

## Un militaire en Diomède : l'Hadrien controversé de l'odéon de Carthage.

François Baratte\*, Fathi Bejaoui\*\*\*, Elisabetta Neri\*\*

Sorbonne Université, faculté des Lettres / UMR 8167 Orient & Méditerranée, Centre Antiquité Classique et Tardive

\*professeur émérite

\*\*membre associé/Marie Curie individual fellow, Université de Liège

Institut National du Patrimoine, Tunis

\*\* Directeur de recherches émérite

**Résumé :** L'article porte sur une statue retrouvée dans les citernes de l'odéon à Carthage, qui a attiré l'attention de la critique pour sa facture et son attribution. Des restes de finition picturale jaune et de dorure, récemment documentés, permettent de revenir sur les problèmes posés par cette sculpture. Dans un premier temps, les auteurs présentent ici le contexte de découverte pour souligner la difficile relation entre les statues retrouvées, très hétérogènes, et l'édifice de spectacle, chronologiquement postérieur à l'ensemble des pièces. L'analyse typologique relève ensuite la difficulté de lecture de la statue, qui utilise le type du Diomède avec quelques adaptations qui le rapprochent à Mars. Retenu désormais de façon concordante comme un personnage privé, le portrait est un bel exemple d'*Angleichung*, dans l'aspect du visage, à ceux d'Hadrien. Les restes de polychromie confirment la finesse d'exécution du point de vue technique et montrent que le rendu final de la statue voulait simuler l'éclat du métal avec une dorure partielle sur la barbe. La dernière partie de l'article porte donc sur la signification de la dorure en s'interrogeant sur ceux qui avaient droit à ce qui apparaît comme un acte d'héroïsation normé.

**Mot-clés :** Diomède, dorure, Hadrien, Mars, officier, polychromie,

**Abstract :** This paper focuses on a statue found in the cisterns of the odeon in Carthage, which has captivated scholars due to its skillful execution and its controversial attribution. Remains of yellow painted finish and of gilding have been documented recently, and they allow reassessing the problems raised by this statue. Firstly, the archaeological context of its finding is presented, to highlight the complex relation between the heterogeneous corpus of statues unearthed at the odeon and the monument itself, chronologically later than the statues. This is followed by a typological analysis, stressing the difficult reading of the statue: the type of Diomedes is used with some adaptations, notably the helmet, reminiscent of Mars. Now unanimously considered a private person, the portrait appears as an example of *Angleichung* to the portraits of Hadrian. The remains of polychromy confirm the fine execution from a technical standpoint and reveal that the final rendering of the statue aimed at imitating the shine of metal, with a partial gilding on the beard. The last part of the article focuses on the question of the meaning of this attribute, notably who was entitled to gilding, a regulated act of heroization.

**Keywords :** Diomedes, gilding, Hadrian, Mars, officer, polychromy.

Parmi les statues retrouvées entassées dans les citernes de l'odéon à Carthage, l'une a plus particulièrement retenu l'attention de la critique pour les problèmes d'attribution et d'identification qu'elle a suscités : celle d'un homme nu, casqué, brandissant une épée. Si le modèle utilisé par le sculpteur est celui du Diomède attribué à Crésilas avec quelques adaptations, le casque tend d'ailleurs à en faire plutôt un Mars et la physionomie le rapproche d'Hadrien, auquel il a parfois été identifié.

La préparation du catalogue des sculptures du musée du Bardo a été l'occasion d'étudier cette œuvre dans le détail, en mettant en évidence des restes de polychromie, qui permettent de revenir sur les problèmes posés par une sculpture dont le contexte de présentation et de réception demeure inconnu. La découverte d'une finition avec dorure à la feuille réouvre la question de l'identification du personnage représenté par la statue et la fonction communicative qu'elle avait dans le paysage statuaire carthaginois<sup>1</sup>.

### *1. Le contexte de découverte de la statue : l'odéon de Carthage*

À partir du printemps de l'année 1900 et dans les premiers mois de 1901, P. Gauckler, directeur du service des antiquités de la Régence de Tunis, entreprit des travaux sur la colline dite de l'Odéon à Carthage, derrière le théâtre. Il s'agissait de repérer et de fouiller les tombes puniques de la nécropole dont Tertullien lui-même (*de resurrectione carnis*, 42,8) avait signalé la présence à l'emplacement des fondations de l'odéon. Les tranchées pratiquées mirent en effet en évidence des sépultures puniques, mais aussi, à un niveau supérieur, romaines. Prolongeant ces recherches par une autre tranchée, P. Gauckler espérait également

---

<sup>1</sup> La présente étude s'inscrit dans le cadre des travaux de préparation du catalogue scientifique des sculptures romaines du musée du Bardo par une équipe tuniso-française sous la responsabilité de F. Bejaoui, Fr. Baratte et N. de Chaisemartin. C'est pour nous un agréable devoir de témoigner de notre gratitude au Directeur général de l'Institut national du Patrimoine, le professeur Fawzi Mahfoud, ainsi qu'à Mme Fatma Naït-Yghil, directrice du musée, pour l'accueil chaleureux qu'ils nous ont toujours réservé et l'aide généreuse qui nous est apportée sans compter.

retrouver la muraille punique de la ville. Or, le mur imposant rapidement rencontré se révéla être, comme le mit en évidence l'élargissement du chantier, un édifice de spectacle en hémicycle, dans lequel P. Gauckler reconnut rapidement l'odéon lui-même, identification confirmée par la découverte d'un fragment d'inscription qui mentionnait explicitement ce monument<sup>2</sup>. Celui-ci ne fut que partiellement fouillé<sup>3</sup>, quelques recherches supplémentaires y étant pas la suite effectuées : en 1911-1912, années pendant lesquelles le service des antiquités procéda à quelques travaux d'aménagement<sup>4</sup> ; à la fin des années 50 du siècle passé, où l'enlèvement de terres par des entrepreneurs privés mit au jour la moitié orientale du radier de fondation<sup>5</sup>, tandis que A. Driss procédait en 1956 à un petite fouille, restée largement inédite<sup>6</sup> ; en 1994-1995, enfin, C. Wells y conduisit une fouille, restée elle aussi largement inédite<sup>7</sup>.

Si la construction de l'édifice est fixée dans les toutes premières années du III<sup>e</sup> siècle p. C., à l'occasion des Jeux Pythiques instaurés à Carthage par Septime Sévère, d'après deux textes de Tertullien (*de resurrectione carnis* 48, 2 ; *Scorpiace* 6, 2)<sup>8</sup>, qui en donnent le *terminus ante quem*, l'abandon du monument et son histoire postérieure sont toujours âprement disputés : l'idée avancée par Gauckler, à la suite de Victor de Vita, d'une destruction par le feu de l'odéon en même temps que du théâtre et du reste du quartier en 439<sup>9</sup>

---

<sup>2</sup> L'article a été réalisé avec une étroite collaboration entre les auteurs. La rédaction des deux premiers paragraphes a été réalisée par F. Baratte et F. Bejaoui et les suivants par Elisabetta Neri, en accord entre eux sur le contenu.

*Catalogue du musée Alaoui, 1er supplément*, D 698 ; *CIL*, VIII, 24658 ; *ILT* 983. Un moment contestée, la proposition de P. Gauckler (Gauckler 1902, 389) est désormais généralement adoptée – même si rien n'interdit de considérer (hypothèse de pure forme) que ce fragment, trouvé jeté dans une citerne du monument, vient d'ailleurs. Il s'agit d'une épigramme, dédicace d'une statue, d'Atlas portant le globe sans doute. Ben Abdallah 1996, 255-256, n° 12, avec la bibliographie.

<sup>3</sup> Sur les recherches de P. Gauckler sur la colline de l'odéon : Wells 1996.

<sup>4</sup> Gsell 1913, 322-323.

<sup>5</sup> Lézine 1962, 56-59.

<sup>6</sup> Letellier-Taillefer 2017, ch. IV (Perspectives de recherche : décor architectural et statuaire, épigraphie), fig. 32-33. L'une des statues (celle d'un personnage masculin à l'héroïque) est décrite par Ghardaddou 2008, 278-288.

<sup>7</sup> Wells 1996, 175-176.

<sup>8</sup> Gros 1996, 312 : "Nous savons qu'il fut achevé en 207 pour la célébration des 'Jeux Pythiques'."

<sup>9</sup> Victor de Vita, I, 8. Gauckler 1902, 390 ; Gros 1996, 312 : l'odéon fut "rasé au niveau du sol à l'époque vandale".

a été vigoureusement critiquée par Chr. Courtois dès 1954<sup>10</sup>, suivi par plusieurs autres chercheurs<sup>11</sup>.

C'est donc à P. Gauckler que l'on doit l'essentiel de ce qui est connu à ce jour sur l'odéon<sup>12</sup>, dont il donna une description détaillée à l'issue de ses travaux<sup>13</sup>, complétée et précisée par A. Lézine<sup>14</sup>. Ce n'est pas le lieu d'y revenir. On rappellera seulement que le fouilleur avait découvert, sous l'emplacement de la scène, deux citernes communicantes, profondes (7 m). C'est dans ces celles-ci, déjà éventrées au moment de leur dégagement, qu'ont été retrouvés une grande partie des fragments d'architecture et de décor, et la plupart des sculptures provenant de l'odéon, une trentaine de pièces au total<sup>15</sup>, dont de nombreux portraits. Nous n'y reviendrons pas ici<sup>16</sup>, sinon pour souligner deux points particuliers.

Le premier concerne leur découverte : à lire les carnets de fouille de P. Gauckler, qui a suivi en personne attentivement les travaux de l'odéon, et les comptes-rendus qu'il en a donnés, on observe que ces sculptures ont été retrouvées non pas en place dans les citernes, mais, pour beaucoup d'entre elles, brisées, en morceaux : contrairement à ce qui a été parfois affirmé, il ne s'agissait manifestement pas d'un dépôt pour mettre à l'abri des œuvres en vue d'une réutilisation ultérieure, mais d'un rejet. L'idée première de P. Gauckler, selon laquelle c'est le décor du mur de scène qui se serait effondré dans ces citernes est d'autre part peu

---

<sup>10</sup> Courtois 1954, 41; Courtois 1955, 168. Lézine 1962, 58.

