

# Les couleurs de Sarapis. Étude d'un buste en marbre du Musée royal de Mariemont

R. Veymiers, N. Amoroso, E. Neri, D. Strivay

R. Veymiers, Musée royal de Mariemont, Directeur/  
Université de Liège

N. Amoroso, Musée royal de Mariemont, Conservateur  
de la section des antiquités grecques et romaines

E. Neri, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento SAGAS/  
CNRS, UMR Orient&Méditerranée, Paris

D. Strivay, Université de Liège / Centre européen d'archéométrie, Liège

La riche collection de sculptures grecques et romaines du Musée royal de Mariemont compte un buste en marbre blanc de Sarapis qui a été découvert à Rome à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et semble dater de la fin du II<sup>e</sup> siècle après J.-C. (fig. 1a-d)<sup>1</sup>. Si l'œuvre a été commentée à plusieurs reprises depuis son acquisition en 1904 par Raoul Warocqué, l'industriel belge à l'origine des collections de Mariemont, elle n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie. Ce monument est pourtant considéré comme l'une des effigies les plus remarquables de ce dieu d'origine memphite

qui a donné lieu à un nouveau culte à Alexandrie sous l'influence des premiers Ptolémées, avant de conquérir l'ensemble du royaume grec, puis romain. Cet article ne vise pas à explorer la biographie culturelle de Sarapis<sup>2</sup>, mais à retracer l'histoire de ce monument, tout en examinant sa matérialité et son image, avec quelques parallèles soigneusement choisis. L'étude est alimentée par les résultats d'analyses archéométriques récentes. Si les traces visibles sur la surface du marbre étaient autrefois perçues comme des concrétions attribuées à un séjour prolongé dans le Tibre, ces analyses ont permis d'identifier des restes de polychromie qui ouvrent la voie à une reconstitution de l'apparence originelle du buste, tout en posant la question des « couleurs » de Sarapis et de leur valeur.

## Histoire de l'œuvre

*Entre Rome, Paris et Mariemont*

Deux études parues en 1893 nous livrent les premières attestations bibliographiques de l'œuvre : si Salomon Reinach précise que le buste a été retiré du Tibre<sup>3</sup>, Walther Amelung ajoute qu'il aurait été découvert lors des dragages du fleuve<sup>4</sup>, avant son acquisition par le banquier français Léopold Goldschmidt en 1891. Rien ne nous permet toutefois de déterminer son lieu de provenance précis. Les travaux de dragage du Tibre, marqués



Fig. 1a-d. Buste de Sarapis en marbre, Rome, H. 58 cm.  
Musée royal de Mariemont, inv. B. 158 (© Musée royal de Mariemont / Photo A. Simon).

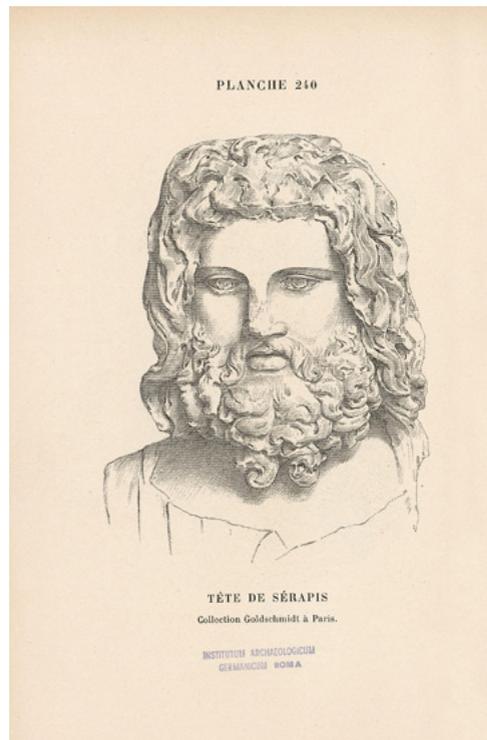


Fig. 2. Dessin du buste de Sarapis lorsqu'il était conservé dans la collection Léopold Goldschmidt à Paris, d'après Reinach (1903), pl. 240.

par la construction de « grands murs » (*muraglioni*)<sup>5</sup>, ont débuté en 1876, en réponse à la grande inondation de Rome en 1870<sup>6</sup>. Ces travaux, qui ont fortement impacté le paysage urbain en détruisant des zones à haut potentiel archéologique<sup>7</sup>, ont mené à la découverte de nombreux monuments antiques, qui n'ont pas tous été dûment répertoriés<sup>8</sup>. En 1893, le buste se trouve à Paris dans la collection de Léopold Goldschmidt. Mécène et grand amateur d'art, ce banquier est notamment connu pour avoir offert plusieurs tableaux au musée du Louvre entre 1892 et 1901<sup>9</sup>. Après son décès en 1904, une partie de sa collection est mise en vente à Paris sur le marché de l'art. C'est dans ces circonstances que Raoul Warocqué parvient à acquérir le buste de Sarapis (fig. 2). Les archives conservées à Mariemont nous apprennent que c'est l'antiquaire parisien Félix Bienaimé Feuardent qui est à l'origine de la vente<sup>10</sup> : le 6 juin 1904<sup>11</sup>, il annonce à Warocqué l'envoi du « buste en marbre de Sérapis » (fig. 3) ; le 20 juin 1904<sup>12</sup>, il accuse réception de la somme de 3500 francs envoyée par l'intermédiaire de Matthieu (le comptable de Warocqué) pour l'acquisition de l'œuvre (fig. 4)<sup>13</sup>.

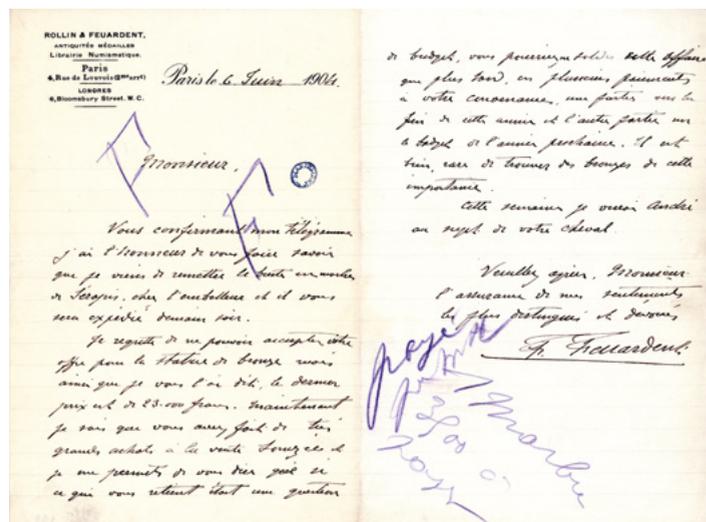


Fig. 3. Lettre de Feuardent datée du 6 juin 1904. Musée royal de Mariemont, Archives Warocqué – Factures 1904 (R12 F4.2, n° 355) (© Musée royal de Mariemont).

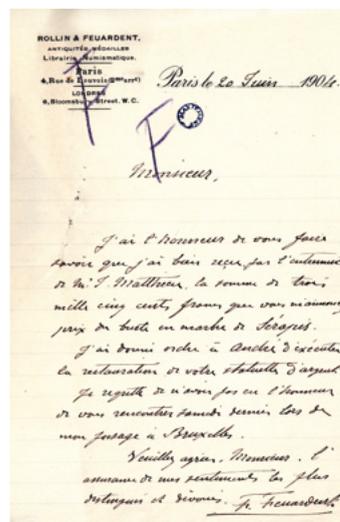


Fig. 4. Lettre de Feuardent datée du 20 juin 1904. Musée royal de Mariemont, Archives Warocqué – Factures 1904 (R12 F4.2, n° 564.2) (© Musée royal de Mariemont).



Fig. 5. Château de Mariemont : le « Temple » ou salle des marbres antiques. Carte postale (s.d.), 32 (© Nels).

#### Au cœur du domaine de Mariemont

À son arrivée à Mariemont, la sculpture est installée dans le petit pavillon, surnommé les « bains romains », que Raoul Warocqué avait fait ériger au nord de son domaine pour exposer sa collection d'antiques. C'est ainsi qu'elle apparaît parmi les sculptures de marbre répertoriées dans les rééditions augmentées du guide de la « Collection Raoul Warocqué » parues à partir de 1904<sup>14</sup>. Quelques années plus tard, les antiquités gréco-romaines sont transférées à l'intérieur du château de Mariemont, à la suite des travaux réalisés entre 1909 et 1910 pour doter le corps de logis de deux ailes supplémentaires. Elles prennent alors place dans une salle qui reproduit l'aspect et la structure du pavillon qui les avait abritées jusqu'alors. Une carte postale, non datée, montre le buste à l'intérieur de cette salle (fig. 5), à proximité d'un grand lécythe grec en marbre du

IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.<sup>15</sup>, le long du mur latéral situé à gauche du bassin central. La légende inscrite au recto de cette carte mentionne le « Temple ou salle des marbres antiques », une appellation que l'on retrouve dans le *Guide sommaire illustré* édité en 1935 par le Patrimoine du domaine de Mariemont<sup>16</sup>. Les deux éditions du *Guide illustré du Musée de Mariemont* portant sur *Les Antiquités*, parues en 1953<sup>17</sup> et 1956<sup>18</sup>, décrivent toujours l'emplacement illustré par la carte postale. La situation du buste évolue toutefois après 1956. Dans les éditions des mêmes guides publiées en 1960<sup>19</sup>, le buste de Sarapis apparaît désormais dans la salle 16, dite « Salle des répliques romaines d'originaux grecs ». De toute évidence, le buste a été déplacé entre 1956 et 1960 (fig. 6). Lors de l'incendie qui ravage le 25 décembre 1960 le corps du logis du château, les collections sont en grande partie sauvegardées. Dès le mois



Fig. 6. Présentation du buste de Sarapis dans le château de Mariemont entre 1956 et 1966 (© Musée royal de Mariemont / Archives photographiques).

de mai 1961, la directrice de l'époque, Germaine Faider-Feytmans, fait en sorte qu'elles soient de nouveau accessibles au public dans un bâtiment provisoire réunissant les deux ailes épargnées par le feu. Des expositions y sont organisées, dont une dédiée à l'art grec et intitulée « Grandeur de la Grèce » (du 4 mai au 31 octobre 1968)<sup>20</sup>. Figurant le dieu tutélaire d'Alexandrie, le buste de Sarapis y est mis en dialogue avec des œuvres datées de l'époque ptolémaïque, malgré son pédigrée romain (fig. 7). Après la construction du nouveau musée conçu par l'architecte belge Roger Bastin, l'œuvre est présentée dans la salle B du premier étage (fig. 8) et est à nouveau rapportée au monde ptolémaïque<sup>21</sup>, en étant associée à une dédicace au couple isiaque sous Ptolémée III<sup>22</sup> et au buste colossal alexandrin dit de Cléopâtre<sup>23</sup>. C'est toujours l'emplacement qui est le sien à l'heure actuelle, malgré les réaménagements successifs<sup>24</sup>.



