



HAL
open science

À propos du groupe statuaire impérial du théâtre de Bulla Regia. L'apport de la documentation épigraphique à l'analyse iconographique

Gabriel De Bruyn

► To cite this version:

Gabriel De Bruyn. À propos du groupe statuaire impérial du théâtre de Bulla Regia. L'apport de la documentation épigraphique à l'analyse iconographique. *Kentron. Revue pluridisciplinaire du monde antique*, 2016, 32, pp.85-112. 10.4000/kentron.828 . hal-01774105

HAL Id: hal-01774105

<https://hal.science/hal-01774105>

Submitted on 21 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

À propos du groupe statuaire impérial du théâtre de Bulla Regia. L'apport de la documentation épigraphique à l'analyse iconographique

Gabriel de Bruyn



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/kentron/828>

DOI : 10.4000/kentron.828

ISSN : 2264-1459

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 85-112

ISBN : 978-2-84133-840-5

ISSN : 0765-0590

Ce document vous est offert par Université de Caen Normandie



Référence électronique

Gabriel de Bruyn, « À propos du groupe statuaire impérial du théâtre de Bulla Regia. L'apport de la documentation épigraphique à l'analyse iconographique », *Kentron* [En ligne], 32 | 2016, mis en ligne le 10 mai 2017, consulté le 17 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/kentron/828> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/kentron.828>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

À PROPOS DU GROUPE STATUAIRE IMPÉRIAL
DU THÉÂTRE DE BULLA REGIA.
L'APPORT DE LA DOCUMENTATION ÉPIGRAPHIQUE
À L'ANALYSE ICONOGRAPHIQUE

« Traditionnellement, sources épigraphiques et sources iconographiques demeurent le plus souvent, en dépit de leur complémentarité, étudiées séparément. Des salles de nos musées aux rayons de nos bibliothèques, documents sculptés et documents inscrits forment des ensembles disjoints »¹. Ce constat établi par Sandrine Agusta-Boularot et Emmanuelle Rosso dans l'introduction d'une série de colloques intitulés *Signa et tituli*² n'est pas récent puisqu'il était déjà formulé avec insistance dans les années 1980, alors que paraissaient nombre d'études consacrées aux portraits impériaux³. Ainsi, dans un article de 1980, Jean-Charles Balty déplorait l'absence de relevés épigraphiques dans les monographies dédiées à l'iconographie impériale, et il estimait que ces études iconographiques « essentiellement artistique[s] ignor[aient] délibérément l'un des volets du diptyque »⁴. Les statues et leurs *tituli* étaient, en effet, « des éléments conçus ensemble comme les deux volets d'un même message, indissociables dès la première formulation »⁵.

Progressivement, les volumes de la collection « Das Römische Herrscherbild »⁶ ont intégré de courts chapitres recensant les inscriptions, mais sans véritablement les exploiter, faute d'avoir rénové leur approche méthodologique globale. Il faut bien admettre qu'il est rare de disposer à la fois de portraits ou de statues et de leurs dédicaces, car les sculptures sont presque toujours découvertes dépourvues de leurs

1. Agusta-Boularot & Rosso 2015a, 13.

2. *Ibid.* ; Agusta-Boularot & Rosso 2015b.

3. Voir par exemple Stichel 1982, Lahusen 1983, Pekáry 1985 et, un peu plus récemment, Evers 1994.

4. Balty 1980, 270 ; 277.

5. Agusta-Boularot & Rosso 2015a, 13.

6. Cette importante collection produite par l'école allemande a été publiée entre 1939 et 2013. Elle comporte notamment dix volumes qui répertorient les portraits des empereurs romains, classés en types selon la méthode de la *Kopienkritik* : Wegner 1939 ; Gross 1940 ; Wegner 1956 ; Daltrop *et al.* 1966 ; Wiggers & Wegner 1971 ; Wegner 1979a ; L'Orange 1984 ; Boschung 1989 ; Boschung 1993 ; Hertel 2013.

bases et inversement. D'importants travaux ont été menés au cours des dernières décennies sur les dédicaces de statues, mais ils n'intègrent que rarement les statues elles-mêmes⁷. L'étude récente de Sandrine Agusta-Boularot intitulée « Statues des dieux, statues des hommes. La mention de statues dans les inscriptions de Gaule Narbonnaise »⁸ illustre ainsi les difficultés que l'on peut rencontrer lorsqu'il s'agit de croiser l'étude des statues et celle des dédicaces : en effet, aucune des inscriptions qu'elle étudie n'a pu être mise en relation avec une statue.

Dans ces conditions, il peut sembler illusoire de chercher obstinément à réconcilier deux approches méthodologiques, l'une iconographique et l'autre épigraphique, qui peinent à trouver des sources exactement concordantes s'agissant des statues. Pourtant, même s'il est souvent impossible d'étudier une statue et sa dédicace, pourquoi faudrait-il renoncer à confronter statues et dédicaces, lorsqu'elles concernent un même personnage ? Dans cette perspective, cet article propose, à partir de l'exemple d'un groupe statuaire découvert à Bulla Regia (*Hammam Derradji*), en Afrique Proconsulaire, quelques pistes de réflexion sur l'utilisation des sources épigraphiques, lorsqu'il s'agit d'étudier un groupe statuaire dépourvu de toute dédicace.

Les quatre statues impériales du théâtre de Bulla Regia, conservées aujourd'hui au Musée du Bardo, constituent l'un des groupes statuaires le mieux préservés pour le II^e siècle de notre ère, car les sculptures n'ont été que peu endommagées. Il s'agit ainsi d'une situation privilégiée pour comprendre la mise en scène et le sens d'un groupe statuaire de l'époque antonine. La découverte de ces statues est relativement récente, le théâtre de Bulla Regia n'ayant fait l'objet de dégagements et de fouilles que dans les années 1950, sous la responsabilité de Mongi Boulouednine, qui en publia les résultats en 1957⁹. C'est lors de ces fouilles que furent découvertes les quatre statues, mais on ne dispose malheureusement pas d'informations sur le contexte précis de leur découverte. On sait seulement qu'elles furent trouvées dans un bon état de conservation dans deux salles orientales du théâtre : les deux statues impériales assises proviennent de la *Basilica* Est, et les deux statues féminines d'une salle de forme allongée, qui ne s'ouvre que sur la *Basilica* Est¹⁰.

La découverte de ces quatre statues en un même lieu a rapidement conduit leurs commentateurs à considérer qu'elles formaient un groupe. Il ne fait guère de doute que les deux statues masculines étaient conçues pour être exposées ensemble,

7. Alföldy 1979 ; Alföldy 1984 ; Zimmer 1989 ; Højte 2005. Quelques travaux néanmoins ont mené une étude conjointe des statues et des dédicaces : Rose 1997 ; Boschung 2002 ; Rosso 2006.

8. Agusta-Boularot 2015, 35.

9. Boulouednine 1957. Le théâtre de Bulla Regia a fait l'objet depuis cette publication d'une thèse de doctorat : Ksouri 2012.

10. Ces informations ont été recueillies par Neyla Attya-Ouertani auprès d'ouvriers ayant participé à la fouille : Attya-Ouertani 1984, 160.

de même que les deux statues féminines. Ces œuvres forment ainsi deux groupes cohérents au niveau des types iconographiques, des marbres utilisés, des dimensions et du style¹¹.

1. **Statue de Marc Aurèle** (*fig. 1*). Marbre blanc à grain fin de Proconnèse; h. 1,70 m, l. 0,64 m, ép. 0,36 m; Musée national du Bardo, inv. 3654. L'état de conservation est plutôt bon : la tête est restaurée; les lemnisques de la couronne ainsi que la pointe du nez sont brisés; le bras gauche et une grande partie du bras droit manquent, le drapé est endommagé en plusieurs endroits.

2. **Statue de Lucius Verus** (*fig. 2*). Marbre blanc à grain fin de Proconnèse; h. 1,70 m, l. 0,64 m, ép. 0,36 m; Musée national du Bardo, inv. 3653. L'état de conservation est lui aussi satisfaisant : la tête est restaurée; la pointe du nez, les deux mèches inférieures de la barbe et les lemnisques de la couronne sont endommagés; le bras gauche et l'avant-bras droit qui était rapporté manquent.

Les deux empereurs sont représentés de façon pratiquement identique, assis de face, entièrement nus à l'exception d'un drapé posé sur les épaules, leur tête supportant une lourde couronne laurée et gemmée. Le dos, l'arrière de la tête et le dessus de la couronne des deux statues sont très peu travaillés, ce qui indique probablement qu'elles étaient disposées dans des niches. On remarque également au niveau des cuisses un plan d'attente suggérant soit qu'il manque la partie inférieure des deux statues, qui était sculptée séparément, soit que leur lieu d'exposition, peut-être en hauteur, empêchait la vue de ce plan comme le propose Neyla Attya-Ouertani¹².

3. **Statue de Lucille** (*fig. 3*). Marbre blanc à moyens cristaux du type des Cyclades; h. 1,75 m, l. 0,60 m, ép. 0,20 m; Musée national du Bardo, inv. 3655. La statue est très bien conservée, même si l'on peut constater des restaurations modernes en plusieurs endroits – notamment en haut du bras, au niveau de la main droite, sur les plis de la *stola* et en haut de la torche. La princesse et impératrice se présente debout, de face, en appui sur la jambe droite, tandis que la gauche est libre. Elle est vêtue d'une longue *stola* qui ne laisse découvertes que les extrémités des pieds et d'un ample manteau qui lui couvre la tête; de la main droite, elle tient une longue torche autour de laquelle s'enroule un serpent, et de la main gauche des capsules de pavot.

4. **Statue de Faustine la Jeune / Crispine** (*fig. 4*). Marbre blanc à gros cristaux du type des Cyclades; h. 1,78 m, l. 0,60 m, ép. 0,20 m; Musée national du Bardo, inv. 3656. Cette statue se trouve dans un bon état de conservation en dépit d'une

11. Je n'ai pu examiner directement que les deux statues masculines. On trouvera toutefois dans la thèse de Neyla Attya-Ouertani des descriptions et commentaires détaillés des quatre statues (Attya-Ouertani 1984, 159-210). On trouvera les principales références bibliographiques sur le groupe statuaire dans Deppmeyer 2008, 272.

12. Attya-Ouertani 1984, 169.



Fig. 1 – Statue de Marc Aurèle, Tunis, Musée du Bardo (cliché G. de Bruyn)

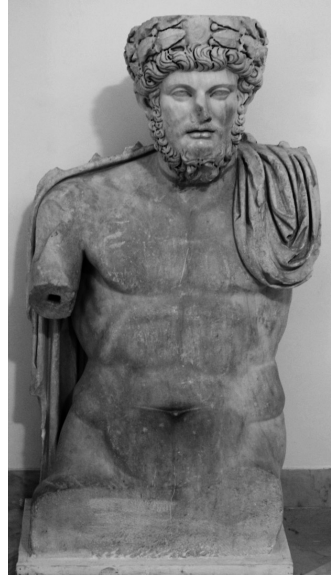


Fig. 2 – Statue de Lucius Verus, Tunis, Musée du Bardo (cliché G. de Bruyn)

fêlure au côté gauche et de restaurations modernes au niveau de la main droite et de la torche. L'impératrice est représentée debout, de face, en appui sur la jambe droite, la gauche étant libre. Elle est vêtue d'une longue *stola* qui ne laisse découvertes que les extrémités des pieds et d'un ample manteau qui lui couvre la tête, ceinte en outre d'un diadème; de la main droite, elle tient une longue torche et de la main gauche, elle retient le pan de son manteau.