<sup>11</sup> Lézine 1962, 58. Quelles que soient les critiques que l'on puisse émettre à l'encontre de la thèse d'une destruction en 439, il est clair que P. Gauckler a rencontré dans sa fouille des traces fortes d'un incendie du monument. Rejetant cette hypothèse, A. Lézine est tout aussi critique vis-à-vis de l'idée d'une destruction par les Byzantins (Gauckler proposait que ceux-ci aient parachevé la disparition de l'édifice en récupérant les matériaux). Il propose de reconnaître dans le théâtre mentionné à Carthage par El Bekri (XI<sup>e</sup> s.) l'odéon lui-même.

<sup>12</sup> Sur les fouilles de P. Gauckler à l'odéon, Ghardaddou 2013. On se reportera surtout à l'étude très détaillée de Letellier-Taillefer 2017, avec de nombreuses photographies provenant du fonds Poinssot.

<sup>13</sup> Gauckler 1902, 387-399 ; plan et coupes, 392, fig. 2. La description a été reprise et précisée dans Lézine 1962, 56-59 ; plan des structures conservées p. 56, fig. 17.

<sup>14</sup> Lézine 1962, 56-59.

<sup>15</sup> Les sculptures découvertes dans les deux citernes sont sommairement décrites par P. Gauckler : Gauckler 1902, 395-397, pl. XV-XVII, XIX. Elles ont fait l'objet, avec celles provenant du théâtre, de la thèse soutenue à l'université d'Aix-Marseille par E. Ghardaddou: Ghardaddou 2008. La plupart ont été transportées au musée du Bardo.

<sup>16</sup> Elles figureront dans le catalogue raisonné des sculptures du musée du Bardo, en cours de publication. Certaines d'entre elles ont été sérieusement restaurées.

plausible, ces dernières ne s'étendant pas sous toute la longueur de la scène : on ne peut donc être assuré que toutes les statues recueillies provenaient bien de l'odéon, même si la chose reste vraisemblable. La situation est bien différente pour le théâtre, dans la fouille duquel de nombreuses statues ont aussi été découvertes, mais pour la plupart d'entre elles tombées en place.

Le second point est d'ordre chronologique : on a déjà observé, E. Ghardaddou notamment, que parmi les portraits, aucun n'appartient à l'époque sévérienne. Tous sont plus anciens plutôt des débuts de l'époque antonine : état de fait surprenant pour un monument qui, précisément, aurait été construit sous Septime Sévère.

## *2. La statue du militaire en Diomède, ou l'«Hadrien en Mars de Carthage»*

Parmi toutes ces statues, nous reviendrons plus particulièrement ici sur celle dite de l'«Hadrien en Mars» (fig. 1-2).

Il s'agit d'une statue masculine, sans doute un peu plus grande que nature, cassée aux genoux et dont les deux bras manquent ; un tenon sur la hanche suggère la position du droit, ou la présence d'un attribut. Le gauche était rapporté, comme le sexe et le cimier du casque. La tête est refixée, mais appartient sans aucun doute à la statue<sup>17</sup>. Le marbre, difficile à identifier, blanc, brillant, à très gros cristaux<sup>18</sup>, porte par endroits des traces de feu. Le travail est très soigné avec une intervention fort discrète du trépan et un polissage poussé, même à l'arrière. Les sourcils sont esquissés à la pointe, comme l'iris et les pupilles, soulignées par un fin canal au trépan.

---

<sup>17</sup> Comme le montre en particulier le marbre, d'allure très particulière, et la finition polychrome, identiques pour le corps et la tête.

<sup>18</sup> Un marbre des Cyclades, pour Fr. Braemer (Braemer 1990-1991, 178).

Le personnage est debout, de face, en appui sur sa jambe droite, la gauche nettement avancée, ce qui entraîne un léger contrapposto, sensible au niveau des hanches. La tête, casquée, est nettement tournée vers la gauche, le regard dirigé vers l'avant, un peu dans le vide. Le personnage porte une barbe floconneuse assez drue. Il est nu à l'exception d'un manteau jeté sur l'épaule gauche dont le repli est maintenu par une grosse fibule circulaire, et qui tombait jusqu'au mollet. Un baudrier est passé en travers du torse et maintient, juste sous le pectoral gauche, le fourreau d'une épée.

La statue, comme P. Gauckler l'avait déjà noté, utilise le modèle du Diomède considéré comme une création des années 440 a.C. et attribué par beaucoup à Crésilas. Au centre de nombreuses discussions, l'étude du type a été reprise de manière approfondie par Chr. Landwehr<sup>19</sup>. À l'origine, le héros était sans doute représenté nu-tête, brandissant l'épée dans la main droite, tenant dans sa gauche le *palladion*, faisant partie, peut-être, d'un groupe avec Ulysse. Une statue de Cumès<sup>20</sup>, à Naples, et un torse de Munich<sup>21</sup> (fig. 3), tous deux incomplets, illustrent le mieux le type, qui a connu un certain succès dans la sculpture romaine, en particulier pour des représentations impériales, à partir de l'époque de Trajan<sup>22</sup>. Hadrien notamment l'a utilisé<sup>23</sup> : la statue du théâtre de Vaison en est un bel exemple<sup>24</sup>, ou bien encore celle de Pergé<sup>25</sup> ; l'une et l'autre toutefois accentuent aussi bien le mouvement du torse que celui de la tête, créant ainsi une impression bien différente de celle que donnait, semble-t-il, le modèle original, et que produit la statue de Carthage. D'autres empereurs, plus tard, ainsi que des personnages privés, utilisent encore le type<sup>26</sup>. On note, dans ces différentes

---

<sup>19</sup> Landwehr 1992.

<sup>20</sup> MAN, inv. 144978. Maiuri 1930. Récemment, Anguissola 2012, 125-126, plus particulièrement à propos de l'inscription qui figure sur la plinthe, et qui n'était pas destinée à être visible.

<sup>21</sup> Glyptothek München, Gl. 304 (ancienne collection Albani). Vierneisel-Schlörb 1979, n° 9, 79-105, fig. 38-46.

<sup>22</sup> Le premier à l'utiliser est Trajan : Ojeda Nogales 2011, 27-29 ; 99-100.

<sup>23</sup> Six exemplaires (dont deux sans tête et un avec tête fragmentaire) sont attribués à Hadrien : Ojeda Nogales 2011, 29-35

<sup>24</sup> Wegner 1956, 33-34, 71-72, pl. 12b, 14a ; Evers 1994, 194-195, n° 144.

<sup>25</sup> Inan & Alföldi-Rosenbaum 1979, 96-97, n° 45, pl. 38, 1

<sup>26</sup> Vierneisel-Schlörb 1979, 81.

sculptures, quelques variations dans la torsion de la tête, le geste du bras gauche, la disposition du manteau, auquel s'ajoute parfois, comme sur le torse de Munich et sur la statue de l'Odéon, un baudrier. On observera aussi à Carthage, le traitement archaïsant du pubis, en petites boucles schématiques, symétriques par rapport à l'axe du corps.

La statue de Carthage paraît assez fidèle au modèle, en dépit de l'adjonction du casque, et même si le traitement du manteau est plus sobre que sur la statue de Munich et que la position des bras reste incertaine<sup>27</sup>. La structure du corps est solide, bien marquée et soigneusement mise en évidence, même si c'est de manière assez convenue et schématique, comme le montre le dessin des côtes au-dessus des flancs. Les chairs toutefois sont un peu molles, et le modelé moins incisif que sur le torse de Munich. Cela exprime toutefois une sensibilité qui renvoie clairement à l'époque d'Hadrien, vers la fin de laquelle on placera cette œuvre, donc à peu près contemporaine des statues de Cumes et de Munich, et qui manifeste, y compris dans le traitement de la tête, une forme d'idéalisation évidente, mais que l'on retrouve sur la plupart des autres statues qui reprennent le même modèle<sup>28</sup>. On la rapprochera, sur ce point, des deux exemplaires de Cherchel, dont l'une représente Juba II - ce qui souligne toute la valeur qui était attribuée au type<sup>29</sup> (fig. 4).

Si la statue de l'odéon revient fréquemment dans la bibliographie, c'est à sa qualité qu'elle le doit, mais aussi au fait qu'elle constitue une belle illustration d'un nu héroïque masculin repris pour un portrait. Les portraits casqués ne sont pas fréquents, et parmi eux les statues en pied sont évidemment encore plus rares<sup>30</sup>. Elles reprennent le type de l'Arès Borghèse, comme le fait la statue d'Hadrien au musée du Capitole<sup>31</sup> : la statue de l'odéon constitue de ce point de vue une exception remarquable, même si l'ajout d'un casque au type

---

<sup>27</sup> On note l'adjonction d'un fort tenon sur le haut de la cuisse droite.

<sup>28</sup> Vierneisel-Schlörb 1979, 81 ; Söldner 2010, 237, 239, 241, 255, fig. 318.

<sup>29</sup> Landwehr 2000, 28, n° 79 ("Juba II als Diomedes"), pl. 16-17 ; pour la tête : Landwehr 2008, n° 79, pl. 1-3. La seconde statue est dépourvue de tête : Landwehr 2000, 28-29, n° 80.

<sup>30</sup> Fittschen 1977, 43, n. 12.

<sup>31</sup> Fittschen 1985, n° 48.

du Diomède la transforme elle aussi en une effigie de Mars. Brièvement prise pour un portrait de Septime Sévère par P. Gauckler au moment de la découverte, elle avait rapidement été identifiée par lui-même à Hadrien<sup>32</sup>, une proposition défendue plus récemment par H. P. L'Orange et H. G. Niemeyer<sup>33</sup>, mais rejetée déjà par M. Wegner<sup>34</sup> et largement abandonnée aujourd'hui, par C. Evers notamment<sup>35</sup>. Elle exclut l'attribution à Hadrien en particulier parce que le portrait ne correspond pas aux types iconographiques canoniques avérés par la numismatique et la sculpture, dont deux sont déjà attestés à Carthage<sup>36</sup>.

