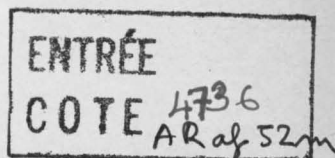


PROTECTORAT FRANÇAIS  
GOUVERNEMENT TUNISIEN

NOTES & DOCUMENTS

PUBLIÉS PAR LA  
DIRECTION DES ANTIQUITÉS ET ARTS

X



L'AUTEL DE LA GENS AUGUSTA  
A CARTHAGE

PAR

LOUIS POINSSOT

DIRECTEUR DES ANTIQUITÉS ET ARTS



TOURNIER, ÉDITEUR  
10, Avenue de France, 10  
TUNIS

1929

VUIBERT, ÉDITEUR  
63, Boulevard St-Germain, 63  
PARIS

Bibliothèque Maison de l'Orient



143443

---

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays

---

h<sub>2</sub> inv. 1522

**L'AUTEL**  
DE LA  
**GENS AUGUSTA**  
**A CARTHAGE**<sup>(1)</sup>

---

A Carthage, sur la colline Saint-Louis, dans le voisinage immédiat d'un édifice que des fouilles ultérieures, conduites par M. Ch. Saumagne et par moi, ont permis d'identifier avec le temple de la Mère des Dieux, M. I. Saumagne découvrait, le 27 février 1916 (2), le magnifique autel en marbre sur lequel sont figurés Apollon, Rome, le départ d'Enée, une scène de sacrifice (3). Avec une bonne grâce à laquelle je suis heureux de rendre ici hommage, il renonça expressément aux avantages qu'aurait pu lui valoir sa qualité d'inventeur.

(1) Je tiens à exprimer ici toute ma gratitude à M. Gau, Directeur Général de l'Instruction Publique en Tunisie, qui, en souscrivant pour de nombreux exemplaires, a facilité la publication du présent ouvrage.

(2) Merlin, *Bull. archéol. du Comité*, 1917, p. 85 n. 1; 1919, p. CLXXXVI à CXC et CCXXXIV n. 1, pl. XXXIV à XXXVII. — Sur l'endroit où l'autel a été retrouvé, Saumagne, *Ibid.*, 1924, p. 179-180, plan I.

(3) Sur ces figurations, cf. en particulier Rostovtzeff, *Augustus, University of Wisconsin studies in language and literature*, t. 15, p. 142-144, 146-147, pl. I-III; *Römische Mitt.*, XXXVIII-XXXIX, 1923-1924, p. 290-291, 293-294, Beib. 2-4; *Mém. présentés par divers savants à l'Acad. des Inscr.*, XIII, p. 480-483; voir aussi du même auteur *Social and economic History of the Roman empire*, pl. VI, 1, et *History of the ancient World*, II, pl. XXXVII, 2. Sur la place à attribuer au monument dans la production « augustéenne », cf. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 377.

Conformément au désir exprimé par le généreux donateur, le monument fut, durant un certain nombre d'années, laissé en dépôt dans le jardin où il avait été trouvé. Mais, comme leur surface offre d'assez nombreuses fissures, les reliefs auraient fini sous l'influence de l'air marin par se déliter. Aussi en parfait accord avec M. Saumagne et après entente avec les propriétaires actuels du jardin, MM. Albert et Victor Bessis, je viens de faire transporter l'autel au Bardo où il prendra place dans le grand patio du Musée au milieu des statues qui, comme lui, proviennent de Carthage.

L'intérêt à la fois historique et archéologique du monument est tel que l'on m'excusera de donner ici quelques compléments à l'excellente description qu'en a faite M. Merlin en 1919 (1) et certaines précisions d'ordre topographique.

Bien que l'autel ait été retrouvé à une centaine de mètres de l'endroit où a été mise au jour la dédicace *Genti Augustae* (2), il ne paraît guère douteux qu'il faille attribuer l'un et l'autre à un même temple construit par le *sacerdos perpetuus* P. Perellius Hedulus sur son propre terrain; mais l'emplacement de l'édifice, dont on avait cru retrouver les vestiges près du petit bosquet situé au nord de la villa Saumagne, reste à déterminer.

Dans le flanc est de la colline Saint-Louis, à travers les déblais et d'énormes murs romains de soutènement, la Direction des Antiquités a, au cours de ces dernières années, pratiqué des galeries qui ont donné lieu à une hypothèse des plus singulières. D'après

(1) Pour la commodité du lecteur, d'importants extraits de cette description ont été donnés dans quelques-unes des notes qui suivent.

(2) Cagnat et Merlin, *Inscr. lat. d'Afr.*, n° 353; Cagnat, *Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1913, p. 680-686. — Autel et dédicace ont été découverts assez près du centre de la Carthage d'Auguste, celle de 29 av. J.-C., comme l'a justement fait remarquer M. Gsell (*Rev. hist.*, 1927, CLVI, p. 236). C'est peut-être intentionnellement que le Métroon et le sanctuaire de la *gens Augusta* ont été érigés dans le voisinage l'un de l'autre : on sait la vénération toute particulière qu'avait la maison des *Julii* pour la Grande Mère (cf. Graillot, *Le culte de Cybèle*, p. 108-113), la Dame de l'Ida troyen, commémoré précisément (cf. plus loin, p. 23) sur une des faces de l'autel ici étudié.

un article récent où elles sont attribuées à l'époque punique (1), elles seraient apparues aux Romains comme des « seuils de l'enfer » et c'est pour « refouler dans le monde souterrain une puissance de la nuit éternelle » que l'autel aurait été posé devant elles.

Le marbre blanc, d'un grain fin, à nombreuses paillettes brillantes d'assez petite dimension, dans lequel les deux parties de l'autel, soubassement et dé d'une part, couronnement de l'autre, ont été taillées, est, selon toute vraisemblance, du Carrare (*marmor Lunense*) (2), mais de deuxième choix; il manque d'homogénéité et des veines malencontreuses sillonnent les reliefs, en particulier le *Départ d'Enée*.

Les quatre faces du soubassement et du dé sont égales : largeur du premier 1 m. 163; haut. 0 m. 22 dont une plinthe (0 m. 14), un tore cordé (0 m. 02), des rais de cœur (0 m. 03), des canaux (0 m. 03); largeur du second 1 m. 03, haut. 0 m. 665 (3).

Du couronnement, d'après ce qui en subsiste (4), le quart environ a disparu; on peut évaluer à 1 m. 17 sa largeur maxima, à 0 m. 33 et 0 m. 30 (5) sa hauteur au centre des faces principales et aux angles.

Comme le lit de pose, la plinthe, dont peut-être une partie minime (6) était encastrée dans un pavement, est simplement bouchar-

(1) Gastinel, *Rev. archéol.*, 1926, I, p. 46-47, 49, 54, 63; cf. p. 88.

Bien qu'ils nous paraissent très contestables, nous nous faisons un devoir de rendre hommage à l'ingéniosité des aperçus (*Ibid.*, p. 40-102) dont le rapprochement de l'autel et des galeries « au mystère inquiétant » est le point de départ.

(2) Rappelons que les reliefs décorant l'enceinte de l'*Ara Pacis* (13-9 av. J.-C.) sont en marbre de Luna, très employé à Rome depuis César.

(3) L'autel augustéen de la Malga était de plus grandes dimensions. Une des plaques qui en décoraient la partie médiane est haute de 0 m. 98, large de 1 m. 13 (Gsell, *Rev. archéol.*, 1899, I, p. 37), alors que dans l'autel du jardin Saumagne, la face du dé n'a que 0 m. 665 de haut, 1 m. 03 de large. Sur l'autel de la Malga, cf. Gsell, *Hist. ancienne de l'Afr. du Nord*, VIII, p. 177.

(4) Le bloc du couronnement a été découvert à peu de distance de celui comprenant le soubassement et le dé. Retourné, il avait été incorporé dans un pavement grossier et c'est sans doute alors qu'avait été pratiquée la large rigole qu'offre son lit de pose.

(5) Actuellement, la hauteur de la partie médiane (fronton) est 0 m. 30, celle des acrotères 0 m. 28.

(6) Cf. à ce point de vue sur le panneau de notre autel réservé à la *dea Roma*, la large plinthe apparente de la petite base qui supporte la sphère.

dée. Sur les panneaux consacrés à Apollon et à Enée, le fond est simplement aplani à larges coups de ciseau : ceux-ci sont moins sensibles sur les autres faces et sur les plates-bandes qui, en haut et en bas bordent les scènes (1), mais nulle part il n'y a trace de ce polissage qui, sous les empereurs, devait devenir bien vite de règle.

Sur les reliefs nous retrouverons, comme sur les deux plaques de l'autel augustéen de la Malga (2), le souvenir d'œuvres conservées à Rome et il n'est pas douteux qu'ils n'aient été comme elles, exécutés dans des ateliers de la capitale. Le travail est fort analogue à celui de bon nombre d'œuvres des bas temps hellénistiques. Alors qu'en certains endroits l'exécution est si lâchée qu'il en résulte une impression d'inachèvement (3) qu'atténuait sans doute la polychromie (4), ailleurs elle est singulièrement habile avec même une certaine tendance à la virtuosité. Sans grande nécessité, des parties du marbre ont été hardiment « refouillées » ou même détachées du fond. C'est le cas par exemple, dans le *Sacrifice* (pl. X), des mains gauches de l'officiant et du *tibicen* ainsi que du bras droit du *camillus* porteur de l'*acerra*; ce l'était également de l'avant-bras gauche, actuellement brisé, d'Apollon (pl. VII) : près du dieu, des creux profonds ont été ménagés dans la partie médiane de la cithare, derrière les ailes et le profil d'aigle du griffon (pl. XI b); le bas de la robe de la déesse Rome est aussi très dégagé (pl. VIII). Par contre (pl. XIII), à la suite d'un acci-

(1) La plaque du musée d'Alger, provenant de l'autel augustéen de la Malga, présente en haut et en bas des plates-bandes semblables (cf. Gsell, *Rev. archéol.*, 1899, I, pl. III).

(2) Willeumier, *Mus. d'Alger, suppl.*, p. 40.

(3) Pour « figuler » des monuments du genre de notre autel, on devait le plus souvent attendre qu'ils fussent en place. Il est fort possible qu'à l'époque d'Auguste Carthage n'ait pas eu les artisans capables d'effectuer cette révision d'une façon absolument satisfaisante.

(4) Notons à ce propos que certains détails paraissent n'avoir été indiqués que par de la peinture, ainsi, dans la face de Rome (cf. p. 13), le lacet d'un soulier; cf. aussi p. 12, 28. — Pour la façon dont ont été colorées les sculptures en marbre de l'ère augustéenne, cf. la statue d'Auguste de Prima Porta (Grenier, *Le génie romain*, p. 415). A une date qui vraisemblablement n'est guère postérieure, le ciseau n'était appelé à donner que les lignes générales des tables iliaques (Michon, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, III, p. 373).

dent peut-être survenu dans l'atelier même du sculpteur, le pied droit d'Anchise, taillé dans une pièce rapportée, actuellement disparue, avait été encastré dans une cavité rectangulaire large de 0 m. 035 sur 0 m. 015, profonde de 0 m. 01 (1). Le listel par lequel se termine la mouluration du couronnement avait été, au-dessous de la partie médiane de l'un des frontons (pl. III, VI), l'objet d'une réparation analogue.

En général le trépan a été employé avec une certaine discrétion (2); néanmoins c'est à l'aide de cet instrument qu'ont été découpés les acanthes du couronnement, les festons et les lambrequins de la cuirasse d'Enée, les feuillages du chêne de l'Ida ainsi que, dans la figure de Rome, les mèches de la chevelure et la crinière du casque, sur la corne d'abondance placée près de la déesse, les fruits et la feuille de vigne.

Dans les quatre tableaux, de même que les fonds, la surface du sol est uniformément plane. Les plates-bandes qui, à droite et à gauche, bordent chacun d'eux, ont été traitées comme des faces de pilastre : sur toutes, avec de nombreuses variantes de détail, a été sculpté en très bas relief le même motif (3) plutôt ornemental que vraiment floral, une tige le long de laquelle se succèdent groupées symétriquement tantôt deux, trois ou cinq feuilles, très stylisées, de laurier, tantôt, par paires, des fleurs dont la corolle épanouie, présentée de face, est rendue par un petit disque percé au centre d'un trou.

Comme il est naturel, c'est sur les faces principales, celles consacrées aux deux divinités assises, qu'a surtout porté l'effort des praticiens; chairs et draperies, où des jeux d'ombre et de lumière sont ingénieusement ménagés, s'y détachent progressivement du

(1) Des cavités du même genre ayant aussi servi à l'insertion, dès l'époque antique, de pièces rapportées existent sur les parois de l'autel du Vatican dédié aux *Lares Augusti* (Amelung, *Sculpt. des Vatic. Mus.*, II, p. 237, pl. 15 n° 87b), qui, à tant d'égards, est comparable à celui étudié ici.

(2) La même remarque a été faite au sujet des petits autels du théâtre d'Arles qui sont contemporains (Cagnat et Chapot, *Man. d'archéol. rom.*, I, p. 365).