Les deux statues féminines, représentées avec les attributs de Cérés, présentent de grandes similitudes: les dimensions, le type iconographique, les attitudes et les gestes sont pratiquement identiques, et, comme pour les deux statues d'empereurs, le dos est plat. D'après Neyla Attya-Ouertani, les deux statues possèdent « les mêmes caractéristiques techniques » et « il est donc logique qu'elles aient été faites dans un même atelier, probablement local »¹³. Néanmoins, outre les attributs qui diffèrent, quelques caractéristiques techniques distinguent les deux effigies féminines, notamment les plis des drapés – qui sont bien plus accentués sur la statue de Lucille –, de même que les sillons creusés sur la flamme de sa torche.

13. Attya-Ouertani 1984, 205. Parmi les détails techniques qui rapprochent les deux statues, on peut citer « les volumes très plats, le manque d'épaisseur, la façon de relier la torche au corps, la manière de rendre les mains et les doigts, de dessiner les plis de la *stola* et de travailler la plinthe » (*ibid.*, 169).



Fig. 3 – Statue de Lucille,
Tunis, Musée du Bardo
(source : Braemer 1982)

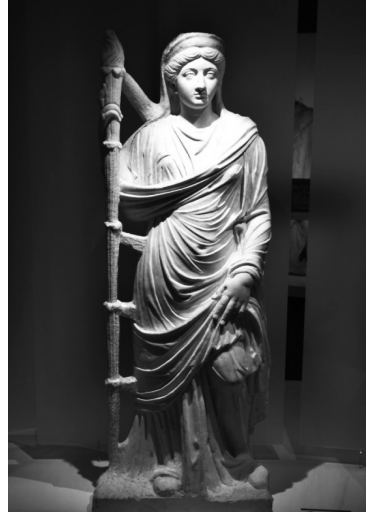


Fig. 4 – Statue de Faustine la Jeune /
Crispine, Tunis, Musée du Bardo
(cliché Alexander Van Loon,
Wikimedia commons)

Aucune des inscriptions découvertes dans le théâtre n'a pu être mise en relation avec l'une quelconque de ces quatre statues. De ce fait, les études qui se sont intéressées à ce groupe statuaire se sont contentées d'une analyse iconographique traditionnelle, essayant d'appréhender ces œuvres par le biais de classements typologiques et de comparaisons avec les sculptures découvertes en Afrique et dans l'ensemble de l'Empire. Cette approche s'est révélée plutôt décevante, car elle aboutit à des résultats contradictoires qui ne permettent pas de comprendre la configuration et la signification de ce groupe statuaire impérial. L'étude conjointe des dédicaces impériales découvertes dans la région apporte des éléments utiles permettant de mieux cerner l'identité des personnages représentés, la date d'érection du groupe et le sens de ces images dans leur contexte monumental.

L'identification et la classification des portraits : les limites de la *Kopienkritik*

L'identification des personnages représentés par ces quatre statues constitue à l'évidence un préalable indispensable ; mais, sur ce point, la méthode traditionnelle appelée *Kopienkritik* a montré certaines limites¹⁴. À l'origine, la *Kopienkritik*

14. Sur cette méthode, voir les remarques d'un de ses défenseurs actuels, Fittschen 2010.

(« critique des copies ») est une méthode, mise au point au XIX^e siècle, visant à identifier parmi les copies romaines les différentes répliques d'un original grec, le plus souvent perdu. Cette méthode, d'abord réservée à la statuaire idéale, fut appliquée par l'historiographie allemande principalement aux portraits impériaux à partir des années 1930 et surtout après les années 1970-1980. Appelée aussi dans ce cas *Lockenzählenmethode* (ou « méthode du décompte des mèches ») en raison du caractère souvent déterminant de la coiffure, son principe découle du processus de fabrication des portraits impériaux, lesquels, loin d'être les créations autonomes d'artistes, sont des copies d'un prototype officiel appelé *Urbild* : des moulages sont envoyés dans les ateliers, dans lesquels les sculpteurs les reproduisent de façon mécanique et, en principe, à l'identique.

Pour les tenants de cette méthode, l'identification d'un portrait dépend strictement de sa conformité typologique avec son modèle (l'*Urbild*). Les portraits qui présentent une simple ressemblance avec un empereur ou un membre de la famille impériale sont exclus du corpus¹⁵, parce qu'on ne peut pas être certain de leur identité. Cette méthode fondamentale a largement contribué à mieux comprendre la diffusion de l'image du pouvoir et a mis fin au chaos qui régnait auparavant dans l'iconographie impériale, confondant les portraits de l'empereur et le phénomène appelé *Zeitgesicht* (« visage d'époque »)¹⁶. Cette méthode a néanmoins fait l'objet depuis une vingtaine d'années environ de sévères critiques, surtout de la part de chercheurs anglo-saxons¹⁷. Si quelques-unes de ces critiques relèvent de la caricature, certaines autres, cependant, ont illustré avec pertinence des limites de la *Kopienkritik* appliquée aux portraits impériaux, en particulier lorsque, en présence d'un portrait assurément impérial, on peine à le situer précisément dans une typologie établie, comme c'est le cas de trois des quatre statues impériales de Bulla Regia.

L'identité des deux empereurs ne pose pas *a priori* de difficulté particulière. On reconnaît sans peine, en effet, les traits de Marc Aurèle et de Lucius Verus. Le type statuaire et le format colossal des deux œuvres écartent, selon toute vraisemblance, l'hypothèse de *Zeitgesichter*, ces portraits de notables qui imitent celui de l'empereur. Néanmoins, le classement typologique de ces portraits ne fait pas l'unanimité au sein de la critique.

S'agissant de l'effigie de Marc Aurèle, Max Wegner a tout d'abord considéré qu'il s'agissait d'une variante des premiers types utilisés au début du règne (type 3)¹⁸, alors que Klaus Fittschen l'a classée parmi les copies du type 4, dont il date l'*Urbild*

15. Voir Rosso 2006, 13-14.

16. Sur le *Zeitgesicht*, voir Zanker 1982.

17. Voir Fittschen 2010, 222-224.

18. Wegner 1979b, 177.

de 176¹⁹ ; enfin, Marianne Bergmann estime qu'il s'agit d'une *Klitterung* – c'est-à-dire d'un portrait hybride – dont la coiffure se rapporterait au type 3 et la barbe au type 4²⁰. La proposition de Klaus Fittschen est celle qui emporte le plus la conviction, comme le souligne Neyla Attya-Ouertani, même s'il faut bien reconnaître que notre tête ne reproduit pas exactement le type et ne s'intègre donc pas rigoureusement au sein d'un classement typologique précis²¹.

Le portrait de Lucius Verus, selon Max Wegner, correspond dans l'ensemble au *Haupttypus* de cet empereur, bien qu'il ne le reproduise pas avec exactitude²². Klaus Fittschen le considère comme une réplique du type de 166, et Marianne Bergmann ne croit pas qu'il s'agisse d'un portrait posthume²³. Cette dernière conclusion s'avère néanmoins surprenante : elle implique, en effet, que les deux statues assises ne sont pas contemporaines, ce qui semble hautement improbable compte tenu de l'exacte correspondance des types statuaires, des dimensions, des matériaux et du lieu de découverte.

Ces deux portraits impériaux représentent donc incontestablement Marc Aurèle et Lucius Verus, quoique aucun des deux – et tout particulièrement le second – ne trouve une place entièrement satisfaisante dans les typologies établies par l'historiographie allemande. Ils illustrent ainsi certaines limites de la *Kopienkritik*, liées non pas tant à la méthode en elle-même qu'à la nature de la documentation, car le sculpteur a manifestement pris quelques libertés avec les modèles importés de Rome, des libertés qui sont souvent interprétées comme des manifestations d'un caractère provincial²⁴.

Le type statuaire des deux statues féminines, qui évoque Cérès, est fréquemment adopté pour figurer les impératrices, bien qu'il ne leur soit aucunement réservé²⁵. Dans le cas de ces deux statues, ce sont donc les portraits et le contexte de découverte qui permettent de reconnaître des membres de la *domus Augusta*.

19. Fittschen 1977, 552. Sur le type 4, voir Fittschen & Zanker 1985, 75.

20. Bergmann 1978, 42.

21. Attya-Ouertani 1984, 166.

22. Wegner 1980, 64. Baratte 1983, 794, note également que le portrait de Lucius Verus s'éloigne de façon décisive du prototype.

23. Fittschen 1977, 552 ; Bergmann 1978, 42.

24. La notion de provincialisme apparaît cependant complexe. Balty 2006, 231-232, met en garde contre la tentation « de juger du caractère provincial de certaines œuvres à cause de leur seule médiocrité : l'un ou l'autre atelier de Rome ne faisait pas nécessairement mieux parfois ». Pour Baratte 1983, 794, le portrait de Lucius Verus du théâtre de Bulla Regia illustre bien certains caractères provinciaux, comme la tendance à la simplification, mais ces derniers n'impliquent pas nécessairement que le portrait s'écarte du prototype officiel, le portrait du même empereur découvert à Thugga (fig. 5) en reprenant fidèlement tous les éléments tout en en modifiant la composition. Sur le caractère « provincial » de certains portraits impériaux, voir *ibid.*, 812-815, et Zanker 1983.

25. Voir les remarques de Fejfer 2008, 331-351.

Si l'identité d'une des deux statues féminines ne pose guère de problème puisqu'on y reconnaît un portrait de Lucille, la fille de Marc Aurèle et l'épouse de Lucius Verus, dont la coiffure est, en effet, caractéristique du type qui servit à représenter l'*Augusta* à partir de son mariage en 164 / 165²⁶, l'identité de la seconde apparaît bien équivoque. Deux bandeaux larges et épais, séparés par une raie médiane, encadrent le visage et descendent bas sur les oreilles, les couvrant au tiers, notamment à droite; sur le bandeau de gauche uniquement, quatre ondulations sont dessinées. Marianne Bergmann, Max Wegner et Klaus Fittschen y ont reconnu le type de l'épouse de Commode, Crispine, diffusé à partir de 178 et représenté notamment par un portrait conservé à Rome au Museo Nazionale Romano²⁷. Toutefois, ayant procédé à un examen minutieux de la statue, Neyla Attya-Ouertani estime que les traits se rapprochent davantage de ceux de Faustine la Jeune et qu'ils rappellent le premier type de l'épouse de Marc Aurèle qu'illustre notamment un portrait du Musée du Capitole²⁸. Cette identification était, du reste, la première proposition de Klaus Fittschen, avant qu'il se ravise²⁹. Il faut bien reconnaître que la coiffure comporte certains éléments caractéristiques des portraits de Crispine, tandis que d'autres évoquent davantage ceux de Faustine: la vue de face plaide ainsi en faveur de Crispine, mais le traitement du profil, notamment le gauche, correspond davantage à Faustine la Jeune, dont on retrouve le nez droit et pointu, le menton saillant, les yeux globuleux et, pour la coiffure, les quatre ondulations caractéristiques du bandeau³⁰. Cette statue pose en définitive les mêmes problèmes que celles de Marc Aurèle et de Lucius Verus: elle résiste à un classement typologique précis. D'après Neyla Attya-Ouertani, l'origine provinciale de ces statues ainsi que leur destination dans l'édifice pourraient expliquer les libertés prises avec les modèles diffusés par le pouvoir³¹.