La physionomie du personnage, sa barbe floconneuse, la forme générale de la tête évoquent de près Hadrien (fig. 5-7) ; mais le visage est plus carré que la plupart des images de l'empereur, les pommettes moins marquées, la lèvre inférieure plus allongée ; les yeux, aux pupilles creusées et à l'iris cerné, sont également moins enfoncés sous les arcades sourcilières. Mais ce qui est décisif est le peu qu'on voit de la coiffure, c'est-à-dire l'extrémité des quelques mèches qui s'échappent de sous le casque, qui ne correspondent en aucune manière aux différentes coiffures de l'empereur : trois grosses mèches en virgule vers la gauche au-dessus du front, qu'encadrent cinq courtes mèches identiques à droite, et autant à gauche, plus denses et plus irrégulières. On peut certes invoquer la présence du casque, qui peut avoir gêné le sculpteur, comme l'a souligné Kl. Fittschen à propos d'autres têtes casquées<sup>37</sup>, même si la statue d'Hadrien des musées capitolins déjà citée montre que dans ce cas-là au moins il n'a pas empêché l'artisan de suivre étroitement le modèle<sup>38</sup>. En outre il existe dans l'iconographie

---

<sup>32</sup> Gauckler, carnets de fouille, INHA, Archives Gauckler, Archives 106, carton 194, carnet 21 : en date du 1<sup>er</sup> novembre 1900, 61 : au fond de la citerne, à 7 mètres "tête de Septime sévère casquée ; corps nu avec le *paludamentum* et le baudrier ; fragment de genou droit et de piédestal" ; Gauckler 1900, CLXXIX ; Gauckler 1902, 395-396, pl. XV, 5 et XIX, 2 ; Poinssot 1907, 45, n° C 932, pl. XXVI.

<sup>33</sup> L'Orange 1967, 57 ; Niemeyer 1968, 62, 108-109, n° 101, pl. 37, 1. Cette identification est reprise par Wrede 1981, 268, n. 23, avec réserve (*vermutlich*), mais aussi par Vierendeis-Schlörb 1979, 94, n. 10.

<sup>34</sup> Wegner 1956, 46 et 115 ; Wegner & Unger 1984, 142.

<sup>35</sup> Fittschen 1970, 550 ; Zanker 1980, 200, n. 30 ; Evers 1994, 286 ; Fittschen 2010, 104, n. 2 et 105, n. 2 ; Hallett 2011, 326, B 223, appendice ; Gilhaus 2015, 221

<sup>36</sup> Evers 1994, 286. Dans les études monographiques suivantes sur les portraits d'Hadrien, l'exemplaire de l'odéon de Carthage n'est plus pris en compte ; ainsi Ojeda Nogales 2011.

<sup>37</sup> Fittschen 1985, 48 et 69.

<sup>38</sup> Comme l'a fait remarquer Evers 1990, 288.



abondante du souverain un certain nombre d'images, en Orient notamment, qui s'écartent des types canoniques<sup>39</sup>, une observation confortée par le passage fameux du *Périple du Pont Euxin*, adressé par Arrien à l'empereur lui-même (§ 2), lui signalant l'existence à Trapézonte d'une statue le représentant, si peu ressemblante qu'il demande à son maître d'en envoyer une autre, plus digne de lui.

Mais dans le cas présent, la statue n'a rien de maladroit. On pensera donc, comme la plupart des chercheurs en sont aujourd'hui persuadés, qu'il s'agit bien d'un personnage privé, sans doute de quelque importance, bel exemple d'*Angleichung*, au moins dans l'aspect du visage, aux portraits d'Hadrien. Le modèle choisi met l'accent sur son caractère militaire. Mais aucun élément ne permet de l'identifier, d'autant plus que nous ne sommes pas assurés, comme nous l'avons fait observer, que la statue provienne bien du décor de l'odéon : elle pourrait avoir été récupérée dans un bâtiment des alentours, édifice public ou villa privée, comme il y en avait plusieurs sur la colline.

### 3. Les restes de la polychromie : l'imitation du métal par la peinture

L'examen à l'œil nu de la statue a révélé la présence de traces de peinture, qui n'ont été jusqu'à présent signalées ni dans la bibliographie, ni au moment de la fouille de l'odéon, à la différence de ce qui s'est produit pour d'autres statues sur lesquelles P. Gauckler avait bien enregistré la présence de peinture et de dorure<sup>40</sup>.

Des restes de différentes nuances de jaune, visibles à l'œil nu, subsistent sur d'amples surfaces : les chairs (l'oreille droite, les caroncules lacrymales, les paupières, la bouche entre les lèvres, le cou, l'épaule gauche, le nombril, le pubis), les cheveux et la barbe, ainsi que les

---

<sup>39</sup> Riccardi 2000.

<sup>40</sup> Gauckler 1902, 369.

attributs militaires (le casque – à gauche et sur l’arrière –, le baudrier, le pallium dans les plis et la fibule) (fig. 8).

Ces restes de peinture ont fait l’objet d’un examen au microscope portable Dino-lite en lumière blanche et Dino-lite portable en lumière UV<sup>41</sup>. Ces observations ont confirmé la présence de couches picturales, et ont permis de préciser les nuances des couleurs et la technique d’application (fig. 9).

Une couche jaune pâle très fine et presque transparente se retrouve sur les chairs ; une nuance plus foncée avec une épaisseur plus importante est observée dans les zones d’ombre comme le creux de l’oreille, le sillon entre les lèvres, le nombril. La cernure des yeux est d’autre part marquée par des points noirs, résultant probablement de la dégradation d’une ligne ou des cils qui étaient des éléments souvent dessinés sur les statues en marbre afin de souligner le regard<sup>42</sup>.

Le casque présente une couche plus épaisse jaune orangé, de même que le *pallium*. Le baudrier est plus foncé, d’une tonalité rouille et la fibule est marron-noir sur les bords et jaune pâle au milieu.

La barbe et les cheveux font alterner des mèches jaunes d’un ton chaud à des mèches jaune-bronze. Dans les creux de la barbe à gauche, des restes de dorure à la feuille, non visibles à l’œil nu, ont été observées.

Le programme polychrome jouait donc sur les nuances du jaune et du brun créées avec une variation recherchée dans les tons et l’épaisseur des couches. Une recherche raffinée de la tridimensionnalité était en outre poursuivie grâce à l’utilisation de couleurs plus foncées dans les parties d’ombre (l’oreille, le sillon entre les lèvres, les plis du *pallium*). Les couleurs

---

<sup>41</sup> Sur la technique d’analyse, voir Bourgeois 2014.

<sup>42</sup> Pour les dessins du contour des yeux et des cils sur des statues romaines en marbre ou pierre voir par exemple : le Caligula de Copenhague inv. 2687 (Østergaard 2010, 187-188) et l’athlète du théâtre d’Aphrodisias inv. 70-502/503/505 (Abbe 2010, 287). Dans la collection du musée du Bardo (Tunis), on signale une Faustine colossale inv. C 1015, retrouvée dans le temple d’Apollon de Bulla Regia (Chaisemartin à paraître). Parmi les exemples tardifs on peut mentionner la figure en orante et les brebis du sarcophage avec une scène pastorale du musée Vatican Pio cristiano inv. 31485 (Liverani 2014).

semblent aussi choisies pour souligner visuellement les différents attributs héroïques et militaires de la statue : casque, *pallium* et fibule sont soulignés par une couleur plus foncée par rapport aux chairs, tandis que la barbe est mise en évidence par la dorure.

Le fait que la feuille d'or soit conservée uniquement sur la barbe, un endroit certes significatif, ne permet pas de savoir s'il s'agit d'une dorure partielle ou intégrale de la statue. Le rebord du *pallium* devait toutefois être probablement doré, car des traces de raclage de la feuille sont bien visibles sur le bord inférieur (fig. 10).

Si on suppose une dorure partielle, elle pouvait se présenter de deux façons. Dans un premier cas, la feuille d'or pouvait être appliquée de façon éparse sur certaines pointes des mèches de la barbe pour créer des effets de lumière, comme il est proposé pour la chevelure du portrait de jeune romain (inv. 821) de la Glyptothèque de Copenhague<sup>43</sup>. Ce rendu esthétique pourrait être en lien avec la pratique cosmétique qui consiste à saupoudrer de la poussière d'or dans les cheveux et la barbe afin de les rendre plus brillants (e.g. *Historia Augusta*, 10.7 pour Lucius Verus).

Dans le deuxième cas, la barbe et le rebord du *pallium* étaient entièrement dorées et contrastaient avec les autres parties peintes. Le contraste entre l'éclat de l'or métallique et les surfaces peintes plus mates pouvait être atténué par une finition à la cire (*ganosis*) qui pourrait avoir été pratiquée sur la statue en question, ce qui justifierait la fluorescence UV dans les creux des oreilles et sous le cou, de la même manière que dans d'autres cas connus<sup>44</sup>. Dans l'hypothèse d'une dorure partielle, on ne peut pas exclure que d'autres parties aient été aussi rehaussées d'or, comme les cheveux, les poils du pubis, le casque et le baudrier, en réservant un traitement différent aux chairs. Ce type de traitement observé pour les statues grecques en pierre qui imitent les chryséléphantines<sup>45</sup> semble être le plus fréquent à l'époque romaine, car il permet de souligner avec l'or les attributs sémantiques de la divinité ou du portrait. En sont

---

<sup>43</sup> Skovmøller & Therkildsen 2014, 261, 265.

<sup>44</sup> Bourgeois 2014a, 77-78.

<sup>45</sup> Bourgeois & Jockey 2005, 305-308.

autant d'exemples la Vénus au bikini de la maison de Iulia Felix à Pompéi (I<sup>er</sup> s., inv. 152798), la Vénus des bains d'Hadrien à Nysa-Scythopolis du Musée d'Israël (inv. IAA 2001-2987), ainsi que le portrait d'Antinoüs du San Antonio Museum of Art (inv. 86.134.164)<sup>46</sup>. La même pratique eut une longue fortune et est documentée sur les sarcophages tardifs où seuls certains détails sont dorés<sup>47</sup>.

