



KAINEUS

LE JOURNAL DE L'ASSOCIATION DES ETUDIANTS EN ARCHEOLOGIE CLASSIQUE

SPECIAL
JOURNEE
ROMAINE

2003/2004
NUMERO 9

1994-2004 10 ANS



KAINEUS

Editeur :

Association des Etudiants en Archéologie Classique
de l'Université de Genève

Rédacteur en chef :

Manuel Gigon

Rédacteurs adjoints :

Gionata Consagra
Sandra Déglon

Correctrice :

Delphine Leluc

Rédaction :

Gionata Consagra
Sandra Déglon
Manuel Gigon
Elodie Paillard
Lise Rochat
Céline von Tobel

Mise en page :

Gionata Consagra
Sandra Déglon
Lorenzo Keller

Tous les textes n'engagent que leurs auteurs. Cherchant, en vue du prochain numéro, à améliorer notre travail, nous vous prions de bien vouloir nous faire part de vos éventuelles remarques.

Vous pouvez nous contacter en consultant notre site internet :

<http://www.unige.ch/lettres/archeo/associations.html>

En couverture : Arc de Triomphe de Titus (vers 81 après J.-C.) élevé par Domitien en l'honneur de son frère Titus, vainqueur en 70 après J.-C. de Jérusalem révoltée.



Table des Matières

KAINEUS	2
TABLE DES MATIÈRES	3
EDITORIAL	4
LA PETITE HISTOIRE DU KAINEUS	
<i>Par Manuel Gigon</i>	5
! SPÉCIAL JOURNÉE ROMAINE !	7
LES ORIGINES DE ROME : ENTRE MYTHE ET RÉALITÉ	
<i>Par Manuel Gigon</i>	8
LA CÉRAMIQUE SIGILLÉE	
<i>Par Céline von Tobel</i>	18
JOUER COMME LES ROMAINS	
<i>Par Lise Rochat</i>	29
LE TRICLINIUM	
<i>Par Sandra Déglon</i>	31
REPAS DE SPÉCIALITÉS ROMAINES.....	33
ARCHEOLOGIE CLASSIQUE	35
PORTAIT D'HOMME	
<i>Par Lise Rochat</i>	35
HISTOIRE ANCIENNE	45
NOVIODUNUM : LA PROBLÉMATIQUE DE LA FONDATION DE LA COLONIA IULIA	
EQUESTRI Par Gionata Consagra.....	45
GREC ANCIEN	51
L'ILIADÉ ET L'ODYSSÉE : L'ICONOGRAPHIE DANS L'ART GREC ?	
<i>Par Elodie Paillard</i>	51
EGYPTOLOGIE	55
LA JOURNÉE DE ...	
<i>Par Sandra Déglon</i>	55
NOTRE CONSEIL DE VISITE	59
LE MUSÉE DE BÂLE.....	59
LES ANCIENS NUMÉROS DU KAINEUS	60



EDITORIAL

Chères lectrices, chers lecteurs,

Après une grande pause de près de quatre ans, le Kaineus reprend du service!

En effet, voilà déjà dix ans que notre feuille de chou archéologique sort de l'imprimerie de la Faculté des Lettres pour le plaisir des étudiants, des enseignants, des auditeurs et des curieux.

Dix ans déjà. Qui l'aurait cru en 1994 quand l'équipe menée par Alain-Christian Hernandez et Maxime Boillat allait faire paraître le tout premier numéro? L'un des principaux buts de l'équipe, ne l'oublions pas, n'était pas seulement d'écrire ou de faire ses premières armes dans la rédaction d'articles, mais bien plus de montrer que notre section universitaire, mue par les membres de la société des étudiants en Archéologie Classique, était dynamique et bien vivante.


Souvenez-vous, à ce moment-là l'Université était en mutation et projetait d'éliminer des branches, particulièrement en Lettres. Il était alors inconcevable, surtout pour les étudiants, de se laisser faire et de voir ainsi l'archéologie classique rayée des disciplines offertes par l'Université de Genève.

A l'image du héros Lapithe Kaineus, des étudiants se sont alors organisés pour éviter que l'unité d'archéologie classique soit enterrée comme le héros immortel écrasé par les Centaures. Ils ont donc fondé une association indépendante de l'Université réservée aux étudiants et ont créé un journal entièrement organisé et produit par ses membres.

Aujourd'hui, nous voulons continuer ce mouvement, afin de permettre aux étudiants en Archéologie Classique et aux autres étudiants des branches des Sciences de l'Antiquité de s'essayer à la rédaction d'un article du thème de leur choix.

Amis lecteurs, vous pourrez découvrir dans notre nouvelle formule des articles entièrement faits par des étudiants de niveaux d'études différents, mais tous passionnés par l'Antiquité. Nous espérons que vous aurez de la joie à le lire et à le relire. Nous avons voulu, pour marquer ce dixième anniversaire, vous proposer une édition spéciale « Journée romaine » comme promis à plusieurs d'entre vous. Vous pourrez aussi remarquer que toute la mise en page et la présentation a été revue et redimensionnée. Elle vous permettra de profiter davantage d'articles réunis en rubrique et agrémentés parfois d'illustrations. Toute l'équipe et moi-même vous souhaitons beaucoup de plaisir et une bonne lecture.

Manuel Gigon



LA PETITE HISTOIRE DU KAINEUS

Le Journal des Étudiants en Archéologie Classique de l'Université de Genève

Par *Manuel Gigon*

Cet article a été réalisé d'après l'entretien du 21 mai 2004 avec Alain-Christian Hernandez, ancien membre de la première équipe de rédaction du Kaineus et aujourd'hui collaborateur scientifique dans la Section d'Archéologie Classique de l'Université de Genève. Nous remercions chaleureusement Alain pour nous avoir fait part de son expérience et de ses précieux commentaires à propos du Journal.

L'histoire commence au début de l'année académique 1993-1994. La chaire était à cette époque tenue par feu le Professeur José Dörig, homme bien apprécié de ses étudiants, mais proche de la retraite.

Les universités suisses s'étaient partagées l'enseignement spécifique de l'Archéologie depuis les années '80 ; elles avaient ainsi décidé, d'un commun accord, que l'Archéologie paléochrétienne serait enseignée à Fribourg, l'Archéologie préhistorique à Neuchâtel, l'Archéologie gallo-romaine à Lausanne et enfin l'Archéologie classique à Genève.

En 1993-1994, une rumeur émettait l'idée que la Chaire d'Archéologie classique de Genève pourrait être purement et simplement éliminée pour des raisons de restriction de budgets. Voyant de ce fait une menace imminente pour leur section et leurs études, les étudiants d'alors ont décidé à l'unanimité de réagir.

Leur but principal était bien sûr de montrer que les étudiants pouvaient réagir d'une seule voix pour revendiquer l'existence de la chaire d'Archéologie classique et de son dynamisme en créant une association d'étudiants et un journal. Pourtant, deux « courants » se démarquèrent assez vite. Les uns étaient pour faire du bruit, montrer que les étudiants réagissaient, existaient, et qu'ils étaient prêts à défendre farouchement leurs études à travers toute l'Université; les autres préféraient l'idée de faire une association favorisant l'émulation en créant un Journal fait entièrement par les étudiants montrant de cette façon leur dynamisme.

D'ailleurs, ils choisirent avec attention un héros peu connu mais très représentatif de leur revendication : Kaineus, le héros invulnérable et mortel. Le personnage, connu dans la mythologie et l'iconographie grecque, est souvent montré frappé de tous côtés par des Centaures, tentant de le tuer en l'enfonçant dans le sol pour l'étouffer de la même façon que l'Université essayait d'ensevelir l'archéologie.

Quand les événements se montrèrent moins menaçants pour notre unité, le mouvement ne s'estompa pourtant pas. Il reste encore aujourd'hui dans la mentalité de l'Association grâce à celles et à ceux qui se sont dit que l'Archéologie classique genevoise ne devait pas tomber dans l'oubli.



Peu après cette période de lutte, les étudiants accueillirent avec joie Clemenz Krause, alors Professeur d'Archéologie Classique à Fribourg, comme intérimaire. La mise au concours du poste du Professeur José Dörig laissa alors un poste à pourvoir. On assista alors à plusieurs cours probatoires donnés par les candidats. Parmi ceux-ci, se trouvait M. Jean-Paul Descoeudres de l'Université de Sydney, M. Schmid Colinet venant d'Autriche, Mme Cornélia Hisler, M. Moret de l'Université de Lyon, et M. Karl Reber de l'Université de Bâle.

Le candidat retenu, non seulement par le décanat mais aussi par une forte majorité des étudiants, fut bien entendu M. Jean-Paul Descoeudres, encore aujourd'hui en poste à la chaire d'Archéologie Classique.



Vase à figures rouges montrant Kaineus enfoncé par deux centaures



! SPÉCIAL JOURNÉE ROMAINE !

Le samedi 29 mars 2003, l'Association GENEVOISE d'Archéologie Classique, avec le concours du Département d'Archéologie du Musée d'Art et d'Histoire de Genève, de l'Association des Etudiants en Archéologie Classique de l'Université de Genève et de l'Unité d'Archéologie Classique de l'Université, ainsi qu'avec l'aide précieuse de Mme Patrizia Birchler Emery, ont organisé la :

Journée d'étude romaine

Durant une journée entière, la population a pu découvrir et prendre part à une vie à la romaine au fil de diverses animations : des conférences sur la Rome genevoise, un repas romain, un parcours guidé au Musée d'Art et d'Histoire faisant découvrir divers aspects de l'existence d'un Romain, suivi d'un spectacle théâtral et musical.



Musée d'Art et d'Histoire de Genève

En souvenir de cet événement, nous vous proposons de revivre cette journée en découvrant certains des articles qui avaient été écrits par les étudiants, mais également quelques recettes, qui avaient été préparées à cette occasion et que nous vous conseillons vivement d'essayer !



LES ORIGINES DE ROME : ENTRE MYTHE ET RÉALITÉ

Par Manuel Gigon

Fondation de Rome: Introduction

Généralités

Rome, ville éternelle, aujourd'hui doublement millénaire. Son écho nous a été transmis par les anciens, mais il nous empêche souvent d'avoir une idée précise sur son histoire, en particulier sur celle de sa fondation. Pour tenter de retrouver ce passé, l'historien est peu armé car les sources probantes se font rares pour cette époque et les découvertes archéologiques remettent sans cesse en cause les anciennes théories. De plus, les légendes populaires et les théories des auteurs antiques, ont au fil des siècles enjolivé le véritable récit de la fondation de Rome. Une telle étude, traitant des véritables conditions dans lesquelles cette cité a vu le jour, peut paraître très intense aux premiers abords, mais au fil des recherches on en vient à découvrir la véritable naissance d'une civilisation, qui finira par dominer le monde.

« Rome ne s'est pas construite en un jour ». C'est vrai. Dans son contexte d'origine, personne n'imaginait que Rome aurait un tel destin. Au fil des alliances, des emprises commerciales et des conquêtes, la civilisation romaine s'est peu à peu imposée. Aussi faut-il en premier lieu replacer la cité italienne dans son contexte purement péninsulaire, isolée et centrée sur elle-même.

Au début, Rome faisait partie des peuples nommés aujourd'hui les « Latins ». Elle partageait leurs conditions économiques, politiques et sociales et son développement était influencé par les civilisations voisines et plus avancées technologiquement.

Rome est placée sur le versant Est de la chaîne des Apennins, côtoyant les Grecs au Sud et les Etrusques au Nord, pôles avec lesquels elle a entretenu des relations de proximité, contexte qu'il nous faut brièvement développer. Au Nord, dans l'actuelle Toscane, les Etrusques sont une civilisation organisée en fédérations de douze cités. Leur premier contact avec les Latins date de la fin du VIII^{ème} siècle avant Jésus-Christ, dans la région côtière de l'actuelle Toscane. La civilisation étrusque a en réalité été peu constante dans son évolution, car ses traditions ont souvent évolué. Au Sud, dès le milieu du VIII^{ème} siècle avant Jésus-Christ, les Latins établissent un premier contact avec les Grecs, établis dans la région méridionale de la péninsule italique (Grande Grèce) et en Sicile, où ils sont souvent confrontés aux Carthaginois établis dans la partie occidentale de cette île.

Avec un peu de recul, on peut dès lors imaginer quel fut l'effort de développement pour la petite bourgade romaine, toujours sous l'influence de la puissance politico-économique de ses voisins. Il faut bien se dire que ces derniers,



bien que n'ayant encore aucune réelle ambition sur la future capitale impériale, y voyaient sans doute déjà un futur site économique majeur ; premièrement, elle constituait un emplacement militairement stratégique, ensuite sa situation géographique était favorable, car la cité était non seulement située proche de la côte, avantage commercial, mais elle permettait aussi la traversée facile du Tibre. Enfin, sa plate-forme économique était des plus agréables, d'une part grâce aux deux éléments que nous venons de dire et d'autre part grâce à la proximité des salines, qui feront par la suite la fortune de la ville.

Les légendes entourant la fondation

La légende d'Évandre :

La légende d'Évandre (*Evavδρος* : littéralement "homme bon") le mentionne comme étant le premier être installé sur l'emplacement de la future cité de Rome. Évandre est le fils d'Hermès (ou d'un père humain) et d'une nymphe identifiée à la déesse Carmentis¹. En Grèce, il est parfois mentionné et associé à une divinité grecque mineure : le dieu Pan.

Le Mythe :

Évandre conduisit une petite colonie d'Arcadie (région de la Grèce) sur le futur site de Rome, une colline baptisée Pallentum. Le site fut connu par la suite sous le nom de Palatin et on y institua une fête : la Fête des Lupercales (lien avec le dieu Faunus) en souvenir de la Fête arcadienne des Lyaéa (lien avec Pan). Hercule rendit visite à Évandre, qui l'accueillit. Le héros tua le monstre Cacus, qui terrorisait la région. Évandre, pour le remercier, instaura en souvenir de cet exploit un culte d'Hercule dans la région de l'Ara Maxima.

Dans l'Énéide, Évandre vivait encore lors de l'arrivée d'Enée en Italie. Ils firent alliance contre les Latins. Évandre avait un fils qui s'appelait Pallas, mais il fut tué en combattant le chef Turnus. Enée, pour venger Pallas, refusa cependant d'épargner Turnus.

Cette légende illustre habilement la façon dont les Romains ont créé le lien légendaire entre la Grèce et Rome, un lien qu'on retrouve par la suite dans les toponymes et les noms de culte.

¹ Carmentis: déesse et prophétesse de la mythologie romaine. Peut-être déesse des Eaux et protectrice des femmes en couche. Les Romains lui rendaient des cultes et un flamme mineur lui était attaché. Une Fête lui fut dédiée au III^e siècle par le Sénat. La déesse donna son nom à une des portes de Rome : la porte Carmentale située près du Capitole.

La Légende d'Enée :



Relief montrant Enée tirant son fils Ascagne et tenant sur son épaule son père Anchise

Enée, dans la mythologie grecque et romaine, était fils d'Anchise et de la déesse Aphrodite (ou Vénus). Il incarna un des chefs troyens lors de la célèbre guerre de Troie et apparaît comme le héros de l'épopée latine de Virgile, l'Enéide. On y apprend qu'il fut le descendant de la branche cadette de la maison royale de Troie (son roi, Priam, faisait partie de la branche aînée). Dans l'Iliade d'Homère, Enée n'est pas un héros exceptionnel durant la Guerre de Troie, mais le dieu Poséidon prophétisa que lui et ses descendant régneraient sur les Troyens. La légende d'Enée s'enfuyant de Troie en ruines avec son père Anchise, son fils Ascagne et les Pénates apparaît déjà dès Homère. On retrouve ensuite les légendes de ses pérégrinations dans les tables iliaques (*Tabula Iliaca*²). Hellanikos, logographe du V^{ème} s. av. J.-C., fait allusion au passage de l'Hellespont par Enée et peut-être même de son séjour en Italie. Mais il semble aussi qu'Enée soit connu en Etrurie dès la fin du V^{ème} siècle avant J.-C.

² Tabula Iliaca : bas-relief en marbre d'environ 15 av. J.-C., découvert sur la Via Appia près de Bovillae (à vingt kilomètres de Rome). On y voit des épisodes de la Guerre de Troie. Le panneau central est l'Ilioupersis (sac de Troie) de Stésichore, aujourd'hui perdu. Les inscriptions nous disent qu'Enée est allé en Hespérie (Italie). Les attributions au sculpteur Stésichore sont contestées, il serait le premier artiste à mentionner la légende d'Enée et sa fuite en Italie :

La légende de Romulus et Rémus :



Cette petite pièce en bronze, appelée *nummus*, a été frappée dans l'empire romain vers 330 après Jésus-Christ dans la ville de Sisiak, située aujourd'hui en Croatie. L'autre face de la pièce représente la ville de Rome sous les traits d'une jeune femme casquée. Romulus, fondateur légendaire de Rome en 753 av. J.-C., et son frère jumeau Remus figurent sur le revers de la pièce.

Le mythe

Le tyran Amulius, dernier des rois de l'antique Albe (Italie), chassa son frère Numitor, le roi légitime. Puis, la fille unique de ce dernier, Rhéa Silvia (ou Ilia), fut enfermée et sacrée Vestale afin de s'assurer qu'elle ne se marie jamais et ne porte jamais d'enfant héritier. Or, le dieu Mars fut conquis par le charme de Rhéa Silvia qui tomba enceinte des oeuvres de la divinité et enfanta de jumeaux : Romulus et Rémus.