Si la *Kopienkritik* ne résout pas de façon suffisamment convaincante la question de l'identité de la seconde statue féminine, l'étude du contexte épigraphique permet de suggérer l'identification la plus plausible et probable. Les provinces d'Afrique du Nord ont, en effet, livré un nombre important d'inscriptions, notamment

26. Bergmann 1978, 42; Wegner 1980, 104; Fittschen 1982, 47.

27. Museo Nazionale Romano / Museo del Terme, inv. n° 108601.

28. Attya-Ouertani 1984, 201-202. C'est également l'identification retenue par Bejor 1979, 44. Parmi les répliques connues du type 1 de Faustine la Jeune qui semblent assez proches de notre exemplaire de Bulla Regia, on citera le portrait du Musée du Capitole, que l'on retrouve sur un groupe représentant Faustine la Jeune et Marc Aurèle sous les traits de Vénus et Mars (inv. n° 652).

29. Fittschen 1977, 85; Fittschen 1982, 47.

30. Attya-Ouertani 1984, 201-202. On pourra aussi noter la manière dont la coiffure dissimule une partie de l'oreille, alors que celle-ci est habituellement bien dégagée sur les portraits de Crispine.

31. *Ibid.*, 202. Par exemple, le fait que seul le bandeau gauche du portrait de Crispine / Faustine la Jeune présente des ondulations pourrait s'expliquer par sa situation sur l'un des côtés de la *scaenae frons*: seul le profil gauche devait être bien visible par les spectateurs.

des bases de statues, dédiées aux empereurs de la dynastie antonine ainsi qu'aux membres de leur famille³². Toutes ces dédicaces indiquent de manière explicite – sauf lacunes – l'identité des personnages honorés, ce qui donne une assez bonne idée de la diffusion de l'image des différents membres de la *domus Augusta*. Or, si l'on recense les inscriptions qui témoignent de la diffusion de l'image de Crispine dans les provinces africaines, le résultat apparaît particulièrement décevant : seules une base de statue provenant de Thamugadi (Numidie) et deux dédicaces pour le salut de Commode et de Crispine découvertes à Theveste (Afrique Proconsulaire) et à Sabratha (Tripolitaine) nous sont connues³³. En outre, aucun autre portrait de l'*Augusta* n'a jusqu'alors été découvert dans cette région de l'Empire. Ces éléments suggèrent que l'image de Crispine fut peu diffusée dans les provinces africaines, à tout le moins sous la forme de statues ou d'inscriptions honorifiques. À l'inverse, l'image de Faustine la Jeune et celle de Lucille semblent avoir été plus largement répandues en Afrique du Nord, comme en témoignent les dédicaces et les portraits bien identifiés : nous connaissons ainsi quatre autres portraits et huit dédicaces – dont sept bases de statues – pour Faustine la Jeune³⁴ et neuf autres portraits ainsi que quatre inscriptions se rapportant à des statues de Lucille³⁵. À en juger d'après la documentation épigraphique, il serait donc bien plus probable qu'il s'agisse d'une statue de Faustine la Jeune, même si ces quelques données quantitatives ne peuvent pas, à elles seules, être déterminantes. Une datation précise du groupe statuaire pourrait néanmoins conforter cette conclusion.

La datation du groupe statuaire : des propositions peu vraisemblables au regard de la documentation épigraphique

Puisque la datation d'un groupe statuaire dépend en grande partie de sa configuration, et comme l'identité d'une des statues impériales de Bulla Regia est discutée,

32. On pourra se reporter aux recensements effectués par Hurllet 2000, 314-325. Voir également de Bruyn 2014, 123-125.

33. *CIL*, VIII, 2366 (Thamugadi) ; *ILAlg*, I, 3032 (Theveste) ; *IRT* 2 (Sabratha).

34. Portraits (seule la référence bibliographique la plus récente est indiquée) : Carthago (Deppmeyer 2008, 479, kat. 263) ; Lepcis Magna (*ibid.*, 288, kat. 137), Thamugadi (*ibid.*, 298, kat. 143), Verecunda (*ibid.*, 313, kat. 152). Dédicaces de statues : *AE*, 2008, 1626 (Cillium) ; *CIL*, VIII, 5525 (Thibilibis) ; *CIL*, VIII, 12289 (Bisica Lucana) ; *CIL*, VIII, 26532 (Thugga) ; *IAM* 2, 2, 385 (Volubilis) ; *ILAfr*, 128 (Sufetula) ; *AE*, 2006, 1804 (Diana Veteranorum). Dédicace *pro salute* : *CIL*, VIII, 14427 (*Gasr Meznar*).

35. Portraits : Calama (Varner 2004, 271, n° 6.8), Carthago (Alexandridis 2004, 197, n° 212), Lepcis Magna (Fittschen 1982, 79, n° 4) ; Deppmeyer 2008, 288, kat. 137 ; Finocchi 2012, 53, n° 17) ; Madauros (Alexandridis 2004, 197, n° 211), Sabratha (Wegner 1980, 73), Thysdrus (Kersauson 1996, 278-279, n° 126). Dédicaces de statues : *AE*, 1913, 26 (Athiburos) ; *AE*, 1978, 840 (Belalis Maior) ; *IRT* 25c (Sabratha) ; *AE*, 1997, 1666 (Uchi Maius).

les propositions de datation varient selon les spécialistes. En outre, si certains, mettant en avant l'unité stylistique de l'ensemble du groupe, considèrent que les quatre statues furent érigées en même temps³⁶, d'autres ont émis l'hypothèse que les deux statues féminines pourraient ne pas être contemporaines. Ainsi, selon Anetta Alexandridis, la statue qu'elle identifie à Crispine a pu être ajoutée plus tard – idée que défendait déjà François Braemer dans un article publié en 1982³⁷.

Parmi les propositions de datation, celle de Hans Joachim Kruse est certainement la moins pertinente; il estime, en raison de la présence du serpent autour de la torche, que la statue de Lucille est funéraire, ce qui le conduit à dater le groupe statuaire des années 182-185/187³⁸. Toutefois, comme l'a souligné Anetta Alexandridis notamment, le type iconographique de la statue de Lucille n'est nullement réservé aux défuntes, et il paraît inconcevable, en outre, que les notables de Bulla Regia aient honoré et représenté la sœur de Commode après son *abolitio memoriae*³⁹. Bannie à Capri en 182 pour avoir été mêlée à un complot contre Commode⁴⁰, Lucille fut exécutée la même année, et sa mémoire fut condamnée, ce qui impliquait l'effacement de son nom sur les inscriptions et la destruction, la mutilation ou le retrait de ses portraits⁴¹. La date de 182 constitue donc pour la statue de Lucille un *terminus ante quem* peu discutable, accepté d'ailleurs par la majorité des spécialistes et que beaucoup retiennent également pour l'ensemble du groupe statuaire.

Le débat porte davantage sur le *terminus post quem*, même si l'on peut avancer avec certitude que le groupe n'est pas antérieur à 161, date de l'avènement de Marc Aurèle et de Lucius Verus comme Augustes, et même à 164, date du mariage de Lucille et Lucius Verus. Pour affiner le *terminus post quem*, il faut s'en remettre au type du portrait de Marc Aurèle, ou bien à la présence éventuelle de Crispine au sein du groupe. Le portrait de Marc Aurèle, en premier lieu, correspond surtout au

36. C'est la thèse défendue notamment par Bergmann 1978, 42, Attya-Ouertani 1984, 207, et Fuchs 1987, 178, qui insistent sur l'unité de style entre les deux statues masculines et les deux statues féminines.

37. Alexandridis 2004, 198, n. 2; Braemer 1982, 165, et Braemer 1990, 185. Cette hypothèse a été reprise ensuite par Hurllet 2000, 321, n. 90. Pour François Braemer, d'ailleurs, les deux statues féminines n'ont aucun rapport avec les statues masculines, ce qu'il justifie par les différences de dimensions et d'attitudes. Cet argument ne semble toutefois pas recevable puisqu'on connaît des groupes statuaires impériaux qui juxtaposent des effigies de différentes dimensions, de manière à figurer la hiérarchie au sein de la *domus Augusta*, comme c'est le cas du groupe statuaire du temple d'Auguste et de Rome sur le *forum vetus* de Lepcis Magna (voir en dernier lieu Rocco 2005).

38. Kruse 1975, 253.

39. Alexandridis 2004, 198.

40. Sur cette conspiration, voir Hekster 2002, 50-55.

41. Sur les traitements réservés aux portraits des *damnati*, voir Varner 2004. Un portrait de Lucille provenant de Guelma (Algérie) présente ainsi des traces de mutilation des organes sensoriels (*ibid.*, 271, n° 6.8). Deux dédicaces de statues ont également été martelées : *AE*, 1978, 840 (Belalis Maior) et *AE*, 1997, 1666 (Uchi Maius).

type 4; et même si l'on retient l'hypothèse d'une *Klitterung* des types 3 et 4, il est nécessairement postérieur à la création de l'*Urbild* du type 4, que Klaus Fittschen propose de dater de 176, année de la victoire remportée sur les Parthes⁴². Admettre la présence de Crispine dès l'origine dans le groupe statuaire conduirait à une datation pratiquement identique, car alors cet ensemble ne pourrait pas être antérieur au mariage contracté avec Commode en 178. Ces deux conclusions conduisent Klaus Fittschen à dater le groupe statuaire de Bulla Regia des années 178-182 – une datation finalement assez précise et admise par la majorité de la critique⁴³, y compris par Marianne Bergmann, laquelle estime pourtant que le portrait de Lucius Verus n'est pas un portrait posthume. Or, c'est bien l'un des corollaires de cette datation assez tardive : étant donné l'unité formelle et stylistique des statues de Marc Aurèle et de Lucius Verus, l'effigie du second ne peut être dans ce cas qu'une effigie posthume. En outre, cette datation implique une configuration plus large du groupe puisque, à cette époque, il aurait certainement compris une effigie de Commode et vraisemblablement aussi un portrait posthume de Faustine la Jeune⁴⁴. Pourtant, aucun morceau ni fragment d'une autre statue impériale appartenant à cette période n'a été découvert dans le théâtre, alors que les quatre statues conservées aujourd'hui ont été entreposées soigneusement dans la *Basilica* Est et la salle attenante.

