

Zeitschrift: Bulletin de l'Association Pro Aventico
Herausgeber: Association Pro Aventico (Avenches)
Band: 56 (2014-2015)

Artikel: Nouvelles observations sur le portrait en marbre dit "Julia d'Avenches"
Autor: Baumer, Lorenz E. / Meylan Krause, Marie-France
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681552>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Nouvelles observations sur le portrait en marbre dit « Julia d'Avenches »

Lorenz E. Baumer
Marie-France Meylan Krause

Résumé

Cet article est consacré à un fameux portrait féminin en marbre, grandeur nature, dit « Julia d'Avenches », conservé au Laténium d'Hauterive (Neuchâtel). Le premier volet porte sur le lieu de découverte de l'objet. De nouvelles recherches archivistiques permettent de faire remonter la première mention du portrait en mars 1842, date à laquelle il est encore en possession du sculpteur Marthe qui souhaite alors le vendre au Musée de Neuchâtel. Cette enquête conforte l'hypothèse de sa découverte à Avenches, peut-être au théâtre antique.

Le deuxième volet comprend une description détaillée et un constat d'état de cette sculpture, incluant les interventions modernes qu'elle a subies et diverses traces de polychromie. Si la datation tiberienne du buste semble globalement admise, l'identité de la jeune femme représentée a fait l'objet de plusieurs propositions, mais aucune n'emporte véritablement l'adhésion.

Zusammenfassung

Dieser Artikel widmet sich einem berühmten Marmorbildnis einer jungen Frau in Lebensgrösse, der sogenannten „Julia d'Avenches“, das im Museum Laténium in Hauterive (Neuenburg) aufbewahrt wird. Der erste Teil des Beitrags befasst sich mit dem Fundort des Porträts. Neue Archivstudien erlauben es, dessen erste Erwähnung im März 1842 anzusetzen, zu einer Zeit, als sich die Büste noch im Besitz des Bildhauers Marthe befand, der sie dem Museum von Neuenburg zu verkaufen suchte. Die neu aufgefundenen Dokumente bestätigen die vermutliche Herkunft aus Avenches, möglicherweise aus dem antiken Theater.

Der zweite Teil des Aufsatzes umfasst eine detaillierte Zustandsbeschreibung der Skulptur einschliesslich der modernen Restaurierungen und der erhaltenen Polychromiereste. Während eine tiberische Datierung der Büste heute allgemein akzeptiert ist, so bleibt die Benennung der jungen Frau nach wie vor umstritten.

Mots-clés
Avenches
Aventicum
Laténium
Neuchâtel
sculpture
portrait
iconographie
polychromie

Stichwörter
Avenches
Aventicum
Laténium
Neuenburg
Skulptur
Porträt
Ikonographie
Polychromie

Übersetzung: Lorenz E. Baumer

Le portrait féminin conservé au Laténium près de Neuchâtel¹ appelé communément « Julia d'Avenches » ou, plus prudemment, « Dame d'Avenches » (fig. 1-3), a fait l'objet de discussions à maintes reprises². Un examen attentif de ce buste ainsi que de nouvelles recherches dans les archives ont permis de formuler quelques observations susceptibles de faire avancer quelque peu ce dossier³.

Avenches ou Colombier ?

En 1896, Eugène Secretan informe que ce buste en marbre a été découvert en 1847 au théâtre d'Avenches, puis vendu par un ouvrier peu scrupuleux au Musée de Neuchâtel⁴. Or, en 1845 déjà, on trouve une mention de l'existence de ce buste dans les carnets de notes d'Emmanuel D'Oleyres, conservateur des Antiquités pour le nord du canton de Vaud, qui visite le Musée de Neuchâtel le 10 mai⁵. On sait donc que ce fameux buste en marbre n'a pas été découvert en 1847, comme l'avait déjà relevé Denise Kaspar⁶, mais certainement bien avant. En effet, le 25 septembre 1842, lors de la visite du roi de Prusse à Neuchâtel « on fit remarquer à LL. MM. un buste en marbre blanc retrouvé dans les ruines d'Avenches »⁷. Enfin, dans une correspondance de Georges-André Matile, Professeur à l'Académie de Neuchâtel, adressée à « Monsieur le Maître Bourgeois en Chef et Messieurs les quatre Ministres » datée du 1^{er} mars 1842, celui-ci s'exprime en ces termes : « le sculpteur Marthe, qui va partir pour La Chaux-de-Fonds où il est placé comme maître de dessin, est possesseur d'un buste en marbre qui me paraît ne pas être sans mérite et qu'il serait disposé à vendre. Ce buste antique, à ce que je crois, devrait ce me semble être acquis pour notre Musée; il a été longtemps à Cudrefin et pourrait très bien venir d'Avenches. On l'achèterait pour une centaine de francs et l'on rendrait en même temps un service à Marthe qui regretterait de voir sortir ce buste du pays et qui voudrait avant tout le voir au Musée, auquel il le donnerait sans doute si sa position le lui permettait et s'il ne l'avait acheté lui-même. Nous avons à Neuchâtel assez d'hommes capables d'apprécier un pareil objet d'art; je suis persuadé que Mr Max de Meuron entr'autres, se transporterait volontiers dans l'atelier de Marthe, si vous désiriez, Messieurs, avoir un rapport sur la qualité et la valeur du buste en question. La circonstance que nous n'en possédons aucun serait encore un motif de plus d'en faire l'acquisition (...) »⁸.

