, n°XIII  
**66.** Fragment de chapiteau (rosace) ? - Inv. D.863.3.323  
 Marbre blanc, D. 6,8 ; ép. 4,5 cm  
 Bibl. : Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008, 190, n°232 ; Weiss 1821, n°181 ; Pâris, Ms. 3, n°XVIII  
**67.** Tête identifiée par Pâris comme l'empereur Trajan - Inv. D.863.3.303/819.1.139  
 Marbre blanc, H. 11,2 ; l. 6,5 ; ép. 7 cm  
 Bibl. : Weiss 1821, n°161 ; Pâris, Ms. 3, n°XX  
**68.** Tête de jeune homme, réplique du Doryphore - Inv. D.863.3.306/819.1.143  
 Marbre blanc, H. 12,5 ; l. 7,7 ; ép. 8,4 cm  
 Corfou, 1811. D'après Castan : « Cette tête fut trouvée dans les travaux de creusement exécutés par les Français en avant de la place de Corfou, sous la conduite d'Auguste Pâris, neveu de l'architecte, qui fit hommage de ce fragment à son oncle ».  
 Bibl. : Castan 1886, 264-265, n°988 ; Weiss 1821, n°165 ; Pâris, Ms. 3, n°XXI  
**69.** Buste à deux figures adossées (Dionysos et Ariane) (fig. 5) - Inv. D.863.3.308/819.1.123  
 Marbre blanc, H. 23,5 ; l. 15,5 ; ép. 13 cm  
 Bibl. : Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008, p. 188, n°203 ; Castan 1886, 264, n°987 ; Weiss 1821, n°167, pl. V-2 ; Pâris, Ms. 3, n°XXII  
**70.** Tête de l'empereur Vitellius / Pseudo-Vitellius - Inv. D.863.3.302/819.1.138  
 Marbre blanc, H. 12,5 ; l. 8,5 ; ép. 9,5 cm  
 Bibl. : Castan 1886, p. 267, n°999 ; Weiss 1821, n°160 ; Pâris, Ms. 3, n°XXIII  
**71.** Tête d'un homme inconnu ou de l'empereur Othon - Inv. D.863.3.307  
 Marbre blanc, H. 13 ; l. 7,5 ; ép. 9 cm  
 Bibl. : Weiss 1821, n°166 ; Pâris, Ms. 3, n°XXIV (écrit XIV)  
**72.** Fragment de cuve de sarcophage (triomphe de Bacchus) - Inv. D.863.3.315/819.1.127  
 Marbre blanc, H. 42 ; l. 45,5 ; ép. 6,5 cm  
 Bibl. : Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008, 188, n°207 ; Castan 1886, 266-267, n°995 ; Weiss 1821, n°173 ; Pâris, Ms. 3, n°178  
**73.** Fragment de cuve de sarcophage (Prométhée délivré par Hercule) - Inv. D.863.3.314/819.1.126  
 Marbre blanc, H. 40,5 ; l. 39 ; ép. 9 cm  
 Bibl. : Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008, 188, n°206 ; Weiss 1821, n°172 ; Pâris, Ms. 3, n°179  
**74.** Fragment de relief (masque et ciste) (fig. 6) - Inv. D.863.3.316/819.1.128  
 Marbre blanc, H. 26,5 ; l. 34 ; ép. 12 cm  
 Bibl. : Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008, 189, n°212 ; Castan 1886, 266, n°994 ; Weiss 1821, n°174, pl. V-3 ; Pâris, Ms. 3, n°180  
**75.** Fragment de frise ou de corniche à décor végétal - Inv. D.863.3.321  
 Marbre blanc, H. 27 ; l. 82 ; ép. 11 cm  
 Bibl. : Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008, 190, n°233 ; Weiss 1821, n°179 ; Pâris, Ms. 3, n°181  
**76.** Tête de jeune Hercule (?) - Inv. D.863.3.299/819.1.142  
 Marbre blanc, H. 17 ; l. 10,4 ; ép. 14,5 cm  
 Bibl. : Castan 1886, 265, n°990 ; Weiss 1821, n°158 ; Pâris, Ms. 3, n°182  
**77.** Buste d'un homme identifié par Pâris comme l'empereur Gallien - Inv. D.863.3.305/819.1.141  
 Marbre blanc, H. 35 ; l. 27 ; ép. 16 cm  
 Bibl. : Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008, 188, n°204 ; Castan 1886, 268, n°1001 ; Weiss 1821, n°163 ; Pâris, Ms. 3, n°183  
**78.** Buste de l'empereur Hadrien - Inv. D.863.3.304/819.1.140  
 Marbre blanc, H. 35 ; l. 30 ; ép. 18 cm  
 Bibl. : Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008, 188, n°202 ; Castan 1886,

267-268, n°1000 ; Weiss 1821, n°162 ; Pâris, Ms. 3, n°184

**79.** Couronnement d'un cippe funéraire à décor végétal  
- Inv. D.863.3.319

Marbre blanc, H. 11,8 ; L. 44 ; ép. 2 cm

Bibl. : Ferreira-Lopes, Guigon *et al.* 2008, 189, n°216 ; Weiss 1821, n°177 ; Pâris, Ms. 3, n°266

#### Dépôts de l'État

**80.** Tête voilée de la déesse Vesta (?) - Inv. D.864.1.95

Marbre blanc, H. 35 ; l. 31 ; ép. 28 cm

Époque romaine (Trajan)

Collection Campana

Bibl. : Castan 1886, 267, n°998

**81.** Statue en pied de Diane - Inv. D.864.1.96

Marbre blanc, H. 156 ; l. 57 ; ép. 38 cm

Époque romaine mais des parties manquantes, en particulier la tête, ont été refaites au XIX<sup>e</sup> siècle.

Collection Campana

Bibl. : Castan 1886, 265, n°991

**82.** Tête de Satyre - Inv. D.864.1.97

Marbre blanc, H. 37 ; l. 21 ; ép. 23 cm

Époque romaine (II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)

Herculanum (Italie)

Collection Campana

Bibl. : Castan 1886, 267, n°996

**83.** Tête de femme (Vénus) - Inv. 875.1.1 / Inv. du déposant 1701

Marbre blanc, H. 49 ; l. 19 ; pr. 28 cm

Italie

Époque romaine

Collection Campana

Bibl. : Orgogozo et Lintz 2007, 203, n°203 ; Castan 1886, 266, n°993

**84.** Tête d'homme - Inv. 2013.0.1738 / Inv. du déposant 1702

Marbre blanc, H. 38 ; l. 22 cm

Époque romaine ou moderne

Mode d'entrée au Louvre inconnu

Bibl. : Orgogozo et Lintz 2007, 201, n°199

#### Provenances inconnues

**85.** Tête d'homme - Inv. 855.17.1

Marbre blanc, H. 12 ; l. 8 ; ép. 9,5 cm

Bibl. : Don Clésinger 1855

**86.** Tête de femme - Inv. 855.17.2

Marbre blanc, H. 19 ; l. 13 ; ép. 12 cm

Bibl. : Don Clésinger 1855

**87.** Petite tête de femme - Inv. 2013.0.1724

Marbre blanc, H. 4 ; l. 2,5 ; ép. 3,4 cm

**88 et 89.** Bustes d'hommes - Inv. 850.33.2 et 850.33.3

Marbre blanc pour les têtes, rouge pour les bustes (ajouts ultérieurs ?)

H. 41 ; l. 41 ; ép. 18 et H. 42 ; l. 35 ; ép. 18 cm

Bibl. : Castan 1886, 268, n°1002 et 1003

Peut-être achat du Dr. Raisin à la ville de Montbéliard, via Charles Duvernoy.

**90.** Main droite tenant un objet oblong - Inv. 2012.0.2318

Marbre blanc, L. 7,85 ; l. 6,8 ; ép. 4,5 cm

**91.** Buste masculin - Inv. 2013.0.1725

Marbre blanc, H. 23,5 ; l. 16 ; ép. 15 cm

Ce buste pourrait correspondre au don de M<sup>lle</sup> Janet en 1860 (tête en marbre de Constantine, inv. 860.43.12).

**92.** Tête d'homme barbu (fig. 7) - Inv. 2013.0.1726

Marbre blanc, H. 16,5 ; l. 11 ; ép. 11 cm

**93.** Fragment de sculpture de forme cylindrique (pilier ou arbre)

- Inv. 2013.0.1727

Marbre blanc, H. 7 ; diam. 6,5 cm

**94.** Fragment de tête sculptée (nuque avec une mèche de cheveux)  
- Inv. 2013.0.1728

Marbre blanc, H. 11,5 ; l. 10,5 ; ép. 4 cm

**95.** Fragment de sculpture (main droite refermée sur un objet non identifiable) - Inv. 2013.0.1729

Marbre, H. 7 ; L. 13,5 ; l. 10 cm

**96.** Tête d'Apollon (?), fragment de haut-relief - Inv. 2013.0.1730

Calcaire coquiller, H. 23 ; l. 18,5 ; ép. 11 cm

Bibl. : Lantier, 46, n°8474 (dimension erronée), pl. LI

**97.** Petite tête masculine, fragment de haut-relief - Inv. 2013.0.1733

Marbre blanc, H. 10,3 ; l. 7,8 ; ép. 9,4 cm

Bibl. : Lantier, 47, n°8479, pl. LII

**98.** Tête féminine - Inv. 2013.0.1734

Marbre blanc, H. 27,5 ; l. 17 ; ép. 17 cm

**99.** Fragment de corniche modillonnaire à l'aigle romaine (fig. 8)

- Inv. 2013.0.1735

Marbre, H. 11 ; L. 17 ; l. 13,5 cm

Peut-être Salin-les-Bains<sup>1</sup>

**100.** Tête brisée aux arcades sourcilières - Inv. 2013.0.1786

Marbre, H. 8 cm

Bibl. : Lantier, 47, n°8480, pl. LII

## Bibliographie

**Bertrand 1861** : A. Bertrand, Les musées et les collections archéologiques (II). Le musée de Besançon, *Revue Archéologique*, IV, Paris, 1861, 13-18.

**Castan 1869** : A. Castan, *Le capitole de Vesontio et les capitales provinciales du monde romain*, Impr. Impériale, Paris, 1869, 31 p.

**Castan 1872** : A. Castan, Le théâtre de *Vesontio* et le square archéologique de Besançon, *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1872, 463-512.

**Castan 1875** : A. Castan, Les Déesses-Mères en Séquanie, *Revue Archéologique*, XXX, Paris, 1875, 171-173 (gravure p. 171).

**Castan 1876** : A. Castan, Les fouilles de Notre-Dame de Jussan-Moùtier, *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1876, LX-LXII.

**Castan 1885** : A. Castan, Autobiographie de l'architecte Pierre-Adrien Pâris, dessinateur du Cabinet du roi, *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, T. IX, 1885, 192-205.

**Castan 1886** : A. Castan, *Musée de Besançon, catalogue des peintures, des sculptures et antiquités*, 7<sup>e</sup> éd., Besançon, 1886, 319 p., 1102 nos.

**Delacroix 1863** : A. Delacroix, Fouille des rues de Besançon en 1863, *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, Séance du 17 décembre 1863, 16 p., [1] pl.

**Espérandieu 1918** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine, Tome 7, Gaule germanique. I, Germanie supérieure*, Paris, 1918, 397 p.

**Faure-Brac 2002** : O. Faure-Brac, *La Haute-Saône*, Carte archéologique de la Gaule, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2002, 483 p.

**Ferreira-Lopes, Guigon et al. 2008** : H. Ferreira-Lopes, E. Guigon, P. Pinon, M.-H. Jordan, Chr. Michel, A. Davadie, B. Bourgeois, N. Balcar, Y. Vanderberghé, M.-L. Fabrèga-Dubert et Fr. Soulier-Francois, *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris, architecte, dessinateur des Menus-Plaisirs*, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, 2008, 207 p.

**Guilhot, Goy 1992** : J.-O. Guilhot, C. Goy (dir.), *20000 m<sup>3</sup> : les fouilles du parking de la Mairie à Besançon*, Musée des Beaux-arts et d'archéologie, Besançon, 1992, 399 p. dont 16 p. de pl. en coul.

1. Rousset, Dictionnaire des communes du département du Jura (t. VI, p. 336), qui dit pour la commune de Salins-les-Bains : « ... et cependant on y a ramené à la lumière (...) une aigle romaine sculptée, en pierre de Mouchard, cachée sous les fondations de l'église de Saint-Jean-Baptiste (1810)... ».



- Joan 2003** : L. Joan, *Le Doubs et le Territoire de Belfort*, Carte Archéologique de la Gaule, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2003, 561 p.
- Lagrange 1982** : Ph. Lagrange, *Besançon aux premiers siècles*, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, Besançon, 1982, 109 p.
- Lagrange, Pinette 1990** : Ph. Lagrange, M. Pinette, *Loin du sable : les collections égyptiennes du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 1990, 229 p.
- Lantier 1955** : R. Lantier, Tome quatorzième des Suppléments à *Espérandieu, Recueil général des bas reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine, Tome 7, Gaule germanique. 1, Germanie supérieure*, Paris, 1955, 45-47 et pl. XLIX-LII.
- Lerat 1957** : L. Lerat, *Catalogue des collections archéologiques de Besançon (I) : Les lampes antiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1957, 42 p.
- Lerat 1966** : L. Lerat, Circonscription de Franche Comté, *Gallia*, vol. 24, 345-375.
- Lerat 1990** : L. Lerat, *Besançon antique, ville gallo-romaine*, Musée des beaux-arts et d'archéologie, Musée lapidaire, Guides archéologiques de la France, Ministère de la Culture et de la Communication, 1990, 139 p.
- Marnotte 1842** : P. Marnotte, Antiquités trouvées dans la rue Moncey en 1840, *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon*, 1842, 83-94.
- Marnotte 1875** : P. Marnotte, Rapport sur la restauration de l'Arc de triomphe dit Porte Noire, *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1875, 191-216.
- Morel-Macler 1847** : P.-F. Morel-Macler, *Les antiquités de Mandeure*, H. Barbier, Montbéliard, 1847, 22 p.
- Orgogozo, Lintz 2007** : C. Orgogozo, Y. Lintz, *Vases, bronzes, marbres et autres antiquités, dépôts du musée du Louvre en 1875*, Paris, Musée du Louvre Editions, 2007, 300 p.
- Pinon 2007** : P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris, 1745-1819, architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, École française de Rome, 2007, 446 p.-[44] p. de pl.
- Richard, Mathieu 1995** : H. Richard, G. Mathieu (dir.), *1694-1994 : trois siècles de patrimoine public*, Bibliothèques et musées de Besançon, 1995, 271 p.
- Stoullig 2006** : Cl. Stoullig (dir.), *De Vesontio à Besançon*, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, Neuchâtel, Chaman Edition, 2006, 164 p.
- Walter 1974** : H. Walter, *La sculpture funéraire gallo-romaine en Franche Comté*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1974, 184 p.-LVI p. de pl.
- Weiss 1821** : Ch. Weiss, *Catalogue de la bibliothèque de M. Pâris... suivi de la description de son cabinet*, Besançon, 1821, 256 p., VI pl.
- Weiss 1836** : Ch. Weiss, Rapport sur les objets d'antiquités recueillis par M. Riduet aîné, de Besançon, *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon*, séance du 2 juillet 1835, 143-151.



# Portraits « romains » de la collection Pierre-Adrien Pâris au Musée des Beaux-arts et d'archéologie de Besançon

**Sophie Montel**

Maître de conférences en Histoire de l'Art et archéologie du monde grec  
Université de Franche-Comté  
Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité (EA 4011)

## Résumé

Dans cet article, nous présentons cinq portraits de la collection Pierre-Adrien Pâris (Musée des Beaux-arts et d'archéologie, Besançon), considérés jusqu'ici comme des antiques représentant Vitellius et un pendant inconnu, Trajan, Hadrien et Gallien. Ces têtes de marbre sont en réalité des productions modernes attribuables aux ateliers romains du XVIII<sup>e</sup> siècle.

**Mots-clés** : Sculpture, portrait, empereurs romains, copie, XVIII<sup>e</sup> siècle, Pierre-Adrien Pâris.

## Abstract

This paper focus on five portraits belonging to the Pierre-Adrien Pâris collection (Musée des Beaux-arts et d'archéologie, Besançon, France); we believed until now that they were ancient portraits of Vitellius and an unknown individual, Trajan, Hadrian and Gallianus. These marble heads are in fact modern ones, made in a workshop in Rome in the 18th century.

**Keywords**: Sculpture, portrait, roman emperors, copy, 18th century, Pierre-Adrien Pâris.



« Là, une multitude de vases, de bas-reliefs, de statues antiques, s'offre partout à vos regards : elle est telle, que malgré la quantité qui en a été exportée dans toute l'Europe, le nombre n'en diminue pas dans le pays ; elles semblent une production de son sol, chaque jour, chaque fouille en produisant de nouvelles. »<sup>1</sup>

## 1. Introduction

En écho au thème central du colloque sur le portrait romain, et en concertation avec l'équipe du Musée des Beaux-arts et d'archéologie de Besançon, nous avons choisi de présenter cinq portraits conservés dans les réserves du musée<sup>2</sup>. Il s'agit de pièces de bonne facture, intéressantes à bien des égards et quasi inédites. Ces portraits font partie de la collection Pierre-Adrien Pâris ; après le legs de l'architecte à la Bibliothèque d'étude et de conservation, daté de 1819, ils sont entrés en dépôt au musée en 1863. Deux d'entre eux ont été présentés dans l'exposition consacrée par le musée, entre novembre 2008 et février 2009, à cet architecte et collectionneur bisontin<sup>3</sup>.

Parmi ces cinq portraits, il faut distinguer deux bustes sur piédouche et trois petites têtes sur socle cylindrique (fig. 1). Au fur et à mesure de l'avancée de notre travail, le dossier est apparu plus compliqué qu'il n'en a l'air, en particulier le problème des identifications. Pierre-Adrien Pâris, dans l'inventaire de son cabinet<sup>4</sup>, y reconnaissait un Vitellius, un Trajan, un Hadrien, un Gallien et un personnage inconnu faisant pendant au Vitellius.

Cet article ne constitue qu'une participation mineure au travail en cours sur les antiques de la collection Pâris<sup>5</sup>. Vingt-sept pièces ont été cataloguées par Pâris

lui-même dans le *Catalogue de mes livres ainsi que des autres objets qui composent mon cabinet*, conservé à la Bibliothèque d'étude et de conservation<sup>6</sup>. Charles Weiss, le bibliothécaire qui réalisa en 1821 le catalogue de la collection Pâris, distinguait déjà des modernes, mais il inclut les portraits que nous présentons parmi les antiques. Notre travail sur ces cinq têtes a permis de montrer qu'il s'agissait en réalité de pièces modernes, probablement fabriquées à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les indices sont nombreux : ils relèvent de l'histoire des collections, de l'iconographie et de la technique. Nous précisons pour commencer que les observations de surface qu'il nous a été possible de faire sont limitées car ces portraits de marbre sont encrassés<sup>7</sup>.

## 2. Les portraits

### 2.1. Pseudo-Vitellius<sup>8</sup>

Celui que Pâris et les autres auteurs ayant fait le catalogue de sa collection nomment Vitellius ne représente pas l'empereur de l'année 69, mais bien plutôt un proche de l'empereur Hadrien (fig. 2, à gauche). C'est à partir d'un portrait conservé à Venise que s'est construite, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, une véritable légende autour de cet empereur gras, réputé pour ses festins extravagants. Comme le résume bien J.-R. Gaborit, « le menton rond et saillant, le nez assez fort et busqué et le cou charnu et court du buste de Venise suffisaient à caractériser les traits de Vitellius »<sup>9</sup> dont on connaît l'effigie monétaire et qu'il est peut-être possible de reconnaître dans une tête de la Glyptothèque de Copenhague (IN 3167)<sup>10</sup>.

Comme les autres portraits du Pseudo-Vitellius, le portrait de Besançon représente un homme imberbe. La tête légèrement inclinée vers la gauche est portée par un cou large, fort et court. Le menton est fort et gras, comme sur les monnaies émises par l'empereur ; c'est cet indice – nous y reviendrons dans un instant – qui a conduit à identifier cette tête avec l'empereur de 69.

1. Auguste Castan cite Pierre-Adrien Pâris et reproduit une partie des « Réflexions sur le caractère particulier des jardins romains », dans *Études d'architecture de Pierre-Adrien Pâris*, Tome III, Bibliothèque d'étude et de conservation, Besançon (Castan 1885, 202).

2. Lors du colloque d'octobre 2013 en Arles, avec Noémi Daucé et Nathalia Denninger, nous avons présenté une communication commune intitulée « Un pan méconnu des collections bisontines : le fonds ancien de sculpture romaine ». Pour la publication, nous avons choisi de proposer deux articles distincts. Voir Daucé, Denninger dans ce volume.

3. Voir le catalogue de l'exposition *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris, architecte, dessinateur des menus-plaisirs*, Paris, Hazan, 2008, n<sup>os</sup>202 (Hadrien) et 204 (Gallien). Un compte-rendu de cet ouvrage est disponible en ligne sur *Histara* : <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=619>

4. Pâris 1806, avec des ajouts en 1809-1810 et entre 1817 et 1819. Pour nos cinq têtes : cf. feuillets 3 et 71 (fig. 6-7).

5. Voir également l'article de Noémi Daucé et Nathalia Denninger dans ce volume ; cf. infra pour les autres références.

6. Pâris 1806.

7. Cependant trois d'entre eux ont été très légèrement nettoyés à l'occasion d'une présentation temporaire dans le cadre des *Journées de l'archéologie* (7-9 juin 2013).

8. MBAA D.863.3.302 / 819.1.138 ; Pâris 1806, « Fragments de marbre », n<sup>o</sup>XXIII ; Weiss 1821, « Marbres et bas-reliefs », n<sup>o</sup>160 : « L'Empereur Vitellius, tête posée sur un cylindre de marbre jaune, veiné de rouge. Haut. 4 P-6 l. [12,18 cm] » ; Castan 1889, n<sup>o</sup>13 : « tête nue, cheveux courts, sans barbe ». l. max. : 7,6 cm, H. socle : 9 cm.

9. Gaborit 2000, 298.

10. Pour le détail de l'analyse, nous renvoyons à l'article de J.-R. Gaborit dans le catalogue de l'exposition *D'après l'antique* : Gaborit 2000. Sur le Pseudo-Vitellius, voir aussi Paul 1982.



Fig. 1. Les cinq portraits romains de la collection Pierre-Adrien Pâris ; à gauche, en haut : Vitellius, Othon ; en bas : Trajan ; à droite : Gallien et Hadrien (montage S. Montel, photographies ©Jean-Louis Dousson, Musée des Beaux-arts et d'archéologie de Besançon).



Fig. 2. Pseudo-Vitellius et Othon (montage S. Montel, photographies ©Jean-Louis Dousson, Musée des Beaux-arts et d'archéologie de Besançon).

La bouche fine est fermée, les commissures légèrement tombantes. Du nez vers la bouche, les sillons naso-géniens délimitent les joues légèrement tombantes elles-aussi. Le nez présente un très léger décrochement. À l'extérieur des yeux, le sculpteur a noté les pattes-d'oie, bien marquées à gauche, plus émoussées à droite. Un léger creusement entre l'aile du nez et l'angle intérieur de l'œil confère une certaine dynamique au regard du personnage. La caroncule lacrymale est notée par un petit trou assez net, mais très encrassé à droite. Les arcades sourcilières sont proéminentes. On note un creusement net entre les sourcils et les rides du front et un parallélisme formel entre les rides du front et le dégagement des cheveux en arrière.

Le premier portrait qui fut identifié avec Vitellius est celui de Venise<sup>11</sup>. Ce buste a par exemple servi sans doute de modèle pour la réalisation de la tête moderne fixée sur le torse de *togatus* du musée du Louvre provenant de la collection Campana<sup>12</sup>. La corpulence du modèle, qui fonctionne bien avec le menton adipeux des effigies monétaires, mais surtout avec les propos de Suétone<sup>13</sup>, ont été à l'origine de l'identification. Le portrait de Venise est sans doute un des bustes les plus copiés ou reproduits. Il a inspiré de nombreux dessins et peintures, et il en existe de nombreuses copies en bronze, plâtre et surtout en marbre. Il en passe d'ailleurs très souvent en salles des ventes<sup>14</sup>.

Le Vitellius de la collection Pâris doit donc être un exemplaire de ce type statuaire très répandu depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, le Pseudo-Vitellius. La petite taille de cette tête (une douzaine de cm) invite à y voir une imitation des portraits miniatures qui sont relativement rares et qui pouvaient être destinés aux boutiques ou aux maisons<sup>15</sup>. Si l'on peut souligner la rareté des portraits de si petites dimensions, il faut se demander pourquoi le copiste a choisi ce format. Mis à part l'exemplaire en jaspe vert du musée du Louvre, haut de 17,30 cm, les autres Pseudo-Vitellius connus dans les collections européennes sont de taille naturelle ou plus grande que nature<sup>16</sup>. C'est

l'examen du portrait pendant de la collection Pâris qui va nous permettre de faire une hypothèse.

## 2.2. Pendant au Pseudo-Vitellius, personnage inconnu ou Othon<sup>17</sup>

Nous n'avons malheureusement pas pu, à ce jour, trouver le nom du responsable de la proposition d'identification de cette tête avec celle de l'empereur ayant précédé Vitellius durant quelques mois, de janvier à avril 69 (fig. 2, à droite). Les inventaires qui mentionnent ce buste le considèrent comme le pendant du Vitellius<sup>18</sup>. De fait, les deux têtes sont fixées sur des socles cylindriques de marbre veiné d'apparence et de format semblable.

La structure du cou est apparente, en particulier le sterno-cléido-mastoïdien ; le bas du visage est assez large, avec un menton légèrement saillant au-dessus. Le nez est droit, les arcades sourcilières saillantes forment un arc net au-dessus des yeux. La caroncule lacrymale est notée par un petit trou. Le personnage a un front court, sur lequel sont ramenées les mèches de cheveux disposées de façon très régulière avec un mouvement très léger vers l'avant et une division centrale. La partie supérieure de la calotte crânienne, qui était constituée sans doute dès l'origine d'une pièce rapportée<sup>19</sup>, est aujourd'hui recollée. Le personnage est plus jeune que le précédent. La chevelure très régulière peut faire songer à une perruque. Or, Suétone rapporte que l'empereur Othon portait une perruque parfaitement ajustée ; la façon dont est ici notée la chevelure pourrait convenir à une telle perruque. Les effigies monétaires d'Othon présentent effectivement ce type de chevelure. La statue en pied conservée à Paris au musée du Louvre<sup>20</sup> présente également ce même type de coiffure, qui semble avoir été adoptée déjà par Néron.

La facture, le parallèle avec le Pseudo-Vitellius, les socles et les dimensions semblables nous invitent à

11. Venise, Museo Archeologico Nazionale. Comme le rappelle J.-R. Gaborit sur le site Internet dédié à l'exposition *D'après l'antique*, « l'identification à l'empereur Vitellius ne reposait que sur la corpulence du modèle ».

12. Paris, musée du Louvre, Ma 1260.

13. *Vie de Vitellius*, 17.

14. Une rapide consultation des sites web des salles de vente nous a permis d'en repérer un certain nombre.

15. Sur les portraits antiques de petite taille, voir Dahmen 2001.

16. Sur les portraits des Douze Césars, voir Wegner 1990. Nous remercions tout particulièrement Jean-Charles Balty qui a eu la gentillesse de nous communiquer ces références. Il y avait par exemple une série des Douze Césars en bustes miniatures dans l'atelier de Cavaceppi dont nous reparlerons ci-après. J.-R. Gaborit nous a également appelé l'existence du surtout du duc Luigi Braschi Onesti qui

comprenait, entre autres, des petits bustes de marbre (Marc Aurèle et Lucius Verus, d'après l'antique, sont conservés au musée du Louvre, MR 2480 et 557). Dans ce décor de table de banquet, les pièces antiques et modernes étaient mêlées.

17. MBAA D.863.3.307 ; Pâris 1806, « Fragments de marbre », n°XIV. Ce personnage inconnu est signalé comme « buste pendant inconnu » après la mention du Vitellius ; Weiss 1821, « Marbres et bas-reliefs », n°166 : « Tête d'un personnage inconnu, placée sur un cylindre de marbre. Haut. 4 pouc. 6 lig. [12,18 cm] ». l. max. : 7,5 cm, H. socle : 9 cm.

18. Pâris 1806 et Weiss 1821, mais ni Castan 1889 ni Estignard 1902 ne mentionnent ce deuxième petit portrait.

19. Sur cette technique, bien attestée dans la sculpture grecque et romaine, voir par exemple les portraits romains de Délos (Michalowski 1932) et les remarques de Jean Marcadé (Marcadé 1969).

20. MR 317 (Ma 1215).



Fig. 3. Pseudo-Trajan, sans doute Claude (©Jean-Louis Dousson, Musée des Beaux-arts et d'archéologie de Besançon).

dater cette tête des temps modernes<sup>21</sup>. L'identification du personnage fait évidemment sens si l'on considère que, jusqu'ici, la petite tête précédente était considérée comme un portrait de Vitellius. Il est en effet séduisant de reconstituer un groupe d'empereurs contemporains en considérant que, par ailleurs, les empereurs de l'année des quatre empereurs sont peu représentés en sculpture. Comme le Pseudo-Vitellius, cette tête de Besançon est intéressante pour sa petite taille. Le sculpteur avait probablement réalisé une série de petites têtes représentant, comme c'était alors la mode, une galerie des Douze premiers empereurs. Dans cette hypothèse, l'identification de notre tête (inv. D. 863.3.307) avec Othon est tout à fait séduisante. Il ne s'agit cependant pas d'un Othon du I<sup>er</sup> siècle, mais d'un Othon d'après l'antique, dont

21. La notation de la caroncule lacrymale permettait déjà d'écarter le I<sup>er</sup> siècle.

la datation doit être précisée, comme celle de notre Pseudo-Vitellius<sup>22</sup>.

### 2.3. Trajan

Le troisième portrait était considéré comme celui de l'empereur Trajan (fig. 3). Il relève lui-aussi de la catégorie des portraits miniatures, mais le socle, en marbre blanc veiné de bleu-gris, est différent des précédents<sup>23</sup>.

La tête, portée sur un long cou, est penchée à droite. La pomme d'adam est saillante, le menton légèrement relevé, la bouche fermée. La caroncule lacrymale est notée, les arcades sourcilières sont nettes. Enfin, une ride horizontale bien marquée barre le front. La chevelure est très régulière, avec des mèches tombant sur le front où elles forment une masse verticale, une frange très fournie. Le nez court et droit, la bouche close et ferme, les cheveux drus, le long cou, ou encore la pomme d'adam saillante sont des caractéristiques que l'on rencontre effectivement sur les portraits de Trajan, mais la comparaison de la tête de Besançon avec les portraits assurés de l'empereur ne convainc pas.

La confrontation avec les portraits monétaires de Claude nous invite en revanche à voir plutôt dans la troisième petite tête bisontine un portrait moderne de l'empereur Claude<sup>24</sup>. L'observation des profils monétaires de Claude permet de relever de nombreuses similitudes : l'arrangement de la chevelure, en particulier les mèches qui reviennent de l'arrière vers l'avant sur le cou, l'arcade sourcilière droite saillante, ou encore le renflement très net du sterno-cléido-mastoïdien.

### 2.4. Hadrien

Les deux derniers portraits, sur piédouche, ont été présentés en 2008-2009 dans l'exposition *Pierre-Adrien Pâris*. Le premier représente l'empereur Hadrien (fig. 4)<sup>25</sup>.

22. Sortis de leurs réserves grâce à notre modeste contribution, ces deux portraits du Musée des Beaux-arts et d'archéologie de Besançon permettront peut-être de recomposer une nouvelle série des Douze Césars si d'autres têtes sont repérées ailleurs.

23. MBAA D.863.3.303 / 819.1.139 ; Pâris 1806, « Fragments de marbre », n°XX ; Weiss 1821, « Marbres et bas-reliefs », n°161 : « Tête de l'Empereur Trajan. Haut. 6 p. [16,24 cm, socle inclus ici] ». l. 5,7 cm au niveau des oreilles, H. tête : 11,2 cm, H. socle : 9 cm.

24. Nous remercions une fois encore J.-Ch. Balty qui nous a fait cette suggestion lors du colloque arlésien.

25. MBAA D.863.3.304 / 819.1.140 ; Pâris 1806, « Antiquités », n°184 ; Weiss 1821, « Marbres et bas-reliefs », n°162 : « L'Empereur Adrien, buste posé sur un piédouche. Haut. 15 pouc. [40,60 cm] » ; Castan 1889, n°14 (erreur) : « tête nue, barbe courte, torse drapé dans les plis d'une toge » ; Catalogue d'exposition Pierre-Adrien Pâris 2008, n°202. H. buste : 30 cm, H. tête : 14,9 cm, l. max. tête : 11 cm.





Fig. 4. Hadrien (©Jean-Louis Dousson, Musée des Beaux-arts et d'archéologie de Besançon).

Ce portrait se compose de trois parties distinctes : piédouche, buste, tête et cou. Une vilaine fracture, au niveau du tiers inférieur de la tête, a été réparée par collage<sup>26</sup>. La tête, très légèrement penchée vers la droite, est portée par un cou relativement court. Le nez est fin et droit, les arcades sourcilières saillantes. Les joues sont fermes. Des rides encadrent le haut du nez, tandis qu'une ride horizontale barre le front court encadré par les lourdes mèches de cheveux tombantes. Le point lacrymal est bien net pour les deux yeux, relativement inexpressifs sans la polychromie qui accompagnait le portrait. Une courte barbe souligne les joues de l'empereur qui porte une moustache encadrante ; la lèvre supérieure est cachée, la bouche est fermée. La tête est ceinte d'une couronne végétale nouée sur l'arrière de la tête, sans doute la *corona civica*, dans laquelle nous

26. L'extrémité du nez a également été recollée.

croisons reconnaître des pommes de pin et un végétal aux tiges nervurées<sup>27</sup>. La chevelure est faite de mèches traitées en volume, très courbes. Sur le dessus du crâne, les mèches sont disposées de manière radiale sur deux rangées ; après la couronne, sur la nuque, on distingue trois rangées superposées. Le *paludamentum*, qui laisse une grande partie du côté droit du torse dénudée, était agrafé sur l'épaule droite au moyen d'une fibule aujourd'hui manquante ; les plis partent donc de ce point d'attache et traversent le torse de manière oblique, de la gauche vers la droite. Ces plis participent à l'animation du drapé et au rendu d'une certaine souplesse.

La comparaison avec les portraits assurés d'Hadrien permet de maintenir l'identification<sup>28</sup>, mais, si les dates du règne de l'empereur Hadrien avaient jusqu'ici conduit à dater ce portrait du II<sup>e</sup> siècle de notre ère<sup>29</sup>, nous proposons de l'assigner, lui-aussi, aux temps modernes.

## 2.5. Gallien

De même dimension qu'Hadrien, le dernier portrait de notre série était considéré comme celui de l'empereur Gallien (fig. 5)<sup>30</sup>. Ce portrait se compose de quatre parties distinctes : piédouche, buste, cou, tête. Le buste est posé sur un piédouche en marbre blanc, qui n'est pas complètement sculpté à l'arrière ; les traces d'outils visibles à cet endroit se prolongent sur le bas du buste, ce qui indique que piédouche et buste sont modernes. Le trou de mortaise présent à l'arrière du buste de Gallien comme d'Hadrien a pu permettre la fixation de ces antiques et, peut-être, leur inclusion dans une façade.

La tête, légèrement tournée, est portée sur un cou court sur lequel descend la barbe. Les lèvres sont petites

27. Ce type de couronne peu commun constitue un argument de plus pour attribuer la tête à l'époque moderne. Lorenz Baumer nous a suggéré de comparer la chevelure d'Hadrien avec les œuvres de Vincenzo Pacetti (Rome, 1746-1820), qui travailla comme restaurateur avec Pacilli et Cavaceppi. Notre recherche n'a pu aboutir pour le moment.

28. Par exemple, le portrait du British Museum, provenant de la villa de l'empereur à Tivoli (GR 1805,0703.95), le portrait du Louvre, provenant de Crète (MNC 2392/Ma 3131), ou encore les portraits de Rome, musées Capitolins (MC 817) ou Vatican (Braccio Nuovo N. 74, Inv. 2247).