Il est aussi également possible que les couches peintes de la statue de l'odéon soient un apprêt pour la feuille et que ce qui reste ne soit qu'une faible partie d'une dorure à la feuille qui aurait couvert l'intégralité de la statue ; les exemples de dorure totale sur des statues sont toutefois uniquement attestés en Grèce, et pas encore matériellement bien reconnus pour les statues romaines d'époque impériale. En suivant l'hypothèse d'une dorure intégrale, l'effet final de la sculpture devait assumer un éclat différent non seulement selon son modelé, mais aussi en fonction de la couleur de la préparation. C'était possible grâce à la finesse de la feuille, inférieure au micron, comme le suggèrent les indications de Pline (*HN*, 32, 11).

Même si l'on suppose une dorure partielle, comme cela semble plus probable, l'omniprésence de la peinture jaune conforte l'idée que le rendu final de la statue voulait simuler l'éclat du métal, comme celui d'une œuvre en bronze polychrome doré.

Il est en effet désormais acquis que les bronzes anciens étaient polychromes et que leur polychromie était obtenue par le choix d'alliages différents, grâce aux processus de polissage et de finition de la surface, ainsi qu'à la dorure<sup>48</sup>. En s'en tenant aux sources textuelles

---

<sup>46</sup> Artal-Isbrand *et al.* 2002 avec littérature pour la Venus des bains d'Hadrien; Power *et al.* 2017 avec littérature pour l'Antinoüs.

<sup>47</sup> Par exemple le "Roman Garland sarcophagus" inv. 2468 de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (Sargent 2011).

<sup>48</sup> Descamps-Lequime 2006 avec bibliographie, 72-92. Pline en particulier dans le livre sur le cuivre mentionne deux traitements de la surface des statues en bronze : le bitume et la dorure (Plin., *HN*, XXXIV, 9) "Les anciens leur donnaient une teinte avec du bitume, ce qui rend d'autant plus surprenant qu'ensuite on se soit plu à les dorer".

grecques, les statues en bronze étaient ainsi perçues comme rouges, noires, jaunes, or ou bleues et cette recherche de la couleur visait à renforcer l'impression de vie et de réalité<sup>49</sup>.

Par ailleurs, Ph. Jockey et Br. Bourgeois ont mis en évidence la technique et la signification de la dorure des statues hellénistiques à travers le *corpus* de Délos, montrant comment le marbre était un support pour imiter les statues métalliques et chryseléphantes<sup>50</sup>.

Pour la période romaine, des travaux étendus sur des collections homogènes liées à un territoire manquent ; aucune considération générale n'est donc possible en l'état actuel de la recherche. Cependant la pratique gréco-hellénistique d'imiter, par la peinture, les statues polychromes en bronze et en bronze doré, peut être confirmée par un nombre croissant d'attestations de dorure à la feuille sur du marbre<sup>51</sup>, ainsi que d'imitation de dorure par de la peinture jaune et rouge. Cette tendance respecte l'attitude mise en évidence par Pline (*HN*, XXXV, II, 1) consistant à vouloir, à travers la peinture "attirer le regard sur la matière employée", plutôt que "de se faire connaître" en imitant la réalité, pour évoquer "l'image de sa fortune et non la sienne".

Parmi les exemples jusqu'à présent publiés de dorure à la feuille de statues d'époque impériale en marbre, en nous limitant à une chronologie proche de celle de la statue de l'odéon de Carthage, la dorure se retrouve aussi bien sur des statues idéales que sur des portraits de la famille impériale et de particuliers.

Parmi les statues idéales du II<sup>e</sup> siècle p.C., nous pouvons citer l'Aphrodite des termes d'Hadrien de Nysa-Scythopolis (Beit She'an), avec cheveux, mamelons et bracelets dorés qui contrastent avec les chairs blanches<sup>52</sup> ; la Vénus Médicis des Offices à Florence présente une

---

<sup>49</sup> Muller-Dufeu 2006.

<sup>50</sup> Bourgeois & Jockey 2005, 253-316.

<sup>51</sup> Une feuille d'or a par exemple été trouvée sur une couche de peinture violette du *chiton* porté par Artémis, du groupe d'Artémis et Iphigénie dans la Glyptothèque de Copenhague (Inv. No. 481-482a) : Sargent & Therkildsen 2010, 14, fig. 5. Voir également : <http://www.trackingcolour.com/objects/22>.

<sup>52</sup> Østergaard 2010, p. 98-99.

dorure sur les cheveux<sup>53</sup>, comme une cariatide des thermes d'Hadrien à Aphrodisias<sup>54</sup>. Les attributs renvoyant à un plan divin sont soulignés d'or sur la Minerve à l'égide des Offices qui porte des traces de feuille d'or sur le *gorgoneion*<sup>55</sup>, ainsi que sur l'Hygie du Worcester Art Museum (inv. No. 1936.36) retrouvée dans les thermes F d'Antioche<sup>56</sup>, dans laquelle la dorure est conservée sur la ceinture. Le fait que la dorure souligne dans tous ces cas des attributs sémantiques de la statue ne semble pas dépendre d'un hasard de la conservation. Une jambe d'une figure héroïque retrouvée dans le bouleutérion d'Aphrodisias, probablement associée à un ensemble des statues impériales dont on a retrouvé les bases portant des inscriptions en l'honneur de Titus et de Caracalla, pourrait au contraire attester l'existence d'une dorure intégrale : sur un bol rouge, la dorure à la feuille concerne aussi les chairs<sup>57</sup>, dans les autres statues citées laissées blanches ou définies avec des jeux d'ombres en bleu égyptien.

En se limitant strictement au II<sup>e</sup> siècle p.C., le seul portrait conservé avec dorure est celui d'Antinoüs, posthume, sur lequel chairs et chevelure sont peintes en jaune avec des ombres en bleu égyptien, tandis que la couronne de lierre présente une dorure à la feuille<sup>58</sup>. Les exemples se multiplient au cours du III<sup>e</sup> siècle p.C., parmi lesquels on peut mentionner le portrait d'un jeune personnage de la Glyptothèque de Copenhague (inv. 821)<sup>59</sup>. Ces exemples, où les chairs sont peintes en jaune sans porter de traces de dorure, ainsi que l'absence de restes de feuilles ailleurs que sur la barbe dans la statue de l'odéon de Carthage, font pencher, sans toutefois pouvoir le prouver, pour une dorure partielle, qui souligne des traits sémantiques de cette dernière.

---

<sup>53</sup> Paolucci 2018.

<sup>54</sup> Abbe 2010, p. 277.

<sup>55</sup> Paolucci 2018.

<sup>56</sup> Artal-Isbrand *et al.* 2002, 196-200.

<sup>57</sup> Abbe 2010, 277.

<sup>58</sup> Powers *et al.* 2017.

<sup>59</sup> Skovmøller & Therkildsen 2014.

Sans doute, la finition polychrome en peinture soulignait la tridimensionnalité de la statue avec des jeux d'ombres, et lui donnait un effet de bronze polychrome, totalement – ou plus probablement partiellement – doré, comme dans les exemples cités. La qualité d'exécution de la statue est donc renforcée par l'observation de la mise en place d'un traitement polychrome très fin, qui respecte par sa transparence le marbre (fig. 11).

#### 4. La technique de dorure

Le haut niveau de la commande semble aussi confirmé par la technique même de la dorure. En effet la texture et la fluorescence de la couche colorée observée suggèrent – sans pouvoir le prouver en absence d'analyse quantitative – l'utilisation d'un pigment de synthèse jaune, bien différencié des ocres jaunes et rouges observés ailleurs sur les statues de la collection. Une prudence extrême s'impose à ce propos pour notre statue, mais il semble bien, selon les premières observations, que les pigments jaunes utilisés comme préparation des dorures soient la vanadinite et la mimétite. Bien que leur emploi soit extrêmement rare, il faut rappeler que l'utilisation de vanadinite et de mimétite a été attestée dans la collection du musée du Bardo, sur le casque d'une tête d'Athéna Parthenos d'Oudna<sup>60</sup> et sur un buste de femme provenant des thermes de Bulla Regia<sup>61</sup>. La rareté et la nécessité d'un processus de synthèse pour obtenir mimétite et vanadinite supposent un coût plus important de ces matériaux par rapport à l'utilisation des ocres. L'utilisation de la mimétite est attestée pendant la période hellénistique<sup>62</sup> et romaine dans des peintures murales à Palmyre<sup>63</sup>, tandis que celle de la vanadinite est associée à une technique alexandrine<sup>64</sup>, désormais reconnue aussi à Délos et en

---

<sup>60</sup> Kopczinsky *et al.* 2017.

<sup>61</sup> Analyses effectuées par Elisabetta Neri et Mathias Alfred en février 2015, en cours de publication.

<sup>62</sup> Rouveret & Walter 2004 ; Brecoulaki 2006.

<sup>63</sup> Buisson 2014.

<sup>64</sup> Rouveret & Walter 1998 ; Rouveret & Walter 2004, 47-48, 67-68 ; pour les figurines en terre cuite d'Amathonte, Courtois & Velde 1981.

Israël<sup>65</sup>. L'analyse élémentaire qu'on envisage d'effectuer pourrait donc non seulement confirmer l'hypothèse émise par l'observation microscopique, mais aussi déterminer le type de pigment employé.

Pour mieux comprendre le haut niveau de la technique employée, il faut la comparer avec les autres méthodes connues.

Les techniques d'application de la feuille sur le marbre observées jusqu'à maintenant pour la haute époque impériale sont multiples (tab. 1), mais ne présentent aucune variation significative par rapport à ce qui a déjà été observé pour les statues gréco-hellénistiques, en particulier celles évoquées dans le corpus de Délos, le seul à avoir bénéficié d'une étude complète<sup>66</sup>. Il y a donc une pleine continuité avec le savoir-faire des pratiques hellénistiques, non seulement dans la recherche du rendu final mais aussi de la matière et de la technique.

Selon la technique la plus simple, la feuille était directement appliquée sur le marbre sans matériaux-tampons, comme on l'observe dans le pli latéral gauche du manteau de la Petite Herculanaise de Délos<sup>67</sup>, ou sur la couronne de lierre du portrait d'Antinoüs du San Antonio Museum et la statue d'Hygie du Worcester Art Museum. La feuille présente souvent une dégradation violette<sup>68</sup>.