Ces deux derniers documents sont particulièrement intéressants: il s'agit des plus anciennes mentions de la probable provenance du buste.

Afin d'écartier définitivement l'hypothèse qu'il pourrait avoir été découvert dans la villa romaine de Colombier NE⁹, mentionnons un der-

nier écrit daté du 1^{er} avril 1842 et signé de la main de Frédéric Dubois de Montperreux, l'instigateur même des fouilles de cette villa: il s'agit d'une lettre qu'il adresse à Monsieur Louis Coulon, conservateur de l'ancien Musée de Neuchâtel: « Mon cher Monsieur, Monsieur Marthe m'a écrit pour me proposer l'achat d'un buste en marbre saccharoïde trouvé à Avenches pour notre Musée. C'est une tête de femme, de grandeur naturelle, bien conservée, à l'exception d'une petite fracture au nez, et d'un beau travail. J'ai été la voir, et je suis très fort d'avis de faire cette acquisition qui sera un des ornements de notre musée (...) »¹⁰.

1 Laténium, Parc et Musée d'archéologie Hauterive-Neuchâtel, inv. 489.

2 Parmi les derniers articles sur le sujet: Willers 2007; Marcks 2008.

3 Nos remerciements s'adressent à Marc-Antoine Kaeser, directeur du Laténium, et à son équipe, pour leur accueil chaleureux, pour nous avoir donné accès à la pièce et rendus attentifs au contenu de certaines lettres du fonds de la famille Coulon déposés aux Archives de l'Etat de Neuchâtel. Merci à Jean-Paul Dal Bianco, Acacio Calisto et Sophie Bärtschi-Delbarre, collaborateurs au SMRA, qui nous ont aidés dans nos recherches aux archives, ainsi qu'à Gilles Perret, conservateur au Cabinet des Médailles de Neuchâtel. Merci enfin à la famille Coulon qui nous a autorisés à publier ces documents.

4 Secretan 1896, p. 63: « Le Musée d'Avenches a des centaines d'objets provenant du théâtre; la plupart sont intéressants comme objets d'étude; bien peu ont une valeur artistique. Il en sera fait mention plus loin, à propos du Musée. Ainsi, en fait de statue en marbre, on ne connaît qu'un seul buste de femme, probablement une impératrice, peut-être une Julia Mammea, et encore n'est-il pas à Avenches, mais à Neuchâtel ». Puis p. 63, n. 1: « C'était en 1847, lors du déblayage du pourtour occidental, un ouvrier, dont le nom est connu à Avenches, cacha ce buste dans le fond d'une hotte et lui fit ainsi traverser le lac pour aller le vendre plus avantageusement au conservateur de Neuchâtel ».

5 E. D'Oleyres, *Journal analytique*, 2^e cahier, Notes du 10 mai 1845. Archives du SMRA: « En visitant hier le musée de Neuchâtel au gymnase j'ai eu lieu de me convaincre qu'il n'était pas riche en objets d'antiquités Romaines, cependant j'y ai vu avec un vif regret qu'un buste de femme de grandeur naturelle retrouvé à Avenches y eut été vendu et, ainsi détourné de son endroit d'origine; je me propose de recourir à l'obligance de Monsieur le professeur Agassis pour le mouler en plâtre ».

6 Kaspar 2004, p. 71.

7 François Auguste Favarger, *Relation du séjour de LL. MM. Le Roi et la Reine de Prusse dans leur Principauté de Neuchâtel et Valangin*, 1842, p. 44.