29. La notation de la caroncule lacrymale pouvait déjà inviter à descendre la datation au III<sup>e</sup> siècle. Dans ce cas, ce portrait aurait pleinement trouvé sa place dans un mouvement classicisant du III<sup>e</sup> siècle remettant à l'honneur Hadrien et les Antonins. C'est probablement de ce type d'œuvre que le copiste moderne aura tiré le buste bisontin.

30. MBAA D.863.3.305 / 819.1.141 ; Paris 1806, « Antiquités », n°183 ; Weiss 1821, « Marbres et bas-reliefs », n°163 : « L'Empereur Gallien, buste de la même haut. que le précédent. » ; Castan 1889, n°15 (erreur) : « couronne de laurier sur chevelure abondante, barbe courte, torse drapé dans les plis d'une toge » ; Catalogue d'exposition Pierre-Adrien Paris 2008, n°204. H. buste : 28 cm, H. tête : 15,8 cm, l. max. tête : 11,6 cm.



Fig. 5. Pseudo-Gallien, anonyme du III<sup>e</sup> siècle (©Jean-Louis Dousson, Musée des Beaux-arts et d'archéologie de Besançon).

et charnues, le milieu de la lèvre supérieure est bien marqué ; la bouche est fermée. Les joues sont fermes, légèrement creuses sous les pommettes. Le regard semble fatigué, avec des poches sous les yeux, des pattes-d'oie bien marquées. Les paupières supérieures sont plus marquées que les paupières inférieures. Le point lacrymal est peu marqué mais le trou, encrassé, existe tout de même. Les pupilles sont dessinées en haut du globe oculaire (c'est surtout visible sur l'œil gauche). Les sourcils sont bien dessinés, mais la zone est encrassée. Deux rides – formant lignes ondulées – barrent transversalement le front. Sur le haut du crâne, la chevelure est constituée de mèches de cheveux lourdes, épaisses, formant des pinces. Sur l'arrière, les mèches partent de l'arrière de la tête vers la droite et vers la gauche et se dirigent vers l'avant. Les plis de la toge sont très recrusés, ce qui occasionne des jeux d'ombre et de lumière. Le bord du vêtement est replié plusieurs fois et forme un épais revers de tissu vertical sur la droite, un

peu à la façon du portrait de Septime-Sévère du musée du Louvre<sup>31</sup>. Nous ignorons en revanche à quoi correspond le pan de vêtement qui traverse le torse en oblique par-dessus la toge mais, si le buste est moderne, il ne faut pas forcément chercher.

Deux types de portraits de Gallien sont connus par les effigies monétaires. Le premier présente une image de l'empereur qui rappelle celle d'Alexandre Sévère (222-235 ap. J.-C.)<sup>32</sup> ; le deuxième fait clairement référence à Alexandre le Grand<sup>33</sup>. La comparaison de notre tête avec les portraits de Gallien n'est en rien probante ; si certains traits semblent se rapprocher des portraits du début du règne de l'empereur, entre 253 et 260 ap. J.-C., le portrait du musée de Besançon présente un homme plus âgé, dont la tête est plus fine et plus allongée que les portraits de Gallien dans lesquels tête et crâne sont plus massifs. En tant que portrait de Gallien – mais il faut sans doute chercher un autre candidat, ce buste était jusqu'ici daté de la deuxième moitié du III<sup>e</sup> siècle ; nous proposons de l'assigner aux temps modernes et de lui rendre un raisonnable anonymat.

### 3. Pâris collectionneur

Ces cinq portraits sont de provenance inconnue ; nous savons simplement que Pierre-Adrien Pâris a voyagé à trois reprises en Italie, pour des séjours plus ou moins longs (le dernier dura onze ans)<sup>34</sup>. De ces séjours, il ramena des antiques qu'il collectait auprès de son réseau d'amis et d'antiquaires<sup>35</sup>. Dans sa notice sur Pierre-Adrien Pâris, Charles Weiss, bibliothécaire à Besançon, décrit de façon charmante la quête des fragments que menait Pâris :

« D'autres fois il parcourait les champs, couverts de débris antiques, dans l'espoir d'y découvrir quelques fragments échappés aux recherches des archéologues. Depuis son arrivée à Rome, il avait formé le projet de rassembler des antiquités ; et l'idée qu'il serait assez heureux un jour pour offrir à sa ville natale l'hommage de sa petite collection, remplissait son cœur d'une douce joie, et lui rendait faciles tous les sacrifices. »<sup>36</sup>.

31. MR 647 (Ma 1118).

32. Cf. par exemple la tête de Copenhague, Glyptothèque Ny Carlsberg, IN 767 b.

33. Cf. par exemple Paris, musée du Louvre, MR 511 (Ma 512) et la tête colossale de Copenhague, Glyptothèque Ny Carlsberg, IN 832.

34. 1<sup>er</sup> voyage en qualité de pensionnaire de l'Académie de France à Rome, 1769 ; 2<sup>e</sup> voyage, 1783 ; 3<sup>e</sup> voyage, 1806-1817.

35. Pierre Pinon a consacré une partie de son travail à ses relations (Pinon 2007).

36. Weiss 1821, 5.



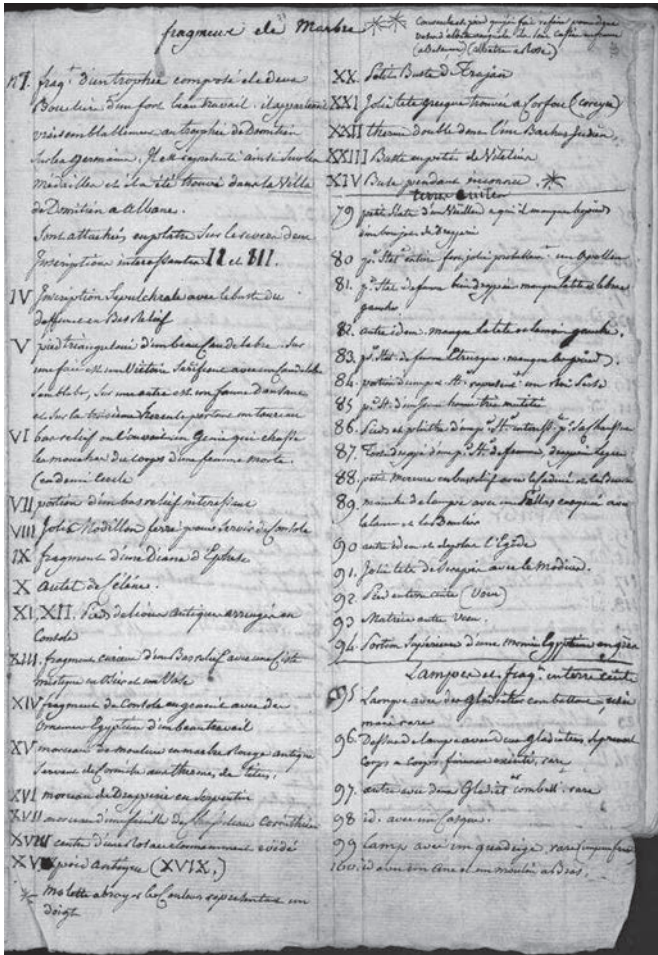


Fig. 6. BM Besançon, Ms Pâris 3, f. 3.

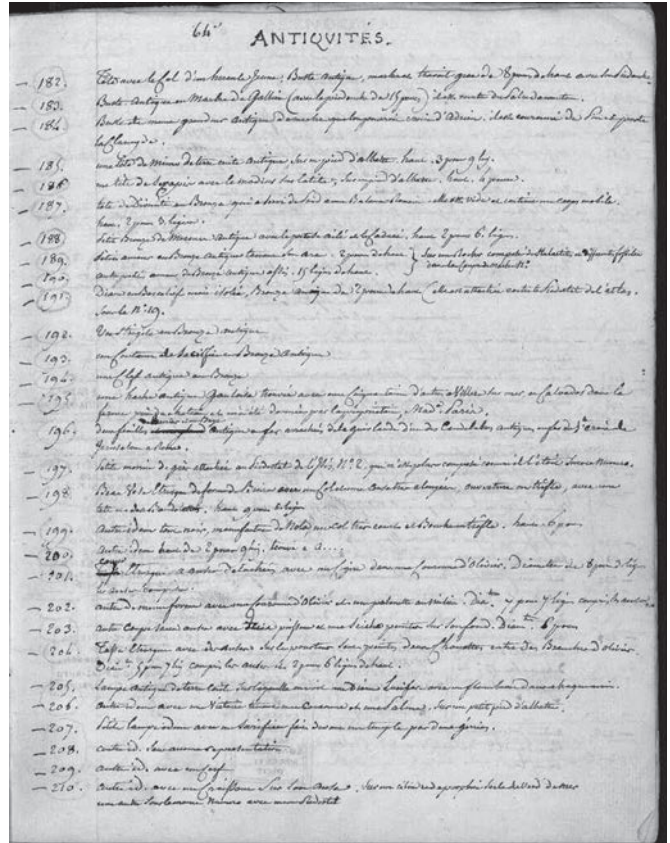


Fig. 7. BM Besançon, Ms Pâris 3, f. 71.

Auguste Castan, bibliothécaire et archéologue bisontin, évoque à son tour ses précieuses collections, dans une biographie parue en 1885 ; hélas, nous n'y avons rien appris de plus sur l'origine possible de ces collections, si ce n'est des références aux écrits de Pâris lui-même, témoignant de son goût pour les antiques émergeant du sol italien. Pâris a tenu des journaux de voyage dans lesquels ses dépenses apparaissent en détail ; hélas, seuls quelques feuillets sont conservés<sup>37</sup>. Dans la notice qu'il consacre à Pâris, Charles Weiss précise que notre architecte a jeté au feu, peu de temps avant sa mort, la plus grande partie de ses papiers<sup>38</sup>. Pierre Pinon, dans la thèse qu'il a consacrée à Pâris, décrit les relations de l'architecte avec les antiquaires présents à Rome entre 1807 et 1817<sup>39</sup>. Mais les témoignages concernent surtout les

fouilles alors en cours, les échanges et commandes de dessins d'architecture, rien sur les achats d'antiques<sup>40</sup>.

Afin d'essayer de comprendre la fortune de ces marbres, notre travail a surtout consisté à retrouver ces cinq portraits dans les inventaires de la collection Pâris. Tout en tenant compte des travaux les plus récents (le catalogue de l'exposition<sup>41</sup>, la thèse de Pierre Pinon<sup>42</sup>, le mémoire de Master 2 d'une étudiante de l'Université de Franche-Comté, Lisa Mucciarelli<sup>43</sup>), nous

37. Ainsi qu'une relation correspondant au début du 3<sup>e</sup> voyage en 1807 (Pâris 1807).

38. Weiss 1821, 3, note 1.

39. Il s'agit de Edward Dodwell, Etienne Dumont, Carlo Fea, Agricole-Joseph-François de Fortia d'Urban, Giovanni-Antonio

Guattani, Pietro (Pedro) Marquez, Jean-Baptiste Piranèse, Séroux d'Agincourt, ou encore des Visconti.

40. La seule information chiffrée que livre le Manuscrit 3 du fonds Pâris (feuillets à la fin du catalogue) concerne l'achat d'un strigile et d'un couteau de sacrifice, au marché, à Rome après 1808 (pour la somme de 8 piastres).

41. Collectif 2008. Voir en particulier la contribution d'Axelle Davadie, « Pâris jugé sur ses antiques ».

42. Pinon 2007.

43. La collection Pierre-Adrien Pâris au département archéologique du Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon, C. Chédeau et A. Legros (dir.), Master 2, Univ. de Franche-Comté, 2009.

sommes remontés à Pâris lui-même et à l'inventaire de son cabinet. Ce manuscrit (BM Besançon, Ms Pâris 3) est conservé à Besançon, à la bibliothèque d'étude et de conservation ; il est désormais accessible en ligne sur mémoirevive, un ambitieux projet de numérisation mené par la ville. Dans ce manuscrit, les portraits que nous venons de présenter apparaissent pour les uns dans une liste intitulée « Fragments de marbre » (fig. 6), pour les autres dans une liste intitulée « Antiquités » (fig. 7). Nous n'avons d'abord pas prêté attention à ces deux listes qui sont éloignées de presque 70 feuillets dans le manuscrit (f. 3 et 71). Sur la première liste, Pâris dresse l'inventaire de divers objets dont le portrait de Vitellius, son pendant et le portrait de Trajan. Sur la seconde liste, sont mentionnés Hadrien et Gallien. Il est possible que Pâris ait été conscient de la modernité du Pseudo-Vitellius, de son pendant et du petit Trajan, mais qu'il n'ait pas vu celle d'Hadrien et de Gallien ; cette hypothèse permettrait d'expliquer pourquoi il les avait séparés dans l'inventaire de sa collection. La confusion a dû être introduite par Charles Weiss, dès 1821 ; en effet, Weiss réunit nos cinq têtes et d'autres antiques sur une page intitulée Marbres et bas-reliefs<sup>44</sup>. Pourtant, Weiss lui-même établit des distinctions puisque il inscrit, sous un unique numéro, les bustes d'après l'antique d'Auguste et d'Agrippa<sup>45</sup>. Quoi qu'il en soit, en 1889, Auguste Castan, chargé du volume de l'Inventaire des Richesses Artistiques de la France (I.R.A.F) pour le musée de Besançon, mentionne Vitellius, Adrien et Gallien en inversant ces deux derniers<sup>46</sup>. Alexandre Estignard, auteur de *Adrien Paris, sa vie, ses œuvres, ses collections*, nomme les mêmes empereurs, en y ajoutant les bustes d'après l'antique d'Auguste et d'Agrippa, déjà mentionnés par Weiss comme des copies sur l'antique<sup>47</sup>. La collection Pâris s'est ensuite « perdue » dans les réserves du musée.

#### 4. Pistes de recherche

Il paraît désormais assuré que ces portraits du musée de Besançon sont des productions romaines de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En parcourant les études consacrées à Bartolomeo Cavaceppi (Rome, 1716-1799), nous avons découvert des pistes de recherche prometteuses<sup>48</sup>. Comme l'ont souligné L. Barroero et S. Susinno, l'atelier de Cavaceppi, via del Babuino à Rome, constituait

un véritable centre équipé pour la restauration, la production et l'exportation de sculpture<sup>49</sup>. Cavaceppi a restauré de nombreux antiques des collections des Papes qui, de leur côté, essayaient d'empêcher la fuite des antiques de différentes manières. Cavaceppi fabriquait également les socles destinés à la présentation des antiques comme de leurs copies. Le socle d'Hadrien nous a mis la puce à l'oreille (fig. 4) : au-dessus d'un pied cylindrique encadré de deux parties circulaires plus planes mais néanmoins moulurées, figure une plaquette rectangulaire percée de deux petits trous sur ses extrémités. Ce type de plaquette est caractéristique de l'atelier de Cavaceppi<sup>50</sup>. Un exemple particulièrement clair est celui du support de Faustine la Jeune du musée de Philadelphie : avec une plaque étroite au-dessus d'un socle circulaire, il est le même sur le buste antique, restauré par Cavaceppi dans les années 1740 (musées Capitolins, inv. 449) et sur la copie, datée de 1761-1762<sup>51</sup>. Néanmoins l'Hadrien de Besançon est d'une qualité nettement inférieure à celles des copies issues de l'atelier de Cavaceppi et nous ne pourrions certainement jamais identifier la main à l'origine de ce portrait.

À l'occasion des rencontres autour de la sculpture romaine conservée en France, nous avons réouvert ce passionnant dossier. Notre recherche sur ces cinq portraits « romains » de la collection Pierre-Adrien Pâris n'est pas achevée<sup>52</sup>, mais nous espérons qu'elle permettra de faire connaître ces antiques des réserves bisontines et de mettre en lumière toute la richesse des collections des musées de Province.

#### Bibliographie

**Pâris 1806** : Ms Pâris 3, *Catalogue de mes livres, ainsi que des autres objets qui composent mon cabinet, tels que les marbres et bronzes antiques, vases...*, 1806 (Besançon, Bibliothèque d'étude et de conservation, Fonds Pâris, Manuscrit 3).

**Pâris 1807** : Ms Pâris 1, Fol. 4, Notes autographes de Paris concernant les affaires publiques, et relation de son voyage à Naples, 1807 (Besançon, Bibliothèque d'étude et de conservation, Fonds Pâris, Manuscrit 1).

44. Weiss 1821, 170-171 ; dix-sept antiques sont listés ici par Weiss.

45. Weiss 1821, « Marbres et bas-reliefs », n°159.

46. Castan 1889.

47. Estignard 1902.

48. Synthèse récente dans Bowron, Rishel 2000.

49. Barroero, Susinno 2000, 63. Voir aussi l'article de D. Walker dans le même volume (Walker 2000, 211-223). Le palais qui abritait l'atelier et les collections de Cavaceppi devint une attraction pour les amateurs étrangers. Un inventaire en trois volumes des pièces réalisées, déjà vendues ou à vendre, *Raccolta*, a été publié en 1768, 1769 et 1772 (voir Meyer, Piva 2011).

50. Pour d'autres exemples, notamment dans les collections anglaises, voir Howard 1982 et Michaelis 1882.

51. Walker 2000, cat. 120.

52. L'enquête doit se poursuivre du côté des archives de Pierre-Adrien Pâris et du côté des collections de portraits impériaux modernes.



- Barroero, Susinno 2000** : L. Barroero, S. Susinno, Arcadian Rome, Universal Capital of the Arts, in : E. P. Bowron, J. J. Rishel (éds), *Art in Rome in the eighteenth century*, Londres ; Philadelphie, 2000, 47-75.
- Bowron, Rishel 2000** : E. P. Bowron, J. J. Rishel (éds), *Art in Rome in the eighteenth century*, Londres, Merrell ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2000, 628 p.
- Castan 1885** : A. Castan, Autobiographie de l'architecte Pierre-Adrien Pâris, dessinateur du Cabinet de Louis XVI, *Réunion des sociétés des Beaux-arts des départements*, 1885, 192-206.
- Castan 1889** : A. Castan, *Histoire et description des musées de la ville de Besançon*, Paris, Plon, 1889 (I.R.A.F. Province, Monuments civils, t. V, n°3), 200 p.
- Collectif 2008** : Collectif, *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris, architecte, dessinateur des menus-plaisirs. Exposition, Besançon, Musée des Beaux-arts et d'archéologie, novembre 2008 - février 2009*, Paris, Hazan, 2008, 207 p.
- Dahmen 2001** : K. Dahmen, *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit*, Münster, Scriptorium, 2001, 294 p.
- Estignard 1902** : A. Estignard, *Adrien Paris, sa vie, ses œuvres, ses collections*, Paris, Floury, 1902, 173 p.
- Gaborit 2000** : J.-R. Gaborit, Le « Vitellius de Venise » ou comment un Romain anonyme fut proclamé empereur, in : J.-P. Cuzin, J.-R. Gaborit, A. Pasquier (dir.), *D'après l'antique*, Paris, RMN, 2000, 298-311.
- Howard 1982** : S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer*, New York et Londres, Garland, 1982, 437 p.
- Marcadé 1969** : J. Marcadé, *Au Musée de Délos, étude de la sculpture hellénistique en ronde-bosse découverte dans l'île*, Athènes, École française d'Athènes, 1969 (BEFAR, 215), 556 p.
- Meyer, Piva 2011** : S. A. Meyer, C. Piva, *L'arte di ben restaurare. La Raccolta d'antiche statue (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Florence, Nardini editore, 2011, 159 p.
- Michaelis 1882** : A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1882, 834 p.
- Michalowski 1932** : C. Michalowski, *Les portraits hellénistiques et romains*, Athènes, École française d'Athènes, Exploration archéologique de Délos, XIII, 1932, 66 p.
- Paul 1982** : E. Paul, Zum Pseudo-Vitellius, in : Collectif, *Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens* (Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, XXXI), Berlin, Humboldt-Universität, 1982, 255-257.
- Pinon 2007** : P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, Rome, École française de Rome, 2007, 446 p.
- Walker 2000** : D. Walker, An Introduction to Sculpture in Rome in the Eighteenth Century, in : E. P. Bowron, J. J. Rishel (éds), *Art in Rome in the eighteenth century*, Londres ; Philadelphie, 2000, 211-223.
- Wegner 1990** : M. Wegner, Bildnisreihen der Zwölf Caesaren Suetons, in : H.-J. Drexhage, J. Sünskes Thompson (éds), *Migratio et Commutatio, Studien zur alten Geschichte und deren Nachleben (Festschrift Thomas Pekary)*, St. Katharinen, Scripta Mercaturae, 1990, 280-285.
- Weiss 1821** : Ch. Weiss, *Catalogue de la Bibliothèque de M. Pâris [...] suivi de la description de son cabinet*, Besançon, Librairie de Deis, 1821.

# *Victoria Lingonicorum.*

## La Victoire de Champigny-lès-Langres (Haute-Marne)

**Jean-Noël Castorio**

Maître de conférences en histoire ancienne

Groupe de Recherche Identités et Cultures (GRIC), Université du Havre

### Résumé

Cette contribution a pour objet de présenter une remarquable Victoire découverte au début des années soixante à la périphérie de Langres, l'antique *Andemantunnum*, et qui n'avait jusqu'à présent été l'objet d'aucune étude digne de ce nom. Il s'agit de l'une des quatre seules rondes-bosses de grandes dimensions représentant cette déesse qui aient été mises au jour dans les provinces gauloises. D'une qualité rare, elle témoigne du haut niveau atteint par certaines des officines de sculpture œuvrant dans la cité des Lingons.

**Mots-clefs :** *Dea Victoria*, Langres, *Andemantunnum*, *Lingones*, nymphe.

### Abstract

The subject of this paper is the sculpture of Victory that was found in the early sixties near the Roman town of *Andemantunnum* (Langres, Haute-Marne, France). This remarkable piece of art was never studied in detail before. It is however one of the few of its kind found in Gaul. The good quality of the work is a testimony to the high artistic level reached by some of the craftsmen working in the *ciuitas Lingonum*.

**Keywords:** *Dea Victoria*, Langres, *Andemantunnum*, *Lingones*, nymph.

En 2008, une équipe pluridisciplinaire à laquelle j'ai l'honneur d'appartenir a entamé un travail de recensement, d'étude et de publication des collections lapidaires du Musée d'Art et d'Histoire de Langres, collections riches de plusieurs centaines de pierres antiques sculptées provenant pour l'essentiel des remparts de la ville qui fut autrefois le chef-lieu de la cité des Lingons sous le nom d'*Andemantunnum*. Lors de l'un de nos séjours sur place afin d'étudier les sculptures conservées au musée, Serge Février nous signala l'existence d'une pièce tout à fait remarquable exhumée à quelques kilomètres de Langres seulement, à Champigny-lès-Langres. Remarquable car il s'agit de l'une des seules représentations de la *dea Victoria* sous la forme d'une ronde-bosse monumentale qui ait été mise au jour dans les provinces gauloises<sup>1</sup>.

La découverte de cette sculpture remonte au début des années soixante et elle suscita, à l'époque, quelques émotions : la presse régionale promit ainsi à cette belle œuvre d'art antique une notoriété semblable à celle de la Victoire de Samothrace. Las ! Elle devait en réalité être bien vite oubliée, pour la simple raison que, déposée à la mairie de Champigny plutôt qu'au musée, elle fut de la sorte soustraite, non seulement aux yeux du grand public, mais également à l'attention des historiens de l'art. Elle ne fit en conséquence l'objet que de brefs signalements dans les revues savantes<sup>2</sup> et aucune étude digne de ce nom ne lui fut jamais consacrée.

On l'aura compris : ce texte a avant tout pour objectif de permettre aux lecteurs de découvrir cet intéressant morceau de sculpture. Il nous permettra également de replacer la Victoire de Champigny dans le contexte plus large des figurations gallo-romaines de la *dea Victoria*, ainsi que de la confronter à d'autres images sculptées à caractère religieux, également inédites ou méconnues, conservées au Musée d'Art et d'Histoire de Langres.

## 1. Contexte de la découverte

Commençons par une brève présentation du contexte et du site de la découverte. La sculpture a été mise au jour à deux kilomètres et demi environ au nord-est de Langres, sur le finage de Champigny, au lieu-dit « Croix de Peigny ». Durant l'Antiquité, le terroir de Champigny était traversé par la grande voie menant de

Lyon au *limes* rhénan, et c'est aux abords immédiats de celle-ci que la pièce fut exhumée, au début de l'année 1963 semble-t-il. Mêlée aux déblais des terrassements réalisés pour la construction d'un château d'eau à cet endroit l'année précédente, elle fut signalée aux autorités locales par des enfants. Le site fut l'objet, par la suite, de nouvelles explorations ; nous y reviendrons.

Notons que la commune de Champigny a régulièrement livré des vestiges d'occupation gallo-romaine<sup>3</sup>, au nombre desquels d'assez nombreux éléments sculptés. Ainsi, à un kilomètre au sud du site dont provient la Victoire, toujours le long de la voie d'Agrippa, le promeneur peut remarquer, en remploi à la base d'un calvaire, un imposant chapiteau antique, d'un mètre de côté pour trente-cinq centimètres de haut – il est actuellement en cours de publication par Yvan Maligorne. Surtout, à environ un kilomètre et demi au nord, au lieu-dit « Les Granges », non loin d'un embranchement de la voie d'Agrippa duquel se détache un diverticule menant à l'agglomération antique de *Nasium* (Meuse), on a découvert dans les années 1880, lors de fouilles menées par un abbé du nom de Maugère, les substructions de deux édifices cultuels ornés d'une riche décoration sculptée, malheureusement perdue pour l'essentiel, mais dont on possède d'anciens clichés. L'examen des sculptures architecturales visibles sur ces photographies permet, selon Yvan Maligorne, d'avancer une datation durant la première moitié du II<sup>e</sup> siècle.

Les recherches que nous avons menées dans les collections du Musée de Langres nous ont permis de retrouver deux des pièces mises au jour par Maugère et autrefois conservées au Grand Séminaire de Langres. La première est une tête d'aigle ou de griffon d'une largeur de vingt-sept centimètres ; il s'agit d'un élément de bas-relief, sans doute architectural, d'assez bonne facture<sup>4</sup>. La seconde est plus impressionnante puisqu'il s'agit d'une tête colossale de femme, sculptée comme le morceau précédent dans le calcaire à grain fin local (**fig. 1**). Haute de quarante centimètres, elle laisse deviner, malgré son assez triste état de conservation, une représentation plus grande que nature. Il s'agit de la seule sculpture du lot qui ait été recensée par Émile Espérandieu dans son *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, dans le quatrième volume, sous le numéro 333. É. Espérandieu y reconnaissait une « tête de Minerve casquée » et écrivait à son propos qu'il s'agissait d'une « mauvaise copie paraissant inspirée d'un original grec ». Décrivant la pièce, il notait par

1. Qu'il nous soit ici permis d'exprimer notre gratitude à l'égard de Serge Février, qui n'a pas hésité à mettre à notre service sa grande érudition concernant la plus haute antiquité de Langres. Nos remerciements vont également à Yvan Maligorne ; nous ne saurions nous passer de ses conseils, toujours avisés.

2. Desvoyes 1963 ; Thévenard 1996, 150.

3. Dupère 2003.

4. Signalons au passage qu'un autre élément de même type a été découvert en 1997, au même endroit, par un particulier (Février 2009).



Fig. 1. Tête colossale de femme, peut-être Minerve, calcaire local,  
H. 40 cm, l. 16 cm, ép. 31,5 cm  
(Musée d'Art et d'Histoire, Langres, cliché de l'auteur).

ailleurs que « la coiffure est basse et forme un bourrelet sur la nuque ». Ce bourrelet ne laisse d'intriguer. Tant ses importantes dimensions que son agencement horizontal rendent en effet douteuse l'interprétation du savant méridional selon laquelle il s'agirait d'un élément de coiffure telle une natte. Il semblerait plutôt que l'on ait affaire à une large guirlande au feuillage stylisé, voire au corps d'un serpent aux écailles profondément incisées, deux éléments qui, à notre connaissance, ne se retrouvent pas dans l'iconographie traditionnelle de Minerve, du moins placés ainsi autour du cou. Il convient donc certainement de revoir cette attribution à la déesse guerrière.

Ajoutons, pour conclure ce point consacré au contexte de découverte de la Victoire de Champigny, que la distance relativement importante qui sépare le lieu-dit « Les Granges » de celui où elle fut découverte interdit bien entendu d'établir une relation entre ces sculptures.

## 2. Description de la sculpture

Passons maintenant à la description de la Victoire, taillée dans un calcaire à grain fin d'origine locale (fig. 2-4). Il s'agit d'une ronde-bosse d'une hauteur d'un mètre dix. Ses dimensions actuelles laissent deviner une représentation un peu moins grande que nature, dont la taille devait originellement se situer aux alentours d'un

mètre cinquante. Avec son socle, elle s'élevait donc à peu près à hauteur d'homme. Sa largeur à la base est de cinquante centimètres ; son épaisseur au niveau des hanches de quarante-cinq centimètres.

La figure est représentée très fortement déhanchée. La jambe gauche, vigoureusement tendue, supporte le poids du corps, tandis que la jambe droite demeure libre. Nettement avancée, celle-ci se détache énergiquement du bloc dans lequel la sculpture est taillée ; par une large fente, elle s'échappe par ailleurs de la tunique revêtue par la divinité, opposant ainsi ses surfaces nues au plissé recouvrant le reste du corps. Le torse est positionné légèrement en arrière par rapport aux hanches, ce qui n'est pas sans conférer à la construction un caractère serpentin, en particulier lorsqu'on l'examine sous ses faces latérales. En revanche, si l'on se place face à la sculpture, ce caractère serpentin disparaît : la ligne des épaules est en effet à peu près horizontale, ce qui est dû à la position du bras droit, que l'on devine fortement levé bien qu'il soit aujourd'hui brisé au niveau de l'épaule. Le bras gauche était quant à lui placé le long du corps ; il se disjoignait toutefois avec vigueur du bloc de pierre, et c'est ce qui explique sa complète disparition. On remarque cependant, au niveau de l'épaule, des vestiges de taille qui correspondent à l'attribut que la déesse portait sur ce bras. De toute évidence, la position du corps était donc destinée à suggérer le mouvement, celui du vol de la Victoire qui paraît, avec sa jambe avancée, sur le point de se poser au sol.

L'organisation du plissé est également destinée à suggérer le mouvement. La technique de la « draperie mouillée », appliquée sur la jambe portante ainsi que sur les hanches, révèle en effet le gracieux galbe du corps sous-jacent tandis qu'à l'arrière, les plis très profondément creusés suggèrent quant à eux l'effet du vent qui s'engouffre dans la tunique. Ces plis dessinent de profondes diagonales sur le côté droit alors que, sur le côté gauche, leur tracé affecte le dessin de volutes. Sur le torse, l'organisation du plissé est plus symétrique : la tunique, serrée sur le haut sur la taille, provoque deux retombées, chacune d'entre elles étant formée d'une succession de plis doubles en queue d'aronde, l'ensemble étant surmonté d'un rang de plis en S très épais, dissimulant totalement les formes de la poitrine. Les épaules, enfin, sont dégagées.

Les ailes de la divinité forment une imposante masse de pierre à l'arrière de la statue. Le sculpteur n'a en effet pas pris soin de séparer l'une de l'autre. On remarque ici une opposition voulue entre, d'une part, les plis profonds de la tunique et, d'autre part, le traitement en méplat du plumage. Le fait que les traces de la gradine soient encore visibles sur toute la surface des ailes et que la face arrière, bien qu'elle soit difficile à lire – elle est





Fig. 2. Victoire de Champigny-lès-Langres, calcaire local, H. 110 cm, l. max. 49 cm, ép. max. 44 cm, conservée *in situ*, à la mairie (cliché de l'auteur).



Fig. 3. Victoire de Champigny-lès-Langres, vue latérale droite (cliché de l'auteur).

Fig. 4. Victoire de Champigny-lès-Langres, vue latérale gauche (cliché de l'auteur).

largement brisée –, ne semble avoir été qu'aplanie au ciseau, ne laissant aucun doute sur le fait la sculpture a été conçue pour être vue de face.

Que retenir, *in fine*, du style de l'artiste ? Tout d'abord qu'il se caractérise par une recherche d'élégance que l'on qualifierait volontiers, au risque de l'anachronisme, d'un peu « maniériste ». Ce caractère apparaît avec netteté dans la posture de la divinité. Nul doute, en effet, que si l'on disposait du pouvoir de transmuter la pierre en chair, on donnerait ainsi vie à une figure des plus chancelantes ! Ensuite que cette recherche s'accompagne d'une réelle maîtrise technique, l'artiste sachant faire jouer, avec une belle aisance, la lumière à la surface du calcaire. De ce point de vue, il n'est point douteux que l'on ait ici affaire à une œuvre, si ce n'est exceptionnelle, du moins d'une qualité rare dans le contexte de la production lapidaire des ateliers du Nord de la Gaule.

### 3. Restitution et comparaison : la *dea Victoria* dans la sculpture gallo-romaine

La restitution de l'aspect originel de cette sculpture ne constitue pas un exercice difficile ; elle se rattache en effet à un modèle très courant de figuration de cette divinité.

La Victoire de Champigny était certainement sculptée sur un globe, comme c'est très généralement le cas sur les autres images de cette allégorie divinisée découvertes dans le monde romain. La présence de cet attribut n'est toutefois pas entièrement assurée ; elle est seulement très probable. Une découverte postérieure pourrait d'ailleurs plaider en ce sens : il s'agit d'un bloc de cinquante centimètres de haut (**fig. 5**) conservant la plinthe d'une statue et découvert au même endroit, mais à une date postérieure, à la faveur du creusement d'une canalisation. Si l'on est bien entendu porté à croire qu'il s'agit là du socle de la sculpture qui nous intéresse ici, il convient toutefois de remarquer, à la suite de Serge Février, qu'il n'existe pas de surface de contact entre les deux fragments et qu'en outre, le traitement des surfaces est étonnamment négligé sur ce petit bloc, ce qui contraste avec le traitement très soigné du corps de la Victoire. Il ne saurait donc être exclu, ainsi que nous l'a judicieusement suggéré l'archéologue haut-marnais, que ce second élément appartienne à une autre pièce de dimensions semblables, destinée à faire pendant à celle-ci.

Les attributs arborés par la déesse étaient très certainement la couronne, brandie de la main droite, et la palme, tenue de la main gauche, l'extrémité de la plante reposant sur l'épaule. Certes, la Victoire sur globe tient parfois d'autres attributs, qui se substituent en général à



Fig. 5. Base d'une statue de Victoire, calcaire local, H. 50 cm, l. 61,5 cm, ép. 56 cm, conservée *in situ*, à la mairie (cliché de l'auteur).

la palme. Ici, il s'agit d'un *uexillum*<sup>5</sup> ; là, d'un trophée<sup>6</sup> ; ailleurs encore, d'une corne d'abondance<sup>7</sup> ou de l'aigle d'une légion<sup>8</sup>. Les traces encore lisibles sur l'épaule gauche ne nous renseignent guère : elles pourraient en effet correspondre à n'importe lequel de ces objets. Cela écrit, il paraît toutefois peu raisonnable d'émettre l'hypothèse que l'on serait confronté, dans le cas présent, à d'autres attributs que la couronne et la palme, pour la simple et bonne raison que ces deux éléments appartiennent au type de représentation canonique de la Victoire sur globe, de fort loin le plus courant dans les provinces gauloises.

S'il n'est pas nécessaire de retracer ici l'origine et le développement de ce type iconographique dans l'art romain<sup>9</sup>, il n'est en revanche pas inutile de comparer la Victoire de Champigny aux autres représentations de cette divinité exhumées en Gaule. La consultation de la bibliographie de base (le *Recueil* d'É. Espérandieu, les volumes parus de la série du *Nouvel Espérandieu*, les « Informations archéologiques » de la revue *Gallia* ainsi que les catalogues de musées) permet de recenser une centaine de représentations sculptées dans la pierre de cette déesse ; il n'est toutefois guère douteux

5. Vollkommer 1997, 246, n°75.

6. Vollkommer 1997, 245-246, n°s73-74.

7. Vollkommer 1997, 245, n°s59-60.

8. Vollkommer 1997, 245, n°64.

9. Le lecteur qui voudrait en savoir davantage à ce propos se reporterait au travail fondamental de Tonio Hölscher, *Victoria romana*, paru en 1967.

qu'un inventaire mené directement dans les collections des musées français en ferait apparaître un nombre sensiblement plus élevé. La très grande majorité de ces figurations sont des bas-reliefs, qui apparaissent principalement sur trois types de supports.