A la nouvelle de ces naissances, Amulius fit enfermer la mère, tandis que les nourrissons sont jetés dans le Tibre. Cependant, les nouveaux nés, qui étaient placés dans des corbeilles, échouèrent sur le rivage. Une louve, attirée par les vagissements des nourrissons, les recueillit et les nourrit dans la grotte du Luperca, au pied du Palatin. De là naît l'emblème de la future Rome. Découverts par un berger du roi nommé Faustulus, les deux enfants grandirent, élevés par le berger aidé de sa femme Acca Larentia. Devenus grands et forts, les jumeaux ne s'occupaient que de chasse et attaquaient, avec une troupe de jeunes gens, les brigands chargés de butin. Mais lors de la fête des Lupercales, sur le mont Palatin, les brigands revinrent se venger et surprirent le groupe des jumeaux. Romulus résista à leur attaque mais dans la volée, Rémus fut fait prisonnier. Ils le portèrent devant le roi Amulius, l'accusant d'être le chef des jeunes pillards. Amulius, désintéressé, renvoya l'affaire à



son frère Numitor. Pendant ce temps, Faustulus, par crainte que Rémus ne soit exécuté, révéla à Romulus tout ce qu'il savait sur leur naissance royale. Numitor, apprenant que Rémus avait un frère jumeau, finit par reconnaître son petit-fils. Romulus à la tête de ses bergers et Rémus tombèrent alors sur le roi Amulius et le massacrèrent.

A l'arrivée des bergers, Numitor, croyant à une attaque du palais, appela aux armes. Mais se rendant compte de la vraie situation, il assembla le peuple et lui raconta les forfaits de son frère, l'appartenance de Romulus et Rémus au trône et la mort du tyran dont il se déclarait l'auteur. Puis les deux frères et le peuple redonnèrent le trône d'Albe, qui revenait à Numitor.

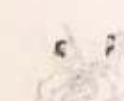
Romulus et Rémus eurent alors l'envie de fonder leur ville, mais ils avaient besoin de l'aval des dieux, qui choisiraient le fondateur en lui envoyant un signe. Les jumeaux décidèrent de construire cette ville non loin de la grotte des Lupercales où la Louve les avait recueillis.

Chacun se plaça sur une colline et observa le ciel dans un espace préalablement délimité. Rémus fut le premier à voir six rapaces dans le carré, qui lui appartenait. Mais peu après, Romulus en vit douze. Une bagarre éclata alors entre les deux frères et leur propre faction. On prétend que Rémus mourut (cf. Tite-Live et Plutarque) dans le combat, mais aussi qu'il laissa son frère Romulus continuer les rites de la fondation. Romulus désigna alors l'endroit et commença à délimiter le pomerium (enceinte sacrée) de la future ville à l'aide d'une charrue à boeufs. Dans certaines versions du récit, Rémus aurait alors délibérément défié son frère en sautant au-dessus du sillon juste tracé, Romulus fou de rage l'aurait alors tué sur le champ à coups de hache. Le geste signifiait ainsi que personne ne pouvait passer les murs imprenables de la future Rome. (Selon l'auteur Florus, il pourrait s'agir là d'un assassinat à valeur rituel, car le sang du jeune homme aurait consacré religieusement les fortifications de la nouvelle ville). A l'époque Augustéenne ce crime prendra une valeur particulière, car il sera présenté comme une sorte de péché originel justifiant la colère des dieux et les catastrophes de la fin de la République.

Seul maître de la cité, Romulus décida dès alors que sa ville serait désormais un *asile*³ pour tous les exilés et les malfaiteurs chassés de leur patrie. En invitant de cette façon tous les malfaiteurs, devenus ses compagnons, Romulus n'oubliait pas qu'il fallait aussi une descendance à ses citoyens. C'est pourquoi il décida d'enlever les filles du peuple voisin, les Sabins, pour en faire leurs épouses. La guerre éclata entre Romains et Sabins et ne se termina que lorsque les femmes sabinnes s'interposèrent entre leurs pères ou leurs maris. La paix s'installa et une double royauté s'instaura, le Romain Romulus partageant le pouvoir avec le roi des Sabins, Titus Tatius. Par la suite, ils fusionnèrent en un seul peuple: les Romains (les Quirites).

Romulus a donc donné à la jeune cité ce qui était nécessaire à sa croissance : la détermination de son territoire, l'assurance de son avenir par le mariage de ses

³ Du grec ancien Ασυλον « Refuge sacré » ;



compagnons avec les Sabines et mis en place l'ébauche d'un système politique par la création d'un Sénat, l'assemblée dirigeante de la nouvelle cité.

Essais de rapports entre l'Histoire et les mythes de la fondation:

L'Italie au VIII^{ème} siècle av. J.-C. avant Rome:

L'Italie du VIII^{ème} siècle est une véritable mosaïque de peuplades, dont la plupart étaient très anciennes. Il semble que certains peuples étaient encore à la recherche d'un lieu d'établissement définitif, tandis que Rome n'était encore constitué que de simples huttes sur le haut des collines.

Parmi ces nombreux peuples, deux d'entre eux, nous l'avons vu, se distingueront et étendront leur influence technologique et politique à toute la botte italienne : les Grecs et les Etrusques. Nous allons maintenant parler brièvement des autres peuples, présents lors de la fondation de Rome.

Quelques peuples:

Ils font partie d'une communauté de peuples habitant l'ensemble de la péninsule italique, la vallée du Pô à la côte sud de l'île de Sicile. Parmi eux, certains sont des autochtones, d'autres sont des émigrés transmarins qui ont précédé les Indo-européens.



Carte situant les peuples de l'Italie à l'Age du Fer



Les peuples non indo-européens :

Les Ligures:

Peuple montagnard et primitif, ils se sont implantés au nord de l'Etrurie, sur les rives du Golfe de Gênes et dans la région des Alpes maritimes.

Les Sicanes et les Sicules :

Autochtones venus de Sicile, ils auraient été repoussés (selon la tradition) vers le sud-ouest de la Sicile, dans les régions de Géla et d'Agrigente, par les Sicules, venus de l'Italie continentale au XIII^{ème} siècle av. J.-C. Selon d'autres historiens, ils n'y seraient arrivés qu'au XI^{ème} av. J.-C. On pourrait penser aussi que ces deux peuples seraient parents ou ne formeraient qu'un seul et unique peuple.

On sait que les coutumes des Sicules ne sont pas indo-européennes. Ils vivent par exemple dans une société de type matriarcale, mode de vie que l'on retrouve peut-être au travers des rites grecs plus tardifs où la prostitution sacrée était pratiquée, notamment au sanctuaire d'Aphrodite sur le mont Eryx.

Il y a d'autres peuples pré indo-européens comme les Oenôtres, qui seraient selon Virgile à l'origine de la Rome primitive, mais aussi les Chônes, les Morgêtes et les Itales (car à l'origine seule la pointe du Bruttium était considérée comme Italie). Tous ces peuples étaient considérés par les Grecs comme un tout, sous le nom générique de Pélasges, et estimés comme un de leurs cousins. Denys d'Halicarnasse essaya d'ailleurs de prouver de manière abusive que les Italiens étaient d'origine grecque.

Pour certains historiens, tous ces peuples grecs établis en Italie (Pélasges, Sicanes et Sicules) ne seraient en réalité qu'une unité, fondée sur des parentés mythologiques, et dont l'origine prendrait vraisemblablement sa source en Arcadie. Rome, selon Virgile, serait issue de ces peuples et serait donc une fondation arcadienne. Mais il va de soi qu'il ne s'agit là que de légendes, dont le but est de donner des origines glorieuses à Rome et de la rattacher aux Grecs, littérairement plus avancés et militairement illustres (Périclès, Alexandre le Grand, etc.). On peut donc imaginer que les légendes arcadiennes auraient gagné le Latium et influencé l'histoire de la fondation de Rome.

Les peuples indo-européens :

Les invasions indo-européennes du II^{ème} millénaire avant J.-C. ont recouvert l'Europe dans sa totalité, l'Iran et l'Inde en partie. Elles ont en effet apporté des peuples nouveaux qui se sont aussi implantés en Italie. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que ces jeunes peuples transalpins ont par la suite recouvert les couches indigènes plus anciennes.



Les Vénètes :

Installés dans la région des bouches du Pô, ils semblent être d'origine illyrienne, selon Hérodote, c'est pourquoi ils ont gardé des rapports étroits avec les régions de la côte adriatique occidentale. Des inscriptions découvertes à Este, à Magré et à Padoue nous donnent d'ailleurs la preuve qu'ils utilisaient bien une langue indo-européenne archaïque.

Dès le VI^{ème}-V^{ème} siècle avant J.-C., des peuples celtiques s'implantent progressivement dans la péninsule, mais c'est au IV^{ème} siècle qu'ils arrivent en masse dans la plaine du Pô et finissent par l'envahir totalement. Leur autorité et leur culture s'étendront jusqu'à la cité étrusque de Felsina, la future Bologne. Cette ville jouera d'ailleurs un rôle historique, puisque qu'elle sera la porte séparant la Plaine du Pô de la Toscane (Etrurie).

Les Ombriens et les Picéniens :

Les Ombriens, longtemps le plus grand peuple de l'Italie centrale, occupaient l'arrière pays de la côte adriatique jusqu'au Tibre supérieur. On connaît leur langue: l'osco-ombrien, transmis par des inscriptions sur sept plaques de bronze où l'on peut lire des rituels et admirer les divinités protectrices de la ville d'Igouvium sur le Métaure. Dans la région d'Ancône, on a découvert quelques rares traces du peuple des Picéniens.

Peuples de la côte sud-est

Parmi ces peuples, on peut trouver les Sabins et les Samnites, qui sont des voisins directs des Latins installés au centre de l'Italie. On peut également citer les Marses, sur les bords du lac Fucin, les Volsques, dans la plaine pontine, et les Campaniens, dans la région de Naples où étaient déjà installés les Osques et les Ausones.

Peuples du sud de la péninsule

Sur la côte adriatique, on trouve une quantité d'autres petits peuples, dont les plus importants sont les Iapyges et les Messapiens autour de Tarente. Les auteurs anciens leur avaient donné des origines illyriennes, qui ont été confirmées à la fois par la toponymie et par l'onomastique.

A la pointe de la botte italienne, on trouve les Lucaniens et les Bruttians qui ont recouvert les couches indigènes représentées par les Oenôtres, les Chônes et les Itales.

Les peuples Latins

Ils ont une situation privilégiée puisqu'ils occupent la seule plaine de l'Italie centrale, entre le Tibre et les monts Albains. Les premiers arrivants y voyaient sans



aucun doute une plaine rehaussée de collines capables de servir de refuge et de défense en cas de guerre ou d'inondation. Par ailleurs, le site est lié directement à la mer Tyrrhénienne par un fleuve navigable, élément qui joua de toute évidence un rôle essentiel dans le choix du site. En tous les cas, les Latins sont sans doute, dans l'Italie protohistorique, parmi les peuples les plus anciens. Des fouilles récentes des nécropoles de Lavinium, d'Antium et de Villa Cavaletti ont mis au jour des urnes cinéraires en forme de cabanes, datant de la période comprise entre 1000 et 875 av. J.-C. Elles seraient semblables à celles exhumées des tombes à puits du Forum romain.

Les Etrusques

L'Origine de ce peuple reste une énigme très controversée. On ignore s'ils venaient du nord, du sud ou d'autre part. Certains historiens, en se basant sur la similitude des chaudrons à protomés de griffons, ont émis l'hypothèse qu'ils pourraient venir du pays d'Urartu, l'actuelle Arménie. On pourrait par ailleurs penser que les Etrusques ne sont un peuple ni émigré ni autochtone, mais une nouvelle civilisation apparue par l'assimilation d'autres peuples.

En tous les cas, les Etrusques étaient déjà bien installés en Etrurie au VIII^{ème}-VII^{ème} s. av. J.-C. et leur zone d'influence s'étendait déjà au-delà du Silaris (le Sele actuel) jusqu'au Salerne. Les Etrusques se seraient étendus par la suite en Campanie et même jusqu'à Pompéi où des inscriptions l'attestent. Dans le nord, leur influence s'étendait jusqu'à la plaine du Pô.

Conclusion :

En fin de compte, la naissance de la cité latine n'a été une réalité que lorsque les sept villages (trois sur le Palatin, trois sur l'Esquilin et un sur le Coelius) se sont unis au VII^{ème} siècle pour former une coalition : la Ligue septimontiale. Les villages entretenaient désormais des liens religieux, consacrés par une fête commune, le 11 décembre, qui consistait en un sacrifice offert par chaque village en l'honneur des *Montes*. Nous savons d'autre part que la Ligue ne comptait pas parmi elle les *colles* occupées par les Sabins, soit le Capitole, le Quirinal, et le Viminal.

Au VII^{ème}-VI^{ème} siècle, les Etrusques envahirent le territoire Latin et Sabin. Chacun des deux peuples avait alors formé sa propre Ligue, et les Etrusques les mirent d'accord en rassemblant sous une seule ville les différentes collines de Rome. La légende de la fondation de Rome par Romulus creusant son sillon correspond à un rite étrusque, *ritu etrusco*. On pourrait dès lors penser que la ville n'est en réalité qu'une fondation étrusque intégrant des peuples sabino-latins déjà installés auparavant. Le contexte que nous donnent l'histoire, l'archéologie et l'annalistique semble dès lors plus claire, mais ne défait pas encore toutes ses zones d'ombres.



Nous nous sommes proposés de voir ici, à l'occasion de la Journée Romaine, un aperçu des multiples questions qui entourent l'époque et le contexte de la date réelle de la fondation de la future capitale du monde antique.

Bibliographie:

- R. Bloch, *Rome Etrusque: La royauté étrusque à Rome*, dans ARCHEOLOGIA avril 1977, pp.22-28 ;
- R. Bloch, *Rome et Empire Romain: Les origines*, dans Encyclopaedia Universalis, pp. 206-209 ;
- R. Bloch, *Les origines de Rome*, Que sais-je ? n°216, PUF, Paris, 1946 ;
- R. Chevalier, *Les Origines de Rome*, dans ARCHEOLOGIA, avril 1977, pp.14-21 ;
- Grandazzi, *Les Origines de Rome*, Que sais-je ? n°216, PUF, Paris, 2003 ;
- J.-P. Martin, A. Chauvot et M. Cébeillac-Gervasoni, *Histoire romaine*, Arnaud Colin, Paris, 2001 ;
- Y. Perrin et Th. Bauzou, *De la cité à l'Empire : Histoire de Rome*, Ed. Ellipses, Paris, 1997, pp. 16-40 ;
- Fr. Villard, *Expositions à Paris "Naissance de Rome"*, dans ARCHEOLOGIA avril 1977, pp.6-13.

LA CÉRAMIQUE SIGILLÉE

Par Céline von Tobel

Étude et analyse d'un fragment de céramique sigillée provenant des réserves du Musée d'Art et d'Histoire.

Illustration 1 cliché : V. Siffert



L'étude d'aujourd'hui portera sur un fragment de céramique sigillée (Fig1 photo fragment.), provenant des réserves du Musée d'Art et d'Histoire de Genève, référencé dans la littérature sous le nom de Deonna 47⁴.

Mais pour commencer, qu'est-ce que la sigillée ? Et comment la fabrique t-on ?

La sigillée est une technique de fabrication de céramique utilisée par les romains⁵. Elle se base sur l'utilisation de moules, tant pour l'élaboration de la forme de la céramique que pour son décor. Son nom vient du latin *signum* puis *sigillum* qui signifient le signe et par extension le poinçon, le tampon figuré.

⁴DEONNA (W.), Vases gallo-romains à glaçure rouge et à décor moulé, trouvés à Genève, 1925, in : IAS 27.

⁵HOFMANN (B.), La céramique sigillée, 1986. Pour toutes les techniques de fabrications, et l'historique de la sigillée.

L'élaboration d'une céramique sigillée est composée de nombreuses étapes :

1. Tout d'abord, le potier fabrique ou se procure quelques tampons : c'est-à-dire des morceaux d'argile qui ont été façonnés pour représenter des motifs végétaux, des personnages isolés, des signatures ou toute autre forme que le potier voudrait faire apparaître sur sa céramique. Ces tampons sont faits en positif, en relief, ils apparaîtront de la même manière sur la céramique finale, mais légèrement plus petits à cause de la rétraction de la terre en séchant.

2. Puis le potier fait un moule au tour, de la forme de la panse de la céramique qu'il veut obtenir. Lorsque l'argile est encore tendre, il décore l'intérieur du moule en composant des scènes plus ou moins complexes, au moyen des tampons. L'extérieur est laissé brut. Le moule est ensuite cuit au four.

3. Pour enfin réaliser le récipient proprement dit, l'artisan va appliquer dans le moule de l'argile très pure et lisser l'intérieur au moyen du tour, puis il montera la partie supérieure au tour. Il laissera sécher le tout à l'ombre, pour éviter les craquelures dans la masse. L'argile, en séchant, va se rétracter et l'on pourra aisément démouler le vase décoré. Il restera alors à terminer la poterie en ajoutant le pied. A nouveau, le potier va laisser sécher la poterie un certain temps, puis il la trempera dans un bain d'engobe⁶ (Fig. 2 étapes de fabrication).

La dernière étape est, bien entendu, la cuisson.

Illustration 2 Illustrations tirées de B. Hoffman, La céramique Sigillée, 1986.



Cette méthode paraît fastidieuse si l'on n'envisage la production que de quelques pots, mais elle permet de fabriquer de nombreux récipients identiques, sur la base d'un seul moule, jusqu'à effacement du décor. De plus, il n'est pas nécessaire que toutes les étapes soient réalisées par la même personne, des échanges et du commerce de moules et de tampons ont eu lieu. L'avantage de la céramique moulée, par rapport à la céramique peinte, c'est que l'on peut en faire une

⁶L'engobe est une préparation d'eau contenant de très fines particules d'argile. C'est cette préparation qui donne l'aspect brillant caractéristique de la sigillée.



production quasi industrielle. Une fois qu'on a le moule, on peut produire de nombreux vases identiques. Ceci n'est pas possible avec les vases qu'il faut peindre un par un. L'inconvénient de cette méthode est qu'elle ne permet de faire que des formes ouvertes ou de recourir à des moules bivalves, ce qui accroît la difficulté.