8 Fonds d'archives de la famille Coulon conservé aux Archives de l'Etat de Neuchâtel (C99 III).

9 Kaspar 2004, p. 71-72.

10 Fonds d'archives de la famille Coulon conservé aux Archives de l'Etat de Neuchâtel (C93). Dans une autre lettre datée du 14 avril 1842, M. Marthe confirme à M. Coulon son intention de vendre le buste pour 100 francs et de le ramener au Musée avant son déménagement à La Chaux de Fonds projeté autour du 18 avril (C93).



Fig. 1
Portrait féminin en marbre de la « Julia d'Avenches » de l'époque de Tibère, Hauterive-Neuchâtel, Laténium, Parc et Musée d'archéologie, inv. 489.

11 Secretan 1891, p. 31 : « (...) À la même époque un buste de femme de grandeur naturelle, en marbre blanc, sur piédestal, et provenant, au dire du manuscrit Doleyres, des fouilles du Théâtre, prit le chemin non du Musée d'Avenches, mais de celui de Neuchâtel (...) ». E. Secretan reprend cette affirmation en modifiant légèrement ses expressions dans son guide de 1896, p. 63 et n. 1, information reprise dans le *Compte-rendu pour 1898 du Département de l'instruction publique et des cultes* publié à Lausanne en 1899, p. 79 : « Deux plaques en ciment, reproduisant deux des faces de la Louve, ont été échangées avec le Musée de Neuchâtel, contre un moulage d'un joli buste de femme, en marbre, trouvé en 1847 au Théâtre, volé par un ouvrier et vendu par lui à Neuchâtel ».

12 Cf. notamment les journaux des Conservateurs F.-R. De Dompierre et E. D'Oleyres déposés aux archives du SMRA, principalement entre 1840 et 1842.

De cette lettre, on peut déduire que le buste n'a pas été découvert à Colombier; si cela avait été le cas, F. Dubois de Montperreux se serait empressé de le préciser et ne mentionnerait pas Avenches comme lieu de provenance.

Quant à la localisation précise de la découverte du buste sur le site d'Avenches, la première mention connue à ce jour du « Théâtre romain » se trouve dans le *Bulletin de l'Association Pro Aventico* de 1891¹¹; cette affirmation est très plausible étant donné les innombrables fouilles sauvages qui ont eu lieu au théâtre durant toute la première moitié du XIX^e s. et dont ne cessent de se plaindre les conservateurs¹².



Fig. 2
*Portrait féminin en marbre de
la «Julia d'Avenches».*



Il est par ailleurs intéressant de noter qu'une copie en plâtre de ce buste en marbre se trouvait déjà au Musée d'Avenches en 1900¹³. Il s'agit probablement du moulage réalisé par le Musée de Neuchâtel en échange d'une copie du relief de la louve d'Avenches qu'évoque E. Secretan¹⁴.

En résumé, nous savons que le buste a été longtemps à Cudrefin, qu'il a été acheté par le sculpteur Marthe qui l'a lui-même revendu au Musée de Neuchâtel en avril 1842 pour 100 francs.

Le graffiti qui se trouve sur le socle moderne de la sculpture¹⁵ indique un probable réemploi, ce qui n'est guère étonnant sachant que cet objet a séjourné un certain temps chez un sculpteur.

Malheureusement, à ce jour, nous ne disposons pas d'autres indices nous permettant de mener ce dossier plus avant. Il faudrait peut-être enquêter du côté de Cudrefin, dernier lieu de résidence connu de « Julia » avant son départ pour Neuchâtel.

(MFMK)

Fig. 3

Portrait féminin en marbre de la « Julia d'Avenches ».

13 Dunant 1900, p. 33-34.

14 Cf. n. 11.

15 Cf. *infra* et fig. 4.

16 Deonna 1911, p. 140-141, fig. 4; Esp 7, 1918, p. 164-165, n° 5428. Alors que les photographies publiées par Waldemar Deonna semblent avoir été prises sur l'original, celles publiées quelques années plus tard par Espérandieu (Esp 7, 1918, p. 164-165, n° 5428) ont été prises d'après un moulage, comme l'illustre parmi d'autres la couture visible dans les cheveux sur le côté droit de la tête.

17 Kaspar 1983³. Voir Bossert 1983, p. 40-41, n° 36, pl. 45 pour la bibliographie antérieure.

18 Bossert 1983, *loc. cit.*

19 Kaspar 1996, p. 123-124, fig. 2 (avec un point d'interrogation) et Kaspar 2004, p. 71: « Le visage est sans nul doute, celui de Julia, fille de Drusus Minor et Claudia Livilla ».