La grande architecture publique tout d'abord. Et l'on songe bien entendu à la position canonique occupée par les Victoires, aux écoinçons de l'arcature centrale, sur les arcs de triomphe et les portes monumentales, que ce soit, entre autres, à Cavaillon, Orange et *Glanum*<sup>10</sup>.

L'art funéraire ensuite, en particulier les sarcophages. Une dizaine de pièces de ce type retrouvées dans les provinces gauloises sont en effet décorées de Victoires, ces dernières n'ayant généralement pour autre fonction que de porter le cartouche contenant l'épithète ou le *clipeus* accueillant les effigies des défunts, comme par exemple sur le sarcophage de la chambre funéraire de Cologne-Weiden (R.F.A.) qui constitue une bonne illustration du rôle habituellement dévolu à ces déesses dans l'iconographie destinée à célébrer les disparus<sup>11</sup>. Il est rare, en effet, qu'elles aient davantage d'autonomie. C'est modestement le cas sur un sarcophage d'Arles sur lequel elles apparaissent aux angles tenant dans leurs mains palme et ruban, mais encore convient-il de souligner, à la suite de Vassiliki Gaggadis-Robin, qu'elles sont, dans ce cas, intégrées à un véritable « pot-pourri » iconographique où se mêlent thèmes mythologiques et éléments décoratifs<sup>12</sup>. Il ne saurait bien entendu être interdit d'interpréter ces Victoires sépulcrales comme une évocation indirecte et symbolique du combat contre la mort ; l'examen des occurrences gallo-romaines du motif invite cependant à n'y voir que de simples poncifs, avant tout utilisés à des fins ornementales. Ajoutons enfin qu'il n'est pas rare que la Victoire apparaisse dans l'iconographie funéraire en tant que « génie acolyte » – l'expression est de Pascale Linant de Bellefonds –, accompagnant tel ou tel personnage afin d'en mieux souligner le caractère victorieux<sup>13</sup>. On songe bien évidemment à celle qui accompagne Bacchus sur le sarcophage représentant son triomphe conservé au Musée de la civilisation gallo-romaine de Lyon<sup>14</sup> ou à celle, moins connue, qui s'apprête à couronner Apollon vainqueur de Marsyas sur l'un des reliefs de l'édicule funéraire de Bierbach dans la Sarre<sup>15</sup>.

Les colonnes érigées en l'honneur de Jupiter constituent enfin un autre type de support sur lequel apparaissent les Victoires en contexte gallo-romain. Et

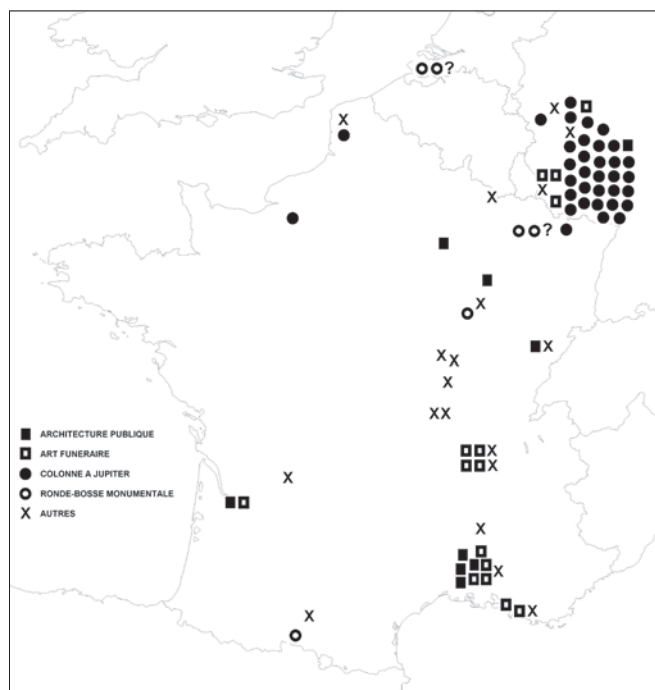


Fig. 6. Carte de répartition des Victoires sculptées sur pierre mises au jour dans les provinces gauloises (DAO de l'auteur).

il s'agit d'ailleurs là du support le plus courant : ces monuments représentent en effet à eux seuls plus du tiers des représentations de cette divinité découvertes dans les provinces gauloises. Ce constat permet de mieux comprendre la carte de répartition qui illustre cette contribution (fig. 6) : elle explique en effet la concentration des images de la déesse dans la région rhénane et dans son arrière-pays, c'est-à-dire précisément là où ces colonnes sont les plus nombreuses. La Victoire apparaît à tous les niveaux de ces monuments, que ce soit sur les pierres dites « à quatre dieux » qui en constituent socle, sur le bloc sculpté, de forme quadrangulaire ou polygonale, faisant transition entre la pierre « à quatre dieux » et la colonne et que l'on a coutume d'appeler, à la suite de nos confrères allemands, le *zwischensockel*, ou encore sur le fût même de la colonne<sup>16</sup>. Elle est généralement sculptée dans deux attitudes, soit ciselant un bouclier<sup>17</sup>, ce dernier étant soutenu par une rame, soit sur le globe, avec palme et couronne<sup>18</sup>. On ne saurait s'étonner que cette allégorie anthropomorphisée apparaisse avec une telle régularité sur ce support : comme l'a bien montré Tonio Hölscher, la Victoire sur globe constitue un type de représentation intimement lié à l'empereur, et cela dès les origines du

10. Entre autres, Gros 1979.

11. Deckers, Noelke 1980.

12. Gaggadis-Robin 2005, 197-201, n°65.

13. Linant de Bellefonds 1997, 882.

14. Darblade-Audouin 2006, 77-79, n°238.

15. Sprater 1947.

16. Nombreux exemples dans Bauchhens, Noelke 1981.

17. Bauchhens, Noelke 1981, pl. 24, 2.

18. Bauchhens 1984.



principat ainsi qu'en témoigne l'érection de l'autel de la Victoire dans la *Curia Iulia* en 29 av. J.-C.<sup>19</sup> ; or il n'est pas interdit, à la suite notamment de Gilbert Charles Picard, de mettre en relation ces monuments proprement gallo-romains que sont les colonnes de Jupiter avec la propagation de l'idéologie impériale en Gaule<sup>20</sup>.

Il est à noter que si les trois grands types de support que nous venons de décrire accueillent l'essentiel des figurations gallo-romaines de la Victoire, cette dernière apparaît cependant aussi sur d'autres formes de monuments, mais beaucoup plus rarement. C'est le cas sur quelques autels, dont l'un, mis au jour au Châtelet-de-Gourzon et malheureusement aujourd'hui perdu, constitue d'ailleurs la seule autre figuration de la déesse découverte en Haute-Marne<sup>21</sup>.

Les rondes-bosses de la Victoire constituent également un type rare. Elles revêtent deux formes. Tout d'abord, celle de statuettes, d'une hauteur comprise entre quelques dizaines de centimètres et moins d'un mètre. On en recense une demi-douzaine d'exemplaires en Gaule, dont la fonction n'est pas toujours aisée à élucider. Il est toutefois notable que lorsque nous sommes informés sur le contexte de la découverte, force est de constater qu'il est généralement religieux, ainsi que c'est le cas, par exemple, à Velosnes dans la Meuse<sup>22</sup>. Il n'est, en tout cas, jamais funéraire.

Ensuite, celle de statues. Dans l'ensemble des provinces gauloises, on n'en signale guère que trois exemplaires dont les dimensions sont comparables à celles de la Victoire de Champigny. La première provient du sanctuaire de Nehalennia à Dombourg, aux Pays-Bas<sup>23</sup>. Cette pièce a malheureusement été largement détruite en 1848 ; le seul fragment conservé, préservant le bas du corps, a toutefois des dimensions – soixante-cinq centimètres de haut – qui laissent deviner des proportions proches de celles de la pièce découverte près d'*Andemantunnum*. Cette ronde-bosse a été découverte en même temps qu'une autre, généralement aussi considérée comme une figuration de Victoire<sup>24</sup>, mais la gravure dont on dispose aujourd'hui pour juger de son aspect originel ne permet en réalité nullement d'être assuré de l'identité du personnage sculpté. La deuxième, très mutilée, provient de Saint-Bertrand-de-Comminges. Elle appartenait à la décoration du trophée augustéen



Fig. 7. Victoire de Metz, calcaire local, H. 153 cm, Musée de la Cour d'Or, Metz (© Musée de La Cour d'Or - Metz Métropole, cliché de l'auteur).

célébrant la soumission des peuples gaulois et hispaniques<sup>25</sup> et mesure actuellement un mètre vingt.

La dernière (**fig. 7**), enfin, provient de Metz, l'antique *Dioudurum*. C'est la seule suffisamment bien conservée pour soutenir la comparaison avec celle de Champigny. Découverte en 1881 dans l'espace périurbain de la ville, elle a une hauteur d'un mètre cinquante-trois et est taillée dans le calcaire local. Le dispositif de représentation est globalement similaire à celui mis en œuvre par l'artiste qui a sculpté la pièce de Champigny. Son *alter ego*

19. Hölscher 1967.

20. Picard 1977.

21. Espérandieu, Lantier 1907-1966, VI, n°4726.

22. Espérandieu, Lantier 1907-1966, XIV, n°8451.

23. Espérandieu, Lantier 1907-1966, IX, n°6661.

24. Espérandieu, Lantier 1907-1966, IX, n°6662.

25. Cleary 2008, 31-34.



messin a ainsi utilisé les mêmes conventions pour suggérer le mouvement, à savoir la « draperie mouillée » sur les jambes et le profond creusement des plis obliques de la tunique à l'arrière de la figure, cela afin de rendre l'effet du vent gonflant le vêtement. Ce dernier est d'ailleurs identique, le plissé étant organisé de manière à peu près similaire dans la partie haute du corps. Au-delà de ces points communs, les dissemblances n'en sont toutefois pas moins notables. Le drapé est ainsi organisé de manière moins imaginative, moins variée, en particulier sur les jambes. La suggestion du mouvement paraît en outre largement artificielle, la figure étant trop fermement campée sur ses jambes pour que l'on imagine réellement qu'elle soit en train de se mouvoir. La sculpture de Metz prend au demeurant nettement moins position dans l'espace que sa consœur, l'artiste n'ayant réellement détaché aucune des parties du corps du bloc de pierre qui lui a servi à concevoir la figure. Enfin, d'un point de vue stylistique, il y a une profonde différence entre la massivité de cette représentation – que les bras de la déesse mosellane paraissent épais ! – et l'élégance, voire le « maniérisme », qui caractérisent celle de Langres.

L'identification des attributs de la déesse retrouvée à Metz pose problème, si l'on excepte bien entendu le large globe sur lequel elle est sculptée. De l'objet tenu de la main droite, il ne subsiste que des vestiges ; ils sont totalement illisibles. L'attribut qu'elle tenait dans la main gauche est en revanche partiellement conservé sous la forme d'une hampe, que l'on a proposé d'identifier comme les restes d'un gouvernail. C'est toutefois peu probable, cet attribut n'étant jamais ainsi porté par la Victoire, du moins à notre connaissance. Dès lors, ne s'agirait-il pas simplement de la tige d'une palme, dont le feuillage est d'ailleurs encore partiellement préservé sur l'épaule ? Il est vrai que l'on peut légitimement s'étonner de l'épaisseur de cette tige, si c'est bien un motif de ce type qu'il convient de reconnaître ici ; à cette objection, on peut toutefois répondre que sur certains reliefs, comme celui de l'*Arcus nouus* à Rome<sup>26</sup>, cet élément de la palme est représenté de la même manière, à savoir sous l'aspect d'une longue et épaisse haste.

Pour conclure à propos de ces rondes-bosses, il faut ajouter que le Musée de la Cour d'Or de Metz possède un fragment dans lequel on reconnaît habituellement la seule partie conservée d'une autre grande statue de Victoire<sup>27</sup>. D'un diamètre de quarante-huit centimètres, il conserve seulement un pied posé sur un globe, lui-même soutenu par un *putto*. La Victoire n'est toutefois pas la seule divinité juchée ainsi sur la sphère terrestre ; citons,

par exemple, le cas de Neptune ainsi qu'il apparaît parfois sur le monnayage augustéen<sup>28</sup>. Il convient donc de demeurer prudent vis-à-vis de cette interprétation.

Le tableau ne serait naturellement pas complet si nous n'évoquions pas les Victoires les plus fameuses de Gaule, mais depuis longtemps disparues, celles qui ornaient l'autel fédéral de Lyon<sup>29</sup>. On possède un médiocre reflet de leur aspect originel grâce au monnayage. Si l'on se fie aux monnaies, leur conception était très différente de celle des sculptures de Langres et de Metz : arborant comme celles-ci palme et couronne, elles étaient toutefois figées, semble-t-il, et non en mouvement. Cette caractéristique a fait penser que l'on aurait un reflet plus exact de ces œuvres dans un bronze de vingt-trois centimètres découvert en 1866 dans la Saône<sup>30</sup>. Avouons cependant que le rapprochement n'emporte pas nécessairement l'adhésion. Et l'on peut de surcroît légitimement s'étonner que si c'est effectivement ce modèle qui ornait l'un des plus fameux monuments de Gaule, il n'ait jamais été reproduit sous une forme lapidaire dans cette partie de l'Empire romain.

En conclusion, la Victoire de Champigny se rattache donc à un modèle iconographique très courant en Gaule, uniquement concurrencé par celui de la Victoire ciselant un bouclier, dont les représentations sont cependant presque toutes concentrées sur le Rhin. La principale originalité de la sculpture est son traitement sous la forme d'une grande ronde-bosse ; on ne connaît en effet que très peu de pièces gallo-romaines de dimensions comparables.

#### 4. Fonction et datation de la Victoire de Champigny

Il est nécessaire, pour conclure, de poser les questions de la fonction et de la datation de cette Victoire. Disons d'emblée que nous ne sommes en mesure d'apporter de réponse réellement satisfaisante ni à l'une, ni à l'autre de ces interrogations ; tout au plus nous contenterons-nous, dans cette dernière partie, de livrer quelques éléments de réflexion à ce propos.

Pour ce qui est de la fonction de la Victoire de Champigny, elle ne saurait naturellement être déterminée que si l'on entamait des fouilles à l'emplacement de sa découverte. Cela a été fait en 2009, mais de manière très partielle malheureusement, sous la forme d'un simple sondage archéologique mené par Serge Février<sup>31</sup>.

26. Vollkommer 1997, 242, n°24.

27. Espérandieu, Lantier 1907-1966, V, n°4311.

28. Arnaud 1984, 102.

29. Audin, Quoniam 1962.

30. Boucher 1976, n°94.

31. Février 2009.



Fig. 8. Nymphe de Colmier-le-Bas, calcaire local, Lg. 87 cm, H. 50 cm, ép. 30 cm  
(Musée d'Art et d'Histoire, Langres, cliché de l'auteur).

L'opération a permis de déterminer que le monument auquel était intégrée la sculpture était délimité par un mur d'enclos quadrangulaire, ainsi qu'en témoigne la découverte d'un chaperon. Elle a également livré de petits éléments sculptés, dont un fragment de frise d'esses, mais cela est d'évidence très insuffisant si l'on cherche à déterminer l'aspect originel du monument. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que celui-ci s'élevait en bordure immédiate de la voie romaine, à un point élevé de celle-ci, et était donc visible de loin.

Dans le rapport du sondage, Serge Février émet hypothèse selon laquelle ce monument pourrait être un édifice funéraire. Cette hypothèse se heurte toutefois, d'une part, à l'examen du dossier iconographique, d'autre part, à l'étude des conditions dans lesquelles ont été exhumées les autres statues de même type. Pour ce qui est du premier élément, on ne peut que noter que si l'on excepte les sarcophages, qui n'ont d'ailleurs été produits en Gaule que pour une petite partie d'entre eux, la Victoire ne semble pas appartenir au répertoire funéraire habituel de l'art gallo-romain. Pour ce qui est du second élément, on ne peut que constater que les autres rondes-bosses de même type ne proviennent pas de contextes sépulcraux. On aurait pu le penser pour la Victoire de Metz, découverte au Sablon, une zone traditionnellement considérée comme l'emplacement de la principale nécropole de *Diiodurum*. La relation de la découverte par Charles Abel, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ne plaide toutefois nullement en ce sens et le mobilier exhumé dans le secteur montre de manière indubitable que voisinaient

ici espaces funéraires et sacrés<sup>32</sup>. En l'état actuel des connaissances, la fonction religieuse paraît donc difficilement contestable. Et si l'on cherche véritablement un exemple de comparaison qui nous permettrait d'imaginer la manière dont était originellement mise en scène la Victoire de Langres, peut-être est-ce vers la fameuse Minerve *Victrix*<sup>33</sup> qui s'élève dans un enclos de l'un des secteurs culturels d'Ostie qu'il convient de tourner son regard<sup>34</sup>.

La question de la datation de cette pièce nous semble autrement plus délicate. Dans une précédente publication, nous avons cherché à démontrer que nous ne disposions, pour dater les sculptures du Nord-Est de la Gaule, que de très peu d'éléments objectifs<sup>35</sup>. On ne peut en effet généralement s'appuyer que sur l'examen du style pour mener à bien l'exercice de datation ; or les évolutions stylistiques dans la région sont très mal connues, notamment parce que nous ne savons presque rien du mode de fonctionnement des ateliers locaux et régionaux. Tout au plus nous semble-t-il donc permis de supposer que cette sculpture prend place au moment où s'épanouit la production des officines régionales, un *floruit* qui se situe entre la fin du I<sup>er</sup> siècle et le début du III<sup>e</sup> siècle. Il n'y a pas de raison de penser, en effet,

32. Abel 1891-1892, 204.

33. Keyes 1912.

34. Que Maria-Pia Darblade-Audouin soit ici remerciée pour cette judicieuse suggestion.

35. Castorio 2009.

que cette pièce de très bonne qualité soit l'œuvre d'imagiers étrangers à la région. La Victoire de Champigny n'est en effet pas la seule sculpture peu connue ou inédite qui témoigne à la fois du bon niveau atteint par certains artistes lingons et de la pénétration des modèles classiques dans la production régionale. On en voudra pour preuve une ronde-bosse inédite (**fig. 8**) découverte à Colmier-le-Bas en 1990, à une trentaine de kilomètres à l'ouest de Langres – elle est conservée au Musée d'Art et d'Histoire. D'une longueur d'un mètre, elle représente une jeune femme dénudée, reposant sur le flanc gauche. Son torse est relevé ; il s'appuyait sans doute sur un élément aujourd'hui disparu. Des traces d'arrachement indiquent que sa main droite était portée à l'épaule gauche. La draperie, au plissé tendu et serré, couvre le bas du corps ; l'un des pans passe dans le dos et réapparaît autour du cou. Le corps est modelé avec soin, ainsi qu'en témoignent les deux rides sculptées au-dessus du pubis. On aura reconnu dans cette figure celle d'une nymphe, dont le modèle est à chercher dans la statuaire d'époque hellénistique<sup>36</sup> et dont on connaît d'autres exemples en Gaule, provenant notamment d'Aix-en-Provence<sup>37</sup> et de Boulogne-sur-Mer<sup>38</sup>. Si le relèvement du torse est, certes, un peu violent, il s'agit néanmoins d'une sculpture de bonne facture, dont le contexte de découverte est cette fois bien connu : la pièce ornait en effet la riche *uilla* d'un grand propriétaire rural, visiblement soucieux d'affirmer sa romanité en commandant à des artistes locaux des œuvres inspirées de modèles helléniques, manière pour lui de faire la démonstration de son goût pour la culture classique et de son appartenance à la *koinè* socioculturelle gréco-romaine.

## Bibliographie

**Abel 1891-1892** : C. Abel, La *dea Icouellauna* et la *dea Victoria* au Sablon, près Metz, *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, 73, 1891-1892, 201-209.

**Audin, Quoniam 1962** : A. Audin, P. Quoniam, Victoires et colonnes de l'autel fédéral des Trois Gaules : données nouvelles, *Gallia*, XX, 1, 1962, 103-116.

**Arnaud 1984** : P. Arnaud, L'image du globe dans le monde romain, *Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité*, 96, 1, 1984, 53-116.

**Bauchhenss 1984** : G. Bauchhenss, *Corpus signorum imperii romani : Corpus der Skulpturen der römischen Welt. Deutschland. Band II, 2. Germania Superior. Die grosse Iuppitersäule aus Mainz*, Mayence, Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 1984, 37 p., 36 pl. h.-t.

**Bauchhenss, Noelke 1981** : G. Bauchhenss, P. Noelke, *Die Iupitersäulen in den germanischen Provinzen* (Beihefte der Bonner Jahrbücher, 41), Cologne,

Rheinland-Verlag GmbH, Bonn, Rudolf Habelt Verlag GmbH, 1981, 515 p. 103 pl. et 10 cartes h.-t.

**Belot, Canut 1997** : E. Belot, V. Canut, *Le cru et le cuit. Dieux oubliés et pots cassés en Boulonnais*, Boulogne-sur-Mer, Service archéologique municipal, 1997, 6, 27-29.

**Boucher 1976** : S. Boucher, *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule pré-romaine et romaine* (Bibliothèque de l'École Française de Rome, 228), Rome, École Française de Rome, 598 p., 24 cartes, 101 pl.

**Castorio 2009** : J.-N. Castorio, La sculpture d'époque romaine dans le sud de la Gaule mosellane : « ateliers », styles, chronologie, in : V. Gaggadis-Robin, A. Hermay, M. Reddé, C. Sintès (éd.), *Les ateliers de sculpture régionaux : techniques, styles et iconographie. Actes du X<sup>e</sup> colloque international sur l'art provincial romain, Arles et Aix-en-Provence, 21-23 mai 2007*, Aix-en-Provence, Arles, Centre Camille Jullian, Musée départemental Arles antique, 2009, Arles, 565-573, 3 fig. et 2 tabl. dans le texte.

**Cleary 2008** : S. E. Cleary, *Rome in the Pyrenees. Lugdunum and the Convenae from the First Century BC to the Seventh Century AD*, Londres, New York, Routledge, 2008, 31-34.

**Darblade-Audouin 2006** : M.-P. Darblade-Audouin, *Nouvel Espérandieu : recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule. Tome II. Lyon*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, H. Lavagne (dir.), 2006, 77-79.

**Deckers, Noelke 1980** : J. Deckers, P. Noelke, *Die römische Grabkammer in Köln-Weiden* (Rheinische Kunststätten, 238), Cologne, Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, 1980, 24 p., 25 fig. dans le texte.

**Desvoyes 1963** : R. Desvoyes, Glanes et notules. Ange ou Victoire ? *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Art de Langres*, 13, 190, 1963, 351-552.

**Dupère 2003** : B. Dupère, *Le site de Champigny-lès-Langres. État actuel de la recherche*, Paris, Université de Paris IV-Sorbonne, U.F.R. d'Art et d'Archéologie, École doctorale VI Histoire de l'Art et Archéologie, mémoire de D.É.A., F. Baratte, M. Joly (dir.), 2003, 209 p., 71 fig.

**Espérandieu, Lantier 1907-1966** : E. Espérandieu, R. Lantier, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, Paris, Imprimerie Nationale, 1907-1966, XV tomes.

**Février 2009** : S. Février, *Champigny-lès-Langres (Haute-Marne). Chemin rural n°1 de Champigny-lès-Langres à Peigney. Opération de sondage archéologique (autorisation n°2008/266). Rapport de sondage*, S. 1., 2009, n. p., 33 fig. h.-t.

**Gaggadis-Robin 2005** : V. Gaggadis-Robin, *Les sarcophages païens du Musée de l'Arles antique*, Arles, Éditions du Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2005, 197-201, 332 p.

**Gros 1979** : P. Gros, Pour une chronologie des arcs de triomphe de Gaule Narbonnaise, *Gallia*, XXXVII, 1, 1979, 55-83.

**Hölscher 1967** : T. Hölscher, *Victoria romana : archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr.*, Mayence, von Zabern, 1967, 195 p.

**Keyes 1912** : C. W. Keyes, Minerva Victrix? Note on the Winged Goddess of Ostia, *American Journal of Archaeology*, 16, 4, 1912, 490-494.

**Linant de Bellefonds 1997** : P. Linant De Bellefonds, *Nike (in periphéria orientali)*, in : *Lexicon iconographicum mythologiae classicae. VIII. Thespiades-Zodiacus et supplementum Abila-Thersites*, Zürich, Artemis-Verl, 1997, 879-882.

**Picard 1977** : G. C. Picard, *Imperator Caelestium*, *Gallia*, XXXV, 1, 1977, 89-113.

**Sprater 1947** : F. Sprater, *Ein römisches Grabdenkmal von Bierbach (Saar). II. Auflage*, Spire, Verlag des Historischen Museums der Pfalz, 1947, 19 p. 8 fig. dans le texte, IV pl. h.-t.

**Thévenard 1996** : J.-J. Thévenard, *Carte archéologique de la Gaule, 52/1. La Haute-Marne*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Ministère de la Culture, Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, C.N.R.S., M. Provost (dir.), 1996, 150-151, fig. 94.

**Vollkommer 1997** : R. Vollkommer, *Victoria*, in : *Lexicon iconographicum mythologiae classicae. VIII. Thespiades-Zodiacus et supplementum Abila-Thersites*, Zürich, Artemis-Verl, 1997, 239-269.

**Wolf 2002** : C. M. Wolf, *Die schlafende Ariadne im Vatikan. Ein hellenistischer Statuentypus und seine Rezeption* (Schriftenreihe Antiquitates, 22), Hambourg, Kováč, 2002, 371 p.

36. Wolf 2002.

37. Espérandieu, Lantier 1907-1966, III, n°2461.

38. Belot, Canut 1997, 27-29.

# Eros, trapézophore et barbare de l'amphithéâtre de Metz-*Divodurum*

**Séverine Blin**

ATER en Archéologie grecque et romaine, Université de Strasbourg  
Chercheur associé IRAA du CNRS et UMR 7044 (Archimède)

## Résumé

La fouille menée entre 2006 et 2008 sous la direction de F. Gama (INRAP), à l'emplacement du futur musée Pompidou de Metz, a mis au jour un secteur d'habitat privé, ainsi qu'une partie de la vaste esplanade qui entourait l'amphithéâtre. À côté des éléments architecturaux qui composent la majorité des découvertes, on a identifié trois pièces sculptées qui ont pu appartenir au programme décoratif de l'édifice de spectacle et de ses annexes. La première pièce est un relief très fragmentaire d'Eros. La seconde, une figure juvénile masculine adossée à un pilier et surmontée d'une tablette à front haut, présente toutes les caractéristiques morphologiques d'un trapézophore. Elle appartient à une catégorie bien étudiée en Italie du nord, mais qui reste peu identifiée dans les provinces gauloises. La dernière pièce, une tête masculine barbue, appartenait à un haut relief. On peut raisonnablement l'attribuer à un programme sculpté de l'amphithéâtre.

**Mots-clefs :** Amphithéâtre, Metz-*Divodorum*, trapézophore.

## Abstract

The excavation conducted between 2006 and 2008, under the direction of F. Gama (INRAP), on the site of the future Pompidou museum of Metz, has revealed a private housing sector, as well as part of the vast promenade surrounding the amphitheater. Besides the architectural elements, which comprise the majority of the findings, three carved pieces belong to the decorative program of the entertainment building and its annexes. The first piece is a very fragmentary relief of Eros. The second one, a young male leaning against a pillar topped by a high tablet, has all the morphological characteristics of table legs or *trapezophorum*. It belongs to a small well-studied category of material from northern Italy, but which are also found in the provinces of Gaul. The Italian series reveal the iconographic diversity of these decorative sculptures, which are either in marble or in limestone. However, they are less known in Gaul, where they remain insufficiently studied. The last piece, a bearded male head, is in high relief and is part of the decorative program attributed to the amphitheater.

**Keywords:** Amphitheater, Metz-*Divodorum*, *trapezophorum*.



Dans la bibliographie afférentes aux édifices de spectacle, notamment celle qui porte sur les amphithéâtres, les très rares reliefs qui sont mentionnés permettent à peine de se faire une idée des programmes iconographiques qui s’y déployaient. La principale explication de cette situation documentaire est naturellement l’ampleur des démantèlements que ces grands monuments publics ont subis durant l’Antiquité tardive et l’époque médiévale. Il faut ajouter à cela que les explorations archéologiques, qui ont souvent eu lieu durant le XIX<sup>e</sup> siècle ou les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, n’ont pas toujours permis de recueillir, puis de recenser avec toute la précision nécessaire, les *membra disjecta* les plus fragmentaires qui étaient mis au jour à l’intérieur ou aux abords de l’édifice. Il est vrai aussi que, si on associe spontanément les théâtres au monde et au pouvoir des images, c’est loin d’être le cas pour les amphithéâtres considérés le plus souvent comme de simples édifices techniques. Nous verrons que ce n’est peut-être pas toujours le cas. L’*Amphitheatrum flavium* présentait, par exemple, un ample et riche programme sculpté, dont seulement quelques pièces sont parvenues jusqu’à nous<sup>1</sup>. Le constat est malheureusement le même pour beaucoup d’autres amphithéâtres de l’Italie romaine, ceux de Pompéi ou de Vérone constituant toutefois des exceptions par le nombre exceptionnel d’éléments de décor qui y ont été mis au jour<sup>2</sup>. Ailleurs dans l’empire, parmi les centaines d’édifices de spectacle identifiés dans la partie occidentale, en dehors de très rares cas isolés, les spoliations ont été si importantes qu’on ne peut guère y enrichir le dossier de la décoration sculptée des amphithéâtres<sup>3</sup>.

Ces considérations permettent d’apprécier l’importance de toute découverte nouvelle, surtout quand le contexte de découverte est bien connu. Pendant longtemps, et encore trop souvent aujourd’hui, on a dissocié l’étude des dispositifs architecturaux de celle de leur décoration sculptée. Or, les amphithéâtres constituaient, comme les théâtres, mais probablement dans une moindre mesure et surtout selon des modalités très différentes, des *Bildräume* tout à fait éloquentes<sup>4</sup>.

1. Pour une synthèse des éléments décorés et sculptés découverts autour du Colisée, cf. Legrottaglie 2008, 39-61.

2. Pour l’amphithéâtre de Vérone, cf. Bolla 2011.

3. Grâce à plusieurs découvertes de stèles ou d’autels, des sanctuaires de Diane Nemesis ont été identifiés dans les amphithéâtres de Carnuntum et de Virunum par exemple, cf. Boulasikis, Weber-Hiden 2011 ou pour Virunum, Gugl 2001.

4. Cette observation rejoint en cela l’approche contextuelle, celle des *Bildräume* ou espace spécifique de représentation, cf. Zanker 2000, et pour les programmes sculptés des théâtres, Rosso 2009.

## 1. La capitale de cité médiomatricque

La cité des Médiomatricque jouit durant toute l’Antiquité d’une grande prospérité économique. Les conditions de cette prospérité sont multiples. Elles reposent entre autre sur l’importance du réseau fluvial qui place cette cité de Gaule Belgique à un point stratégique, en relation avec les territoires rhodaniens et rhénans. Elle repose ensuite sur les richesses agricoles et les ressources naturelles de la cité, entre autre le sel. La capitale de cité, Metz-*Divodorum*, s’est développée au confluent de la Moselle et de la Seille. À partir d’un noyau ancien constitué par un *oppidum*, chef-lieu de la cité gauloise, la ville romaine s’étendait largement, vers l’Ouest et le Sud, sur une surface estimée à 120 hectares (fig. 1). L’organisation précise de l’espace urbain n’est pas encore connue dans tous ses détails. De fait, dans une ville comme Metz qui a connu une histoire si riche aux époques médiévales et modernes et qui se trouve aujourd’hui densément urbanisée, nos connaissances sur les phases les plus anciennes de l’histoire urbaine ne peuvent progresser qu’au rythme des fouilles préventives<sup>5</sup>. De fait, les fouilles menées dans les vingt dernières années ont démontrées l’importance de l’extension de l’agglomération vers le Sud, le long de la voie de la Meurthe. Des quartiers d’habitation s’y sont installés, accompagnés par des ateliers d’artisans mais aussi plusieurs espaces monumentaux, parmi lesquels un bâtiment rectangulaire, interprété comme un entrepôt ou des *horrea*<sup>6</sup>, et un amphithéâtre. C’est de ce dernier dont il sera question ici. À l’époque impériale, ce secteur correspond à la limite urbaine la plus méridionale. À quelques centaines de mètres plus au sud, la voie de la Meurthe est bordée à l’Est par une nécropole<sup>7</sup>.

## 2. Le quartier de l’amphithéâtre et les contextes de découverte des sculptures

Les pièces sculptées qui sont présentées dans les lignes qui suivent ont été découvertes lors de la fouille menée par l’INRAP, à proximité de l’amphithéâtre, entre

5. Un article sur l’urbanisme de la ville daté de 1984 propose une synthèse sur ce point, qui peut être mise à jour grâce aux notices sur les fouilles récentes présentées dans la *CAG*, cf. Lefèvre, Wagner 1984.

6. Il s’agit par exemple de la fouille de la place du Général de Gaulle dirigée par L. Gebus en 1994, cf. Flotté 2005, 278-280.

7. Hormis les découvertes anciennes qui avaient déjà livrées des vestiges de pratiques funéraires, la fouille menée en 2007 par Antea Archéologie du 84 au 86 avenue André Malraux a mis au jour une partie de cette nécropole (289 sépultures), cf. Barrand 2012.

2006 et 2008, sous la direction de F. Gama (**fig. 2**)<sup>8</sup>. Cette fouille préventive, menée avant la construction du nouveau centre d'art moderne et contemporain G. Pompidou de Metz, a permis d'explorer 8000 m<sup>2</sup> de terrain situé aux abords sud de l'édifice de spectacle. La partie la plus méridionale du site correspond à un quartier d'habitation composée de *domus*, malheureusement très arasées, mais qui présentaient encore, pour certaines d'entre elles, les vestiges d'une architecture et de décors soignés (mosaïque blanche et noire et *opus sectile*)<sup>9</sup>. L'autre partie de la fouille a mis au jour une partie de la vaste esplanade qui se développait autour de l'amphithéâtre. Son sol était aménagé avec des résidus de taille et de sciage des blocs, provenant probablement du recyclage des déchets du chantier de construction de l'édifice de spectacle. Un mur de clôture dont il est difficile de restituer la hauteur, délimitait ce dégagement au sud. Il était probablement destiné à séparer nettement l'espace public de l'espace privé.

L'édifice de spectacle est connu dans l'historiographie messine depuis fort longtemps. Il est attesté par les sources écrites depuis le VIII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Il a été exploré une première fois dans les années 1902 et 1903, sous la direction de E. Schramm et J.-B. Keune. Les résultats de ces fouilles ont montré l'importance et la bonne conservation des vestiges<sup>11</sup>. La plus grande longueur de l'édifice mesure 150 m, ce qui le place parmi les plus grands amphithéâtres de Gaule. Ces premiers dégagements ont également montré que le plan de l'arène était parfaitement conservé. On connaît moins en revanche le détail du décor des élévations des façades, pas plus que celui des décors intérieurs, puisque les élévations de l'édifice ont été en grande partie démantelées à partir de la fin du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

Or, il se trouve que la dernière campagne de fouilles a livré un grand nombre d'éléments architecturaux et d'éléments de mobilier en pierre, avec, parmi ces derniers, un petit nombre d'éléments sculptés.