Mais quelle est son origine et son histoire ?

L'origine de la céramique moulée remonte au moins à la période étrusque (900-800 av. J.-C.), le bucchero nero, céramique noire à engobe brillante était décorée de motifs moulés et d'appliques. Plus tard, la céramique campanienne, (IV^{ème} s. av. J.-C.) fut une céramique à pâte saumon, ornée de reliefs ou d'estampes et recouverte d'un engobe noir brillant. On connaît aussi les bols de Mégare, (II^{ème} et III^{ème} s. av. J.-C.) faits à partir de moules ornés à l'aide de poinçons, avec une terre rouge-orangée, relativement mate.

Toutes ces variantes sont inspirées de la vaisselle métallique. Celle-ci est généralement ornée de figures faites au repoussé. L'imitation de vases métalliques dans un matériau plus commun est poussée jusqu'au détail : on voit souvent l'ajout de pastilles en terre, placées à des endroits où elles symbolisent les rivets présents sur les équivalents métalliques des même formes.

La sigillée apparaît en Italie durant la première moitié du 1^{er} siècle av. J.-C. Elle se généralise sous Auguste, où elle est produite dans de grands centres comme Arezzo. Elle est exportée dans tout l'empire romain, soit en Italie, en Gaule, dans la péninsule Ibérique, puis en Belgique, en Allemagne et en Grande-Bretagne actuelle. Mais le nombre de casse au transport, et la facilité de faire voyager des moules, plus solides, ont favorisé l'émergence d'ateliers locaux. Sous Tibère, de petits ateliers tests s'implantent en Gaule, très vite remplacés par des établissements beaucoup plus conséquents comme la Graufesenque (F – Aveyron), puis plus au nord Lezoux (F – Puy-de-Dôme) et Montans (F – Tarn).

Ces grands centres se livraient une concurrence farouche, pour être au plus près de la clientèle ; en terme de kilomètres d'une part, en terme de goût de l'autre. On trouve tous les éléments des guerres industrielles actuelles, de la contrefaçon de signatures, à l'espionnage, en passant par l'imitation ou le 'décalquage' de tampons sur des vases.

L'essentiel de la marchandise était destiné aux garnisons stationnées sur le *limes* rhétique. C'est pourquoi les centres de plus en plus au nord prenaient l'ascendant sur leurs prédécesseurs. Des styles locaux virent le jour, c'est ainsi que les vases à épithètes de Banassac ont conquis une bonne clientèle parmi les tribus gauloises qui étaient évoquées dans ces petites phrases (Vivent les Gabales, Rèmes, Séquanes,... – Gabalibus, Remis, Sequanis,... *feliciter* ; Viens à moi amie - *Veni ad me amica* ; remplis-moi de cervoise – *Cervesa reple* ; Bois mon ami – *Bibe amice de meo* ; etc).



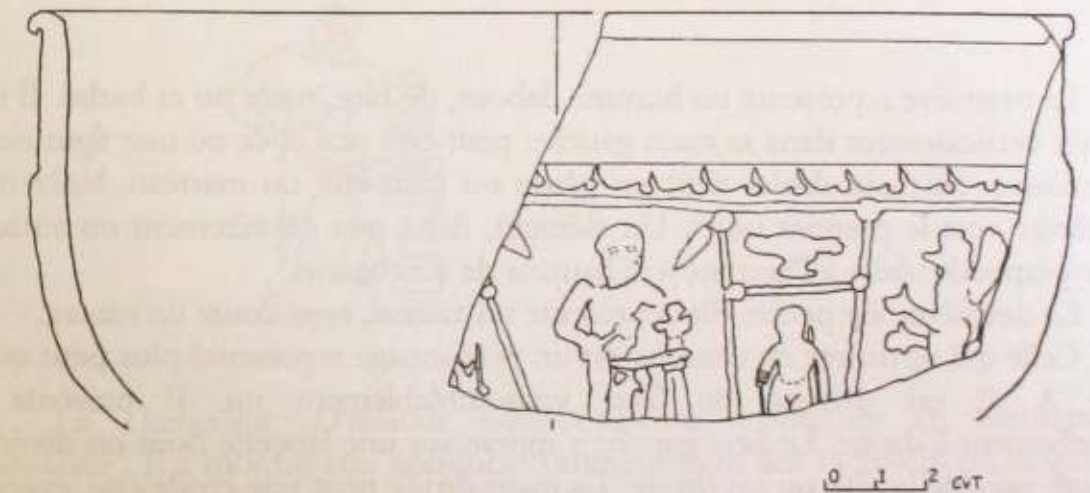
La demande se fit de plus en plus importante. Et la production augmenta d'autant. Des fours, effondrés au cours d'une cuisson à la Graufesenque, ont été retrouvés contenant 40'000 pièces de céramique ! C'est cette course à la production qui entraînera le déclin de cette céramique. Dès Domitien, la quantité est produite au détriment de la qualité. Les moules sont utilisés même si les figures sont partiellement effacées. Des pièces qui auraient été mises au rebut au début de la production, sont commercialisées. L'exportation cesse à la fin du règne d'Antonin le Pieux, la disparition de la sigillée est à placer autour de 260 ap. J.-C. même si des productions locales persistent.

Et de notre tesson de départ, peut-on dire autre chose, que simplement qu'il est en sigillée ?

Bien sûr ! Commençons par faire parler ce fragment en lui-même.

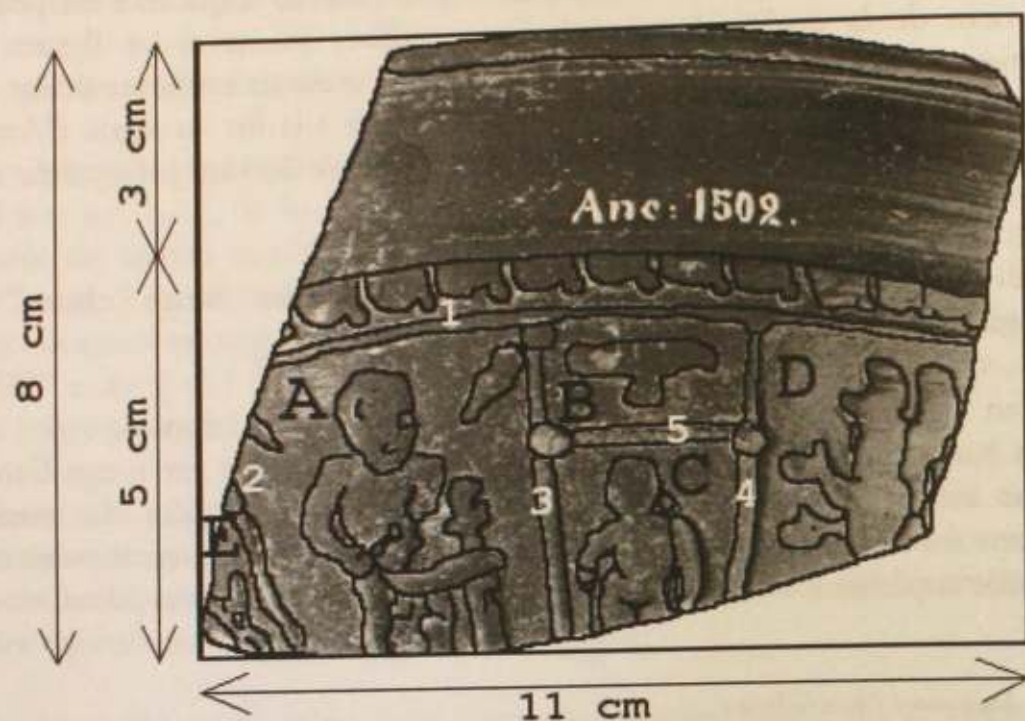
La surface du fragment est en parfait état. Sa couleur est rouge-bordeau, l'épaisseur est de 6mm., les figures sont relativement estompées. La courbure indique une forme 'Draggendorf 37', la partie inférieure, décorée, est moulée tandis que la partie supérieure a été faite au tour, le diamètre était d'environ 20cm..

Illustration 3 Dessin de l'auteur



A présent, regardons le décor de plus près. Il commence par une frise d'oves, sous la partie tournée. Puis, les éléments figurés sont séparés les uns des autres par des motifs de cordelettes. Ils sont disposés en une frise composée d'une grande figure suivie de deux petites, vraisemblablement sur tout le tour du récipient. On distingue clairement quatre figures (fig. 4 le fragment avec les mesures).

Illustration 4 le fragment avec les figures et les dimensions. (Cliché V. Siffert, Surlignage de l'auteur)



La première représente un homme debout, de face, torse nu et barbu. Il tient un objet verticalement dans sa main gauche, peut-être une épée ou une figurine sur une colonne. Sa main droite tient un bâton ou peut-être un marteau, légèrement levé, dirigé vers le premier objet. Un élément, tissu, pan de vêtement ou autre, se trouve perpendiculaire à l'homme à la hauteur de son bassin.

La deuxième est petite, elle représente un animal, sans doute un oiseau.

Celle qui se trouve en dessous est un personnage représenté plus petit que la figure A. Il est debout, de face, vraisemblablement nu. Il présente un déhanchement à droite. Le bras gauche s'appuie sur une lancette dont on distingue la pointe près de la tête ou un thyrsos. La main droite tient une cordelette, enroulée au poignet et tombant vers le sol.

La figure de droite est la plus énigmatique. On perçoit deux mains ou pattes, relativement tendues en avant, une 'tête', tournée vers la gauche munie d'un bec ou d'un museau pointu et coiffée d'une couronne, d'un chapeau ou d'une crête. Derrière la tête, on distingue une paire d'ailes. Le corps semble être humain, debout de profil.

Voyons à quoi nous conduit l'analyse de ces éléments :

L'épaisseur est plutôt importante pour de la sigillée, et les représentations sont plutôt effacées, cela fait penser à une production relativement tardive. De plus,

la forme Dragendorff 37, nous place après 75 ap. J.-C. La couleur se rapproche des argiles utilisées en Gaule méridionale.

Parmi les figures, la troisième peut représenter un boxeur (à cause des cordes autour du poignet) ou un personnage dionysiaque (à cause du thyrsos). La figure de droite est peut-être un griffon ou une créature fantastique ou tout autre personnage ailé. Mais la seule figure qui a pu être identifiée avec certitude est celle de gauche. Il s'agit du tampon 71 de Oswald⁷. Les références de ce tampon font explicitement référence à notre fragment. Il représente un homme, sculptant une statuette. Selon Oswald, il s'agirait de Prométhée façonnant le premier homme. Sur le fragment qui nous occupe, l'homme est en train de sculpter une statuette posée sur un socle. Pour ce faire, il utilise le bâton qu'il tient dans la main droite (fig.5 le tampon Oswald 71).

Illustration 5 Illustration tirée de Oswald (F.), Index des types-figurés sur céramique sigillée : description de motifs de J. Déchelette, 1937, 1964



La Théogonie d'Hésiode nous présente Prométhée en bienfaiteur de l'humanité⁸. Il a montré aux hommes comment faire des sacrifices en se gardant la plus belle part, puis, après la sanction de Zeus qui priva l'humanité du feu, il déroba celui-ci à la roue du soleil. Enchaîné à un rocher avec un aigle lui dévorant le foie, il sera délivré par Héraclès. Par la suite, il deviendra immortel en délivrant le centaure Chiron qui, blessé et souffrant sans répit, désirait mourir. Ce n'est que tardivement que la création de l'humanité lui fut attribuée. Il aurait ainsi façonné les premiers hommes, en argile.

⁷OSWALD (F.), Index des types-figurés sur céramique sigillée : description de motifs de J. Déchelette, 1937, 1964. t.1, tampon n°71, La Graufesenque, Vespasien. 37 (avec anses), Londres (Guildhall Museum). 37 (sans anses) Genève, Deonna 47.

⁸GRIMAL (P.), Dictionnaire de la mythologie, 1986, (397).



A la lumière de ce mythe, peut-on compléter l'analyse du décor ? Notre créature ailée de la figure de droite pourrait bien sortir de ces anciens temps mythologiques, mais il semble improbable qu'elle représente le centaure Chiron car les centaures ne sont pas ailés. De même que notre "oiseau picorant" représenterait un bien piètre aigle ! Ainsi, il ne semble guère que le décor du fragment de sigillée forme une unité de récit, et la présence de Prométhée façonnant le premier homme semble davantage lié à un concours de circonstances qu'à un acte faisant sens, au sein de la représentation d'un mythe. Notons que la Gaule fabrique peu de sigillée à décor mythologique. En effet, il arrive souvent que les tampons, achetés sans "mode d'emploi", c'est-à-dire sans la connaissance du mythe entourant le personnage représenté, soient utilisés dans des scènes différentes de celles pour lesquelles ils étaient conçus. Le but pour le potier, n'était alors pas de restituer une histoire autour d'un mythe, mais de construire un décor harmonieux avec les tampons qu'il possédait. Le peu de soin général apporté à notre vase tendrait à confirmer cette hypothèse : la finalité (le récipient) prime sur le décor et sur la forme.

Ainsi, la fabrication de notre céramique se situerait en Gaule méridionale, dans un atelier proche de celui de La Graufesenque (le tampon de la première figure est attribué à La Graufesenque, et nous avons vu qu'il arrivait que les tampons soient échangés). Et la fabrication serait relativement tardive, après 75 ap. J.-C. au moins, selon la forme.

Est-ce tout ce que l'on peut dire sur ce fragment de céramique ?

Non, mais ce que le fragment en lui-même peut nous apprendre, commence à s'amenuiser. Aussi, nous allons nous tourner vers les éléments extrinsèques que nous pourrions trouver. C'est-à-dire que nous allons faire appel aux éléments liés au fragment mais qui sont extérieurs à lui.

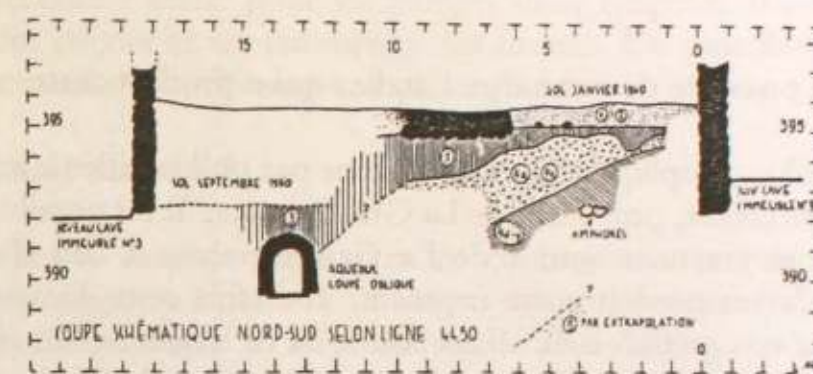
Le fragment porte sur ses deux faces des inscriptions à la peinture blanche, datant vraisemblablement de l'entrée dans les collections du musée. Il est écrit : *Anc. 1502, M^{me} Brollet, R. des Belles-Filles*. C'est l'indication du lieu de trouvaille. Ce fragment a été découvert en 1853, au 9 rue Etienne-Dumont (anciennement rue des Belles-Filles), lors d'une excavation. Même si les fouilles de l'époque ont été sommaires, les nombreux objets découverts⁹ ont été soigneusement répertoriés et quelques remarques générales de terrain ont été faites par Hippolyte Gosse. On apprend que la couche renfermant ces objets se trouvait à 3,5m du sol et contenait de nombreuses poches de charbon. Elle avait déjà été repérée dans le quartier et était attribuée à une destruction par incendie. On sait aussi que le sol du quartier a été beaucoup remanié à cause des fortifications (entre le XVI^{ème} et le XIX^{ème} siècle). D'autres fouilles ont été menées en 1960, juste à côté, au 5-7 rue Etienne-Dumont.

⁹Fragments d'amphores, de sigillée, fibules, chaîne, pince à épiler, cuillère en bronze, stylets, spatules, peigne en os, etc.



Menées par M.-R. Sauter et A. Gallay¹⁰, elles ont mis au jour un tronçon de l'aqueduc romain¹¹ ainsi que ses remblais (fig.6 la coupe schématique des fouilles).

Illustration 6 Illustration tirée de Sauter (M.-R.), Gallay (A.), *Fouilles gallo-romaines de la rue Etienne-Dumont à Genève* : I. Données stratigraphiques, in : *Genava* 11, 1963 (51-79).



Rue Etienne-Dumont 5-7. Coupe schématique nord-sud selon la ligne 44,50 m environ : situation de l'aqueduc par rapport aux couches stratigraphiques. Ech. 1 : 250.

Les stratigraphies effectuées nous montrent une couche (n°3) qui contient des charbons. Le matériel qu'elle contient date du 1^{er} au 5^{ème} siècle ap. J.-C., et comporte même quelques tessons médiévaux. Elle a été formée par le remaniement de couches archéologiques à des époques diverses. Sous la couche 3, la couche 4 présente un contexte homogène, à dater entre la première moitié du 1^{er} siècle et les premières années du 2^{ème} siècle, sur la base de céramiques datant de Claude pour les plus anciennes, puis appartenant principalement à la période de Vespasien à Trajan. On n'a pas de céramique plus récente dans cette couche. Les archéologues en ont déduit que ces couches étaient dues à un comblement survenu à la fin du premier quart du 2^{ème} siècle. Les sédiments accumulés provenaient de chantiers de démolition (présence de tuiles, fragments de stuc peint, de clayonnage etc.). Il est vraisemblable que notre tesson provienne de la couche 4, une bonne partie de la cave de la Maison Brollet pouvait être constituée de la couche 4. Et ce, à environ 3,50 m. du sol de 1960, qui doit être plus ou moins à la même altitude que celui de 1850.