20 Boschung 1993, p. 64, n. 136: « ohne Argumentation und nicht überzeugend ».

Historique des recherches

Les premières photographies de la tête de « Julia » ne furent publiées qu'en 1911¹⁶ et c'est en 1982 seulement que Denise Kaspar la présenta avec quelque détail dans le cadre de l'exposition « *Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz* » au Musée historique de Berne. À cette occasion, elle proposa de l'identifier avec Julia, fille de Drusus le Jeune et de Livilla sa cousine, née en 6 ap. J.-C.¹⁷. L'identification, qui fut retenue par Martin Bossert dans sa publication des sculptures en ronde-bosse d'Avenches¹⁸ et répétée par Denise Kaspar à plusieurs reprises¹⁹, n'a pas fait l'unanimité dans la recherche: alors que Dietrich Boschung²⁰ la rejetait sommairement comme pas convaincante, François Chamoux proposait pour sa part « à titre d'hypothèse »

d'identifier le portrait comme Antonia Minor, fille cadette d'Antoine et d'Octavie²¹. Après une discussion détaillée des difficultés que posait l'identification de la pièce, Dietrich Willers laissa en 2007 la question ouverte²², préférant pour sa part un autre portrait conservé dans une collection privée en Suisse comme possible représentation de la princesse julio-claudienne²³. Un an après, Carmen Marcks jugea la tête de Neuchâtel comme un portrait privé anonyme de la période julio-claudienne et considéra l'identification proposée par Denise Kaspar comme intenable²⁴.

État actuel et constats d'état²⁵

Dimensions en cm (H=hauteur, L=largeur, P=profondeur, Lg=longueur, D=distance):

Socle: H: 15,5 cm; L: 20,3; P: 17,2

Buste: H max.: 42,4; P max.: 28; L max.: 27,7

Socle du buste: H: 10,5; L: 10,2; P: 9,7

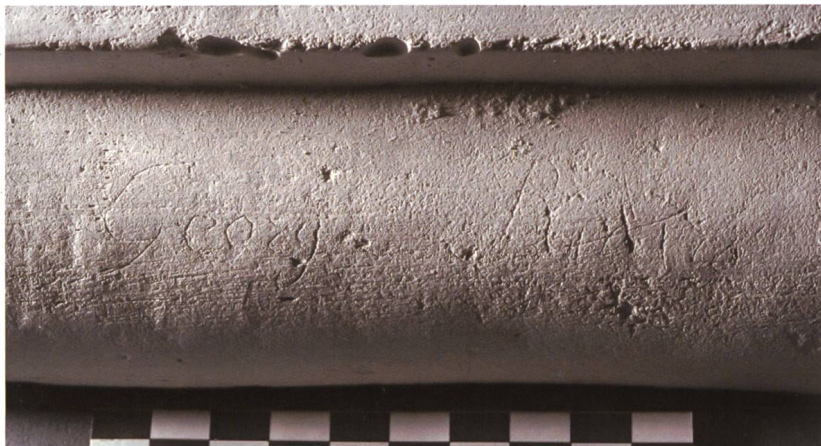
Tête: H (du cou jusqu'au crâne): 28,4; H (du menton jusqu'au crâne): 22,9

Visage: H: 16,4; L (devant les oreilles): 14,2; L bouche: 4,6; Lg nez: 5,2

Yeux: D (angles externes): 9,1; D (angles internes): 3,2; L œil gauche: 2,8; L œil droit: 3,1; H œil gauche: 0,9; H œil droite: 0,9; H oreille droite: 5,4; H oreille gauche: 5,4

La pièce est montée sur un socle de marbre blanc très fin avec quelques faibles veines grises, provenant très probablement de Carrare; la partie arrière n'est que sommairement lissée. Il s'agit d'un type assez répandu au XIX^e s. qui fut sculpté asymétriquement de profil sans soin particulier²⁶. Sous une lumière rasante on découvre sur le profil arrondi du bas du socle une inscription gravée à la main et partiellement effacée qui se lit «Georg R[????]» (fig. 4). Dans l'impossibilité de compléter de manière certaine le nom visiblement allemand, on ne peut que supposer

Fig. 4
Détail du socle portant une inscription gravée «Georg R[????]».



que l'inscription désignait l'identité du portrait auquel le socle fut à l'origine destiné. Quoi qu'il en soit de ce premier portrait, il est au moins clair qu'il s'agit d'un piédestal moderne réutilisé.