Selon une autre technique, la feuille peut être posée sur une ou plusieurs couches préparatoires, qui se différencient en trois cas de figure, par leur stratigraphie et la composition des couches.

Dans le premier cas la feuille peut être appliquée sur une assiette ocre jaune ou rouge, comme sur une Athéna Lemnia de la collection du Bardo<sup>69</sup>. Dans cette technique, on observe les mêmes altérations violettes de la feuille d'or que lorsque la feuille est directement appliquée sur le marbre. Elles n'ont en revanche pas été observées quand une préparation blanche est

---

<sup>65</sup> Piovesan 2014; Bourgeois & Jockey 2010; Jockey 2014.

<sup>66</sup> Bourgeois & Jockey 2005.

<sup>67</sup> Bourgeois & Jockey 2005.

<sup>68</sup> Artal *et al.* 2002, 197 ; Bourgeois *et al.* 2011, 649-650.

<sup>69</sup> Kopczinsky *et al.* 2017.



interposée entre le marbre et le bol jaune ou rouge : ce qui constitue le deuxième cas rencontré. L'apprêt blanc sous l'assiette ocre peut être en blanc de plomb, en calcite ou en gypse. Les attestations et la distribution de l'utilisation du blanc de plomb comme préparation au bol pour la feuille d'or ont amené à définir la filiation culturelle de la pratique comme gréco-hellénistique, spécifique à Délos<sup>70</sup>. Elle se différencie en effet d'autres productions hellénistiques macédoniennes, où l'apprêt est en kaolinite et calcite<sup>71</sup>. L'apprêt de calcite blanc ou de gypse se retrouve d'autre part dans l'Égypte pharaonique, hellénistique et romaine<sup>72</sup>, mais aussi dans les statues romaines d'Aphrodisias<sup>73</sup>. Sur un certain nombre de statues de la collection du musée du Bardo, des restes de peinture jaune épaisse sur un apprêt blanc, dont la composition n'a pas encore été déterminée à travers l'analyse élémentaire, ne présentent pas de restes de dorure à la feuille en surface<sup>74</sup>. Cette dernière technique pourrait être une version économique de la finition, qui simulait la dorure seulement avec de la couleur, mais elle pourrait aussi être une préparation pour une feuille qui ne s'est pas conservée.

La dernière technique, qui concerne la statue de l'odéon de Carthage, consiste dans l'application de la feuille sur une couche de pigment jaune, directement étalée sur le marbre sans préparation blanche. En utilisant un pigment, cette technique est la plus raffinée et la plus chère, considérée comme d'origine alexandrine et déjà connue à l'époque hellénistique.

La présence de la dorure sur la statue et la confirmation du haut niveau de la commande amènent à réfléchir à la signification de cette finition et de son effacement partiel, en rapport avec la *vexata quaestio* de l'attribution de la statue à l'empereur ou à un citoyen privé, et en s'interrogeant sur qui avait droit à la dorure.

---

<sup>70</sup> e.g. Délos A5357 ou A3306 ; Bourgeois & Jockey 2005, 301-302 ; Bourgeois *et al.* 2011.

<sup>71</sup> Sikalidis *et al.* 1996, 307-318.

<sup>72</sup> Sur les dorures des portraits du Fayoum voir Hatchfield & Newman 1991.

<sup>73</sup> Abbe 2010.

<sup>74</sup> e.g. Julia Domna C 1398.

## 5. Les destinataires des dorures

Dans un premier temps, les travaux de K. Scott et J. H. Olivier<sup>75</sup>, suivis par ceux d'I. Pékary<sup>76</sup>, qui ont soigneusement collecté les sources littéraires et épigraphiques sur la dorure à Rome, ont souligné que la dorure des portraits était une prérogative impériale, matérialisation des honneurs divins que les empereurs et les membres de la *Domus Augusta* pouvaient recevoir, principalement *post mortem*. Toutefois si, en effet, au cours des I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> siècles p.C., l'empereur refuse que les statues qui le représentent soient dorées de son vivant<sup>77</sup>, ce phénomène se diffuse probablement dès la fin du II<sup>e</sup> ou le début du III<sup>e</sup> siècle, quand se renforce le processus de divinisation de l'empereur<sup>78</sup>. La dorure a ainsi été interprétée comme un acte officiel de mise en place du culte impérial, dont la juridiction est gérée directement par l'autorité religieuse et le corps sacerdotal des *flamines*<sup>79</sup> qui s'occupait d'appliquer les consignes reçues de l'*Urbs* dans les provinces. Cette dorure peut être ajoutée dans un deuxième temps sur des statues qui décoraient le paysage urbain et qui n'étaient pas dorées avant l'apothéose, comme semble le démontrer une inscription de Tarraco (*CIL*, II, 4230 : *ad statuas aurandas / divi Hadriani*) selon laquelle les sacerdotes provinciaux en charge du culte impérial devaient s'occuper de faire dorer les statues du *divus* Hadrien. De rarissimes exceptions d'autodéification *in vita* pendant les excès de l'époque flavienne sont documentées par Pline<sup>80</sup> et Suétone : une statue en or est par exemple érigée à Titus de son vivant parce qu'il survit à un empoisonnement, montrant la nature presque divine de son enfance<sup>81</sup>.

---

<sup>75</sup> Voir l'état de l'art dans : Lahusen 1979, 385 et en particulier Oliver 1940 et 1941, 93, n° 24, lignes 31.

<sup>76</sup> Pékary 1968.

<sup>77</sup> Suet. *De vita caes.* XXVI, II pour Tibère ; CD, LXVII, 2, 1 pour Nerva ; Plin., *Paneg.*, LII pour Trajan.

<sup>78</sup> Le premier exemple est Suet., *Comm.*, CD LXXII, 15, 3.

<sup>79</sup> Fishwick 1994, 2.1, 544.

<sup>80</sup> Plin., *Paneg.*, LII, 2-4. Pour les excès de Dioclétien à la différence de Trajan (statues en or *permixta deorum*) voir Fishwick 1994, 2.1, 544. Ce geste d'autodéification a été très critiqué.

<sup>81</sup> Suet., *Tit.* III.

C. Letta a ensuite avancé l'opinion que les statues en or (*simulacra*) soulignaient une déification de l'empereur, en les différenciant des *imagines aureae* (en or) ou *auratae* (dorées), que chaque citoyen privé pouvait offrir à l'empereur à la fin de sa carrière militaire en contrepartie de la protection de son *vicus* ou de sa ville<sup>82</sup>. Bien que le correspondant matériel de *simulacrum* et *imago* et leur statut juridique fasse toujours débat, il faut retenir que la juridiction de la dorure des statues ou *images* impériales qui n'étaient pas objets de culte semble donc être plus souple et liée aussi à l'initiative et aux moyens privés.

Dans un deuxième temps, la critique a plutôt admis que le droit à la dorure pouvait être accordé aussi à des citoyens privés. Si quelques rares exceptions de statues dorées de citoyens d'ordre sénatorial avaient été signalées par Pékary<sup>83</sup>, leur nombre s'est accru grâce aux travaux de G. Lahusen<sup>84</sup>, qui élargit l'enquête aux statues sans se limiter aux textes.

Les portraits en or ayant échappé à la fonte sont si rares qu'ils ne peuvent permettre des considérations générales, mais les statues en bronze doré sont bien plus nombreuses et montrent que la dorure n'était pas seulement une prérogative impériale, mais un privilège aussi destiné aux citoyens privés contemporains<sup>85</sup>. Sources textuelles et épigraphiques, ainsi que les statues confirment donc l'idée que la dorure sur bronze, comme probablement sur marbre, pouvait être accessible aussi à des magistrats importants.

Les statues en or conservées sont représentées par cinq *imagines* impériales, travaillées au repoussé, qui peut-être accompagnaient l'armée sur le champ de bataille comme les effigies correspondantes en argent<sup>86</sup> : le Marc Aurèle ou Julien l'Apostat<sup>87</sup> d'Aventicum, le Septime Sévère de Didymoteicho en Thrace (Plotinopolis), conservé au musée de Komotini

---

<sup>82</sup> Letta 1978, 15-17.

<sup>83</sup> Pékary 1968, 145-148.

<sup>84</sup> Lahusen 1979.

<sup>85</sup> Lahusen 1979 ; Lahusen & Formigli 2001.

<sup>86</sup> Riccardi 2002, 86-99 ; Sena Chiesa 2008.

<sup>87</sup> Hochuli-Gysel 2008, 82 ; Hochuli-Gysel 2006 ; Balty 1980.

(inv. 207), la tête en majesté de Conques récemment attribuée à Valentinien I et deux portraits de Licinius I et Licinius II<sup>88</sup>.

Parmi les statues en bronze doré, selon les inscriptions érigées à Rome, sur le *forum*, et en dehors de l'*Urbs*, on peut reconnaître des citoyens privés. Il en va ainsi des portraits du Narodni Muzej à Ljubljana (inv. R2467)<sup>89</sup>, du Museo Nazionale delle Antichità de Parme (inv. BI)<sup>90</sup>, ainsi que de la série de portraits du Capitolium de Brescia dans lesquels la littérature récente veut reconnaître aussi des personnes privées (inv. MR349, MR350, MR351, MR 352, MR353)<sup>91</sup>. Les portraits en marbre ou pierre dorés pourraient élargir encore les attestations et permettre de comprendre quelle classe de citoyens était concernée et à la suite de quels honneurs ils méritaient cette reconnaissance publique. Les deux portraits en pierre dorée déjà cités – l'Antinoüs du San Antonio Museum of Art et le jeune personnage de la glyptothèque de Copenhague – correspondent l'un à un membre de la *domus* Augusta, l'autre à un jeune citoyen privé inconnu.

Ayant donc constaté que la dorure n'est pas une prérogative exclusivement impériale, cette finition ne nous aide pas à trancher la question de l'attribution de la statue héroïque de l'odéon de Carthage, mais elle peut, par sa signification, nous renseigner sur le pouvoir de communication de la statue. Les multiples significations de la dorure des statues à Rome sont héritées, comme les techniques, du monde hellénistique ; la finalité mimétique – l'imitation des originaux métalliques – a en particulier été transmise au monde romain, ainsi que celle religieuse ou morale : finalité selon laquelle la dorure serait une marque de divinité et d'héroïsation<sup>92</sup>. Il est reconnu que l'usage de l'or dans le monde grec s'est progressivement

---

<sup>88</sup> Pury-Gysel 2017.