Fig. 7. Présentation des « Trésors inconnus de Mariemont », salle dédiée à l'époque ptolémaïque, entre 1966 et 1975 (© Musée royal de Mariemont / Archives photographiques).



Fig. 8. Présentation du buste de Sarapis dans la salle B du Musée royal de Mariemont en 1988 (© Musée royal de Mariemont / Archives photographiques).

### Description et mise en série

Réalisé en marbre à gros grains, le buste de Sarapis pèse 50 kg et fait 58 cm de hauteur pour 32 cm de largeur. Sa tête est légèrement inclinée vers la gauche et son regard dirigé vers le bas. Il est vêtu d'un chiton marqué de nombreux plis avec une large encolure dégageant la base du cou. Au-dessus de ce vêtement léger, il porte un himation qui devait passer sur l'épaule gauche, aujourd'hui brisée, mais dont on conserve plusieurs plis verticaux du côté gauche. La chevelure est finement modelée et entoure le visage de longues boucles qui masquent les oreilles. Les mèches de cheveux y sont plus ondulées du côté droit, où elles épousent la forme de « S » enchevêtrés (fig. 9). Une frange composée de plusieurs mèches, aujourd'hui brisées, devait ombrager à l'origine une partie du front (fig. 10). Sur le reste de la tête, la chevelure est moins marquée, faite de lignes creuses épousant la forme de la calotte crânienne, ce qui fait nettement ressortir les boucles

faisant le tour du visage. Ces mèches plus discrètes descendent toutefois sur la nuque en prenant plus de relief tout en conservant des points de jonction avec le col du chiton. Les traits du visage se caractérisent par un nez droit légèrement fracturé du côté droit au centre de la cloison. De petite taille, la bouche est entrouverte, avec une lèvre inférieure plus charnue. Les arcades sourcilières sont marquées, tandis que les paupières et l'iris sont détaillés en relief. Un trait de couleur ocre foncé, marquant les contours, est bien visible au niveau de l'œil droit. Des traces d'incision ou de raclage sont observables sur les joues (fig. 11). La barbe, séparée en son centre, est très abondante avec des boucles épaisses dont les extrémités sont en spirale, comme celles de la moustache, formant de petites cavités circulaires. Deux boucles se détachent dans la partie inférieure de la barbe et descendent jusqu'à la base du cou (fig. 12). Au sommet de la tête, une section plane de 9,5 cm de diamètre accueillait à l'origine un *calathos*,



Fig. 9. Détail des mèches latérales droites  
(© Musée royal de Mariemont / Photo A. Simon).



Fig. 10. Détail des cheveux au-dessus du front  
(© Musée royal de Mariemont / Photo A. Simon).

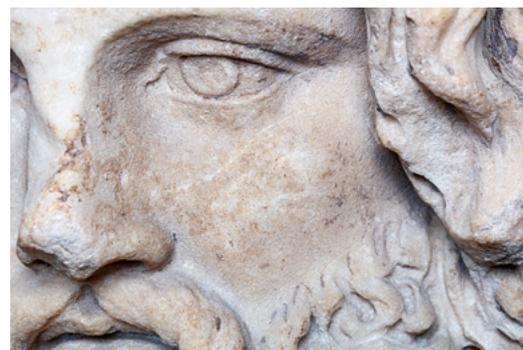


Fig. 11. Traces d'incision et de raclage sur la joue gauche  
(© Musée royal de Mariemont / Photo A. Simon).



Fig. 12. Détail des mèches de la barbe  
(© Musée royal de Mariemont / Photo A. Simon).

dont on observe toujours la lèvre inférieure. Notons enfin que l'arrière du buste est particulièrement soigné et lissé, reposant sur un support axial en forme de pilier destiné à le stabiliser.

Les bustes de Sérapis en pierre constituent le mode de représentation statuaire le plus courant pour cette divinité. Ils réduisent l'image divine à sa partie la plus signifiante<sup>25</sup>, sa tête et la couronne, qui permettent de l'identifier parmi la galerie des dieux-pères barbus et chevelus (Jupiter, Esculape, Pluton, etc.). Lors de son acquisition, Franz Cumont reconnaît dans le buste de Mariemont le type statuaire du grand Sérapéum d'Alexandrie, soi-disant réalisé par le célèbre sculpteur athénien Bryaxis<sup>26</sup>. Si l'on se réfère à la catégorisation capillaire proposée par Wilhelm Hornbostel dans la volumineuse étude qu'il consacre en 1973 à

Sarapis<sup>27</sup>, le buste de Mariemont relève du type à frange frontale (*Fransentypus*), qui se différencie de celui aux mèches rehaussées sur le front (*Anastoletypus*). On a longtemps considéré que le type à *anastolè* était un écho de la statue cultuelle du Sérapéum d'Alexandrie fondé par Ptolémée III<sup>28</sup>. Le type à frange était attribué, quant à lui, à une réélaboration de l'époque d'Hadrien. Mais le *Fransentypus* est déjà attesté à l'époque augustéenne avant de devenir populaire à l'époque antonine<sup>29</sup>. Cette catégorisation fondée sur un élément visuel, jugé particulièrement pertinent, a en effet été démentie<sup>30</sup> : les coiffures de Sarapis sont en réalité plus diversifiées et semblent avoir coexisté dans des proportions variables selon les époques. On ne peut ainsi appréhender notre œuvre et la mettre en série avec d'autres sans tenir compte de l'ensemble des éléments visuels, dont l'agencement de la barbe et des autres boucles de la chevelure, la disposition des plis du drapé ou la forme de la couronne.

Le buste de Mariemont peut être rapproché de sculptures alexandrines datées du I<sup>er</sup> siècle après J.-C. et en particulier d'un buste célèbre (fig. 13) découvert dans le grand Sérapéum d'Alexandrie, à proximité de la colonne dite de Pompée<sup>31</sup>. La forme du visage, la frange frontale, la composition des mèches de la chevelure et des boucles de la barbe sont similaires sur les deux sculptures. Daté de la fin de l'époque antonine, le buste d'Alexandrie se distingue toutefois par le traitement des boucles des cheveux et de la barbe qui sont plus finement ciselées. Le parallèle le plus proche du buste de Mariemont semble être une tête romaine en marbre d'époque sévérienne, appartenant à la collection de la villa Albani, qui a été erronément intégrée à une statue de Jupiter trônant accompagné de l'aigle (fig. 14)<sup>32</sup>. L'agencement de la chevelure à frange et aux mèches ondulées est similaire, tout comme la composition de la barbe et la forme de ses boucles. Le traitement du visage et des yeux, avec le contour de l'iris marqué, est de même nature. Les dimensions des deux têtes concordent aussi<sup>33</sup>. Seule l'absence des deux boucles terminales dans la partie inférieure de la barbe distingue les deux sculptures.



Fig. 13. Buste de Sarapis en marbre, Alexandrie, H. 81 cm.  
Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 22158.



Fig. 14. Tête de Sarapis en marbre sur une statue de Jupiter.  
Rome, villa Albani, inv. 426 (© Fondazione Torlonia).

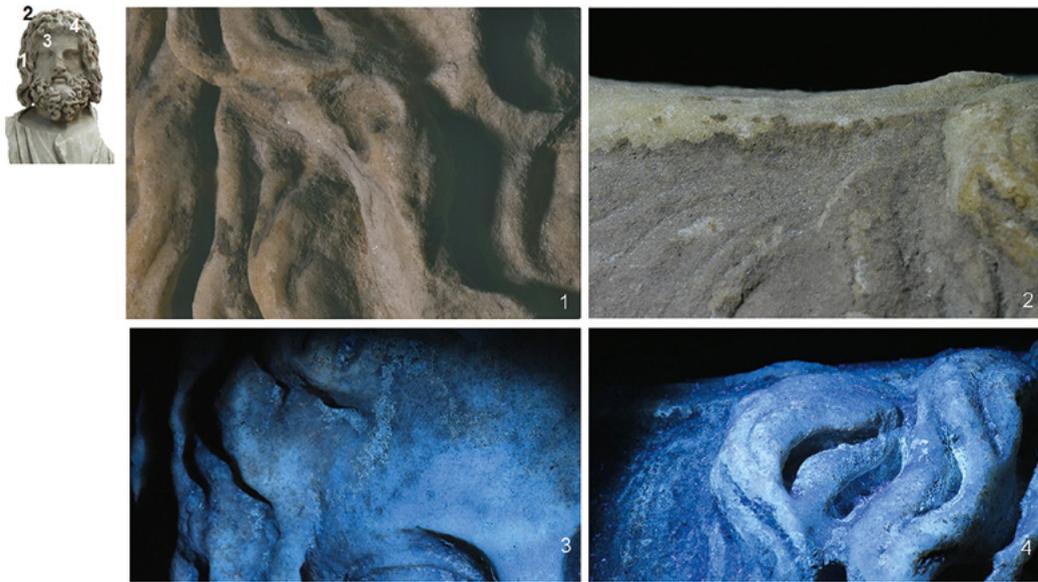


Fig. 15. Macrographie VIS (1-2) et UVL (3-4) qui montre la couche préparatoire jaune en VIS et blanche en UVL et la couche picturale marron en VIS et noir en UVL (© CEA / Photo E. Neri).