(3) On peut — à propos de ce parti de décoration — rappeler les pilastres ornés de feuillages dont, à ses angles, est flanquée l'enceinte de l'*Ara Pacis* (cf. Cagnat et Chapot, *Man. d'archéol. rom.*, I, p. 549).

fond par une succession de petits plans légèrement obliques les uns par rapport aux autres. Dans le *Départ d'Enée*, comme dans le *Sacrifice*, des cartons ont été trop servilement reproduits; alors qu'il semblait tout indiqué de les répartir sur plusieurs plans, toutes les figures, par endroits serties d'une sorte de sillon (1), se silhouettent brutalement, la masse des vêtements correspond à peu de chose près au nu même du dé (2) et leurs plis sont exprimés par des rainures plus ou moins profondes.

Au premier abord, la composition des faces latérales surprend. Mais c'est que, sans contestation possible, elles ont été conçues pour être vues de biais. Fidèles ou curieux se plaçaient, ici devant le vide qui est à droite d'Anchise et faisaient vis-à-vis à Ascagne (pl. IV), là devant celui qui est à gauche du *camillus*, porteur de la cruche, et avaient les yeux tournés vers le mufle du bovin qui, intentionnellement (cf. p. 30) a été placé sur la partie arrondie du fond au voisinage immédiat du pilastre d'angle (pl. V).

C'est vers Rome que se dirige le *pater Aeneas* (pl. IV) et qu'est tourné le personnage qui officie selon le rite romain (pl. V). En d'autres termes, les scènes des côtés sont comme les volets d'un triptyque dont l'image de Rome serait le panneau médian, alors que l'Apollon apparaît comme un tableau indépendant.

Il n'est pas douteux que les mutilations subies par le monument n'aient été presque toutes faites à dessein. Pour réduire à l'impuissance les esprits qui se glissent dans les idoles, détruire comme ici les visages et endommager les mains a de tous temps paru un rite efficace (3). D'autre part, la saillie de quelques attributs les exposait particulièrement à être martelés : cruche du *camillus* et couronnement de l'autel dans la scène du Sacrifice, casque rond posé à côté de Rome, base du trépied d'Apollon et surtout son chaudron auquel a succédé une dépression d'autant plus profonde que par son fort relief il donnait au coup de masse plus de prise.

(1) Ces sillons ont moins de sécheresse dans le *Sacrifice* que dans le *Départ d'Enée*.

(2) Dont le niveau originel est indiqué par la face des pilastres.

(3) Sur l'autel des *Lares Augusti*, conservé au Vatican les têtes ont été également martelées à dessein (Courbaud, *Le bas-relief romain*, p. 101 n. 1).

Dans les reliefs du dé, l'épiderme du marbre est en général d'une conservation telle qu'il n'est pas possible de supposer que l'autel ait jamais été exposé aux intempéries : nous devons l'imaginer situé non devant un temple, mais à l'intérieur de celui-ci.

**Panneau d'Apollon** (1). (pl. III, VI, VII, XI b). — L'Apollon est traité absolument dans le même style que la Rome qui occupe la face opposée et la symétrie de leurs attitudes et de leurs gestes est frappante. Il est étroitement apparenté à l'Apollon de la frise commémorant la bataille d'Actium (2) et à l'Auguste assis des deux camées de Vienne (3). Avec raison, M. Merlin a rapproché des deux divinités qui figurent sur l'autel du jardin Saumagne l'Ulysse et le Diomède de la Dispute du Palladion, qui elle aussi appartient à l'art augustéen (4).

L'Apollon est représenté presque mi-nature (5).

La cithare (pl. XI b) est d'assez grande dimension puisque, avec sa hauteur de 0 m. 27, elle correspond à un objet réel d'environ

(1) « La tête de profil, le corps de trois quarts assis vers la gauche sur un siège à haut dossier, les cheveux ceints d'une couronne (de laurier), Apollon a le torse nu rejeté en arrière, les jambes couvertes d'une draperie qui vient cacher en partie une cithare posée debout sur le sol; devant la cithare, un griffon assis lève la patte antérieure droite, blotti contre le dieu qui avance le pied droit, retire le gauche en arrière, munis l'un et l'autre de sandales, et tend de la main droite une branche de laurier vers un trépied qui se dresse en face de lui sur un petit socle » (Merlin).

(2) Conservée à Budapest et provenant de Rome (Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 371 fig. 142; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 115 n° 1; Michon, *Mon. Piot*, XVIII, p. 157 n. 2).

(3) Furtwängler, *Ant. Gemmen*, I, pl. LVI, II, p. 257-258; S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 144, 145 n° 1; Cagnat et Chapot, *Man. d'archéol. rom.*, I, p. 628-629 fig. 332. Le grand camée de Vienne paraît dater de 12 ap. J. C. — Cf. également les personnages assis des coupes d'argent de Cheisophoros, qui sont d'époque augustéenne (S. Reinach, *Mon. nouv. de l'art ant.*, II, p. 348-349 fig. 466 et 468).

(4) Sur l'origine du thème, cf. L. Poinssot, *Mém. de la Soc. des Antiquaires de France*, LXIX, p. 206 et suiv.

(5) Si on applique aux mesures prises sur l'Apollon le coefficient 2,05, on obtient celles d'un corps humain normal.

0 m. 55 (1). Alors que, sur les reliefs, c'est le plus souvent le côté portant le cordier qui est visible, c'est ici le côté opposé. D'autre part, l'habituelle ouverture à multiples échancrures qui sépare les bras est remplacée par deux trous ovales à travers lesquels on distingue six cordes figurées en saillie sur le fond. L'instrument, d'un type relativement récent (2), a son résonateur sur la face antérieure.

Le trépied a beaucoup souffert, son chaudron hémisphérique avait des anneaux et un couvercle bombé dont subsiste la silhouette (3). Sa base, moulurée et de profil extrêmement concave, était, au moins à sa partie inférieure, dont un des côtés est présenté de face, de plan triangulaire. Terminés par des griffes et reliés par deux tiges horizontales, seuls deux pieds sont visibles, plus écartés l'un de l'autre en haut qu'en bas. Si, ce qui demeure douteux (4), le troisième pied a été figuré, il n'a guère pu l'être que par une bande peinte (5) en arrière des traverses (6).

(1) Une cithare provenant de Haute Egypte est haute de 0 m. 66, avec un résonateur haut de 0 m. 27, large de 0 m. 34 : son cordier est disposé pour 13 cordes, (Th. Reinach, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, III, p. 1439 n. 2).

(2) Elle appartient à la dernière des catégories entre lesquelles Th. Reinach répartit les cithares (*Ibid.*, p. 1442).

(3) Le trépied, couvercle compris, a 0 m. 365, correspondant à un meuble réel de 0 m. 75; sa base a 0 m. 12.

(4) Bien qu'aux temps voisins du début de l'ère chrétienne, les trois pieds du trépied soient toujours représentés aussi bien sur les monnaies que sur les reliefs.

(5) Cf. des compléments analogues à celui que nous proposons ici sous réserves dans diverses œuvres hellénistiques, dont une base de trépied trouvée à Délos où il y a lieu de supposer que l'arc d'Artémis était figuré en couleurs (Fröhner, *Mus. de Marseille, Antiq. gr. et rom.*, p. 24-25 n° 85) et un relief de Mysie sur lequel une Muse porte une cithare dont les cordes étaient vraisemblablement indiquées par de la peinture. (S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*, II, éd. de 1906, p. 383).

(6) Généralement sur les monuments de l'époque augustéenne, le pied médian est représenté non en arrière, mais en avant des deux autres. Ce ne pouvait être le cas sur l'autel de Carthage. Au côté de la base triangulaire du meuble que nous voyons de face correspond nécessairement un seul côté du meuble. Il n'y a donc pas lieu d'imaginer, à défaut d'un pied sculpté dans le bloc même que l'absence de tenon ne permet pas de supposer, une languette de marbre rapportée, telle que celle qui selon toute probabilité complétait le trépied d'Apollon Actien sur la frise conservée à Budapest (Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 371 fig. 112) que son style apparente assez étroitement aux reliefs ici étudiés.

**Panneau de Rome** (1) (pl. I, IV, V, VIII, XII, XV a). — C'est sous son aspect de déesse guerrière que *Roma* a été figurée (2), mais le costume d'amazone qui dans ce cas lui est attribué (3) a subi une légère modification : les jambes au lieu d'être nues sont, comme celles d'Apollon, drapées (4).

Des souliers, *embades*, qui laissent les orteils à découvert (5), seul celui du pied droit est visible sur toute sa hauteur. Il ne dépasse pas le bas du mollet. Festonné à la partie supérieure, il est fourré d'une dépouille de fauve — apparemment un lionceau (1) — dont il a pour retroussis le mufle et les pattes (7). Deux languettes épaisses recouvrent le dessus du cou-de-pied; à leur sommet est sculpté le nœud bouclé du lacet qui les unissait, celui-ci ayant été selon toute vraisemblance rendu par un entrecroisement de traits peints. Un lien séparant le pouce des autres doigts rattache la double *ligula* à la semelle.

(1) « Enveloppée d'une longue draperie qui lui dégage les bras et le côté droit de la poitrine, elle est assise vers la gauche sur un monceau d'armes et retient un bouclier passé sous son bras gauche, tandis que la main serre un glaive court... Des pieds chaussés, le gauche s'allonge en avant, le droit se retire légèrement en arrière » (Merlin).

(2) Cf. Maynal, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, IV, p. 877. — M. Calza a récemment étudié dans *Dedalo*, VII, 1926-1927, p. 663-688 « la figurazione di Roma nell' arte antica ». Il insiste (p. 682) sur le caractère religieux de l'image transmise par l'autel de Carthage et la classe (p. 668, 672, 674) parmi les représentations — qu'il énumère (p. 688) — du type semi-amazonique.

(3) Cf. par exemple S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 269; III, p. 144, 188 n° 4.

(4) Une Rome drapée jusqu'aux pieds bien qu'essentiellement guerrière ornaît le tympan du deuxième temple du Capitole achevé par César (Saglio, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, I, p. 902 fig. 1146-1147).

(5) Sur cette forme de l'*embas*, cf. Paris, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, II, p. 594 fig. 2652-2653.

(6) Ici, comme dans bien des cas, le mufle accompagnant l'*embas* est reproduit à trop petite échelle pour qu'on puisse déterminer avec certitude s'il est de lion ou de panthère. Mais dans une grande statue de Rome debout en Amazone trouvée à Tripoli (Bartoccini, *Guida del Mus. di Tripoli*, p. 11 n° 1, pl. 1) ce sont bien des mufles léonins qui sont placés sur les chaussures.

(7) Des *embades* avec mufle de fauve sont d'une façon habituelle attribués à *Roma* lorsqu'elle a les jambes nues. Cf. par exemple, non seulement des statues comme celle de Tripoli, mais aussi des monnaies (ainsi Babelon, *Mon. de la Rép. rom.*, I, p. 512-513, denier frappé vers 82 av. J. C.) et des reliefs (ainsi S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 274 n° 1, arc de Titus; p. 374 n° 4, époque d'Hadrien; p. 245, époque de Marc-Aurèle; III, p. 144 n° 1 et p. 208 n° 2).

Du casque, la chevelure s'échappe en mèches verticales qui ne dépassent pas le bas du cou. Sur le fond du panneau subsiste la trace du frontal; à la coiffe hémisphérique, dont toute la partie inférieure a été détruite, est attaché par deux tenons un panache que termine une queue de cheval flottante.

De la main gauche la déesse maintient renversé, appuyé sur la saignée, un glaive court (1), à la poignée mutilée, dont le fourreau plat et large est terminé par une bouterolle, à base rectiligne et aux côtés arrondis, plus large encore.

Ce que (pl. XV a), d'un geste imité de celui des divinités nicéphores (2), elle porte dans sa main droite ouverte et tendue, petit pilier large et mince comme un madrier, bouclier qui le surmonte et Victoire volant derrière (3) est, croyons-nous, la reproduction minuscule du *clipeus aureus*, offert à Auguste en 27 av. J.-C. (4) par le Sénat et le Peuple Romain (5), placé dans la *Curia Julia* (6).

(1) Au faite du quatrième temple du Capitole, Mars tenait de la même façon et également de la main gauche un glaive dans son fourreau terminé par une bouterolle tréflée (cf. Cagnat et Chapot, *Man. d'archéol. rom.*, I, p. 402 fig. 206). Le même geste est attribué à une statue d'empereur cuirassé conservée au British Muséum (Hekler, *Wien. Jahreshfte*, 1919, p. 215, fig. 142). C'est une attitude de commandement : elle présentait l'avantage de pouvoir être adoptée sans qu'il fût besoin de détacher l'épée que les officiers romains portaient à gauche.

(2) Parmi les statues nicéphores antérieures de peu à l'époque d'Auguste, nous mentionnerons la Vénus reproduite sur de nombreuses monnaies de César de 44 av. J.-C. (Babelon, *Mon. de la Rép. rom.*, II, p. 20-22, 25, 27-28, nos 32-36, 41-42, 46-50), qui paraît bien être la statue de culte d'un temple de Vénus Genitrix, bâti en 46.

(3) « La petite Victoire tient le bouclier par les bords, de ses deux mains, et semble venir se poser à mi-corps contre le sommet du pilier » (Merlin).

Les draperies de la Victoire sont rendues d'une façon analogue à celles de la Victoire figurée sur la cuirasse de l'Auguste de Prima Porta qui est des environs de 16 av. J.-C. (Courbaud, *Le bas-relief romain*, p. 70 fig. 1, cf. p. 74).

(4) ..... *Clupeusque aureus in curia Julia positus quem mihi senatum populumque Romanum dare virtutis clementiae iustitiae pietatis causa testatum est per eius clupeus inscriptionem.* (d'après *Mon. Ancyr.*, 6, 18). Cf. Mommsen, *Res gestae divi Augusti*, 2<sup>e</sup> éd., p. 152 et suiv.; Fitzler et O. Seeck, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encyclop.*, X, col. 343; Ruggiero, *Diz. épigraf.*, s. v. *clipeus*.