<sup>89</sup> Lahusen & Formigli 2001, 184.

<sup>90</sup> Lahusen & Formigli 2001, 218.

<sup>91</sup> Morandini 2008 ; Lahusen & Formigli 2001, 261 ; 298-300 ; pour la première attribution à des portraits non privés voir Bergmann 1977, 105-133.

<sup>92</sup> Lahusen & Formigli 2001, 13-16.

étendu au-delà de la sphère divine *stricto sensu*, par le biais notamment du processus d'héroïsation. Ainsi, à partir du IV<sup>e</sup> siècle a.C., des représentations humaines commencent à être dorées<sup>93</sup>. L'héroïsation, rendue visible par la dorure, a intéressé en particulier les souverains hellénistiques, parèdres des divinités, souvent présentés à côté des divinités, dont les statues pouvaient avoir une fonction rituelle. Ainsi la dorure partielle des hommes héroïsés et totale des dieux manifestait visuellement cette distinction sémantique<sup>94</sup>.

Le témoignage des sources textuelles relatives à la Rome impériale montre par ailleurs que le marbre et l'or étaient à Rome les matériaux favoris des statues divines, le bronze étant principalement destiné aux œuvres honorifiques. Il en est de même pour le bronze doré, qui marque un acte d'héroïsation destiné aux hommes qui "méritent l'immortalité par quelque action éclatante"<sup>95</sup>, comme le dit très clairement Pline. Cette reconnaissance collective ne demeurait pas ponctuelle, mais se perpétuait dans la reconnaissance de la communauté civique qui l'observait, à tel point que, pour restaurer une dorure, on devait avoir l'accord de l'autorité religieuse et civique. En province, l'autorisation de la dorure ou de l'entretien de la dorure est accordée uniquement par le proconsul ou par les *sacerdotes* provinciaux<sup>96</sup> dans le cas des statues impériales, comme l'illustre l'épigraphe de Tarraco déjà cité (*CIL*, II, 4230).

Pour l'Afrique proconsulaire, deux sources d'époque tardive viennent confirmer la procédure. La première (*CIL*, VI, 1736) concerne Julius Festus Hymetius, proconsul entre 365 et 368 : deux statues dorées sont érigées en son honneur, l'une à Carthage et l'autre à Rome. Ces effigies sont offertes par la province d'Afrique pour les bienfaits de l'administration d'Hymatius. Ceux-ci sont précisés par l'inscription et par Ammien Marcellin (*Hist.*, XXVIII,

---

<sup>93</sup> Yfantidis 1984, 123-126 ; la première statue d'or massif ou doré dédiée à un homme est mentionnée anecdotiquement par Pline XXXIII, 24. C'est la représentation de Gorgias de Leontium (V<sup>e</sup> s. a.C.). Elle constituerait une exception, antérieure aux exemples d'époque hellénistique cités par l'auteur.

<sup>94</sup> Bourgeois & Jockey, 310-314.

<sup>95</sup> Plin., *HN*, XXXIV, 9 "ce qui rend d'autant plus surprenant qu'ensuite on se soit plu à les dorer. Je ne sais si cette dernière invention est romaine ; toujours est-il qu'à Rome même elle n'est pas ancienne. On ne faisait ordinairement de représentations que d'hommes méritant l'immortalité par quelque action éclatante. Ce fut d'abord pour les victoires dans les jeux sacrés, et surtout les jeux Olympiques. Là il était d'usage de consacrer la statue de tous ceux qui avaient remporté un prix".

<sup>96</sup> Fishwick 1994, 2.1, 544-555 ; Rebillard 2016 avec bibliographie.

1, 17-23) : y sont évoquées l'équité dans l'exercice des fonctions judiciaires, la restauration du sacerdoce provincial destiné au culte impérial, et surtout 'ses décisions et sa prévoyance' qui avaient évité la famine. En effet le proconsul avait fait vendre à la population menacée par la disette du blé de l'annone de Rome, avant de le remplacer par celui de la nouvelle récolte. Le bénéfice fut versé dans la caisse du fisc impérial ; pourtant Hymetius se vit intenter un procès, frôla la condamnation à mort et fut exilé en Dalmatie où il décéda. Il fut réhabilité après la mort de Valentinien I<sup>er</sup>, et le conseil provincial fit ériger à sa mémoire les deux statues dorées<sup>97</sup>.

La deuxième source qui rappelle la juridiction proconsulaire en matière de dorure concerne un épisode qui eut lieu à Carthage, relaté par le *Sermo* 24 d'Augustin prononcé en 401. Le proconsul y approuve la demande de certains citoyens de faire dorer ou redorer la barbe d'une statue d'Hercule. La barbe est peu après endommagée par les chrétiens (*radere*) avec, par conséquent, l'élimination de la dorure : un acte destiné à priver la statue de sa nature et de son pouvoir actif en ridiculisant ceux l'avaient fait dorer auparavant<sup>98</sup>.

Cet acte attire l'attention aussi sur deux détails qui trouvent une correspondance matérielle avec la statue héroïque de l'odéon de Cartage. Le premier concerne la dorure de la barbe, un attribut important dans la définition du pouvoir de la statue d'un héros – Hercule –, qui bénéficie d'une dorure partielle. Le deuxième regarde les phénomènes de destruction des statues païennes si bien documentés en Afrique<sup>99</sup> et en particulier le raclage de l'or, qui donne du sens aux traces observées sur le drapé de notre statue. Le raclage de l'or peut bien sûr avoir

---

<sup>97</sup> Lepelley 1984, 473-74.

<sup>98</sup> August., *Sermo* 24, 6 : Fratres, puto ignominiosius fuisse Herculi barbam radi, quam caput precidi. Quod ergo positum est cum errore illorum, ablatum est. : Frères, Frères, j'estime qu'il a été plus honteux pour Hercule d'avoir eu la barbe rasée que d'avoir eu la tête coupée. Ce qui a été mis en place (la dorure) par leur faute a été enlevé. (trad. Fr. Baratte).

<sup>99</sup> Rebillard 2016, 427 en part. ; Leone 2013 *passim* ; Baratte & Bejaoui 2017.

tout d'abord une cause économique, mais l'aspect symbolique n'est pas à négliger : c'est une image dorée qui dans les actes de martyrs caractérise les idoles païennes<sup>100</sup>.

On peut donc supposer en conclusion qu'une statue en marbre avec une finition picturale qui imite le bronze doré, comme le portrait de l'odéon de Carthage, devait avoir un pouvoir de communication similaire à celui des statues en bronze doré. La dorure partielle, qu'on suppose la plus probable dans le cas de notre statue, était par ailleurs destinée aux héros, afin de les différencier des dieux.

Le réexamen des sources épigraphiques et littéraires sur la dorure, ainsi que celui des bronzes dorés conservés, semble donc confirmer que la dorure n'était pas uniquement une prérogative impériale, mais que des proconsuls, des préfets et des sénateurs pouvaient mériter cet honneur *post mortem*, en mémoire de leurs actions *pro patria*. La dorure, qu'elle soit destinée à une statue impériale ou à un autre personnage, reste donc un attribut qui marque l'héroïsation du sujet.

#### 6. Le personnage représenté : un héros civique et militaire inconnu de l'époque d'Hadrien ?

Si l'analyse de la polychromie et les traces de dorure ne sont pas décisives pour l'attribution de la statue, la nature héroïque de la figure représentée, déjà soulignée par le type statuaire du Diomède dit de Crésilas, est toutefois renforcée par notre examen. Le casque ajoute un attribut militaire que le personnage utilise pour construire son image en *Angleichung* avec les portraits d'Hadrien, qui fusionne deux types des portraits officiels.

Sans doute Hadrien était-il vu comme un héros aux yeux des Africains, et méritait d'être un modèle à imiter ; il fut le premier empereur à s'être déplacé en Afrique en 128 lors d'un de

---

<sup>100</sup> REA, LXII, 319 ed. 1960/ ed. 1967, 835.

ses nombreux voyages, et d'après *l'Historia Augusta*<sup>101</sup> il combla de bienfaits les provinces africaines en faisant construire des édifices dans toutes les villes et en amenant la pluie après cinq années de sécheresse.

En s'en tenant à l'état de la question sur la conformité des portraits impériaux aux normes établies par des modèles qui circulent également sur les monnaies<sup>102</sup>, il paraît difficile de concevoir que les notables africains, le conseil de la province ou le prêtre provincial aient pu faire subir des modifications à l'image officielle venue de Rome aussi importantes que celles qui auraient affectées la statue de l'odéon. Il faut admettre que la circulation et la réception des modèles ne pouvait permettre une variation des types établis, mais uniquement une variation dans la qualité de l'exécution, comme Arrien nous en avertis.

S'il ne s'agit donc pas de l'empereur, le type et le programme polychrome renvoient à une figure qui répercute visuellement sa proximité avec l'empereur, en rappelant ses qualités héroïques et militaires. Il pourrait donc s'agir d'un proconsul connu pour ses bienfaits comme Julius Festus Hymetius, mais dont les sources n'auraient pas conservé le souvenir. En explorant à titre de pure spéculation d'autres candidats possibles dont les sources nous ont laissé le nom, on peut citer le légat impérial propréteur Quintus Fabius Catullianus, loué avec ses cohortes dans l'allocution d'Hadrien à la III *legio Augusta* prononcée à Lambèse en 128. Le discours nous apprend aussi qu'il avait un détachement des troupes stationnées à Carthage pour protéger le proconsul. Ainsi, peut-être l'image du militaire, devenu consul ordinaire en 130, circulait-elle dans la capitale de province<sup>103</sup>.

Pour conclure, nous ignorons l'emplacement occupé par la statue à l'origine : elle est de toute façon plus ancienne que l'odéon, et ne pourrait y avoir été placée que si l'on imagine un aménagement du décor remployant des sculptures antérieures à sa construction. Si les deux

---

<sup>101</sup> *Hist. Aug., Hadr.*, 13,4 ; 22, 14.