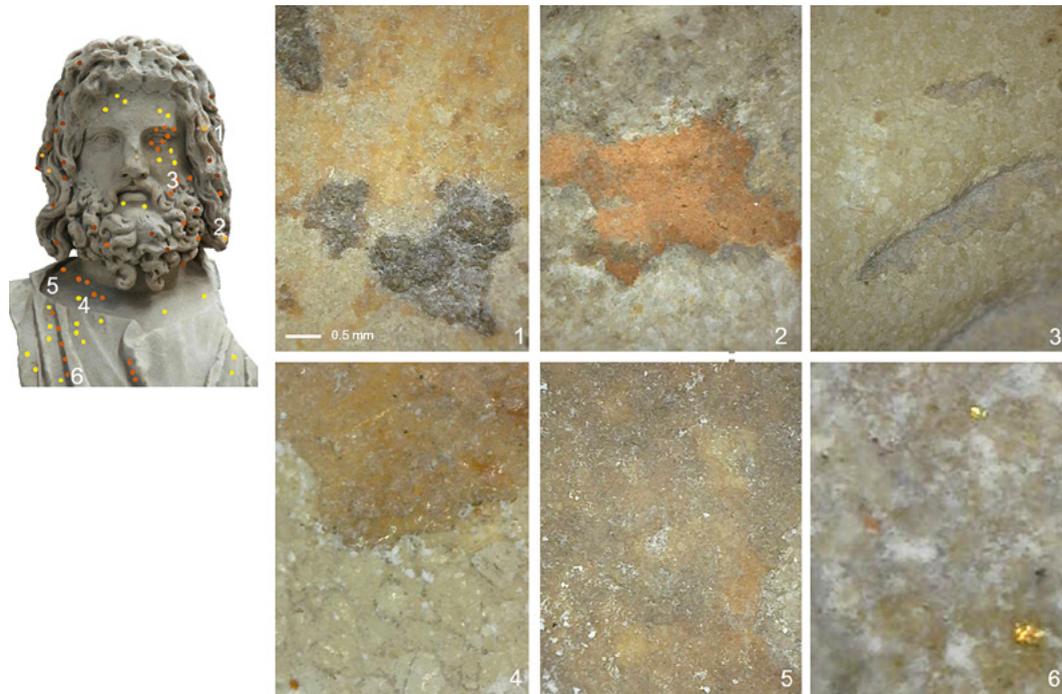


Fig. 16. Micrographie VIS ; cheveux : 1. couche préparatoire jaune et couche picturale marron foncé et 2. point de lumière jaune orange sur la couche picturale marron ; peau : 3. traits marron gris sur la couche jaune translucide entre la barbe et la peau, 4. couche jaune translucide, 5. couche jaune translucide avec superposition de couche marron translucide et 6. traces de feuille d'or (© CEA / Photo E. Neri).

Associés à l'usage du trépan et au traitement de surface du marbre, ces éléments conduisent à proposer une datation du buste de Mariemont au début de l'époque sévérienne, soit à la fin du II<sup>e</sup> siècle après J.-C.<sup>34</sup>.

### Analyse de la polychromie

Le buste a été observé dans une chambre noire avec des conditions de lumière uniformes à travers des lampes en lumière blanche (VIS) et en lumière ultraviolette (UV). L'observation au vidéo-microscope (Dino-Lite 250x) a été effectuée pour préciser la distribution des couleurs et la stratigraphie des couches picturales. Trois zones ont ensuite été analysées en recourant à la spectrométrie MA-XRF pour déterminer la composition des pigments. Le marbre présente des traces de couleur visibles à l'œil nu sur les cheveux, la barbe, le visage et le drapé (fig. 15, 1-2). Sur les cheveux, les macrographes révèlent une couche jaune orangé, à laquelle se superpose une strate marron. Une troisième couche de couleur orange vif est attestée sur certaines boucles. Un traitement identique est observé sur la barbe et sur le drapé, tandis que les traces identifiées sur la peau présentent uniquement une couche jaune. Les yeux (contours, pupilles et sourcils), ainsi que les traits de raccord entre la barbe et la carnation, sont marqués par des lignes réalisées au pinceau. L'arrière du buste présente un traitement identique sur les cheveux. On remarque l'absence d'une couche préparatoire sur le pilier faisant office de support axial, tandis que les contours sont marqués d'une ligne noire. Observée en UV, la couche préparatoire apparaît de couleur blanche et la strate supérieure est noire (fig. 15, 3-4).

L'observation au microscope (fig. 16) confirme la superposition de deux couches picturales sur les cheveux, la barbe, le drapé et la présence de points de lumière orange sur les cheveux. Sur la peau, la strate picturale est moins épaisse et translucide. Dans les zones d'ombres (les tempes, le cou à droite, le décolleté), une couche translucide de couleur marron clair se superpose à celle de couleur jaune qui couvre la peau. En observant les zones occupées par cette

couleur et son dégradé, on pourrait supposer qu'il s'agit d'une application volontaire de la couleur pour marquer les volumes et accentuer le mouvement de la tête et des yeux vers la droite. Cette technique est souvent observée dans les portraits romains peints sur paroi murale ou sur bois<sup>35</sup>. Le même effet est recherché dans les plis du drapé. En outre, des microtraces de feuilles d'or, conservées dans la zone inférieure gauche du drapé, pourraient témoigner

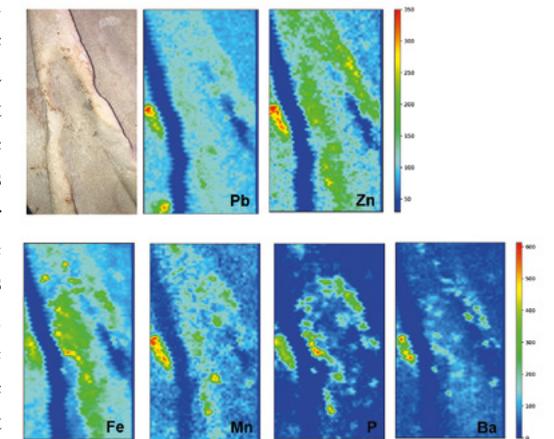


Fig. 17. Résultats des analyses MA-XRF de la zone 1 (drapé) : macrographie de la zone et « mapping » de distribution des éléments (Zn, Pb : couche préparatoire ; Fe, Mn, P, Ba : couche picturale) (© CEA / Photo D. Strivay).

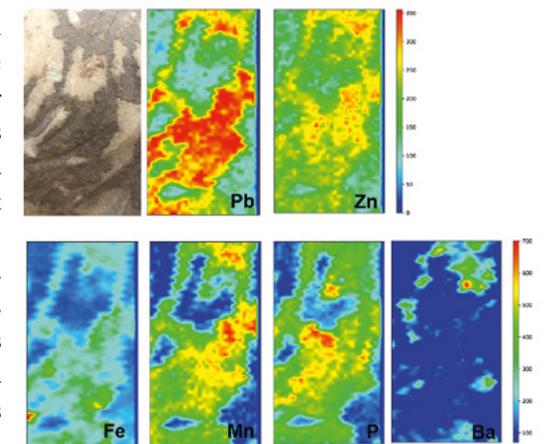


Fig. 18. Résultats des analyses MA-XRF de la zone 2 (cheveux) : macrographie de la zone et « mapping » de distribution des éléments (Zn, Pb : couche préparatoire ; Fe, Mn, P, Ba : couche picturale) (© CEA / Photo D. Strivay).

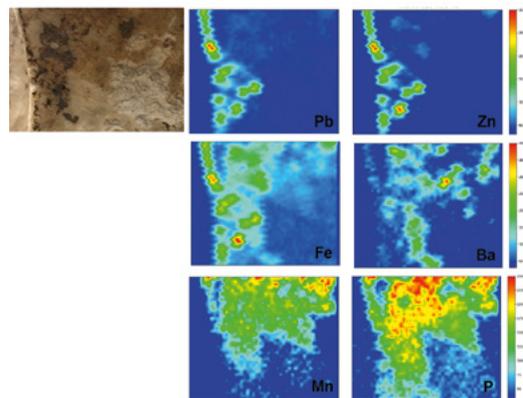


Fig. 19. Résultats des analyses MA-XRF de la zone 3 (pilier du support) : macrographie de la zone et « mapping » de distribution des éléments (Zn, Pb / Fe, Ba : ligne ; Mn, P : couche picturale) (© CEA / Photo D. Strivay).

de l'ancienne application d'une dorure intégrale ou partielle. Les traits au pinceau qui marquent les yeux et les poils de la barbe sont étalés sur la couche jaune. Il pourrait s'agir de tracés préparatoires pour une finition ultérieure, une technique bien attestée par les sources et supposée pour un certain nombre de statues<sup>36</sup>. Toutefois, leur position sur la couche préparatoire ne permet pas d'exclure qu'il puisse s'agir de la couleur apparente.

Les trois zones d'analyses en spectrométrie MA-XRF concernent les cheveux, le drapé et le support à l'arrière du buste<sup>37</sup>. En mettant en parallèle les observations visuelles et la distribution des éléments chimiques détectés en cartographie, il est possible de formuler des hypothèses sur la

Zone	Description	OM (stratigraphy)	MAXRF	Pigments	Figures
1	Cheveux	Marbre	Ca		Fig. 17
		Peinture jaune	Pb, Zn	Blanc de plomb + oxyde de zinc	
		Peinture marron foncé	Fe, Mn, P (Ba)	Hématite + noir de manganèse et noir de carbone ?	
2	Drapé	Marbre	Ca		Fig. 18
		Peinture jaune	Pb, Zn	Blanc de plomb + oxyde de zinc	
		Peinture marron foncé	Fe, Mn, P (Ba)	Hématite + noir de carbone ?	
3	Support	Marbre	Ca		Fig. 19
		Peinture noire	Fe, Ba+ Mn, P	Hématite + noir de manganèse et noir de carbone ?	
		Ligne noire	Pb, Zn	Blanc de plomb + oxyde de zinc	

Tab. 1. Synthèse des résultats des analyses MA-XRF et Raman. Les couleurs ont été définies à travers la microscopie optique.

nature des pigments qui sont attestés (tab. 1 et fig. 17-19).

La couche préparatoire révèle une composition anormale et rarement attestée. L'association entre le plomb et le zinc est généralement considérée comme un marqueur de pigment blanc utilisé au XX<sup>e</sup> siècle et appelé lithopone<sup>38</sup>. Ce dernier est constitué d'un mélange d'oxyde de zinc, de sulfite de zinc, de dioxyde de titane et de blanc de plomb. L'absence de soufre et de titane sur le buste ainsi que l'état de conservation et de dégradation

des couches picturales portent toutefois à exclure qu'il s'agisse d'un pigment moderne.