Les contextes de leur découverte n'étant pas sans importance pour la suite, je les évoquerai brièvement. Dans l'angle sud-ouest de cette esplanade, les vestiges très érodés de plusieurs pièces avec bassin et hypocauste, ainsi qu'une cave décorée d'un *opus vittatum*

bichrome (moellons en calcaire jaune et gris), composent le plan d'un édifice difficile à restituer dans son ensemble, dont on peut seulement dire qu'il comprend un petit secteur balnéaire et une cour. Il s'agit peut-être d'une annexe de l'amphithéâtre, mais les éléments pour une interprétation plus précise manquent. C'est dans la cave que le premier élément sculpté, un fragment de trapézophore, a été découvert. Le pavement de la cour constitue le deuxième contexte de découverte des fragments de sculpture. Il était constitué d'éléments en remploi, dont les faces décorées avaient été enfoncées dans l'argile. Malgré leur état extrêmement fragmentaire, j'ai pu montrer qu'ils appartenaient à un programme cohérent et unitaire. Il s'agit de fragments de décoration pariétale en marbre, de fragments d'éléments architecturaux et, enfin, d'un fragment sculpté en haut-relief. Le dernier contexte de découverte, qui a livré des éléments lapidaires, est le comblement d'un large fossé défensif à profil en V, creusé dans l'esplanade au devant l'amphithéâtre. Ce fossé a été entièrement comblé avec des pièces architecturales, parmi lesquelles des blocs complets de grand appareil mesurant souvent plus de 2 m de long, des éléments de dallage et parmi ces *membra disjecta*, une tête d'homme barbu.

### 3. Relief à Eros

Le relief découvert parmi les remplois utilisés pour aménager la cour devant l'annexe de l'amphithéâtre a été réalisé, comme tous les autres éléments qui seront présentés par la suite, en calcaire de Norroy<sup>12</sup>. Cette pièce sculptée en bas-relief est restituée à partir d'une dizaine de fragments, dont seulement quelques uns peuvent être replacés avec assez d'assurance dans une restitution (**fig. 3**). Il s'agit de divers éléments de modelé, ainsi que des éléments des jambes gauche et droite, du bassin, de la poitrine et de la tête. Tous les fragments portent des traces de pic, qui correspondent à la retaille des parties sculptées, autrement dit au bûchage qui a eu lieu au moment du remploi. Sur chacun de ces fragments, on observe que le relief, saillant en moyenne de 7 cm, a été minutieusement décollé du nu du parement<sup>13</sup>. Les traces d'outil encore visibles permettent d'apprécier un travail de taille au ciseau et au trépan, qui a précédé un polissage minutieux sur toute la surface du modelé.

8. Je remercie F. Gama pour sa confiance, sa disponibilité et son aimable collaboration tout au long de l'étude du mobilier lapidaire. La bibliographie sur le site comprend le rapport de fouille et plusieurs articles portant sur l'abondant mobilier découvert : Gama *et al.* 2013 ; Cabart, Gama 2012.

9. Blin 2013.

10. Flotté 2005, 280-286.

11. Schramm, Keune 1902.

12. Ce type de calcaire est une pierre d'œuvre locale extraite à proximité de Metz durant l'Antiquité et dont on sait que la diffusion était très large, puisque on le retrouve tout au long de la Moselle jusqu'à Trèves et sur le Rhin, à Strasbourg ou à Mayence par exemple.

13. Il ne reste qu'une petite partie de surface lisse, qui correspond au nu du parement, conservée à l'extérieur de la jambe droite.

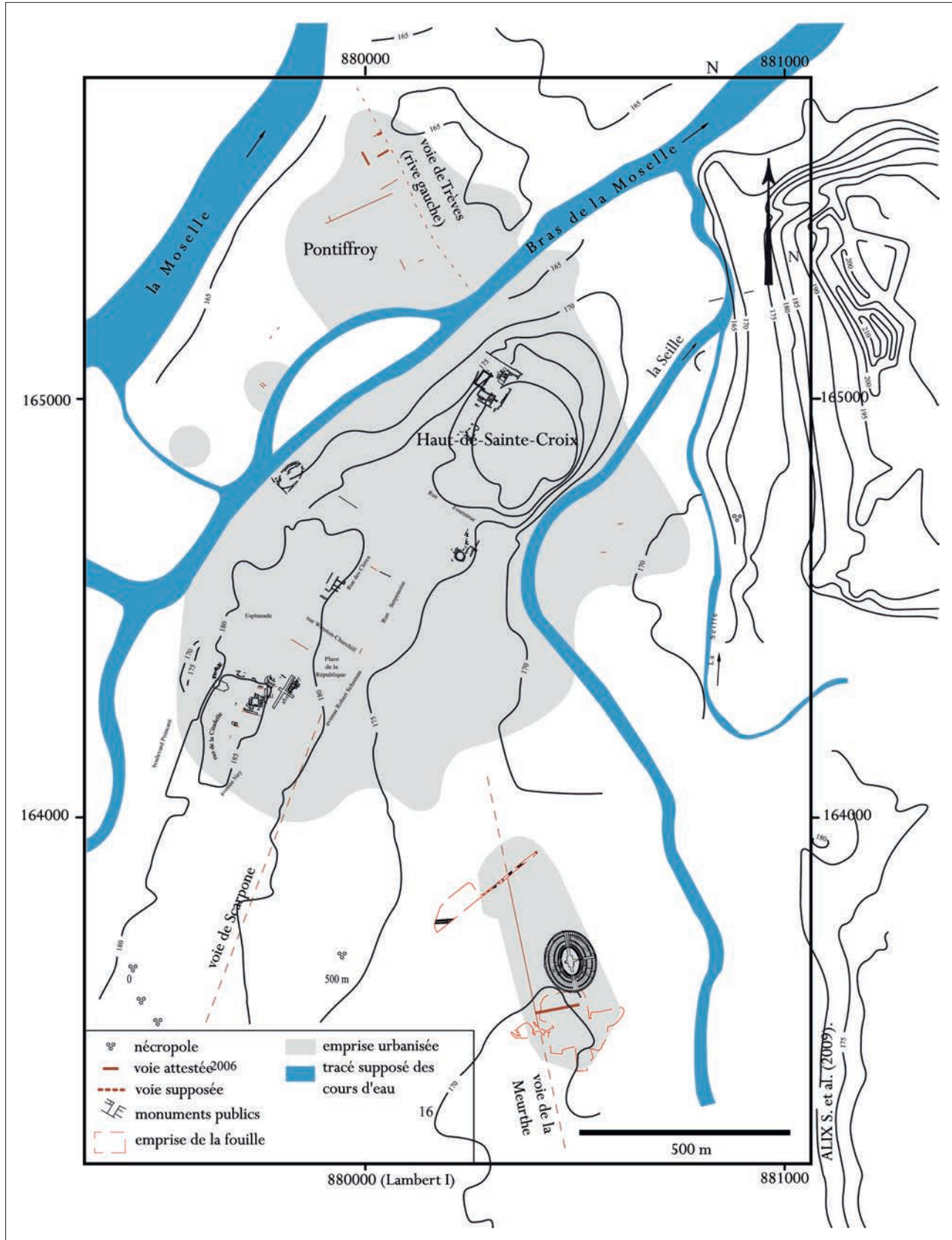


Fig. 1. Plan de Metz antique, d'après S. Alix, F. Gama, L. Gébus, M. Georges-Leroy et P. Thion 2009, Metz antique, Quartiers et faubourgs, *Archéopages*, 2009.



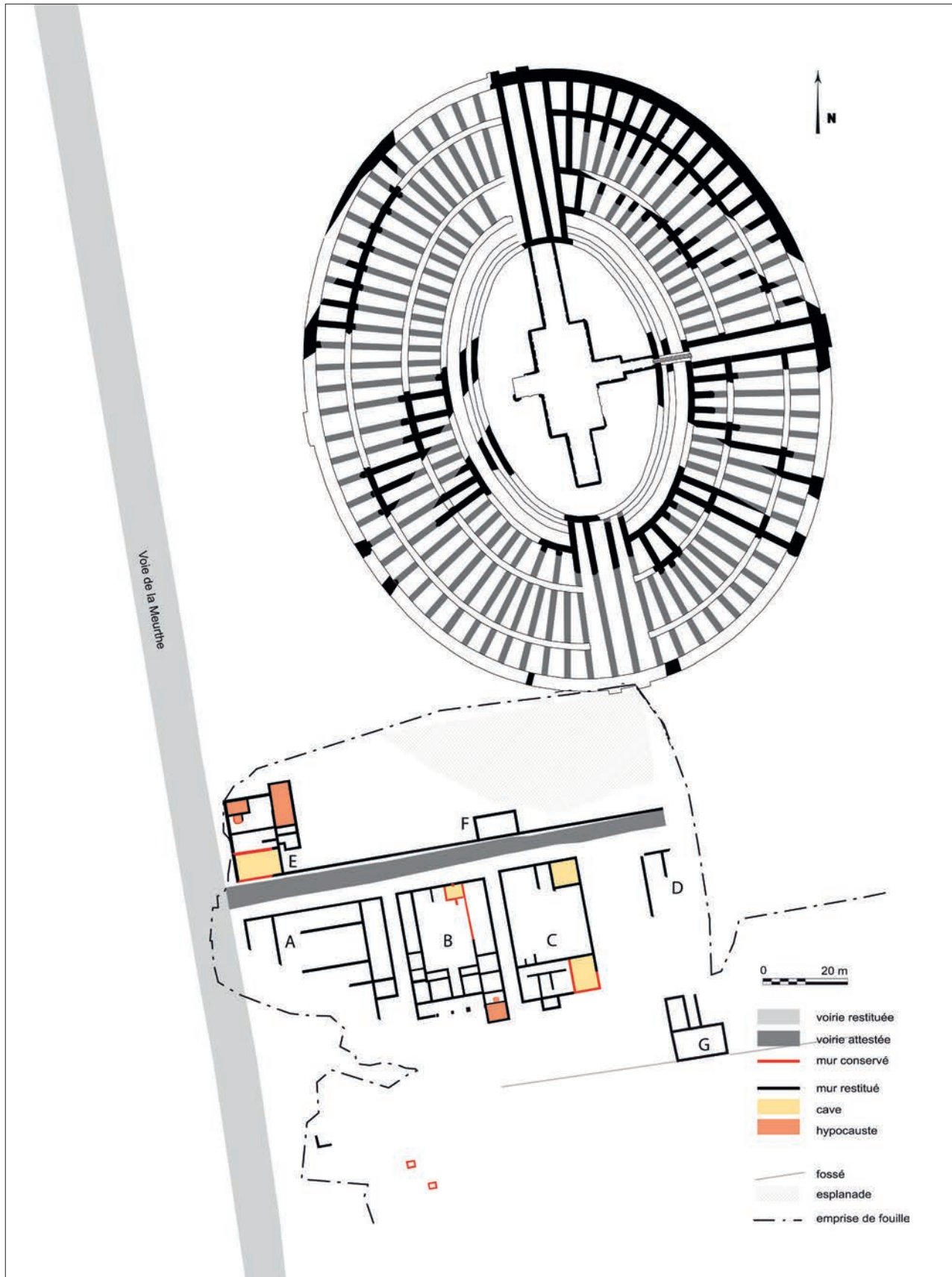


Fig. 2. Plan des vestiges du quartier de l'amphithéâtre (F. Gama).



Les fragments appartiennent tous à un élément en bas-relief d'une figure d'environ 60 cm de hauteur restituée.

Les jambes gauche et droite sont conservées en partie. La légère flexion de la jambe gauche s'explique par le déhanchement du personnage, dont le poids portait par conséquent sur la jambe droite. Les rondeurs marquées des chairs sont soulignées par de petits plis placés sur l'intérieur des cuisses et entre le bassin et les hanches. Les éléments conservés du ventre et d'une partie du torse traduisent également une anatomie juvénile, notamment au niveau du ventre et du sein gauche. Du visage, il ne subsiste qu'un fragment de l'arcade sourcilière droite, un autre de l'angle de l'œil ainsi qu'une petite partie de la chevelure. Le traitement de cette dernière signale le soin apporté au relief. Elle se compose de multiples boucles coquillées bien individualisées, percées en leur centre d'un petit trou de trépan, chacune s'accompagnant d'une légère incision sur leur pourtour, destinée à suggérer le mouvement.

L'iconographie de ce relief trouve de nombreux parallèles. La figure infantile ou juvénile à chevelure bouclée, figure à la fois très répandue et très stéréotypée dans la sculpture romaine, correspond soit à un Eros, soit à un Bacchus enfant. Le support d'origine de ce relief a malheureusement complètement disparu et rien ne permet de trancher, dans l'état actuel des choses, entre une stèle ou une frise. Mais dans la mesure où il a été découvert avec un ensemble de petits fragments architecturaux, également retailés, provenant entre autres de colonnes, de chapiteaux, de corniches et de *crustae* en marbre coloré, il est tentant de l'associer à un même programme monumental et décoratif, qui appartenait probablement à un édifice démantelé au moment de la construction de l'édifice situé au Sud-Ouest de l'esplanade, autrement dit d'après la stratigraphie au début du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.<sup>14</sup>. Si l'on veut bien suivre mon hypothèse, nous avons donc là un *terminus ante quem* précis.

#### 4. Trapézophore ou monopode

Le second fragment découvert dans l'édifice sud-ouest est dans un bien meilleur état de conservation que le précédent (fig. 4). Seul manque le lit de pose. Sur la cassure inférieure, on observe une cavité de plan carré (L. 3,5 cm, l. 3,5 cm, prof. conservée 8 cm), vestige probable d'une réparation ancienne. La partie conservée, haute de 69 cm, présente en relief assez saillant un personnage sculpté dégagé sur les trois-quarts de son volume. Le corps s'inscrit parfaitement dans le champ

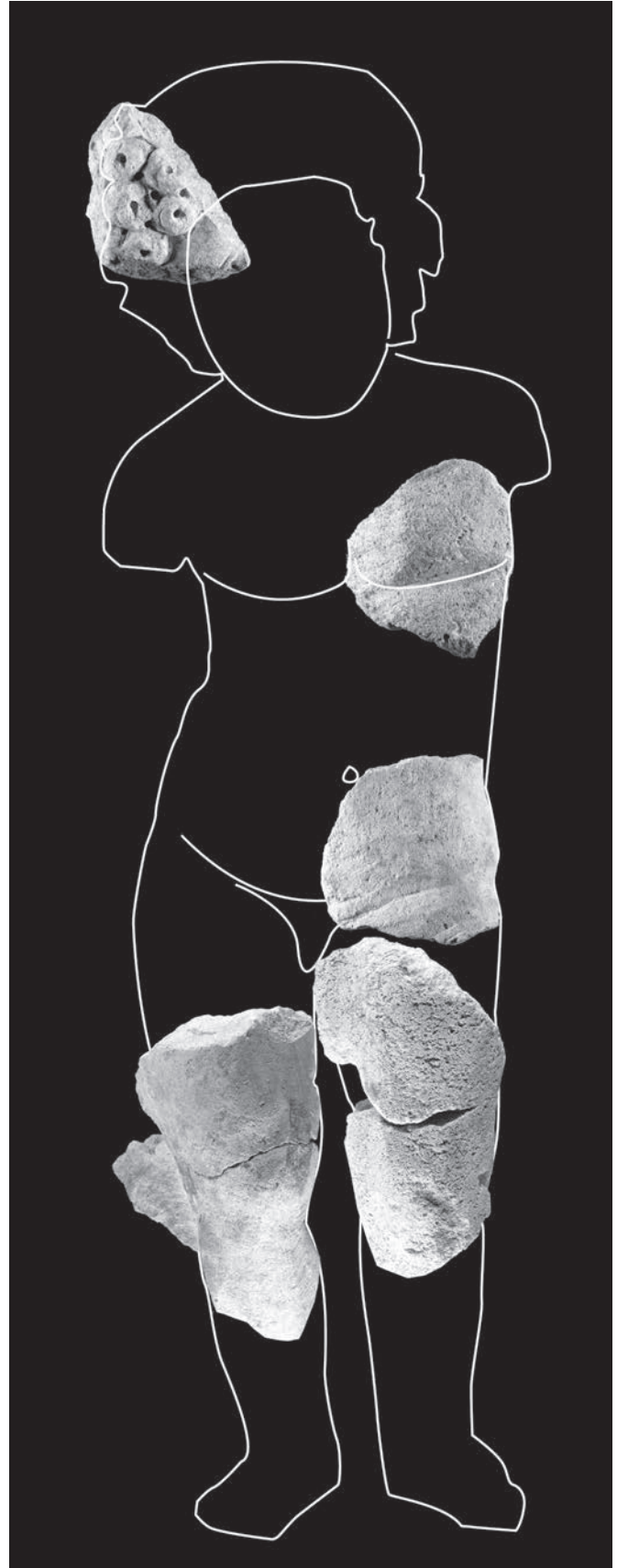


Fig. 3. Restitution du relief à Eros (S. Blin).

14. Blin 2013.



Fig. 4. Trapézophore de Metz (face arrière, profils et parement) (photo Inrap).

imposé par les limites d'épannelage du bloc. Le vêtement dépasse légèrement de part et d'autre du pilier et le masque en partie. Malgré la simplicité et la sobriété de la réalisation, la finition du modelé et du drapé témoigne tout de même du soin apporté à l'ensemble. Les faces gauche et droite du pilier sont ravalées, seule la face arrière présente un travail plus sommaire. À cet endroit, un simple petit bandeau ciselé encadre une partie centrale simplement dégrossie au pic.

Le jeune homme représenté en pied se tient de face vêtu d'un manteau. Il tient son vêtement largement relevé sur le ventre découvrant son sexe et le haut de ses cuisses. Dans le pli formé par l'étoffe ainsi relevée, il retient des fruits tous identiques, qui sont figurés sous la forme simplifiée de demi-sphères bien individualisées les unes des autres. La pondération du jeune garçon se signale par un léger déhanchement qui prend appui sur la jambe gauche, la droite étant légèrement fléchie. La jeunesse du personnage est soulignée par le modelé des jambes, longues et galbées, sans musculature excessive. Le traitement des bras est très proche. Le visage, légèrement penché vers la gauche, est inscrit dans un ovale régulier encadré d'une chevelure composée de mèches raides ramenées sur le front. L'ensemble traduit le caractère juvénile du personnage.

Cette pièce composée d'une sculpture adossée à un pilier surmontée d'une tablette saillante possède toutes les caractéristiques morphologiques des pieds de table. Nous connaissons des séries relativement riches de

trapézophores en Italie, mais le corpus des provinces gauloises reste plus restreint, sans doute faute d'identification<sup>15</sup>. Un dépouillement sérieux des réserves lapidaires permettrait probablement d'en augmenter sensiblement le nombre, car beaucoup de pièces présentant les mêmes caractéristiques morphologiques sont actuellement interprétées comme des autels. Dans les lignes qui suivent, je tâcherai de présenter une première esquisse de ces sculptures d'ameublement découvertes dans nos régions, afin de mieux apprécier la découverte de Metz.

Revenons en premier lieu sur leurs caractéristiques morphologiques, celles qui les distinguent nettement des petits autels. La principale réside dans les dimensions : la hauteur des trapézophores est toujours comprise entre 0,90 et 1,10 m, pour une longueur et une profondeur comprises entre 0,16 et 0,20 m. Le type le mieux représenté se distingue par un pied et une tablette largement saillante par rapport à la figure représentée au centre. La figure centrale, travaillée parfois en bas-relief mais le plus souvent en haut-relief, se détache très nettement du pilier, dans certains cas jusqu'au trois-quarts. Elle n'acquiert toutefois pas une complète indépendance,

15. Les mentions restent assez rares. Quelques trapézophores ont fait l'objet d'études en Bourgogne (Deyts 1984) et une série de trapézophores à figure d'Attis a fait l'objet de synthèses, cf. Picard 1956-1957 et Picard 1957.

alors qu'en Italie<sup>16</sup> et en Grèce<sup>17</sup>, les parties ornées des trapézophores sont presque complètement traitées en ronde bosse. Dans ces régions, le sculpteur cherche presque toujours à masquer ou à habiller artistiquement l'élément porteur (le pilier) derrière le personnage ou le groupe de personnages. Les rendus et les matériaux sont aussi beaucoup plus variés. Alors que les productions grecques sont souvent en marbre blanc, marbre de Thasos à Thessalonique, marbre pentélique à Athènes, les productions occidentales se signalent par un goût plus marqué pour les marbres colorés. Le luxe exprimé par ces choix qui se tournent vers des matériaux précieux, importés des carrières de l'empire (Afrique du nord, Asie Mineure, etc.) signent des pratiques décoratives très recherchées et adaptées aux programmes exceptionnels des villas impériales ou des riches commanditaires de Pompéi ou d'Herculanum. En Italie du Nord ou dans les trois Gaules, le succès de ces éléments décoratifs est remarquable, mais on se contente le plus souvent des matériaux locaux, autrement dit du calcaire.

L'iconographie des séries grecques d'époque impériale a été étudiée par Th. Stefanidou-Tiveriou. Les figures de la mythologie, Dionysos, Pan, Eros, Satyres, Héraklès, Ganymède, Léda, et Attis figurent en bonne place. Dans la partie occidentale de l'empire, on retiendra le choix de modèles canoniques issus du répertoire décoratif : rinceau, pattes de lions et tête de panthère, le tout associé à des motifs orientalisants comme les griffons. La figure d'Attis connaît également un certain succès. C'est ce que Ch. Picard mentionnait dès 1956 et qui est désormais bien documenté en Italie<sup>18</sup>. L'iconographie des modèles augustéens, identifiées parmi le mobilier en marbre des *domus* de Pompéi et d'Herculanum<sup>19</sup>, se retrouvent jusqu'en Italie du nord. À Rimini, Milan ou Aquilée, les travaux d'A. Bachetta, Chr. Giovagnetti ou de F. Slavazzi ont bien montré la diffusion d'un répertoire iconographique centré autour de la figure d'Attis (fig. 5.1)<sup>20</sup>. Dans les trois Gaules, si les formules issues des répertoires grec et romain telles que les figures mons-

trueuses de sphinges ou de griffons sont apparemment délaissées<sup>21</sup>, un recensement des productions, non-exhaustif pour l'instant, révèle la diversité et l'originalité des thèmes iconographiques choisis par les ateliers. Les figures qui en constituent le répertoire traduisent une plus grande variété, avec des personnages divins mais aussi des personnages plus communs. On peut citer quelques exemples de monopodes à figure de Dionysos (fig. 5.3)<sup>22</sup>, de Pan<sup>23</sup>, de Génie (fig. 5.4)<sup>24</sup>, d'Attis<sup>25</sup>, d'Hermaphrodite (fig. 5.2)<sup>26</sup>, de jeunes femmes (identifiée à Vénus)<sup>27</sup> ou de jeunes enfants ou d'adolescents (fig. 5.5 et 5.6)<sup>28</sup>, ou encore ce qui pourrait être associé à des scènes de genre<sup>29</sup>. Les personnages sont représentés en pied, dans une position statique, et l'amplitude de leur mouvement reste très réduite, mais leur déploiement dans l'espace permet le plus souvent de cacher au moins partiellement le pilier auquel ils sont adossés.

Les représentations de jeunes enfants ou d'adolescents, comme sur la pièce découverte à Metz, n'apparaissent que sur quelques exemples seulement : à Alésia (fig. 5.6), à Nasium<sup>30</sup> ou encore sur un élément

16. Pompéi.

17. À Rome, des exemples en marbre de prix dans De Nuccio, Ungaro 2002. En Grèce, les types de trapézophore et leur évolution ont fait l'objet d'une bibliographie plus abondante. A Délos, W. Deonna identifie le premier, les modèles du V<sup>e</sup> s. ap. J.-C. (Deonna 1938). Une petite synthèse : Bakalakis 1948 présente une petite typologie des pièces déliennes comparées à quelques autres venant d'Athènes et d'Istanbul. Plus récemment, ce sont les travaux de Th. Stefanidou-Tiveriou qui permettent de mieux connaître désormais le corpus grec d'époque impériale. La publication des pièces de Thessalonique, cf. Stefanidou-Tiveriou 1985 a été suivie de la publication de celles de l'Attique, cf. Stefanidou-Tiveriou 1993.

18. Picard 1956-1957 et Picard 1957.

19. Cf. musée de Naples : D04, 162.

20. À Rimini, Giovagnetti 1987 et à Milan, Bacchetta 2002.

21. C'est seulement en Gaule Narbonnaise que des réalisations en marbre blanc à rinceaux d'acanthé et figures de griffons ont été découvertes, comme les beaux exemplaires de Narbonne par exemple, cf. Espérandieu 1907, 716 (H. 0,85 ; ép. 0,20 m ; L. rest. de la table 1,10 m).

22. Espérandieu 1911, 3144 (Paris). H. 1,05m. Calcaire. Espérandieu 1915, 5115 (Trèves). H. 0,92 m. Calcaire.

23. Espérandieu 1907, n°240 (Auch). H. 0,3 m ; l. cons. 0,22 m ; ép. 0,12 m. Marbre blanc.

24. La pièce en calcaire est divisée en deux fragments se raccordant : Espérandieu 1910, 2284 (Entrains) et Espérandieu 1910, 2248, H. 0,35 m ; l. 0,33 m ; ép. 0,27 m et H. 0,35 m ; l. 0,29 m ; ép. 0,26 m. Ils figurent ensemble dans l'ouvrage de J.-B. Devauges, dont je remercie J. Meissonnier de m'avoir indiqué la référence, Devauges 1988, 72-73, fig. 60-61.

25. Espérandieu 1947, 7687(Mont Auxois). H. totale 1,20 m.

26. Espérandieu 1949, 8272, pl. LIII (Nevers). H. 0,76 m (la partie basse est cassée) et l. tablette sup. 0,3 m. Calcaire.

27. Espérandieu 1911, 3227 (Langres). H. 0,90 m ; L. 0,21 m ; ép. 0,20 m. Calcaire. Voir aussi Espérandieu 1911, 3408 (Châtillon). H. 1,13 m. Calcaire.

28. Espérandieu 1915, 4659 et Moitrieux 2010, 527 (Nasium). H. 1,057 m ; l. 0,27 à 0,39 m et ép. 0,15 à 0,39 m. Espérandieu 1925, 7126 (Mont Auxois). Il s'agissait alors de la première découverte de ce type sur le site, il était accompagné d'une tablette d'où la relation de H. de Villefosse à l'Académie en faveur d'un *cartibulum*, cf. de Villefosse 1914.

29. Un exemple de pied de table découvert à Mâlain renvoie à une évocation plus légère voire grivoise. Un homme nu tient de sa main gauche une bourse et de l'autre se gratte le crâne, l'objet de son indécision semble être le choix qu'il doit faire entre deux femmes dénudées placées de chaque côté. L'une et l'autre sont nues, mais tandis que la première ne dispose d'aucun attribut, l'autre porte une riche parure (boucles, collier, bracelet accompagnés d'un petit miroir), cf. Deyts, 1984 et Deyts dans Collectif 1988, pl. 105.

30. Moitrieux, Castorio 2010, 715.





Fig. 5. Trapézophores 1. Rimini, 2. Nevers, 3. Paris, 4. Entrains, 5. Nasium, 6. Alésia  
(D'après Giovagnetti 1987, Espérandieu 1949, 8272, Espérandieu 1911, 3144, Espérandieu 1910, 2284, Espérandieu 1915, 4659).



plus fragmentaire identifiée par M. Bossert à Avenches. Dans son ouvrage, É. Espérandieu identifiait la pièce découverte à Alésia comme une figure de Priape jeune<sup>31</sup>. Deux autres représentations iconographiquement très proches de l'exemplaire messin ont également été découvertes à Langres<sup>32</sup>. Elles représentent un jeune enfant aux cheveux longs et bouclés qui maintient des petits fruits ronds dans un pli de son manteau relevé, dévoilant ainsi ses jambes nues et son sexe. Cependant, comme leur contexte de découverte est perdu et que la face postérieure de ces pièces manque à chaque fois, leur fonction est difficile à interpréter. Une nouvelle fois, l'hypothèse d'une identification à Priape jeune ou à Vertumne avait été envisagée par É. Espérandieu. Si les hypothèses d'É. Espérandieu méritent d'être examinées, il importe tout de même de souligner la différence sensible entre l'iconographie habituelle de Priape et cette production provinciale. En effet, si le motif du porteur de fruit considéré généralement comme un symbole de fécondité semble assuré, en revanche le geste de dévoilement du sexe n'est pas réservé à cette divinité. On retrouve cette pose par exemple dans la représentation des Amours désarmant Mars sur les blocs d'un édifice parisien<sup>33</sup>. À Trèves également, des petites statues du sanctuaire d'Irminenwingert montrent des jeunes garçons revêtus d'un sayon qu'ils écartent tout en portant colombe ou fruits en offrande au dieu Mars. Leur présence dans le sanctuaire serait liée, selon T. Derks, à la commémoration de rites de passage de l'enfance à l'âge adulte<sup>34</sup>. Le vêtement représenté évoque des manteaux ou des tuniques, plus précisément une de ces longues tuniques en T descendant jusqu'à mi-mollet, régulièrement portée en milieu gallo-romain. Or les statues et autres représentations de Priape le montrent vêtu différemment avec une longue tunique, souvent nouée au niveau de la taille et généralement sans manches ou à manches courtes<sup>35</sup>. À

mes yeux, il n'y a par conséquent pas lieu d'identifier automatiquement ce trapézophore à un nouveau Priape.

En Gaule, on a souvent tenté d'assigner une fonction religieuse aux images qui ornent les trapézophores. En Grèce, les éléments les plus anciens et certains éléments d'époque romaine appartiennent sans ambiguïté à des contextes de sanctuaires et leur identification comme tables sacrées est assurée<sup>36</sup>. L'épanouissement de ce type de mobilier dans des contextes profanes s'accompagne d'une esthétique plus décorative et d'une plus grande variété dans le répertoire iconographique. Dans la partie occidentale de l'empire, ces éléments, en se diffusant plus largement dans le mobilier quotidien, perdent leur fonction de table d'autel au profit d'une fonction strictement décorative. Dans le cas des trapézophores à figure d'Attis par exemple, la disparition des attributs habituels de la divinité démontre combien son usage dans le répertoire décoratif doit davantage être mis sur le compte du succès des thèmes orientaux dans le décor intérieur, que sur celui d'une signification religieuse. Le danger réside dans la confusion entre la fonction de l'objet et son décor. Souvent issu de motif religieux, les figures évoquées sur les trapézophores n'en font pas pour autant l'objet d'un culte. De même, pour la figure de ce jeune homme découvert à Metz, je ne suis pas tenté d'identifier une quelconque figure de divinité, comme cela avait pu être évoqué pour les réalisations similaires découvertes à Alésia.

## 5. Tête d'homme barbu

La dernière pièce présente un rapport plus étroit avec le sujet du colloque qui porte sur la question du portrait. Il s'agit d'une tête masculine barbue qui provient des remblais, riches en éléments architecturaux, qui comblaient le large fossé défensif aménagé au-devant de l'amphithéâtre au III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Il reste uniquement la tête de cette sculpture réalisée dans un calcaire blanc de type Norroy (**fig. 6**). De grandeur naturelle, elle a été brisée au niveau du cou. L'épiderme de la pierre est abimé en plusieurs endroits. La surface semble avoir également subi le feu, une coloration brun-roux étant bien visible sur toute la partie inférieure du visage. La face arrière verticale soigneusement ravalée impose d'interpréter cet élément comme un relief et non une ronde-bosse. Par ailleurs, la partie supérieure de la tête présente une surface plane travaillée comme un lit d'attente. La pièce aurait donc probablement appartenu à un relief assis en haut-relief de grandes dimensions.

31. Espérandieu 1947, H. totale 1,04 m ; l. 0,54 m ; ép. 0,48. Voir aussi Espérandieu 1937.

32. Espérandieu 1911, 3221. H. 0,75 m. Calcaire. Espérandieu 1911, 3238. H. 0,75 m. Calcaire.

33. Ces reliefs ont suscité divers travaux, les hypothèses d'arc de triomphe ou de porte d'entrée au forum ont entre autre été évoquées, cf. Busson 1998, 437-438, fig. 321. L'étude la plus récente, celle d'H. Lavagne, fait une mise au point utile sur les travaux de ses prédécesseurs, il propose d'attribuer les blocs à un monument funéraire, cf. Lavagne 1987.

34. T. Derks, Les rites de passage et leur manifestation matérielle dans les sanctuaires des Trévires, in : D. Castella, M.-F. Meylan Krause 2008, 191-204. T. Derks, Le grand sanctuaire de Lenus Mars à Trèves et ses dédicaces privées : une réinterprétation, in : M. Dondin-Payre, M.-T. Raepsaet-Charlier, 2006, 239-270.

35. Cette observation est déjà faite par M. Fuchs dans son étude sur un personnage masculin identifié à Priape, représenté dans le cycle d'enduits peints de la villa de Meikirch.

36. G. Ch. Picard rassemble les études spécialisées sur ce sujet mais souligne leur caractère encore lacunaire, Picard 1944.

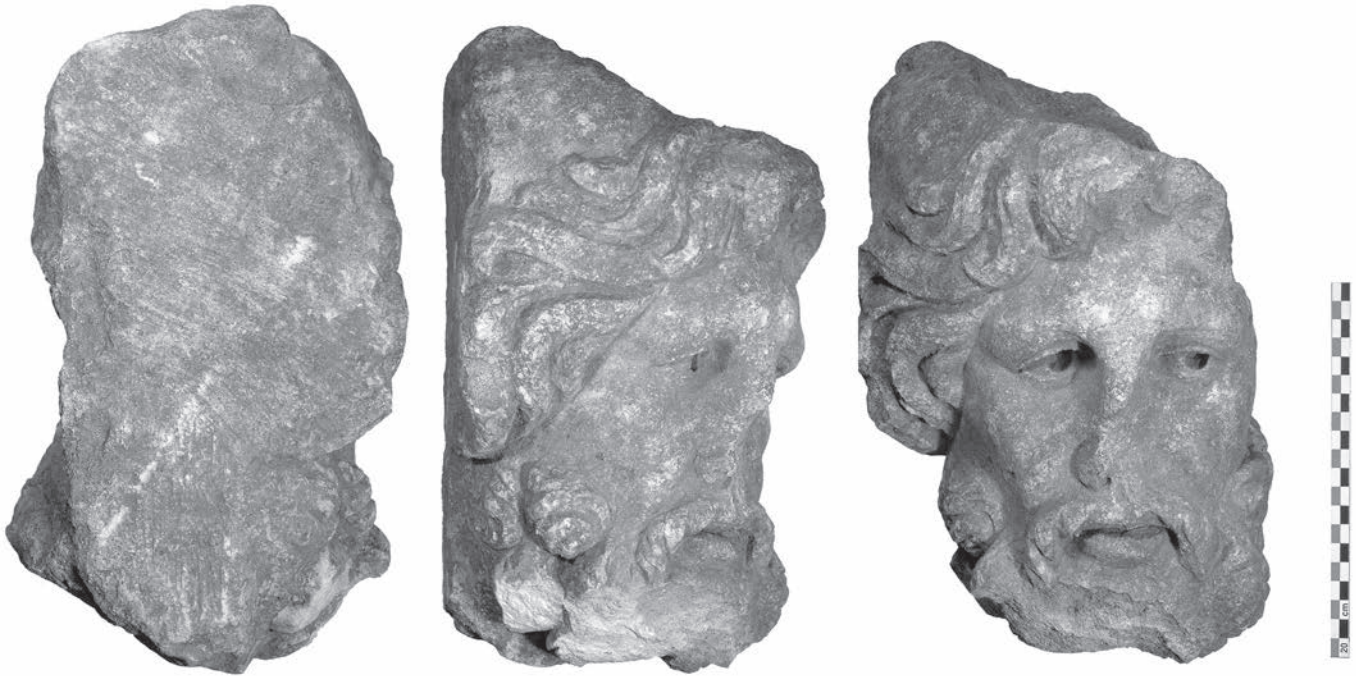


Fig. 6. Tête de barbare (face arrière, profil et parement) (photo Inrap).

Tourné à gauche et légèrement penché, le visage est entouré d'une chevelure souple et abondante et d'une barbe épaisse reliée à la chevelure. La barbe est organisée en grosses boucles. Les mèches longues et ondulées, bien visibles sur la partie droite du visage, débordent d'un couvre-chef ovoïde, entièrement lisse. Le relief prononcé des paupières épaisses fait ressortir la ligne des yeux, qui dessinent la forme d'une amande. La partie interne de l'œil est très enfoncée, tandis que le coin externe disparaît sous une arcade sourcilière proéminente. Les sourcils ne sont qu'esquissés au moyen d'une arête légèrement bombée s'estompant sur les tempes. Le traitement des yeux et de l'iris, profondément creusé, indiquent que le regard était tourné vers la gauche et orienté vers le bas. Un nez étroit et asymétrique surmonte une moustache qui recouvre, selon les endroits, partiellement ou entièrement la lèvre supérieure. Le visage est très expressif. Les joues creusées, les pommettes saillantes et la bouche légèrement ouverte avec la lèvre inférieure relâchée, donnent une expression pathétique à l'ensemble.