Plus récemment, le professeur Paunier a repris l'étude de l'ensemble de la céramique gallo-romaine trouvée sur Genève¹². Ses statistiques montrent que la

¹⁰SAUTER (M.-R.), GALLAY (A.), *Fouilles gallo-romaines de la rue Etienne-Dumont à Genève* : I. Données stratigraphiques, in : *Genava* 11, 1963 (51-79).

¹¹L'aqueduc, construit au début du 2^{ème} siècle, approvisionnait la ville depuis Cranves. Il se séparait à La Boissière pour se terminer d'une part vers Malagnou et Les Tranchées, et d'autre part vers Jargonant et les Eaux-Vives. (Paunier, *La céramique gallo-romaine à Genève*, 1981, (69, 104).)

¹²PAUNIER (D.), 1981, *La céramique gallo-romaine à Genève*, in : MDG, Série IN-4 IX.



majeure partie des céramiques sigillées trouvées à proximité, proviennent de Gaule méridionale (1447 pièces sur 2449).

Notre fragment de sigillée a donc été probablement retrouvé dans une couche homogène contenant du matériel datant de Claude à Trajan, soit de 41 à 117 ap. J.-C., dans une région où la majorité de la sigillée provient de Gaule Méridionale.

Est-il possible de connaître l'atelier qui a produit cette céramique ?

C'est plus compliqué. Ici, nous n'avons pas pu identifier le moule, et un seul tampon est référencé, provenant de La Graufesenque. Il est possible de voir, parmi les ateliers qui gravitent autour de La Graufesenque, si l'un d'entre eux serait susceptible d'avoir produit notre fragment. Toutefois cette démarche nous est ici simplifiée par nos prédécesseurs dans l'étude de ce fragment. En effet, W. Deonna avait attribué en 1925, ce fragment à la production de l'atelier de Banassac, attribution confirmée implicitement par D. Paunier¹³. Je suis donc partie de cette hypothèse pour voir si cet atelier pouvait effectivement être celui de notre fragment.

Banassac¹⁴, atelier fondé par des potiers de La Graufesenque durant l'époque flavienne, commence par reprendre des tampons de l'atelier-mère qui est entré dans sa phase de décadence. Puis il utilisera des tampons originaux, repris ou inspirés des sigillées de la Graufesenque ou de la Gaule centrale du milieu du 2^{ème} siècle¹⁵. Sa production est destinée essentiellement à l'exportation vers le *limes* rhétique et le *limes* danubien. Le transport se fait par la Provence, la vallée du Rhône, via Genève (pl. 11), puis vers le Rhin, le lac de Constance et le Danube. On a retrouvé des produits de Banassac jusqu'à Antioche au Proche-Orient et en Afrique du Nord par la péninsule italique. Devant la concurrence imposée par le centre grandissant de Lezoux, Banassac déclinera avec la fin du règne d'Hadrien.

Toute la production de cet atelier est constituée presque exclusivement de Dragendorff n°37 pour la sigillée décorée. Les décors animés deviennent plus grands et le décor de métopes de grandes tailles se développe. Les figures sont généralement peu lisibles.

De plus, Banassac est l'atelier le plus proche de Genève, pour la Gaule méridionale, et l'un des plus exportés.

¹³Toutefois Paunier met en garde contre des attributions trop rapides, rappelant que bien souvent les poinçons étaient échangés entre les ateliers de Gaule méridionale. Ainsi un décor identique n'est pas nécessairement synonyme d'une origine commune.

¹⁴HOFMANN (B.), La céramique sigillée, 1986.

BÉMONT (C.), La terre sigillée gallo-romaine : lieux de production du Haut Empire : implantations, produits relations, in : Documents d'archéologie française n°6, 1986.

HOFMANN (B.), L'atelier de Banassac, in : RAS HS n°33, 1988.

PEYRE (P.), MOREL (C.), 1968, Les exportations de céramiques sigillées de Banassac en Provence et dans les pays rhodaniens, in : Provence Historique 18, 1968.

¹⁵Allant même jusqu'à surmouler des motifs de Lezoux. (Peyre, Morel, 1968, *op. cit.* note 11 (72).)



Toutes ces indications sont en accord avec ce que nous avons déjà pu constater sur le tesson. D'une forme Dragendorff 37, il présente un décor en métope et le seul tampon identifié est placé par Oswald à La Graufesenque. Mais c'est surtout l'usure dont nous avons déjà parlé qui confirme une provenance de Banassac. Les potiers de cet atelier, pressés de finir leurs pots, n'attendaient pas que la terre soit totalement sèche pour les plonger dans l'engobe. Il en résultait un aplatissement des décors et un estompage des formes. De plus ils utilisaient des poinçons et des moules jusqu'à usure complète.

Et de quand date-t-il ?

Pour cerner la date de fabrication de ce fragment, je vais procéder par fourchettes chronologiques à partir des éléments déterminants analysés ci-dessus.

La forme Dragendorff 37 a été utilisée de 75 à 240 ap. J.-C. Avant d'être abandonnée puis réutilisée vers 280¹⁶.

L'atelier de Banassac a fonctionné de 70 à 160 ap. J.-C., mais l'exportation s'est arrêtée durant le règne d'Hadrien soit vers 130. Bien que l'on ait identifié plusieurs phases de production pour cet atelier, il me paraît trop hypothétique de déterminer à laquelle notre fragment appartient. En effet, durant toute la production de Banassac on trouve des reprises de tampons de la Graufesenque, ainsi que des motifs estompés.

Ces fourchettes le placent entre 75 et 130 ap. J.-C. .

D'autre part, le lieu de découverte du tesson - dans une couche de remblais datant de la première moitié du 1^{er} siècle aux premières années du 2^{ème} - limite notre fourchette à une période de 75 à 117 ap. J.-C. environ.

La figure du tampon identifié est située par Oswald sous Vespasien, et permet de rétrécir la tranche entre 69 et 79.

Si l'on se base sur le tampon, il faut placer le tesson dans la première partie de la période de 75 à 117 av. J.-C. En effet, même si les poinçons peuvent être repris quelques années plus tard, voire refaits par surmoulage, en général, on constate que la production de la sigillée suit d'assez près la mode. Les ateliers se surveillent, le client choisit selon sa bourse et son goût. Donc, pour conclure, je garde comme période de fabrication le dernier quart du 1^{er} siècle ap. J.-C.

Et maintenant ?

Maintenant, il ne reste plus qu'à faire une synthèse de tout ce que nous avons appris !

Nous pouvons dire que ce fragment de sigillée, provenant de découvertes anciennes et peu documentées, ne possède pas un décor qui nous permette de le

¹⁶HOFMANN (B.), Catalogue des formes sigillées et d'amphores in : RAS HS 28 (23), 1985.



localiser ni de le dater précisément. Toutefois, par une suite de déductions, nous pouvons l'intégrer à la production de Banassac.

Ce vase a été fabriqué durant le dernier quart du 1^{er} siècle, à Banassac. Il a ensuite été transporté, sans doute pour parvenir aux garnisons du limes rhétique ou danubien, quand il a été vendu sur le trajet, à Genève. Là, utilisé vraisemblablement dans une demeure des Tranchées, il s'est trouvé brisé puis jeté. Il s'est alors retrouvé parmi des débris de constructions que l'on a utilisés pour former les remblais de l'aqueduc construit dans le premier quart du 2^{ème} siècle.

Remerciements :

Je n'aurais pas pu mener à bien cette recherche sans l'aide précieuse de plusieurs personnes que je tiens à remercier ici.

M. J. CHAMAY, qui a mis à ma disposition le fragment étudié.

M. J.-P. DESCOEUDRES et Mme E. BRIGGER qui ont supervisé et corrigé une partie des recherches.

Les abréviations bibliographiques utilisées sont :

IAS	Indicateur d'antiquités suisses (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde)
MDG	Mémoires et Documents de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève.
RAS HS	Revue Archéologique Sites, Hors-Série



JOUER COMME LES ROMAINS

Par Lise Rochat

JEUX

Les Romains de tout âge étaient de grands amateurs de jeux de sociétés. Les adultes misaient souvent de fortes sommes d'argent, tandis que les enfants et adolescents se mesuraient simplement entre eux. Ces activités combinaient hasard, calcul et raisonnement. Plusieurs auteurs latins (comme Ovide ou Plutarque) décrivent des jeux d'enfants et certaines découvertes archéologiques peintes tels qu'une peinture sur marbre de Pompéi représentant des femmes jouant aux osselets, tout comme les restes de jouets découverts lors de fouilles (poupées, pions, tables de jeux) permettent de visualiser ces divertissements.

Je vous propose donc de tester votre visette ou votre chance à travers quatre de ces jeux romains :

- Le jeu de dés : il s'agit de lancer trois dés et de réaliser le coup de Vénus (3x6) ou le coup du chien (3x1).
- Le jeu du delta : marquez un triangle au sol, divisé horizontalement en 6 zones numérotées de bas en haut et visez à l'aide d'une noisette, depuis une certaine distance, le sommet qui vaut le plus de points (6).
- Le jeu de la jarre : cela consiste à lancer une noisette depuis quelques mètres dans le récipient.
- Le jeu des noix : le but est de viser une pyramide de 4 noix à l'aide d'une 5^{ème}, tirée avec l'index.

Bonne chance !



Assortiment de dés romains

MUSIQUE

La musique à Rome est inséparable de la parole et du geste. La poésie sacrée ou profane est chantée et les instrumentistes ont pour fonction d'accompagner les représentations rituelles, telles les cérémonies religieuses ou les danses, les spectacles, les jeux et les combats. Les compositions musicales répondaient à des schémas traditionnels par leur structure et par leur mélodie. Il n'y avait donc pas vraiment d'inventions créatives. La plupart des instruments de musique romains sont repris de ceux des Grecs. Il y a entre autre le syrinx ou la syrinx qui est un genre de flûte de pan qu'affectionnaient tout particulièrement les bergers; le sistre est une espèce de crécelle produisant un bruit lorsqu'il est agité, grâce aux va-et-vient de tiges métalliques. Il est utilisé durant le culte de la divinité Isis. Les Romains jouaient des instruments à percussion comme les cymbales, le tambourin, les crotales ou des instruments à cordes telle la harpe ou la lyre. Les flûtes, aulos, étaient les plus courantes et lorsqu'elles sont jumelées, nommées tibia double.

Les découvertes archéologiques et les écrits d'auteurs anciens permettent de retracer l'importance de cet art dans la vie quotidienne romaine. Vous trouvez sur une mosaïque dans une villa à Zliten en Libye, datant du début du II^{ème} siècle, un orchestre composé d'un orgue, de cors et de trompettes qui accompagne un combat de gladiateurs. Comme autre exemple, admirez sur une coupe à relief de Vetera conservée à Bonn, un duo interprétant des divertissements musicaux pour les convives d'un banquet. L'homme joue de la flûte et frappe le rythme avec un scabellum, sorte de sandale en bois munie d'un soufflet, tandis que la femme l'accompagne à la cithare.



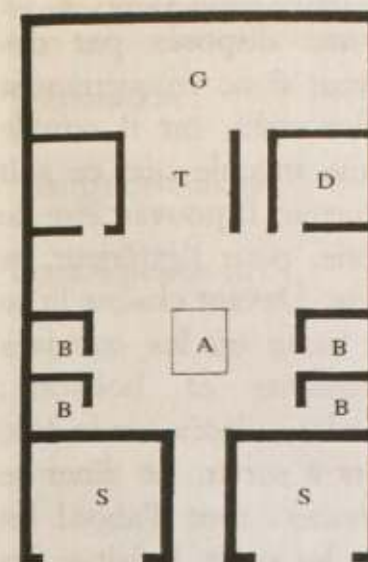
Exemple de mosaïque montrant deux musiciens

Sachez que si cela vous intéresse, il existe des CD de musiques romaines avec des instruments réalisés à l'Antique!!

LE TRICLINIUM

Par Sandra Deglon

Les habitants de Rome vivaient dans toutes sortes de maisons et d'immeubles, dont certains présentaient déjà une conception relativement moderne.



Au fil du temps, la ville de Rome se développa petit à petit avec ses routes principales étroites menant au Forum. Les fouilles ont mis à jour des vestiges de maisons datant du VIII^{ème} siècle avant J.-C. Mais c'est la maison organisée autour d'un vestibule, l'*atrium* (A), au VI^{ème} siècle, qui prit son essor et devint la demeure italique typique. Ce type de riches maisons était généralement bâti sur un seul niveau et composé d'une série de chambres (B) regroupées sur les trois côtés du vestibule où le maître recevait ses clients. En face de l'entrée, après les échoppes (S) de la rue, le quatrième côté du vestibule était occupé par les pièces principales: le bureau (*tablinum* T) et la salle à manger: le *triclinium* (D). Sous l'influence grecque, les résidences plus riches

se dotèrent de jardins entourés de colonnades: le péristyle (G), à l'arrière du complexe.

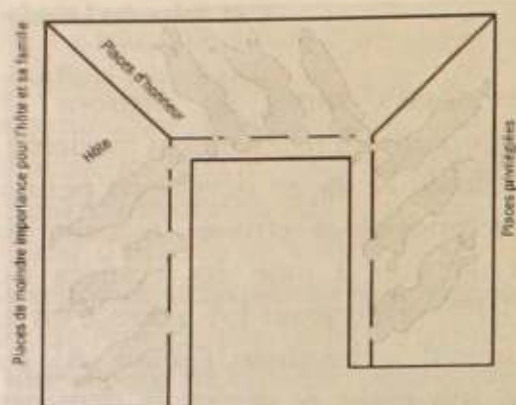
Les Romains prenaient plusieurs repas par jour. Le petit-déjeuner était léger, composé la plupart du temps de pain et d'eau; le déjeuner, plus consistant, comportait de la viande, du poisson et des fruits accompagnés de vin. Mais le principal repas était le dîner (*cena*), que l'on prenait en fin d'après-midi après le travail et une visite aux bains; les personnes aisées invitaient souvent des amis ou clients à dîner.

Les familles simples, aux logements exigus, s'asseyaient pour manger autour d'une table sur des chaises, des bancs ou des tabourets, parfois même ils pouvaient rester debout ou accroupis auprès du foyer. En revanche, les riches demeures urbaines possédaient une salle à manger séparée, pas forcément grande, mais pouvant être dotée d'un sol chauffé. Dans certaines maisons plus luxueuses, cette salle existait ouverte sur l'extérieur ou installée dans le jardin. Les hommes se rendaient pour leurs repas quotidiens dans cette pièce aux parois décorées de motifs peints et sur un sol fréquemment orné d'une mosaïque. Les femmes n'en étaient toutefois pas exclues, contrairement à la coutume athénienne. Tandis que les enfants et les esclaves étaient attablés séparément, elles se tenaient parfois assises sur des chaises disposées près des lits. Les Romains avaient en effet adopté la coutume grecque de s'allonger pour manger.

La pièce comportait en général trois lits de banquet, *lectus triclinaris*, pouvant accueillir chacun trois convives; ils étaient placés contre le mur et disposés en U, le côté demeuré ouvert permettant de laisser approcher le service. Cette coutume de



n'utiliser que trois divans a donné son nom à la pièce : le *triclinium*. Peu à peu, le *lectus triclinaris* sera remplacé par le *stibadium*, un lit unique en forme de fer à cheval.



Haut: lectus triclinaris Bas: stibadium

Les lits du triclinium étaient inclinés, montant vers la table ronde au centre de la pièce où les différents plats, parfois un plat commun, étaient posés. Le convive s'y appuyait sur son coude gauche, la couchette étant couverte de matelas et de coussins disposés par des serviteurs. Le lit¹⁷ faisait donc fréquemment office de divan et vice-versa, car il semble qu'on utilisait le même meuble que ce soit pour dîner ou pour dormir. Il pouvait être de bois ou en maçonnerie, pour l'extérieur, et était dès lors permanent. Devant chaque lit se trouvait une étagère basse où les convives pouvaient poser aliments et boissons ; d'autres rayonnages étaient placés sur le côté pour déposer les plats à servir. Le dîner se déroulait en trois services : tout d'abord les hors-d'œuvres comme les œufs, la laitue, les

olives, les escargots, les huîtres voire des oursins, puis arrivaient les plats de poisson ou de viande avec leurs sauces savoureuses. On servait entre autres le « Cochon de Troie » : cochon farci de toutes sortes de viandes et de saucisses ; on pouvait même déguster à la table des grands, des mets exotiques tels que le paon ou l'autruche. Enfin, le repas se terminait par les desserts.

Les convives semblaient disposer de vaisselle individuelle au vu des gravures sur certains récipients marquant la propriété et du nombre considérable d'assiettes de grandeur moyenne. Mais on y mangeait avec les doigts, sans couteau ni fourchette (inventés au Moyen-Âge) ; tout au plus disposait-on parfois d'une petite cuillère à manche pointu, en bois, en os, en bronze ou en argent, ou encore de petits couteaux. On buvait le vin dans de petites coupes : d'abord en métal, puis en verre en raison du goût désagréable de l'argent. Il existait toutes sortes de vins, des grands vins rouges aux vins blancs délicats. On les coupait généralement avec de l'eau, parfois même on les refroidissait avec des glaçons ou les aromatisait avec du miel. Lors du dîner, dans les familles riches, le repas pouvait être agrémenté d'une fête avec clowns et danseurs, mais bien souvent on discutait philosophie, poésie, politique ou littérature.

Tous les Romains n'aimaient cependant pas la position couchée pour manger. Ainsi, on a retrouvé des restaurants, dont le mobilier permettait de manger allongé ou assis.