De fait, l'usage de l'oxyde de zinc en peinture commence à être documenté par quelques attestations. Pline l'Ancien et Galien nous apprennent que l'oxyde de zinc était utilisé à la période romaine pour ses propriétés médicales en particulier<sup>39</sup>. Des condensateurs utilisés pour sa production ont été trouvés à Milan à la via Conca del Naviglio et datés du I<sup>er</sup> siècle après J.-C.<sup>40</sup>. Une *pyxis* en étain de l'épave de Pozzino (II<sup>e</sup> siècle avant J.-C.)

confirme le commerce de ce produit, mélangé à des résines<sup>41</sup>. L'usage de l'oxyde de zinc comme pigment est rare, parce qu'il est peu couvrant, et c'est probablement pour cette raison qu'il est mélangé à l'oxyde de plomb. Dans les finitions polychromes de statues en pierre, il est attesté sur des sculptures de Palmyre conservées à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague<sup>42</sup>. L'autel d'Apollon du théâtre d'Arles, dans la deuxième phase de sa polychromie, et les corniches et chapiteaux du *frons scenae* du même complexe révèlent une couche préparatoire composée d'un mélange de plomb et de zinc<sup>43</sup>. Ces témoignages prouvent l'utilisation sporadique d'un pigment très peu répandu durant l'Antiquité.

La couleur marron foncé signale la présence de l'hématite et suggère l'utilisation de terres. Ces terres sont probablement mélangées à de l'oxyde de manganèse qui est utilisé comme pigment noir depuis les temps préhistoriques<sup>44</sup>. La présence du phosphore indique, par ailleurs, la possible utilisation du noir de carbone. Il semble que le pigment foncé de la strate superficielle soit donc composé d'un mélange de terres avec du noir d'os et du noir de manganèse. Compte tenu de l'épaisseur de la strate et de la présence d'une couche préparatoire, l'effet visuel obtenu devait être assez foncé sur l'ensemble de la surface.

La finition polychrome était donc appliquée sur toutes les parties du buste et était caractérisée par différentes tonalités de jaune, d'orange et de marron-noir. Les chairs étaient de couleur jaune clair avec des détails dessinés en marron au moyen d'un fin pinceau ; les ombres, aussi, étaient rehaussées de marron. Le mouvement des cheveux et des boucles était fidèlement rendu par les couleurs : sur un apprêt jaune orange vif se superposait une peinture de couleur marron foncé avec des zones de lumière orange ; les ombres étaient là aussi rendues en noir ou en marron. Le drapé était jaune et les plis marqués en marron étaient probablement caractérisés par une finition,

intégrale ou partielle, à la feuille d'or. Le contraste entre la couleur foncée des cheveux, celle tenue des chairs et celle vive du drapé devait animer la statue. Il en va de même pour les lignes qui soulignaient les traits du visage. La bichromie nuancée, mise en œuvre avec soin, ne semble pas suivre le style propre au réalisme illusionniste, malgré une recherche soignée de profondeur et de volume obtenue par des jeux d'ombre et de lumière. Ces effets soulèvent la question du sens que les artisans souhaitaient transmettre par les couleurs.

### Quelles couleurs pour Sarapis ?

Les résultats de ces analyses posent en effet la question des couleurs de Sarapis et de la valeur que les Anciens leur attribuaient. Dans le monde grec comme romain, les couleurs jouaient un rôle significatif dans la mise en scène de la puissance des dieux et de leurs champs de compétence. Mais existe-t-il, pour autant, une palette de couleurs propre à Sarapis ? Peut-on mettre en évidence des constantes chromatiques et, dans l'affirmative, comprendre leur sémantique ?

La question des couleurs de Sarapis peut être appréhendée à partir d'un témoignage littéraire souvent mobilisé dans les études sur les origines du dieu : le *Protreptique* du père chrétien Clément d'Alexandrie (c. 150-215). Au quatrième chapitre de son traité, exhortant à la fin du I<sup>er</sup> siècle après J.-C. les Hellènes à embrasser la religion chrétienne, Clément dénonce le culte des idoles, donc des images divines, en citant plusieurs statues célèbres, dont celle du grand Sérapéum d'Alexandrie<sup>45</sup>. Son but est de prouver que les idoles des païens ne sont nullement habitées par la puissance des dieux, mais qu'elles ne sont que de la matière morte, faite de main humaine.

En ce qui concerne Sarapis d'Égypte, il rapporte trois traditions, dont l'une « prouvant qu'il n'était qu'une statue bel et bien datée » (*ἐλέγξας αὐτὸν ἄγαλμα εἶναι γενητόν*). Sa source n'est autre qu'Athénodore de Tarse, le précepteur du futur Auguste, qui veut attribuer à Sarapis une haute antiquité. Selon lui, la statue de Sarapis/Osiris

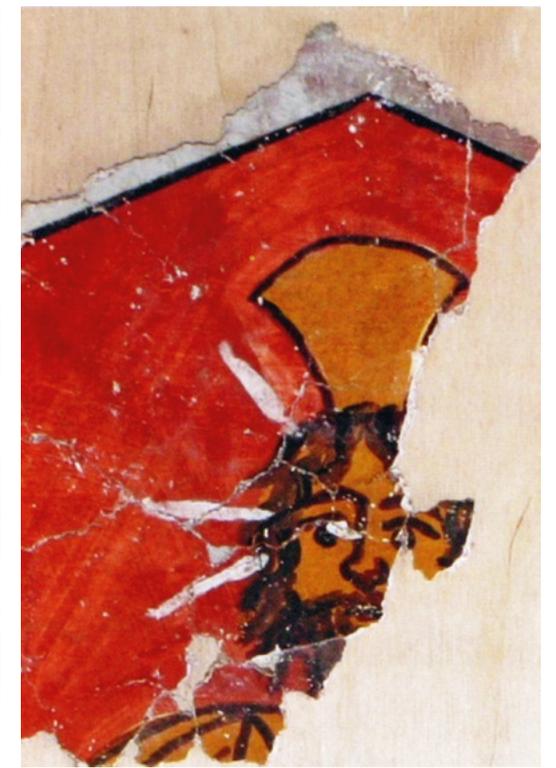


Fig. 20. Tête de Sarapis en lapis-lazuli, Rome, H. 9,4 cm. Collection privée (d'après Conticelli, Gennaioli et Paolucci 2016, p. 95, fig. 2a).

Fig. 21. Vignette de la *Chronique alexandrine* pour l'année 392 (*Papyrus Goleniscev*, VI verso). Moscou, Musée des Beaux-Arts, Pouchkine (d'après McKenzie 2007, p. 245, fig. 411).

Fig. 22. Fragments d'un plafond peint à l'effigie d'Isis et de Sarapis, habitation B/3/A - Ismant el-Kharab (Kellis) (d'après Hope et Whitehouse 2006, p. 324, pl. 5).

aurait été modelée avec « des substances mélangées et diverses » (ὄλη μικτῆ καὶ ποικίλῃ) sur l'ordre du pharaon légendaire Sésostris :

« Il avait, en effet, de la limaille d'or, d'argent, de cuivre, de fer, de plomb et même d'étain ; aucune des pierres d'Égypte ne lui manquait : éclats de saphir, d'hématite, d'émeraude, et aussi de topaze. Il broya le tout (Λεάνας οὐδὲν τὰ πάντα), le mélangea (ναμίζας) et le teignit avec du bleu foncé (ἔχρωσε κούανφ)<sup>46</sup>, ce qui a rendu plus sombre la surface extérieure de la statue (οὐδὲ χάριν μελάντερον τὸ χρώμα τοῦ γάλματος). Puis, après avoir délayé l'ensemble avec les onguents qui restaient des funérailles d'Osiris et d'Apis, il modela le Sarapis (διέπλασεν τὸν Σάραπιν)<sup>47</sup>. »

Bien qu'utilisé dans un contexte polémique, ce récit de conception évhémériste rend compte

de la substance matérielle qui compose le corps du dieu, soit un mélange de métaux et de pierres précieuses ayant une apparence plus sombre (μελάντερον) grâce à l'apport d'une matière de couleur bleu nuit (κούανος), vraisemblablement du lapis-lazuli. Seule composante visible du corps du dieu, cette couleur de ciel nocturne possède une valeur symbolique forte en traduisant visuellement la nature de Sarapis. Elle convient bien pour exalter et rendre palpable la dimension cosmique de Sarapis, un dieu universel issu d'Osiris et d'Apis, maître du monde souterrain, mais aussi porteur de vie<sup>48</sup>.

Il faut évidemment se garder de prendre au pied de la lettre le récit d'Athénodore de Tarse, transmis par Clément d'Alexandrie dans un contexte aussi polémique. La teinte sombre attribuée à la statue de Sarapis renvoie à une plus vaste tradition sur

l'apparence des dieux égyptiens, dont on trouve, par exemple, des échos chez Plutarque<sup>49</sup>. Mais les couleurs des divinités mentionnées dans de telles constructions littéraires ne sont pas forcément toujours dénuées de références aux réalités matérielles de l'Antiquité. Sarapis semble avoir ainsi été l'un des seuls sujets à avoir été reproduits à l'époque romaine sous forme de petites sculptures en lapis-lazuli (fig. 20)<sup>50</sup>.

Au-delà de cette matière rare et de haut prix, les Anciens ont-ils recouru à des pigments colorés pour donner aux images de Sarapis cette couleur bleu nuit, qui était, selon le récit d'Athénodore, celle de la chair même du dieu ? Force est de constater que ce n'est pas le cas sur le buste romain de Mariemont. Mais qu'en est-il du reste du répertoire ? La statue du grand Sérapéum d'Alexandrie est reproduite en couleurs sur un papyrus tardif, souvent daté

du v<sup>e</sup> siècle, qui relate la *Chronique alexandrine*. Dans la vignette accompagnant l'année 392 (fig. 21)<sup>51</sup>, l'évêque Théophile d'Alexandrie manifeste sa victoire debout sur le toit du Sérapéum qui abrite en son sein l'image du dieu. Si son vêtement semble marqué de jaune, voire d'ocre, la tête du dieu vaincu est intégralement de couleur marron-noir, ce qui fait certes écho au récit d'Athénodore<sup>52</sup>, mais contraste ici surtout avec le visage nimbé et rayonnant de Théophile.