Le motif, très ordinaire dans l'iconographie romaine, de la figure masculine barbue rend l'identification de la découverte messine difficile. Elle a été rapprochée, au moment de sa découverte, d'une représentation de Jupiter. Cette première hypothèse n'était en effet pas contradictoire avec les dimensions, l'âge mur du personnage ou le traitement de la chevelure et celui de la barbe foisonnante. Cependant, le regard tourné vers le bas et

le caractère saisissant de souffrance ou de douleur du visage ne conviennent aucunement à l'expression dominante et triomphante d'un Jupiter. Il est vrai cependant que, selon l'éclairage et l'orientation de la tête, la perception de l'ensemble est sensiblement modifiée.

Après le caractère pathétique et les traits accusés du visage, le couvre-chef constitue l'attribut le plus intéressant. Le bonnet dont on ne conserve que la partie inférieure pourrait évoquer le bonnet phrygien, couvre-chef d'origine orientale porté dans l'iconographie romaine aussi bien par le jeune Pâris, que par le Jupiter Dolichenus de la Pannonie. Ni l'un ni l'autre ne conviennent dans le cas présent. Dans l'iconographie antique, le bonnet phrygien est souvent représenté avec des prolongements des deux côtés de la tête qui pouvaient au besoin se nouer sous le menton et servir de jugulaire, ce qui n'est pas le cas ici. La confusion entre bonnet phrygien et *pilos* est fréquente et c'est probablement ce type de couvre-chef qu'il convient d'identifier ici. Parmi les personnages qui se signalent par une chevelure abondante, un pilos et des traits parfois marqués, Ulysse pourrait être évoqué. Cependant, ce type d'iconographie n'apparaît que rarement dans des figures grandeur nature et il ne me semble pas qu'il ait été abondamment diffusé<sup>37</sup>, hormis peut-être à travers

37. Pour la grande statuaire, il faut tout de même mentionner ici le fameux groupe de Sperlonga ou la statue d'Ulysse découverte à Anticythère.

l'iconographie des sarcophages. L'ensemble des caractéristiques renvoie plus sûrement à une autre série, mieux représentée à l'époque impériale : celle qui est consacrée aux représentations de barbares orientaux. La chevelure et la barbe abondante correspondent en effet aux attributs habituels de l'iconographie des Gaulois, des Germains ou des Daces. Dans son étude sur l'iconographie des Daces, L. Velcescu a entre autre récemment démontré que chacune de ces figures étaient régies par des codes de représentation bien distincts<sup>38</sup>. Le visage masculin de Metz se rapproche ainsi de la typologie des figures de Daces par le traitement de la chevelure, où les mèches retombent librement sur le front et les tempes, tandis que la barbe est traitée en grosses boucles courtes<sup>39</sup>. La nature du couvre-chef constitue un argument supplémentaire en faveur de cette identification. Le programme architectural et décoratif du forum de Trajan et de sa colonne hélicoïdale a lancé une manière de mode et entraîné une large diffusion de ce motif dans le décor des édifices publics<sup>40</sup>. L'expression pathétique, le visage osseux, les pommettes légèrement proéminentes et le bonnet correspondant à la représentation générique des Daces sur les reliefs de la colonne Trajane ou sur les statues situées en couronnement de l'attique des portiques *Forum Trajani*. La chronologie de la construction de l'amphithéâtre de Metz entre la fin du I<sup>er</sup> siècle et le début du II<sup>e</sup> siècle ne s'oppose pas à ces rapprochements et le programme iconographique et décoratif de l'édifice de spectacle pourrait bien avoir subi l'influence des programmes impériaux urbains.

L'autre question qui reste en suspens est naturellement l'emplacement de ce relief à l'intérieur de l'édifice. Sur ce point le corpus des amphithéâtres de Gaule s'avère assez décevant, puisque nos connaissances sur leurs programmes sculptés restent assez limitées. Pourtant, on sait que les amphithéâtres étaient des lieux abondamment décorés et dans lesquels les références iconographiques devaient être nombreuses. Les textes et les représentations, comme celles du mausolée des *Haterri*, témoignent assez de l'abondance des décors au niveau des portes, des débouchés des *vomitoria*, de l'arène ou encore des grandes façades décorées du *Theatermotiv*. Récemment, la publication de G. Legrottaglie a fait le point sur les programmes iconographiques identifiés dans les amphithéâtres d'Italie<sup>41</sup>. Elle distingue ainsi plusieurs lieux

susceptibles de recevoir une décoration. Si l'arène est fréquemment évoquée comme le lieu de prédilection de support des images, c'est le cas à Pompéi ou à Vérone<sup>42</sup> par exemple, les portes et les façades constituaient également un lieu important pour l'exposition de sculptures. Les façades et les portes des amphithéâtres augustéens de Lucera ou d'Arles étaient ornées de boucliers, de lances ou de têtes de bovin par exemple.

Comme on le voit, en l'absence de corpus comparatif, c'est le contexte de découverte qui devient, à ce point de l'étude, l'élément le plus important pour tenter de restituer l'élément de sculpture ou d'architecture qui était orné de ce personnage en haut-relief et de dimensions grandeur nature. Il apparaît en effet que cette pièce sculptée n'a pas été découverte seule mais accompagnée de plusieurs dizaines d'éléments architecturaux de grande taille, puisque, comme nous l'avons dit plus haut, certains mesurent jusqu'à 2 m de long. Parmi les éléments les plus significatifs, on peut citer des blocs courants dont le parement était orné d'un faux décor d'appareil isodome, des bases de colonnes attiques, des fûts de colonne lisse, des chapiteaux ou des éléments de corniche ionique ou corinthienne. Ils appartiennent tous à une élévation de grande dimension dont l'attribution à la façade ou bien à une porte de l'amphithéâtre est très probable. Le secteur de découverte n'est d'ailleurs pas très éloigné de la porte Sud de l'amphithéâtre. Si l'on veut bien suivre mon hypothèse, cette tête de barbare, peut-être de Dace, pourrait également appartenir à ces élévations : ce serait alors, pour le moment, le seul élément de décoration sculpté parvenu jusqu'à nous.

## Conclusion

Ces trois éléments sculptés issus des abords de l'amphithéâtre de Metz fournissent un aperçu, certes très fragmentaire, de la richesse décorative que présentait l'édifice dans l'antiquité. La cité et les évergètes de la cité médiomatrique ont doté leur chef-lieu d'un des plus grands amphithéâtres de Gaule. Cependant, la nature de son élévation et son programme décoratif était jusqu'alors presque inconnue, comme c'est le cas d'ailleurs pour les élévations des autres monuments publics de la cité. Les découvertes de la fouille du quartier de l'amphithéâtre apportent sur ce point des éléments importants. Par ailleurs, l'attribution de figures caractéristiques des programmes décoratifs du II<sup>e</sup> siècle, ici des Daces témoignent d'un phénomène déjà reconnu

38. Velcescu 2010.

39. Sur ce point, voir l'analyse comparative des modes de représentations des Daces, des Celtes et des Germains dans Velcescu 2010, 39-47.

40. Velcescu 2010. L'auteur consacre une grande partie de son étude et de son catalogue aux pièces découvertes dans le forum de Trajan ou remployées dans l'arc de Constantin.

41. Legrottaglie 2008.

42. L'inventaire des groupes sculptés (pugilistes, gladiateur, etc.) de l'arène de Vérone a récemment été remis à jour par M. Bolla à partir de la documentation ancienne, Bolla 2011.



ailleurs : l'influence des programmes trajaniques sur les édifices publics des provinces occidentales et particulièrement ceux de Gaule. On pourrait s'étonner que ces figures apparaissent désormais dans le cadre du programme iconographique d'un amphithéâtre, cependant dans ces édifices, où une théologie de la victoire organisée autour des jeux de l'arène tenait une place essentielle ; la glorification de la victoire du monde romain sur le *barbaricum* relève probablement d'un *topos* répandu.

## Bibliographie

- Bacchetta 2002** : A. Bacchetta, Attis domesticus ? Un trapezoforo marmoreo al Museo Archeologico di Acqui Terme, *Acme (Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano - Milano)*, 55, 3, 2002, 237-250.
- Bakalakis 1948** : G. Bakalakis, *Ελληνικά Τραπεζοφόρα*, Thessalonique, 1948.
- Barrand 2012** : H. Barrand, *Les pratiques funéraires liées à la crémation dans les nécropoles des capitales de cités dans le nord de la Gaule Belgique au haut-empire du 1<sup>er</sup> au 3<sup>ème</sup> s. ap. J.-C : les nécropoles de Bavay (Nord), Metz (Moselle) et Théroouanne (Pas-de-Calais)*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, janvier 2012.
- Blin 2013** : S. Blin, Étude du mobilier lapidaire : entre architecture publique et privée, in : Gama et al. 2013, 321-442.
- Bolla 2011** : M. Bolla, Le sculture dell'anfiteatro di Verona, *Lanx* (Rivista di specializzazione in Archeologia dell'università degli Studi di Milano), 2011, 47-85.
- Boulasikis, Weder-Hiden 2011** : D. Boulasikis, I. Weder-Hiden, Das Nemesis-Heiligtum beim militär amphitheater, in : F. Humer, G. Kremer, *Götterbilder-Menschenbilder, Religion und Kulte in Carnuntum*, 2011, 304-316.
- Busson 1998** : D. Busson, *Carte archéologique de la Gaule - Paris 75*, Paris, 1998, 610 p.
- Cabart, Gama 2012** : H. Cabart, F. Gama, Le mobilier en verre des abords du grand amphithéâtre de Metz (Moselle), in : V. Arveiller et H. Cabart, *Le verre en Lorraine et dans les régions voisines*, Actes du Colloque International, 26<sup>e</sup> Rencontres de l'AFAV, Metz, 18 et 19 novembre 2011, Montagnac, (Monographies Instrumentum 42), 2012, 227-246 et 388.
- Carrella et al. 2008** : A. Carrella, L. A. d'Acunto, A. Inserra, C. Serpe, *Marmora Pompeiano nel Museo Archeologico Nazionale del Napoli*, Roma (Erma), 2008, 315 p.
- Collectif 1988** : Collectif, *Médiolanum une bourgade gallo-romaine : 20 ans de recherche archéologique*, Musée archéologique de Dijon, 1988, 324 p.
- De Nuccio, Ungaro 2002** : M. De Nuccio, L. Ungaro, *I marmi colorati della Roma Imperiale. Catalogo della mostra (Roma 28 settembre-19 gennaio 2003)*, Venise, Marsilio, 2002, 643 p.
- Devauges 1988** : J.-B. Devauges, *Entrains gallo-romain*, G.R.A.D.E., 1988, 382 p.
- Deonna 1938** : W. Deonna, *Le mobilier délien*, Paris, De Boccard (Exploration archéologique de Délos, XVIII, 1), 1938.
- Deyts 1984** : S. Deyts, Un pied de table trouvé à Mâlain (Côte d'Or), *RAE*, 1984, 364-365.
- Espérandieu 1907** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, I. Alpes Maritimes, Alpes Cottiennes, Corse, Narbonnaise*, Paris, Imprimerie nationale, 1907, 483 p.
- Espérandieu 1910** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, III. Lyonnaise, première partie*, Paris, Imprimerie nationale, 1910, 469 p.
- Espérandieu 1911** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, IV. Lyonnaise - 2<sup>ème</sup> partie*, Paris, Imprimerie nationale, 1911, 467 p.
- Espérandieu 1915** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, VI. Belgique, deuxième partie*, Paris, Imprimerie nationale, 1915, 468 p.
- Espérandieu 1925** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, IX. Gaule germanique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1925, 437 p.
- Espérandieu 1937** : É. Espérandieu, *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 81-4, 1937, 305-310.
- Espérandieu 1947** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, XII. Suppléments*, Paris, PUF, 1947, 47 p., 48 pl.
- Espérandieu 1949** : É. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, XIII. Suppléments*, Paris, PUF, 1949, 2 vol. 62 p., LX pl.
- Flotté 2005** : P. Flotté, *Carte archéologique de la Gaule, Metz 57-2*, Paris, 2005, 371 p.
- Gama 2013** : F. Gama, et alii, *DFS Fouille ZAC Quartier de l'amphithéâtre Metz (2008-2008)*, tome III - présentation des artefacts non céramiques, INRAP Lorraine, SRA Metz, 2013, 461 p.
- Giovagnetti 1987** : C. Giovagnetti, La cultura di Attis : a proposito di un trapezoforo riminese, *Studi romagnoli*, 38, 1987, 191-198.
- Gugl 2001** : Ch. Gugl, Nemesis in Virunum, Zwei neue Nemesis-Votivreliefs aus dem Amphitheater von Virunum, *Forum Archaeologiae*, 18/III/2001.
- Lavagne 1987** : H. Lavagne, Lutèce : le monument funéraire aux Amours de Mars et les reliefs aux têtes d'Attis, *Cahiers de la Rotonde*, 10, 1987, 37-67.
- Lefèvre, Wagner 1984** : Cl. Lefèvre, P. Wagner, Metz antique, remarques sur la connaissance de l'organisation spatiale du fait urbain, in : *Les villes de la Gaule Belgique au Haut-Empire, Revue archéologique de Picardie*, n°3-4, 1984, 149-169.
- Legrottaglie 2008** : G. Legrottaglie, *Il sistema delle immagini negli anfiteatri romani*, Bari, Edipuglia, 2008, 380 p.
- Moitrieux, Castorio 2010** : G. Moitrieux, J.-N. Castorio, *Nouvel Espérandieu : recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule. III. Toul et la cité des Leuques*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2010, 420 p., 214 p. de pl.
- Picard 1944** : G. Ch. Picard, Trapézophore sculpté d'un sanctuaire thasien, *Mon. Piot*, 40, 1944, 107-134.
- Picard 1956-1957** : Ch. Picard, Attis-Atlante et pilier du ciel, *Starinar* 7-8, 1956-1957, 15-22.
- Picard 1957** : Ch. Picard, Sur quelques nouveaux documents nouveaux concernant les cultes de Cybèle et d'Attis : des Balkans à la Gaule, *Numen* 4, 1957, 1-23.
- Rosso 2009** : E. Rosso, Le message religieux des statues divines dans les théâtres romains, in : J.-Ch. Moretti, *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux (TMO 52), 2009, 89-126.
- Schramm, Keune 1902** : E. Schramm, G. Wolfram, u. J.-B. Keune, Das grosse römische Amphitheater zu Metz, *Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde* 14, 1902, 340-430.
- Slavazzi 2001** : F. Slavazzi, *L'arredo delle domus norditaliche dall'età tardorepubblicana alla media età imperiale*, in : M. Verzar-Bass, *Abitare in Cisalpina, L'edilizia privata nelle città e nel territorio in età romana, Antichità Altoadriatiche XLIX, I*, (Atti della XXXI Settimana di Studi Aquileiesi, 23-36 maggio 2000), Trieste 2001, 2 vol., 520 p., 127-139.
- Slavazzi 2005** : F. Slavazzi, *Arredi di lusso di età romana. Da Roma alla Cisalpina*, (Flos Italiae. Documenti di archeologia della Cisalpina Romana, 6), Firenze 2005, 209 p.
- Stefanidou-Tiveriou 1985** : Th. Stefanidou-Tiveriou, *Τραπεζοφόρα του Μουσείου Θεσσαλονίκης* (Trapézophores du musée de Thessalonique), Thessalonique, 1985, 125 p.
- Stefanidou-Tiveriou 1993** : Th. Stefanidou-Tiveriou, *Τραπεζοφόρα με πλαστική διακόσμηση. Η απτική ομάδα* (Trapézophores à figures sculptées, le groupe de l'Attique), Athènes TAPA, 1993, 335 p.

**Velcescu 2010** : L. Velcescu, *Les Daces dans la sculpture romaine : étude d'iconographie antique*, Saint-Estève, Ed. les Presses littéraires, 2010, 302 p.

**Villefosse de 1914** : H. de Villefosse, Fouilles de MM. Espérandieu et Epéry - séance du 10 juillet 1914, *Comptes-rendus de l'académie des Inscriptions et Belles-lettres*, 58-5, 1914, 456-458.

**Zanker 2000** : P. Zanker, Bildräume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom. Fragen und Anregungen für Interpreten, in : A. H. Borbein, T. Hölscher, P. Zanker (éds), *Klassische Archäologie, eine Einführung*, Berlin, 2000, 205-226.

**Zuli 2007** : E. Zuli, Osservazioni su due trapezofori conservati al Museo Archeologico Nazionale di Aquileia, *Aquileia nostra* 78, 2007, 53-76.

# Le sarcophage d'un chien de chasse à Plouarzel (Finistère)

**Jean-Yves Éveillard**

Maître de conférences d'histoire ancienne, E.R.  
Centre de Recherche Bretonne et Celtique, UBO, Brest

## Résumé

Découvert en 1936 à Plouarzel (Finistère), ce coffre en granite était réutilisé comme bac à fleurs. Les circonstances de sa découverte, sa forme qui est semblable à la cuve d'un petit sarcophage, le bas-relief de la face antérieure qui représente un chien dévorant un animal, des comparaisons avec des tombes canines de l'ensemble du Monde romain, amènent à conclure qu'il s'agit en réalité du sarcophage d'un chien de chasse de l'époque romaine. Cette découverte insolite soulève la question de la circulation des modèles et de leur transposition dans des matériaux locaux.

**Mots-clefs** : Plouarzel, Finistère, coffre en granite, chien, scène de vénerie, sarcophage.

## Abstract

Discovered in 1936 in Plouarzel (Finistère), this granite chest was reused as a planter for flowers. The circumstances of its discovery, its shape, which is similar to a small sarcophagus, the bas-relief on the front of the coffin representing a dog devouring an animal, and comparisons with canine graves throughout the Roman world, lead to the conclusion that in reality we are dealing with the sarcophagus of a hunting dog from the Roman period. This unusual discovery raises the question of the circulation of models and of their implementation in local materials.

**Keywords**: Plouarzel, Finistère, granite coffin, dog, hunting scene, sarcophagus.



En 2002, nous avons porté pour la première fois à la connaissance du public ce qui se présente comme un coffre parallélépipédique en granite<sup>1</sup>. Il était alors utilisé comme bac à fleurs par son propriétaire résidant dans la commune du Conquet (Finistère). Celui-ci, intrigué par les circonstances de sa découverte que lui avait rapportées son père et par sa forme plus élaborée que celle des habituelles auges en pierre qui connaissent le même emploi, avait alors attiré notre attention. La forme et les dimensions nous avaient amené à conclure qu'il devait s'agir d'un coffre de l'époque romaine ayant abrité des urnes contenant des cendres humaines<sup>2</sup>. Le bas-relief de la face principale qui représente un chien en action pouvait se comprendre par la volonté d'un propriétaire féru de chasse de perpétuer le souvenir d'un animal auquel il était attaché. Nous devons admettre que cette interprétation ne nous satisfaisait que partiellement car sur les monuments funéraires consacrés à des humains, c'est à leur image que la place principale revient généralement. Lorsque le sculpteur ajoute un animal qui fut le compagnon du défunt il le place plutôt en position secondaire. Tel est déjà le cas des stèles funéraires de la Grèce classique où des chiens sont couramment représentés aux pieds de leur maître<sup>3</sup>. En Gaule romaine on citera comme seul exemple l'émouvante stèle du Musée d'Aquitaine de Bordeaux sur laquelle le petit Laetus serre son chat contre sa poitrine<sup>4</sup>. Mais on sait qu'il existe aussi des monuments pour lesquels les commanditaires ont choisi de faire sculpter sur leur tombe un animal seul, chien, lion, loup, mouton, coq etc.<sup>5</sup> La question n'est donc pas simple. Finalement, c'est, d'une part, la connaissance que dans le monde romain les sépultures d'animaux, en particulier de chiens, n'étaient pas aussi rares qu'on pourrait le croire et, d'autre part, l'existence de quelques monuments apparentés à celui de Plouarzel, qui nous a amené à la conclusion que l'on a affaire ici au sarcophage d'un chien de chasse<sup>6</sup>.

## 1. Origine et description du coffre

C'est en 1936 que Monsieur Marcel Burdin, amateur de vieilles pierres, acquit d'un paysan de la commune de Plouarzel (Finistère) ce coffre et le fit transporter dans sa propriété du Conquet, soit un transfert de 13 km (fig. 1)



Fig. 1. Le sarcophage de Plouarzel réutilisé comme bac à fleurs (cl. D.Burdin, vers 1970).

Les membres vivants de la famille se souviennent que le paysan, M. Le Deun, assura lui-même le transport avec sa charrette. Celui-ci disait alors l'avoir extrait du sol au cours d'un labour dans un champ qu'il exploitait à sa ferme de Kerguesten en Plouarzel. Faute de témoignages plus précis, nous n'avons pu retrouver le lieu exact de cette découverte et l'enquête sur place, en particulier sous la forme d'une prospection pédestre, ne nous a rien appris. Seuls des indices toponymiques rendent plausibles l'existence d'une *villa* dans les parages du hameau de Kerguesten. Le territoire de la commune de Plouarzel (fig. 2) possède à l'ouest une large façade maritime sur la Manche et il est limité au nord par la vallée de la rivière Ildut, où l'étain alluvionnaire fut exploité dès l'âge du Bronze<sup>7</sup>. Il est traversé par plusieurs itinéraires présumés antiques et il est parsemé d'assez nombreux sites rattachés au second âge du Fer et à l'époque romaine.

Le coffre a été taillé dans un granite qualifié par les géologues « à grain fin-moyen », à deux micas, avec présence très localisée de feldspaths porphyroïdes (expertise L. Chauris). Cette roche appelée « granite de Saint-Renan » affleure dans la partie sud de la commune, à 3 km du lieu de la découverte, ce qui permet de conclure à une fabrication locale. La forme est celle d'un parallélépipède rectangle aux parois verticales bien dressées. Les dimensions sont les suivantes : L. 0,95 m ; l. 0,51 m ; H. 0,46 m.

L'épaisseur des parois est de 0,10 m, celle du fond de 0,15 m. À l'intérieur, le fond n'est pas plat mais légèrement incurvé et les angles rentrants sont en arrondi

1. Éveillard 2002, 44-45.

2. Éveillard, Maligorne 2005, 73-74.

3. Papaioannou *et alii* 1993, fig. 679-680.

4. Coulon 2004, 104-105.

5. Koch 1984, 59-72.

6. Éveillard 2012, 49-65.

7. Giot, Lulzac 1998, 598-601.

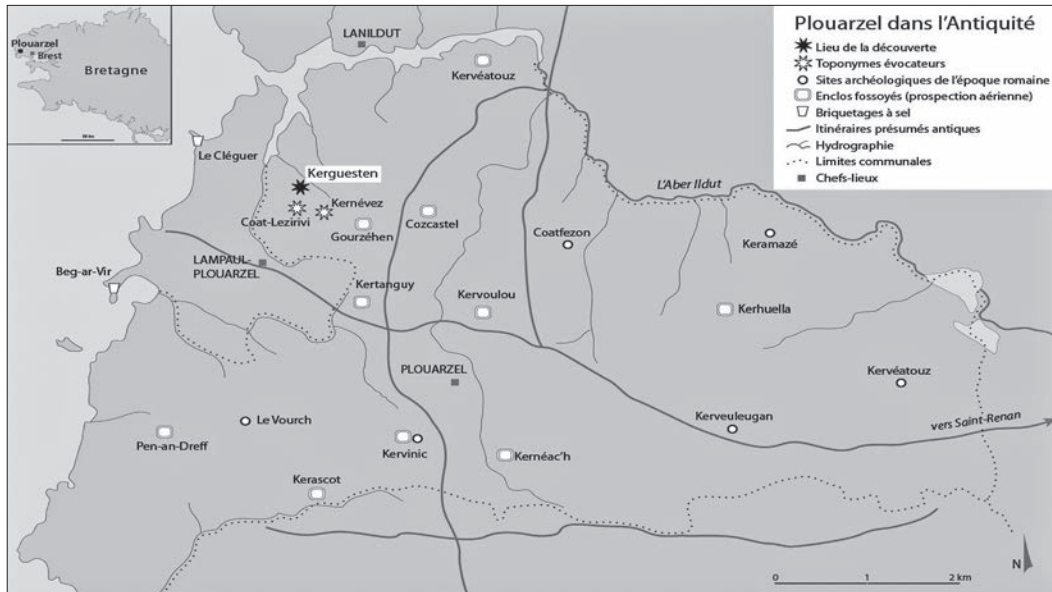


Fig. 2. Le territoire de Plouarzel dans l'Antiquité (infographie G.Couix, UBO).

(fig. 3a). Il est percé à l'arrière d'un trou de bonde qu'on aurait pu prendre pour une perforation destinée à permettre l'évacuation du jus de décomposition, comme pour certains sarcophages d'humains ; mais les traces d'outil (aiguille) qui subsistent à cet endroit suggèrent plutôt un trou d'évacuation consécutif à la réutilisation comme bac à fleurs.

La face arrière est unie et a perdu du matériau en son centre, à proximité du trou de bonde (fig. 3b). Le petit côté gauche est délimité par deux bandeaux horizontaux en relief, celui du haut, restauré au ciment par le propriétaire, large de 0,09 m, celui du bas large de 0,11 m (fig. 3c). On distingue au centre une importante inclusion de feldspath. Le petit côté droit a subi un traitement différent puisqu'il est délimité par trois bandeaux, un bandeau vertical à l'arrière reliant les deux bandeaux horizontaux (fig. 3d). Leurs largeurs sont au centimètre près les mêmes que pour le côté gauche. Mais surtout la photo permet d'observer un chanfrein légèrement incurvé qui fait la transition entre le bandeau supérieur et le fond. Ce détail qui est encore perceptible malgré l'état de conservation médiocre traduit le soin apporté par le sculpteur à l'élaboration de la pièce.

La face avant est délimitée par des bandeaux semblables, celui du haut présentant la particularité que nous avons soulignée pour le côté droit, c'est-à-dire qu'il est relié au fond par un chanfrein (fig. 4). Le bandeau inférieur fait office de sol pour une scène sculptée en bas-relief. À partir des photographies prises à différentes époques, les plus anciennes datant de l'année même de l'acquisition par le propriétaire, on mesure combien le relief s'est dégradé par suite de l'exposition continue du

coffre aux intempéries. Cette perte irréparable ne permet pas de décrire exactement la scène représentée. On reconnaît avec certitude un chien, non pas au repos mais en action. De l'animal, on distingue le museau effilé, la gueule entr'ouverte, les oreilles couchées mais dépassant légèrement du crâne, le corps allongé, les pattes antérieures tendues, le sexe mâle sous le ventre, les pattes postérieures décalées l'une par rapport à l'autre, la queue d'abord tombante puis se relevant à son extrémité. À ce dernier élément on constate l'effet de l'érosion entre les photos des années 1970 sur lesquelles il est parfaitement distinct, et les photos récentes, où il est en partie effacé. Un détail d'une photo de 1936, quoique flou, permet de mieux observer le galbe de la tête : le museau, l'os frontal, l'oreille débordant du crâne, et partant, de mieux apprécier le travail du sculpteur. Des précisions sur le pelage, la musculature, les tendons ou la présence d'un collier, comme celles qui sont habituellement données pour les chiens des sarcophages à scènes cynégétiques, sont absentes. Peut-être n'ont-elles jamais existé, le granite, matériau plus ingrat que le marbre ou le calcaire en raison du grain, ne permettant pas un fini aussi poussé.

Du décryptage de l'attitude du chien découle partiellement la tentative pour cerner son espèce. Les pattes antérieures tendues, il se penche vers un « objet » aujourd'hui plutôt informel. On aurait pu penser à une mangeoire mais en toute logique le rebord aurait caché le museau de l'animal. Il ne peut s'agir que d'un autre animal qui semble renversé sur le dos, et selon une expression utilisée par les chasseurs le chien est en train de « fouailler » dans la chair. Il est de taille plus petite et on distingue à droite de la tête du chien une forme





Fig. 3.a. Le sarcophage :  
vue plongeante  
(cl. 3 et 4 S. Goarin,  
Musée départemental  
breton, Quimper).



Fig.3b. Le sarcophage :  
face postérieure.



Fig. 3c. Le sarcophage : petit côté gauche.



Fig. 3d. Le sarcophage : petit côté droit.





Fig. 4. Le sarcophage : face antérieure.

en pointe correspondant à la propre tête de cet animal. Nous avons pensé dans un premier temps à un lièvre, ou encore à un petit sanglier auquel le sculpteur aurait donné, selon une convention couramment observée, une taille inférieure à la normale. Mais nous nous rallions aujourd'hui volontiers à la suggestion d'un auditeur de l'une de nos conférences selon lequel il s'agirait plus vraisemblablement d'un blaireau, identifiable à son long museau pointu. Quoi qu'il en soit, cette scène permet de conclure que l'on a affaire à un chien utilisé pour la chasse. Signalons déjà que sur des tombes provenant de Grèce et consacrées à des humains, des chiens ont une position très voisine de celui de Plouarzel, inclinés vers l'avant, les pattes antérieures tendues, les pattes postérieures décalées et la queue relevée, au point qu'on peut se demander si le sculpteur n'a pas eu de tels modèles sous les yeux (Koch 1984, 63, 68).

Au total, nous avons pour ce coffre en granite une organisation tout à fait conforme à celle de la cuve d'un sarcophage antique : une face principale avec un décor en relief, deux petits côtés plus simplement travaillés, et une face arrière aveugle et lisse. Les chanfreins qui relient les bandeaux plats au fond permettent même d'oser un rapprochement avec ce que Vassiliki Gaggadis-Robin appelle pour les sarcophages païens d'Arles les « sarcophages à moulures », à cette différence près qu'à Arles les moulures encadrent les quatre côtés de chacune des faces (**fig. 5**)<sup>8</sup>. Lors de la discussion qui a suivi la communication V. Gaggadis-Robin a



Fig. 5. Sarcophage dit « à moulures » (d'après : Gaggadis-Robin 2005, 234).

précisé que cette particularité était généralement celle de sarcophages d'Asie Mineure. Nous reviendrons plus loin sur ce rapprochement géographique. Le coffre de Plouarzel possédait certainement un couvercle, mais rien ne permet de dire s'il avait la forme classique d'un toit en bâtière ou s'il s'agissait d'une simple dalle plate.

## 2. Le sarcophage d'un chien de chasse

C'est donc la connaissance de l'existence de sépultures d'animaux et principalement de chiens qui nous a poussé à nous interroger sur la véritable fonction du coffre de Plouarzel. Grâce à une archéologie de plus en plus performante, les sépultures canines n'apparaissent plus comme exceptionnelles. En Bretagne, au cours de l'été 2011, lors de la fouille de la villa de La Gare à Le Quiou (Côtes-d'Armor), fut mis au jour dans un angle de la cour principale, la tombe d'un chien. L'animal avait été inhumé en pleine terre et un médaillon en terre cuite figurant un chien que l'on peut considérer comme son

8. Gaggadis-Robin 2005, 234-235 ; Koch, Sichtermann 1982, 573.



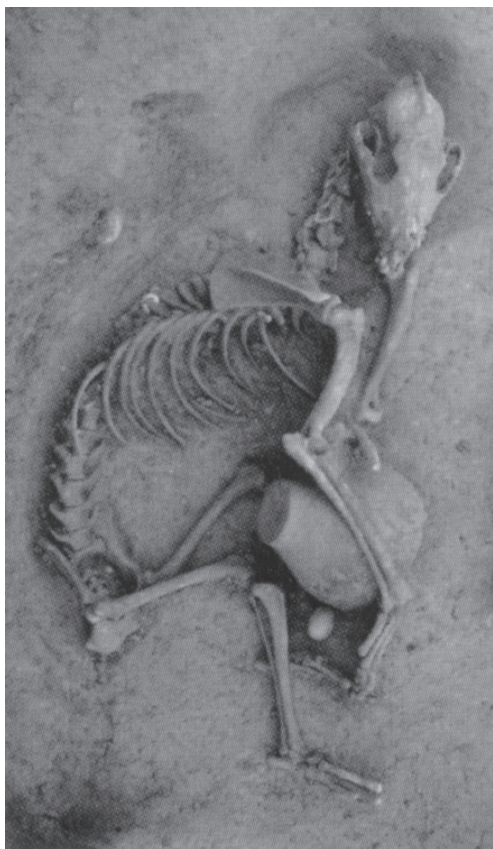


Fig. 6. Tombe de chien de Lyon-Vaise (Chastel, Plassot, Thiériot 1995, pl. 31).



Fig. 7. Stèle de la chienne Parthénopé de Mytilène (Rogge 2000, pl. 60, 1).



Fig. 8. Stèle du chien Philokynégos de Pergame (Rogge, 2000, pl. 60,2).

alter ego avait été placé à côté du corps<sup>9</sup>. En 1982, à Lyon-Vaise, dans la quartier Saint-Pierre, fut découvert un chien enterré avec un vase ovoïde (**fig. 6**)<sup>10</sup>. À Mayen (Coblence)<sup>11</sup>, la dépouille de l'animal était accompagnée d'une assiette en *terra rubra* présentant des traces de morsure<sup>12</sup>. Il est intéressant de noter que dans ces trois exemples les tombes d'animaux obéissent aux mêmes pratiques, et donc relèvent des mêmes croyances, que celles qui s'attachent aux tombes des humains : elles contiennent des offrandes censées permettre à l'être défunt d'assurer sa survie dans l'au-delà (le vase) ou

bien des objets dont ils avaient eu l'usage dans sa vie terrestre (l'assiette).

En réalité, l'existence de sépultures pour chiens était anciennement connue par des mentions dans la littérature antique, mentions auxquelles répondent les épitaphes relevées sur des monuments funéraires. Ainsi, Plutarque rapporte dans la vie de Caton l'Ancien que l'Athénien Xanthippe, fuyant vers l'île de Salamine, fit enterrer sur un promontoire son chien qui avait nagé près de sa trière (Plutarque, *Vie de Caton*, V, 4). Dans le répertoire épigraphique, l'épitaphe de la chienne Mya à Auch (Gers) (*CIL* XIII, 488) est souvent donnée en exemple : « ...Quel péché Mya que tu sois morte. Un grand tombeau te recouvre maintenant, corps sans conscience. »<sup>13</sup>. À Rome, c'est celle de la chienne Margarita (Perle)

9. Labaune-Jean, 2012, 114.

10. Chastel, Plassot, Thiériot 1995, 64-65.

11. À l'issue de notre communication M.P. Darblade-Audoïn et H. Rose nous ont fait connaître les sépultures de Lyon et de Mayen. Qu'elles en soient remerciées.

12. Grünenwald 2009, 251-261.

13. Jullian 1964, 46.

« ...La Gaule m'a vu naître, et un coquillage tiré des richesses de l'onde m'a donné un nom.... Désormais je suis morte, victime d'un accouchement malheureux et la terre maintenant me recouvre sous un marbre exigü. »<sup>14</sup>. On notera que ces deux textes précisent la nature de la tombe de l'animal.

Mais ce sont surtout des stèles où l'épithaphe est complétée par une représentation figurée de l'animal qui autorisent le rapprochement avec le bas-relief de Plouarzel. Par exemple, une stèle du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. trouvée à Mytilène (au musée archéologique d'Istanbul) montre la chienne Parthénopé sur une kliné (fig. 7). Dans l'épithaphe de six lignes, le maître lui exprime sa reconnaissance pour le plaisir qu'elle lui a procuré et ajoute qu'il sera éternellement son voisin, ce qui signifie que sa propre sépulture sera placée à côté de celle de l'animal (*IG XII*, 2, 459)<sup>15</sup>. Sur une autre stèle provenant de Pergame (III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.) ; à la Galerie Nationale d'Oslo (fig. 8) trône un puissant molosse nommé Philokynégos (« qui aime la chasse ») : « Mon nom est Philokynégos... Comme tel je bondis avec mes pattes sue l'animal sauvage » (*CIG*, 3559)<sup>16</sup>. C'est un troisième monument qui par son bas-relief représentant une scène de chasse offre le plus de ressemblance avec celui de Plouarzel. Il a fallu toute la sagacité d'un ami, Yvan Maligorne, pour le dénicher dans le mur d'une maison où il est encastré, Via del Portico di Ottavia à Rome<sup>17</sup> (fig. 9). Le chien, de grande taille et aux crocs saillants, saisit par les oreilles en s'aidant de la patte antérieure droite ce qui semble être un lièvre.