L'identification et la datation des statues que proposent les savants allemands posent donc plusieurs difficultés non résolues. La seule présence de Crispine dans le groupe statuaire en fait un ensemble très original puisqu'on ne connaît pas d'autre groupe équivalent⁴⁵. Toutefois, le principal obstacle à la datation retenue par Klaus Fittschen est probablement la présence d'une effigie du *divus* Lucius Verus à une date aussi tardive, soit près de dix ans après sa mort, intervenue en 169. L'image et la mémoire de cet empereur ne jouent, en effet, pratiquement aucun rôle dans le discours impérial des années 170-180, alors que Marc Aurèle assume d'abord seul le pouvoir jusqu'en 177, puis, dans le cadre d'une corégence, avec son fils Commode jusqu'à sa mort en 180⁴⁶. Il est certes honoré dans le cadre du culte impérial, mais il n'est plus l'objet de dédicaces de statues comme ont pu l'être Antonin le Pieux

42. Fittschen & Zanker 1985, 75.

43. Notamment par Fuchs 1987, 178. Attya-Ouertani 1984, 208, a préféré toutefois avancer une datation moins précise, mais plus prudente. Convaincue que l'une des statues féminines représente Faustine et non Crispine, elle se limite à la datation évoquée plus haut et définie par la présence de Lucille, soit les années 165-182.

44. C'est ce que suggère notamment Deppmeyer 2008, 274.

45. Le catalogue des groupes statuaires impériaux dressé par Korana Deppmeyer (*ibid.*) n'en recense aucun qui associe Commode ou Crispine à Lucius Verus.

46. Les monnaies dédiées au *Divus Verus* (*RIC*, III Marcus Aurelius 596, 1497-1499, 1507-1512) sont peu nombreuses au regard de celles que l'on connaît pour le *Divus Antoninus Pius* (*RIC*, III Marcus Aurelius 429-442, 1262-1274) ou le *Divus Aurelius* (*RIC*, III Commodus 264-273, 654-664).

ou Marc Aurèle après leur mort⁴⁷. À l'exception de trois bases de statue, toutes les dédicaces en l'honneur de Lucius Verus en Afrique du Nord sont antérieures à sa mort, survenue en janvier 169, et s'agissant des trois hommages posthumes, ils intervinrent peu de temps après⁴⁸. Ainsi, une base de statue découverte à Cuicul lui fut consacrée quelques mois après sa mort, entre février et décembre 169⁴⁹. De même, une dédicace de Limisa qui évoque probablement l'érection de deux statues en l'honneur de Marc Aurèle et du *divus* Verus peut être datée de la fin de l'année 169 ou de 170⁵⁰. Le court intervalle de temps qui sépare la mort de l'empereur et l'érection de ces statues suggère qu'elles ont été promises par les évergètes de son vivant. Une dernière dédicace, plus tardive, commémore l'érection sur le forum de Thugga en 173 de deux statues colossales de Marc Aurèle et du *divus* Verus, promises par la flaminique Nanneia Instania Fida⁵¹. Cette dernière mourut cependant

47. On dénombre au moins onze dédicaces en l'honneur d'Antonin le Pieux divinisé : *CIL*, VIII, 1779 (Lares) ; *CIL*, VIII, 4588 (Diana Veteranorum) ; *CIL*, VIII, 9698 (Quiza) ; *CIL*, VIII, 23824 (*Aïn Ghechil*) ; *CIL*, VIII, 26526 (Thugga) ; *AE*, 1908, 10 (Lambaesis) ; *IAM* 2, 2 379 (Volubilis) ; *ILAFr*, 263 (Thuburbo Maius) ; *ILAlg*, I, 2084 (Madauros) ; *ILAlg*, II, 3, 7792 (Cucul) ; *ILPB* 522 (Siagu). Pour Marc Aurèle divinisé, on peut comptabiliser au moins sept dédicaces : *CIL*, VIII, 305 (Ammaedara) ; *ILAlg*, II, 3, 7800, 7798-7799 (Cucul) ; *ILAFr*, 129 (Sufetula) ; *CIL*, VIII, 26523 (Thugga) ; *CIL*, VIII, 11926 (Uzappa).
48. Pour l'Occident romain, on ne peut recenser que trois dédicaces extérieures aux provinces africaines. *CIL*, XII, 5384 (Tolosa, Gaule Narbonnaise) : *Divo [Vero], / fra[tri] / Imp[er]at[or]is / [Ca]esar[is] M[arci] Aur[eli]* / *[Anto]nin[us] Aug[ust]i*. *CIL*, III, 1450 (Sarmizegetusa, Dacie) : *Divo Vero, Parth[ico] Max[imo], fratri / Imp[er]atoris Caesaris M[arci] Aureli Antonin[us] Aug[ust]i, / Armeniac[us], Medic[us], Germ[anicus], Parth[ic] max[im]i, / tribunic[us] potestatis XXVI, imp[er]atoris V, p[at]ris p[at]riae, / co[n]s[ul]is III, proco[n]s[ul]is. / Colonia Vlpia Traian[us] Aug[usta] Dac[ica] / Sarmizegetusa*. Cette dédicace peut être précisément datée de la fin de l'année 171 par les nombres des puissances tribunicienne et des salutations impériales. *CIL*, II, 6081 (Tarraco, Hispania citerior) : *Divo [Vero], / divi Pii [fil]io], / [--- au]reis adorn[ato] status ? --- / [---]ii Philetus [---] / [--- O]viniu[s]---*.
49. *ILAlg*, II, 3, 7794 : *Divo Vero, fra[tri] / Imp[er]atoris Caes[aris] M[arci] Aureli / Anto[ni]ni Aug[ust]i, / Arm[eni]aci, Med[ici], Parth[ic] max[im]i, pontif[ic] / max[im]i, tr[ib]unicia pot[estate] XXIII, imp[er]atoris V, co[n]s[ul]is III, p[at]ris p[at]riae. / C[aius] Iulius Cre[n]scens Didius Crescentianus, equo publico ab Imp[er]atore exorna[tus], fl[amen] p[er]p[et]uus IIII col[oniarum] Cirt[ensium] et Cuic[ulitanorum], pont[ifex], / omnibusq[ue] honoribus in V col[oniarum] funct[us], / statuam quam ex HS III (milibus) n[on]nullam ex libera[litate] sua promisit ampliata pecunia in basilica Iulia quam a solo pecunia / sua extruxit posuit idemque dedicavit*.
50. *AE*, 2004, 1695 : *[Imp[er]atori Caes[ari], divi Antonini [f]ilio, divi] / Veri P[arth]ic maximi fratri, / divi Ha[driani nep]oti, divi Traia[ni] Part[ic] pron[ep]oti, divi Nervae] / [abnep]oti, M[arco] Aurelio Anton[ino] Aug[usto], / [Armeniaco, Medico, Parth]ico ma[ximo], pontif[ic] maximo, tr[ib]unicia pot[estate] / [XXIII (?), imp[er]atori V, co[n]s[ul]is III, p[at]ri] p[at]riae, e]t divo / [Vero Parthico Aurelio] fratri / [--- sta]tuas / [duas (?)] ---rum / [---]S / [---]A / [--- Feli]x (?) / [---*
51. *CIL*, VIII, 26529 : *Divo Ver[o], fratri / [Imp[er]atoris] Caes[aris] M[arci] Au[r]eli Antonini / [Au]g[ust]i, [-] Armeni[a]ci, Medici, Par[ic] maximi, Germanici, / [p]ont[if]icis max[im]i, t[ri]b[un]ic[us] potest[ate] XXVII, / [i]mp[er]atoris VI, cons[ul]is III, p[at]ris p[at]riae, proco[n]s[ul]is. / Nanneia*

avant la réalisation de sa promesse, qui échet à son héritier au second degré, des circonstances qui ont sans doute entraîné un certain retard dans son exécution. Selon Walid Ben Akacha, les deux statues colossales ont probablement été promises en 168 à l'occasion de l'érection du Capitole⁵². Les trois statues élevées en l'honneur du *divus* Verus furent donc, selon toute vraisemblance, promises avant sa mort ; en effet, les évergètes étaient, en principe, tenus de respecter leurs engagements, même s'il était parfois possible de les amender⁵³.

Les bases de statue découvertes à Cuicul et à Thugga sont sensiblement les mêmes pour Marc Aurèle et le divin Verus. La scénographie des statues ne devait pas particulièrement distinguer le *divus* de l'empereur régnant, de la même manière que les deux statues de Bulla Regia ne présentent pas de différence significative propre à suggérer une différence de statut. Pourtant, de nombreux procédés permettaient de hiérarchiser les figures impériales et de distinguer les *divi*, les empereurs régnants et les princes ou princesses, qu'il s'agisse de l'emplacement des statues, de leur taille ou de leur type iconographique⁵⁴. Aucun de ces éléments ne permet à Bulla Regia de reconnaître une différence de statut entre Marc Aurèle et Lucius Verus : il est donc peu probable que le groupe statuaire ait été conçu entre la mort de Lucius Verus et celle de Marc Aurèle. Pour Korana Deppmeyer, le *terminus post quem* s'en trouve repoussé à l'année 180, date de la mort de Marc Aurèle⁵⁵. Mais à la lumière des témoignages épigraphiques, il semble exclu qu'on ait honoré le *divus* Verus à une date aussi tardive, car il ne jouait alors plus aucun rôle dans le discours dynastique ; à cette époque, le *divus* Aurelius est honoré et représenté seul. Les deux statues masculines appartiennent donc plus vraisemblablement aux années 164-169, à l'époque où Marc Aurèle et Lucius Verus partageaient l'exercice du pouvoir.

L'épigraphie africaine compte de nombreux exemples de groupes statuaires ou de dédicaces qui associent les deux co-empereurs entre 161 et 169⁵⁶, et si le portrait

In[st]ania Fida ob / honorem [fl]aminicatus / colossos [duos] quos ex HS XXX / mil[ibus] n[on]num prom[isit]. C[on]s[ul] (aius) Terentius / Iulianus pr[o] h[er]eres dedicavit.

52. Ben Akacha 2011, 618.

53. Une inscription de Cillium (AE, 2008, 1626) précise ainsi que l'évergète a complété sa promesse initiale, qui comprenait trois statues d'Antonin le Pieux, Marc Aurèle et Lucius Verus, en ajoutant un buste de Faustine la Jeune, sans doute après avoir reçu la nouvelle du mariage de cette dernière. Voir Naddari 2008.

54. Le groupe statuaire julio-claudien du *forum vetus* de Lepcis Magna montre bien comment les membres de la *domus Augusta* étaient hiérarchisés selon leur statut. Le divin Auguste et Claude étaient représentés tous les deux en Jupiter sur les rostres du temple d'Auguste et de Rome, mais si le premier portait une couronne radiée, le second portait la *corona civica* : le *divus* était ainsi clairement distingué de l'empereur régnant. Voir Boschung 2002 et Rocco 2005.