On voit d'emblée qu'il faut agir avec prudence. D'un point de vue méthodologique, il est toujours délicat de rabattre un extrait littéraire comme grille de lecture de monuments figurés fabriqués avec des intentions précises pour être utilisés dans des contextes donnés. Les choix chromatiques peuvent avoir été dictés par une multitude de paramètres (dans lesquels la valeur symbolique



Fig. 23. Peinture a tempera de Fr. Morelli en 1812 reproduisant la fresque et le laraire du *viridarium* de la Maison des Amazones (VI, 2, 14) à Pompéi. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. ADS 130 (d'après PPM XI, p. 102).

est loin de primer), ce qui implique une remise en situation au cas par cas. Seule la mise en série des monuments à l'effigie de Sarapis pourrait faire ressortir d'éventuelles constantes qui seraient significatives. Or, les images de Sarapis sont très nombreuses, véhiculées sur des supports variés, à travers l'ensemble du monde grec, puis romain, et, lorsqu'elles étaient colorées, elles ont souvent perdu (ou altéré) leurs couleurs d'origine.

Les peintures et mosaïques sont les médiums qui devraient fournir les couleurs les mieux conservées. Mais les représentations de Sarapis sur de tels monuments ne sont pas si fréquentes<sup>53</sup>. Un tableau en bois égyptien, souvent reproduit, montre le dieu en buste frontal, vêtu d'un chiton et d'un himation de couleur brune. Il s'articulait avec

un autre tableau peint à l'effigie d'Isis pour servir au II<sup>e</sup> siècle après J.-C. de vantaux à une même porte, peut-être dans un cadre domestique<sup>54</sup>. Le couple isiaque se retrouve dans le décor peint d'une maison romaine du II<sup>e</sup> siècle après J.-C. découverte à Kellis, dans l'oasis de Dakhla, sous la forme de bustes dorés et lumineux (fig. 22)<sup>55</sup>. Tant dans la tradition égyptienne que gréco-romaine, l'éclat brillant de l'or est souvent utilisé pour exprimer la splendeur des entités divines. Hors d'Égypte, Sarapis apparaît debout avec sa famille divine dans l'ensemble pictural de deux maisons de Pompéi. Les fresques ornant le laraire isiaque du péristyle de la Maison des Amours dorés (VI, 16, 7) montrent le dieu vêtu d'un manteau entièrement blanc, à l'instar de sa parèdre Isis qui porte, en

outre, une étoffe de couleur rouge et noire en sautoir, dans un groupe intégrant aussi Anubis et Harpocrate<sup>56</sup>. Dans le *viridarium* de la Maison des Amazones (VI, 2, 14), un véritable autel avait été aménagé devant une grande fresque de jardin qui intégrait un petit édicule abritant la triade isiaque (fig. 23)<sup>57</sup>. Le petit Harpocrate y apparaissait nu entre Isis et Sarapis vêtus du même habit : une tunique de couleur bleu ciel recouverte d'un ample manteau blanc traversée d'une étoffe brunâtre portée en sautoir. Ces images du culte domestique révèlent que Sarapis pouvait présenter les mêmes codes chromatiques que sa parèdre, avec cette couleur blanche, parfois marquée d'une bande de tissu sombre, qui est bien attestée en contexte isiaque<sup>58</sup>. Mais les couleurs de Sarapis sont tout autre sur une fresque plus récente qui décorait un complexe thermal daté du règne d'Hadrien à Pietra Papa, non loin du port fluvial de Rome. Le dieu y apparaît trônant, drapé dans un chiton bleu et un himation rouge, entre Isis et Déméter sur le parasème ornant la proue de l'une des barques rythmant un vaste paysage marin<sup>59</sup>.

L'absence de règles fixes se retrouve dans le domaine plastique, où l'on dispose toutefois de moins d'éléments tangibles. Les œuvres plastiques à l'effigie de Sarapis ont parfois conservé des vestiges de leur polychromie. Ainsi en est-il, par exemple, d'une statue en bois de sycomore, plus grande que nature, qui a été mise au jour à Théadelphie, dans le Fayoum, sans que l'on en connaisse le lieu de provenance précis (fig. 24)<sup>60</sup>. Le dieu y apparaît trônant, avec des traces de dorure sur le visage et sur le cou, les yeux marqués de noir et un lourd himation rougeâtre<sup>61</sup>. C'est également un manteau rouge qui recouvre l'épaule gauche d'un buste de Sarapis provenant du sanctuaire de Pnéféros et Pétésouchos à Théadelphie (fig. 25)<sup>62</sup>. À Alexandrie, quelques sculptures en marbre à l'effigie de Sarapis mises au jour sur le site du grand Sérapéum ou dans son environnement immédiat présentaient à leur découverte des traces de dorure faisant rayonner le visage divin<sup>63</sup>.

Les statues de Sarapis sculptées dans une roche sédimentaire égyptienne<sup>64</sup>, extraite des carrières du



Fig. 24. Statue de Sarapis trônant en bois de sycomore, Théadelphie, H. 183 cm. Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 23352 (d'après Goddio et Masson-Berghoff 2016, p. 128).

ouadi Hammamat, forment une catégorie à part<sup>65</sup>. Cette roche dure donne une couleur sombre aux statues (fig. 26) – similaire à celle d'autres sculptures exécutées en pierre égyptienne, avec un lithotype non mieux identifié, parmi lesquelles plusieurs effigies de Sarapis sont également attestées<sup>66</sup>. Le cadre administratif de l'exploitation des carrières laisse supposer que ces œuvres sculptées étaient issues en partie de commandes impériales<sup>67</sup>. Leur rendu pouvait être facilement imité par la peinture sur pierre ou sur marbre.



Fig. 25. Buste de Sarapis en calcaire et plâtre, sanctuaire de Pnéféros - Théadelphie, H. ca 80 cm. Alexandria, Musée gréco-romain (d'après Breccia 1926, pl. LXVI).

Fig. 26. Buste de Sarapis en « basanite ». Londres, British Museum, inv. 1805,0703.52 (© The Trustees of the British Museum).



Fig. 27a-b. Analyses réalisées en 2010 par Mark Abbe sur le buste de Sarapis en marbre de la Stoa sud de Corinthe. Corinthe, Musée archéologique, inv. S-2387.

Le plus souvent, il est toutefois nécessaire de recourir à des analyses physico-chimiques pour préciser la nature des couleurs originelles de la statue. Le buste de Mariemont n'est toutefois pas la première œuvre sculptée à l'effigie de Sarapis à avoir fait l'objet d'un tel examen approfondi. Tel est le cas d'un buste de Sarapis en marbre blanc, daté de la seconde moitié du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., qui a été mis au jour en 1936 à l'arrière de l'une des boutiques de la Stoa sud de l'agora de Corinthe<sup>68</sup>. Ses couleurs, particulièrement bien conservées<sup>69</sup>, ont été analysées en 2010 par Mark Abbe dans le cadre de ses recherches sur la polychromie des sculptures antiques (fig. 27)<sup>70</sup>. Ces travaux permettent de reconstituer la polychromie originelle du marbre et de comprendre les techniques utilisées avec un degré de précision tout à fait remarquable. Dans le cas du Sarapis de Corinthe, l'ensemble du visage était en réalité recouvert de feuilles d'or, avec l'application préalable d'une couche préparatoire faite d'ocre-jaune au niveau de la chevelure et de la barbe<sup>71</sup>. Quant aux yeux, ils étaient peints en blanc, avec un iris marqué en jaune et une pupille en noir.

## Conclusions

L'étude des couleurs de Sarapis révèle l'absence de constantes en la matière. Sa palette chromatique variait d'un monument à l'autre, en fonction de choix qui nous échappent souvent, et c'est ce qui ressort aussi des analyses physico-chimiques réalisées sur les œuvres sculptées présentant des traces de polychromie. Chaque monument doit donc être appréhendé pour lui-même et remis en situation dans les contextes qui furent les siens. Or, ces données contextuelles font précisément défaut en ce qui concerne le Sarapis de Mariemont. Tout au plus, pouvons-nous indiquer que le buste, découvert entre 1876 et 1891 lors des travaux de dragage du Tibre, est une production romaine de la fin du I<sup>er</sup> siècle après J.-C. Toute tentative d'interprétation de sa polychromie est par conséquent limitée. On peut néanmoins constater l'usage d'une bichromie subtile qui accentuait les volumes et animait ainsi la sculpture, en jouant sur l'alternance de jaune (peau) et de marron foncé (barbe, cheveux, yeux), sur le contraste entre des couches mates (cheveux et barbe) et translucides (peau), ainsi que sur des effets d'ombre et de lumière.

<sup>1</sup> Musée royal de Mariemont, inv. B. 158. Voir Amelung 1903, 192, cat. 12 ; Reinach 1893, p. 258-259 ; Reinach 1903, p. 195, cat. 240 ; Cumont 1904, p. 32, cat. 158 ; Cumont 1916, p. 90, cat. 158 ; Lévêque 1952, p. 72, cat. G. 18, pl. 24 ; Lévêque et Donnay 1967, p. 114-115, cat. 60 ; Faider-Feytmans 1968, p. 62-63, cat. 61 ; Hornbostel 1973, p. 86, n. 3, p. 259, pl. CXLIX, fig. 244a, pl. CL, fig. 244b ; Kater-Sibbes 1973, p. 125, cat. 670 ; Bergquist 1978, p. 101, cat. 670 ; Brady 1978, p. 99, cat. 53 ; Derriks 1990, n° 32 ; Derriks 1997, p. 213, cat. 221 ; Verbanck-Piérard 2016, p. 39, fig. 22 ; Verbanck-Piérard *et al.* 2018, p. 220, 333, 334, fig. 2.

<sup>2</sup> Qui reste en grande partie à écrire. Sur les origines du dieu, voir principalement Borgeaud et Volokhine 2000. Sur le couple Isis-Sarapis et le phénomène religieux qu'il a engendré, voir la synthèse de Bricault 2013.

<sup>3</sup> Reinach 1893, p. 259 : « Il l'a acquis il y a deux ans à Rome, où on lui a dit que ce marbre avait été retiré du Tibre, renseignement que paraît confirmer la corrosion de quelques parties de la surface ».

<sup>4</sup> Amelung 1903, p. 192 : « Ce fragment a été acheté à Rome et provient, à ce que l'on croit, des dragages du Tibre ».

<sup>5</sup> C'est le nom qui fut alors donné aux murs des berges du Tibre.

<sup>6</sup> García Sánchez 2004 ; Palombi 2006, p. 78-80.

<sup>7</sup> De nombreuses structures antiques ont été détruites lors de ces travaux : infrastructures fluviales, habitations, édifices commerciaux, sépultures, etc. Voir Palombi 2006, p. 79.