Les exemples précédents prouvent que l'usage d'incinérer des animaux domestiques et de leur consacrer une stèle, avec ou sans bas-relief, n'était pas exceptionnel. Celui de l'inhumation en sarcophage semble beaucoup plus rare, eu égard au petit nombre d'exemples que nous avons recensés. Toutefois, il est n'est pas impossible que cette pratique ait été plus répandue qu'il y paraît, lesdits sarcophages n'ayant pas été identifiés comme tels en raison de leur caractère insolite. Le professeur Guntram Koch nous a signalé un petit sarcophage en marbre conservé au Musée National d'Athènes (inv. 3783) où un chien sculpté en ronde-bosse occupe la place habituelle du défunt sur un lit funéraire (L. 0,45 ; l. 0,32 ; h. 0,50) (fig. 10)<sup>18</sup>. Ici, l'absence d'épithaphe ne permet pas d'être totalement affirmatif sur la destination de

14. Wolff 2000, 139.

15. Rogge 2000, 256 ; pl. 60,1.

16. Rogge 2000, 250-251.

17. La stèle a été encastrée avec d'autres reliefs antiques à 2,50 m de hauteur, dans la façade de la maison de Lorenzo Manilio, construite en 1468, aujourd'hui aux numéros 1-2 de la Via del Portico di Ottavia. Le texte de l'épithaphe (*Inscriptions Grecques de la ville de Rome*, n°690) n'indique pas de rapport direct avec le motif sculpté.

18. Rogge, 2000, pl. 58,1.



Fig. 9. Stèle avec un chien de chasse, Rome (cl. Y.Maligorne).



Fig. 10. Sarcophage avec chien, Musée National d'Athènes (Rogge 2000, pl. 58, 1).





Fig. 11. Sarcophage du chien Stéphanos, Musée d'Antalya (cl. G. Koch).

ce monument qui aurait pu tout aussi bien contenir les cendres du propriétaire de l'animal. Nous avons dit en introduction que certains commanditaires avaient pour leur monument funéraire fait le choix d'un animal favori plutôt que de leur propre effigie. La même incertitude n'existe pas pour le chien Stéphanos, dont le sarcophage conservé au musée d'Antalya (inv. n°016) provient de Termessos en Lycie (**fig. 11**)<sup>19</sup>. Il a été découvert dans la partie sud de la nécropole Est, à côté du sarcophage de sa maîtresse Aurélia Rhodopé. La cuve en calcaire possède les dimensions suivantes : H. : 0,43 m ; L. : 0,72 m ; l. : 0,57 m, soit des dimensions proches de celles du coffre de Plouarzel qui est cependant plus long (0,95 m pour 0,72 m). Le bord supérieur présente une feuillure pour le calage du couvercle en bâtière. Les parois sont lisses, sans sculpture. Sur un des petits côtés a été gravée une épitaphe de onze lignes en hexamètres, la dernière disant : « Je suis le chien Stéphanos, Rhodopé a érigé pour moi ce tombeau ». B. Iplikcioglu s'appuie sur l'onomastique de la dédicante pour proposer une date postérieure à 212 de notre ère.

Au total, c'est un faisceau d'indices qui nous a amené à conclure que le coffre de Plouarzel est, malgré d'importantes différences, un monument comparable à celui de Termessos, à savoir : les circonstances de sa découverte, son organisation identique à celle des sarcophages

antiques, ses dimensions et le bas-relief représentant une scène liée à la chasse.

### 3. Quelle portée pour une telle découverte ?

La conclusion à laquelle nous sommes arrivé suscite remarques et interrogations, en particulier sur ce qui touche à la sculpture en pierre dans cette contrée située à la pointe de l'Armorique. Rien ne laissait présager une telle découverte, la partie nord du département du Finistère étant particulièrement dépourvue d'œuvres de cette période. On peut tout juste signaler la statue d'un dieu de la fécondité à Plougastel-Daoulas (35 km au sud-est)<sup>20</sup> et une statuette, aujourd'hui disparue, d'un personnage féminin tenant un oiseau à Roscoff (66 km à l'est)<sup>21</sup>. Le sarcophage de Plouarzel se signale donc par sa totale originalité. Le travail, d'une qualité qu'on peut situer dans une bonne moyenne compte tenu de la nature ingrate du matériau, témoigne d'un savoir-faire indéniable de la part son auteur. Qui était-il ? Comment a-t-il pu honorer la commande qui lui avait été passée ? Avait-il déjà vu et fabriqué d'autres sarcophages, ou a-t-il reproduit un modèle dessiné qu'il s'était procuré ? C'est la question de la circulation des thèmes artistiques qui est à nouveau posée ici. Située sur la voie maritime qui relie le Golfe de Gascogne aux Îles Britanniques, l'Armorique fut dans l'Antiquité tout le contraire d'une terre isolée. Les témoignages de la fréquentation de cette voie sont multiples, depuis l'expédition de Pythéas le Massaliote dès les années 320 avant notre ère jusqu'à la fin de l'époque romaine<sup>22</sup>. Dans le domaine des arts, François Braemer est l'un des premiers à avoir attiré l'attention dans les années 1980 sur la diffusion d'œuvres sculptées le long de cette voie marchande qui venant du Sud traversait la Manche<sup>23</sup>. C'est ainsi qu'à Douarnenez, à de grandes statuettes en marbre et en calcaire importées des provinces méridionales de l'Empire<sup>24</sup> s'est ajoutée la découverte, encore récente (en 2004), d'une statue en granite d'un Neptune Hippius<sup>25</sup>. Cette découverte, dans une agglomération connue pour ses établissements de salaisons de poisson et de fabrication du *garum*<sup>26</sup>, est un témoignage probant de la circulation et de la réception des modèles « classiques », puis de leur transposition dans un matériau local. Les cavaliers à l'anguipède de

19. Iplikcioglu 1991, 39-42.

20. Éveillard, Laurent, Castel 1977, 71-92.

21. Galliou 2010, 403.

22. Galliou, Eveillard 2012, 265-287.

23. Braemer 1982, 70-84.

24. Moitrioux, Maligorne, Éveillard 2003, 574-597.

25. Éveillard, Maligorne 2009, 557-563.

26. Sanquer, Galliou 1972, 189-223.

l'arrière-pays de Douarnenez en fournissent un autre exemple. Il ne fait guère de doute qu'ils soient la reproduction des nombreux monuments connus dans les provinces germaniques et que leurs modèles aient transité à la faveur de relations maritimes avec les bouches du Rhin<sup>27</sup>. Plus près du lieu d'origine du sarcophage, d'autres découvertes archéologiques montrent que le littoral de Plouarzel était semblablement ouvert aux influences venues par la mer. C'est par exemple un petit taureau en bronze, jugé d'origine ibérique, qui fut pêché au large de l'embouchure de l'Aber Ildut, à la limite nord de la commune<sup>28</sup>. À 30 kilomètres en direction du Nord et à 7 kilomètres de la côte, la fouille du *balneum* de la grande villa de Saint-Frégant, avec ses fresques, son décor de stuc, des réglottes et des plaquettes de marbre d'importation lointaine, une amphore à huile de Bétique, ont révélé à la fois les goûts d'un riche propriétaire terrien de l'époque sévérienne et les contacts commerciaux qu'il entretenait avec les provinces méridionales du monde romain<sup>29</sup>. Par conséquent, aussi inattendue que puisse paraître la découverte en ce lieu d'un objet aussi insolite que le sarcophage destiné à un chien, la connaissance du contexte général la rend parfaitement plausible. Dans ces conditions, on ne sera pas surpris non plus que ledit sarcophage puisse présenter une parenté stylistique avec certains exemplaires de la lointaine Asie Mineure et que la position de l'animal sur le bas-relief trouve des parallèles sur des tombes de Grèce.

En guise de conclusion il suffit d'insister sur le fait que cette découverte jette un éclairage totalement inédit sur un art dont on avait jusqu'ici retrouvé que très peu de traces dans cette partie du département du Finistère. Elle fournit un nouveau jalon dans la passionnante question de la circulation des modèles pour laquelle nous avons encore beaucoup à apprendre.

## Bibliographie

**Braemer 1982** : F. Braemer, Contribution à l'étude des relations entre le monde méditerranéen et les Iles Britanniques dans l'Antiquité, in : *Océan atlantique et péninsule armoricaine, 107<sup>e</sup> Congrès National des Sociétés Savantes*, Brest, 1982, 51-84.

**Chastel, Plassot, Thiériot 1995** : J. Chastel, E. Plassot, F. Thiériot, Le quartier Saint-Pierre, La voie et les sépultures gallo-romaines, in : E. Delaval, C. Bellon, J. Chastel, E. Plassot, L. Tranoy, *Vaise, un quartier de Lyon antique*, Arch. Rhône-Alpes II, Lyon, 1995, 64-66.

**Coulon 2004** : G. Coulon, *L'enfant en Gaule romaine*, Paris, Ed. Errance, 2004, 104-105.

**Éveillard 2002a** : J.-Y. Éveillard, Notice d'archéologie finistérienne (année 2002), Ploumoguier, *Bull. de la Soc. Arch. du Finistère*, t. 131, 2002, 44-45.

**Éveillard 2002b** : J.-Y. Éveillard, Les cavaliers à l'anguipède, des monuments sculptés du Finistère à l'époque gallo-romaine, *Bull. de la Soc. Arch. du Finistère*, t. 131, 2002, 71-90.

**Éveillard 2012** : J.-Y. Éveillard, Une découverte rare : le sarcophage d'un chien de chasse à Plouarzel (Finistère), *Aremorica*, 5, 2012, Brest, CRBC, 49-65.

**Éveillard, Laurent, Castel 1977** : J.-Y. Éveillard, D. Laurent, Y.-P. Castel, Un dieu antique de la fécondité à Plougastel-Daoulas, *Bull. de la Soc. Arch. du Finistère*, t. 105, 1977, 71-92.

**Éveillard, Maligorne 2005** : J.-Y. Éveillard, Y. Maligorne, Typologie et décor des monuments funéraires de l'Armorique romaine, in : M. Sanader, A. Rendic Miocevic (éd.), *Actes du VII<sup>e</sup> colloque international sur les problèmes de l'art provincial romain*, Zagreb, 2005, 73-74.

**Éveillard, Maligorne 2009** : J.-Y. Éveillard, Y. Maligorne, Une statue de Neptune Hippius à Douarnenez (Finistère), in : V. Gaggadis-Robin, A. Hermary, M. Reddé, C. Sintès (éd.), *Les ateliers de sculpture régionaux : techniques, styles et iconographie. Actes du X<sup>e</sup> colloque international sur l'art provincial romain, Arles et Aix-en-Provence, 21-23 mai 2007*, Aix-en-Provence, Arles, Centre Camille Jullian, Musée départemental Arles antique, 2009, Arles, 557-563.

**Gaggadis-Robin 2005** : V. Gaggadis-Robin, *Les sarcophages païens du Musée de l'Arles antique*, Ed. du Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2005, 332 p.

**Galliou 2010** : P. Galliou, *Carte archéologique de la Gaule*, Le Finistère 29, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 2010, 403 p.

**Galliou 2011** : P. Galliou, Les bronzes figurés antiques découverts dans le Finistère, Statues et statuettes, *Bull. de la Soc. Arch. du Finistère*, t. 139, 2011, 210.

**Galliou, Éveillard 2012** : P. Galliou, J.-Y. Éveillard, Voie maritime et voies terrestres dans la Bretagne romaine : une rencontre obligée, in : *Actes du congrès de Brest, Mémoires de la Soc. d'Histoire de d'Archéologie de Bretagne*, t. 90, 2012, 265-287.

**Giot, Lulzac 1998** : P.-R. Giot, Y. Lulzac, Datation de l'âge du Bronze d'une exploitation de cassitérite dans le Finistère, *Bul. de la Soc. Préhistorique Française*, 95, n°4, 1998, 598-601.

**Grünenwald 2009** : M. Grünenwald, Eine Römische Hundebestattung mit Zugehörigen Fressnapf aus Mayen, *Archäologisches Korrespondenzblatt*, 39, 2009, 251-261.

**Iplikcioglu 1991** : B. Iplikcioglu, *Epigraphische Forschungen in Termessos und seinem Territorium*, I, Vienne, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991 Description : 53 p.

**Jullian 1964** : C. Jullian, *Histoire de la Gaule*, t. VI, 146, Bruxelles, Culture et Civilisation, 1964, 622 p.

**Koch 1984** : G. Koch, Zum Grabrelief der Helena, *The J. Paul Getty Museum Journal*, vol. 12, 1984, 59-72.

**Koch, Sichtermann 1982** : G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, Munich, 1982, 672 p.

**Labaune-Jean 2012** : F. Labaune-Jean, Étude du mobilier en terre cuite. 7-2 Le Luminare, *Le Quiou, Côtes-d'Armor (22). La villa de la Gare (août-sept. 2011), Rapport de fouille programmée*, Inrap Grand Ouest, Rennes, 2012, 114 p.

**Moitrioux, Maligorne, Éveillard** : G. Moitrioux, Y. Maligorne, J.-Y. Éveillard, Sur quelques témoignages du culte herculéen en Gaule, *Latomus*, t. 62, fasc. 3, 2003, 574-597.

**Papaioannou et alii 1993** : K. Papaioannou, J. Ducat, J. Bousquet, G. Touchais, *L'art grec*, Citadelles et Mazenod, Paris, 1993, fig. 679-680.

**Rogge 2000** : S. Rogge, Ewig unvergessen. Ein Sarkophage für einen Hund im Athener Nationalmuseum, *Munus, Festschrift für H. Wiegartz*, T. Matern, D. Korol (éd.), Munster, 2000, 241-264.

**Sanquer, Galliou 1972a** : R. Sanquer, P. Galliou, *Garum*, sel et salaisons en Armorique romaine, *Gallia*, 30, 1972, 189-223.

**Sanquer, Galliou 1972b** : R. Sanquer, P. Galliou, Le château gallo-romain de Keradennec en Saint-Frégant (Finistère) (premiers résultats), *Annales de Bretagne*, t. 77, fasc. 1, 163-227.

**Wolff 2000** : E. Wolff, *La poésie funéraire épigraphique à Rome*, PUR, Rennes, 2000, 157 p.

27. Éveillard 2002, 71-90.

28. Galliou 2011, p. 403.

29. Sanquer, Galliou 1972a, 163-227.





# Le thiasse marin du théâtre de Lillebonne

**Filipe Ferreira**

Doctorant contractuel

Université Paris-Sorbonne Paris-IV, UMR 8167 Orient et Méditerranée

## Résumé

Deux blocs provenant d'une frise sont actuellement exposés au Musée municipal de Lillebonne (Seine-Maritime). Présentés comme appartenant au théâtre de la capitale de cité des Calètes, le contexte secondaire dans lequel ils ont été découverts permet de remettre en question l'attribution de cette frise au monument de spectacle. Plusieurs indices tendent à les attribuer à un monument funéraire remployé pour construire un édifice de petites dimensions dans l'arène durant l'Antiquité tardive.

**Mots-clefs** : Thiasse, relief, frise, théâtre, amphithéâtre.

## Abstract

Two blocks from a frieze are currently on display in the Municipal Museum of Lillebonne (Seine-Maritime). Presented as belonging to the Roman theater of the capital city of the Caletes, the secondary context of this find allows us to question the assignment of this frieze to that entertainment building. Several clues move towards their assignment to a funerary monument that was reused to build a small building in the arena during Late Antiquity.

**Keywords**: Thiasos, relief, frieze, theatre, amphitheatre.

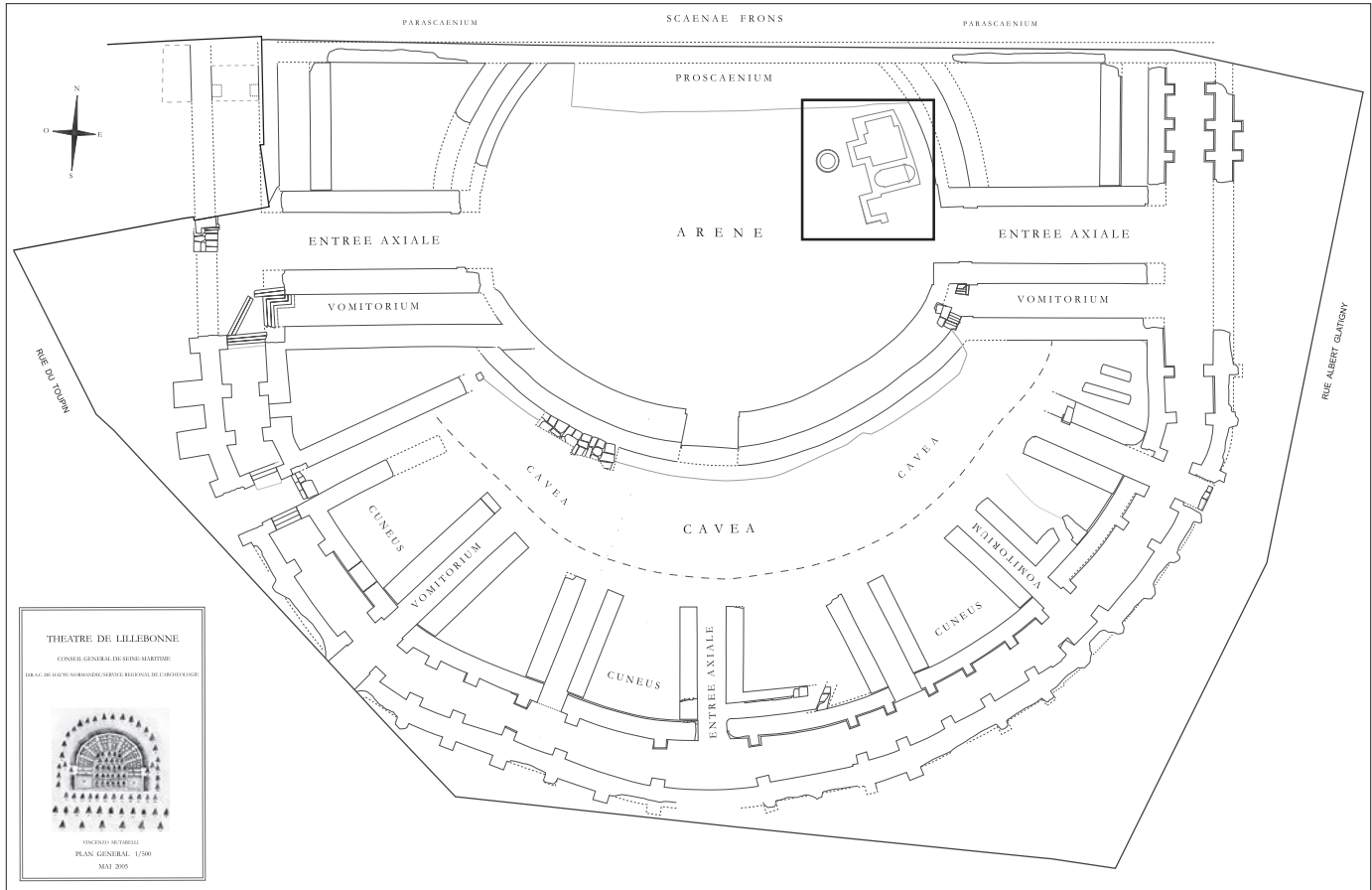


Fig. 1. Théâtre de Lillebonne. Localisation de « l'édicule » fouillé par L. de Vesly (Vincenzo Mutarelli, Service Archéologique Départemental de Seine-Maritime).

Le théâtre<sup>1</sup> de la ville de Lillebonne, situé en Pays de Caux, est probablement l'un des édifices de spectacle le mieux conservé du nord de la Gaule Lyonnaise. La trame urbaine de l'antique capitale des Calètes reste cependant mal connue<sup>2</sup>. C'est pourtant au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'ont débuté les premières explorations archéologiques de l'édifice depuis lesquelles plusieurs blocs sculptés ou épiques ont été mis au jour. Ces collections lapidaires sont réparties entre la réserve du théâtre même, celles du Musée départemental des Antiquités de Rouen et le Musée municipal de Lillebonne<sup>3</sup>.

Parmi ces blocs, figure une série découverte par Léon de Vesly en 1911 lors du dégagement de l'arène. Ils ont été extraits des fondations de ce qu'il appelle « l'édicule » (fig. 1)<sup>4</sup>, vestige supposé d'un balnéaire situé dans l'édifice alors qu'il n'était plus utilisé comme lieu de spectacle<sup>5</sup>. Après avoir remarqué que l'un des blocs était sculpté, il décide d'en extraire quelques-uns pour leur valeur plastique<sup>6</sup>. Deux d'entre eux représentent un thiasse marin et furent tirés du mur ouest, au centre du balnéaire (fig. 2).

Le premier bloc (fig. 3) mesure 0,56 m de haut, 0,92 m de long et 0,80 m d'épaisseur et figure un capriné à queue de poisson. L. de Vesly l'avait interprété comme

1. Nous emploierons ici, par convention, le nom de « théâtre » généralement employé pour désigner l'édifice de spectacle de Lillebonne sans nous attarder sur les questions typologiques que soulève l'architecture théâtrale en Gaule. Voir notamment Nieffeler 1989, 115 ; Gros 1996, 98 ; Blin 2008, 48 ; Dumasy 2012, 12-13.

2. Dorion-Peyronnet 2009, 53.

3. Je tiens ici tout particulièrement à remercier Monsieur Vincenzo Mutarelli, architecte et archéologue départemental de Seine-Maritime et Monsieur Didier Hébert, conservateur du Musée municipal de Lillebonne, pour l'accès aux réserves lapidaires du monument et aux

collections du musée ainsi qu'Emmanuelle Rosso et Yvan Maligorne pour leurs précieuses indications.

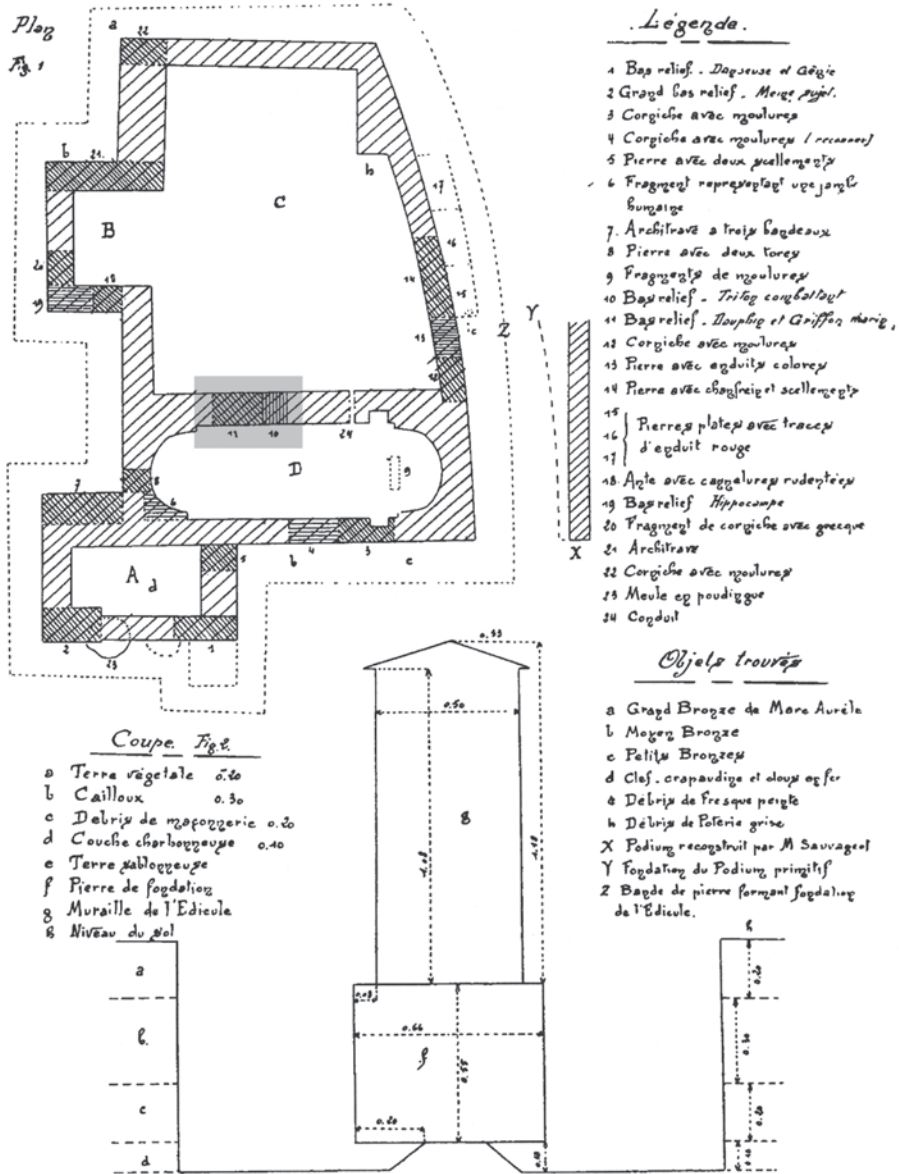
4. de Vesly 1912, 70.

5. Tougard 1911, 338 et 341.

6. Tougard 1911, 340.



L. DE VESLY.



PLAN DE L'ÉDICULE DU THÉÂTRE ROMAIN DE LILLEBONNE.

Fig. 2. Localisation des blocs en fondation de « l'édicule » (D'après Léon de Vesly 1911 Pl. IX).

un cheval marin<sup>7</sup> mais plusieurs éléments nous poussent à revoir son identification. Il porte sous le mufler une petite barbiche, ses sabots sont fourchus et on remarque au-dessus de sa tête le départ de ses cornes. Sa queue enroulée se termine par l'amorce d'une nageoire non détaillée. Ce capricorne est entouré de trois dauphins qui évoluent sur un fond traité à la ripe. Deux dauphins lui font face dans les angles supérieurs et inférieurs gauche du bloc. Un troisième est enroulé dans la queue du monstre à l'angle inférieur droit. Une autre queue y apparaît discrètement. Épais, le sillon figuré sur les becs des dauphins est lié au départ de l'œil et leurs queues effectuent un enroulement aboutissant à l'amorce d'une nageoire non détaillée. La partie supérieure de ce bloc a été retravaillée et la partie droite débitée comme le montrent les marques grossières de ciseau. Quelques traces de sciage sont également visibles sur la face historiée et la face gauche du bloc. Cette dernière se caractérise par une finition plus nette. D'autres marques sont liées à la mise en place originelle du bloc : le lit d'attente comporte un trou de louve en partie préservé, ainsi qu'une agrafe qui devait le joindre à un autre bloc. Un trou de bardage à l'avant du capricorne, témoin de la réutilisation de ce bloc, a été rebouché par les restaurateurs.

Le second bloc (**fig. 4**) constituait vraisemblablement l'un des retours de la même frise. Ses dimensions ainsi que le thème iconographique développé permettent de supposer qu'il se rattache au même ensemble que le bloc précédent. Les personnages sont entourés d'un bandeau large d'environ 5 cm, ils mesurent 0,58 m de haut, 0,68 m de long et 0,56 m de large. Deux de ses faces sont figurées, la première représente un dragon marin, ou *ketos* sur le côté gauche du bloc et un dauphin dans l'angle supérieur droit, l'autre un triton. Le *ketos* n'est pas figuré dans son intégralité, mais la crête disposée le long de son cou permet de l'identifier. Il a de grandes ailes, aux plumes larges et non détaillées. Sa queue effectue un enroulement et se termine par une nageoire trifoliée. Le dauphin évolue dans le sens opposé, et semble sculpté à partir du même carton que l'un de ceux figurés sur le bloc précédent<sup>8</sup>. Faute d'espace, le sculpteur n'a pas

représenté la queue. De l'autre côté est figuré un triton avançant vers la droite dans un mouvement de torsion très marqué. Il lève le bras dans un geste menaçant et tient probablement une longue rame, mal conservée. Le drapé présent sur son épaule est projeté vers l'arrière, il traduit un mouvement puissant renforcé par la profondeur de l'arrête dorsale. Ses membres inférieurs, semblables à ceux des monstres anguipèdes devaient probablement présenter un enroulement, ils se terminent par une nageoire trifoliée semblable à celle du *ketos*.

Outre leurs dimensions similaires, ces deux blocs présentent également les mêmes traces d'outils ou d'usage. Sur le lit d'attente, on remarque à nouveau la présence d'un premier trou de louve ainsi que celui d'une agrafe. Un trou de bardage est également effectué lors de la réutilisation du bloc sur le dos du triton. Les fonds sont traités à la ripe comme ceux du bloc au capricorne. Cadres et personnages présentent donc les mêmes dimensions et les mêmes caractéristiques stylistiques.

En 1911, Léon de Vesly attribuait ces éléments au décor d'un temple dédié à Bacchus qui aurait existé à Lillebonne<sup>9</sup>. Au fil du temps, ces blocs ont été considérés comme appartenant au théâtre et sont d'ailleurs actuellement exposés dans la salle qui lui est dédiée au musée lillebonnais<sup>10</sup>. Le contexte secondaire dans lequel ils ont été découverts nous invite à les regarder avec prudence et à remettre en question leur provenance : s'agit-il d'une frise provenant du mur de scène, situé à proximité directe de l'édicule, ou peut-être du proscenium non-fouillé du monument ?

La plupart des décors des théâtres des Trois Gaules ne nous est pas parvenue et constitue souvent un frein à leur étude<sup>11</sup>. La présence d'un thiasse marin en parallèle au thiasse dionysiaque traditionnel serait-elle étonnante dans un contexte comme celui-ci ? Peu d'exemples peuvent être mis en avant et la présence d'un thiasse marin ou de ses participants reste très ponctuelle en contexte théâtral. Citons, parmi d'autres, l'ichtyocentaure ornant un

7. de Vesly 1912, 72 et Tougard 1911, 337 ; pour l'étude la plus récente de ces blocs voir la thèse de V. Brunet-Gaston 2001, 178-179.

8. Le dauphin a ici pour but de replacer la scène en contexte marin à la place des flots qui courent généralement sous le cortège marin. On retrouve le même principe sur l'un des fûts de colonnes historiés exposé au Musée municipal de Lillebonne où deux personnages, identifiés comme des hybrides marins sont accompagnés de dauphins. Pour les dauphins comme éléments d'encadrement, voir notamment Tardy 2005, 33, les frises du « Théâtre Maritime » de la villa d'Hadrien à Tivoli, Caprino 1985, in Ueblacker (dir.), 1985, 61-62 ou encore la frise du « pilier d'Iphigénie », Numrich 1997, 224.

9. de Vesly 1911, 32.

10. Voir justement Poirel 1983, 81 : le bloc proposé, peut-être découvert par A. Deville en 1836, correspond pourtant à un griffon marin précédé d'un autre personnage demi-nu dont on ne voit que les cuisses. Sur le retour de ce bloc, un Amour tient une pelte qui encadre un cartouche sur lequel figure une inscription incomplète, probablement funéraire, pour laquelle plusieurs interprétations ont été proposées. Les dimensions, de même que les personnages pourraient en effet correspondre. Voir *CIL XIII-3231* ; Espérandieu 1911, 3112 ; Cochet 1855 ; Cochet 1875, cat. 35, 127 ; Deville 1837, 187.

11. Dumasy 2011, 298.

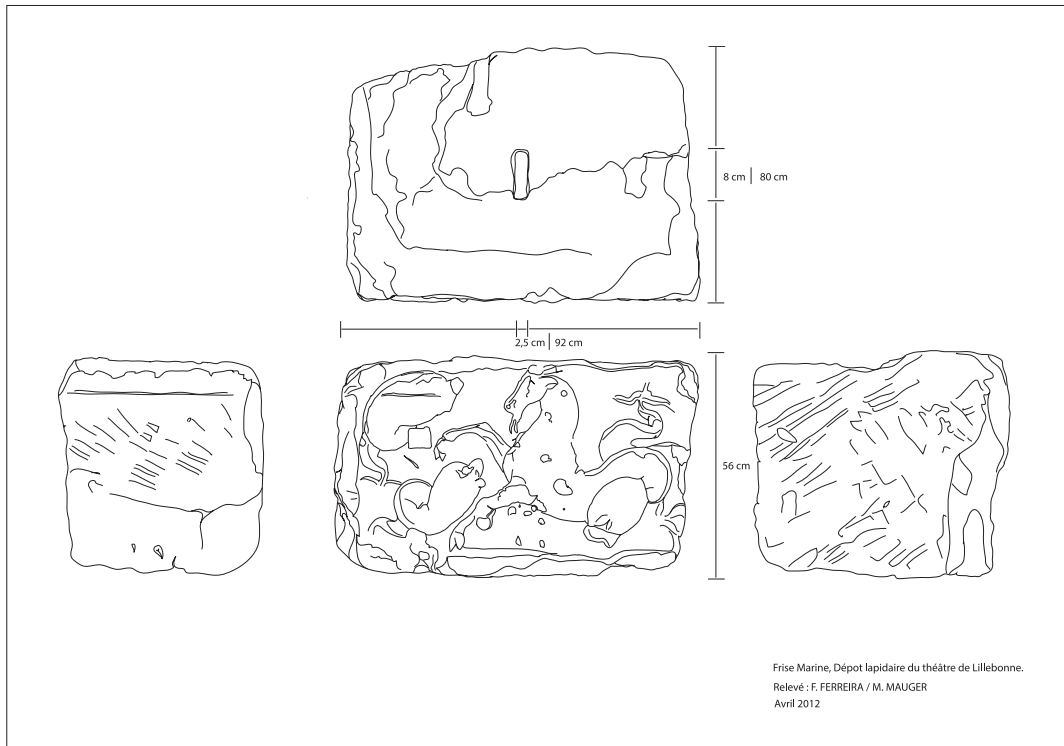


Fig. 3. Frise marine : capricorne (Relevé : F. Ferreira, M. Mauger).

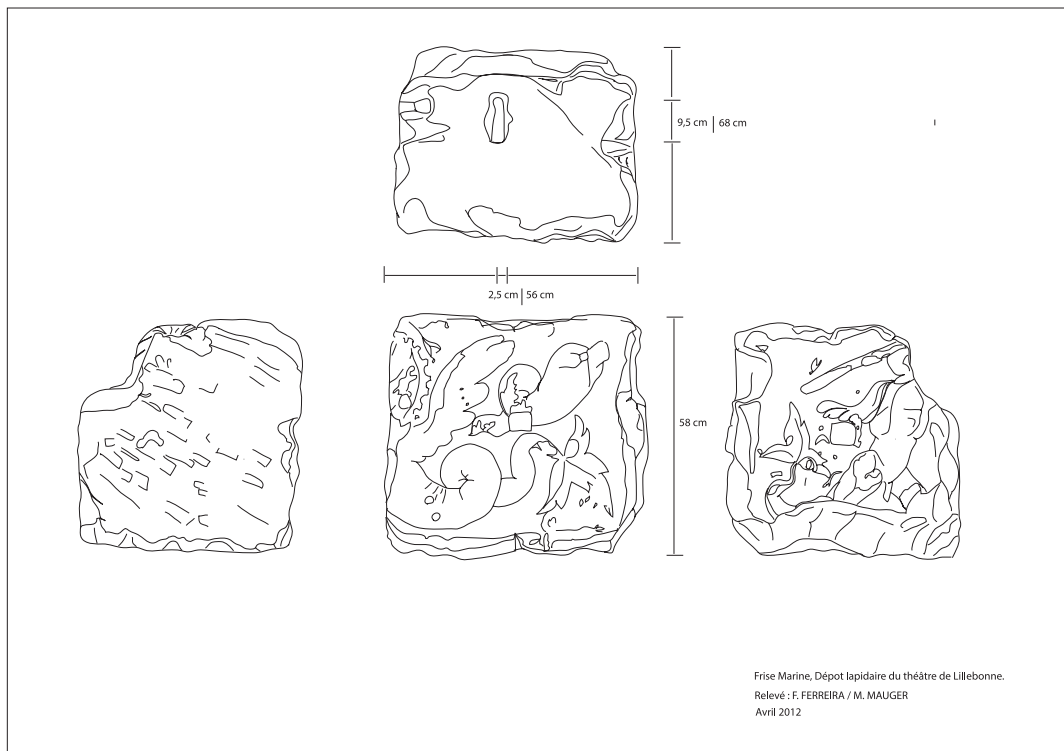


Fig. 4. Angle de frise marine : triton et dragon marin (Relevé : F. Ferreira).