Le constat est d'un certain intérêt, car le piédestal est déjà présent sur les premières photographies publiées par Waldemar Deonna en 1911²⁷. Dans sa mention de la pièce publiée en 1891, Eugène Secretan la décrit comme un «buste de femme grandeur naturelle, en marbre blanc, sur piédestal»²⁸. Le montage du portrait sur son socle moderne remonte alors au moins avant 1891, si ce n'est même avant 1842 si l'on pense que ce piédestal est un réemploi par le sculpteur Marthe (cf. *supra*).

Le montage du buste ne fut pas la seule intervention moderne sur la pièce, comme le montrent un certain nombre de traces: pour l'adapter à son piédestal moderne, on dut réduire la largeur du support antique du buste sur son côté droit d'environ 2 cm et on retaila aussi son dos au même moment (fig. 7). Une deuxième intervention assez lourde se découvre sur la joue droite et le cou qui furent partiellement retailés (fig. 2b), afin d'enlever au moins une partie des fortes incrustations d'algues témoignant d'un séjour dans un milieu humide et dont des restes subsistent sur la pommette et près du menton (fig. 5)²⁹. Comme le prouve la surface brillante du marbre (fig. 5 et 8)³⁰, l'ensemble du buste fut nettoyé par la suite à l'acide, ce qui fit disparaître non seulement les incrustations, mais aussi de nombreux détails sculptés³¹ ainsi que des restes de polychromie antique sur lesquels on reviendra plus bas. Sous une lumière rasante, on découvre que le front et le décolleté furent par la

21 Chamoux 1999, p. 170, repris par Balty 2005, p. 160.

22 Willers 2007, p. 219: l'identification avec Julia «lässt sich nicht im Wortsinn beweisen, aber auch nicht zwingend widerlegen».

23 Willers 2007, p. 219-225 fig. 23-27, 30.

24 Marcks 2008, p. 32: «Die Identifizierung als ein Porträt der Lulia ist weder durch eine Benennung dieses oder eines ähnlichen Porträts gestützt noch durch ein Münzbild, das sich mit dem Porträt verbinden liesse und erscheint deshalb als nicht haltbar».

25 Pour les dimensions, voir aussi Bossert 1983, p. 40-41, n° 36, pl. 45.

26 Les profils du côté gauche (vu de face) sont 5 à 11 mm moins profonds que les profils à droite.

27 Cf. n. 16.

28 Cf. n. 11.

29 Selon une analyse du Laboratoire du Musée national de Zurich, réalisée en 1972 (cf. *infra*, n. 42), il s'agit de restes d'algues, ce qui est confirmé sous une lumière blanche forte qui les fait briller en vert.

30 Les effets de ce nettoyage à l'acide sont surtout visibles entre la bouche et le nez et sur les oreilles, mais se trouvent sur l'ensemble de la pièce.

31 À constater p.ex. dans les boucles devant l'oreille droite, dans les cheveux sur la nuque en dessous de la tresse, dans les départs des cheveux dans le front et dans les plis sur la poitrine.

suite légèrement retravaillés au burin, éventuellement pour adoucir un peu l'effet brillant créé par l'acide (fig. 9).

Reste à mentionner la restauration moderne de la pointe du nez dont témoigne encore le trou de fixation (fig. 3a). Selon la surface de la cassure qui n'est pas attaquée par l'acide, la pointe fut cassée et restaurée seulement après ce premier nettoyage. D'après les premières photographies, la cassure, la restauration et enfin la dérestauration de la pointe du nez eurent lieu avant 1911³².

Reste sans explication une fine ligne de couleur jaune qui s'étire tout au long du bord arrière du buste et descend sur ses deux côtés jusqu'à la hauteur de la poitrine (fig. 6)³³. Cette trace de couleur peut avoir de nombreuses raisons dont l'une serait par exemple l'insertion du buste dans un hermès ou un autre support, ou encore dans une niche qui encadrerait le buste. Mais sans indications plus précises, la raison de la ligne jaune doit nécessairement rester obscure.

En résumé, les traces visibles sur le buste antique témoignent d'une assez importante série d'interventions modernes qui influent au moins partiellement sur l'apparence de l'œuvre et que l'on peut regrouper en plusieurs étapes :

- intervention sur le côté droit du visage et le cou; nettoyage à l'acide; corrections sur le front et le décolleté
- montage sur un pilier d'*hermès* ou dans une niche [?]
- cassure du nez et restauration
- dérestauration du nez
- adaptation du support du buste et montage sur un piédestal moderne réutilisé.