(5) Sur les boucliers commémoratifs, cf. Albert dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, I, p. 1258-1259.

(6) Peut-être a-t-il disparu lors de l'incendie de Néron, au cours duquel la *Curia Julia* paraît avoir souffert. (Thédenat, *Le forum romain*, 3<sup>e</sup> éd., p. 101).

que précisément quelques monnaies (1) et l'autel du Belvédère (2) montrent avoir été fixé à une colonne et tenu par une Victoire en plein vol. Peu défendable au point de vue esthétique, l'idée d'avoir fait tenir à la déesse un monument ainsi constitué (3) devait néanmoins séduire ceux qui, sur un autel de la *Gens Augusta*, étaient

(1) Les images nécessairement sommaires du *clipeus virtutis* que fournissent les revers monétaires se complètent les unes les autres. Les plus intéressantes pour nous sont celles où l'on distingue en arrière du bouclier un pilier, avec ou sans base, parfois de trois quarts : la Victoire qui devrait être vue de face vole vers la droite ou vers la gauche, convention qui permet de la représenter plus complètement (Deniers et aurei qui ont à la face la légende *Caesar Augustus* ou *Augustus*, Cohen, *Mon. impériales*, 2<sup>e</sup> éd., I, p. 102, nos 288, 292; également, croyons-nous, bien qu'y manquent les lettres *cl. v.*, l'aureus, frappé vers 19 av. J.-C. par Q. Rustius, *Ibid.*, p. 138, n° 512 = Babelon, *Mon. de la Rép. rom.*, II, p. 411-412). Sur d'autres où le pilier est éliminé, la Victoire a le même envol de draperies que sur l'autel de Carthage : tantôt elle est de face, son buste et ses ailes dépassant le bouclier comme le bas de sa robe et ses pieds (Cohen, *op. cit.*, p. 102 nos 286-287), tantôt elle est représentée de trois-quarts, alors que, pour que sa dédicace demeure lisible, le bouclier est toujours donné de face (*Ibid.*, p. 98 n° 253). Nous ne rappelons que pour mémoire les monnaies où il ne subsiste plus du monument érigé dans la *Curia Julia* que le bouclier lui-même avec quelques lettres résumant sa dédicace; tantôt il est accompagné soit de la couronne de chêne *ob cives servatos* (*Ibid.*, p. 92 nos 213-216), soit des lauriers (*Ibid.*, p. 50 nos 50-53) placés en 27 av. J. C. sur la maison d'Auguste, tantôt il sépare l'aigle et l'enseigne rendues par les Parthes (*Ibid.*, p. 100, nos 264-267, deniers et aurei frappés en 20 av. J.-C.); parfois aussi il est représenté seul (*Ibid.*, p. 102-203 nos 292-295). Sur un dernier frappé vers 17 av. J. C., le *clipeus virtutis* est tenu par un personnage drapé, Auguste, croyons-nous plutôt que le *flamen martialis* L. Cornelius Lentulus (*Ibid.*, p. 121-122 n° 419 = Babelon, *Mon. de la Rép. rom.*, I, p. 431 n° 81; II, p. 80 n° 241).

(2) Dessau, *Insc. lat. sel.*, 83 (= *CIL*, VI, 876) dont il convient de rapprocher, (Dessau, *op. cit.*, 82 = *CIL*, IX, 5811) un autel trouvé à Potentia (Picenum), actuellement disparu, où le *clipeus virtutis* est également soutenu par la Victoire. Les inscriptions qui dans l'un et l'autre autels ont été gravées sur les boucliers sont des répliques plus ou moins fidèles de celle qui était inscrite sur le *clipeus aureus in curia Julia positus*. Sur l'autel du Belvédère (Vatican), consacré entre 19 av. J.-C. et 14 ap. J.-C., cf. également Helbig, *Führer*, I, 3<sup>e</sup> éd., p. 102 et suiv. n° 155; Amelung, *Sculpt. des Vatic. Mus.*, pl. 15, p. 242 et suiv. n° 87b; S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 398 nos 1-4; Carcopino, *Virgile et les Origines d'Ostie*, p. 716-720; Taylor, *American Journal of Archaeology*, 1925, p. 300 et suiv.; et les renvois bibliographiques donnés par M. Rostovtzeff, *University of Wisconsin studies*, t. 15, p. 147 et *Röm. Mitt.*, xxxviii-xxxix, p. 297, où l'on trouve déjà indiqué le rapprochement entre la Victoire de l'autel de Carthage et celle de l'autel du Vatican. — Tenu par la Victoire volant, mais sans le poteau qui lui sert de support, le *clipeus aureus* est aussi figuré sur l'autel des Lares Augustes dédié à Rome en l'an 2 av. J.-C. qui se trouve actuellement à Florence (Reinach, *Reliefs*, III, p. 32, n° 2).

(3) Cf. à cette *Roma* figurée avec la réduction non d'une statue proprement dite mais d'un monument l'éphèbe, personnifiant le Champ de Mars, qui tient un modèle de la colonne d'Antonin (base de la colonne d'Antonin : S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 291 n° 1, p. 292); cf. également les déesses éponymes de Smyrne, Lesbos, Nicomédie, Périnthe, Ancyre, Tarse, Philippopolis, Colybrassos, Aigeai et Side, que les monnaies représentent portant un petit temple (Pick, *Wien. Jahreshfte*, VII, 1904, p. 2-12 fig. 1-18).

heureux d'associer à la déesse (1) l'empereur en train de devenir son parèdre (2). La silhouette du bouclier à la Victoire rappelait du reste dans une certaine mesure celle du Palladium troyen (3) et cette ressemblance devait plaire à ceux qui étaient tentés de considérer comme un nouveau *fatale pignus imperii* les vertus d'Auguste commémorées par le *clipeus aureus* (4).

La déesse appuie son bras gauche sur un grand bouclier rond contre lequel ont été dressées une épée et une cuirasse qui sert de support à un casque; elle est assise sur une cuirasse pliée et sur deux boucliers superopsés, trapézoïdaux et très légèrement bombés : près de ceux-ci (pl. XII) gisent à terre une trompette dont seule l'embouchure est visible et un casque. La poignée cylindrique de l'épée est à pommeau arrondi de même largeur que la lame (5); de grands festons arrondis bordent à la partie inférieure les cuirasses faites à la ressemblance de la poitrine humaine et les longs lambrequins destinés à protéger cuisses et épaules sont rectangulaires (6); enfin les casques hémisphériques sont pourvus de parejoues (7).

(1) Selon une conception du même ordre, sur le bouclier de la statue de Mars Ultor que reproduit la plaque de l'autel de la Malga, a été figurée la couronne de chêne, décernée à Auguste en 27 av. J.-C. *ob cives servatos* (cf. Gsell, *Rev. archéol.*, 1899, I, p. 38, pl. II).

(2) Nous disons « en train de devenir » parce que l'autel nous paraît (voir p. 36-38) avoir été sculpté avant la mort d'Auguste et son apothéose.

(3) La colonne du *clipeus virtutis* dans la main de *Roma* devait peu choquer ceux qui étaient habitués à voir dans les œuvres augustéennes comme l'Enlèvement du Palladion (ou de sa copie), Diomède saisissant une statuette-pilier pourvue d'un bouclier. Sur le Palladium troyen, censé rapporté à Rome, et ses images, cf. Fougères, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, III, p. 1929-1930.

(4) Peut-être la présence au Capitole d'un bouclier consacré au *Genius Urbis Romae* (Serv., *Aen.*, II, 351, *apud* Hild, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, II, p. 1492) n'avait-elle pas été étrangère au choix fait, pour honorer Auguste, du *clipeus virtutis*.

(5) C'est le *gladius hispaniensis* qui fut adopté par les Romains depuis la seconde guerre punique (Cagnat et Chapot, *Man. d'archéol. rom.*, II, p. 325-326 fig. 535). Sans doute rappelle-t-il ici comme sur les monnaies frappées en 25 av. J. C. par P. Carisius (Babelon *Mon. de la Rép. rom.*, I, p. 317-320) les campagnes menées d'abord par Auguste lui-même en 26 av. J.-C. (Dion, LIII, 25; Suétone, *Octav.*, 30) ensuite par ses légats contre les Asturiens et les Cantabres.

(6) Une cuirasse analogue est attribuée à Enée sur une autre face de l'autel (cf. p. 20).

(7) Dans le monceau d'armes placé auprès de *Roma*, à part le *gladius hispaniensis*, il n'y a, semble-t-il aucune arme assez caractéristique pour évoquer le souvenir d'un peuple vaincu déterminé.

Sur la base de la colonne d'Antonin conservée dans le jardin de la Pigna (1), *Roma* est représentée de la même façon que sur l'autel de Carthage, à ce détail près que la main droite plus levée est vide (2). Il n'est pas douteux que dans les deux cas on ait copié un même relief, mais à cause de la différence d'échelle, c'est seulement dans la base du Vatican que sur le bouclier, le casque et les chaussures de la déesse tous les détails de l'ornementation ont pu être reproduits (3). Quel est le monument de Rome contemporain d'Auguste qui, à des époques différentes, fut si fidèlement imité ?

Dans l'enceinte qui encadrerait l'*Ara Pacis* (13-9 av. J. C.), une Rome « assise dans sa gloire » faisait pendant, croit-on (4), à l'Italie féconde, actuellement conservée au Musée des Offices (5). Complétée par un paysage pittoresque, la *Roma* que les deux images plus haut rapprochées permettent d'imaginer remplirait parfaitement ce rôle (6). On a depuis longtemps reconnu sur une des plaques qui décoraient l'autel de la Malga (7) une réplique de l'Italie féconde (8); notre hypothèse, si elle est fondée, fournirait

(1) Amelung, *Sculpt. des Vatic. Mus.*, I, pl. 116, p. 883-893; S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 292; Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 436-437.

(2) En dehors même du personnage de la déesse, certaines particularités se retrouvent sur l'un et l'autre reliefs, ainsi la cuirasse pliée sur laquelle elle est assise et le casque rond posé sur le sol.

(3) Sur l'autel de Carthage, le casque de Rome est trop mutilé pour qu'on puisse discerner s'il était ou non décoré d'un griffon comme sur la base de la Pigna.

(4) Cf. par exemple Michon, *Mon. Piot*, xvii, p. 170; Grenier, *Le génie romain*, p. 426.

(5) Dans le personnage on reconnaît tantôt l'Italie, tantôt Tellus (voir néanmoins plus bas n. 8). Sur ce relief : S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 236; Cagnat et Chapot, *Man. d'archéol. rom.*, I, p. 577-578 fig. 311. Il convient pourtant de rappeler qu'on a parfois contesté qu'il ait été attribué à juste titre à l'*Ara Pacis* (par exemple Rostovtzeff, *Bull. des Antiquaires de France*, 1925, p. 209. n. 1).

(6) M. Rostovtzeff (*loc. cit.*) a déjà proposé de reconnaître dans la *Roma* de l'autel de la *Gens Augusta* une réplique de la *Roma* de l'*Ara Pacis*, à laquelle, d'après lui, serait également emprunté l'Apollon plus haut décrit; l'Apollon et la *Roma*, placés à Carthage sur les deux faces opposés, se seraient, à Rome, fait pendant.

(7) S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 260 n° 1; Héron de Villefosse, *Mus. africain du Louvre*, pl. VIII, et p. 6 n° 56; Gsell, *Rev. historique*, 1927, CLVI, p. 236.

(8) Cependant pour M. Méautis (*Rec. de travaux publiés par la Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel*, fasc. xii, 1928, p. 16 et suiv.) l'original du bas-relief de l'*Ara Pacis* et du bas-relief de Carthage serait une œuvre alexandrine représentant les différents éléments selon les conceptions stoïciennes du monde; les deux sculptures de Florence et du Louvre en dériveraient séparément et celle-ci serait plus voisine du modèle que celle-là, où d'ailleurs il ne faudrait rien chercher de proprement italique.

un nouvel exemple d'emprunt fait à l'*Ara Pacis* (1) par les ateliers de la capitale (2) auxquels, à l'époque augustéenne, était confiée l'exécution des commandes destinées à la *colonia Julia Karthago*.

L'image de Rome ne suffisait pas à remplir le panneau presque deux fois plus haut que large qui lui était réservé sur notre autel. De là même manière que par le trépied sur la face d'Apollon, la lacune fut comblée par un cippe supportant une sphère, un caducée et une corne d'abondance (3). Ce motif de remplissage a été composé avec une certaine gaucherie. Par rapport à la déesse, le cippe est bien petit et par contre la corne et ses fruits sont traités à trop grande échelle; en outre c'est contre toute vraisemblance qu'ont été dressés sans point d'appui la corne et le caducée (4).

Le cippe est présenté de trois-quarts : le couronnement de son dé rectangulaire a pour profil un quart de rond et un bandeau; le soubassement, une plinthe et un quart de rond renversé.

Le globe est ceint de deux larges armilles perpendiculaires l'une à l'autre (5) et sa surface offre un aspect inachevé, nul effort n'ayant été fait pour atténuer les traces des coups de ciseau.

Derrière la sphère, le caducée est placé obliquement et, si le bas de sa baguette n'avait pas été omis, il aboutirait au-delà du cippe.