<sup>102</sup> Evers 1984 ; Balty 2000 ; Ojeda Nogales 2011.

<sup>103</sup> *CIL*, VIII, 2532 ; *ILS* 2487 et 9133-9135 ; Le Bohec 1999.



citernes contenaient des œuvres mises au rebut, la provenance de ces dernières nous échappe. La statue de Carthage est donc très largement privée de son contexte d'origine. L'étude de la polychromie, toutefois, permet de confirmer qu'il s'agit d'une œuvre de prix qui devait attirer l'attention de manière forte sur le personnage qu'elle représentait, qui demeure inconnu.

## Bibliographie

- Abbe, M. B. (2010) : “Recent research on the painting and gilding of roman marble statuary at Aphrodisias”, in : Brinkmann, V., Primavesi, O. et Hollein, M., édés., *Circumlitio. The polychromy of Antique and Medieval Sculpture*, Munich, 277-289.
- Artal-Isbrand I., P., Becker, L. et Wypyski, M.T. (2002) : “Remains of gilding and ground layers on a Roman marble statue of the goddess Hygieia,” in : Hermann, J.J. Jr., Herz N. et Newman R., édés., *ASMOSIA 5. Interdisciplinary Studies on Ancient Stones*, Londres, 196-200.
- Balty, J.-Ch. (1980) : “Le prétendu Marc-Aurèle d’Avenches”, in : *Eikones. Studien zum griechischen und römischen Bildnis (Festschrift Hans Jucker)*, Berne, 17-63.
- Baratte Fr. et Bejaoui, F. (2017) : “Les trois statues du mausolée de ‘Lalla Messaouda’”, in : *Mélanges d’histoire et d’archéologie de l’Afrique antique offerts à Sadok Ben Baaziz*, Tunis, 351-364.
- Bergmann, M., (1977) : *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn.
- Bol, P. C., éd. (2010) : *Geschichte der Bildhauerkunst, IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*, Francfort-sur-le-Main.
- Bourgeois, Br. et Jockey, Ph. (2005) : “La dorure des marbres grecs. Nouvelle enquête sur la sculpture hellénistique de Délos”, *Journal des savants*, 2005, 253-316.
- Bourgeois, Br., et Jockey, Ph. (2010) : “The polychromy of Hellenistic marble sculpture in Delos”, in : Brinkmann, V., Primavesi, O. et Hollein, M., édés., *Circumlitio. The polychromy of Antique and Medieval Sculpture*, Munich, 225-239.
- Bourgeois, Br., Jockey, P. et Karydas, A. (2011) : “New Researches on Polychrome Hellenistic Sculptures in Delos III: The Gilding Processes. Observations and Meanings”, in : *ASMOSIA VIII*, 645-661.
- Bourgeois, Br. (2014) : “Étudier et conserver la polychromie antique. Vidéo-microscopie et archéologie de la surface”, in : Bourgeois, Br. (dir.), *Thérapéia. Polychromie et restauration de la sculpture dans l’Antiquité*, *Technè*, 40, 3-7.
- Braemer, Fr. (1990) : “Les relations commerciales et culturelles de Carthage avec l’Orient romain à partir des documents sculptés”, in : *113<sup>e</sup> congrès national des sociétés savantes, Strasbourg 1988. IV<sup>e</sup> colloque sur l’histoire et l’archéologie de l’Afrique du Nord*, I, Paris.
- Brécoulaki, H. (2006) : *La peinture funéraire de Macédoine. Emploi et fonction de la couleur : IV<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> siècles av. J.-C.*, Paris.
- Buisson, N., Burlot, D., Eristov, H., Eveno, M. et Sarkis, N. (2014) : “The Tomb of the Three Brothers in Palmyra: the use of mimetite, a rare yellow pigment, in a rich decoration”, *Archaeometry*, 57, 1025-44.

Courtois, L. et Velde, B. (1981) : “Analyses de terre cuites et des céramiques à la microsonde”, in : Aupert P. et Hermary A., *Travaux de l'école française d'Athènes à Amathonte en 1980, Bulletin de Correspondance Hellénistique*, 105, 1032–1034.

Courtois, Chr. (1954) : *Victor de Vita et son œuvre*, Paris.

Courtois, Chr. (1955) : *Les Vandales et l'Afrique*, Paris.

Descamps-Lequime, S. (2006) : “La polychromie des bronzes grecs et romains”, in : Rouveret, A., Dubel, S. et Naas, V., dir., *Couleurs et matières dans l'antiquité. Textes, techniques et pratiques*, Paris, 79-92.

Dondin-Payre, M., Jaïdi, H., Saint-Amans, S. et Sebäi, M., dir. (2017) : *Autour du fonds Poinssot : Lumières sur l'archéologie tunisienne (1870-1890)*. Nouvelle édition [En ligne], consulté le 1er février 2020. URL : <http://books.openedition.org/inha/7133>

Evers, C. (1994) : *Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers*, Bruxelles.

Fittschen, Kl., Zanker, P. et Cain, P. (2010) : *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Berlin/New York.

Fittschen, Kl. (1970) : compte-rendu de Niemeyer 1968, *Bonner Jahrbücher*, 170, p. XXX.

Fishwick, D. [1987-1992] (1994) : *The imperial cult in the Latin West : studies in the ruler cult of the Western provinces of the Roman Empire*, Leyde.

Gauckler, P. (1900) : [rapport sur ses fouilles à Carthage], *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, CLXXX.

Gauckler, P. (1902) : “Les fouilles de Tunisie”, *Revue archéologique*, 370-408.

Ghardaddou, E. (2013) : “Histoire et architecture de l'odéon de Carthage”, in : Guizani, dir. 2013, 189-198.

Ghardaddou, E. (2008) : *Le décor iconographique des édifices de spectacle dans la Carthage romaine : sculptures et reliefs dans le théâtre et l'odéon*, thèse de doctorat (direction de P. Gros), Université Aix-Marseille 1, 2008.

Gilhaus, L. (2015) : *Statue und Status. Statuen als Repräsentationsmedien der städtischen Eliten im kaiserzeitlichen Nordafrika*, Bonn.

Gros, P. (1996) : *L'architecture romaine. I. Les monuments publics*, Paris.

Gsell, St. (1913) : “Tête d'Antinoüs découverte à Carthage”, *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 321-323.

Guizani, S. dir. (2013) : *Urbanisme et architecture en Méditerranée antique et médiévale à travers les sources archéologiques et littéraires. Actes du 2<sup>e</sup> colloque international*, Tunis.

Hallett, Chr. (2011) : *The Roman Nude*, Oxford.

Hatchfield, P.B et Newman, R. (1991) : “Ancient Egyptian gilding methods”, in : Bigelow, D., ed., *Gilded Wood: Conservation and History*, Madison, 27–47.

Hochuli-Gysel, A. (2008) : “The bust of Marcus Aurelius”. In: Aillagon, J.-J., éd, *Rome and the Barbarians: The Birth of a New World*, catalogue de l’exposition, Milan, 82–83.

Hochuli-Gysel, A. et Brodard, V. (2006) : *Marc Aurel. Die unglaubliche Entdeckung der Goldbüste in Avenches*, Documents du Musée Romain d’Avenches 13, Avenches.

Inan, J. et Alföldi-Rosenbaum, E. (1979) : *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde*, Mayence.

Jockey, Ph. (2014) : “Les couleurs et les ors retrouvés de la sculpture antique”, *Revue archéologique*, 58, 355-370.

Kopczynski, N., de Viguerie, L., Neri, E., Nasr, N., Walter, Ph., Bejaoui, F. et Baratte, Fr. (2017) : “Polychromy in Africa Proconsularis : investigating Roman statues using X-ray fluorescence spectroscopy”, *Antiquity* 91 (355), 139-154.

Lahusen, G. et Formigli, E. (2001) : *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik*, Munich.

Lahusen, G. (1979) : “Golden und vergoldete römische Ehrenstatuen und Bildnisse”, *RM* 85, 385-395.

Lahusen, G. (1999) : “Es ist nicht alles Gold, was glänzt. Vergoldete Statuen in Rom”, in : von Steuben, H., ed., *Antike porträts. Zum Gedänkinis von Helga von Heintze*, Mohonese, 79-106.

Landwehr, Chr. (1992) : “Juba II. als Diomedes?”, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 107, 103-124, pl. 33-48.

Landwehr, Chr. (2000) : *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. II. Idealplastik, männliche Figuren*, Mayence.

Landwehr, Chr. (2008) : *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae. IV. Porträtplastik*, Mayence.

Leone, A. (2013) : *The end of the pagan city. Religion, economy, and urbanism in Late Antique North Africa*, Oxford.

Lepelley, Cl. (1984) : “L’Afrique du Nord et le prétendu séisme universel du 21 juillet 365”, *Mélanges de l’École française de Rome. Antiquité*, 96, 1, 463-491.

Letellier-Taillefer, E. (2017) : “Le théâtre et l’odéon de Carthage dans le fonds Poinssot”, in : Dondin-Payre *et al.*

Letta, C. (1978) : “Les *imagines Caesarum* di un *praefectus castrorum Aegypti* e l’XI coorte pretoria”, *Athenaeum* 56, 3-19.

Lézine, A. (1962) : *Architecture romaine d’Afrique. Recherches et mises au point*, Publications de l’université de Tunis. Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 1<sup>ère</sup> série : archéologie, histoire, n° IX, Paris.

L’Orange, H. P. (1967) : *Romerske Keisere i marmor og bronze*, Oslo.

Maderna, C. (1988) : *Juppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen*, Heidelberg.

Maiuri, A. (1930) : *Il Diomede di Cuma*, Opere d’Arte, II, Roma.

Muller-Dufeu, M. (2006) : “Les couleurs du bronze dans les statues grecques, d’après les textes antiques”, in : Rouveret, A., Dubel, S. et Naas, V., dir., *Couleurs et matières dans l’antiquité. Textes, techniques et pratiques*, Paris, 79-92.

Merlin, A. (1913) : [Quelques découvertes archéologiques récemment survenues en Tunisie], *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, CLXXV-CLXXXI.