¹⁷ Il était généralement à pieds retournés, sur un cadre en bois rectangulaire où le matelas reposait sur des lanières ou des lattes de bois. L'appui-tête de bois était souvent richement orné, et ce dès le III^{ème} siècle av. J.-C.



REPAS DE SPÉCIALITÉS ROMAINES

Bon Appétit !

■ Fricassée aux Abricots :

Préparation : 10 Minutes

Temps de cuisson : 90 Minutes

Pour 4 personnes :	-	800 g	Ragoût de porc
	-	3 CS ¹⁸	Huile d'olive
	-	2	Echalotes
	-	¼ litre	Vin rouge
	-	4 CS	Sauce de soja
	-	500 g	Abricots
	-	1 pincée	Poivre
	-	1 pincée	Cumin
	-	1 CS	Aneth
	-	2 CS	Menthe
	-	1 CC ¹⁹	Miel
	-	1 CS	Sirop de Poire
	-	½ CS	Vinaigre de Vin
	-	2 CC	Poudre de maïs
	-		Sel et Poivre

Préparation : Rôtir le ragoût de porc dans l'huile chaude, ajouter les échalotes hachées et déglacer avec le vin et la sauce de soja. Laisser mijoter environ 1h30 à couvert. Dénoyer les abricots, y mêler le poivre et le cumin, l'aneth haché et la menthe, le miel, le sirop de poire et le vinaigre ; mêler le tout à la viande. Cuire à nouveau 10 minutes, lier avec la poudre de maïs dissoute dans de l'eau. Agrémenter de sel et de poivre et servir.

¹⁸ Cuillère à Soupe

¹⁹ Cuillère à Café



▪ Carottes rôties :

Préparation : 5 Minutes

Temps de cuisson : 25 Minutes

Pour 4 personnes :	-	800 g	Carottes jaunes
	-	½ litre	Eau salée
	-	2 CS	Huile de Tournesol
	-	4 CC	Anchois
	-	1 dl	Vin Blanc
	-		Sel et Poivre

Préparation : Laver les carottes et les couper en rondelles. Les cuire dans l'eau salée environ 15 minutes, les égoutter et les rôtir fortement dans une poêle à frire. Les arroser d'une sauce d'anchois et de vin. Agrémenter de sel et de poivre et servir.

▪ Salade de courges :

Préparation : 5 Minutes

Temps de cuisson : 5 Minutes

Pour 4 personnes :	-	800 g	Courges
	-	½ litre	Bouillon de Légumes
	-	2 CS	Huile d'Olive
	-	2 CS	Vinaigre de Vin
	-	2 CS	Vinaigrette de poisson vietnamienne
	-		Sel et Poivre
	-	1 CC	Basilic frais et haché

Préparation: Couper les courges en rondelles d'1 cm d'épaisseur et les cuire 3-5 minutes dans le bouillon de légumes. Mélanger les ingrédients restants en sauce à salade. Ajouter les courges bien égouttées et encore tiède dans la sauce. Laisser reposer un moment et servir.

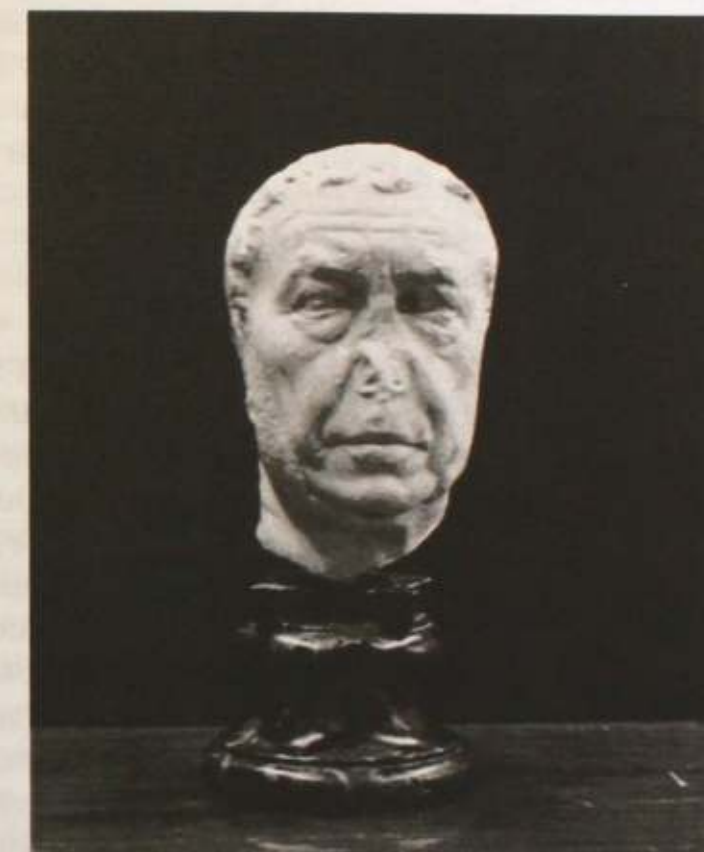
Nous remercions Eléonore Maistre de nous avoir gracieusement cédé ces recettes, qu'elle avait réalisées avec son équipe à cette occasion.



ARCHEOLOGIE CLASSIQUE

PORTAIT D'HOMME*

Par Lise Rochat



Tête masculine sculptée en ronde bosse.

Collection privée.

Hauteur totale: 28,4 cm.

Hauteur de la tête: 25,8 cm.

Largeur maximum (tempes): 18,5 cm.

Distance entre les deux coins extérieurs des yeux: 9,7 cm.

Distance entre le sillon sous-mentonnier et la racine du nez: 14 cm.

* Je remercie M. Jacques Chamay, conservateur des antiquités grecques et romaines au Musée d'Art et d'Histoire, d'avoir mis à ma disposition le portrait d'homme pour cette étude et d'avoir été disponible pour des renseignements. M. Michel Hirschy, restaurateur au Musée, a eu la gentillesse de me recevoir pour m'expliquer les interventions qu'il a réalisées sur cette sculpture et m'a prêté le dossier et les photographies de son travail. Cette étude dans le cadre d'un séminaire avancé n'aurait pu être menée à terme sans le suivi académique du professeur d'archéologie classique de l'Université, M. Jean-Paul Descoeudres et de son assistante, Mme Eliane Brigger. Je n'oublierai pas Mmes Fredericke van der Wielen, chargée de cours, pour ses informations utiles sur la sculpture et Viviane Siffert, photographe à la faculté des lettres de l'université. Je tiens également à témoigner toute ma gratitude à la famille Sarasin pour sa confiance.



Cette tête masculine est aujourd'hui exposée de face, montée sur un piédouche en marbre noir veiné de blanc et de gris²⁰. La « redécouverte » de cette pièce est due à une heureuse circonstance. En effet, c'est en feuilletant récemment le catalogue de W. Deonna sur la sculpture antique du Musée d'Art et d'Histoire et dans des collections privées genevoises²¹ que J. Chamay s'est intéressé à cette tête. Cinq autres sculptures, dont certaines ont été léguées au Musée d'Art et d'Histoire, y sont également mentionnées comme faisant partie de la collection de Monsieur E. Sarasin, décédé en 1917. S'interrogeant sur le parcours de ce portrait masculin sculpté, J. Chamay a pris contact avec les descendants du collectionneur qui l'avaient délaissé dans un grenier sans en imaginer l'importance²². Le catalogue de W. Deonna est en fait une compilation d'articles et d'oeuvres. En 1909 déjà, l'auteur mentionne que cette sculpture aurait été trouvée dans le lit du Tibre et achetée dans le commerce à Rome par le collectionneur²³.

Matériau

Le matériau dans lequel est sculptée la pièce est un marbre fin, blanc tirant sur le beige avec des variations de teintes jaune et grise, comportant de très faibles cristaux. Ces caractéristiques dévoileraient une origine italique telle que Carrare en Toscane, dont les carrières sont réputées depuis l'Antiquité pour la pureté du grain²⁴. Dans son catalogue, G. Nicole considère le matériau de cette sculpture comme venant des exploitations de Luni²⁵. Cette ville, à environ six km de Carrare environs, est également un port fondé par les Romains à l'embouchure du fleuve Magra duquel on exportait les marbres extraits de la région²⁶. Strabon relève la qualité exceptionnelle de ces gisements ainsi que la situation stratégique de base navale commerciale²⁷. Les débuts de l'exploitation et du commerce du *marmor lunense* restent incertains. Cependant, Pline²⁸ mentionne un certain Mamurra, *praefectus fabrum* soit préfet des ouvriers de Caius César en Gaule, qui possédait des colonnes en marbre de Carystos ou de Luna²⁹. On en déduit aujourd'hui volontiers que c'est sous l'instigation de César que Mamurra commença d'exploiter les carrières de Carrare à une date entre la fin de la campagne de Pompée en Espagne

²⁰ Les critères rédactionnels et les abréviations ont été choisis selon les normes de AA (1997) 625-8. Cependant, pour des raisons de simplification, les trois ouvrages ci-dessous seront mentionnés selon les conventions suivantes:

Deonna (1909) W. Deonna, «Sculptures antiques de Genève», Nos Anciens et leurs oeuvres (1909).

Kersauson I K. de Kersauson, Catalogue des portraits romains du Musée du Louvre I (1986).

Kersauson II K. de Kersauson, Catalogue des portraits romains du Musée du Louvre II (1996).

Les planches photographiques figurent en fin de travail.

²¹ W. Deonna, Catalogue des sculptures antiques (1923) 152-3.

²² Information que m'a donnée oralement J. Chamay.

²³ Deonna (1909) 12; 25.

²⁴ J. J. Hermann Jr., Doss.Arch 173, 1992, 33-4.

²⁵ G. Nicole, Catalogue des sculptures grecques et romaines du Musée (1914) 21, n° 1922; 1923.

²⁶ C. Dubois, Etude des carrières dans le monde romain (1908) 3.

²⁷ Str., 5, 2, 5.

²⁸ PLIN. nat. 36, 48.

²⁹ Ce commandant du génie à la fortune immense est souvent raillé dans des poèmes de Catulle pour son faste démesuré et ses débauches célèbres. CATULL. 29; 57; 94; 105.



et l'année 49. Une analyse du marbre par cathodoluminescence, moyen de discrimination des marbres blancs, permettrait de confirmer cette provenance³⁰.

Conservation et restauration

L'état général de conservation de ce portrait est assez bon, malgré quelques détériorations.

Le cou est tranché de manière relativement plane, sauf dans la partie gauche qui présente une coupe triangulaire. Ces sections furent repiquées pour obtenir une surface régulière. Cette intervention empêche toute possibilité de connaître l'utilisation de cette sculpture soit comme buste soit comme tête insérée dans une statue. Le nez est brisé et les cartilages des oreilles sont arasés.

La surface présente plusieurs éclats ou ébréchures: à sa droite, sur le dessus de la tête, au-dessus de l'oreille, sur le front, l'arcade sourcilière, l'os malaire, au bas de la paroi nasale latérale entre les sillons nasal et labial, sur la lèvre supérieure et inférieure, dans la barbe, ainsi qu'à sa gauche, au-dessus de la commissure des lèvres, sur le cerne ou la poche de l'oeil, le front. Ces nombreux éclats semblent récents, car aucun dépôt ne vient colorer les parties endommagées à moins qu'un violent nettoyage à l'acide n'ait fait disparaître toute incrustation lors d'une intervention de restauration antérieure. Cependant la tête entière serait débarrassée des taches, ce qui n'est pas le cas.

Des griffures superficielles marquent le dessus de la tête vers l'os pariétal, alors qu'elles sont importantes sur le côté gauche au niveau du front, de la pommette, de la joue, du départ de la chevelure vers la tempe et de la nuque. On observe un arasement du relief de l'os malaire et de la joue, ce qui sous-entendrait que la tête, posée sur son côté gauche, fut tirée ou râpée violemment contre une surface abrasive.

Des dépôts brunâtres (tels des picotements brun-sépia) tachent la surface du marbre dans la partie droite, sur le sourcil, la joue, le sillon nasal, la narine, ainsi qu'à sa gauche, sur la lèvre supérieure, l'aile du nez, le sillon naso-labial, l'arcade ciliaire, vers l'angle extérieur de l'oeil, autour du cartilage supérieur de l'oreille, dans la chevelure, sur la nuque derrière l'oreille, sous le menton et le cou. Une teinte plus orangée se perçoit sur l'hélix supérieur de l'oreille droite, autour du cartilage, la chevelure alentour et le départ de la barbe. Des taches orangées sont présentes dans la cassure du cou à gauche et sous la circonférence du cou, dues probablement à l'utilisation d'un outil métallique légèrement rouillé lors du tranchage de la tête. De plus, un point de rouille avec une auréole jaune orangée est visible à l'arrière de la nuque à sa droite, provenant certainement d'un contact avec du métal dans un milieu aqueux.

Un portrait de vieillard au Musée des Thermes, datant de la fin de la République, trouvé dans le Tibre, présente une surface entièrement érodée par

³⁰ V. Barbin - J. Chamay - D. Decrouez - J.-L. Maier - K. Ramseyer, AntK 32, 1989, 156.



l'eau³¹. Il est intéressant de remarquer que la tête de cette étude ne montre aucune trace provenant d'un séjour prolongé dans le lit d'un fleuve.

Une intervention récente dans les laboratoires du Musée d'Art et d'Histoire³² a permis principalement d'ôter des restaurations antérieures. En effet, la tête était munie d'un nez et d'un départ de buste, état visible sur l'illustration du livre de W. Deonna en 1909³³. Le nez consistait en un conglomérat hétérogène de plâtre, peut-être du début du XX^{ème} siècle selon M. Hirschy. Une fois l'appendice ôté, la zone de la racine nasale a reçu un bouchage en plâtre peint couleur du marbre puis piqué afin d'atténuer le trou de fixation antérieur. Le buste quant à lui était en marbre blanc, lissé mais pas poli, présentant de nombreux cristaux de taille moyenne. Le matériau n'était pas de la même qualité que celui du portrait et le buste n'offrait pas une taille jointive avec le haut du cou. D'ailleurs, un masticage grossier pour adapter les deux pièces était assez visible. Cet ajout, entrepris peut-être par le marchand dans un but commercial au XIX^{ème} siècle selon le restaurateur, fut volontairement supprimé. Toute la tête fut nettoyée, brossée et les concrétions calcaires ôtées, grâce aux ultrasons et au scalpel. La surface entière fut traitée par une application de cire pour nourrir et protéger le marbre.

Description

Cette tête masculine dolichocéphale dessine un visage ovale, à la nuque carrée et large. Pour sa description, elle sera observée de haut en bas et de l'avant à l'arrière, en terminant par la chevelure.

Deux rides horizontales et parallèles sillonnent le front fuyant; deux autres verticales séparent l'arcade sourcilière de la naissance du nez, provoquant une gorge au-dessus des sourcils.

Les arcades sourcilières sont assez marquées, formant vers la racine du nez un bourrelet renforcé par un sillon au trépan sur la portion orbitaire, ce qui accentue l'effet cavernueux, sombre. Les sourcils ne sont que sommairement gravés.

Les paupières supérieures semblent assez lourdes et tombantes.

Le trépan fin (Ø 2mm) est utilisé pour réaliser les caroncules lacrymales et les pupilles, évidées en forme de cœur ou de croissant tourné vers le haut. La circonférence des iris est gravée. On observe que le regard est dirigé en haut à droite. Des rides dans la portion tarsale inférieure de l'œil ainsi que des cernes ou poches gonflées, mises en évidence par le demi-cercle formé de l'union du sillon malaire et nasal, dévoilent un âge mûr du personnage. Une sorte de kyste rond (un bouton de 0,5 cm de diamètre) est sculpté à sa racine gauche du nez. On aperçoit une veine rebouchée de 1,7 cm de long qui part de ce kyste vers le sillon palpébral inférieur.

³¹ B. M. Felletti-Maj, *I ritratti del Museo nazionale romano* (1953) 49, pl. 76, inv. 4300.

³² Rapport de restauration daté de l'automne 2001.

³³ Deonna (1909) 25, fig. 22.



Les os malaires sont légèrement saillants, révélant deux muscles zygomatiques à sa droite et une fossette de l'autre côté.

Deux profondes rides asymétriques qui joignent les narines aux commissures des lèvres dessinent des bajoues ou forment des plis de chairs.

Le fond des deux narines, réalisé au trépan, reste visible, malgré la cassure du nez.

La partie entre le bas du nez et la lèvre supérieure est assez longue et bombée. Les lèvres sont charnues, fermées, esquissant un sourire rendu par de vives rides à la commissure des lèvres, formant à sa droite un éventail à trois branches.

Le sillon mento-labial offre une zone d'ombre centrale. Il trace un menton rond tout en rejoignant les rides commissurales. Le sillon sous-mentonnier accuse une espèce de double menton et engendre des renflements de chairs à ses extrémités.

Le muscle sterno-cléido-mastoïdien n'est prononcé qu'à sa gauche, alors que deux rides sont gravées sur le cou sous son oreille droite. On aperçoit faiblement la pomme d'Adam proéminente.

La barbe couvrant les maxillaires inférieurs et se prolongeant sous le menton est légèrement gravée en petits sillons au ciseau. Cette intervention doit dater, car des dépôts brun-orangés sont visibles dans les creux de la barbe.

Les pavillons auriculaires sont réalisés au trépan et les lobes (lobules) se prolongent sur le maxillaire.

La chevelure est à peine gravée en soleil depuis l'os pariétal et se termine en mèches en léger relief sur le front et les tempes. La frange se compose d'une grosse mèche senestro-centrale tournant vers sa droite, accompagnée d'une plus modeste à sa droite, finalement de petits groupes de mèches ondulées aux extrémités du front. Sur les tempes, les cheveux sont un peu floconneux. Ils se terminent à l'arrière des oreilles et sur la nuque par des brins gravés au ciseau. Quelques marques de boucharde, soit une ligne de faibles cavités circulaires, sont visibles sur l'os pariétal.