La partie inférieure de la corne d'abondance est revêtue de longues feuilles d'eau pointues sortant d'un calice constitué par des feuilles plus petites; sa pointe est pourvue d'un bouton rond

(1) Cf. à ce point de vue les « souvenirs » des sculptures de l'*Ara Pacis* que présentent certains reliefs d'Ephèse (Heberdey, *Wien. Jahreshefte*, VII, 1904, Beib., col. 51-52 fig. 11, col. 56).

(2) La façon dont ces emprunts sont effectués fait songer aux procédés en usage dans les ateliers néo-attiques.

(3) Nous ne connaissons pas d'autre exemple d'une base supportant à la fois la sphère, le caducée et la corne. Mais la sphère céleste se retrouve posée sur une base dans des peintures représentant Uranie, aussi bien à Pompéi (S. Reinach, *R P G R*, p. 155, n° 7) qu'à la Villa Hadriana (*Ibid.*, p. 22, n° 1).

(4) Sans doute la disposition du globe, du caducée et de la corne résulte-t-elle de l'imitation inintelligente d'une figuration picturale ou monétaire.

(5) Sur la sphère armillaire, cf. Martin, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, I, p. 491.

assez endommagé (1). Une grosse pomme de pin, une grenade, de petits blocs irréguliers, fruits ou gâteaux, et le cône traditionnel garnissent l'embouchure de laquelle pendent un épi et, en partie caché par une feuille de vigne, un raisin. Dans la grenade a été creusée une vaste cavité triangulaire dont des coups de trépan accentuent les angles, l'épi a l'aspect d'une tresse, les quatre objets situés en avant de la pomme de pin sont informes : pour ces différents attributs on a l'impression que le sculpteur a copié sans le comprendre un modèle où ils étaient rendus d'une façon schématique (2).

Une particularité du costume de *Roma*, l'allongement insolite de sa robe d'Amazone, indiquait d'une façon discrète que ce n'était pas seulement son caractère de déesse guerrière qu'on avait voulu exprimer; les objets placés sur le cippe évoquent son rôle bien-faisant comme les armes qui l'entourent rappellent les victoires auxquelles elle avait présidé. Mais très vraisemblablement aussi bien que le *clipeus aureus*, ces attributs pacifiques ont été empruntés à Auguste à l'effigie duquel, sur les monnaies, sont si souvent associés corne (3), globe et caducée (4).

(1) C'est peut-être à Alexandrie que fut attribué à la *cornucopia* l'aspect sous lequel elle se présente ici et dans beaucoup d'œuvres de l'époque impériale. Cf. à cet égard les monnaies de Ptolémée Philadelphie et d'Arsinoé, la corne du fameux Nil (Pottier, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, I, p. 1518-1519 fig. 1961) dont le prototype remonte à l'époque ptolémaïque et la belle phiale ornée du buste d'Alexandrie trouvée à Bosco-Reale (Héron de Villefosse, *Mon. Piot*, V, p. 40, pl. I).

(2) Il est à noter à ce sujet que c'est avec la même négligence que dans un certain nombre d'œuvres d'art sont rendus les objets contenus dans le pavillon de la corne. Cf. par exemple les statuettes d'Isis et de Tyché isiaque trouvées en Syrie (De Ridder, *Coll. De Clerq*, III, p. 214, pl. XLIX, L).

(3) Pour la corne sur les monnaies d'Auguste, cf. Pottier dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, I, p. 1518.

(4) Les trois attributs sont du reste déjà groupés sur les monnaies de César et d'Antoine (Cohen, *Mon. impér.*, 2<sup>e</sup> éd., I, p. 13 n° 29; p. 42 n° 66). L'usage de les représenter ainsi persistera longtemps puisqu'on les trouve encore réunis sur une lampe du III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. (Walters, *Cat. of the gr. and rom. lamps in the British Mus.*, p. 175, pl. XXXIII, n° 1162).

**Panneau d'Enée** (1) (pl. IV, VI, IX, XIII, XIV). — Du visage imberbe d'Enée qui était tête nue, il reste peu de chose. Sa cuirasse qui reproduit sur sa surface extérieure les principaux détails anatomiques est du même type, du reste fort banal (2), que celles que nous avons vues disposées auprès de *Roma*, mais le pseudo-thorax au-dessus de la ligne du bas-ventre est bordé d'une double rangée de festons. La tunique dépasse légèrement les lambrequins rectangulaires qui protègent les cuisses et l'épaule droite, seule entièrement visible (3). Les chaussures sont des *embades* qui laissent les doigts à découvert; leurs retroussis concordent avec une partie du marbre, qui par suite de la présence d'une veine est très endommagée, aussi ne peut-on discerner s'ils comportaient une tête de fauve.

Pour représenter un guerrier qui s'élançe ou qui s'éloigne, les sculpteurs ont, aux environs du début de l'ère chrétienne (4) comme à l'époque hellénistique (5), volontiers usé du poncif, emprunté à l'art du IV<sup>e</sup> siècle (6), qui a servi pour Enée.

Anchise (pl. XIII) (7), de sa main gauche trop grosse, main-

(1) « Enée marche à grands pas vers la droite, le torse presque de face, portant son père sur le bras gauche tendu à hauteur de l'épaule » (Merlin).

(2) Des cuirasses à peu près semblables sont communément prêtées aux héros grecs par l'art romain (cf. parmi de nombreux exemples, S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 456 n° 2, p. 476 n° 1; III, p. 77 n° 1). Sur la plaque de l'autel de la Malga, le Mars qui, d'après M. Gsell (*Rev. archéol.*, 1899, I, p. 37-43, pl. II), reproduit la statue de culte du temple de Mars Ultor, consacré en 2 ap. J.-C., la porte également. Ce type de cuirasse moulant le corps était usité depuis le V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (cf. Heckler, *Ausonia*, V, p. 9 et suiv.); dans certaines sculptures du v<sup>e</sup> siècle le bord inférieur suivait la ligne du bas-ventre comme dans la cuirasse d'Enée (cf. par exemple la stèle d'Aristonautes (Rodenwaldt, *Das Relief bei den Griechen*, pl. 78).

(3) « Un baudrier passé en travers de sa poitrine soutient sur son flanc gauche un glaive » (Merlin) : on n'aperçoit que le sommet de l'arme.

(4) Plusieurs exemples sur la table de Bovillae (S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 286). Cf également le mausolée de Saint-Rémy (*Ibid.*, p. 385; Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 369 fig. 140), un relief de la Villa Médicis dont l'appartenance à l'*Ara Pacis* n'est pas démontrée (S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 237 n° 1) et surtout le « sacrifice romain » du musée de Boston (*Ibid.*, II, p. 202 n° 1), où le sacrificateur a les mêmes gestes que notre Enée, mais avec substitution d'un bouc à Ascagne et d'une hache à Anchise.

(5) Cf. entre autres certains personnages de la frise de Magnésie (*Archäol Jahrbuch*, xxxix, 1925 p. 196 fig. 9).

(6) Cf. en particulier la stèle, parfois attribuée à Scopas, d'Aristonautes (Rodenwaldt, *Das Relief bei den Griechen*, p. 66-67, pl. 78; Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 159).

(7) « Anchise est drapé dans un manteau qui lui revient sur la tête; le bras droit est caché par celui-ci mais la main semble s'appuyer sur Enée » (Merlin).

tient sur son genou droit et contre sa poitrine la corbeille cylindrique en osier (1), beaucoup plus large que haute, où sont les Pénates. Une barbe très fournie encadre tout son visage et du voile qui enveloppe sa tête débordent de longs cheveux. Tout ratatiné, il a la taille d'un enfant et ses yeux sont de grosses boules saillantes (2); par un détour ingénieux, cécité et paralysie (3) rappellent les amours divines dont il avait osé se vanter, attirant ainsi sur lui la foudre de Jupiter.

Les cheveux bouclés d'Ascagne dépassent son bonnet phrygien (4).

Un vieux chêne tout tordu (5) occupe la gauche du tableau (pl. XIV). Amputé de plusieurs membres, il se termine par deux branches inégales le long desquelles s'étalent quelques feuilles démesurément grandes (6) : à la fourche a été fixée une tête, assez som-

(1) Le travail de vannerie est rendu par un réseau de traits obliques gravés à la pointe entre deux bourrelets.

(2) Après un examen attentif, nous croyons que ce sont bien des yeux d'aveugle que le sculpteur a voulu représenter. Néanmoins il n'est pas possible d'être tout à fait affirmatif à cet égard : Anchise est représenté à bien petite échelle et d'autre part, pour le rendu des yeux, toute comparaison est impossible, à cause de la mutilation des visages des autres personnages représentés sur l'autel.

(3) Dans l'Énéide, II, 647-649, Anchise traîne depuis qu'il a été frappé de la foudre « d'inutiles années », mais il n'est pas aveugle (Cf. par exemple *Ibid.*, 687 et suiv., 732-733). La cécité est au contraire indiquée par Théocrite (*apud* Serv., *Aen.*, II, 35. 687 cf. I, 617, II, 649). Sur les traditions concernant la punition d'Anchise, cf. Rossbach, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encyclop.*, I, col. 2107; pour certaines figurations d'Anchise aveugle, cf. Merlin, *Journal des Savants*, 1929, p. 25.

(4) « Enée tourne la tête vers son fils qu'il a saisi de la main droite par le bras gauche et qu'il tire; celui-ci, un *pedum* dans la main droite, est habillé d'une tunique courte que serre une ceinture et d'un ample manteau attaché sur l'épaule droite et qui flotte au vent » (Merlin).

(5) L'arbre noueux, aux branches brisées, d'allure romantique, figure déjà sur les reliefs néo-attiques (cf. par exemple Nogara, dans *Ausonia*, II, p. 26 fig. 3 A; S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 20 n° 1). Il accompagne d'une façon habituelle dans les reliefs des bas temps hellénistiques les sujets mythologiques et galants; parfois il est objet d'un culte, souvent il situe simplement une scène loin des lieux habités. Sur divers types conventionnels d'arbre, cf. L. Poinssot et Lantier, *Rev. archéol.*, 1928, II, p. 86.

(6) Les reliefs où a été adoptée la convention de feuilles tout à fait hors d'échelle par rapport au tronc de l'arbre qu'elles caractérisent sont très nombreux. Il convient ici de rappeler plus particulièrement l'autel des Lares Augustes de l'an 2 av. J. C. (S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 31, n° 3) et dans la clôture de l'*Ara Pacis*, la scène de l'Enée sacrifiant (Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 373 fig. 143). Cf. aussi entre autres Gusman, *L'art décoratif de Rome*, II, pl. 106; S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 59, p. 69 n° 2, p. 101 n° 2, p. 105 n° 2, p. 107 n° 2; *Reliefs*, III, p. 143 n° 4, p. 146 n° 3, p. 155 n° 5, p. 323 n° 1, 2, 3, p. 375 n° 3, p. 425 n° 2; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1914, I, p. 334-335 fig.

mairement rendue (1) de taureau ou de bœuf à courtes cornes (2). Faute de place, la courbe du manteau flottant d'Ascagne épouse la silhouette du bas du tronc.

Bien que, de toute évidence, elle n'ait pas été imaginée pour lui, nulle composition ne convenait mieux à un autel de la *Gens Augusta*. L'attitude prêtée à Enée évoquait le rôle de *pius filius* que celui dont il est la préfigure, l'héritier du *divus Caesar*, jouait avec tant d'apparente conviction; à l'amour qu'Anchise avait inspiré à Vénus les *Julii* devaient leur origine divine et les *sacra* qu'il emportait (3) étaient le gage de cette éternité que ses lointains descendants croyaient avoir assurée à Rome; Ascagne-Julus était l'ancêtre éponyme (4). Mais à quel moment de la légende (5) se place la scène? A deux reprises, dans Virgile, Enée apparaît « avec son fardeau sacré » lorsque, de la main droite tenant Ascagne, il quitte le palais de ses aïeux (6) et quand il s'achemine vers l'Ida (7). Sur une table iliaque (8), c'est d'abord près de l'enceinte de Troie, livrée au pillage, qu'il est ainsi figuré puis sur le « rivage de la patrie », alors qu'il va s'embarquer. Enfin un graveur monétaire

(1) Sur l'arc de Suse qui est de l'époque d'Auguste, une tête de bœuf placée sur un autel est traitée de la même façon (Espérandieu, *Rec. des bas-reliefs de la Gaule*, I, p. 16-17, face Ouest I).

(2) Sur un bas-relief de sarcophage représentant Iphigénie en Aulide (Decharme dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, III, p. 572, fig. 4089), l'autel est devant un arbre à une branche duquel est accrochée une tête d'homme récemment immolé, tandis qu'au tronc est fixé un bucrâne; sur des reliefs de l'époque d'Hadrien où sont figurés des sacrifices à Silvain et à Artémis, des dépouilles de fauves sont suspendues aux arbres (S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 251 nos 6 et 8, cf. p. 238-239). Le plus souvent, c'est sur les édicules encadrant les arbres sacrés que sont placées les têtes des bêtes sacrifiées (cf. par exemple S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 323 nos 1-2).

(3) Le Palladium et les objets sacrés emportés de Troie furent identifiés avec les Pénates de Lavinium, lesquels l'étaient avec ceux de Rome (Hild, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, IV, p. 380).

(4) La tradition qui fait des lieux auxquels l'autel était destiné le théâtre des amours de Didon et du héros troyen et les beaux vers de Virgile qu'elle a inspirés ne sont pour rien, croyons-nous, dans le choix du Départ d'Enée.