<sup>8</sup> Seules les découvertes les plus remarquables ont attiré l'attention des chercheurs (comme le soulignait déjà Le Gall 1950, p. 74-75).

<sup>9</sup> Long 2009, p. 93-94.

<sup>10</sup> Le buste était alors conservé chez « Rollin et Feuardent », 4, rue de Louvois à Paris (antiquités, médailles, librairie numismatique). Feuardent s'était effectivement associé au numismate Camille Rollin avec lequel il a expertisé de nombreuses ventes d'antiquités à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>11</sup> Mariemont, Archives de R. Warocqué : Factures de 1904 (R12, fol. 4.2, n° 564.2).

<sup>12</sup> Mariemont, Archives de R. Warocqué : Factures de 1904 (R12, fol. 4.2, n° 355). La même année, R. Warocqué achète une tête colossale en marbre d'époque julio-claudienne

(inv. B.239), qui faisait partie de la collection privée de Feuardent (voir Faider-Feytmans 1966, p. 46, cat. 101).  
 Bruwier 1987, p. 62 ; Bruwier 2004, p. 128-129.  
 Cumont 1904, p. 32, cat. 158 ; Cumont 1916, p. 90, cat. 158. La première édition de ce guide préparé par Franz Cumont remonte à 1903.  
 Musée royal de Mariemont, inv. B. 147 (achat à Paris en 1904). H. 100 cm. Voir Cumont 1904, p. 23-24, cat. 147 ; Faider-Feytmans (1968), p. 47, cat. 42 ; Verbanck-Piérard *et al.* 2008, p. 411-412, cat. IV.E.4.  
 Mariemont 1935, p. 34.  
 Musée de Mariemont. Guide illustré 1953, p. 25, avec un plan aux p. 28-29 qui confirme l'emplacement visible sur la carte postale.  
 Musée de Mariemont. Guide illustré 1956, p. 26.  
 Le Musée et le Parc de Mariemont. Guide illustré, 1960, p. 64-65 ; Musée de Mariemont. Guide illustré. I. Les Antiquités égyptiennes, grecques, étrusques et romaines, 1960, p. 40-41.  
 Faider-Feytmans 1968, p. 62-63, cat. 61.  
 Cet espace rassemble des témoignages de la période hellénistique en Italie, en Grèce et en Égypte. La présentation des œuvres est à la fois chronologique et géographique avec l'objectif de favoriser la confrontation entre les civilisations. Voir Derriks 1981, p. 51.  
 Musée royal de Mariemont, inv. B. 181 (achat à un antiquaire parisien en 1904). H. 31 cm ; L. 54 cm. Voir Cumont 1904, p. 44-45, cat. 181 ; Faider-Feytmans 1968, p. 61-62, cat. 60 ; Massar 2016.  
 Musée royal de Mariemont, inv. B. 505.1 (achat à Albert Daninos en 1912 à Alexandrie). H. 300 cm. Voir Bruwier 2009, 83-89 ; Bruwier 2019, avec bibliographie antérieure.  
 L'œuvre a été mise en lumière dans le cadre de plusieurs expositions : « Égypte romaine, l'autre Égypte » au musée d'Archéologie méditerranéenne de Marseille, du 4 avril au 13 juillet 1997 (Derriks 1997, p. 213, cat. 221) ; « Au temps de Galien : un médecin grec dans l'Empire romain », au Musée royal de Mariemont, du 26 mai au 2 décembre 2018 (Verbanck-Piérard *et al.* 2018, p. 220, 333, 334, fig. 2). Elle a été exposée au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles du 30 septembre 2022 au 8 janvier 2023, puis au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille du 8 février au 8 mai 2023 dans le cadre de l'exposition « Alexandrie : futurs antérieurs » (Bricault et Veymiers 2022, p. 132).  
 Comme le note Veymiers 2009, p. 24.  
 Cumont 1904, p. 32. Cette interprétation a été reprise par Lévêque 1952, p. 72, Lévêque et Donnay 1967, p. 114, et Faider-Feytmans 1968, p. 63, d'où sa présence en 1960 dans la « Salle des répliques romaines d'originaux grecs ». Hornbostel 1973 avait ainsi distingué deux types de coiffures, l'une avec les cheveux relevés et partagés par une raie médiane au-dessus du front (*l'Anastoletypus*), l'autre avec les cheveux rabattus en une série de mèches frontales (*le Fransentypus*).  
 Castiglione 1978, p. 17-39.  
 Hornbostel 1973, p. 208-211.  
 Voir déjà la critique de Malaise 1975, complétée par Castiglione 1978 et Bergquist 1978, prolongée par Bricault et Podvin 2011.  
 Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 22158. H. 81 cm. Voir Adriani 1961, p. 43, cat. 157, fig. 254 ; Savvopoulos et Bianchi 2012, p. 130-131, cat. 39.  
 Rome, collection Albani, inv. 426. H. 28 cm. D'époque moderne, le *calathos* a pu être ajouté au moment où la tête

a été placée sur la statue de Jupiter trônant. L'ensemble n'apparaît pas dans le premier inventaire de la collection Albani. Sa plus ancienne attestation remonte au catalogue de Morcelli *et al.* 1869, cat. 203. Elle alors installée dans la niche centrale du « Temple d'Artémis éphésienne » de la villa Albani. Voir Overbeck 1871, p. 116, cat. 7, p. 312 ; Amelung 1903, p. 193, cat. 15 ; Dütschke 1929, cat. 426 ; Hornbostel 1973, p. 275, pl. CLXIX, fig. 273 ; Kater-Sibbes 1973, p. 127, cat. 678 ; Bol et Allroggen-Bedel 1992, p. 308, cat. 369, pl. 204.  
 La tête de Mariemont mesure 275 cm de haut et celle de la villa Albani, 28 cm de haut.  
 Une datation déjà proposée par Hornbostel 1973, p. 259.  
 Nowicka 1993 ; Liverani 2018 pour les portraits tardo-antiques.  
 Liverani 2020 ; pour les tracés préparatoires des yeux, voir Neri et Morvillez 2023.  
 Pour les conditions analytiques utilisées voir Neri *et al.* 2023.  
 O'Brien 1915 pour la recette.  
 Pline, *Nat. Hist.*, XXXIV, 100-105 et 128-132 ; Galien, *De simplicium medicamentum temperamentis* IX, 3, II.  
 Tizzoni 1996.  
 Giachi *et al.* 2009 pour les analyses compositionnelles d'une des 16 pyxides retrouvées.  
 Brøns *et al.* 2020, 62, p. 506-520 ; Brøns *et al.* 2023, p. 1217.  
 Neri *et al.* 2023.  
 Chalmin 2010.  
 Clem. Al., *Protr.* IV, 48, 1-6. Sur ce passage, voir l'analyse de Belayche 2011.  
 Employé comme substantif, le terme *κυανός* peut désigner diverses matières de couleur bleu foncé, dont le lapis-lazuli (voir Muller-Dufeu 2006), soit le *ἡσβδ* des Égyptiens (voir Aufrère 1997, p. 126-127).  
 Clem. Al., *Protr.* IV, 48, 5-6.  
 Comme l'écrit Belayche 2011, p. 241, l'incorporation du lapis-lazuli venait « rajouter l'universalité du temps avec sa dimension infernale ».  
 Dans le traité qu'il consacre en 120 au plus tard à Isis et Osiris, Plutarque évoque à quelques reprises la couleur sombre (*μελάγχρου*) d'Osiris (Plut., *De Is. et Os.* 22 [359E] et 33 [364B-C]).  
 Voir, par exemple, une tête conservée dans une collection privée qui était déjà signalée à Rome durant le *Cinquecento* : Gagetti 2006, p. 359-360, cat. G98 ; Gagetti 2016, p. 306-307, n° 71. Pour d'autres exemplaires, voir Gagetti 2006, cat. G99, G123 et G125.  
*Papyrus Goleniscev*, VI verso. Moscou, Musée des Beaux-Arts Pouchkine. Voir Bauer et Strzygowski 1906, pl. 6 verso ; McKenzie 2007, p. 245, fig. 411 ; Hahn 2008, p. 364-365, fig. 1-2.  
 Comme le note d'ailleurs McKenzie 2007, p. 246.  
 Et son identification n'est pas toujours assurée (voir, par exemple, le fragment peint du II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. mis au jour dans la maison H10 de Marina el-Alamein, à l'ouest d'Alexandrie, que l'on retrouve chez Bąkowska-Czerner et Czerner 2021, p. 15, fig. 16).  
 The J. Paul Getty Museum, inv. n° 74.AP.21 et 22 (achat en 1974 à N. Koutoulakis). Sur cet ensemble, souvent commenté, voir récemment Rondot 2013, p. 203-207 ; Tallet 2018, p. 421.  
 Il s'agit de fragments du plafond peint de la pièce 1a dans l'habitation B/3/A située au nord du village d'Ismant el-Kharab, l'ancienne Kellis. Voir Hope et Whitehouse 2006, p. 321 et 324, pl. 5 ; Kaper 2010, p. 173, fig. 12.