Technique

Différentes techniques de sculpture sont décelables pour l'exécution de ce portrait. La pointe tenue obliquement permet de tracer les sillons profonds et étroits³⁴, tels les séparations de mèches de cheveux ou le piquetage de la barbe. Les traces varient selon l'inclinaison donnée à cet outil au moment de la percussion. Le ciseau droit offre un résultat fin et linéaire, particulièrement adéquat pour la chevelure telle que la surface extérieure de la frange. Il sert également à adoucir les angles, à supprimer les aspérités, à régulariser les cavités et les fonds et à graver les détails comme certaines rides ou les sourcils³⁵. La circonférence des iris a probablement été réalisée à l'aide d'une ognette, un ciseau en forme de fer de lance évidant dans le marbre les parties profondes et étroites³⁶. Le trépan de différentes grosseurs³⁷ attaque la surface dans un mouvement rotatoire et se révèle idoine pour les pupilles, les sillons de la portion supérieure orbitaire, les narines et les pavillons auriculaires. La boucharde sert à égaliser la surface d'une pierre après le dégrossissage³⁸ mais les quelques traces sur l'arrière de la tête laissent entendre que cette partie n'était pas terminée ou destinée à être vue.

Dans les zones qui n'ont pas été endommagées, la surface des chairs est lisse, finement polie. L'épiderme est excellent. Les infrastructures osseuses et musculaires sont manifestes, offrant une plasticité volumétrique exceptionnelle au visage. Les chairs, creusées par des dépressions, rythment le visage et opèrent un jeu d'ombre et de lumière.

Attribution d'une datation

On peut alors imaginer que l'homme est dans la cinquantaine. Il tourne légèrement la tête vers sa droite, au vu des rides sur le cou et du muscle tracé à sa gauche. Ce portrait, sculpté aux dimensions réelles, en grandeur nature, devait être regardé frontalement ou placé dans une niche, car le traitement des cheveux reste sommaire à l'arrière.

La principale difficulté devant cette pièce réside dans l'attribution d'une datation ou d'étapes chronologiques d'interventions. Dans un premier temps, l'aspect vériste de ce portrait nous interpelle mais certains éléments indiquent des terminus qui empêchent d'insérer ce portrait sculpté dans une seule et unique période. Passons donc en revue ces spécificités dans l'ordre chronologique, de la plus ancienne à la plus récente.

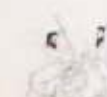
³⁴ Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, La sculpture : méthode et vocabulaire (1978) 194.

³⁵ *Ibid.* 197-9.

³⁶ *Ibid.* 598.

³⁷ *Ibid.* 199, 202.

³⁸ *Ibid.* 197, fig. 101.



La sculpture porte toutes les caractéristiques d'un portrait républicain : réalisme dans les traits du visage et les rides dues à l'âge. Cet accent de vérité est spécialement développé durant le I^{er} siècle avant J.-C. Toutefois deux tendances sont perceptibles dans les réalisations romaines de cette époque. Les têtes de grands personnages antérieurs à la première moitié du siècle se rattachent à la manière pathétique de l'iconographie hellénistique³⁹. La statue d'un officier romain, connue comme « le général de Tivoli »⁴⁰, du Musée des Thermes à Rome, par exemple, frappe par son expression presque douloureuse, soulignée par la bouche entrouverte et les traits du visage délibérément accentués⁴¹. Parfois, c'est en plus la posture qui décèle une fougue, un dynamisme typiquement hellénistique, telle la torsion des portraits d'un inconnu de Delos⁴² ou celle dit du consul A. Postumius Albinus⁴³ conservé au Louvre à Paris. En revanche, durant les derniers triumvirats, les portraits « sont traités dans un style plus sec, qui fait ressortir sous les chairs le squelette du visage »⁴⁴. Les rides sont très graphiques et peu profondes, multipliées pour accentuer l'appartenance sociale des individus représentés et délivrer une symbolique morale basée sur la responsabilité humaine⁴⁵. On pourrait mentionner comme référence, le portrait d'homme du Musée d'Art et d'Histoire de Genève⁴⁶ ou celui de Naples⁴⁷, datés du deuxième triumvirat. Aussi, vers 50 avant J.-C. des compromis entre influences grecques et tradition italique se dessinent, tels dans le portrait de Pompée⁴⁸ de la Ny Carlsberg Glyptothèque à Copenhague. Le rival de César conserve dans la coiffure l'idée de l'*anastolé* d'Alexandre, mais offre un visage au modelé soigné voire froid⁴⁹. On se rend compte que la tête masculine de cette étude ne contient aucune recherche inopportune d'effets de style dramatiques et sa chevelure ne présente pas d'aspect désordonné. Cependant, le visage conserve de la tendance hellénistique l'aspect lourd, découpé par des bourrelets de chairs⁵⁰ qui ne sont plus exploités à la fin du siècle⁵¹, tout en révélant les structures osseuses et musculaires. En cela, il met en lumière la particularité des derniers portraits de la République mais avec cette volonté charnelle étrangère au mouvement général qui place des rides de façon fonctionnelle pour occuper l'espace⁵².

Peut-être s'inscrirait-il alors dans une époque ultérieure, sous les Flaviens, dans laquelle le réalisme se produit sans artifices émotionnels. Il est d'ailleurs intéressant de noter que G. Nicole propose une datation de « l'époque des

³⁹ G.-Ch. Picard, *L'art romain* (1962) 93.

⁴⁰ B. Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik* (1948) fig. 65-66, inv. 106513.

⁴¹ F. Baratte, *L'art romain* (1996) 81.

⁴² L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft* (1986) fig. 39, inv. A 4187.

⁴³ Kersauser I, 15, inv. Ma 919.

⁴⁴ Picard *op. cit.* 93-4.

⁴⁵ Baratte *op. cit.* 85.

⁴⁶ I. Rilliet-Maillard, *Portraits romains du Musée d'art et d'histoire* (1978) 13, inv. 19743.

⁴⁷ Schweitzer *op. cit.* fig. 192-3, inv. 6243.

⁴⁸ F. Johansen, *Roman portraits I* (1994) 24-5, inv. I.N. 733.

⁴⁹ Baratte *op. cit.* 83.

⁵⁰ J.-F. Croz, *Les portraits sculptés de Romains en Grèce et en Italie de Cynoscéphales à Actium* (2002) 228-9.

⁵¹ *Ibid.* 241.

⁵² *Ibid.* 232-3.



Flaviens» pour cette sculpture⁵³. On pourrait ainsi offrir comme parallèle, le buste en bronze de L. Caecilius Jucundus⁵⁴ découvert à Pompéi. Même si la technique est différente, on retrouve les rides de l'âge, le léger sourire et un souci certain pour un réalisme expressif. Cependant la forme des têtes plutôt carrées de cette période, le manque de finesse dans les traits des visages contrastent fortement avec l'ovale inscrit dans un rectangle de la sculpture de cette étude, ainsi qu'avec son port altier empreint de verticalité.

Les yeux, dont l'iris et la pupille sont gravés, donnent un critère chronologique plus tardif certain. Ce procédé est régulièrement employé, dès l'époque antonine, pour donner de la vie au regard⁵⁵. Aussi, peut-on émettre l'hypothèse que le globe oculaire est retouché ou gravé à une date postérieure à la réalisation du portrait dans le but de le mettre «à la mode». Ce genre de remaniement n'est pas unique dans la sculpture romaine, bien au contraire: par exemple, D. Boschung recense un portrait d'Auguste⁵⁶ et K. de Kersauson, une inconnue de la fin du règne de Domitien ou de celui de Nerva⁵⁷ qui tous les deux ont eu les yeux gravés ultérieurement.

Il en va de même pour la barbe sommaire en collier, taillée au ciseau, typique du III^{ème} siècle après J.-C. sous l'époque des Sévères et des empereurs-soldats⁵⁸. Cette évolution esthétique peut entraîner des retouches anachroniques sur les portraits, tel Auguste⁵⁹ qui se voit paré d'une barbe fournie et d'une moustache en creux sur une pièce privée! Dans notre cas, la barbe semble bien piquetée après la réalisation des rides et des volumes ou structures osseuses du bas du visage. En effet, on peut observer que les incisions attaquent le sillon sous-mentonnier. A ce propos, il est curieux que W. Deonna mentionne ce piquetage dans sa description sommaire mais qu'il nomme cette sculpture «portrait romain imberbe», tout comme G. Nicole⁶⁰. Il reste encore la possibilité d'une intervention ultérieure, délibérée, fréquente pour marquer un deuil, comme sur le portrait de Caligula du musée du Louvre, suite au décès de sa soeur Drusilla⁶¹.

Quant au traitement de la chevelure, il est difficile de lui trouver un parallèle. Tout d'abord, la frange ondulée est rarement représentée dans les coiffures masculines. Le plus souvent elle est composée de mèches que ce soit pour les portraits de César tel celui du Musée national de Rome⁶², d'Auguste Prima Porta⁶³, de Caligula⁶⁴ ou de Trajan⁶⁵ par exemple. Dès Hadrien, la frange prend plutôt la

⁵³ Nicole *op. cit.* 22.

⁵⁴ P. Ducati, *La scultura romana* (1934) fig. p. 24, inv. 110663 (Musée national, Naples).

⁵⁵ E. Strong, *La scultura romana da Augusto a Costantino II* (1926) 388-9.

⁵⁶ D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus* (1993) 127-8, n° 40, pl. 42, 2; 43, 1-4.

⁵⁷ Kersauson II, 52-3, n° 16.

⁵⁸ J. Chamay - J. Frel - J.-L. Maier, *Le monde des Césars* (1982) 287.

⁵⁹ Boschung *op. cit.* n° 211, pl. 153.

⁶⁰ W. Deonna, *Catalogue des sculptures antiques* (1923) 153 et Nicole *op. cit.* 21.

⁶¹ Kersauson I, 180, n° 84.

⁶² A. Giuliano, *Museo nazionale romano: le sculture I, 2* (1981) 13, n° 11.

⁶³ Boschung *op. cit.* 179-81, pl. 1, 5, n° 171.

⁶⁴ Johansen *op. cit.* 136-7, n° 56.

⁶⁵ K. Fittschen-P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen I* (1985) 41-2, pl. 46-7, n° 42.



forme de boucles, que l'on pense surtout à la deuxième moitié du II^{ème} siècle avec Antonin le Pieux⁶⁶, ou avec Commode en Hercule⁶⁷, puis devient presque frisée avec Caracalla⁶⁸. Finalement au III^{ème} siècle, elle n'est pratiquement plus que rase et piquetée, comme le portrait d'un contemporain d'Alexandre Sévère au Musée d'art et d'histoire de Genève⁶⁹. Aussi rencontre-t-on peu d'illustrations de frange ondulée, comme cette copie romaine du I^{er} siècle après J.-C. reprenant un original grec du III^{ème} siècle avant J.-C.⁷⁰ ou ce portrait en calcaire daté de la première moitié du I^{er} siècle avant J.-C. conservé à Berlin⁷¹. De plus, rares sont les exemples de coiffure qui présentent des mèches gravées à l'arrière, épousant la forme du crâne sans souligner l'épaisseur capillaire sur la nuque et une frange haute ondulée en léger relief avec deux boucles principales différenciées, tournées vers son oeil droit ainsi que des cheveux un peu floconneux ramenés sur les tempes. Un portrait en toge de Caracalla⁷² du Musée Capitolien de Rome datant d'environ 210 après J.-C., avec ses mèches gravées à l'arrière et le faible relief pour les boucles de la frange offre une légère ressemblance. Peut-être que le portrait d'homme⁷³ du musée du Vatican du troisième quart du III^{ème} siècle serait le meilleur parallèle.

Deux hypothèses peuvent être émises: premièrement, l'oeuvre fut sculptée en une fois, réunissant des caractéristiques stylistiques de plusieurs époques ou qu'une fois taillée. Deuxièmement, après avoir été une première fois taillée, elle fut retouchée à diverses reprises. Dans le premier cas, on pourrait penser que le statuaire a travaillé tardivement, au III^{ème} siècle après J.-C., dans un goût intentionnel de verisme républicain. Le contexte s'y prête bien car, sous Maximin, une nouvelle tendance réaliste réapparaît, favorisant rides, creux et poches sous les yeux⁷⁴. Cependant, la tête mettrait en scène un mélange de style qui se déroule sur plus de trois siècles.

Dans le deuxième cas, les interventions sur cette tête masculine se déroulent en trois phases. La réalisation de base met en scène une tête datée des environs de la moitié du I^{er} siècle avant J.-C., adoptant un rendu hellénistique mais avec une structure italique. Puis les pupilles sont évidées au trépan pendant la période Antonine. Finalement le piquage de la barbe est entrepris au III^{ème} siècle. Cela sous-entend que la sculpture est conservée, mais modifiée au fil du temps sans perdre de son intérêt ni de sa valeur pour les propriétaires.

Finalement, je n'exclurais pas une dernière possibilité: ce portrait serait moderne, réalisé durant la Renaissance, période encline à l'art antique comme le témoigne le portrait du XVI^{ème} siècle reproduit dans le catalogue de K. de

⁶⁶ M. Wegner, *Das römische Herrscherbild II, 4* (1939) 135, pl. 1.

⁶⁷ Fittschen - Zanker *op. cit.* 85-90, pl. 91, n° 78.

⁶⁸ Felletti-Maj *op. cit.* 134, n° 266.

⁶⁹ Chamay - Frel - Maier *op. cit.* 287, pl. 66 a-b.

⁷⁰ Johansen *op. cit.* 46-7, n° 11.

⁷¹ M. Kunze *et al.*, *Die Antikensammlung Berlin* (1992) 200, n° 90.

⁷² Fittschen - Zanker *op. cit.* pl. 107-8, n° 89, inv. 660.

⁷³ A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del museo profano lateranense* (1957) fig. 95 a-b.

⁷⁴ Picard *op. cit.* 102.



Kersauson⁷⁵ ou ultérieurement, peut-être dans la ferveur des découvertes des villes autour du Vésuve, tel le "Scipion" du Louvre⁷⁶. Il n'est pas rare de se trouver en présence de copies ou de faux dans la sculpture gréco-romaine, distinction soulignée et illustrée en fin du deuxième catalogue du Musée du Louvre⁷⁷. En effet, l'accentuation des traits tels les cernes, le rendu volumétrique très vivant des plis de chairs, le léger sourire, ce visage ovale à peine coiffé de quelques mèches sinueuses à l'arrière d'un front court donnent à cette tête une qualité charnelle peu commune dans l'art romain. Ce pastiche d'une tête républicaine se rapprocherait plus d'un réalisme naturaliste et donc d'un portrait au sens d'aujourd'hui. La datation à une époque moderne permettrait en outre d'expliquer la qualité exceptionnelle de l'épiderme, les nombreux éclats superficiels sans dépôts sur tout le visage, ainsi que la coiffure dépourvue de comparaisons antiques. Cela implique alors que le sculpteur aurait poli avec grand soin ce visage pour ensuite piquer une barbe. Cependant, l'indication que cette sculpture aurait été trouvée dans le lit du Tibre, supprime tout contexte archéologique et pourrait également arranger un marchand peu scrupuleux pour justifier la provenance douteuse d'une pièce. Cette tête n'est pas un masque sec ni un portrait idéalisé, mais paraît être une sculpture en chair et en os, façonnée par un artiste aux références et aux canons physiologiques modernes, ayant pleine connaissance de l'anatomie expressive liée à l'âge.

Le Musée d'Art et d'Histoire de Genève a acquis cette tête, depuis lors, et si vous désirez en savoir davantage, attendez la publication que M. Chamay prépare sur ce portrait masculin sculpté.

Travail de séminaire d'archéologie
H/E 2002-2003

Lise Rochat
Sous-Les-Vignes
1164 Buchillon

⁷⁵ Kersauson I, 227, n° 108.

⁷⁶ *Ibid.* 225, n° 106.

⁷⁷ Kersauson II, 545-70.



HISTOIRE ANCIENNE

NOVIODUNUM : LA PROBLÉMATIQUE DE LA FONDATION DE LA COLONIA IULIA EQUESTRIS

Par Gionata Consagra

En avril 200, l'Association des Étudiants en Archéologie Classique a eu la chance et le plaisir de visiter le Musée romain de Nyon avec un guide d'exception, Anne de Weck, licenciée en archéologie classique à l'université de Genève.



Une salle d'exposition du Musée romain de Nyon

À la fin de la visite le groupe de vingt étudiants qui avait profité de cette opportunité était très content et surtout stimulé par les nombreux thèmes historiques et archéologiques qui avaient été abordés sur la Nyon antique, la *Colonia Iulia Equestris* (première colonie romaine en territoire suisse).

À cette occasion, je me propose de vous présenter l'état de nos connaissances actuelles sur un problème aussi intéressant que problématique et qui n'a pas encore trouvé une solution définitive : la date de la fondation de Nyon, l'ancienne *Colonia Iulia Equestris*.

Une fois de plus nous verrons l'importance et la complémentarité de l'approche historique et de l'approche archéologique.



La date de la fondation de la Colonia Iulia Equestris

Nous savons que le plus ancien témoignage historique du site de Nyon est le nom de la ville antique : *Colonia Iulia Equestris*.

Les sources dont nous disposons aujourd'hui, c'est-à-dire les répertoires, les itinéraires et les inscriptions, ne mentionnent que l'épithète *equestris* pour se référer à l'ancienne Nyon, alors que seule l'inscription Walser 247 nous livre le nom complet de la ville : *Colonia Iulia Equestris*.