55. Deppmeyer 2008, 273. Cette hypothèse était déjà évoquée comme une possibilité par Braemer 1982, 164.

56. Par exemple sur les arcs honorifiques de Verecunda (CIL, VIII, 4206), Oea (IRT 232), Diana (CIL, VIII, 4591-4592) et Thamugadi (CIL, VIII, 2364).

de Marc Aurèle ne présentait pas des caractéristiques de son quatrième type, on aurait assurément daté le groupe statuaire de cette époque. Le principal obstacle à cette conclusion vient de la datation de l'*Urbild* du type 4 déterminée par Klaus Fittschen. Toutefois, la date de 176 qu'il avance ne fait pas l'unanimité des spécialistes. Certains, comme Emmanuelle Rosso, estiment plus probable qu'il ait été élaboré et diffusé dès 169, lorsque Marc Aurèle se retrouve seul Auguste⁵⁷. Si l'on retient cette hypothèse, une solution plus satisfaisante se profile concernant la datation du groupe de Bulla Regia. Tout comme les statues érigées à Cuicul, Limisa et Thugga, celles de Bulla Regia ont probablement été promises avant la mort de Lucius Verus, mais leur réalisation n'est intervenue qu'après sa disparition, probablement au tout début des années 170. Le sculpteur a pu ainsi intégrer des éléments appartenant au nouveau type des portraits de Marc Aurèle tout en conservant des traits caractéristiques du type 3, qui était vraisemblablement le projet initial.

Il reste à dater les deux effigies féminines et à s'interroger sur leur contemporanéité avec les deux statues masculines. La statue de Lucille, tout d'abord, appartient certainement aux années 164-182, mais l'examen de la documentation épigraphique et numismatique permet sans doute de proposer une datation plus resserrée. En effet, des six inscriptions latines dédiées à Lucille dans l'Occident romain, quatre proviennent d'Afrique du Nord, qui, toutes, peuvent être datées des années 164-169, c'est-à-dire la période pendant laquelle elle est l'épouse de Lucius Verus⁵⁸. S'agissant des monnaies qui représentent l'effigie de Lucille, aucune d'elles ne fut frappée sous le règne de Commode, entre l'avènement de ce dernier et l'*abolitio memoriae* de sa sœur. En fait, la plupart sont attribuables à une fourchette chronologique allant de 164 à 180, sans pouvoir être datées plus précisément, faute d'indices précis dans les légendes. Toutefois, même s'il existe quelques exemples bien attestés de monnaies provinciales frappées dans des ateliers monétaires orientaux après la mort de Lucius Verus, la majorité des frappes à l'effigie de Lucille appartient vraisemblablement aux années 164-169⁵⁹. Ces différents éléments montrent que l'image de l'*Augusta* fut essentiellement diffusée avant la mort de Lucius Verus et invitent à dater la statue de Bulla Regia certainement d'avant 180, et probablement même d'avant 169. Elle dut donc être érigée à la même époque que les deux statues masculines.

57. Rosso 2006, 463.

58. *CIL*, VIII, 27777 (Althiburos, Afrique Proconsulaire), *AE*, 1978, 840 (Belalis Maior, Afrique Proconsulaire), *IRT* 25c (Sabratha, Afrique Proconsulaire), *AE*, 1997, 1666 (Uchi Maius, Afrique Proconsulaire), *CIL*, III, 1307 (Ampelum, Dacie), *CIL*, VI, 360 (Rome). Sur la documentation épigraphique et statuaire relative à Lucille en Afrique du Nord, voir Mastino 1997, 123-127, et Hurlet 2000, 319, n. 81.

59. Yarroh 2012, 434. Des monnaies sont dédiées à Lucille à Byzance en 175, 177 et 178 (cf. *Roman Provincial Coinage* online database n^{os} 8703, 8704, 8706 et 8732). En revanche, l'atelier monétaire d'Alexandrie ne frappa des monnaies à l'effigie de Lucille qu'au cours des années 165-169.

En raison des difficultés à identifier précisément la statue de Faustine la Jeune / Crispine, il est malaisé d'en proposer une datation certaine. S'il s'agit de Faustine la Jeune, il est fort probable que sa statue a été commandée au même moment que les trois autres, c'est-à-dire à la fin des années 160, puisqu'elle semble destinée à faire pendant à celle de Lucille. Certes, les deux statues présentent de notables différences de facture, en particulier dans le rendu des drapés, mais ces différences ne suffisent pas pour qu'on puisse affirmer qu'elles ne sont pas contemporaines et qu'elles ne constituent pas un groupe, d'autant qu'elles partagent de nombreuses caractéristiques, déjà évoquées. Deux statues des Dioscures découvertes dans le théâtre de Lepcis Magna posent le même type de problème puisque, manifestement conçues pour être le pendant l'une de l'autre de chaque côté de la scène, elles n'ont pas été exécutées par la même main⁶⁰. De la même manière, les deux effigies féminines de Bulla Regia semblent correspondre à un même projet et sortent vraisemblablement d'un même atelier, même si elles n'ont pas été réalisées par le même artisan.

L'autre hypothèse d'identification implique, comme le suggère Anetta Alexandridis, que cette statue n'appartient pas au projet initial et qu'elle correspond à un élargissement ultérieur du groupe, qui ne put avoir lieu qu'à partir de 178. Selon François Braemer, il est même exclu que la statue de Crispine soit antérieure au début du III^e siècle, un jugement pour le moins surprenant, car on peine à comprendre les raisons qui auraient motivé sa représentation à l'époque sévérienne, bien après son assassinat en 188 sur ordre de Commode⁶¹. Après cette date, en effet, il semble totalement exclu qu'une cité provinciale ait choisi d'honorer et de représenter Crispine.

L'étude de la documentation épigraphique relative à l'image de la dynastie antonine en Afrique du Nord conduit, en définitive, à dater la réalisation d'au moins trois des quatre statues du théâtre de Bulla Regia du tout début des années 170, et la promesse de leur érection de la fin des années 160. Cette solution, qui offre l'avantage d'une plus grande cohérence avec la documentation épigraphique, correspond mieux, de surcroît, aux autres groupes statuaires antonins que nous connaissons⁶². Une approche croisée des images et des inscriptions conduit dans

60. Voir Caputo & Traversari 1976, 27-29, n^{os} 7-8, pl. 6-8.

61. Braemer 1982, 165 : « Le traitement accentué et expressif du visage de la Crispine, diadémée, fait penser à une mise en place de cette dernière pas avant le début du III^e siècle ». Les arguments de François Braemer, qui entend « remplacer les considérations historiques et philosophiques par l'examen des documents à la lumière des connaissances actuelles et des méthodes nouvelles d'analyse et de datation » (*ibid.*, 163), paraissent bien insuffisants pour proposer une datation aussi tardive. Si Septime Sévère a eu recours à l'image et à la mémoire de Commode pour conforter sa prise du pouvoir, la figure de Crispine ne lui était d'aucune utilité, et aucun document écrit ou figuré n'atteste de manière incontestable une telle résurgence de l'image de l'*Augusta* au début du III^e siècle.

62. Sur les groupes statuaires antonins, voir Fittschen 1999, 108 sq. ; Deppmeyer 2008, 170 sq.

ce cas à normaliser la documentation statuaire, alors que le recours à une méthode strictement iconographique aboutit à considérer le groupe de Bulla Regia comme une exception. Cette normalisation peut apparaître abusive, mais dans des cas comme celui-ci, où la *Kopienkritik* ne permet pas une classification rigoureuse des portraits et aboutit à des conclusions fragiles et peu pertinentes, la documentation épigraphique apporte un éclairage utile permettant d'orienter le choix vers une solution plutôt qu'une autre.

Discours sculpté et discours gravé

Puisqu'on postule la complémentarité des inscriptions et des statues, l'étude des premières devrait permettre d'éclairer celle des secondes et inversement, *signa* et *tituli* étant, en effet, deux expressions différentes d'un même discours formulé par le pouvoir central et les cités de l'Empire. Si aucune inscription n'a pu être directement mise en relation avec le groupe statuaire du théâtre de Bulla Regia, il devait néanmoins exister une dédicace qui s'y rapportait et contribuait à déterminer sa signification⁶³. Cette lacune n'est cependant pas insurmontable, car les cités d'Afrique Proconsulaire ont livré de nombreuses dédicaces impériales de l'époque antonine présentant des formulaires relativement stéréotypés qui nous renseignent sur les principales orientations du discours impérial⁶⁴. La plupart associent au nom de l'empereur trois grandes catégories d'informations : sa généalogie, qui fonde sa légitimité dynastique ; ses titres et pouvoirs, qui assoient sa légitimité institutionnelle ; ses surnoms tirés de ses victoires, qui établissent sa légitimité triomphale. Un examen attentif du groupe statuaire de Bulla Regia, replacé dans son contexte spatial, permet de retrouver ces trois grandes orientations du discours impérial, qui sont cependant hiérarchisées différemment.

En raison de son lieu de découverte, la plupart des savants qui ont porté leur attention sur ce groupe statuaire ont considéré qu'il appartenait certainement au

63. Dans le théâtre de Thugga, lui aussi décoré de statues de Marc Aurèle et Lucius Verus, inauguré en 168-169, pratiquement au même moment où l'on dut décider à Bulla Regia de consacrer un groupe statuaire à la dynastie antonine dans le théâtre, deux dédicaces identiques pour le salut des deux empereurs étaient fixées sur le portique de la *summa cavea* et sur la façade antérieure du théâtre (cf. Poinssot 1958, 30). *CIL*, VIII, 26528 : *Pro [sa]lute Imp(eratoris) C[a]es(aris) M(arci) Aure[li] Anto[nini] Aug(usti) [et L(uci) Aurel(i)] Veri Aug(usti), [Armenia]cor(um), [Med]icorum, Part(hicorum) max(imorum), eor[um]que dom[us] divinae. P(ublius) Ma[r]cius, [Q(uinti) filius], A]rn(ensi), [Quadrat]us, [fl]am(en) [divi] Aug(usti), pont(ifex) c(oloniae) I(uliae) K(arthaginis), in [qu]inq(ue) dec[ur]ias [ad]lec[tus] [ab Imp(eratore) Ant]onino [Aug(usto) Pio, ob honorem fl]a[minat]us sui per]pet[ui] patriae suae] thea[trum] or[na]mentis omnibu[s] pa[rat]um [sua pecunia] fecit, i]demq(ue) [ep]ul[o] decu[ri]on[ib]us d[at]o d[ed]icavit.*

64. Sur ces dédicaces, voir Hurllet 2000, 317-323.

théâtre et qu'il devait provenir de la *scaenae frons*⁶⁵. Les statues furent vraisemblablement entreposées dans la *Basilica* Est à l'époque tardive, au plus tard lorsque les Byzantins fortifièrent le théâtre au VI^e siècle⁶⁶. L'histoire de l'édifice est difficile à restituer faute d'inscriptions et de prospections archéologiques approfondies. Le seul indice chronologique est fourni par l'installation d'un petit pavement de mosaïque représentant un ours dans le revêtement en *opus sectile* de l'*orchestra*, une opération qui remonterait au IV^e siècle⁶⁷. On sait d'ailleurs, grâce à un sermon d'Augustin, que le théâtre était encore en fonctionnement et rencontrait toujours un certain succès auprès des habitants au tournant des IV^e et V^e siècles⁶⁸. Une grande partie de la décoration statuaire de l'édifice devait encore être visible à cette époque, dont notamment les quatre statues antonines.