(5) Sur celle-ci, cf. entre autres Graillot, *Le culte de Cybèle*, p. 41; Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, p. 392 et suiv.

(6) *Aen.*, II, 721-724; cf. 707-708, 710-711.

(7) *Ibid.*, 301-304. — Cf. pour les textes relatifs à la fuite vers l'Ida, Rossbach, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encyclop.*, I, col. 1012; Sophocle, dans son *Laocoon* représentait Enée partant pour l'Ida avec son père sur ses épaules.

(8) Celle de Bovillae conservée au Musée du Capitole, cf. S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 287.

d'Antonin, sans souci de la tradition qui fait mourir Anchise à Drepanum, rapproche de la truie aux trente gorets de Lavinium l'émouvant trio (1). Sur un monument de caractère à la fois politique et religieux, les lieux où l'ancêtre des *Julii* avait été miraculeusement conçu devaient être commémorés de préférence à l'incendie de la ville de Priam et aux tristesses de la défaite. Aussi dans le panneau que nous étudions, Enée part pour son glorieux destin de la forêt de l'Ida rappelée, comme l'a reconnu M. Merlin, par un chêne (2). Mais avant de gagner Antandre, la ville au voisinage de laquelle sa flotte sera construite, il n'a eu garde d'oublier les dieux et la tête cornue appliquée au chêne comme à un arbre sacré (3) témoigne vraisemblablement d'un sacrifice à Zeus, à Aphrodite, à la *Magna Mater* (4), qui sont ses protecteurs et auxquels, à divers titres, la montagne est chère.

Sur plusieurs monuments (5), Enée, Anchise et Ascagne ont à quelques variantes près, les attitudes, les gestes et l'habillement que leur prête l'autel du jardin Saumagne. Certains d'entre eux peuvent être approximativement datés : gemmes qui d'après leur exécution paraissent remonter à une époque voisine du début de l'ère chrétienne (6), table iliaque du Capitole de la première moitié du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., peut-être même, ainsi qu'on l'a supposé,

(1) Cohen, *Mon. impér.*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 395 n<sup>o</sup> 1183.

(2) M. Merlin mentionne à ce sujet un relief de sarcophage (S. Reinach, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1914, I, p. 334-335 fig.), actuellement conservé à Rome, au Musée National, où à côté d'un chêne, au tronc tortueux, aux feuilles grandes mais tassées, est assis un homme barbu personnifiant le mont Ida.

(3) M. Carcopino a noté (*Virgile et les origines d'Ostie*, p. 664) que, dans Virgile, le chêne était l'arbre religieux par excellence. Par sa vétusté, ses mutilations qui peuvent être imputés à la foudre, le chêne symbolisant la forêt de l'Ida a bien l'aspect d'un arbre sacré. Sur les arbres sacrés et le culte dans les arbres, cf. Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, I, p. 361 fig. 452 et en, dernier lieu, Picard, *Rev. archéol.*, 1928, II, p. 60-62.

(4) Sur la *Magna Mater*, protectrice d'Enée, cf. Graillot, *Le culte de Cybèle*, p. 26-27, 43, 108-110; Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, p. 703. Bien entendu, il n'y a pas lieu (cf. Espérandieu, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, v, p. 47), d'interpréter la tête de bovin comme se rapportant à un taurobole.

(5) Cf. pour les sculptures reproduisant la même scène, Merlin, *Bull. archéol. du Comité*, 1919, p. CLXXXVII-CLXXXVIII.

(6) Furtwängler, *Ant. Gemmen*, I, pl. xxx, 61; II, p. 151. L'intaille reproduite *Ibid.*, I, pl. LXI, 73 est une imitation beaucoup moins fidèle du même prototype.

exécutée sous Tibère (1); fresque (2), groupe de terre cuite (3) et casque de bronze (4), trouvés à Pompéi, peinture caricaturale d'Herculanum (5), celle-ci comme ceux-là, antérieurs à 63 ap. J.-C.; enfin des monnaies d'Hadrien (6) et d'Antonin le Pieux (7), de Caracalla et de Macrin (8). D'autres ne sauraient être attribuées que d'une façon plus vague à la fin du premier siècle ou au commencement du second, comme les groupes en pierre de Cologne (9), au second siècle ou au début du troisième, comme le relief d'Intercisa (10), et un vase gallo-romain (11), au III<sup>e</sup> siècle comme une lampe du British Museum (12).

Du modèle d'où procèdent ces diverses figurations, la copie à la fois la plus sûre et la plus complète paraît bien être — de par sa relative ancienneté et le soin avec lequel les détails y sont traités — celle qui décore l'autel de Carthage. La façon maladroitement dont Anchise y est posé non sur l'épaule mais sur le bras de son fils et, rapprochée de l'habile rendu des plans sur les panneaux d'Apollon et de Rome, la gaucherie avec laquelle se découpent comme à l'emporte-pièce les trois personnages, trahissent l'insuffisante adaptation d'un prototype qui n'est pas un bas-relief. Sans contester ce qu'a de séduisant l'hypothèse d'une grande peinture murale où les personnages aux ingénieux raccourcis évolueraient au milieu d'un paysage, nous estimons qu'il y a lieu de supposer un groupe

(1) S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 286; Michon dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, III, p. 373-374 fig. 3948; Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 388.

(2) Carrère, *Rev. archéol.*, 1925, II, p. 168.

(3) Winter, *Die ant. Terrakotten*, II, p. 388 n° 1.

(4) S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 77 n° 1.

(5) S. Reinach, *R P G R*, p. 176 n° 2.

(6) Cohen, *Mon. impér.*, 2<sup>e</sup> éd., II, p. 226 n° 1446; Waddington, Babelon et Th. Reinach, *Mon. gr. d'Asie Mineure*, I, p. 253 n° 43, pl. xxxviii n° 14.

(7) Cohen, *op. cit.*, p. 335 n° 655; p. 345 n° 761; p. 357-358 n° 808; p. 395 n° 1183.

(8) Waddington, Babelon et Th. Reinach, *op. cit.*, p. 258 n° 76, pl. xxxix n° 16; p. 259 n° 89, pl. xl n° 4.

(11) Déchelette, *Vases céramiques de la Gaule*, II, p. 214 n° 78. 6537; S. Reinach, *Statuaire*, II, p. 507 n° 4-5.

(10) S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 120 n° 1.

(11) Déchelette, *Vases céramiques de la Gaule*, II, p. 214 n° 78.

(12) Walters, *Cat. of the gr. and rom. lamps in the British Mus.*, p. 178 n° 1185 fig. 251. — Cf. lampes de même époque trouvées en Afrique (Merlin, *Bull. archéol. du Comité*, 1919, p. cxc n. 1).

réalisé soit en très haut-relief, soit plutôt, pourvu qu'on le suppose de bronze et rattaché par des crampons à une paroi, en ronde bosse (1).

Sa présence sur l'autel suffirait à prouver que, peint ou sculpté, le groupe, dont les nombreuses imitations montrent la popularité, a été conçu antérieurement à la mort d'Auguste (2). A en juger d'après la copie de Carthage, il est aussi conforme que possible à l'idéal artistique des milieux romains dans les années voisines du début de l'ère chrétienne. D'autre part, s'il avait existé au milieu du premier siècle av. J.-C., n'est-ce pas lui qu'auraient adopté les monétaires de César, puis ceux d'Octave, de préférence à un Enée nu vu de profil qui, s'il porte Anchise sur l'épaule gauche, n'est pas accompagné d'Ascagne-Julus (3). Nous serions tentés de préciser davantage. Selon toute vraisemblance, dans les années qui suivirent la publication de l'Enéide (4), l'auteur de la composition reproduite sur l'autel de Carthage, n'aurait pas éliminé la dépouille de lion placée par Virgile sur les épaules de son héros (5), détail parfaitement approprié à une œuvre soit plastique, soit linéaire (6). Par contre l'idée de l'Ascagne qui « s'attache à la main droite » de son père « et le suit à pas inégaux » (7) pourrait bien

(1) Seule l'hypothèse d'un modèle en ronde-bosse ou en haut-relief paraît pouvoir fournir une explication satisfaisante des divergences que présentent entre elles, en ce qui concerne Anchise, des répliques par ailleurs généralement concordantes.

(2) Cf. ce que nous disons p. 36-38 de la date de l'autel.

(3) Babelon, *Mon. de la Rép. rom.*, II, p. 11 n° 10 (la monnaie figure parmi les plus anciennes de César), p. 42 n° 83 (43-42 av. J.-C.).

(4) Qui eut lieu vraisemblablement au moment des jeux séculaires (17 av. J.-C.).

(5) *Aen.*, II, 722.

(6) A propos de tel ou tel des monuments reproduisant la composition que nous étudions ici, on a pourtant soutenu parfois qu'elle avait été inspirée par Virgile. Cf. par exemple, dans *Atene e Roma*, XXII, p. 113-127 (d'après *Rev. de philologie*, oct. 1920, p. 87), le commentaire que M. Comparetti a consacré au casque pompéien mentionné plus haut (p. 24).

(7) *Aen.*, II, 723-724. — Pour les Pénates placés entre les mains d'Anchise, *Ibid.*, 717-720.

avoir été inspirée au poète (1) par le groupe dont nous avons énuméré un certain nombre de répliques (2). Celui-ci serait donc antérieur à 19 av. J.-C. (3).

Lorsqu'il raconte la visite par Mars du temple qui lui avait été voué en 42 av. J.-C. par Octave, Ovide mentionne un « Enée chargé d'un poids sacré ». Deux séries de figures (4), les ancêtres des *Julii* précédés par Enée, les triomphateurs romains qui avaient à leur tête Romulus chargés des dépouilles d'Acron (5) décoraient de part et d'autre du temple de Mars Ultor l'*area* que constituait à celui-ci le *forum Augusti*; les unes et les autres traitées soit en ronde-bosse, soit en haut-relief occupaient peut-être les niches ménagées dans le grand mur, encore partiellement debout auquel s'adossaient les portiques : c'étaient des bronzes (6).

La place avait été ouverte bien avant qu'en 2 ap. J.-C. le temple fut inauguré (7) et une des premières commandes avait dû

(1) Nous aurions un nouvel exemple de la dépendance de Virgile à l'égard des types iconographiques. Rappelons que les vers consacrés à la mort de Laocoon (*Aen.*, II, 212-222) ont selon toute vraisemblance été inspirés par le groupe des trois maîtres rhodiens Agésandros, Polydoros et Athénodoros; celui-ci exécuté vers 50 av. J.-C. (Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 268) avait été vraisemblablement transporté à Rome après le pillage de Rhodes par Cassius, en 42 av. J.-C. (Collignon, *Sculpt. gr.*, II, p. 557). Sur le souvenir d'œuvres plastiques que trahissent certains vers de la « revue des héros » (*Aen.*, VI, 752-892), cf. Delaruelle, *Rev. archéol.*, 1913, I, p. 153-170. Virgile paraît avoir décrit la Guerre, les mains liées derrière le dos (*Aen.*, I, 298; cf. Servius, *ibid.*) d'après une peinture d'Apelle, placée dans le temple de Mars Ultor (Thédénat dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, II, p. 1311).

(2) Cf. sur la question controversée de l'influence de Virgile sur les arts de son époque, Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, p. 707-708 n. 5. Il convient du reste de distinguer entre la création et la diffusion des types. Dans le cas par exemple qui nous intéresse, si l'Enéide n'a pas inspiré le prototype du groupe, sa popularité a évidemment contribué à ce que se soient multipliées les répliques de celui-ci.

Nous n'avons pas pu consulter les pages consacrées à Virgile et à l'art figuré par M. Lebouton (*Zeitschrift f. die österreichischen Gymnasien*, 1915, p. 103-104; cf. Deonna *RE G.*, 1916, p. 380).

(3) Année du voyage de Virgile en Grèce et de sa mort (21 sept.).

(4) Les unes et les autres étaient accompagnées d'*elogia* (Mommsen, *CIL*, I, p. 281 et suiv.; Dessau, *Inscr. lat. sel.*, I, p. 15-18). Une inscription de Pompéi reproduit vraisemblablement celui concernant Enée (Dessau, *op. cit.*, n° 63).

(5) Dans Suétone, *Aug.*, 31, il est question de statues « ..... *statuas omnium triumphali effigie in utraque fori sui porticu dedicavit* ».

(6) Dio, LV, 10. — C'est seulement après achèvement de la présente étude que j'ai connu le compte-rendu consacré par M. S. Reinach (*Rev. archéol.*, 1928, II p. 346) au mémoire *Le statue di Enea e di Romulo nel foro di Augusto* (Naples, 1928) de Mad. M. Camaggio.

(7) Suet., *Aug.*, XXIX; cf. Thédénat. *Le Forum rom.*, 3<sup>e</sup> éd., p. 180.

être celle de l'Enée; rien ne s'opposerait donc à ce qu'il ait été déjà sous les yeux du public, lorsque Virgile écrivait l'Enéide (1).

A dire vrai, groupés comme ils le sont sur l'autel du jardin Saumagne, Anchise, Enée et Ascagne paraissent plutôt faits pour remplir l'angle gauche d'un fronton qu'un renforcement rectangulaire. Destinée à celui-ci, la composition a dû être complétée et le vide, qu'à gauche elle présente à sa partie supérieure, comblé. Il l'était peut-être, comme à Carthage, par le chêne de l'Ida, traité vraisemblablement en bas-relief. Grâce à la présence de l'arbre, Enée n'apparaissait plus comme le vaincu fuyant les Grecs : le fils de Vénus, quittant les forêts qui avaient assisté à sa glorieuse naissance, pouvait faire face au fils de Mars, Romulus victorieux.