Pompéi, Casa degli Amorini dorati, *in situ*. Voir Seiler 1992, p. 46, fig. 271 ; *PPM* V, p. 764-767, n° 93-99.  
 Cette fresque aujourd'hui disparue nous est connue par une peinture *a tempera* réalisée en 1812 par Francesco Morelli (Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. ADS 130). Voir *PPM* IV, p. 174, fig. 13 ; Eristov 2014, p. 88-89, fig. 6a-b.  
 La blancheur revêt une signification particulière dans le cadre des cultes isiaques puisqu'elle est associée à une matière, le lin, qui renvoie à l'Égypte dans l'imaginaire des Grecs et des Romains. Quant à l'étole de couleur sombre, portée tant par Isis que par ses adeptes, elle est parfois rehaussée de symboles divins. Sur le jeu des couleurs chez les Isiaques, voir, notamment, Grand-Clément 2018.  
 Rome, Museo Nazionale Romano. Voir Jacopi 1943, cols. 50-51, fig. 52, pl. III-IV ; Bricault 2020, p. 270-271, fig. 168.  
 Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 23352. H. 183 cm. Cette œuvre, étudiée par Bakhoum 1971 et reproduite dans McKenzie 2007, p. 246, fig. 412, a récemment accompagné l'exposition « Sunken Cities: Egypt's Lost Worlds » (Goddio & Masson-Berghoff 2016, p. 128, avec fig.).  
 On résistera à la tentation de rapporter la présence d'une pièce de vêtement rouge sur de tels monuments à un extrait de Porphyre de Tyr (*Sur les statues*), transmis par Eusèbe de Césarée (*PE*, III, 11, 28), selon lequel Pluton-Sarapis se voit attribuer une « tunique de pourpre » (τὸν πορφυροῦν χιτῶνα), qui symbolise la lumière de la terre. D'aucuns ont aussi rapporté ce passage à l'existence de sculptures de Sarapis en porphyre (voir, par exemple, Hornbostel 1973, p. 87 et 95-96).  
 Alexandrie, Musée gréco-romain (?). H. ca 80 cm. Voir Breccia 1926, p. 118, pl. LXVI ; Bakhoum 1971, p. 78. Ce buste, fait d'un mélange de calcaire et de plâtre, est recouvert d'une couche de stuc fortement colorée. La tenue du dieu se complète ainsi d'une tunique de couleur verte à large encolure et d'une étoffe de couleur bleue fixée sur l'épaule droite.  
 Voir, outre le buste cité *supra*, n. 31, un masque barbu en marbre blanc (Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 912. H. 50 cm. Voir Adriani 1961, p. 47, n° 174, pl. 82, fig. 272 : « Larghi avanzi di colore rosso sui capelli, sulla barba e negli occhi. Quando la testa fu scoperta esistevano anche tracce di doratura »).  
 Cette roche a été rapprochée (à tort) du *lapis basanites* mentionné par Pline l'Ancien (*Nat. Hist.*, XXXVI, 58).  
 Belli Pasqua 1995, cat. I. 48 (Londres, British Museum, inv. 1805,0703.52), cat. I. 49 (Musei Vaticani, Sala dei Busti, inv. 689), cat. I. 50 (Paris, Musée du Louvre, inv. Ma 2590), cat. I. 51 (Rome, Villa Albani).  
 Belli Pasqua 1995, cat. II. 12 (Alexandrie, Musée gréco-romain, inv. 39-14), II. 13 (Kom Ombo).  
 D'après Belli Pasqua 1995 et Evers 1998, les sculptures réalisées dans cette pierre sont majoritairement liées à l'empereur lui-même ; les sujets sont tantôt des portraits impériaux (principalement ceux des Julio-Claudiens), tantôt des statues divines (Dionysos et les satyres, Hercule et des dieux égyptiens, comme Isis, Sérapis et le Nil). La production s'arrête vers le milieu du II<sup>e</sup> s. apr. J.-C. et est progressivement remplacée par le porphyre.  
 Corinthe, Musée archéologique, inv. S-2387. H. 40 cm. Sur cette œuvre, voir la description minutieuse de Milleker 1985, p. 127-132, pl. 26-27, avec une attention particulière portée à sa polychromie (p. 128 en part.). Ses couleurs lui avaient déjà valu d'être reproduite dans l'étude pionnière de Reuterswärd 1960, pl. X.

Même si une partie des pigments visibles à sa découverte ont disparu en raison d'un nettoyage abusif réalisé lorsque le buste se trouvait sur le marché des antiquités. Victime d'un vol le 12 avril 1990, l'œuvre n'a été retrouvée qu'en décembre 1999 chez Christie's à New York.  
 Notamment à travers le recours à la spectrométrie de fluorescence de rayons X. Voir Abbe 2013, p. 233-236, C-6, pl. 133-135. Nous remercions chaleureusement Mark Abbe d'avoir partagé avec nous les résultats de ses analyses.  
 En raison d'un incendie perpétré dans le bâtiment lors de sa destruction, ce pigment jaune, riche en fer, s'est altéré et a pris une coloration plus rougeâtre (Abbe 2013, p. 235). On retrouve des traces de couleur rouge servant d'apprêt à l'application de feuilles d'or sur un autre buste en marbre de Corinthe à l'effigie de Sarapis (Corinthe, Musée archéologique, inv. S-1457. H. 14 cm. Voir Milleker 1985, p. 124-127, pl. 24). Les deux bustes de Corinthe avaient d'ailleurs permis à Brady 1940 de consacrer une petite étude à l'usage de la dorure sur les têtes sculptées de Sarapis, une caractéristique qu'il rapportait alors à la statue culturelle du grand Sérapéum d'Alexandrie.

## Bibliographie

Abbe M (2013) The Polychromy of Roman Marble Sculpture: Aphrodisias and Corinth. PhD thesis, Institute of Fine Arts, New York University  
 Adriani A (1961) Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano. Serie A. Volume II, Palermo  
 Amelung W (1903) Le Sérapis de Bryaxis. RA IV(2):177-204  
 Aufrère SH (1997) L'Univers minéral dans la pensée égyptienne : essai de synthèse et perspectives (Autour de l'univers minéral X). Archéo-Nil 7:113-144  
 Bakhoum S (1971) Une statue en bois de Sarapis au musée gréco-romain d'Alexandrie. Archaeological and Historical Studies 4:66-80  
 Bąkowska-Czerner G, Czerner R (2021) Marina el-Alamein as an Example of Painting Decoration of Main Spaces of Hellenistic-Roman Houses in Egypt. Arts 11/2. <https://doi.org/10.3390/arts11010002>  
 Bauer A, Strzygowski J (1906) Eine Alexandrinische Weltchronik. Text und Miniaturen eines Griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniscev, DAW phil.-hist. Klasse 51.2, Wien  
 Belayche N (2011) Le possible « corps » des dieux : retour sur Sarapis. In: Prescendi F, Volokhine Y (eds) Dans le laboratoire de l'historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud (Religions en perspective 24), Genève, pp 225-250  
 Belli Pasqua R (1995) Sculture di età romana in basalto, Roma  
 Bergquist B (1978) A Head of Sarapis. In: Brunnsaker S, Säv-Söderbergh T (eds) From the Gustavianum Collections in Uppsala. 2, 1978. The Collection of Classical Antiquities. History and studies of selected objects (Acta Universitatis Upsaliensis Boreas. Uppsala Studies in Ancient Mediterranean and Near Eastern Civilizations 9), Uppsala, pp 87-137  
 Bol PC, Allroggen-Bedel A (1992) Forschungen zur Villa Albani: Katalog der antiken Bildwerke. III, Bildwerke in der Galleria della Leda, im ehemaligen Tempel der ephesischen Artemis und im Bigliardo, Berlin  
 Borgeaud P, Volokhine Y (2000) La formation de la légende de Sarapis : une approche transculturelle. ARG 2(1):37-76  
 Brady TA (1940) A Head of Sarapis from Corinth. HSCP 51:61-69  
 Brady TA (1978) Isis and Sarapis. Collected Essays, Chicago  
 Breccia E (1914) Alexandria ad Aegyptum. Guide de la Ville