L'époque antonine, tout particulièrement le règne conjoint de Marc Aurèle et Lucius Verus, a été marquée en Afrique du Nord par l'installation de nombreuses statues impériales dans les édifices théâtraux. En effet, des portraits de Marc Aurèle et de Lucius Verus ont également été découverts dans les théâtres de Carthage, Thugga et Lepcis Magna⁶⁹, et dans ces deux dernières cités, il s'agissait de statues colossales qui prenaient certainement place sur le mur de front de scène⁷⁰. À Thugga, les deux empereurs n'étaient pas nus, mais ils étaient néanmoins représentés couronnés de lauriers et assis selon un type jupitérien, tenant dans l'une de leurs mains un globe (fig. 5 et 6). Il est fort probable que la situation des statues de Bulla Regia était identique; plusieurs éléments suggèrent, en effet, une localisation en hauteur, face aux spectateurs, sur la *scaenae frons*: les quatre statues sont conçues pour être installées dans des niches et observées uniquement de face ou très légèrement de profil; elles semblent en outre avoir été négligées dans leurs parties inférieures, qui ne devaient

65. Notamment Attya-Ouertani 1984, 208-209; Deppmeyer 2008, 274; Ksouri 2012, 179. On connaît bien, en effet, l'importance des effigies impériales dans les théâtres, qui sont des espaces de la représentation du pouvoir depuis l'époque tardo-républicaine à Rome (voir Gros 1990). La *scaenae frons*, en particulier, était une localisation privilégiée de l'image de l'empereur et de sa famille (Ramallo Asensio 2009, 129-138). Le mur de front de scène du théâtre de Tarraco a par exemple accueilli successivement des cycles statuaire augustéen, julio-claudien et flavien (Mar Medina et al. 2010, 189-198). Sur la manière dont les statues pouvaient être mises en valeur sur la *scaenae frons*, voir Rosso 2009, 93-94.

66. Ksouri 2012, 138.

67. *Ibid.*, 137.

68. Aug., *serm.* 17, 7-9.

69. Sur ces statues, voir Bejor 1979, 39-45, et Fuchs 1987, 177-179.

70. À Thugga, le portrait de Lucius Verus a été découvert dans l'*hyposcaenium* avec un fragment de main tenant un globe (Poinssot 1958, 29, n. 2). À Lepcis Magna, les deux têtes de Marc Aurèle et Lucius Verus furent trouvées au pied de la *scaenae frons*, celle de Faustine la Jeune dans la *Basilica* occidentale, celle de Lucille au niveau du *pulpitum*, et le portrait qui pourrait représenter Annia Galeria Aurelia Faustina au niveau de la scène (Caputo & Traversari 1976, 92-97).

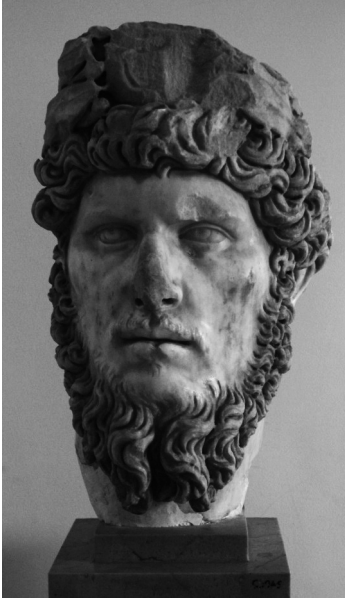


Fig. 5 – Portrait de Lucius Verus,
Musée du Bardo, inv. C 1045
(cliché G. de Bruyn)



Fig. 6 – Statue de Marc Aurèle
ou de Lucius Verus, théâtre de Dougga
(cliché G. de Bruyn)

pas non plus être apparentes. La contemporanéité et les similitudes de ces différents groupes statuaires impériaux découverts dans les théâtres d'Afrique Proconsulaire illustrent probablement un phénomène bien attesté dans cette région de l'Empire, celui de l'*aemulatio municipalis*. Thugga et Bulla Regia ne sont distantes que d'une cinquantaine de kilomètres; elles entretenaient certainement entre elles et avec les nombreuses autres cités environnantes une rivalité, qui pouvait se transcrire dans la parure monumentale ainsi que dans les formes d'hommage aux empereurs.

Les spectateurs qui prenaient place dans la *cavea* du théâtre et observaient les statues colossales exposées sur la *scaenae frons* devaient d'abord les appréhender par leurs dimensions et leur situation dans l'édifice⁷¹. Probablement installées dans des niches aménagées au-dessus des *valvae hospitales*⁷², les statues de Marc Aurèle et de Lucius Verus apparaissaient face aux spectateurs, disposés selon la hiérarchie

71. La représentation de l'empereur plus grand que nature sur le front de scène apparaît comme une constante dans la décoration des théâtres : Ramallo Asensio 2009, 129.

72. Ksouri 2012, 179. Il est peu vraisemblable qu'une des statues ait pris place au-dessus de la *valva regia*, comme le propose Giorgio Bejor à Thugga (Bejor 1979, 44), car cela aurait institué une hiérarchie trop marquée entre les co-empereurs.

sociale. Cette scénographie était de nature à favoriser l'exaltation et l'expression d'un consensus autour du pouvoir impérial garant de l'ordre du monde⁷³. En outre, comme le suggère Emmanuelle Rosso, les modalités d'exposition des statues sur le mur de front de scène « correspondent indéniablement à des procédés de sacralisation des images » et « tout montre qu'elles sont disposées de manière à évoquer les groupes statuaire culturels placés dans les *cellae* des temples »⁷⁴. Les spectateurs prenaient ainsi sans doute conscience du statut particulier de l'empereur, intermédiaire entre les hommes et les dieux, ce qu'exprime notamment sur les bases de statue le titre d'*Augustus*⁷⁵.

Cette impression pouvait être renforcée ensuite, lorsqu'ils identifiaient le type statuaire utilisé pour les deux empereurs, représentés en Jupiter selon le type « Jupiter-Kostüm II »⁷⁶. La semi-nudité avait un caractère héroïsant et permettait d'insister sur la dimension surhumaine du personnage représenté⁷⁷. Le type jupitérien apparut dès le vivant d'Auguste pour des statues cultuelles du Prince érigées dans des cités d'Orient, bien qu'il ne fût en aucun cas par la suite réservé aux contextes culturels⁷⁸. S'il pouvait évoquer la divinité du Prince, il n'est pas du tout certain qu'il constituât une forme d'assimilation à Jupiter⁷⁹; il permettait plutôt de figurer le concept de souveraineté, une qualité que les empereurs partageaient avec le dieu honoré sur

73. Ramallo Asensio 2009, 129-132. Sur la notion de consensus impérial, voir Hurlet 2002.

74. Rosso 2009, 121.

75. D'après Ovide, le surnom d'Auguste, qui devient progressivement un titre porté par tous les empereurs jusqu'au V^e siècle, est un synonyme de *sanctus* (*fast.* 1, 609-612). Il a donc une valeur religieuse et contribue à inscrire l'empereur dans le domaine d'action des dieux. Pour une brève synthèse historiographique sur la signification de l'épithète *Augustus* associé aux divinités, voir Cibu & Rémy 2004, 150, n. 4.

76. Selon la classification de Niemeyer 1968, 59-64. Sur le type, voir également Maderna 1988, 27-31, et Balty 2007. Outre les statues de Bulla Regia, le type « Jupiter-Kostüm II » est représenté en Afrique du Nord par les statues d'Auguste et de Claude du *forum vetus* de Lepcis Magna (cf. Boschung 2002, 9, n^{os} 1.11 et 1.12, pl. 8, fig. 1-4). Les deux statues de Thugga qui figuraient Lucius Verus et Marc Aurèle ne correspondent pas au même type puisque les deux empereurs ne sont pas nus. Les statues de Bulla Regia apparaissent relativement originales puisque le type « Jupiter-Kostüm II » est surtout attesté à l'époque julio-claudienne (Balty 2007, 57).

77. Pliny l'Ancien affirme que les statues nues sont appelées « achilléennes » et qu'elles font référence au héros par excellence (*nat.* 34, 18). On pourra se reporter notamment aux remarques de Hallett 2005, 20-60. Sur l'ambivalence de la nudité du Prince à Rome, voir Benoist 2012.

78. Balty 2007, 66-67 et 69.

79. Sur les concepts d'association, d'assimilation et d'identification aux dieux, voir les remarques de Hekster 2002, 11-12. Il faut certainement nuancer certaines conclusions de Mickocki 1997 et Bergmann 1998, car la conception et la réception des représentations de l'empereur ou de l'impératrice avec le corps et les attributs d'une divinité pouvaient être très différentes selon les régions de l'Empire.

le Capitole⁸⁰. Ce type statuaire peut donc être conçu comme une façon de mettre en image les fondements institutionnels de la souveraineté impériale, c'est-à-dire la puissance tribunicienne, le consulat et le proconsulat, qui sont mentionnés fréquemment dans les inscriptions.

Entre 161 et 169, la souveraineté est partagée entre les corégents, ce qui explique la grande similitude entre les deux statues de Marc Aurèle et de Lucius Verus. Le groupe statuaire illustre ainsi leur partage du pouvoir et la concorde qui régnait entre les deux Augustes, consacrée d'ailleurs par le mariage de Lucius Verus et de Lucille. Les dédicaces illustrent elles aussi ce partage du pouvoir au sein du collège impérial puisque Marc Aurèle et Lucius Verus sont toujours revêtus des mêmes pouvoirs et des mêmes honneurs : par exemple, Marc Aurèle porte le titre de *Parthicus Maximus* à partir de 166, alors que la victoire fut remportée par Lucius Verus. Les lourdes couronnes de laurier que portent les deux empereurs sont une autre caractéristique commune insistant assurément sur la dimension triomphale du pouvoir impérial⁸¹. Visuellement, l'unité du pouvoir impérial était donc certainement le message le plus évident puisque les deux statues figurent les empereurs avec les mêmes dimensions, le même type, les mêmes attributs et les mêmes gestes, faisant ainsi écho aux formulaires des dédicaces, qui sont également pratiquement identiques.

Néanmoins, certains éléments dans les inscriptions honorifiques, moins perceptibles, montrent qu'il existait une certaine hiérarchie au sein du collège impérial : Marc Aurèle est ainsi toujours nommé en premier dans les inscriptions dédiées aux deux corégents ; en outre, le nombre plus élevé de ses puissances tribuniciennes rappelait qu'il avait exercé le pouvoir avant son collègue. Cette hiérarchie se manifeste également sur les deux statues de Bulla Regia par quelques détails anatomiques : ainsi l'effigie de Marc Aurèle présente au-dessus du nombril des plis plus marqués que celle de Lucius Verus ; le front du premier est sillonné par une ride qui n'apparaît pas sur celui du second. Ces caractéristiques anatomiques contrastent avec l'idéalisation qu'implique le type jupitérien, ce qui laisse supposer qu'elles ont bien une signification précise. Bien que les dimensions, les gestes et les types statuaire insistent sur le partage du pouvoir, ces différences entre les deux Augustes manifestent l'âge plus avancé de Marc Aurèle et ainsi son autorité sur son collègue. On peut néanmoins s'interroger sur la lisibilité, pour les spectateurs,

80. Les statues impériales sont d'abord des représentations conceptuelles. Paul Zanker estime ainsi qu'à Lepcis Magna, le type jupitérien utilisé pour le divin Auguste et Claude est un moyen de symboliser la prééminence de l'empereur régnant sur les héritiers (Zanker 1983, 318). Sur la notion de *Konzeptfiguren*, voir Landwehr 1998.