Fig. 5. Tritons de Lillebonne, Neumagen, Dijon et géant anguipède de Sens (Cl. F.Ferreira, Source : Base RBR).

*oscillum* du théâtre de Vérone<sup>12</sup> ou encore une néréide portée par un ichtyocentaure du théâtre de Fiesole qui appartenaient sans doute à la *frons pulpiti*<sup>13</sup>. Les reliefs du théâtre de Corinthe et quelques statues qui en décoraient le mur de scène se rapportent également au thème du thiasse marin<sup>14</sup>. Les fontaines présentes au pied du *pulpitum* de certains théâtres auraient constitué un support tout indiqué pour ce type de représentation mais elles se caractérisent plutôt par la présence de nymphes endormies ou de silènes couchés sur des urnes ou des autres fluentes comme c'est le cas à Italica, Belo, Lisbonne<sup>15</sup> ou encore Arles<sup>16</sup>.

Si le thiasse marin ne semble pas un thème iconographique privilégié, qu'en est-il des combats mythiques ? Ces représentations au sein des théâtres ne sont pas nouvelles non plus, il faut alors se tourner vers l'Asie Mineure. Dans plusieurs théâtres, tels que celui d'Hiérapolis est représentée une gigantomachie appartenant au cycle d'Apollon<sup>17</sup>, une autre était également visible dans celui de Pergé<sup>18</sup>. Aucune cependant ne fait allusion aux combats de monstres marins et de tritons, bien que les anguipèdes soient probablement à l'origine du motif employé et diffusé en Occident. Pensons notamment à la frise inférieure de la base du pilier d'Igel où les tritons combattent des monstres marins à coups de rochers<sup>19</sup>, attributs propres aux géants<sup>20</sup>.

L'un des exemples les plus connus de ces combats est la frise supérieure du second *quadrifrons* du monument des Julii à Glanum, et plus particulièrement la frise nord

où combattent tritons et monstres marins<sup>21</sup>. En revanche, sur les autres côtés, des ichtyocentaures sont représentés tenant des *clipei*. Cette dualité conventionnelle du triton jeune et de l'ichtyocentaure d'âge mûr se retrouve sur certains sarcophages et mosaïques<sup>22</sup>. Elle n'était pas non plus inconnue à Lillebonne comme le suggère un fût de colonne historié figurant deux hybrides marins maintenant le registre supérieur de la colonne<sup>23</sup>. La question du message véhiculé par ce type de frise a été abordée par G. Sauron au sujet de la sémantique architecturale du mausolée de Faverolles<sup>24</sup>, reprenant l'interprétation de Fr. Cumont<sup>25</sup>. La présence du thiasse marin et de tritons combattants est assimilée à la traversée de l'âme vers le séjour des Bienheureux, ils figurent généralement sur l'une des frises assurant la transition entre les différents ordres du monument funéraire. Cette interprétation est reprise au sujet des deux monuments funéraires d'Avenches-en-Chaplix<sup>26</sup> où figurent des néréides chevauchant des ichtyocentaures couronnant le second ordre. Ces exemples ne présentent pourtant pas de tritons semblables à celui de Lillebonne.

L'un des plus proches exemples du triton lillebonnais a été étudié par W. von Massow<sup>27</sup> et B. Numrich<sup>28</sup>. Il s'agit d'une frise provenant de l'un des monuments funéraires de Neumagen (fig. 5). Certains parallèles avaient déjà été effectués entre cette frise et celle des thiasse marins des temples de Champlieu<sup>29</sup> et de Genainville<sup>30</sup>. Le triton est ici figuré dans une même position de forte torsion que

12. Fuchs 1987, Pl. 2 1C1.

13. Fuchs 1986, 74.

14. Sturgeon 2004, 85-90.

15. Loza Azuaga 1994, 269-275.

16. Carrier 2005, 281-282.

17. D'Andria 1985, 41-45.

18. Linant de Bellefonds 2009, 348.

19. Dragendorff, Krüger 1924, 46-50.

20. Abetel 2007, 64-65.

21. Sauron 1998, 221 ; Rodriguez Lopez 1998, 172.

22. Blanchard-Lemée 1988, 370 ; Lattimore 1976, 35.

23. Espérandieu 1911, 3116.

24. Sauron 1998, 229.

25. Cumont 1942, 130.

26. Flutsch, Hauser 1998, 238.

27. von Massow 1932, 119.

28. Numrich 1997, 91.

29. Brunet-Gaston 2000, 140, 149-150 et 178 les date de l'époque sévérienne.

30. Mitard 1993, 138-139, voir notamment le fragment de frise Gp.141. L'auteur ouvre le débat sur la question d'une sculpture

celui de Lillebonne. Quelques différences sont notables telles que la cambrure, davantage marquée, ou encore la terminaison de la queue. L'aspect et l'attitude générale sont cependant les mêmes, il soulève une lourde massue et s'apprête à frapper un monstre marin lui faisant face. L'insertion maladroite du modèle au sein de la frise peut être due à l'exiguïté du support. Le triton présent dans les collections lapidaires du musée archéologique de Dijon s'en rapproche également<sup>31</sup>. Il est ici de nouveau présenté de profil, exposant son dos à la musculature puissante et le même mouvement vers l'avant, aucun indice ne nous permet de déterminer ce qu'il tenait pour attaquer le monstre vers lequel il s'avance dans les flots. On peut souligner les similitudes entre ces différents hybrides et il est possible qu'ils soient le fruit d'un même carton. Ce type n'était d'ailleurs pas seulement employé pour les monstres marins comme l'a suggéré S. Deyts dans son étude des sculptures de la façade des Thermes de Sens<sup>32</sup>. Dans le registre inférieur de la façade, figure une gigantomachie dont l'un des anguipèdes est rapproché par l'auteur du triton dijonnais. La position du personnage est exactement la même, seuls changent les appendices caudaux. Les personnages du thiasse marin de Lillebonne soulèvent à nouveau la question des sources et des modèles employés par les sculpteurs locaux, question à laquelle avait tenté de répondre Fr. Braemer à partir de trois exemples isolés découverts à Lillebonne<sup>33</sup>. Dans le cas présent, la torsion du triton, monstre hybride proche des anguipèdes, renvoie vraisemblablement aux modèles hellénistiques<sup>34</sup>. Le capricorne en revanche se rapproche davantage des modèles néo-attiques par son aspect<sup>35</sup> et se détache fortement des modèles rhénans bien connus<sup>36</sup>. Il ne constitue probablement pas un symbole astrologique dans le cas présent<sup>37</sup> et il est nécessaire de le considérer comme un autre monstre évoluant dans les flots. Ces deux mises en scène du capricorne peuvent même être simultanées<sup>38</sup>.

d'influence hellénistique en Gaule et date ces sculptures au milieu du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., voir p. 210, 212 et 215.

31. Durin 2011, 167 ne précise pas la datation du bloc au triton, quelques comparaisons sont énoncées notamment au sujet de la Porte Noire de Besançon, ce qui l'invite à dater cette frise du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

32. Adam, Deyts, Saulnier-Pernuit 1987, 35 proposent une datation plus précise pour la construction de la façade des thermes de Sens, l'ensemble date de la première moitié du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.

33. Braemer 1978, 200-201.

34. Adam, Deyts, Saulnier-Pernuit 1987, 34.

35. Léon de Vesly soulignait déjà l'aspect « classicisant » de ces sculptures ; Tougard 1911, 338.

36. Colling, Zeipfen 2009, 33-35.

37. Sur la valeur astrologique du capricorne voir Porod 2009, 816.

38. Ces frises se caractérisent par une succession d'hybrides divers et variés, le capricorne ici présent ne serait qu'un élément de plus du cortège marin et n'aurait peut-être pas de valeur astrologique, la base

Il serait séduisant de placer à une date haute cet ensemble, mais force est de remarquer qu'il existe de nombreuses différences entre ces productions et les modèles provenant des ateliers italiens. Les figures de Lillebonne sont simplifiées, moins acanthisées que sur de nombreux modèles du début de notre ère, la part végétale se réduisant aux nageoires caudales, les gaines végétales et pardalides réduites à de simples pans de tissus peu marqués. L'ensemble lillebonnais est très épuré, les flots ne sont pas figurés comme dans les exemples de Genainville et de Champlieu. Le thiasse marin de Lillebonne propose une réadaptation de modèles d'origines diverses par le biais d'autres centres de diffusion<sup>39</sup>. Bien qu'il s'agisse dans ces deux cas d'une autre échelle et d'un autre type de monuments, les deux autres thiasse marins connus des temples de Genainville et Champlieu présentent un certain nombre de similitudes stylistiques. Les ailes d'oiseaux, qu'il s'agisse du dragon marin de Lillebonne ou des Amours de Genainville et Champlieu, de même que les nageoires trifoliées dont chaque lobe est agrémenté de trois pointes supposent des cartons similaires. On retrouve le même type d'appendice caudal de monstres marins avec toutefois un aspect plus souple et élaboré à Grand<sup>40</sup>, que l'on retrouve dans ceux de Champlieu notamment. Dans le cas présent, il serait trop aventureux d'établir des filiations directes entre ces modèles. Toutefois, il serait tout aussi difficile de nier ces similitudes, surtout d'un point de vue régional où des courants d'origines diverses semblent influencer ces ateliers. Ces quelques comparaisons invitent donc à la prudence quant à la datation, de même que l'important manque de connaissances sur la sculpture provinciale dans le nord-ouest des Gaules, le catalogue d'Émile Espérandieu restant encore l'une des seules références publiées<sup>41</sup>.

Les différentes pistes iconographiques tendent à attribuer cette frise à un monument funéraire qui fut démantelé et dont les blocs ont été réemployés comme fondation du petit édifice. Bien qu'il ne s'agisse que d'une hypothèse, celle-ci est renforcée par l'attitude combattante du triton, qui s'oppose à celle, pacifique, de ceux des temples de Champlieu et de Genainville.

du Pilier d'Igel en est un bon exemple : le capricorne y figure à la fois en contexte astrologique sur le calendrier et comme participant du thiasse marin à la base du monument.

39. Blin 2011, 285 en donne un exemple. Dans le cas présent, les recherches sur les ateliers de sculpteurs des cités de la Gaule nord-occidentale seraient à approfondir afin de préciser cette activité régionale et de mieux saisir le champ d'action de certains ateliers.

40. Moitrioux, Castorio 2010, 205-209, pl. 105-107.

41. Espérandieu 1910 ; Espérandieu 1911.



Fig. 6. Ménade dansant sur podium et Amours musiciens.  
Musée Municipal de Lillebonne (cl. F. Ferreira).

Les données stratigraphiques de l'époque confortent également cette hypothèse. Elles révèlent d'importantes aires de débitage de calcaire à proximité de l'*aditus* sous lesquelles se situent les niveaux de démolition de l'édifice de spectacle<sup>42</sup>. Le théâtre n'est alors plus utilisé et des pierres ont été retravaillées à proximité directe du monument. Il est important de préciser que tous les éléments retrouvés en remploi dans ces couloirs proviennent de monuments funéraires<sup>43</sup>. Enfin, en fondation de « l'édicule » même, d'autres blocs ont été retirés et présentent une même facture. Ils figurent une ménade

42. Mutarelli 2006, 153.

43. D'autres éléments retrouvés dans l'*aditus* ouest du théâtre lors des fouilles d'Achille Deville en 1836 témoignent du remploi de blocs architecturaux provenant de monuments funéraires tels que des cippes : « On en a compté près de quarante. Ce sont des pierres carrées grossièrement taillées dans lesquelles on a creusé une espèce de petite auge ayant environ un pied de long sur autant de large et sur 8 pouces de profondeur. Dans cette auge était placée la cendre du mort. *Notes sur les sculptures et les mosaïques découvertes à Lillebonne en 1836* (AD 76 ; 4 T 263).

dansant nue et tenant des crotales, encadrée d'Amours musiciens (fig. 6). La disposition de la ménade dansant sur un podium n'est pas sans rappeler celle d'Arles qui provient d'un mausolée<sup>44</sup>. La présence de ces personnages sur *podia* fait probablement écho au décor sculpté qui devait exister dans les jardins de certains enclos funéraires monumentaux<sup>45</sup>. Ces participants du cortège dionysiaque, thème récurrent de l'iconographie funéraire<sup>46</sup>, pouvaient être disposés sur les façades du monument comme celui de Lucius Poblicius conservé au *Rheinisches Landmuseum* de Trèves<sup>47</sup>. Les données archéologiques permettraient aussi d'attribuer ces blocs sculptés à un monument funéraire. Ces derniers faisaient d'ailleurs l'objet de spoliations systématiques dans l'Antiquité tardive pour la construction d'enceinte ou le réaménagement de certains monuments<sup>48</sup>. L'absence de documentation épigraphique lisible en lien avec ces quelques blocs ne permet pas d'avancer d'hypothèses sur le commanditaire<sup>49</sup>.

Le thiasse marin découvert en fondation du petit édifice de l'arène du théâtre de Lillebonne démontre l'usage de compositions iconographiques récurrentes, fruits de cartons, issus peut-être de véritables catalogues mis à disposition des ateliers. La pérennité et le renouvellement de ces catalogues restent aléatoires, sans doute enrichis par les nouvelles grandes constructions de l'*Urbs* dont les décors sont relayés par d'autres centres de production. Il est aussi nécessaire de souligner les phénomènes de *revival*, remettant au goût du jour des modèles plus anciens. La présence de ces décors pourrait bien résulter de l'application d'un motif ornemental. Devenu un véritable *leitmotiv* de l'iconographie funéraire, perd-il pour autant la valeur symbolique, à l'origine de sa mise en place sur ces monuments ? Rien ne permet de le déterminer assurément face au manque de connaissances sur la sculpture romaine dans la région. Cela ne peut qu'encourager l'étude de ces sculptures provinciales et des *corpus* épigraphiques qui parfois les accompagnent afin de mieux connaître les contextes auxquels ils appartiennent<sup>50</sup>.

44. N° d'inventaire FAN.92.00.428.

45. Bossert 1998, 241.

46. Turcan 1999, 104-105 ; Schefold 1961, 183.

47. Precht 1975, 58-61, pl. 4 et 5 mais aussi 54-55 et pl. 11, 12 et 14 figurant de nouveau ces socles sur lesquels étaient représentées des Ménades ou encore le dieu Pan.

48. Hiérnard 2003, 266-267.

49. Poirel 1893, 81.

50. Voir notamment Turcan 1999, 21 au sujet de l'iconographie de certains sarcophages et de la relation établie entre le thème choisi et les commanditaires ainsi que les conclusions de P. Zanker 2005, 184-185 puis 189-190.



## Bibliographie

- Abetel 2007** : E. Abetel, *La gigantomachie de Lousonna-Vidy, suivie de considérations sur la transmission du motif de l'anguipède*, Lausanne, Faculté de Lausanne, 2007, 200 p. (Cahiers d'archéologie romande, 10).
- Adam, Deyts, Saulnier-Pernuit 1987** : J.-P. Adam, S. Deyts, L. Saulnier-Pernuit, *La façade des thermes de Sens*, Dijon, Société archéologique de l'Est et du Centre-Est de la France, 1987, 48 p., 29 p. de pl.
- Blanchard-Lemée 1988** : Blanchard-Lemée, À propos des mosaïques de Sidi Ghrib : Vénus, le Gaurus et un poème de Symmaque, *MEFRA*, 100, 1988, 367-384.
- Blin 2011** : S. Blin, Mandeur : Un programme architectural tardo-augustéen, in : M. Reddé et al. (dir.), *Aspects de la Romanisation dans l'Est de la Gaule*, Glux-en-Glenne, (Bibracte, 21), Bibracte, 2011, 275-286.
- Blin, Marc 2011** : S. Blin, J.-Y. Marc, Le théâtre de Mandeur : restitution, fonction, datation, in : E. Fuchs, B. Dubosson, *Theatra et spectacula – Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité*, 2008, Lausanne, (Études de Lettres, n°288), Université de Lausanne, 2011, 47-72.
- Bossert 1998 [2000]** : M. Bossert, Les représentations figurées d'Avenches-En Chaplix. In : H. Walter, *La sculpture d'époque romaine dans le nord, dans l'est des Gaules et dans les régions avoisinantes : acquis et problématiques actuelles*, Actes du colloque international de Besançon, 12, 13 et 14 Mars 1998, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, (Annales Littéraires, 694, Art et Archéologie, 45), Besançon 2000, 235-240.
- Braemer 1975 [1978]** : F. Braemer, Réflexions sur la sculpture antique de la basse vallée de la Seine, in : *Actes du colloque international d'archéologie : Centenaire de l'abbé Cochet, Rouen, 3-4-5 Juillet 1975, Rouen, Musée départemental des antiquités de la Seine-Maritime, Circonscription des Antiquités historiques de Haute-Normandie*, Rouen, 1978, 191-215.
- Brunet 2000** : V. Brunet, Le temple de Champlieu : étude architecturale préliminaire, in : E. Blanchegorge, *Napoléon III et l'archéologie. Fouilles en forêt de Compiègne sous le Second Empire*, Catalogue d'exposition, Musée Antoine Vivenel, Compiègne, 2000, 135-151.
- Brunet 2001** : V. Brunet, *Les ordres architecturaux dans le Nord-Ouest de la Gaule romaine : synthèse régionale pour la Haute-Normandie et le Vexin du I<sup>er</sup> au III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.*, Thèse de doctorat, Université de Provence, 2002.
- Carrier 2005** : C. Carrier, Sculptures augustéennes du théâtre d'Arles, *Revue Archéologique de Narbonnaise*, Tome 38-39, Paris, 2005, 365-396.
- Cochet 1855** : Abbé Cochet, Épigraphie de la Seine-Inférieure, *Bulletin monumental*, Société Française d'Archéologie, Paris, 1855, 284.
- Cochet 1875** : Abbé Cochet, Catalogue de 1875, (non publié), n°35, 127.
- Colling, Zeipfen 2009** : D. Colling, L. Zeipfen, Nouveau regard sur le « monstre marin » gallo-romain d'Arlon : un exemple de capricorne ? *Bulletin trimestriel de l'Institut Archéologique du Luxembourg*, n°85, 1-2, Luxembourg, 2009, 31-40.
- Cumont 1942** : Fr. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, P. Geuthner, Paris, 1942. 543 p. (Bibliothèque archéologique et historique, 35).
- D'Andria 1985** : F. D'Andria, *Le sculture del teatro : i rilievi con i cicli di Apollo e Artemide*, Rome, G. Bretschneider, 1985, 205 p., 53 p. de pl., (Hierapolis, scavi e ricerca, 2, Archeologica 54).
- Deville 1837** : A. Deville, *Précis analytique des travaux de l'Académie Royale des Sciences, Belles lettres et Arts de Rouen*, Nicétas Périaux, Rouen, 1837.
- Dorion-Peyronnet 2008** : C. Dorion-Peyronnet, *Les Gaulois face à Rome : la Normandie entre deux mondes*, Musée Départemental des Antiquités de Seine-Maritime, Point de vues, Rouen, 2009, 207 p.
- Dragendorf, Krüger 1924** : H. Dragendorf, E. Krüger, *Das Grabmal von Igel*, Trèves, J. Lintz, 1924, 105 p., 20 pl. (Römische Grabmäler des mosellandes und der angrenzenden Gebiete, Bd. I).
- Dumasy 2011** : Fr. Dumasy, Décors de la scène et lieux du décor dans les édifices de spectacle de Gaule romaine, in : C. Balmelle, H. Eristov, Fl. Monier, *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Age, 9-12 Octobre 2008, Toulouse, Aquitania, Bordeaux*, 2011, 279-298.
- Durin 2011** : S. Durin, *Le décor architectonique gallo-romain de Dijon : contribution à l'étude du lapidaire architectural du quart nord-est de la Gaule*, S. Durin, Musée Archéologique de Dijon, Dijon, 2011, 319.
- Espérandieu 1910** : E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, III. Lyonnaise, première partie*, Paris, Imprimerie nationale, 1910, 469 p.
- Espérandieu 1911** : E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, IV. Lyonnaise - 2<sup>ème</sup> partie*, Paris, Imprimerie nationale, 1911, 467 p.
- Flutsch, Hauser 1998** : D. Flutsch, L. Hauser, Le mausolée nouveau est arrivé, in : H. Walter, *La sculpture d'époque romaine dans le nord, dans l'est des Gaules et dans les régions avoisinantes : acquis et problématiques actuelles*, Actes du colloque international de Besançon, 12, 13 et 14 Mars 1998, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, (Annales Littéraires, 694, Art et Archéologie, 45), Besançon 2000, 235-240.
- Fuchs 1986** : M. Fuchs, *Il teatro romano di Fiesole*, « L'Erma » di Bretschneider, Rome, 1986, 121 p.
- Fuchs 1987** : M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer theater im Westprovinzen des Imperium Romanum*, Ph. Von Zabern, Mayence, 1987, 306, 228 p.
- Gros 1996** : P. Gros, *L'architecture romaine. Les monuments publics*, Picard, Paris, 503 p.
- Hiérnard 2003** : J. Hiérnard, Des remplois singuliers : les spolia inclus dans les enceintes tardives des Trois Gaules, in : P. Ballet, P. Cordier, N. Dieudonne-Glad, *La ville et ses déchets dans le monde romain : rebuts et recyclages*, Actes du Colloque de Poitiers (19-21 septembre 2002), M. Mergoïl, Montagnac, 2003, 259-270.
- Lattimore 1976** : S. Lattimore, *The marine thiasos in Greek sculpture*, Los Angeles, University of California, Institute of Archaeology, (Monumenta Archaeologica, 3, The Archeological Institute of America: monograph, 9) 1976, 80 p.
- Linat de Bellefonds 2009** : P. Linat de Bellefonds, Deux gigantomachies d'époque impériale en Asie Mineure, in : V. Gaggadis-Robin, A. Hermary, M. Reddé, C. Sintès (éds.), *Les ateliers de sculpture régionaux : techniques, styles et iconographie. Actes du X<sup>e</sup> colloque international sur l'art provincial romain, Arles et Aix-en-Provence, 21-23 mai 2007*, Aix-en-Provence, Arles, Centre Camille Jullian, Musée départemental Arles antique, 2009, Arles, 347-357.
- Loza Azuaga 1994** : M.-L. Loza Azuaga, El agua en los teatros hispano-romanos : elementos escultóricos, *Habis*, 25 Arqueologia, Filologia Clasica, Universidad di Sevilla, 1994, 263-284.
- Massow (von) 1932** : W. Massow (von), *Die Grabmäler von Neumagen*, Berlin, Leipzig, (Römische Grabmäler des Mosellandes und angrenzenden Gebiete, 2, Deutsches archäologisches Institut) Walter de Gruyter, 1932, 295 p.
- Moitrieux, Castorio 2010** : G. Moitrieux, J.-N. Castorio, *Nouvel Espérandieu : recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule. III, Toul et la cité des Leuques*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, H. Lavagne (dir.), 2010, 420 p., 214 p. de pl.
- Mitard 1993** : P.-H. Mitard, *Le sanctuaire des Vaux-de-la-Celle à Genainville, Val d'Oise*, Guiry-en-Vexin, Centre archéologique du Vexin français, 1993, 449 p.
- Mutarelli 2001** : V. Mutarelli, *Théâtre de Lillebonne, étude préliminaire*, Conseil général de Seine-Maritime, D.R.A.C. de Haute-Normandie / Service Régional de l'Archéologie, (non publié), 52 p.
- Mutarelli 2006** : V. Mutarelli, *Théâtre de Lillebonne, historique des fouilles*, Conseil général de Seine-Maritime, D.R.A.C. de Haute-Normandie / Service Régional de l'Archéologie. Vol. I et 2, 130 p. et 191 p.
- Mutarelli 2011** : V. Mutarelli, Le théâtre de Lillebonne : étude des sources et nouvelle campagne de fouilles, in : *Theatra et spectacula – Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité*, 2008, Lausanne, Université de Lausanne, 2011, 223-262, (Études de Lettres, n°288).
- Poirel 1975** : E. Poirel, *Le théâtre romain de Lillebonne*, Seine-Maritime. Musée et monuments départementaux, Rouen, Imprimerie de la Préfecture, 1975, 23 p.

- Poirel 1983** : E. Poirel, *Le lapidaire gallo-romain du Musée des Antiquités de Rouen*, septembre 1983, Mémoire de Maîtrise, Université de Rouen, Faculté des Lettres, 187 p.
- Porod 2009** : B. Porod, Zur Ikonographie des Capricorn auf provinziäl-römischen Reliefs am Beispiel eines Reliefs aus Nußdorf/Judenburg/Österreich, in : V. Gaggadis-Robin, A. Hermary, M. Reddé, C. Sintes (éds.), *Les ateliers de sculpture régionaux : techniques, styles et iconographie. Actes du X<sup>e</sup> colloque international sur l'art provincial romain, Arles et Aix-en-Provence, 21-23 mai 2007*, Aix-en-Provence, Arles, Centre Camille Jullian, Musée départemental Arles antique, 2009, Arles, 811-818.
- Precht 1975** : G. Precht, *Das Grabmal des Lucius Poblicius : Rekonstruktion und Aufbau*, Cologne, Römisch-Germanisches Museum der Stadt Köln, 1975, 88 p., 18 p. de pl.
- Rodriguez Lopez 1998** : M.-I. Rodriguez Lopez, El poder del mar. El thiasos marino, *Espacio, tiempo y forma*, Madrid, 159-184, (Historia Antigua, 11).
- Rumpf 1932** : Rumpf, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, Berlin, G. Grote, 1939, 150 p., 60 p. de pl.
- Sauron 1998** : G. Sauron, Réflexions sur la sémantique architecturale du mausolée de Faverolles, in : H. Walter, *La sculpture d'époque romaine dans le nord, dans l'est des Gaules et dans les régions avoisinantes : acquis et problématiques actuelles*, Actes du colloque international de Besançon, 12, 13 et 14 Mars 1998, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, (Annales Littéraires, 694, Art et Archéologie, 45), Besançon 2000, 215-225.
- Schefold 1961** : K. Schefold, La force créatrice du symbolisme funéraire des Romains, *Revue Archéologique*, 2, 1961, 177-209.
- Sturgeon 2004** : M. Sturgeon, *Sculpture: the assemblage from the theater*, (Corinth, IX, 3), Princeton, The American School of Classical Studies at Athens, 2004, 236 p., 39 p. de pl.
- Tardy 2005** : D. Tardy, *Le décor architectonique de Vesunna, Périgueux antique*, Pessac, (Aquitania Supplément, 12) Fédération Aquitania, 2005, 145 p.
- Tougaard 1911** : A. Tougaard, *Procès-verbaux de la Commission des Antiquités de Seine-Maritime*, Bulletin de la Commission des Antiquités de Seine-Maritime, Tome XV, Rouen, 1911.
- Turcan 1999** : R. Turcan, *Messages d'outre-tombe : l'iconographie des sarcophages romains*, Paris, De Boccard, 1999, 194 p., 130 p. de pl.
- Vesly (de) 1911a** : L. Vesly (de), Théâtre romain de Lillebonne : fouilles de 1911 : études des bas-reliefs retirés de l'édicule de l'orchestre, in : *Bulletin de la Société Normande d'Études Préhistoriques XIX*, 1909-1911, 69-73.
- Vesly (de) 1911b** : L. Vesly (de), Bas-relief romain découvert dans le théâtre de Lillebonne, in : *Bulletin archéologique. Comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris, 1911, 31-32.
- Zanker 2005** : P. Zanker, Nouvelles orientations de la recherche en iconographie. Commanditaires et spectateurs, *Revue archéologique*, 4, 2005, 281-293.

# Conclusion

## La Sculpture Romaine

**Robert Turcan**

Membre de l'Institut

Académie des Inscriptions et Belles Lettres

« **Y**a-t-il eu à Rome, en sculpture, un art proprement romain ? ». C'était le sujet du mémoire qu'Edmond Courbaud présentait à l'Institut en 1892 (voilà donc cent-vingt ans), en tant que membre de l'École française de Rome. Je vais m'efforcer de répondre à la question, sans prétendre l'embrasser dans sa totalité. Je m'en tiendrai à certains aspects majeurs et à quelques exemples que je crois signifiants, sans éluder aucun des problèmes de fond.

Au préalable, je voudrais rappeler que notre appréhension moderne de l'art antique risque d'être faussée par le contexte actuel des oeuvres que nous connaissons ou croyons bien connaître. Le plus souvent, en effet, nos yeux les fixent hors de leur environnement originel, surtout dans les musées ou les expositions. Cependant, il faudrait non seulement, comme l'écrivait Tite-Live (43, 13, 2), se faire « une âme antique », mais revivre à l'antique dans les lieux où s'élevaient les statues, dans les temples ou sous les portiques, dans le paysage urbain pour lequel on les a conçues et commandées, dans le complexe architectural auquel les oeuvres appartenaient et dans les conditions historiques de leur présentation, dont nous ignorons tout dans la plupart des cas. Leur fonction a changé dans l'Antiquité même. Même certains reliefs des monuments publics ont été réemployés quelquefois avec d'autres finalités. Or nous avons tendance à raisonner intemporellement ou anachroniquement, avec nos idées sur l'art ou sur la société, notre canon du style et de la beauté : des notions étrangères à la Rome antique.

Qu'est-ce que la « sculpture », et en quoi « romaine » ?

En principe (je laisse de côté la statuaire en bronze), la sculpture consiste à « tailler » (*scalpere*), trancher, creuser, « informer » (au sens propre) une matière solide, bois ou pierre, pour faire une statue, un haut- ou bas-relief qui ait, comme dit Virgile (*Aen.*, VI, 848), « le souffle de la vie », *uiuos ducent de marmore uoltus*. Mais le même Virgile dénie la vocation de cet art aux Romains, qui n'ont d'autre mission que de régir les peuples (*ibid.*, 851) : *Tu regere imperio populos, Romane, memento*. Cependant, il n'y a point, pour le pouvoir, de meilleur auxiliaire que celui des images, et la sculpture grecque en devenant romaine tend même à acquérir, sinon à conquérir la sensibilité des peuples annexés.

De toute évidence, « romain » n'implique pas (ou pas uniquement) tel ou tel trait de race ou de nationalité, car précisément, depuis l'Asyle de Romulus, Rome a intégré politiquement au cours des siècles des éléments hétérogènes : « Tu as donné aux peuples divers une même patrie », affirmera en 417 notre compatriote Rutilius Namatianus (*Red.*, I, 63). C'est pourquoi j'avais sous-titré un livre paru en 1995 : *Six siècles d'expressions de la romanité*. Cet art romain n'est pas celui d'un peuple, même s'il porte la marque d'un tempérament, mais d'une « romanité » qui s'est graduellement définie, affirmée dans le temps de l'Histoire, en fonction des contextes et de leur devenir. Quant aux variantes de cet art en Gaule, elles relèvent (je crois) d'un tout autre débat.

Certes, à en croire A. Malraux<sup>1</sup>, « Rome n'eut pas d'art ». Il parle cependant de la « sculpture romaine », mais pour écrire aussitôt qu'elle s'est « montrée incapable de création ». C'était faire abstraction du style et d'une réflexion de Sainte-Beuve pour qui l'invention « est toute dans la manière et non dans la matière ».

1. Malraux 1954, 13.



Dans son *Système des beaux-arts*<sup>2</sup>, le philosophe Alain entendait essentiellement par « sculpture » l'art des statues. Il restait dominé par l'art grec classique, lequel est de fait celui de la statue isolée dans l'espace même où se meut le spectateur : un art à trois dimensions. Avec deux dimensions (en surface), la peinture est un art *a priori* abstrait, qui requiert un effort de perception et de reconstruction de l'espace visuel. Quant au relief, c'est un genre intermédiaire, comme un tableau de pierre, où la troisième dimension est souvent suggérée matériellement dans l'espace du regard, moyennant les artifices optiques des plans superposés. Winckelmann citait le Bernin pour qui « tout l'art du bas-relief consiste à faire paraître en bosse ou en relief ce qui n'a point de relief »<sup>3</sup>. C'est, en effet, un art qui joue sur l'illusion.

Les sculpteurs qui ont travaillé à Rome et pour Rome n'étaient pas des Romains, mais ils ont mis leur art au service des Romains, afin de donner une forme plastique aux valeurs qu'entendaient affirmer les Romains.

On peut faire le tour d'une statue grecque, où le galbe du corps, ses justes proportions, la souplesse apparente des membres, leur profil élégant importent au premier chef. À Rome, c'est la tête et le corps vu de face qui comptent avant tout. Déjà, dans le monde hellénistique, les statues tendaient à fonctionner comme des ornements occupant les espaces de l'architecture, et l'iconographie des Diadoques faisait valoir, sinon prévaloir les traits individuels des souverains régnants, aux dépens quelquefois de l'idéalisation. Mais le portrait romain, qu'on est souvent enclin à croire « réaliste », acquiert aussi très tôt une signification morale singulière.

Typique, à cet égard, est la réaction de Pline l'Ancien (*NH*, 35, 5), à propos de l'iconographie, dont il déplore (bien à tort, semble-t-il) la dégradation. Seul lui importe le « portrait des âmes », *animorum imagines*. Est-ce à dire qu'il ne s'intéresse qu'aux traits psychologiques, au caractère individuel ? Il nous réfère aux masques des ancêtres qu'on exposait dans l'atrium des grandes maisons. Deux siècles plus tôt, pour l'historien Polybe (VI, 53, 9), on ne saurait offrir spectacle plus beau à un jeune homme épris de gloire et de vertu que ces images paraissant « vivre et respirer ». Il s'agit, en effet, d'exemples incarnés, et si elles reproduisent les traits des morts aussi bien que possible, ces images servent d'abord à illustrer la *virtus* qu'elles sont censées inspirer aux spectateurs. Le portrait est bien celui du défunt, non pas « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », mais tel que la vie ou l'Histoire en ont fait un modèle pour la postérité. Nous qualifions volontiers de réalistes les portraits romains en raison quelquefois d'une rigueur sévère de la physionomie. Mais cette rigueur marque d'abord le souci d'affirmer la force d'un caractère ou le génie propre à l'homme qu'on veut magnifier.

Telle statue qu'on peut voir au Palais des Conservateurs nous montre un notable romain tenant deux bustes d'ascendants aussi présents que leur survivant, qu'ils continuent de dominer moralement. La réalité physique importe moins alors que l'exemple donné, incarné par l'ancêtre. La ressemblance, dont nous ne pouvons juger, ne compte alors que si elle impose à l'oeil la force d'un *animus* qui a fait ses preuves. Une tête conservée au Musée Torlonia peut donner l'impression de rendre strictement les traits d'un homme austère. Mais c'est d'abord l'affirmation d'une sorte de défi, d'une volonté propre à décourager la moindre tentative pour la séduire ou la contrer. Ainsi également dans un couple célèbre du Vatican (**fig. 1**) respire la *fides*, la « foi » de deux volontés qui s'unissent pour la vie jusqu'à la mort (sinon par-delà), en image pour l'éternité. Pline l'Ancien, évoquant les portraits qui ornent les bibliothèques, écrit significativement que, dans ces effigies, nous parlent des « âmes immortelles », *immortales animi* (*NH*, 35, 9). Indissociablement, la mémoire et la gloire s'unissent dans cet art.