Le thème d'Enée portant son père que présente dès le VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. un tétradrachme d'Aeneia (2) a été souvent traité par les peintres de vases (3). Avec le groupe que reproduit l'autel de Carthage, les figurations de bonne époque ne sont pas sans offrir des ressemblances que l'identité du sujet ne paraît pas suffire à expliquer. Certaines traditions iconographiques ont pu être transmises aux ateliers de Rome par les artistes érudits de Pergame (4) : les Attalides en effet avaient dû faire rassembler tous les documents, copies ou originaux, propres à illustrer une légende qui paraît bien s'être précisée et développée sous leurs auspices.

**Panneau du Sacrifice** (pl. II, III, V, X). — Sur le piédestal de Domitius Ahenobarbus (5), une face est consacrée au sacrifice offert par le donateur alors que les trois autres le sont au mariage

(1) Entre 29 et 19 av. J.-C.

(2) Babelon, *Traité des mon. gr. et rom.*, 2<sup>e</sup> partie, I, col. 1111-1112, pl. XLIX, n<sup>o</sup> 1556. Enée barbu, casqué, porte son père mais Créuse marche en avant avec Ascagne sur l'épaule.

(3) Cf. Roszbach, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encyclop.*, I, col. 1017; de Ronchaud, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, I, p. 106 fig. 151.

(4) Sur la part qu'ont prise les érudits de Pergame au développement de l'histoire légendaire de Rome, cf. Graillot, *Le culte de Cybèle*, p. 42.

(5) S. Reinach, *Reliefs*, I, p. 277; Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 369, qui admet que le monument a été érigé de 35 à 32 av. J. C.

de Poseidon et d'Amphitrite et aux Néréides. De même ici, c'est un sacrifice, donc un événement contemporain du monument où il est figuré, qui a été juxtaposé aux images des dieux et du trio légendaire d'ancêtres (1).

Alors que dans le départ d'Enée, le sculpteur a évité de placer au second plan, comme ils auraient dû l'être, le torse et la tête d'Anchise, deux des personnages participant au sacrifice sont, non sans quelque gaucherie, figurés, le *victimarius* en arrière de celui qui officie, le *tibicen* derrière l'autel.

A peine plus petits que le sacrificateur vers lequel sont tournés leurs visages devenus tout à fait frustes et comme lui chaussés de *calcei*, les deux *camilli* ont de longues chevelures bouclées retombant sur les épaules : leurs tuniques retroussées laissent les jambes nues. L'un d'eux, celui qui est le plus éloigné de l'autel, tient de la main gauche pendante le vase d'eau lustrale dont le haut a disparu ; il avait l'avant bras gauche, qui en grande partie manque, tendu en avant. L'autre serre de ses deux mains contre sa poitrine une boîte à encens grande ouverte dont le couvercle rectangulaire a un rebord. Par rapport aux personnages, l'autel qui occupe le milieu de la scène est trop petit, mais les exemples d'une telle disproportion sont fréquents (2). Sa silhouette offre quelque ressemblance avec celle du monument sur lequel il a été sculpté (3). Seuls se détachent en relief les deux pilastres, le fronton arrondi, les acrotères avec leurs coussinets garnis de feuilles, mais une différence de teinte devait jadis distinguer du fond le corps du dé.

Vêtu d'une toge dont la partie large lui barre obliquement le

(1) A l'*Ara Pacis* se mêlaient de la même façon l'histoire et la légende. Cf. aussi ce que nous disons p. 31 de l'autel des Lares Augustes conservé au Vatican.

(2) Rappelons seulement les scènes de sacrifice représentées sur l'autel des Lares (S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 398 n° 2), aujourd'hui dans la cour du Belvédère, qui date de la période 12 av. J. C. — 14 ap. J. C., et sur l'autel de C. Manlius, également d'époque augustéenne, trouvé à Caere (*Ibid.*, p. 276 n° 1).

(3) Sur l'autel de C. Manlius (cf. note précédente) c'est sans aucun doute l'autel lui-même avec son décor de bucrânes et de guirlandes qui figure — de trois-quarts — sur le panneau occupé par la scène du sacrifice. Ce n'est pas le cas à Carthage, si, comme nous le croyons (cf. p. 30-31), le sacrificateur représenté est Auguste ; d'ailleurs, il est peu probable que le monument, qui ne paraît pas avoir été en plein air (cf. p. 11), ait servi pour des sacrifices sanglants.

devant du corps (1), le joueur de flûte (2), dont les jambes sont cachées par l'autel, a les avant-bras levés contre la poitrine; il paraît difficile que les deux tuyaux de son instrument n'aient pas été en bronze.

L'officiant porte aussi la toge (3). De l'étoffe aux nombreux plis compliqués étagés avec art, un pan est ramené autour de la tête de façon à la voiler *ritu romano* (4) : son extrémité inférieure traîne à terre entre les pieds. L'avant-bras droit tendu en avant au-dessus de l'autel subsiste, mais la main est très détériorée; sans doute des points d'attache seraient visibles sur le vêtement du *tibicen* si elle avait tenu une patère, aussi l'imaginerions-nous plus volontiers en train de répandre les grains d'encens pris dans l'*acerra* que présente le *camillus*.

Le *victimarius* contraste avec les autres personnages par son attitude mouvementée : s'élançant vers la droite, il se retourne brusquement. La manière conventionnelle dont elle est rendue rappelle les reliefs égyptiens et ceux, archaïsants, des néo-atti-ques : alors que la jambe gauche, la seule visible, est représentée de profil à droite, la poitrine l'est de face et le visage de profil à gauche. Nu, à l'exception des reins entourés d'un pagne qui descend jusqu'aux genoux (5) et d'une ceinture d'étoffe aux plis horizontaux à laquelle est attachée la gaine d'un couteau, il tient de la main droite, dressé et appuyé contre son épaule, le long manche cylindrique d'un maillet ayant pour masse un grand disque (6); le bras gauche, aussi mal emmanché que possible, est censé reposer sur l'échine de l'animal qui va être sacrifié.

(1) La toge était déjà portée de la même façon à l'époque républicaine (Cagnat et Chapot, *Man. d'archéol. rom.*, I, p. 367-368 fig. 556).

(2) Il n'y a pas à hésiter sur l'identification du personnage malgré les mutilations dont il a été l'objet. Du reste la présence du *tibicen* est de rigueur dans les sacrifices (S. Reinach, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, IV, p. 322). Parmi les représentations de *tibicen* en arrière de l'autel, est à signaler ici celle fournie par l'autel des Lares Augustes que possède le Palais des Conservateurs (S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 192 n° 1).

(3) Dans des monuments du début de l'empire, la toge est disposée de manière analogue (Cagnat et Chapot, *op. cit.*, p. 368-369 fig. 558).

(4) Cf. Toutain, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, IV, p. 977.

(5) *Ibid.*, p. 978.

(6) Cf. Lafaye dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, III, p. 1562 fig. 4803; S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 109 n° 1; Espérandieu, *Rec. des bas-reliefs de la Gaule*, x, p. 62, n° 7348.

Autant que l'extrême médiocrité du rendu (1) permet de s'en rendre compte, la victime au mufle débonnaire a l'aspect d'un veau ou d'une génisse. Assurément, il n'y a pas à tenir compte de sa taille puisque, dans de semblables scènes, animaux et humains sont d'ordinaire reproduits à une échelle différente (2), mais le maillet porté par le *papa* ne convient guère à l'immolation d'un bœuf ou d'un taureau (3).

Particularité tout-à-fait exceptionnelle, une housse de cuir ou d'étoffe très épaisse couvre le poitrail de la bête (4), qui, par contre, ne porte ni *frontale*, ni guirlandes, ni *infulae*.

Dans les panneaux du *Départ d'Enée* et du *Sacrifice*, tous deux composés pour être vus de biais (cf. p. 10), la tête pendue au chêne et celle de la bête qui va être immolée avaient été placées de façon à attirer les regards et sans doute intentionnellement avait été adoptée une disposition qui devait permettre à l'une et à l'autre faces cornues de mieux remplir leur rôle prophylactique.

Toutes les draperies sont traitées avec lourdeur (5) et dans les mollets trop épais du *victimarius* et des *camilli*, de profonds sillons indiquent d'une façon assez grossière la musculature.

Dans cette composition assez banale (6), il convient de reconnaître non point le *sacerdos perpetuus* P. Perellius Hedulus sacrifiant à la *Gens Augusta*, mais l'empereur Auguste honorant ses ancêtres et les dieux protecteurs de sa race. L'effigie d'Auguste ne peut pas

(1) Cette extrémité gauche du panneau est d'une exécution particulièrement hâtive. Au-dessus des têtes du sacrificateur et de la victime, le creusement du fond n'a pas été terminé.

(2) Cf. par exemple l'autel, également augustéen, du Palais des Conservateurs où est figuré le sacrifice des *vicomagistri* (S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 192 n° 1).

(3) Cf. Cagnat et Chapot. *Man. d'archéol. rom.*, II, p. 183.

(4) Pour notre part, nous ne connaissons aucun autre exemple de cette housse, tout à fait différente du *dorsuale*. Dans le prototype de la scène ici reproduite, l'animal n'avait-il pas simplement des fanons (cf. à ce sujet les fanons de taureaux ou de bœuf, Michon, *Mon. Piot*, XVII, p. 149 fig. 2, p. 204 fig. 8, pl. XVIII) qui auront été mal compris par le copiste.

(5) Il suffit pour s'en rendre compte, de comparer la monotonie de leurs plis au rendu si varié des vêtements, dans des reliefs du Louvre d'époque augustéenne qui reproduisent aussi des scènes de sacrifice. (Michon, *Mon. Piot*, XVII, p. 204 fig. 8, pl. XVIII).

(6) Cf. entre autres représentations analogues de la scène, celle fournie par un monument de Cologne attribué au I<sup>er</sup> siècle (Espérandieu, *Rec. des bas-reliefs de la Gaule*, VIII, p. 345 n° 6439).

avoir été omise sur un monument qui, destiné à la *colonia* ressuscitée par lui, est consacré à la *Gens Augusta*.

Il est naturel que deux panneaux qui se font pendant évoquent tour à tour la piété d'Enée, le *penatiger*, et celle de son descendant (1).

Sur l'autel des Lares Augustes conservé au Vatican, un Auguste consacrant les Lares correspond de même façon à un Enée offrant à *Maia Mater Larum* la truie laurentine (2). Or, sur ce monument et sur un autre autel des Lares Augustes, celui des Offices (3), l'attitude et les gestes de l'empereur, comme aussi l'ordonnance de sa toge (4), sont les mêmes que sur l'autel du jardin Saumagne.

**Couronnement** (pl. I, II, III, IV, V, VI, XI a, XV b, XVI). — Comme dans un grand nombre d'autels, le couronnement dont le lit de pose est un carré parfait comprend deux faces principales avec frontons et acrotères et deux latérales avec coussinets. Nous avons cru devoir placer les frontons au-dessus des deux divinités, Apollon et *Roma*, les coussinets au-dessus des tableaux qui, d'après leur ordonnance, paraissent avoir été faits pour être vus de biais (cf. p. 10).

Comme les moulures du soubassement, celles qui occupent toute la partie inférieure du couronnement se développent entre des plans distants de 0 m. 09 et la plus forte saillie qu'elles présentent par rapport aux plates-bandes du dé est de 0 m. 08. De bas en haut, correspondant aux canaux, aux rais de cœur et au tore cordé

(1) Cf. aussi à cet égard, Enée à côté d'Auguste sur la camée de la Sainte-Chapelle (Grenier, *Le génie rom.*, p. 456). Il est naturel que nous retrouvions sur un certain nombre de monuments augustéens la relation entre l'empereur énéade et son ancêtre qui a guidé Virgile (Cf. Courbaud, *Le bas-relief romain*, p. 99-100).

(2) Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, p. 720.

(3) S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 32 n° 1. L'autel a été dédié en l'an 2 av. J. C.

(4) L'attitude, les gestes et le costume ne présentent, il est vrai, aucune particularité notable; les mêmes sont parfois attribués à de simples particuliers : cf. par exemple le sacrificateur représenté sur l'autel, également d'époque augustéenne, de C. Manlius (S. Reinach, *Reliefs*, II, p. 276 n° 1; Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 376, 399).

du bas, se succédaient un cavet avec des feuilles d'eau (1) et, entre deux listels, une doucine (2) sur laquelle des palmettes alternent avec des fleurs de lotus.

Les feuilles d'eau arrondies au sommet, qui sont représentées d'une façon simplifiée et très peu séparées les unes des autres, font l'effet de denticules : il devait y en avoir vingt-trois par face.

Dans un relief peu accentué sont traités les rinceaux qui courent le long de la doucine. Leur tige ondulée qui dans ses parties montantes s'élargit en culots, donnant chacun naissance à une mince feuille incurvée, encadre de ses concavités alternativement une palmette renversée à sept branches et un bouquet de lotus à cinq pétales qui l'un et l'autre s'échappent de petites volutes symétriques. Chaque face comportait trois bouquets, deux palmettes et deux demi-palmettes, chaque angle concordant avec l'axe d'une palmette.