81. Sur la fréquence de la *corona laurea* en Afrique du Nord : Zanker 1983, 31 ; Benseddik 1997 ; Bruyn 2014, 186-190.

de tels détails anatomiques, si les statues se trouvaient bien exposées en hauteur, à distance, sur la *scaenae frons* du théâtre : discernait-on, depuis la *cavea*, les rides du portrait de Marc Aurèle ? L'essentiel n'était probablement pas que ces détails fussent perçus : ils devaient être représentés afin que les statues expriment l'unité et le partage hiérarchisé de la souveraineté impériale⁸².

De la même manière, les deux statues féminines comportent des éléments qui suggèrent, de façon plus lisible cette fois, une certaine hiérarchie entre les deux impératrices. Tout d'abord, le diadème n'est présent que sur la statue de Faustine la Jeune / Crispine. Si l'on retient l'identification à Faustine, la présence du diadème est cohérente, car elle manifestait le statut supérieur de la mère sur sa fille Lucille, bien que l'une et l'autre fût l'épouse d'un empereur⁸³. Le groupe statuaire de la *scaenae frons* du théâtre de Lepcis Magna, que l'on peut dater des années 164-169, établissait de la même manière une hiérarchie nette entre les deux *Augustae* Faustine la Jeune et Lucille, la première étant représentée dans un format plus grand que la seconde⁸⁴. En outre, Neyla Attya-Ouertani met en avant la présence du serpent enroulé autour de la torche de la statue de Lucille et son absence sur la statue de Faustine / Crispine. Elle estime que le serpent, permettant d'associer Lucille à Perséphone, représentait le lien généalogique entre Faustine la Jeune-Déméter et Lucille-Koré⁸⁵. Les types iconographiques utilisés auraient donc été conçus de façon à exprimer les statuts respectifs de chacun des membres de la *domus Augusta* – d'ailleurs, l'allusion à Perséphone était peut-être aussi un moyen de rappeler le mariage de Lucille avec son « oncle » Lucius Verus. Dans la statuaire, la mythologie peut être un truchement efficace pour suggérer les liens généalogiques si souvent indiqués de manière explicite dans les inscriptions honorifiques d'époque antonine. Ainsi, ces quatre statues du théâtre de Bulla Regia se trouvaient mises en relation les unes avec les autres et précisément hiérarchisées, de manière à former une sorte de *stemma*. Le groupe statuaire avait donc probablement une dimension dynastique, qui insistait sur l'avenir incarné par le couple formé par Lucius Verus et Lucille.

Les images de même que les inscriptions peuvent être appréhendées comme des représentations conceptuelles du pouvoir impérial. Les types iconographiques des portraits et des corps, les dimensions, les attitudes, les gestes et les attributs se combinent pour exprimer le statut et les fonctions de chacun des membres de la *domus Augusta* ainsi que les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Tous ces éléments prenaient sens en fonction du contexte et des relations établies

82. Voir les remarques de Veyne 2002.

83. Sur le diadème dans l'imagerie impériale, voir Alexandridis 2004, 49-50.

84. Caputo & Traversari 1976, 94, n° 72, et 97, n° 75. La datation du groupe repose sur le type du portrait de Lucille.

85. Attya-Ouertani 1984, 207. Cette hypothèse est reprise par Drine 1986, 174.

dans l'espace avec les autres images ; isolées, telles qu'on les observe le plus souvent aujourd'hui, les statues sont privées de la scénographie dont elles tiraient une grande partie de leur signification.

Conclusion

À partir de l'exemple du groupe statuaire impérial du théâtre de Bulla Regia, on mesure l'intérêt qu'il y a à replacer des images dans un contexte qui n'est pas strictement iconographique. Ainsi, l'étude des dédicaces impériales apporte d'abord des éléments susceptibles de faire avancer la discussion des identifications et des datations, lorsqu'on est confronté à des portraits qui résistent en partie au classement typologique. L'analyse des statues de Bulla Regia nous enseigne qu'il ne faut pas hésiter à relativiser certaines conclusions issues de la *Kopienkritik*, lorsque celle-ci ne parvient pas à classer précisément des portraits manifestement impériaux ; d'autant qu'en se concentrant sur ces derniers, elle laisse de côté des attributs significatifs tels que le diadème ou le serpent, qui concourent pourtant à l'identification du personnage représenté. De même, contrairement aux statues, les dédicaces impériales sont souvent des documents dont la datation est à la fois précise et peu discutable. Elles donnent ainsi des indices précieux sur les périodes de diffusion de l'image des différents membres de la *domus Augusta*. Enfin, appréhender les statues et les inscriptions dans le cadre d'une démarche comparative permet de mieux analyser dans la pierre la mise en forme du discours impérial, dont on retrouve les orientations dynastique, institutionnelle et triomphale. On comprend mieux ainsi la complémentarité, non seulement d'une statue et de sa dédicace, mais, plus largement, de l'ensemble des statues et des dédicaces exposées dans les espaces publics.

Gabriel de BRUYN

Université de Caen Normandie

Références bibliographiques

- AGUSTA-BOULAROT S. (2015), « Statues des dieux, statues des hommes. La mention de statues dans les inscriptions de Gaule Narbonnaise », in *Agusta-Boularot & Rosso 2015a*, p. 33-53.
- AGUSTA-BOULAROT S., ROSSO E. (éd.) (2015a), *Signa et tituli. Monuments et espaces de représentation en Gaule méridionale sous le regard croisé de la sculpture et de l'épigraphie* (Actes du colloque d'Aix-en-Provence, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, 26-27 novembre 2009), Arles, Éditions Errance – Aix-en-Provence, Centre Camille Jullian (Bibliothèque d'archéologie méditerranéenne et africaine; 18).
- AGUSTA-BOULAROT S., ROSSO E. (éd.) (2015b), *Signa et tituli 2. Corpora et Scholae: lieux, pratiques et commémoration de la vie associative en Gaule méridionale et dans les régions voisines* (Actes du colloque organisé par le Musée archéologique de Nîmes et le Centre Camille Jullian, CNRS et Université de Provence, 25-26 novembre 2010), Arles, Éditions Errance – Aix-en-Provence, Centre Camille Jullian.
- ALEXANDRIDIS A. (2004), *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mayence, Verlag P. von Zabern.
- ALFÖLDY G. (1979), « Bildprogramme in den römischen Städten des Conventus Tarraconensis. Das Zeugnis der Statuenpostamente », *Revista de la Universidad Complutense*, 28/118 (*Homenaje a Garcia y Bellido*, IV), p. 177-275.
- ALFÖLDY G. (1984), *Römische Statuen in Venetia et Histria. Epigraphische Quellen*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse; 3).
- ATTYA-OUERTANI N. (1984), *Sculptures en marbre découvertes à Bulla Regia*, Thèse de doctorat de 3^e cycle (Archéologie romaine), Université Paris IV-Sorbonne, 2 vol. (dactyl.).
- BALTY J.-C. (1980), « L'iconographie romaine du III^e siècle. À propos de deux ouvrages récents », *AC*, 49, p. 269-285.
- BALTY J.-C. (2006), « Ateliers de sculpture et diffusion de l'image impériale. L'exemple des provinces de la Méditerranée occidentale (Gaule, péninsule ibérique, Afrique du Nord) », in *La transmission de l'idéologie impériale dans l'Occident romain* (128^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Bastia, 2003), M. Navarro Caballero, J.-M. Roddaz (dir.), Pessac, Ausonius (Études; 13) – Paris, Éditions du CTHS (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques), p. 221-246.
- BALTY J.-C. (2007), « Culte impérial et image du pouvoir : les statues d'empereur en Hüftmantel et en Jupiter-Kostüm ; de la représentation du *genius* à celle du *divus* », in *Culto Imperial: Política y Poder* (Actas del Congreso Internacional *Culto Imperial:*

politica y poder, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 18-20 de mayo, 2006), T. Nogales Basarrate, J. Gonzáles Fernández (éd.), Rome, L'Erma di Bretschneider, p. 49-74.

- BARATTE F. (1983), « Les portraits impériaux de Markouna et la sculpture officielle dans l'Afrique romaine », *MEFRA*, 95, p. 785-815.
- BEJOR G. (1979), « La decorazione scultorea dei teatri romani nelle province africane », *Prospettiva*, 17, p. 37-46.
- BEN AKACHA W. (2011), « Statut institutionnel, évergétisme et urbanisme à Thugga », *MEFRA*, 123, p. 613-627.
- BENOIST S. (2012), « Le prince nu. Discours en images, discours en mots. Représentation, célébration, dénonciation », in *Vêtements antiques. S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens*, F. Gherchanoc, V. Huet (dir.), Arles, Éditions Errance, p. 263-277.
- BENSEDDIK N. (1997), « La *corona laurea et gemmata* au Musée national des Antiquités (ex-Stéphane Gsell) », *Annales du Musée national des Antiquités*, 6, p. 31-42.
- BERGMANN M. (1978), *Marc Aurel*, Francfort-sur-le-Main, Liebieghaus (Liebieghaus Monographie; 2).
- BERGMANN M. (1998), *Die Strahlen der Herrscher: Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mayence, Verlag P. von Zabern.
- BOSCHUNG D. (1989), *Die Bildnisse des Caligula*, Berlin, Gebrüder Mann (Das römische Herrscherbild; I, 4).
- BOSCHUNG D. (1993), *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin, Gebrüder Mann (Das römische Herrscherbild; I, 2).
- BOSCHUNG D. (2002), *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mayence, Verlag P. von Zabern.
- BOULOUEDNINE M. (1957), « Bulla Regia. Fouilles et découvertes », *Fasti archeologici*, 12, p. 285, n° 4386.
- BRAEMER F. (1982), « Le portrait romain, son rôle dans la propagande impériale et dans le maintien de la stabilité du gouvernement de l'Empire », *Römisches Porträts. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens*, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, 31, p. 163-165.
- BRAEMER F. (1990), « Les relations commerciales et culturelles de Carthage avec l'Orient romain à partir de documents sculptés », in *Histoire et archéologie de l'Afrique du Nord* (Actes du IV^e colloque international réuni dans le cadre du 113^e congrès national des sociétés savantes, Strasbourg, 5-9 avril 1988), t. I: *Carthage et son territoire dans l'Antiquité*, Paris, Éditions du CTHS, p. 175-198.