La sculpture grecque est avant tout un art de la statue. Mais la statue romaine a une autre finalité que celle de faire valoir la beauté d'un corps. On n'en fait pas le tour comme de la statue grecque. Elle est conçue d'abord pour être vue de face. Un exemple probant est celui de l'Auguste de Prima Porta (**fig. 2**), « véritable manifeste de l'art impérial romain », écrivait justement J. Charbonneaux<sup>4</sup>. Naturellement, on faisait des statues à la grecque, comme l'Octave en Mercure de Cléoménès. Mais l'Auguste de Prima Porta romanise le « Doryphore » de Polyclète. Il ne s'agit plus d'une figure intemporelle, mais d'un personnage mémorable, dont la cuirasse porte un relief à la fois historique et allégorique, avec la restitution des enseignes prises à Crassus trente-quatre ans plus tôt, sous un Ciel conférant à cet événement une portée cosmique, ainsi que le Soleil debout dans son quadrigé, l'Aurore et Artémis sous les nations captives, au-dessus de la Terre que domine Rome. Le visage d'Auguste, qui personnalise l'*Imperium*, a l'autorité d'un souverain désigné par les dieux pour garantir aux hommes la paix universelle. Le Doryphore est maître de son corps, Auguste l'est de l'univers. C'est une autre façon d'écrire l'*Enéide*.

2. Alain 1958, 580-585.

3. Winckelmann 1786, 88-89.

4. Charbonneaux 1948, 51.

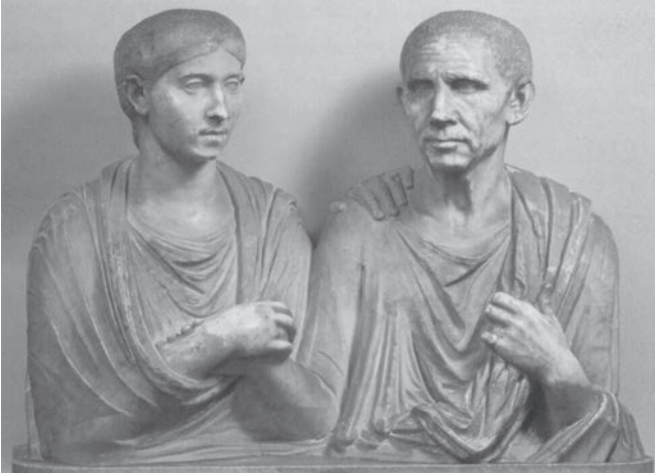


Fig. 1. Bustes funéraires de deux époux. Marbre. Musée du Vatican (cliché du musée).



Fig. 2. Auguste de Prima Porta. Marbre. Musée du Vatican (cliché du musée).

Faite pour être contemplée frontalement, cette sculpture est déjà un condensé de symboles, qui synthétisent une idéologie politique, une vision globale de Rome et de l'Histoire. Dans l'art romain du bas-relief, on retrouve presque toujours cette tendance à concentrer l'attention sur une iconographie *a priori* complexe, et dont la fonction est fréquemment d'inscrire l'Histoire dans une vocation providentielle, que légitime la piété du Peuple-Maître, fidèle à ses traditions ancestrales.

Sur ce point, un siècle avant (ou presque) l'Auguste de Prima Porta, le monument dit de « Domitius Ahenobarbus », qui nous pose encore quantité de problèmes, était déjà tout à fait édifiant. Apparemment, les deux scènes du recensement et du triple sacrifice qui le conclut (*suovetaurilia*) font pendant au cortège des déités marines (fig. 3), l'un des censeurs ayant agrandi l'*imperium* jusqu'à l'Océan, royaume de Neptune : une référence à l'hégémonie de Rome « sur terre et sur mer », *terra marique*, sous le regard du dieu Mars, le père des Jumeaux fondateurs de la Ville, inspirateur de la *uirtus*, qui assure à leurs fils la domination du monde. Il y a toujours dans cet art une logique de l'idée directrice. Taine affirmait justement : « rendre dominateur un caractère notable ; voilà le but de l'oeuvre d'art »<sup>5</sup>. Ce n'est pas le seul, *a priori* du moins, mais il est essentiel.

5. Taine 1867, 19.



Fig. 3. Monument dit de « Domitius Ahenobarbus », cortège marin. Glyptothèque de Munich (d'après Coarelli 1969, fig. 5).

Dans le cas de l'*Ara Pacis Augustae*, c'est évident. Il s'agit d'une paix de Rome avec elle-même (après les guerres civiles) autant qu'avec les dieux et les hommes, car la *pax deorum* garantit celle du monde. L'autel voté en 13 av. J.-C. pour le retour d'Auguste honore le prince comme un nouveau Romulus qui a refondé Rome. Au grand ancêtre Enée, le *pius Aeneas*, qui sacrifie la truie miraculeuse, fait pendant le dieu Mars, père des Jumeaux qu'allait la Louve, d'une part, et sur l'autre face la déesse Rome correspond symétriquement à une triple Vénus (fig. 4) tout à la fois terrienne, aérienne et marine, qui confirme l'ascendance divine des Césars. Ces représentations alternent avec la procession officielle où défilent des personnages historiques contemporains, même si la frise ne transcrit pas une cérémonie réelle, mais celle qui aurait pu ou dû avoir lieu, après que, l'empereur étant rentré des Gaules, le sénat eut décidé l'érection de l'autel.

Dans ce qu'on appelle le relief « historique », les dieux sont mêlés aux Romains qui font l'actualité, mais une actualité plus morale qu'effective, celle d'une idée dominante, comme le pensait Taine. La Paix Auguste ou la Paix d'Auguste, c'est celle des dieux et donc une conséquence de la piété que transfigure le héros de l'*Enéide*. Comme on sait, les Romains imputaient leur hégémonie universelle au respect scrupuleux de leurs *religiones*.

Aussi tiennent-ils à rappeler concrètement leurs actes liturgiques. Sur les reliefs en partie fragmentaires qu'on attribue à l'autel claudien de la « Piété Auguste », les temples figurés, avec leurs particularités et leurs tympans sculptés, ne relèvent pas d'un réalisme pittoresque, mais marquent le souci de situer précisément, dans la topographie urbaine, la stricte observation des rites appropriés, en l'honneur de Cybèle ou de Mars « Vengeur », par exemple. Ainsi pareillement un grand tableau sculpté évoquant l'examen des entrailles du taureau par-devant la façade du triple sanctuaire capitolin ou tel relief de l'arc érigé en hommage à Marc Aurèle localisent les sacrifices dans le paysage sacré de Rome. Ces panneaux ont donc la valeur d'archives justificatives, au regard des Romains comme au regard des dieux. Ce sont les témoignages d'une *religiositas* que les fils de la Louve revendiquent au titre d'une vertu majeure (Tertullien, *Apol.*, 25, 12).

Beaucoup d'autres reliefs, tels ceux ornant l'autel des *Vicomagistri* au Vatican, n'évoquent pas – du moins en l'état où nous les connaissons – le contexte architectural de l'*Vrbs*, mais signifient la dévotion attentive aux règles culturelles, dans une procession où la piété de Rome et des autorités s'affirme avec ferveur. Dans cet art officiel, comme dans l'art privé, la gravité des physionomies impose au spectateur le respect des *sacra*. L'art romain imprime aux esprits une idée et donc le sentiment qui en anime l'expression sculptée. Cette affectivité, qui fait vibrer les formes, et qui n'a rien de ce froid ritualisme que l'on prête aux Romains, est un trait remarquable, qui se renforcera tout au long des trois premiers siècles de notre ère.





Fig. 4. *Ara Pacis* : les trois Vénus. Rome (Cliché V. Gaggadis-Robin).

En tout état de cause, dans cet art plus complexe qu'on ne croit d'ordinaire, ce qui pour nous relève de la politique a des connotations dépassant l'apparence. Par exemple, sur telle frise – les fameux *Plutei* – qu'on date d'Hadrien, la parole du prince nous est représentée dans l'environnement architectural et monumental du Forum, où les dieux sont témoins du discours impérial ainsi que de la combustion des registres fiscaux. L'iconographie romaine reste presque toujours plus difficile à interpréter que celle de l'art grec.

Cet art n'a rien non plus de strictement « factuel ». Le mythe y interfère tout naturellement ou surnaturellement avec l'Histoire. Un arc qui honorait la mémoire d'Hadrien représentait une scène qu'on ne verra jamais : l'apothéose de l'impératrice Sabine ravie au ciel par l'Eternité. Sur une face du socle qui portait la Colonne Antonine, c'est Faustine qu'on voit s'envoler avec Antonin sur les ailes d'*Aïôn*, le Temps personnifié. Autre image insolite, cette fois sur un cippe sépulcral, celui de Scipion Orfitus : un homme cuirassé qui chevauche un taureau et se rue vers une femme allongée, qui lui ouvre son manteau. Cette vision plutôt déconcertante est une façon de nous laisser entendre que le défunt porté par le taureau Apis rejoint la Terre-Mère, séjour de tous les morts. La force du symbole ou de l'allégorie donne vie aux images et les charge de sens.

Ce qui est « romain » n'est pas à rechercher dans les origines, mais dans l'aboutissement d'une longue évolution. L'historien allemand Fr. Altheim a écrit bien des pages aujourd'hui contestées. Mais il a très opportunément souligné que la religion romaine s'est élaborée dans le temps, en intégrant les dieux des peuples annexés<sup>6</sup>. On peut en dire autant de l'art romain, qui s'est formé, informé (au sens étymologique du terme) dans l'Histoire et par l'Histoire. Mais il ne s'est dégagé des schèmes helléniques pour devenir authentiquement « romain » que dans et par les tourments qui ont suivi l'âge d'or de l'époque antonine.

Cet art en devenir dans la durée vécue finit par communiquer non seulement un état d'esprit, mais comme un temps visuel, une respiration, un rythme parallèle à celui des actions. « Presque tout le grand art est de créer du temps », écrivait Valéry<sup>7</sup>. C'est là aussi, du moins à certains égards, l'une des qualités du bas-relief romain.

Ce temps est d'abord, certes, celui de l'Histoire.

6. Altheim 1955, 139-141, 147.

7. Valéry 1974, 956.

Dans la perspective des Anciens, le mythe n'est souvent qu'une histoire plus ancienne, antérieure à celle de l'annalistique, cette chronique des faits qui précèdent et justifient l'actualité. Ainsi, la frise sculptée de la Basilique Emilienne, telle qu'on l'a refaite au I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, déroule en continu quelques grands épisodes de la geste romaine : rapt des Sabines, châtement de Tarpeia, combat des Horaces et des Curiaces. Alain<sup>8</sup> n'avait pas tort de souligner en passant que « le bas-relief...convient mieux pour représenter le mouvement », mieux que ce qu'il appelait la « sculpture », qui pour lui était l'art des statues. Car, même si leurs figures sont censées se mouvoir, elles n'entraînent pas le regard dans une dynamique de l'action, comme le relief dit « continu ».

La sculpture romaine excelle, en effet, dans cette vision des mouvements de foule, des scènes de combat, où la trépidation des hommes et des chevaux fait palpiter le marbre, si j'ose dire. Un monument célèbre, parmi beaucoup d'autres, illustre cette expressivité : une grande frise haute de quelque trois mètres et qui se déroulait sur une longueur de cent pieds romains, peut-être au front de la Basilique Ulpienne, au Forum de Trajan. Car, au IV<sup>e</sup> siècle, on l'a découpée en quatre morceaux pour décorer l'attique et la baie centrale de l'arc dédié en 315 à Constantin. On y voit une charge du prince à cheval parmi les porte-enseigne coiffés de leurs peaux d'ours, les joueurs de cor et de trompette de la garde prétorienne.

Nous avons là une offensive foudroyante, une mêlée vibrante, avant le retour de Trajan couronné par la Victoire, entre Honneur et Vaillance, deux allégories intriquées au réel. Le souffle épique et pathétique du relief anime un affrontement compact, où le regard se perd dans le désordre apparent des corps-à-corps. Mais ce condensé des guerres daciques vise un effet de masse, pour les masses venues le contempler au Forum de Trajan. La confusion formelle est, en réalité, commandée par un ordre, celui du message idéologique, tout aussi clair, sous un autre aspect, que celui de l'Auguste de Prima Porta. Les profils des légionnaires et des prétoriens sont similaires, image d'une armée uniforme et disciplinée, avec laquelle contrastent les profils tortueux ou tourmentés des Daces, leurs faces osseuses et apeurées. Bref, une force tranquille, la *virtus* en action contre des bêtes traquées qui luttent jusqu'au désespoir. Mais leurs chefs, qui acceptent l'hégémonie de Rome, ont un profil noble et digne, qui les rend dignes d'entrer dans le giron de l'Empire. Chez les Romains eux-mêmes, on constate que la garde prétorienne, corps d'élite, est valorisée par rapport aux simples légionnaires. Cependant cette hiérarchie est transcendée par l'empereur, dont la monture a l'encolure des chevaux de la Lune sur le Parthénon et qui a pour modèle Alexandre terrassant l'ennemi : encore un archétype grec romanisé et réactualisé.

La vigueur dense et nerveuse de cette sculpture fait songer à la prose de l'historien Tacite, qui écrivait au temps des guerres contre les Daces. Ce n'est pas un hasard si le même E. Courbaud, qui en 1899 publiait ses pertinents commentaires sur *Le bas-relief romain à représentations historiques*<sup>9</sup>, a étudié moins de vingt ans plus tard *Les procédés d'art de Tacite dans les Histoires*<sup>10</sup>. J'ai moi-même cru devoir reconnaître un « sculpteur » dans le style de celui que Racine louait comme « le plus grand peintre de l'antiquité »<sup>11</sup>.

Dans le cortège du triomphe que célébrait l'*imperator* montant au Capitole pour rendre grâces à Jupiter, on exhibait aux foules ébahies des tableaux peints montrant les sièges, les batailles, les montagnes investies par les légions, les massacres et la capitulation de l'ennemi. À Rome, on eut l'idée d'enchaîner ces images dans une même séquence historiée. C'était le principe de la frise ornant la Basilique Emilienne. Cet art du relief « continu » impose à l'oeil un rythme, un mouvement qui contribuent à animer les formes. Mais c'est surtout le cas de ces extraordinaires films de pierre enroulés sur 200 m d'hélice que portent les Colonnes Trajane (**fig. 5**) et Aurélienne (**fig. 6**).

Ces rouleaux sont censés illustrer la chronique des guerres menées contre les Daces, puis contre les Quades et les Marcomans. Ce ne sont pourtant pas des « documentaires » à proprement parler, mais d'abord un hommage aux *imperatores*, en tant que défenseurs de la romanité : un hommage en partie illisible, sinon imperceptible au piéton ordinaire, quant aux dernières spires. C'est pourquoi le concepteur de la Colonne Trajane (**fig. 5**), par exemple, a répété par intervalles certains leitmotivs : harangues impériales, sacrifices, passages de cours d'eau, ambassades, offensives, travaux de fortification. Sans suivre strictement la courbe de l'hélice, le spectateur romain pouvait donc se repérer. C'est ainsi que trois scènes évoquant la traversée du Danube s'étagent à distance approximativement dans le même axe vertical. Le présage que figure peut-être le paysan tombé de son mulet se trouve aussi dans le même axe que la Victoire (à mi-hauteur) et que le suicide du roi Décébale au terme de la guerre.

8. Alain 1958, 377.

9. Courbaud 1988, 81

10. Courbaud 1918.

11. Turcan 1985, 784-804, 794-798).



Fig. 5. Les premières spires de la colonne Trajane. Marbre. Rome  
(cliché : P.-A. Février, AMU - CNRS - CCJ).



Fig. 6. La colonne de Marc Aurèle,  
détail des prisonniers.  
Marbre. Rome  
(D'après Becatti 1960, pl. 31).

Dans le cas de la Colonne Aurélienne (**fig. 6**), on constate également que le foudroiement d'un appareil de siège ennemi et le « miracle » de la pluie apparaissent à une hauteur perceptible du côté de la Voie Flaminiennne, où passaient les badauds. Le regard était orienté intentionnellement, afin que l'hommage au triomphateur pût servir de leçon à un Romain incapable de suivre jusqu'au bout le détail des scènes, comme on est aujourd'hui en mesure de le faire sur les photos ou sur les moulages du Museo della Civiltà Romana. Avec ses affrontements acharnés et la fureur d'une guerre inexpiable, la Colonne Aurélienne nous émeut peut-être davantage encore que la Colonne Trajane. L'expression des visages, y compris surtout celui de Marc Aurèle (« un méditatif égaré dans l'action, et dans l'action violente », écrivait E. Courbaud<sup>12</sup>), les physionomies tragiques et hagardes des Quades ou des Marcomans nous démontrent, je crois, tout comme la violence des corps-à-corps, qu'on a changé d'époque. G. Rodenwaldt avait raison de parler en 1935 d'un « *Stilwandel* »<sup>13</sup> : c'est vraiment un « tournant » dans l'art romain. Comme les sarcophages de la même époque, même le relief officiel transcrit le sentiment douloureux du malheur.

Dans l'art comme en littérature, il y a toute une rhétorique, dont la finalité se ramène à trois impératifs : enseigner (*docere*), charmer (*delectare*), émouvoir (*mouere*). La sculpture romaine, telle que nous l'avons vue s'informer aux deux siècles avant et après J.-C., se caractérisait surtout par le *docere*. Désormais, c'est le *mouere* qui tend à prévaloir.

Sur la Colonne Aurélienne, le rythme des images s'est accéléré. Même si l'accent mis sur tel épisode significatif correspond au souci de fixer l'attention, voire de la concentrer sur les moments majeurs de ce rouleau sculpté, le mouvement de la séquence animant le relief génère, en somme, un temps visuel, parfois précipité, sinon presque haletant, qui n'a plus rien du déroulement calme des frises classiques. La Colonne Aurélienne a une tout autre « respiration » que la Colonne Trajane.

Cependant, sur les deux séquences, le relief « continu » force le spectateur à revivre une action dans la durée. Mais cet effet disparaît sur l'arc de Septime Sévère, où la superposition des épisodes de la guerre parthique ne met

12. Courbaud 1988, 184.

13. Rodenwaldt 1935, 1-27.





Fig. 7. Sarcophage de Portonaccio. Marbre. Rome, Musée des Thermes (Photo du musée).

pas l'oeil en marche comme sur les deux Colonnes. Avec cette tapisserie de pierre, qui n'est pas sans parler à l'imagination, on revient donc en fait au principe des tableaux qu'on voyait défiler dans un triomphe romain. Mais, en renonçant au *uolumen* de marbre, la sculpture a perdu une part de son élan, au moins dans l'art officiel.

Sur les sarcophages à scènes de batailles exécutés vers 180-200 et plus tard encore, le temps est resserré dans un tableau unique (fig. 7). Du grouillement confus des combattants divers engagés dans la guerre surgit la figure du chef vainqueur qui paraît maîtriser la situation. Le format haut, qu'adoptent alors les marbriers pour certaines commandes de prestige, est singulièrement approprié à cette nouvelle tendance de l'art funéraire. C'est évident aussi dans le cas de plusieurs cuves à sujets épiques ou mythologiques de l'époque sévérienne.

Je songe à l'exemplaire d'Achille et Penthésilée, qu'on voit au Vatican (Cortile du Belvédère). Si la superposition en hauteur des personnages, censés appartenir à des plans différents, peut donner l'impression d'une vue aérienne ou semi-aérienne, comme sur les sarcophages à scènes de bataille ou sur certains *Triumphes indiens* de la série dionysiaque dans les années 200, en fait et pour finir, le surgissement central et comme pyramidal des protagonistes marque une volonté de les voir ou faire voir en gros plan, brusquement agrandis par leur propre drame. L'ardeur et les torsions des figures environnantes empoignent, peut-on dire, notre regard pour le focaliser sur le couple souffrant, auquel les époux défunts se sont assimilés par leurs portraits. Cet art n'a aucune perspective unique ou logique, mais un espace dynamique, tour à tour aérien et immédiatement frontal. Il met l'oeil en mouvement.

Beaucoup d'autres compositions relèvent de la même perspective instable, avec ce même fourmillement de formes secondaires, dont l'affolement fébrile contraste avec la dignité tragique des héros de la scène, au centre du tableau. Cette concentration du temps et de l'espace dans une même vision globale en accentue la portée symbolique. C'est également le cas du dieu Mars et de Rhéa Silvia, d'Ariane et de Bacchus sur plusieurs sarcophages

d'époque sévérienne. Les défilés dionysiaques font alors place au mouvement ascensionnel d'un double cortège exaltant l'*imago* des deux époux défunts.

Ainsi au déroulement d'un temps espacé, puis accéléré (comme sur la Colonne Aurélienne), succède sur les sarcophages un temps unifié, sinon globalisé : *tempus in collecto*. C'est, nous le savons bien, une règle de la tragédie classique énoncée par Boileau :

« Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli

Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli ».

Ce précepte des trois unités va de soi, lorsque l'on veut tenir le public en haleine. Or on a le sentiment que les sculpteurs romains voulaient faire passer dans la pierre sépulcrale l'émotion d'un spectacle par le sens du temps fort, où culmine la tension dramatique. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai cru devoir souligner l'influence du théâtre non seulement sur le répertoire, le programme des marbriers, mais sur le style et la composition qui caractérisent bon nombre de sarcophages romains, évidemment inspirés par les pantomimes de l'époque impériale. Car ce théâtre hantait les imaginations, comme aujourd'hui les séries télévisées.

La peinture donne l'illusion du mouvement dans l'immobilité, de l'espace sans espace, du temps sans le temps. On peut le dire aussi du relief, qui cependant suggère l'espace réel par un semblant d'espace matériel ou de profondeur. Curieusement, les deux faces du piédestal de la Colonne Antonine, qui représentent la *decursio* ou parade funèbre honorant le défunt, sont l'oeuvre d'un sculpteur qui ne recherche aucun de ces effets optiques. Comme les soldats du centre de la scène, les cavaliers ressemblent à des figurines collées sur un front neutre. Au vrai, c'est la parade circulaire des *equites* qui met notre oeil en marche, mieux peut-être qu'on ne l'eût réussi en perspective. Mais on ne voit pas que cet essai ait fait école, et le principe ne s'en retrouve guère que sur le sarcophage dit « de Sainte Hélène », qui pourrait bien avoir été celui de Marc Aurèle.

Donc, expression du mouvement, d'une accélération du temps vécu ou revécu, des sentiments dramatisés, sinon exaspérés par la situation : autant de points qui confirment à la fois G. Rodenwaldt dans le diagnostic d'un « *Stilwandel* » et Fr. Altheim dans l'idée d'un devenir, où s'est élaborée la religion romaine, mais corrélativement aussi un art désormais « romain ». On a vu quelle place occupait la *pietas* dans la sculpture des deux premiers siècles. Mais cette piété romaine a connu des variations, des mutations que transcrit la sculpture.

Ainsi, le dionysisme qui, en 186 av. J.-C., avait horrifié les vieux Romains a refait son chemin dans les âmes et la sensibilité, déjà au temps de César et de la Villa Item, puis dans l'art funéraire au temps des Antonins. Sur les sarcophages de l'époque sévérienne, Ariane initiée par le van mystérieux incarne la ferveur des mystes, et au III<sup>e</sup> siècle s'épanouit l'exaltation orgiaque dans la physionomie extatique des Satyres ou des Ménades.

La Grande Mère des dieux, Cybèle, dont la « pierre noire » venue de Pessinonte avait consacré sur le Palatin même la dévotion des Galles émasculés, a conquis les milieux notables de la Ville, et un relief d'Ostie évoque la résurrection d'Attis, sous l'aspect d'un enfant au chevet du dieu mort : un phénomène inouï que l'art nous met en scène. La sculpture romaine ne répugne pas à valoriser même le visage glabre d'un prêtre-eunuque de la déesse, dans ses atours féminins, avec ses attributs si étrangers à la tradition ancestrale de l'*Vrbs*.

Les liturgies alexandrines inspirent les sculpteurs de l'époque antonine. Dans telle procession sacerdotale où défilent, entre deux femmes, un « prophète » et un « hiérogamme » avec leurs attributs insolites, la scène par son exotisme même commande l'attention, sinon la déférence. Ainsi également les personnages ornant les fûts des colonnes en granit du sanctuaire d'Isis au Champ de Mars imposent le respect au visiteur. Bien différente est l'ambiance d'un relief provenant d'Archie et propre à dérouter un Romain attaché à la piété latiale : dans l'enceinte d'un sanctuaire où Isis, le dieu Bès et les cynocéphales, non loin du boeuf Apis et du dieu Sérapis, président à la cérémonie, des danseurs gesticulent aux acclamations d'un public excité. Mais désormais le dieu à face de chien, *latrator Anubis* (Verg., *Aen.*, VIII, 698), n'effarouche plus guère les traditionalistes. D'autres dieux étrangers, comme le Ba'al de Doliché sur son taureau et sa parèdre debout sur une biche, font leur apparition dans le relief romain.

C'est comme un frisson nouveau qui gagne la sculpture avec le succès des cultes orientaux. Dans le visage ardent du dieu perse Mithra, conservé au Musée de Karlsruhe (**fig. 8**), mais qu'on a arraché à un relief trouvé près de Rome, revit pour nous la foi qu'on vouait au « Soleil Invincible ». Cette ferveur caractérise bien d'autres monuments, telle l'idole d'un *Mithraeum* d'Ostie, installé dans le sous-sol des thermes du quartier, ou les stèles de Sarrebourg et de Koenigshoffen. Les marbriers qui ont travaillé pour les cryptes des camps germaniques venaient d'Italie, à en juger par leur style. Les figures des panneaux y ressortent avec force et non sans des contrastes de clair-obscur. Un souffle y anime les corps et les musculatures. Les plis de vêtements s'y agitent avec une sorte de fébrilité, et les regards intenses y sont à la mesure de la dévotion qu'inspire le dieu tauroctone.





Fig. 8. Relief figurant le buste de Mithra tauroctone. Marbre. Karlsruhe, Landesmuseum (cliché du musée).

Nous sommes au temps où l'épidémie rapportée d'Orient par l'armée de Lucius Verus commence à ravager une part de l'Empire, où les Barbares menacent l'Italie du Nord, où les guerres danubiennes remettent en question le fameux siècle d'or de la Paix Romaine. Cette crise provoqua des élans de religiosité et de retour aux rites parfois oubliés, mais aussi l'adhésion à des cultes nouveaux. La Colonne Aurélienne reflète à l'occasion cet état des esprits. Un Jupiter *Pluvius*, à grandes ailes dégoulinantes, évoque le salut des légions assoiffées. Même si la notion de « miracle » chez les chrétiens (qui revendiqueront le salut de l'armée) ne coïncide pas avec les vues païennes, cette intervention divine dans le fil des événements est une nouveauté dans la sculpture officielle, et R. Bianchi Bandinelli<sup>14</sup> a pu faire valoir cette « entrée, *ingresso* (comme il dit) de l'élément irrationnel, métaphysique dans l'art ». En fait, il y avait là comme une autre façon de mettre en évidence une bénédiction de la piété romaine, même si, en réalité, on aurait eu recours à un « mage » égyptien. Au vrai, les monnaies célébrant la *religio* du prince nous montrent alors un temple de type égyptien, avec tympan semi-lunaire et un Mercure qui correspond à l'Hermès-Thot des pays nilotiques.

14. Bianchi Bandinelli 1984, 75.



« La principale règle est de plaire et de toucher », disait Racine dans sa préface à *Bérénice*. À la vocation de « plaire » correspond la beauté, à celle de « toucher » l'émotion ou l'intensité pathétique. La première est apollinienne, la seconde dionysiaque. Nous reconnaissons là cette étrange dualité que F. Nietzsche a reconnue dans l'art grec. Mais il me semble que, si les grandes réussites du classicisme grec dans le *delectare*, l'art de plaire, relèvent d'Apollon, l'art romain a plutôt excellé dans le *mouere*, l'émotion qui, elle, est plutôt dionysiaque. Sur les sarcophages du III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., comme déjà sur la Colonne Aurélienne et dans l'art mithriaque, c'est l'ardeur, la tension dramatique, la passion qui donnent à la plastique romaine une force expressive, et non pas seulement dans le cas des sujets bacchiques, mais sur les cuves qui transcrivent tels grands moments de la tragédie grecque.

Cette novation de la sculpture romaine, telle que les temps d'épreuves et la crise des esprits – pour ne rien dire du théâtre – en ont promu finalement l'originalité, en fait une manifestation majeure du tempérament méditerranéen dans notre civilisation européenne, où la part du *pathos* et de l'irrationnel ou du surnaturel émerge tout autant (et plus qu'on ne l'a cru) que celle du *logos* et de l'intelligence : ce que Nietzsche appelait un « au-delà dans l'art »<sup>15</sup>. Ainsi, dans les variations mêmes de cet art en devenir, dans les mutations de son souffle formel et de son temps visuel s'affirme une constante : celle du sentiment religieux inhérent à une certaine notion de l'Histoire, du mythe et du destin.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alain 1958** : Alain, *Les arts et les dieux*, Paris, (Bibliothèque de la Pléiade, n°129), 1958, 1442 p.
- Altheim 1955** : Fr. Altheim, *La religion romaine antique*, Paris, Payot, trad. franç., 1955, 355 p.
- Becatti 1960** : G. Becatti, *La colonna coclide istoriata*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 1960, 288 p.
- Bianchi Bandinelli 1984** : R. Bianchi Bandinelli, *L'arte romana*, Rome, Editori Riuniti, 1984, 285 p.
- Charbonneaux 1948** : J. Charbonneaux, *L'art au siècle d'Auguste*, Lausanne, La Guilde du livre, 1948, 108 p.
- Coarelli 1969** : F. Coarelli, L'« ara di Domizio Enobarbo » e la cultura artistica in Roma nel II secolo A.C. in : *Dialoghi di Archeologia*, III, 1969, 1-67.
- Courbaud 1899** : E. Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, Paris, (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome), 1899, 402 p.
- Courbaud 1918** : E. Courbaud, *Les procédés d'art de Tacite dans les « Histoires »*, Paris, Hachette, 1918, 297 p.
- Malraux 1954** : A. Malraux, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale. 3, Le monde chrétien*, Paris, Gallimard, (Galerie de La Pléiade), 1954, 474 p.
- Nietzsche 1988** : Fr. Nietzsche, *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres*, I, trad. franç., Paris, Gallimard, (Collection Œuvres philosophiques complètes n°3), 1988.
- Rodenwaldt 1935** : G. Rodenwaldt, *Über den Stilwandel in der antoninischer Kunst*, Berlin, Walter de Gruyter, (Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften 3), 1935.
- Taine 1867** : H. Taine, *De l'idéal dans l'art*, Paris, 1867, 183 p.
- Turcan 1985** : R. Turcan, Tacite et les arts plastiques, *Latomus*, 44, 1985, 784-804.
- Turcan 1995** : R. Turcan, *L'Art romain dans l'histoire : six siècles d'expressions de la romanité*, Paris, Flammarion, 1995, 383 p.
- Valéry 1974** : P. Valéry, *Cahiers*, II, Paris, Pléiade, 1974, 1757 p.
- Winckelmann 1786** : J.J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture*, trad. franç., Paris, 1786.

15. Nietzsche 1988, 169, n. 220.

# BiAMA

## Bibliothèque d'Archéologie Méditerranéenne et Africaine



**Collection du Centre Camille Jullian**  
UMR 7299 - Aix Marseille Université - CNRS - Ministère de la Culture  
et de la Communication | [www.ccj.cnrs.fr](http://www.ccj.cnrs.fr)

**Éditions Errance | Centre Camille Jullian**  
En vente à : Librairie Picard & Epona - 18 rue Séguier, 75006 Paris  
[contact@librairie-epona.fr](mailto:contact@librairie-epona.fr) | [www.librairie-epona.fr](http://www.librairie-epona.fr)

## LA COLLECTION BiAMA :

<http://ccj.cnrs.fr/spip.php?rubrique89>

Éditions Errance, éditeur du groupe Actes Sud, BP 90038 13633 Arles Cédex (<http://www.librairie-epona.fr/>)  
La BiAMA prend la suite des Travaux du Centre Camille Jullian

- 1 - *Les Alpes Occidentales à l'époque romaine, Développement urbain et exploitation des ressources des régions de montagne (Gaule Narbonnaise, Italie, provinces alpines)*. Maxence Segard, 2009, 287 p. 39 euros.
- 2 - *La Gaule selon Strabon : du texte à l'archéologie (Géographie livre IV). Traduction et études*. Patrick Thollard, 2009, 261 p. 39 euros.
- 3 - *Greco et indigènes de la Catalogne à la mer Noire : actes des rencontres du programme européen Ramses2 (2006-2008)*. Édité par Henri Tréziny, 2010, 727 p. 39 euros.
- 4 - *Archéologie de la montagne européenne. Actes de la table ronde internationale de Gap (29 sept.-1<sup>er</sup> oct. 2008)*. Édité par Stéfan Tzortzis et Xavier Delestre, avec la collaboration de Jennifer Greck, 2010, 333 p. 39 euros.
- 5 - *Apollonia du Pont (Sozopol). La nécropole de Kalfata (V<sup>e</sup> - III<sup>e</sup> s. av J.-C.) - Fouilles franco-bulgares (2002-2004)*. Édité par Antoine Hermary, 2010, 432 p. 39 euros.
- 6 - *Recherches archéologiques au coeur de Forum Iulii - Les fouilles dans et autour du groupe cathédral de Fréjus (1979-1989)*. Lucien Rivet, 2010, 420 p. 39 euros.
- 7 - *Fouilles à Marseille, la ville médiévale et moderne*. Édité par Marc Bouiron, Françoise Paone, Bernard Sillano, Colette Castrucci et Nadine Scherrer, 2011, 463 p. (Études massaliètes 10). 39 euros.
- 8 - *Ville et campagne de Fréjus romaine. La fouille préventive de « Villa Romana »*. Pierre Excoffon, 2011, 305 p. 39 euros.
- 9 - *Batellerie gallo-romaine : pratiques régionales et influences maritimes méditerranéennes*. Édité par Giulia Boetto, Patrice Pomey et André Tchernia, 2011, 191 p. 39 euros.
- 10 - *Les amphores grecques dans le Nord de l'Italie. Échanges commerciaux entre les Apennins et les Alpes aux époques archaïque et classique*. Federica Sacchetti, 2013, 287 p. 39 euros.
- 11 - *Une nécropole du second Âge du Fer à Ambrussum, Hérault*. Bernard Dedet, 2012, 288 p. 39 euros.
- 12 - *L'enfant et la mort dans l'Antiquité. III, Le matériel associé aux tombes d'enfants, Actes de la table ronde internationale organisée à la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme (MMSH) d'Aix-en-Provence, 20-22 janv. 2011*. Édité par Antoine Hermary et Céline Dubois, 2012. 460 p. 39 euros.
- 13 - *L'Occident grec de Marseille à Mégara Hyblaea. Hommages à Henri Tréziny*. Édité par Sophie Bouffier et Antoine Hermary, 2013, 296 p. 39 euros.
- 14 - *Les carrières de la couronne, de l'Antiquité à l'époque contemporaine*. Cécilia Pédini, 2013, 316 p. (Études massaliètes 11). 39 euros.
- 15 - *Contacts et acculturations en Méditerranée Occidentale. Hommages à Michel Bats. Actes du colloque de Hyères, 15-18 sept. 2011*. Édité par Réjane Roure. (Études massaliètes 12), 2015, 566 p. 55 euros.
- 16 - *Fouilles à Marseille. Objets quotidiens médiévaux et modernes*. Édité par Véronique Abel, Marc Bouiron et Florence Parent, 2014. 409 p. (Études massaliètes 13). 39 euros.
- 17 - *Fish & Ships. Production and commerce of salsamenta during Antiquity / Production et commerce des salsamenta durant l'Antiquité. Actes de l'atelier doctoral, Rome 18-22 juin 2012*. Édité par Emmanuel Botte et Victoria Leitch, 2014, 239 p. 39 euros.
- 18 - *Signa et tituli. Monuments et espaces de représentation en Gaule Méridionale sous le regard croisé de la sculpture et de l'épigraphie*. Édité par Sandrine Augusta-Boularot et Emmanuelle Rosso, 2014, 239 p. 39 euros.
- 19 - *La Moutte d'Allemagne-en-Provence. Un castrum précoce du Moyen Âge provençal*. Édité par Daniel Mouton, 2014, 172 p. 39 euros.

**Hors collection 2011** : André Tchernia, *Les Romains et le commerce*, 2011, 439 p.

**Hors collection 2013** : sous la direction de Jean Guyon et Marc Heijmans, *L'Antiquité tardive en Provence (IV<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle) : naissance d'une chrétienté*, 2013, 223 p.



Achévé d'imprimer par l'imprimerie Standartu  
En avril 2016 Dépôt légal : mai 2016