Le motif décoratif que l'architecture ionique semble préférer à tout autre (3) est cette succession de palmettes et de lotus que prodiguaient déjà les peintres du VI<sup>e</sup> siècle au col des poteries et sur les cymaises des temples (4). Tout naturellement l'art du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., aux tendances si conservatrices, devait l'adopter; et nous le retrouvons avec de légères variantes aussi bien à Rome, dans le sanctuaire de Juturne (5), le temple, dédié en 10 ap. J.-C., de la Concorde (6) et de nombreux autels funéraires (7) que dans le bas-relief de Ravenne (8) ou à Ancyre dans le temple de Rome

(1) Le cavet est compris entre des plans distants de 0 m. 025. Larg. de chaque feuille environ 0 m. 05.

(2) La doucine se développe entre des plans distants de 0 m. 05. Le listel qui est au-dessous d'elle a 0 m. 01, celui qui est au-dessus a 0 m. 015.

(3) Cf. par exemple l'Erechtheion (Benoît, *L'architecture*, I, p. 353 fig. 236, p. 362 fig. 244, p. 381 fig. 261, xxii et xxiii, p. 383 fig. 262, p. 385 fig. 263).

(4) Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VII, p. 649-650 fig. 291-293; Benoît, *L'architecture*, I, p. 373 fig. 256. — Pour la composition de ces motifs, les Grecs s'étaient du reste inspirés d'œuvres dues aux décorateurs égyptiens ou mésopotamiens (Cf. *Ibid.*, p. 107 fig. 68, p. 146 fig. 90).

(5) Gusman, *L'art décoratif de Rome*, II, p. 14, pl. 90.

(6) Benoît, *L'architecture*, I, p. 515 fig. 348.

(7) Cf. entre autres Gusman, *L'art décoratif de Rome*, II, p. 8, pl. 78; III, p. 21-22, pl. 163. — C'est probablement à l'époque augustéenne et non à celle des Antonins qu'il convient d'attribuer les éléments employés dans la porte de la Via del Gesù (*Ibid.*, II, p. 13, pl. 89) où figurent aussi palmettes et lotus alternés.

(8) Le bas-relief de Ravenne a été attribué à l'époque de Tibère par M. Rostovtseff (*Mém. présentés par divers savants à l'Acad. des Inscr.*, XIII, p. 477-478, 482-483, pl. xiv 5).

et d'Auguste (1). Après les Césars, il ne sera plus employé qu'exceptionnellement et alors le rapprochement des divers éléments qui le constituent en modifiera profondément le caractère (2).

Perpendiculairement au listel qui surmonte la doucine s'étend une surface horizontale lisse qui, large d'environ 0 m. 06, encadre le bas des frontons et des coussinets.

Bien que de l'un d'eux subsiste peu de chose, les deux frontons doivent être considérés comme ayant été semblables à quelques détails près.

Leur décor a été établi sur un diagramme — deux couples de spirales aux courbes contrariées couchées symétriquement — qui a servi non seulement pour d'autres autels (3) mais aussi pour des chapiteaux soit des bas-temps hellénistiques, soit romains (4) : celui-ci dérive d'un ornement emprunté par les sculpteurs néo-attiques à l'art des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles av. J.-C. et répété par eux à satiété (5).

A ce schéma banal a été adapté de la façon la plus ingénieuse le motif hellénistique (6) de l'aigle qui saisit un serpent. Deux reptiles se font pendant (7). Tandis que le haut de leurs corps (8) s'infléchit en volutes symétriques et tangentes dans lesquelles s'inscrivent les replis tortueux des cous dressés, la queue de cha-

(1) Benoît, (*L'architecture*, I, p. 369 fig. 252, où précisément il décore une doucine. — Il n'est pas impossible que soit d'époque augustéenne la porte avec encadrement de palmettes et de lotus qui est reproduite sur la tablette d'ivoire (IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) de la collection Trivulzio (Venturi, *Storia dell'arte italiana*, I, p. 79 fig. 61, cf. p. 114).

(2) Cf. par exemple au Forum Romain, la frise du temple de Vespasien terminée en 81 ap. J.-C. (Gusman, *L'art décoratif de Rome*, II, p. 3-4, pl. 65-66).

(3) Cf. par exemple l'autel des cygnes, lui aussi de l'époque d'Auguste, découvert au théâtre d'Arles (Espérandieu, *Rec. des bas-reliefs de la Gaule*, I, p. 118-119, n<sup>o</sup> 140; Gusman, *L'art décoratif de Rome*, III, pl. III).

(4) Ronczewski, *Bull. de la soc. archéol. d'Alexandrie*, fasc. 22, suppl., p. 23 fig. 21.

(5) Merlin et L. Poinssot, *Rev. archéol.*, 1921, II, p. 2 fig. 1, p. 3, 5, 9-10.

(6) Mais que l'art du Haut-Empire a également traité. Cf. par exemple l'autel dédié à Esculape par le vétéran M. Aurelius Venustus (Clarac, *Mus. de Scult.*, II, p. 925 n<sup>o</sup> 519; S. Reinach, *Statuaire*, I, p. 120 n<sup>o</sup> 1).

(7) Cf. pour cet emploi architectonique des serpents, des chapiteaux de Vienne (Isère) du I<sup>er</sup> siècle, dont les volutes sont formées par des queues de serpents (Espérandieu, *Rec. des bas-reliefs de la Gaule*, I, p. 270-271, n<sup>os</sup> 379-381).

(8) En bonne partie sertis par des sillons.

cun d'eux délimite sur la tranche du coussinet un acrotère en entourant comme d'un nimbe l'aigle dont les serres sont posées sur elle (1).

Au centre, au-dessus et au-dessous du point de contact des enroulements, les espaces triangulaires qu'ils déterminent sont occupés par des palmettes florales, l'une, à sept feuilles liées et deux libres, qui constitue le sommet du fronton, l'autre, la tête en bas et dont les cinq branches liées, aux extrémités arrondies, reposent sur une sorte de plinthe demi-circulaire. Les coins des spirales sont également garnis par des palmettes, celles-là à quatre feuilles. C'est encore à des modèles néo-attiques (2) qu'est due l'idée de ces remplissages, mais l'imitation n'a pas été servile.

Le rôle décoratif des serpents et des aigles ne les empêche pas d'avoir une signification religieuse. Les premiers sont les génies tutélaires (3) des membres de la *Gens Augusta*; les âmes de ceux-ci sont portées par les seconds vers le soleil qui les a créées (4).

Les deux coussinets ne paraissent pas avoir été sculptés par le même ouvrier : le moins bon a été mis arbitrairement par nous au-dessus du départ d'Enée.

Tous deux reposent sur un lit de feuillage. Mais tandis que, dans le meilleur, les acanthes et les petites feuilles pointues placées sous elles ont été représentées inclinées et avec un certain souci de vérité (pl. XVI), dans l'autre (pl. XV b) elles sont droites et traitées à la façon de simples ornements (5).

Le *balteus* comprend de part et d'autre d'un profond sillon deux rangées d'oves dont les sommets sont tournés vers lui et qui sont

(1) Plus souvent, les aigles, au lieu d'être disposés de face aux extrémités des faces, cantonnent les autels ou soubassements. Cf. entre autres S. Reinach, *Statuaire*, p. 121 nos 2, 10, 11, 17, p. 123 nos 11, 18, 20; *Reliefs*, I, p. 333; II, p. 511, nos 1-3 — et surtout un autel funéraire du Louvre de la 1<sup>re</sup> moitié du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. (Gusman, *L'art décoratif de Rome*, II, pl. 70).

(2) Cf. Merlin et L. Poinssot, *Rev. archéol.*, 1921, II, p. 2 fig. 1, p. 3, 5, 9-10.

(3) Cf. Hild, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, II, p. 1490.

(4) Cf. Cagnat et Chapot, *Man. d'archéol. rom.*, I, p. 617.

(5) Dans la gorge d'une corniche du temple de la Concorde à Rome, reconstruit de 7 à 10 ap. J.-C. (Gusman, *L'art décoratif de Rome*, I, p. 31, pl. 58) on retrouve les acanthes et les feuilles pointues disposées exactement comme elles le sont sur le moins bon *pulvinus*.

elles-mêmes encadrées par deux bandeaux que décore chacun un rang de perles : les oves sont deux fois plus étroits dans le meilleur des coussinets (pl. XVI) que dans l'autre (pl. XV b).

Le faisceau végétal qui s'échappe de chaque bout de cette embrasse est constitué par une feuille molle en partie recouverte par deux feuilles d'acanthé, elles-mêmes entre deux tiges terminées par de toutes petites feuilles.

En général, cette partie haute du couronnement est d'une exécution plus soignée que le reste de l'autel. Ainsi la souplesse des serpents (1) a été rendue d'une façon véritablement savoureuse : par le réalisme minutieux avec lequel leurs écailles sont traitées (2), ils font songer aux lézards de l'*Ara Pacis*; c'est encore le plumage des oiseaux du même monument que rappellent les ailes de nos aigles. Certains feuillages sont excellents.

Si l'autel n'avait pas été destiné à la célébration effective du culte de la *Gens Augusta*, la plateforme qu'encadrent d'un épais rebord frontons et coussinets eût été soigneusement aplanie, tandis qu'elle est simplement dégrossie à grands coups de pointe. De la couche de mortier qui recouvrait une surface où de larges éclats offrent les conditions les plus favorables à l'adhérence d'un enduit, il subsiste du reste quelques vestiges; elle devait servir à la fois à fixer une plaque de métal ou de terre cuite (3) et à empêcher que le marbre ne fût en contact immédiat avec celle-ci, lorsque, sur une épaisse couche de cendres, était allumé le feu du sacrifice. Les rigoles ménagées le long des *pulvini* semblent indiquer que ce double revêtement présentait deux longues cavités où s'écoulaient les liquides versés au cours des libations.

---

(1) Le sculpteur soucieux d'éviter la monotonie s'est bien gardé d'établir une complète symétrie entre les ondulations des serpents d'un même fronton.

(2) Elles sont différentes de forme et, toutes proportions gardées, plus petites que celles des beaux serpents figurés sur les chapiteaux et la frise, trouvés à Vienne, qui vraisemblablement proviennent d'un temple d'Apollon du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. (Espérandieu, *Rec. des bas-reliefs de la Gaule*, p. 270-271 nos 379-382).

(3) Cf. sur certains autels de Délos le mortier dans lequel est encastré un disque d'argile strié de losanges et bruni par le feu (Vallois, *Rev. archéol.*, 1924, II, p. 30).

La dédicace *Genti Augustae* et l'autel qui vient d'être décrit sont, semble-t-il, attribuables à une époque très voisine du début de l'ère chrétienne.

Un sérieux indice que le *templum* de P. Perellius Hedulus remonte au règne d'Auguste est fourni par les tuiles (1) trouvées dans le voisinage de la dédicace. Elles portent, à côté du nom *P. Perelli Heduli*, inscrit sur une seule ligne dans un rectangle (2), une estampille où les lettres *C. Juli Antimachi* sont disposées en cercle autour d'un capricorne. Or celui-ci, selon toute vraisemblance ne figure sur les *tegulae*, comme sur les monnaies et le grand camée de Vienne, que parce qu'il est le signe sous lequel a été conçu Auguste (3). Du reste si l'autel avait été érigé sous Tibère, ainsi qu'on l'a parfois supposé (4), un de ses panneaux eût été nécessairement consacré, soit à l'apothéose d'Auguste, soit à son image héroïsée et, à l'une ou à l'autre, on se fut bien gardé de ne pas associer Livie. A cause du *clipeus aureus*, tenu par *Roma*, l'année 27 av. J.-C. est un *terminus post quem* : mais il est possible d'arriver à une précision plus grande.

La figure de *Roma* paraît empruntée à l'*Ara Pacis* qui a été érigée de 13 à 9 av. J.-C.

P. Perellius Hedulus « a fait » un *templum* non point à la *gens Julia* ou à la *domus Augusta*, mais à la *gens Augusta*; sur l'autel, à Vénus déesse des *Julii*, a été préféré Apollon (5), dieu de l'em-

(1) Cagnat, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1913, p. 685-686.

(2) Disposition qui, généralement, se rencontre sur les tuiles de la fin de la période républicaine et du début de l'Empire. Par contre les estampilles circulaires comme celle d'Antimachus paraissent être, antérieurement à Claude, tout-à-fait exceptionnelles. (Cagnat et Chapot, *Man. d'archéol. rom.*, I, p. 17)

(3) Cf. Cumont, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, V, p. 1054.

(4) Rostovtseff, *Röm. Mitt.*, xxxviii-xxxix, 1923-1924, p. 294; *Mém. présentés par divers savants à l'Acad. des Inscr.*, xiii, p. 482-483. — Par contre, M. Gastinel (*Rev. archéol.*, 1926, I, p. 43) croit pouvoir dater le temple et l'autel des années 27-15 av. J.-C.

(5) Il y a lieu néanmoins de noter que les *sacra publica* d'Apollon étaient confiés à la *gens Julia* (Serv. *Aen.*, IV, 316; cf. Mommsen et Marquardt, *Man. des antiq. rom.*, XII, p. 158).

pereur (1). L'institution du culte du *Genius Augusti* (8 av. J.-C.) (2) qui a permis la transformation des Lares compitalices de Rome en *Lares Augusti* (3) a, selon toute probabilité, fait naître du culte de la *gens Julia* (4) celui de la *Gens Augusta*; le Génie d'Auguste qui était adoré avec les Lares (5) le fut désormais pareillement avec les Mânes des ancêtres de l'empereur (6).