- BRUYN G. de (2014), *Imago principum, imago deorum. Recherches sur les statues impériales et divines dans les cités d'Afrique (I^{er}-V^e siècles apr. J.-C.)*, Thèse de doctorat, Université de Caen Basse-Normandie, 3 vol. (dactyl.).
- CAPUTO G., TRAVERSARI G. (1976), *Le sculture del teatro di Leptis Magna*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider (Monografie di archeologia libica; 13).
- CIBU S., RÉMY B. (2004), « Isis et les dieux égyptiens dans les provinces alpines au Haut-Empire (Alpes Maritimes, Cottiennes, Graies, Poenines, Rétie, Norique) », in *Isis en Occident* (Actes du II^e colloque international sur les études isiaques, Lyon III, 16-17 mai 2002), L. Bricault (dir.), Leyde – Boston, E.J. Brill, p. 137-170.
- DALTROP G., HAUSMANN U., WEGNER M. (1966), *Die Flavier. Vespasian, Titus, Domitian, Nerva, Julia Titi, Domitilla, Domitia*, Berlin, Gebrüder Mann (Das römische Herrscherbild; II, 1).
- DEPPMEYER K. (2008), *Kaisergruppen von Vespasian bis Konstantin. Eine Untersuchung zu Aufstellungskontexten und Intentionen der statuarischen Präsentation kaiserlicher Familien*, Hambourg, Verlag Dr. Kovač (Antiquitates – Archäologische Forschungsergebnisse; 47).
- DRINE A. (1986), *Les Cereres en Afrique du Nord*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne, 2 vol. (dactyl.).
- EVERS C. (1994), *Les portraits d'Hadrien: typologie et ateliers*, Bruxelles, Académie royale de Belgique (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, Collection in-8°, 3^e série; 7).
- FEJFER J. (2008), *Roman Portraits in Context*, Berlin – New York, De Gruyter (Image & Context).
- FINOCCHI P. (2012), *Le sculture delle Terme adrianee di Leptis Magna dagli appunti di Maria Floriani Squarciapino*, Rome, Edizioni Espera (Sculture Leptitane).
- FITTSCHEN K. (1977), *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach*, Berlin, Gebrüder Mann (Archäologische Forschungen; 3).
- FITTSCHEN K. (1982), *Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse 3. 126).
- FITTSCHEN K. (1999), *Prinzessbildnisse antoninischer Zeit*, Mayence, Verlag P. von Zabern (Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur; 18).
- FITTSCHEN K. (2010), « The Portraits of Roman Emperors and their Families. Controversial Positions and unsolved Problems », in *The Emperor and Rome, Space, Representation, and Ritual*, B.C. Ewald, C.F. Noreña (éd.), Cambridge, Cambridge University Press (Yale Classical Studies; 35), p. 221-246.
- FITTSCHEN K., ZANKER P. (1985), *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Band I: *Kaiser und Prinzenbildnisse*, Mayence, Verlag P. von Zabern.

- FUCHS M. (1987), *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und Westprovinzen des römischen Reiches*, Mayence, Verlag P. von Zabern.
- GROS P. (1990), « Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la péninsule ibérique », in *Stadt und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit* (Kolloquium in Madrid vom 19 bis 23 October 1987), W. Trillmich, P. Zanker (éd.), Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse N.F.; 103), p. 381-390.
- GROSS W.H. (1940), *Bildnisse Traians*, Berlin, Gebrüder Mann (Das römische Herrscherbild; II, 2).
- HALLETT C.H. (2005), *The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300*, Oxford, Oxford University Press (Oxford Studies in Ancient Culture & Representation).
- HEKSTER O. (2002), *Commodus. An Emperor at the Crossroads*, Amsterdam, J.C. Gieben (Dutch Monographs on Ancient History and Archaeology; 23).
- HERTEL D. (2013), *Die Bildnisse des Tiberius*, Wiesbaden, Reichert Verlag (Das römische Herrscherbild; I, 3).
- HØJTE J.M. (2005), *Roman Imperial Statue Bases from Augustus to Commodus*, Aarhus, Aarhus University Press.
- HURLET F. (2000), « Pouvoir des images, images du pouvoir impérial. La province d'Afrique aux deux premiers siècles de notre ère », *MEFRA*, 112, p. 297-364.
- HURLET F. (2002), « Le consensus et la concordia en Occident (I^{er}-III^e siècles apr. J.-C.). Réflexions sur la diffusion de l'idéologie impériale », in *Idéologies et valeurs civiques dans le monde romain. Hommage à Claude Lepelley*, H. Inglebert (éd.), Paris, Picard (Textes, images et monuments de l'Antiquité au Haut Moyen Âge; 3), p. 163-178.
- KERSAUSON K. de (1996), *Catalogue des portraits romains, t. II: De l'année de la guerre civile, 68-69 après J.-C., à la fin de l'Empire*, Paris, Réunion des musées nationaux.
- KRUSE H.J. (1975), *Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts n. Chr.*, Göttingen, Georg-August Universität (Diss.) (dactyl.) [Göttingen, Edition Ruprecht (Beihefte zum Göttinger Forum für Altertumswissenschaft; 1), 1999].
- KSOURI H. (2012), *Le théâtre de Bulla Regia dans son contexte urbain*, Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2 vol. (dactyl.).
- L'ORANGE H.P. (1984), *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen, 284-361 n. Chr.*, Berlin, Gebrüder Mann (Das römische Herrscherbild; III, 4).
- LAHUSEN G. (1983), *Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom. Literarische und epigraphische Zeugnisse*, Rome, G. Bretschneider (Archaeologica; 35).
- LANDWEHR C. (1998), « Konzeptfiguren. Ein neuer Zugang zur römischen Idealplastik », *JDAI*, 113, p. 139-194.

- MADERNA C. (1988), *Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt*, Heidelberg, Verlag Archäologie und Geschichte (Archäologie und Geschichte; 1).
- MAR MEDINA R., RUIZ DE ARBULO BAYONA J., VIVÓ I CODINA D., DOMINGO MAGAÑA J.A., LAMUÀ ESTAÑOL M. (2010), «La scaenae frons del teatro de Tarraco. Una propuesta de restitución», in *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*, S.F. Ramallo Asensio, N. Röring (éd.), Murcie, Universidad de Murcia y Fundación Teatro Romano de Cartagena, p. 173-201.
- MASTINO A. (1997), «Faustina e Lucilla nell'età del *pagus*», in M. Khanoussi, A. Mastino, *Uchi Maius, I, Scavi e ricerche epigrafiche in Tunisia*, Sassari, EDES (Pubblicazioni del Dipartimento di storia dell'Università di Sassari), p. 113-131.
- MICKOCKI T. (1997), «L'empereur-dieu et l'impératrice assimilée à des divinités dans l'art romain», in *Roman Portraits. Artistic and Literary* (Acts of the Third International Conference held in Prague and in the Bechyne Castle from 25 to 29 September 1989), J. Bouzek, I. Ondrejova (éd.), Mayence, Verlag P. von Zabern, p. 48-51.
- MORETTI J.-C. (éd.) (2009), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux (Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée; 52).
- NADDARI L. (2008), «Cillium-Kasserine: relecture d'une dédicace en l'honneur d'Antonin le Pieux et les siens retrouvée (AE, 1957, 77)», in *L'Africa romana. Le ricchezze dell'Africa. Risorse, produzioni, scambi*, vol. 3: *Atti del XVII Convegno di studio, Sevilla, 14-17 dicembre 2006*, 3, Rome, Carocci (Collana del Dipartimento di Storia dell'Università degli Studi di Sassari, N.S.; 35, 2; Pubblicazioni del Centro di studi interdisciplinari sulle Province romane dell'Università degli Studi di Sassari; 35, 2), p. 1913-1926.
- NIEMEYER H.G. (1968), *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Berlin, Gebrüder Mann (*Monumenta Artis Antiquae*; VII).
- PEKÁRY T. (1985), *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft, dargestellt anhand der Schriftquellen*, Berlin, Gebrüder Mann (Das römische Herrscherbild; III, 5).
- POINSSOT C. (1958), *Les ruines de Dougga*, Tunis, Secrétariat d'État à l'Éducation nationale, Institut national d'archéologie et arts.
- RAMALLO ASENSIO S.F. (2009), «Espaces, images et mobilier utilisés pour le culte dans les théâtres romains d'Hispania», in Moretti 2009, p. 127-156.
- ROCCO G. (2005), «Il ciclo figurativo di età tiberiana», in *I tre templi del lato nord-ovest del Foro vecchio a Leptis Magna*, A. Di Vita, M. Livadiotti (dir.), Rome, «L'Erma» di Bretschneider (Monografie di archeologia libica; 12), p. 231-235.
- ROSE C.B. (1997), *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Classical Art and Iconography).

- ROSSO E. (2006), *L'image de l'empereur en Gaule romaine: portraits et inscriptions*, Paris, Éditions du CTHS (Archéologie et histoire de l'art; 20).
- ROSSO E. (2009), « Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains: approche contextuelle et typologique », in Moretti 2009, p. 89-126.
- STICHEL R.H.W. (1982), *Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. Untersuchungen zum plastischen Kaiserporträt seit Valentinian I., 364-375 n. Chr.*, Rome, G. Bretschneider (Archaeologica; 24).
- VARNER E.R. (2004), *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leyde – Boston, E.J. Brill (Monumenta Graeca et Romana).
- VEYNE P. (2002), « Lisibilité des images, propagande et appareil monarchique dans l'Empire romain », *RH*, 621, p. 3-30.
- WEGNER M.F.E. (1939), *Die Herrscherbildnisse in Antoninischer Zeit*, Berlin, Gebrüder Mann (Das römische Herrscherbild; II, 4).
- WEGNER M.F.E. (1956), *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina*, Berlin, Gebrüder Mann (Das römische Herrscherbild; II, 3).
- WEGNER M.F.E. (1979a), *Gordianus III bis Carinus*, Berlin, Gebrüder Mann (Das römische Herrscherbild; III, 3).
- WEGNER M.F.E. (1979b), « Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus », *Boreas*, 2, p. 87-181.
- WEGNER M.F.E. (1980), « Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus, 2 », *Boreas*, 3, p. 12-116.
- WIGGERS H.B., WEGNER M.F.E. (1971), *Caracalla, Geta, Plautilla, Macrinus bis Balbinus*, Berlin, Gebrüder Mann (Das römische Herrscherbild; III, 1).
- YARROH L.M. (2012), « Antonine Coinage », in *The Oxford Handbook of Greek and Roman Coinage*, W.E. Metcalf (dir.), Oxford, Oxford University Press, p. 423-452.
- ZANKER P. (1982), « Herrscherbild und Zeitgesicht », *Römisches Porträts. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens, Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschaft- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, 31, p. 307-312.
- ZANKER P. (1983), *Provinzielle Kaiserporträt. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Priniceps*, Munich, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse; 90).
- ZIMMER G. (1989), *Locus datus decreto decurionum. Zur Statuenaufstellung zweier Forumsanlagen im römischen Afrika*. Mit epigraphischen Beiträgen von G. Wesch-Klein, Munich, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse; 102).