- ancienne et moderne et du Musée Gréco-Romain, Bergamo
- Breccia E (1926) I. Le rovine e i monumenti di Canopo. 2. Teadelfia e il tempio di Pheferos (Monuments de l'Égypte gréco-romaine publiés par la Société archéologique d'Alexandrie 1), Bergamo
- Bricault L (2013) Les cultes isiaques dans le monde gréco-romain (La roue à livres/Documents 66), Paris
- Bricault L (2020) Isis Pelagia: Images, Names and Cults of a Goddess of the Seas (RGRW 190), Leiden-Boston
- Bricault L, Podvin JL (2011) Sur une trentaine de statues en pierre de Sarapis. In: Bricault L, Veymiers R (eds) *Bibliotheca Isiacca*, II, Bordeaux, pp 145–158
- Bricault L, Veymiers R (2022) Le grand sanctuaire de Sarapis à Alexandria. In: Quertinmont A (ed) *Alexandria. Past Futures, Catalogue d'exposition* (Bruxelles, Bozar-Palais des Beaux-Arts, 30 septembre 2022 – 8 janvier 2023 / Marseille, Mucem-Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, 8 février – 8 mai 2023), Marseille, pp 126–133
- Brøns C, Stenger J, Bredal-Jørgensen J, Di Gianvincenzo F, Ørsted Brandt L (2022) Palmyrene Polychromy: Investigations of Funerary Portraits from Palmyra in the Collections of the Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen. *Heritage* 5(2):1199–1239
- Brøns C, Hedegaard SB, Bredal-Jørgensen J, Buti D, Pastorelli G (2020) The rarest blue: An exceptional find of lapis lazuli in the polychromy of a funerary portrait from ancient Palmyra. *Archaeometry* 62:506–520
- Bruwier MC (1987) La collection égyptienne de Raoul Warocqué. 1. De 1888 à 1911. *Cahiers de Mariemont* 18/19: 46–75
- Bruwier MC (2004) Un collectionneur et un savant. La genèse du Musée royal de Mariemont et de sa collection d'antiquités égyptiennes. In: Krings V, Tassignon I (eds) *Archéologie dans l'Empire ottoman autour de 1900 : entre politique, économie et science* (Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes 40), Bruxelles-Roma, 111–132
- Bruwier MC (2009) Buste de reine. In: Delvaux L, Derricks C (eds) *Les Antiquités égyptiennes du Musée royal de Mariemont, Morlanwelz*, pp 83–89
- Bruwier MC (2019) Tribulations d'un buste colossal féminin et de deux mains. De la décontextualisation à la muséification de fragments ptolémaïques. In: Veymiers R (ed) *Alexandrie. Cahiers de Mariemont* 41:9–30
- Castiglione L (1978) Nouvelles données archéologiques concernant la genèse du culte de Sarapis. In: de Boer MB, Etridge TA (eds) *Hommages à Maarten J. Vermaseren*, vol. I (ÉPRO 68.1), Leiden, pp 208–232
- Chalmin É (2010) Les oxydes de manganèse comme pigment noir au Paléolithique Supérieur : Caractérisation et usage, Saarbrücken
- Cumont F (1904) *Collection Raoul Warocqué. Antiquités égyptiennes, grecques et romaines*, 2<sup>e</sup> édition, Mariemont
- Cumont F (1916) *Collection Raoul Warocqué. Antiquités égyptiennes, grecques et romaines*, 3<sup>e</sup> édition, Mariemont
- Derricks C (1981) Aspects muséologiques et présentations des collections égyptiennes au Musée royal de Mariemont suivis d'un choix d'œuvres post-ramessides. *Göttinger Miszellen* 51:57–61
- Derricks C (1990) *Choix d'œuvres du Musée royal de Mariemont : Égypte, Morlanwelz*
- Derricks C (1997) Buste de Sérapis. In: *Égypte romaine : l'autre Égypte*, catalogue de l'exposition (Marseille, Musée d'Archéologie méditerranéenne, Centre de la Vieille de Charité, 4 avril – 13 juillet 1997), Marseille, 213, cat. 32
- Dütschke H (1929) *Einzelstudien antiker Skulpturen VI-X*, München
- Eristov H (2014) Peintures de jardins à Pompéi : une question de point de vue. In: Morvillez E (ed) *Paradeisos. Genèse et métamorphose de la notion de paradis dans l'Antiquité. Actes du colloque international* (Avignon, 20-22 mars 2009), Paris, pp 81–103
- Evers C (1998) *Compte rendu de Roberta Belli Pasqua, "Sculture di età romana in basalto". L'Antiquité classique*, 67:563–564
- Faider-Feytmans G (1966) *Rome, ses origines et son Empire* (Trésors inconnus du Musée de Mariemont I), Mariemont
- Faider-Feytmans G (1968) *Grandeur de la Grèce* (Trésors inconnus du Musée de Mariemont III), Mariemont
- Gagetti E (2006) *Preziose sculture di età ellenistica e romana* (Il Filarete. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano 240), Milano
- Gagetti E (2016) 71. Testa di Serapide. In: Conticelli V, Gennaioli R, Paolucci F (eds) *Splendida minima : piccole sculture preziose nelle collezioni mediche dalla Tribuna di Francesco I al tesoro granducale* (mostra, Firenze, Galleria degli Uffizi, 21 giugno – 2 novembre 2016), Livorno, 306–307, cat. 71
- García Sánchez G (2004) *Excavaciones en el Tíber durante los siglos XVIII y XIX. ArchEspArq* 77:91–100
- Giachi G, De Carolis E, Pallecchi P (2009), *Raw Materials in Pompeian Paintings: Characterization of Some Colors from the Archaeological Site. Materials and Manufacturing Processes* 24(9):1015-1022
- Giachi G, Pallecchi P, Romualdi A, Ribechini E, Lucejko JJ, Colombini MP, Mariotti Lippi M (2013) *Ingredients of a 2,000-y-old medicine revealed by chemical, mineralogical, and botanical investigations. Proceedings of the National Academy of Sciences* 110.4:1193–1196
- Goddio F, Masson-Berghoff A (ed) (2016) *The BP Exhibition. Sunken Cities: Egypt's Lost Worlds* (Exhibition, London, British Museum, from 19 May to 27 November 2016), London
- Grand-Clément A (2018) Du blanc, du noir et de la bigarrure : le jeu des couleurs dans les représentations d'isiaques. In: Gasparini V, Veymiers R (eds) *Individuals and Materials in the Greco-Roman Cults of Isis: Agents, Images, and Practices. Proceedings of the Vth International Conference of Isis Studies* (Erfurt, May 6-8, 2013 – Liège, September 23-24, 2013) (RGRW 187), Leiden-Boston, pp 340–365
- Hahn J (2008) *The Conversion of the Cult Statues: the Destruction of the Serapeum in 392 AD and the Transformation of Alexandria into the 'Christ-Loving' City*. In: Hahn J, Emmel S, Gotter U (eds) *From Temple to Church. Destruction and Renewal of Local Cultic Topography in Late Antiquity* (RGRW 163), Leiden-Boston, pp 335–363
- Hope CA, Whitehouse H (2006) *A Painted Residence at Ismant el-Kharab (Kellis) in the Dakhleh Oasis. JRA* 19:312–328
- Hornbostel W (1973) *Sarapis. Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes* (ÉPRO 32), Leiden
- Jacopi G (1943) *Scavi in prossimità del porto fluviale di S. Paolo, località Pietra Papa. MonAntL*, 39:45–53, 73–81
- Kaper OE (2010) *Isis in Roman Dakhleh: Goddess of the Village, the Province, and the Country*. In: Bricault L, Versluys MJ (eds), *Isis on the Nile. Egyptian Gods in Hellenistic and Roman Egypt. Proceedings of the IVth International Conference of Isis Studies* (Liège, November 27-29, 2008) (RGRW 171), Leiden-Boston, pp 149–180
- Kater-Sibbes GJF (1973) *A Preliminary Catalogue of Sarapis Monuments* (ÉPRO 36), Leiden
- Lévêque P (1952) *Antiquités grecques*. In: Faider-Feytmans G (ed) *Les antiquités égyptiennes, grecques, étrusques, romaines et gallo-romaines du Musée de Mariemont, Bruxelles*, pp 63–107
- Lévêque P, Donnay G (1967) *L'art grec du musée de Mariemont, Bordeaux*
- Le Gall J (1950) *Les archives du Musée des Thermes et les découvertes archéologiques des rives du Tibre à Rome. Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 94(1):74–78
- Le Musée et le Parc de Mariemont. *Guide Illustré*, 8<sup>e</sup> édition, Gembloux, 1960
- Liverani P (2018) *Il ritratto dipinto in età tardoantica*. In: Greub T, Roussel M (eds) *Figurationen des Porträts, Paderborn*, pp 295–327
- Liverani P (2020) *La Σικιά* (Hbr. 10.1) e la verità dei colori. *Augustinianum*, 60(2):523–542
- Long V (2009) *Les collectionneurs juifs parisiens sous la Troisième République (1870-1940). Archives juives. Revue d'histoire des Juifs de France* 42 :84–104
- Malaise M (1975) *Problèmes soulevés par l'iconographie de Sarapis. Latomus* 34:383–391
- Mariemont. *Le Château, les collections, le parc. Guide sommaire illustré*, Gembloux, 1935
- Massar N (2016) *Trois inscriptions ptolémaïques : dédicaces en l'honneur de souverains lagides*. In: Verbanck-Piérard A (ed) *Trésors hellénistiques. Cahiers de Mariemont* 40: 87–103
- McKenzie J (2007) *The Architecture of Alexandria and Egypt, 300 BC – AD 700*, New Haven-London
- Milleker EJ (1985) *Three of Sarapis from Corinth. Hesperia* 54(2):121–135
- Morcelli SA, Fea C, Quirino EA, *La villa Albani descritta*, Salviucci, Roma 1869
- Muller-Dufeu M (2006) *Les couleurs du bronze dans les statues grecques, d'après les descriptions antiques*. In: Rouveret A, Dubel S, Naas V (eds) *Couleurs et matières dans l'Antiquité : Textes, techniques et pratiques* (Études de littérature ancienne 17), Paris, pp 93–102
- Musée de Mariemont. *Guide illustré* (1953). I. *Les Antiquités égyptiennes, grecques, étrusques et romaines*, Gembloux
- Musée de Mariemont. *Guide illustré* (1956). I. *Les Antiquités égyptiennes, grecques, étrusques et romaines*, 2<sup>e</sup> édition, Gembloux
- Musée de Mariemont. *Guide illustré* (1960). I. *Les Antiquités égyptiennes, grecques, étrusques et romaines*, 3<sup>e</sup> édition, Gembloux
- Neri E, Morvillez E (2023) *Dessiner le regard. Remarques sur le traitement des yeux par les sculpteurs, les peintres et les mosaïstes dans l'art romain. Pallas* 122:1–28
- Neri E, Nasr N, Strivay D (2022) *Ancient Restoration in Roman Polychromy: Detecting Aesthetic Changes?* *Heritage* 5(2):829–848
- Nowicka M (1993) *Le portrait dans la peinture antique*, Varsovie
- O'Brien WJ (1915) *A Study of Lithopone. The Journal of Physical Chemistry* 19(2):113–144
- Overbeck G (1871) *Griechische Kunstmythologie I. Atlas*, Leipzig
- Palombi D (2006) *Rodolfo Lanciani: l'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma
- Pugliese Carratelli G, Baldassare I (eds) (1990-2003) *Pompei: pitture e mosaici [= PPM]*, Roma
- Reinach S (1893) *Courrier de l'art antique. GBA* 1926(1):248–264
- Reinach S (1903) *Recueil de têtes antiques, idéales ou idéalisées*, Paris
- Reuterswärd P (1960) *Studien zur Polychromie der Plastik: Griechenland und Rom. Untersuchungen über die Farbwirkung der Marmor- und Bronzeskulpturen*, Stockholm
- Rondot V (2013) *Derniers visages des dieux d'Égypte : Iconographies, panthéons et cultes dans le Fayoum hellénisé des II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècles de notre ère*, Paris
- Savvopoulos K, Bianchi RS (eds) (2012) *Alexandrian Sculpture in the Graeco-Roman Museum, Alexandria*
- Seiler F (1992) *Casa degli Amorini dorati* (VI 16, 7.38) (Häuser in Pompeji 5), München
- Tallet G (2018) *Mourir en isiaque ? Réflexions sur les portraits de momie de l'Égypte romaine*. In: Gasparini V, Veymiers R (eds) *Individuals and Materials in the Greco-Roman Cults of Isis: Agents, Images, and Practices. Proceedings of the Vth International Conference of Isis Studies* (Erfurt, May 6-8, 2013 – Liège, September 23-24, 2013) (RGRW 187), Leiden-Boston, pp 413–447
- Tizzoni M (1996) *Condensatori per la produzione dell'ossido di zinco da Conca del Naviglio a Milano. Notizie Archeologiche Bergomensi* 4:111–120
- Verbanck-Piérard A (2016) *Le monde hellénistique : entre tradition et modernité. Cahiers de Mariemont* 40:15–44
- Verbanck-Piérard A, Massar N, Frère D (eds) (2008) *Parfums de l'Antiquité : la rose et l'encens en Méditerranée, Catalogue d'exposition* (Musé royal de Mariemont, 7 juin – 30 novembre 2008), Morlanwelz
- Verbanck-Piérard A, Boudon-Millot V, Gourevitch D (eds) (2018) *Au temps de Galien : un médecin grec dans l'Empire romain. Catalogue d'exposition* (Musée royal de Mariemont, 26 mai – 2 décembre 2018), Morlanwelz
- Veymiers R (2009) *Ἰσείας τῶν φοροῦντι. Sérapis sur les gemmes et les bijoux antiques, Mémoires de la Classe des Lettres de l'Académie royale de Belgique, 3<sup>e</sup> série, t. I, n° 2061*, Bruxelles