Il n'y a pas lieu d'être surpris qu'à deux formes — en quelque sorte parallèles — de la religion impériale en voie de gestation correspondent des monuments qui se ressemblent. A l'autel de la *Gens Augusta* sont étroitement apparentés ceux des Lares Augustes trouvés à Rome et conservés aux Offices (7), au Palais des Conservateurs (8) et au Vatican (9), le premier datant de 2 av. J.-C., le second de 2 ap. J.-C., le troisième postérieur à 12 av. J.-C., antérieur à 14 ap. J.-C. Au fur et à mesure de la description des panneaux ont été signalés les nombreux rapprochements qui s'imposent entre leurs reliefs et ceux, comme eux médiocres, des trois

(1) C'est le génie d'Apollon qui, sous la forme d'un serpent a engendré Auguste; c'est sous les auspices du dieu, qu'il a été vainqueur à Actium. Sur Auguste et le culte d'Apollon, cf., entre autres Merlin, *Bull. archéol. du Comité*, 1919, p. cxc; Deonna, *Rev. archéol.*, 1920, I, p. 166 et suiv.; Carcopino, *Virgile et les origines d'Ostie*, p. 727-728, 761; Grenier, *Le génie romain*, p. 449

(2) Toutain, *Les cultes païens dans l'empire rom.*, 1<sup>re</sup> partie, I, p. 38, 73. Sur les différentes formes du culte, plus ou moins avoué selon les cas, rendu à Auguste de son vivant, cf. *Ibid.*, p. 27-32, 62-64 et Ferrero, *Grandeur et décadence de Rome*, 2<sup>e</sup> éd., VI, p. 62-64.

(3) La restauration du culte des Lares n'a peut-être pas eu lieu exactement à la même date dans les différents quartiers de Rome. Cf. Grenier, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, V, p. 830.

(4) A propos du culte de la *gens Julia*, cf. Tacite, *Annal.*, II, 41 « *Fine anni* » [16 ap. J.-C.] « ..... sacrarium genti Iuliae effigiesque divo Augusto, apud Bovillas, dicantur ». On rappellera qu'en 38 av. J. C. avait été érigé au Capitole *l'ara gentis Iuliae* (Babelon, *Mon. de la Rép. rom.*, II, p. 41). Cf. d'autre part le *templum Flaviae gentis* rappelé dans un rescrit de Constantin (*CIL*, XI, 5265). — Sur les *sacra gentilicia*, Toutain, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, IV, p. 948-949; Lécirvain, *Ibid.*, II, p. 1505.

(5) Cf. Hild, dans Saglio et Pottier, *Dict. Antiq.*, II, p. 1490-1494.

(6) Les auteurs anciens ont assimilé les Lares, vraisemblablement ceux du *compitum*, avec les âmes des morts divinisées (Vallois, *Rev. archéol.*, 1924, II, p. 21-22, 34). Du culte funèbre qui leur était adressé, il était facile de passer à celui des héros de la *Gens Julia*.

(7) S. Reinach, *Reliefs*, III, p. 31 n° 3, p. 32 n°s 1-3.

(8) *Ibid.*, p. 192 n° 1.

(9) *Ibid.*, p. 398 n°s 1-4.

autels de Rome. Au point de vue des thèmes adoptés (1), de la façon dont ils sont traités aussi bien que de la conception architecturale et du parti décoratif, les uns et les autres présentent tant de points de contact qu'on ne peut guère hésiter à y voir les produits des mêmes ateliers satisfaisant à des commandes qui, à quelques années près, sont contemporaines.

L'autel est probablement quelque peu antérieur à 14 ap. J.-C. Dans les toutes dernières années du règne, l'hommage de P. Perellius Hedulus à la divinité du prince eut été moins discret : en même temps qu'elle se propageait dans toutes les parties de l'empire la nouvelle religion était alors devenue singulièrement plus concrète et en Proconsulaire même des citoyens romains, comme ceux qui faisaient le commerce à Thinissut, invoquaient *Augustus deus* (2).

(1) Pour les thèmes, on rapprochera aussi du nôtre un autel de Bologne (Lehmann-Hartleben, *m. Mitt.*, XLII, 1927, p. 163 à 176, Beib. 20-21).

(2) Cagnat et Merlin, *Inscr. lat. d'Afr.*, n° 306; Dessau, *Inscr. lat. sel.*, n° 9495.



BIBLIOTHEQUE  
LYON  
SALOMON-REINACH



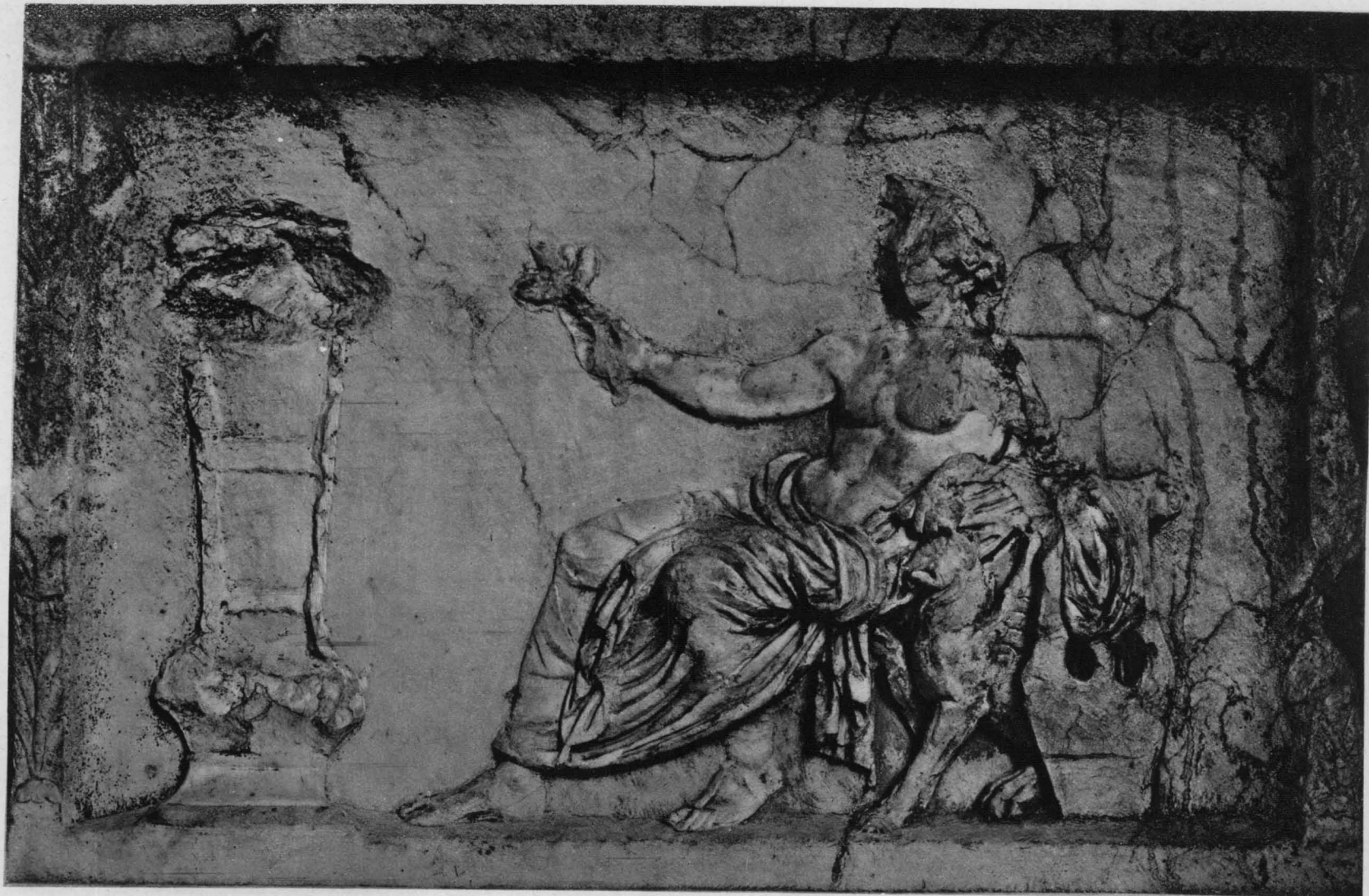










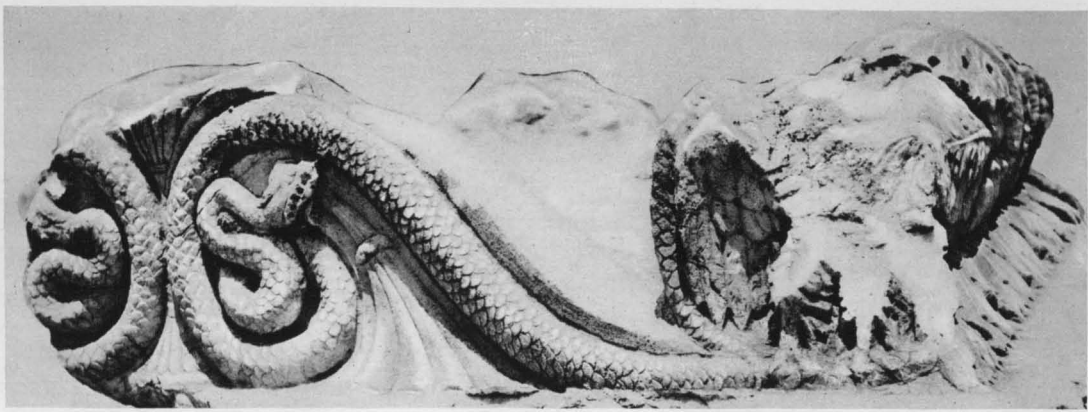








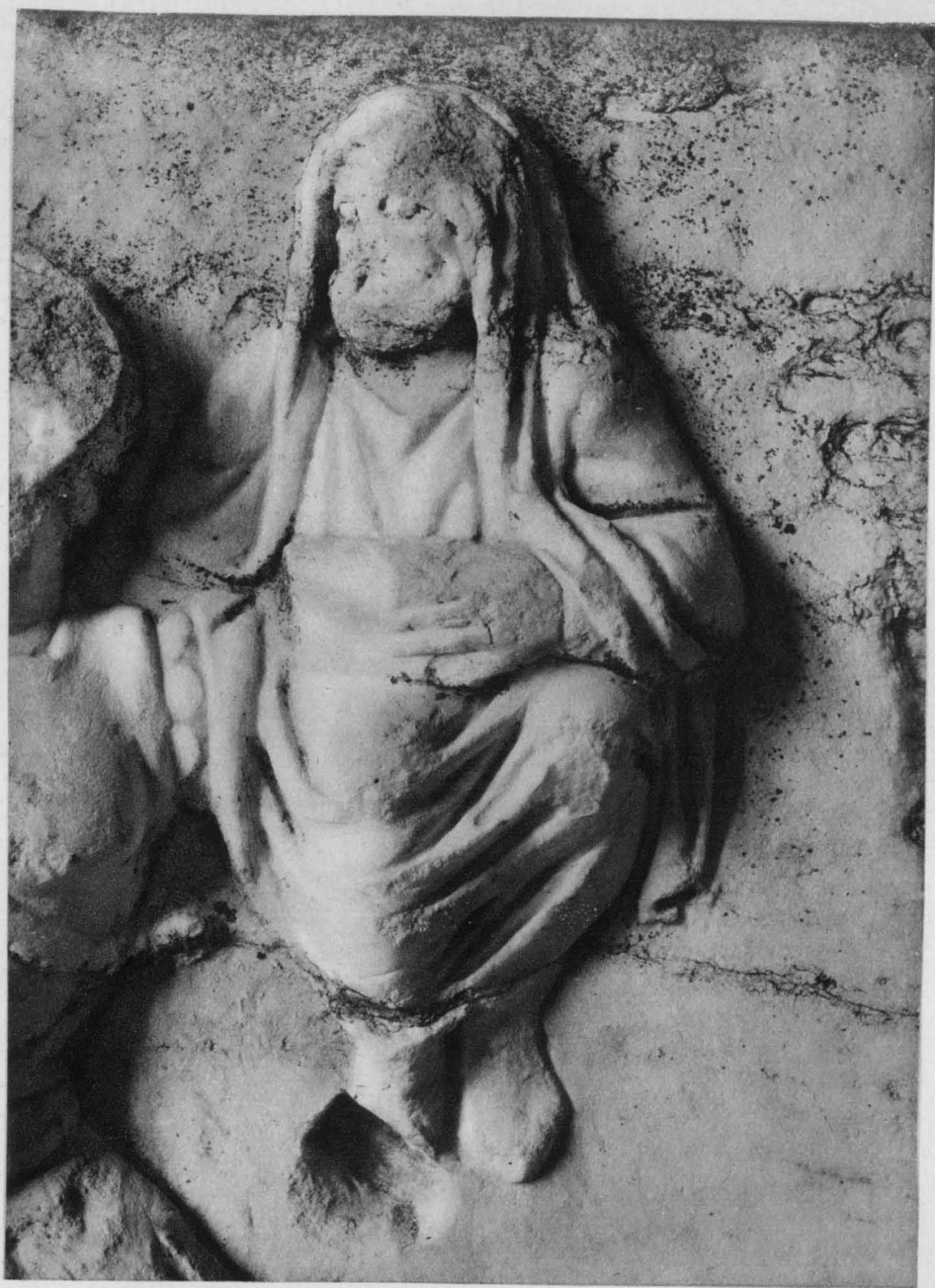
*a*



*b*









a



b





BIBLIOTHEQUE  
LYON  
SALOMON-REINACH