Morandini, F. (2008) : “I bronzi tardoantichi di Brescia”, in Aillagon, J.-J., éd, *Rome and the Barbarians: The Birth of a New World*, catalogue de l’exposition, Milan, 182-183.

Niemeyer, H. G. (1968) : *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Berlin.

Østergaard, J.S. (2010) : “El Caligula de la Gliptoteca Ny Carlsberg de Copenhague. La reconstrucción de las áreas policromadas de un retrato romano”, in : Brinkmann, V. et Bendala, M., dir., *El color de los Dioses, catalogue de l’exposition (Museo arqueológico regional, Madrid 18 diciembre 2009-18 de abril 2010)*, Madrid, 187-188.

Østergaard, J.S., dir. (2010a) : *Tracking Colour: The Polychromy of Greek and Roman Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 2*, Copenhague.

Paolucci, F. (2018) : “Gold unveiled. The gilding on marble statues of the Roman era in the Uffizi Galleries”, in : Bracci, S., Giachi, G., Liverani, P., Palleschi, P. et Paolucci, F., eds., *Polychromy in ancient Sculpture and Architecture*, Florence, 139-148.

Pekàry, Th. (1968) : “Goldene Statuen der Kaiserzeit”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 75, 144-148.

Piovesan, R., Maritan, L. et Neguer, J. (2014) : “Characterising the unique polychrome sinopia under the Lod Mosaic, Israel: pigments and painting technique”, *Journal of Archaeological Science* 46, 68–74.

Power, J., Abbe, M., Bushey, M. et Pike, S.H. (2017) : “New evidence for ancient gilding and historic restorations on a portrait of Antinous in the San Antonio Museum of Art”, in : D. Matetić Poljak, D. et Marasović, K., eds., *ASMOSIA XI. Interdisciplinary Studies of Ancient Stone, Proceedings of the Eleventh International Conference of ASMOSIA, Split, 18–22 May 2015*, Split, 783-792.

Pury-Gysel, A. (2017) : *Die Goldebüste de Septimius Severus. Gold- und Silberbüsten römischer Kaiser*, Bâle–Francfort-sur-le-Main.

Rebeillard, E. (2016) : “‘Peuple chrétien’ et destruction des statues païennes : le dossier africain à la lumière de textes d’Augustin”, in : d’Annoville, C.M. et Rivière, Y., éd., *Faire parler et faire taire les statues : de l’invention de l’écriture à l’usage de l’explosif*, Rome, 417-432.

Riccardi, L.A. (2002) : “Military Standards, Imagines and the Gold and Silver Imperial portraits from Aventicum, Plotinoupolis and the Marengo treasure”, *Antike Kunst* 45, 86-99.

Rouveret, A. et Walter, Ph. (1998) : “Les stèles alexandrines du Musée du Louvre: apport des analyses techniques à l’histoire de la couleur dans les peintures hellénistiques”, *Revue Archéologique*, 1, 216–20.

Sargent, M.L. (2011) : “Recent Investigation of the Polychromy of a Metropolitan Roman Garland Sarcophagus”, in : Østergaard, J.S., éd., *Tracking Colour, The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 3*, Copenhagen, 14-34.

Sargent, M.L. et Therkildsen, R.H. (2010) : “The Technical Investigation of Sculptural Polychromy at the Ny Carlsberg Glyptotek 2009–2010 – An Outline, in : Østergaard, éd. 2010a, 11-26.

Sena Chiesa, G. (2008) : “Imago Caesaris argentea”, *LANX* 1, 1-25.

Sikalidis, C., Papageorgiou, V., Kottaridou, A. et Paliadeli, Ch. (1996) : “Analyses and characterization of the pigments from the ‘tomb with the throne’ in Vergina, Macedonia, Greece” in : *Proceedings of the 2nd Symposium of the Hellenistic Archaeometrical Society, Thessaloniki 26-28 March 1993*, Thessalonique, 307-318.

Skovmøller A. et Therkildsen R.H. (2014) : “A reconstruction. Portrait of a Young Roman Man”, in : Østergaard, J.S. et Nielsen, A.M., éd., *Transformations. Classical sculpture in Colour*, Copenhagen, 257-267.

Vierneisel-Schlörb, B. (1979) : *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Munich.

Wegner, M. (1956) : *Hadrian*, Berlin.


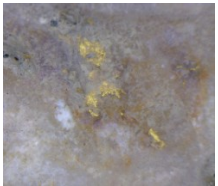

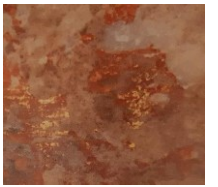

Wegner, M. et Unger, R. (1984) : “Verzeichnis der Bildnisse von Hadrian und Sabina”, *Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie*, 7, 105-156.

Wells, C. (1996) : “Paul Gauckler et la colline de l’Odéon à Carthage”, in : *Ktema. Hommage à Edmond Frézouls*, III, 157-179.

Wrede, H. (1981) : *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mayence.

Yfantidis, K. (1984) : *Die Polychromie der hellenistischen Plastik*, Mayence.

Tableau 1 : Techniques de pose de la feuille d'or

Technique	Image	Stratigraphie	Lieu de provenance des pièces	Chronologie	Bibliographie
Technique 1	 @Bourgeois & Jockey 2005	Feuille d'or appliquée sans aucun matériau tampon	Délos Antioche	IIIe av. J.C.-IIe s. ap. J.C.	Artal et al. 2002, 197 ; Bourgeois & Jockey 2005 ; Sargent & Therkildsen 2010
Technique 2		Feuille d'or appliqué sur une assiette ocre jaune	Carthage	IIe s. ap. J.C.	Kopcinsky et al. 2017
Technique 3		Feuille d'or appliquée sur une couche ocre jaune ou rouge posé sur un apprêt de blanc de plomb	Vergina Délos Antioche Carthage	IIIe avant J.C.- IIe s. après J.C.	Bourgeois & Jockey 2005 Bourgeois et al. 2011
Technique 4	 @photo Abbe 2010	Feuille d'or appliqué sur une couche ocre jaune ou rouge posé sur un apprêt de calcite	Fayoum Aphrodisias	I av. J.C.-IV après J.C.	Abbe 2010 Hatchfield et al. 1991 Sikalidis et al. 1996
Technique 5		Feuille d'or appliqué sur une couche de mimétite ou vanadinite	Alexandrie Antioche Carthage	III av.- II ap. J.C.	Rouveret & Walter 2004, Leona 2009, Brecoulaki 2006, Piovesan, 2014

## Figures



Fig. 5 : Personnage à l'héroïque (Musée du Bardo, C932) : détails des traces de couleurs visibles à l'œil nu (photos N. Kopczynski)



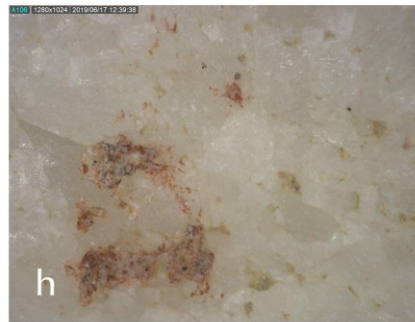
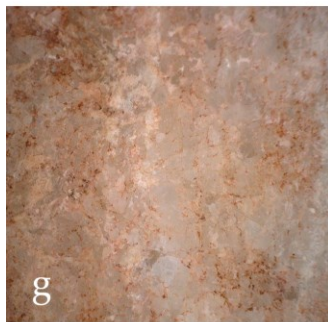
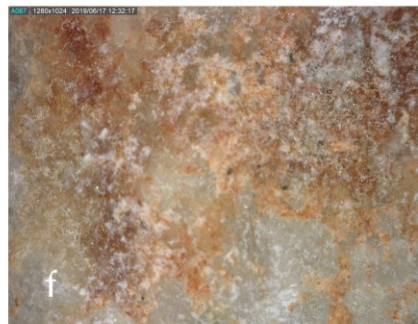
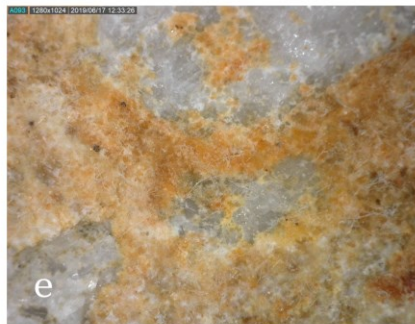
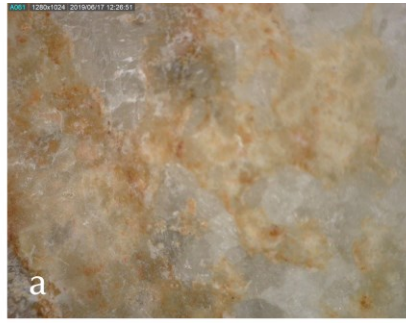
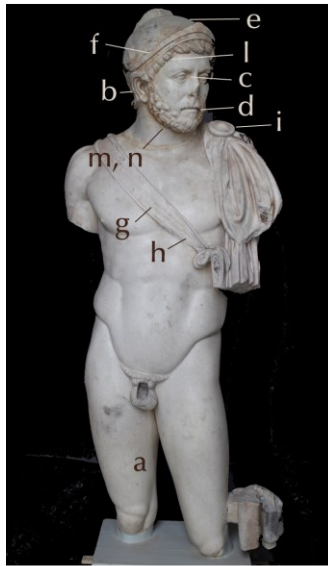


Fig. 6 : Personnage à l'héroïque (Musée du Bardo, C932) : micrographies OM VIL, obtenues avec Dino-Lite, montrant les différentes nuances des couleurs observées (a-l) et les restes de feuille d'or sur la barbe (m-n) (a-m grossissement 150X ; n grossissement 220X) (photos E. Neri)



Fig. 6b : Personnage à l'héroïque (Musée du Bardo, C932) : micrographie OM VII, obtenue avec Dino-Lite, traces de raclage de la feuille d'or (?) sur le rebord du *paludamentum* (grossissement 150X ). (photos E. Neri)



Fig. 7 : Personnage à l'héroïque (Musée du Bardo, C932) : restitution possible du rendu final de la finition picturale et colorée (élaboration E. Neri).