Les sources à notre disposition sont :

1) des répertoires et des itinéraires

- i. Pline l'Ancien, Histoire Naturelle 4, 106
- ii. Claude Ptolémée, Géographie 2, 9 : « Ἐκουεστρίς »
- iii. Itinéraire d'Antonin
- iv. Anonyme de Ravenne
- v. Table de Peutinger⁷⁸ : « *Colonia equestris* »
- vi. Notitia Galliarum

« IX. PROVINCIA MAXIMA SEQUANORUM | 1. civitas Vesontiensium (*Crassopolinorum hoc est*) | 2. civitas Equestrium (*id est Noiodunus*) | 3. civitas Helvetiorum (*id est Aventicus*) | 4. civitas Basiliensium (*id est Basilia*) | 5. castrum Vindonissense, | 6. castrum Ebrodunense (*iuxta Urbem super lacum*) | 7. castrum Argentariense (*id est Argentorato*) | 8. castrum Rauracense | 9. portus Bucini. »

2) des textes épigraphiques

Walser 247

Q(uinto) Severio Q(uinti) Severi | Marcelli filio | Cornel(ia tribu) M[a]rciano | dec(urioni) col(oniae) I[n]l(iae) Eques[tr(is)] | aedil(i) pr[ae]fect(o) pro | II viris [pra]efect(o) | arce[ndis] l[atroc(iniis)] | II vi[r(o) bis fla]m(ini) Au[g(usti)] | ---.⁷⁹

Walser 13

L(ucius) Iul(ius) P(ubl(ius)) f(ilius) Vol(tinia tribu) Brocchus Val(erius) | Bassus praefectus fabr(um) bis trib(unus) | mil(itum) leg(ionis) VIII Aug(ustae) II vir iur(e) d(icundo) | III vir loc(orum) p(ublicorum) p(ersequendorum) augur pontif(ex) II vir | et flamen in col(onia) Equestre vikanis | Genavensibus la[cuus dat].⁸⁰

Walser 18, partie droite

C(aio) Plinio M(arci) f(ilio) C(ornelia tribu) | Fausto | aedili II viro [col(oniae)] | Iul(iae) Eq(uestris) flamin[i] Aug(usti) | C(aius) Plinius Fau[stus] | vivos p[on(endum)] c(uravit).⁸¹

Walser 39

*Imp(eratori) Caes(ari) M(arco) | Aurelio | Antonino | pio felic(i) Aug(usto) | pontific(i) max(im)o | trib(unicia) potest(ate) | co(n)s(uli) | civitas | Equestrium*⁸²

Bielman/Frei-Stolba

⁷⁹ WALSER G., *Römische Inschriften in der Schweiz*, 3. vol. (Bern 1978), n° 247

⁸⁰ WALSER (cit.n.2) 13

⁸¹ WALSER (cit.n.2) 18

⁸² WALSER (cit.n.2) 39

⁷⁸ FRANCESCO PRONTERA (a cura di), *Tabula Peutingeriana, Le antiche vie del mondo*, Leo S. Olschki Editore MMIII



Musée d'Avenches n°16 *Deae | Aventiae | Cn(aeus) Iul(ius) | Marcellinus | Equester | d(e) s(ua) p(ecunia).*

Walser 41 : *D(ecimo) Valerio Asiatici libert(o) | Sissi IIIII viro col(oniae) Eq(uestris) | ex t(estamento).*⁸³

Walser 46: *L(ucio) Sergio L(uci) f(ilio) Corn(elia tribu) | Lustrato | Domi | tino omnibus hono | ribus in colonia E | questr(ium) et in col(onia) Vi | ennensium functo | T(itus) Iul(ius) Pompeius Ter | tullus suocero op | timo*⁸⁴

En ce qui concerne la date de la fondation de la ville, les chercheurs s'accordent sur une fourchette chronologique allant de 50 av. J.-C., la fin de la Guerre des Gaules, et 27 av. J.-C., dernière année ou Octavien, fils adoptif de César, est encore nommé Gaius Julius Caesar Octavianus, avant de devenir Octavianus Augustus, premier empereur de Rome.

Grâce à une convergence d'indices, nous pouvons attribuer la fondation de la *Colonia Iulia Equestris* à Jules César plutôt qu'à Octavien, son petit-neveu.

Premièrement dans la même région nous trouvons deux autres colonies, la *Colonia Raurica* (aujourd'hui Augst) et la *Colonia Copia Felix Munatia Lugdunensis* (aujourd'hui Lyon) toutes deux fondées en 44/43 av. J.-C. par Munatius Plancus, probablement en exécution de la volonté de César, qui aurait donné à son homme de confiance l'ordre de fonder des colonies⁸⁵ après sa mort.

Deuxièmement, d'après le récit de César⁸⁶, nous voyons que ce dernier cherche à contrôler les mouvements des Helvètes, qui, forcés par le général romain revenir sur le Plateau suisse, commençaient à se révolter. La fondation à Nyon d'une colonie de nature militaire, comme le surnom *equestris*⁸⁷ le laisse supposer, dans un lieu stratégique où la bande de terre entre le Léman et le Jura est assez étroite pour pouvoir facilement contrôler les Helvètes, s'explique donc très bien. On retrouve la même raison dans les cas de la *Colonia Raurica* et la *Colonia Copia Felix Munatia Lugdunensis*.

Le troisième argument en faveur d'une fondation césarienne nous est transmis par l'archéologie.

⁸³ WALSER (cit.n.3) 41

⁸⁴ WALSER (cit.n.3) 46

⁸⁵ En ce qui concerne l'ancienne colonie de Lyon, l'épithète *Munatius* pourrait se référer à la volonté de Plancus de fonder une colonie, et pas forcément à César.

⁸⁶ CÉSAR, *De bello gallico*, I.1-29

⁸⁷ *equester*, *-tris*, *-tre* : « de cheval ou de chevalier, équestre » et *equus*, *-itis* : « homme à cheval, cavalier »



Les découvertes récentes, nous ont livré plusieurs centaines de fragments de céramique dont les plus anciens datent des années 40 av. J.-C.⁸⁸. Les vestiges associés à ce matériel se limitent à quelques trous de poteaux, et à quelques foyers qui devraient être mis en relation avec un passage peu connu de Lucain⁸⁹. Madame Frei-Stolba⁹⁰ suppose qu'une garnison fut peut-être établie sur les rives du Léman vers 50 av. J.-C. pour surveiller les Helvètes et que ces soldats, de retour de la guerre civile, auraient reçu des lots de terre sur place.

Grâce à cette convergence d'arguments, nous pouvons affirmer que César a bien fondé la *Colonia Iulia Equestris*, une colonie qui aurait accueilli des vétérans de son armée et plus précisément des cavaliers. Nous pouvons donc raccourcir notre fourchette chronologique à une période allant des années 50 av. J.-C. à 44 av. J.-C., année de la mort de César.

COLONIA IULIA EQUESTRIS - NOVIODUNUM :

PROBLÈME DE DÉNOMINATION

M. Rossi⁹¹ évoquant la *Notitia Galliarum*⁹² nous apprend qu'il existait un nom celtique de la colonie romaine : *Noviodunum*, un nom qui d'après nos connaissances n'a jamais été mentionné ni avant l'époque de César ni pendant tout le Haut Empire

Etymologiquement, *Noviodunum* signifie « nouveau rempart ». Ainsi, est-ce que la *Colonia Iulia Equestris* s'était établie sur un habitat celtique ?

Nous pourrions avancer deux hypothèses :

- 1) *Noviodunum* serait l'une des nouvelles places fortes fondées par les Helvètes de retour sur le plateau suisse après la défaite de Bibracte en 58 av. J.-C. ;

⁸⁸ A ma connaissance, il n'existe pour le moment aucune publication de ces fragments datés de 40 av. J.-C.

⁸⁹ LUCAIN, *La Pharsale*, I, 392-398 : *Caesar, ut acceptum tam prono milite bellum | fataque ferre uidet, ne quo languore moretur | Fortunam, sparsas per Gallica rura cohortes | euocat et Romam motis petit undique signis. | Deservere cauo tentoria fixa Lemanno | castraque quae Vosagi curiam super ardua ripam | pugnaces pictis cohibebant Lingones armis.*

Traduction : « César, voyant accueillir la guerre avec tant de faveur et les destins l'entraîner, ne veut pas par quelque lenteur retarder la Fortune : il appelle les cohortes disséminées par les campagnes gauloises et gagne Rome en faisant de toute part lever les enseignes. Elles abandonnèrent les tentes plantées sur le bord du profond Léman et le camp couronnant les ballons des Vosges qui retenait les Lingons belliqueux aux armes peintes ».

⁹⁰ FREY-STOLBA, *Recherches sur les institutions de Nyon, Augst et Avenches*. In : M. Dondin-Payre/Raepset-Charlier, *Cités, municipes, colonies. Les processus de municipalisation en Gaule et Germanie sous le haut empire*.

⁹¹ ROSSI, F. ET ALII, *Nyon une colonie romaine au bord du Lac Léman*, *Dossiers d'archéologie* 232, avril 1998, p.12-13

⁹² Daté de la fin du 4e s. ap. J.-C., ce document reflète en partie l'époque de Dioclétien et livre, entre autre, la liste des cités composant la province de Séquanaise.



- 2) l'appellation *Noviodunum* s'applique tout simplement à la colonie romaine qui aurait supplanté un bourg celtique dont les indigènes ont gardé le souvenir.

Mais l'archéologie n'a pas repéré des vestiges antérieurs à la fondation de la colonie romaine et plus précisément nous n'avons pas la moindre trace d'un bâtiment datant d'avant 40 av. J.-C., comme déjà mentionné précédemment.

Dans la possibilité où l'indigence des traces archéologiques signifie qu'il n'existait pas d'agglomération gauloise à Nyon, à quelle autre ville gauloise ce « nouveau rempart » réfère-t-il ?

Rossi nous rend attentif sur le fait que le bourg gaulois connu le plus proche est l'*oppidum* de Genève, à une vingtaine de kilomètres de *Noviodunum*.

Aurait-on nommé Nyon *Noviodunum* « nouveau rempart, nouvelle ville » par opposition au vieil *oppidum* de Genève ?

À le fait qu'à cette époque, Genève se situe sur le territoire des Allobroges⁹³, en *Provincia Narbonensis* dès 120/119 av. J.-C., et que la *Colonia Iulia Equestris* ait en principe été fondée sur des terres confisquées aux Helvètes, ne s'opposent pas à cette hypothèse.

Les textes épigraphiques nous ont montrés clairement les rapports et les liens privilégiés entre la *Colonia Iulia Equestris* et la province narbonnaise et surtout avec *Genava*.

L'exemple le plus clair est celui d'un citoyen qui exerçait des fonctions officielles aussi bien dans la *Colonia Iulia Equestris* qu'à Vienne, chef-lieu des Allobroges.

Rossi quant à lui, est convaincu, et je suis du même avis, de l'importance des attaches unissant *Genava* à la *Colonia Iulia Equestris*, dont l'appellation *Noviodunum* se trouverait ainsi justifiée.

Nous espérons qu'un jour l'archéologie nous révélera d'autres éléments pour mieux comprendre la fondation de la *Colonia Iulia Equestris* et ces rapports avec *Genava*.⁹⁴

⁹³ CÉSAR, *De bello gallico*, 1,6 « *Extremum oppidum Allobrogum est proximumque Helvetiorum finibus Genava* »

⁹⁴ Je remercie beaucoup le prof. Sanchez, qui m'a aidé et toujours motivé à la bonne réussite de cet article.



GREC ANCIEN

L'ILIADÉ ET L'ODYSSÉE : L'ICONOGRAPHIE DANS L'ART GREC ?

Par Elodie Paillard

Représentations homériques ?

On sait tous les problèmes que pose la datation de la composition des textes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* tels qu'ils nous sont parvenus. Que l'on se place d'un côté ou de l'autre de la réponse à la "question homérique", on explore différents domaines de recherche en espérant en retirer des arguments qui iront dans le sens de l'hypothèse que l'on souhaite défendre⁹⁵. Parmi ces différentes recherches se trouvent couramment plusieurs études : celles de la langue homérique, des hypothétiques traces écrites extérieures (du type de l'inscription de la "coupe de Nestor"), du contexte archéologique, historique ou géographique de ces textes, des considérations sur l'écriture de ces vers, ou encore sur la cohérence interne ou externe de l'ensemble.

En plus de ces recherches, il existe un domaine d'investigation qui se préoccupe de l'iconographie en rapport avec la tradition homérique. C'est-à-dire qu'on cherche à reconnaître quelle scène homérique est représentée sur tel ou tel vase, ou inversement, on se sert du texte pour identifier une représentation figurée. J'aurais aimé ici poser la question de la pertinence d'une telle démarche, sachant que bien des chercheurs sont prêts, malgré les efforts de prudence de certains, à considérer que, dès l'époque géométrique, on trouve sur des vases des *illustrations* (entendu : les peintres représentent le contenu d'un texte, oral ou écrit) de scènes des textes de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée* tels qu'ils nous sont parvenus. Il me semble que le lien entre l'iconographie et la composition narrative (dont on a une forme écrite, mais sur laquelle il s'agit d'être réservé quand elle a des chances, aux époques traitées, d'être véhiculée sous forme orale) n'est pas assez serré pour que l'on puisse l'utiliser ainsi⁹⁶, à moins que les représentations renvoient explicitement et assurément au texte que l'on a (notamment à travers une dénomination des personnages concordante), c'est-à-dire pas avant la toute fin du 7^e siècle⁹⁷, voire le début du 6^e siècle... Ce qui risque de poser un grave problème quant à la datation de la "composition homérique" (la date de sa mise par écrit, si elle n'en est pas

⁹⁵ Aussi étrange que cela puisse paraître, c'est bien dans cet ordre que me semblent procéder de nombreux chercheurs et non dans l'autre (examen des données des différents domaines de recherche avant d'élaborer une théorie), qui serait, d'un point de vue épistémologique, ou plus humblement à mes yeux, plus correct (sans évidemment radicalement exclure les "allers-retours heuristiques" nécessaires à la construction).

⁹⁶ Il ne serait pas impossible que la tradition narrative inspire les peintres, dans une certaine mesure, mais l'équation entre scène figurée et texte reste pour le moins risquée.

⁹⁷ Voir pour cela l'ouvrage de Snodgrass (1998).

contemporaine, est une autre question)⁹⁸, à ceux justement qui utilisent le lien à l'iconographie comme argument... pour la placer au 8^e siècle.

Quelques données

Dans son étude de 1998, Snodgrass réexamine chronologiquement un certain nombre de scènes peintes que l'on signalait habituellement comme des représentations de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*, afin de montrer les différences entre ces scènes et le texte. Sa préface sonne comme un légitime appel à la prudence, (doublé de la dénonciation d'une certaine pétition de principe) :

"It [the message of this book] is that the innumerable surviving portrayals of legendary scenes in the art of early Greece, thousand of which undoubtedly relate to the saga of the Trojan War and its aftermath, and some hundreds apparently to the very action of the *Iliad* and the *Odyssey*, were in fact seldom if ever inspired by the Homeric poems. They therefore cannot serve, as they have been made to serve, as illustrations of Homer, as fixed points to date the original composition of his Epics and as signposts to their later diffusion through time and space." (p. IX)

En ce qui concerne les vases de style géométrique, il n'est pas rare de trouver des scènes de bataille (comme celle de l'oinochoe attique du Louvre (CA 2509)), ou qui pourraient se référer à une composante traditionnelle épique. Néanmoins, rien ne permet d'affirmer que l'artiste ayant dessiné ces scènes se soit précisément inspiré de la composition homérique. Il est bien clair que la tradition épique orale existait avant les "textes homériques" et qu'il existait probablement plusieurs traditions. Faire de la scène de l'oinochoe attique une illustration du duel entre Ajax et Hector (*Il.*, chant 7), ou postuler, comme le fait Friis Johansen, qu'il s'agit d'une représentation d'une scène pré-homérique, est dangereux, voire non-pertinent par rapport aux critères de composition d'une scène représentée de l'époque⁹⁹: de cette idée on ne pourrait tirer aucun argument servant à la discussion. Cela ne constitue qu'un exemple parmi d'autres des problèmes que soulève une "interprétation homérique" des représentations géométriques. De même, un personnage en portant un autre, ne sera pas immédiatement identifié à Ajax portant Achille...

Au 7^e siècle apparaissent des scènes plus proprement figuratives. Sont intéressantes notamment des scènes représentant des personnages aveuglant un autre, plus grand, en lui plantant une pique dans l'oeil. Evidemment, ces images ont été assimilées à l'aveuglement de Polyphème par Ulysse. Snodgrass toutefois, par un examen détaillé, montre que plusieurs de ces scènes ne sont pas exactement des représentations du texte homérique. C'est un thème traditionnel, que l'on devait retrouver dans nombre de récits de cette époque et pas seulement dans la "narration homérique", si tant est qu'elle existait déjà sous forme construite.

⁹⁸ Il s'agit ici de repérer des scènes, isolées, appartenant ou non au texte tel que nous l'avons. Que l'on se place du point de vue unitaire ou analytique ne change pas grand chose je crois à la question du lien entre représentation iconographique et "texte".

⁹⁹ Si l'on veut représenter un duel, on ne représente pas, sans discontinuer avec les deux acteurs principaux, une sorte de frise de guerriers mourant, morts, combattant...

Ahlberg-Cornell (1992), par exemple, a classé ces vases sous la rubrique *Blinding of Polyphemos*, sans poser d'autres questions.

A la fin du 7^e siècle, apparaissent des vases inscrits, portant le nom des personnages. On s'aperçoit alors à nouveau, et avec plus d'assurance, que les scènes représentées ne correspondent pas exactement au texte homérique. On ne peut donc pas dire qu'elles en soient inspirées, mais la prudence voudrait que l'on n'exclue pas une éventuelle interprétation libre, quoique le concept ne soit pas sûr pour l'époque. Un exemple m'occupera ici : il s'agit d'un plat conservé à Londres (BM A 749), datant de la fin du 7^e siècle. Il montre deux guerriers, nommément identifiés comme Hector et Ménélas, combattant au-dessus du corps d'un guerrier mort, Euphorbe, dont le nom, comme celui des deux autres, est gravé. Malheureusement, cette scène est étrangère à l'*Iliade*¹⁰⁰, comme le note A. Sauge¹⁰¹ : elle "n'est pas exactement la scène de l'*Iliade*. Elle laisse tout aussi bien supposer un récit différent, dont celui que nous lisons pourrait être une variation. Pourquoi le peintre associerait-il une représentation conventionnelle d'un combat autour d'un cadavre à un personnage qui, pour nous, est secondaire? En vérité, nous ne connaissons pas la référence à la scène peinte." (p.412)

Ce n'est donc que dès le début du 6^e siècle, si nous en croyons Snodgrass, que nous voyons apparaître en nombre des scènes qui se rattachent directement et en tous points à des passages des textes homériques¹⁰², à côté de représentations qui s'en distinguent encore. Malgré cette constatation, l'auteur "sauve" l'idée d'une composition plus ancienne de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* en imaginant que le temps qu'aurait pris ces oeuvres pour se diffuser et s'imposer comme modèle aurait été assez conséquent.¹⁰³

Questions ?

La séquence chronologique rapportée ci-dessus, avec toute la brièveté et l'incomplétude prévue, a le mérite, je crois de poser une problématique, d'ouvrir sur un questionnement qu'il m'intéresserait d'explorer plus en détails. Un examen plus systématique de la production iconographique "épique" de ces époques, mis en rapport précis avec les textes que nous avons conservés, autant "homériques" qu'issus d'autres traditions épiques, reliés à la même matière narrative, permettrait peut-être de dégager des régularités chronologiques instructives...

Il faudrait pour cela avancer effectivement l'hypothèse que l'on peut légitimement réfléchir en comptant sur une adéquation entre l'image et un éventuel texte plus ou moins fixé, ou abandonner l'idée. Plus explicitement, je rappelle la

¹⁰⁰ Ménélas tue Euphorbe, le guerrier qui avait porté le coup mortel à Patrocle, tente de le dépouiller mais doit reculer car Apollon a alerté Hector.

¹⁰¹ SAUGE (2000)

¹⁰² voir K. Schefold qui place dans les premières décennies du 6^e siècle une "renaissance épique".

¹⁰³ Si j'osais, je demanderais pourquoi l'on tient tant à cette famille d'hypothèses qui posent plus de problèmes qu'elle n'en résolvent, alors que celle qui supposerait une composition au 6^e siècle me paraît, à ce jour, bien moins problématique et plus en adéquation avec les données de tous ordres...



question du lien entre iconographie et texte posée au départ : on peut soit imaginer que le texte n'existe qu'à partir du moment où des représentations figurées qui le reflètent exactement existent, soit, plus prudemment, qu'il n'est tout simplement pas possible de se baser sur des coïncidences entre les deux domaines pour résoudre un problème chronologique.

De plus, il convient d'ajouter à cela qu'une composition aussi complexe, structurée et longue que sont l'*Iliade* ou l'*Odyssée* sera à juste titre considérée comme issue d'une tradition antérieure, soit en la suivant, soit en s'en distinguant, et que le temps nécessaire à son élaboration et aux variations diverses doit être pris en compte, qu'il s'agisse de plusieurs siècles ou d'un quart de siècle (début du 6^e peut-être, on l'aura compris...). Quelles ont été les conséquences, s'il y en a eu, sur la production iconographique? et la réciproque: l'étude précise de la production iconographique nous permettrait-elle d'y voir plus clair dans les étapes d'élaboration de ces oeuvres? Les réponses à ces questions pourraient facilement se retrouver pour former les deux demi-périmètres d'un cercle heuristique, si des domaines connexes ne donnaient pas la chance d'apercevoir des arguments externes à cette question. L'interdisciplinarité, en sciences de l'antiquité, me paraît tout simplement un élément vital¹⁰⁴, aussi le but de ce court texte est-il principalement de poser des questions et de susciter des discussions...

Bibliographie indicative

AHLBERG-CORNELL G.

(1992) *Myth and Epos in Early Greek art : Representation and Interpretation*, Jonsered

FITTSCHEN K.

(1969) *Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellung bei den Griechen*, Berlin

FRIIS JOHANSEN K.

(1967) *The Iliad in Early Greek Art*, Copenhagen

SAUGE A.

(2000) *"L'Iliade", poème athénien de l'époque de Solon*, Berne

SCHEFOLD K.

(1964) *Frühgriechische Sagenbilder*, Munich

(1978) *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Spätarchaischen Kunst*, Munich

(1993) *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst*, Munich

SNODGRASS A.

(1998) *Homer and the Artists. Text and picture in early Greek art*, Cambridge

¹⁰⁴ Si elle sert à la recherche et non à l'enfermement généralisé dans des pétitions de principe, mais ne soyons pas pessimistes... le début était déjà assez critique (!).



EGYPTOLOGIE

LA JOURNÉE DE ...

Pétosiris

prêtre

Par *Sandra Deglon*

Depuis sa création, l'univers égyptien est organisé pour l'éternité selon un mode invariablement semblable dans une cohésion et une harmonie nommée Maât, un univers dont les dieux assurent la bonne marche tandis que le garant terrestre, le pharaon, s'acquitte de leur culte. Or, dans les temples, existent d'honorables substituts, absents des scènes pariétales : les prêtres, dont voici une journée...

L'Egypte dort. Sur la terrasse de son temple, le guetteur des constellations veille. La nuit s'est écoulée calmement au gré des étoiles et la course du soleil a débuté ;
il est temps...

Au matin, tous les quartiers du domaine divin s'éveillent, la vie reprend. Le service sacré va commencer, invariablement, et tout doit être prêt à temps pour le service solennel d'aujourd'hui. Dans le rituel, tout est prévu pour une heure fixe. Artisans, bouchers, boulangers, scribes... tous se hâtent. Tandis que le ciel s'éclaire à l'orient, on prépare la bête du sacrifice et on enregistre les produits prévus pour l'offrande. Ce culte indispensable de chaque jour, nous, les prêtres, nous le connaissons bien ; il fait partie intégrante de notre vie religieuse. Dans un autre quartier, nous quittons nos demeures, éclairés par la blancheur de nos robes de lin et de nos sandales assorties pour descendre vers le lac sacré. Ensemble, nous allons purifier méticuleusement notre corps pour que la vie divine de l'eau sacrée pénètre en nous. Près de moi se trouve le prêtre Pétosiris¹⁰⁵, grand chef des prêtres de notre classe, lui qui peut pénétrer dans le Saint des Saints et voir le dieu dans son naos. Je le vois tandis qu'il s'asperge et s'introduit ainsi dans le monde éternel où résident les dieux. Puis, nous nous mettons en marche, passant le mur qui entoure le temple près de l'édifice sacré ; là, chacun se sépare pour aller à son office et Pétosiris s'éloigne pour se préparer à sa rencontre avec le dieu. Le ciel rougeoie, l'heure avance... je dois m'occuper des purifications sur la voie où va avancer la procession d'offrandes. Les porteurs avancent dans le temple au gré des prières, chargés de plateaux de fleurs, de fruits, de pains, de viande, de bière et de vin destinés à l'appétit divin. Arrivé au centre du temple, dans la salle d'offrandes où il fait déjà obscur, le cortège s'arrête pour déposer les mets et les jarres, avant de se

¹⁰⁵ Le sage Pétosiris vécut en Egypte peu de temps avant l'arrivée d'Alexandre le Grand (350-330) ; il faisait partie de la plus haute hiérarchie des prêtres, seul habilité à entrer dans le naos. Son tombeau fut retrouvé dans le désert d'Hermopolis en 1919 ;

retirer. Il nous faut purifier ces offrandes par des aspersions d'eau et des fumigations d'encens, car une autre phase du culte va débiter, derrière la massive façade du sanctuaire où la présence divine a consenti à s'établir.

Mon ami Pétosiris s'avance et monte les quelques marches menant au Saint des Saints où il entre résolument. Le soleil débute son ascension et tandis que la lumière envahit la place, les battants s'écartent doucement au rythme de notre hymne du matin : « Eveille-toi, grand dieu, en paix ! Eveille-toi, tu es en paix. » Pendant que le chœur suit, invoquant les organes divins qui renaissent au jour, j'écoute chaque parole en voyant Pétosiris disparaître peu à peu dans l'obscurité du sanctuaire. Lui disparu, je sais pourtant ce qu'il verra...



Portique du grand Temple sur l'île de Philae

Pétosiris change le cierge et fait lumière : comme sortis de leur léthargie, les ombres fantastiques de la barque divine, du naos et de lui-même viennent à la vie et se projettent sur les parois aux belles scènes de couleurs vives. Mais c'est d'un pas sûr qu'il s'avance vers le naos, sur le sable recouvrant le sol. Délicatement, il brise le sceau d'argile et écarte les battants du naos. Dans le ciel, le soleil répand ses premiers rayons tandis qu'émerge aux yeux du prêtre l'image du dieu. L'effigie, la grandiose, où une part de la puissance divine et les mouvements de l'univers se sont installées. La silhouette de la figure en bois dorée jaillit de l'ombre éclairée par quelques lumières qui révèlent les contours de sa belle niche. Pétosiris se sent alors envahi par le regard des yeux incrustés du dieu, lui qui a ce privilège de pouvoir contempler face à face l'idole. Délicatement, Pétosiris étend ses mains dans le naos et les pose sur la statue pour lui rendre son âme et amener le dieu à régner dans son

temple sur terre, puis plein d'humilité, il répète par quatre fois la même formule, ceci pour atteindre les quatre points cardinaux aux limites du monde.

Pétosiris sort du Saint des Saints, portant un plateau qu'il remplit de pains et de gâteaux : le repas du dieu est avancé. C'est l'esprit immatériel des mets qui va passer dans l'âme divine. Lorsque le dieu sera rassasié ainsi que les autres divinités du temple, nous irons déposer les offrandes sur les autels des statues des hauts fonctionnaires privilégiés. A ce moment seulement, nous nous répartirons les offrandes, notre subsistance de tous les jours.

Notre dieu a terminé son repas, et il faut maintenant s'occuper de sa toilette : tandis qu'il est lavé, moi, le stoliste, je me rends dans une des salles du temple : la Chambres des étoffes. C'est là que je range et prends soin des beaux tissus, dont je décide l'utilisation. Le coffret de bois ouvert, j'y prends les nouvelles étoffes d'un lin fin¹⁰⁶ qui pareront l'effigie sacrée. En sortant avec ces précieux habits, je passe devant la salle close du Trésor où sont gardés les objets les plus précieux pouvant parer notre dieu : plaques pectorales, colliers, petites coiffures, sceptres et bracelets, tous d'or, d'argent, de lapis-lazuli ou de pâte émaillée. Bientôt aura lieu la prochaine fête et je pourrai alors prendre ces merveilles pour les présenter, une à une, au dieu et compléter ainsi son appareil. Pour le moment, le dieu a été fardé et Pétosiris a pris un petit flacon ; il plonge son petit doigt droit dans l'huile sacrée nommée *medjet*. Puis, il se tourne vers l'effigie et enduit délicatement son front en onction. Mais il est maintenant temps pour le dieu de rejoindre les ténèbres du temple, il peut désormais assurer son rôle cosmique. Après quelques aspersions d'eau purifiante, Pétosiris voile à nouveau le visage du dieu dans son naos, les portes sont à nouveau closes et scellées, jusqu'au lendemain. Puis, il va faire une fumigation d'encens avant de sortir pieusement, à reculons, en prenant soin d'effacer avec un balai les traces de pas qu'il avait laissées sur le sol ensablé en entrant. Enfin, je le vois sortir et refermer les portes du sanctuaire en y laissant la lumière se consumer, ainsi que le plateau de pains. Nous avons terminé le grand service du matin.

Après avoir rangé et remis tout en ordre, nous sortons tous ensemble du sanctuaire, éblouis immédiatement par le soleil déjà haut dans le ciel. Nous avons peu de temps avant le service de midi pour nous restaurer et nous occuper de diverses affaires administratives : rapports, inventaires, problèmes liés à la construction ou à la réfection des édifices sacrés, justice ecclésiastique, etc. Mais déjà dans le ciel, le soleil va débiter son déclin et nous devons célébrer cet instant cosmique. Notre service de midi va débiter, et bien que comme celui du soir, il soit moins important que le service du matin, il est indispensable. Nous tous, allons pour cela faire de nombreuses purifications et des fumigations d'encens devant les tabernacles, les souverains divinisés et tout autour du sanctuaire, tandis que Pétosiris va renouveler l'eau du bassin de la salle d'autel, qui doit être constamment plein. Puis nous terminons par des libations et d'autres encensements à divers points définis par le rituel.

¹⁰⁶ Le byssus fait partie des rares étoffes cultuelles pouvant toucher les divinités dans l'Egypte ancienne, la laine était la moins appréciée et ne pouvait toucher le sacré.



Et lorsque le soir est venu, je revois nos moments du matin : nous apportons de nouvelles offrandes, faisons de nouvelles libations, des purifications et des fumigations. Mais nous ne toucherons pas au Saint des Saints, car il restera fermé jusqu'au jour suivant. Et tandis que les ombres s'installent, les portes des chapelles et des couloirs sont refermées. La nuit s'est refermée sur l'Égypte, et son peuple a vaqué à ses occupations toute la journée, loin des actes sacrés qui se sont déroulés ici ; et il est temps pour les dieux, les prêtres et les hommes de s'en aller au sommeil.

Les constellations brillent dans la nuit, c'est le moment pour le prêtre astronome, isolé sur sa terrasse, de mesurer les heures du ciel jusqu'à ce que le dieu Rê étende ses rayons, demain...

Principale source : S. Sauneron, *Les prêtres de l'ancienne Égypte*, Edition revue et complétée, Persea, Paris, 1988.

Remerciements : Je tiens à remercier chaleureusement Monsieur P Collombert pour sa disponibilité et ses précieux conseils.



NOTRE CONSEIL DE VISITE

LE MUSÉE DE BÂLE

Comme vous le savez sans doute, le directeur du Musée des antiquités classiques de Bâle et de la collection Ludwig, le professeur Peter Blome, a cette année l'immense privilège d'accueillir, en accord avec le *Supreme Council of Antiquities* et le Musée national du Caire, la plus grande exposition européenne actuelle sur l'Égypte :

« *Toutankhamon – l'Or de l'au-delà. Trésors de la Vallée des Rois* »



Couvercle du coffre à canopes de Toutankhamon
Albâtre peint. Vallée des Rois, tombe de Toutankhamon

Après Paris (1967), Londres (1972) et l'Allemagne (1980/81), 120 pièces rares et d'une grande richesse provenant des trésors de la chambre funéraire du pharaon légendaire découverte par H. Carter le 5 novembre 1922, reviennent en Europe et seront exposées à Bâle jusqu'au 3 octobre 2004, tous les jours de 9 à 19h. Bien que le célèbre masque mortuaire en or de Toutankhamon en soit absent, l'exposition, élaboré par André Wiese (Conservateur de la section d'Égyptologie du Musée de Bâle) traite des tombes royales de l'époque de Nouvel Empire thébain et met en valeur certaines des plus grandes œuvres d'art égyptiennes.

C'est avec beaucoup de ferveur que nous vous conseillons d'aller visiter cette splendide exposition !

Musée des antiquités classiques de Bâle et collection Ludwig, St Albangraben 5,

Téléphone : +41-61-271 22 02

Fax : +41-61-272 18 61

Email : info@tutankhamun.ch

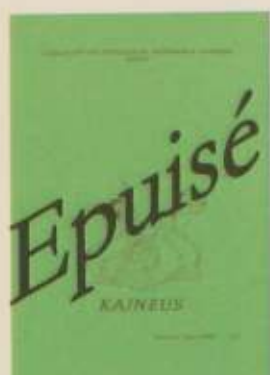
Site Internet: www.tutankhamun.ch

Les billets peuvent être achetés par téléphone du lundi au vendredi de 10 à 17 h : 0041 800 22 00 33 ou sur internet.

Tarif : 28 FS (18 euros env.) pour les adultes, 5 FS pour les moins de 12 ans, 10 FS de 13 à 17 ans. Entrée gratuite pour les groupes scolaires (sur rendez-vous) le lundi.



LES ANCIENS NUMÉROS DU Kaineus



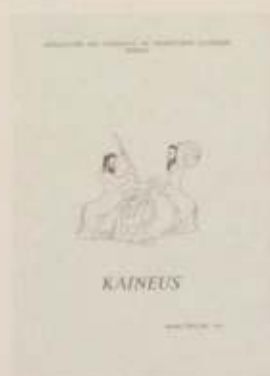
Kaineus N° 1



Kaineus N° 2
(127 exemplaires)



Kaineus N° 3



Kaineus N° 4
(86 exemplaires)



Kaineus N° 5
(162 exemplaires)



Kaineus N° 6
(179 exemplaires)



Kaineus N° 7
(72 exemplaires)



Kaineus N° 8
(118 exemplaires)

Kaineus est en vente au kiosque du Musée d'Art et d'Histoire de Genève ou par correspondance à l'adresse ci-dessous. Pour recevoir Kaineus (6FS par numéro) ou pour participer à sa rédaction, il suffit de s'adresser à:

Kaineus

c/o Bibliothèque des Sciences de l'Antiquité
Université de Genève, Faculté des Lettres, 1211 Genève 4