D'après le témoignage des premières photographies, toutes ces restaurations ont eu lieu avant 1911, et, comme on l'a vu, certainement avant 1842, date de son arrivée au Musée de Neuchâtel. Ces observations confirment le fait que ce buste était auparavant aux mains d'un

32 Cf. *supra* et n. 10, la mention du nez fracturé dans la lettre qu'adresse Frédéric Dubois de Montperreux à Louis Coulon.

33 Vers le bas du bord droit, la ligne devient blanc-crème. Sur le bord du buste se trouve en plus à la hauteur de l'épaule droite une petite tâche de peinture bleue qui, comme elle passe sur les incrustations, doit aussi dater de l'époque moderne.

34 Bossert 1983, p. 41, n. 4, se référant à une analyse pétrographique du Musée national à Zurich.

35 Kaspar 1983³ a voulu discerner sur les seins les traces d'une *stola*, le vêtement de la femme mariée, ce qui ne se confirme pas sur la pièce. La proposition a été refusée aussi par Marcks 2008, p. 28.

36 Cette position plutôt inhabituelle qui parle en faveur d'un emplacement du buste à quelque hauteur, pourrait remonter seulement à l'époque moderne et à son emplacement dans un contexte architectural; mais comme il n'a été pas possible de démonter le buste de son socle lors de son autopsie, il est exclu de vérifier cette hypothèse.



Fig. 5

Détail de la joue droite avec incrustations d'algues et nettoyée à l'acide.

propriétaire privé à Neuchâtel et qu'il a séjourné auparavant longtemps à Cudrefin (cf. *supra*). Sa provenance d'Avenches, même si elle n'est pas formellement attestée demeure, on l'a dit, tout à fait probable.

Description

Le buste en marbre de Paros³⁴ est grandeur nature et présente le portrait d'une jeune femme vêtue d'une tunique avec une encolure largement ouverte. De son épaule gauche pendent les plis d'un manteau tirés dans une légère diagonale vers la poitrine³⁵. La tête est assez fortement penchée en avant³⁶ et tournée vers sa gauche, l'expression du visage est calme, la bouche ne montrant pas de sourire. Les cheveux sont arrangés sur le front en fins bandeaux ondulés, partant de la raie médiane, et sensiblement variés. Les oreilles, devant lesquelles se dessinent quelques courtes mèches, sont libres et modelées avec finesse. Dans la nuque, la chevelure est arrangée en deux grosses tresses réunies dans une natte en cinq parties qui est resserrée par un nœud de trois tours. L'occiput est couvert par un jeu de mèches aplaties et croisées.

La qualité du travail est exceptionnelle et le modelé de la chair malgré les interventions modernes toujours d'une grande finesse, ce qui se confirme dans les fines asymétries que l'on peut observer dans les lèvres, les yeux et le modelé varié des sillons naso-géniens. Ces détails soigneusement élaborés soulignent que le visage est composé en correspondance avec sa position dans une vue de trois quarts sur sa droite, ce qui est confirmé par le fait que l'arrière du buste est un peu plus sommairement travaillé.



Fig. 6
Détail du bord arrière du buste avec ligne de couleur jaune.

Les plis des vêtements sont sculptés avec peu de profondeur, mais sont de formes et de dimensions variées, les fonds structurés par de fines crêtes. Ils sont brusquement interrompus sur les seins par deux grandes découpes ovoïdes aplaties qui prennent la forme de deux petites ailettes symétriques (cf. *infra*).

En comparaison avec le grand soin que le sculpteur a apporté au modelage du portrait et du buste, la forme de ce dernier est étonnamment irrégulière (fig. 1): alors qu'il marque sous le sein droit un angle prononcé, son profil monte sous le sein gauche d'abord en diagonale avant de continuer dans une légère courbe vers l'épaule. Denise Kaspar a soupçonné qu'il s'agissait là d'une reprise antique qu'elle date de l'époque de Trajan³⁷.

Datation et interventions antiques

La datation du portrait à l'époque de Tibère qui est basée sur la coiffure³⁸, le modelé raffiné avec une tendance vers le linéaire et le



Fig. 7
Vue du support retravaillé du buste.

développement général du buste à l'époque julio-claudienne, est généralement acceptée, avec quelques nuances dans le détail³⁹. D'autres éléments aussi comme l'arrangement de la chevelure sur l'occiput trouvent leurs parallèles au début de l'époque impériale⁴⁰.

Mais, comme l'a remarqué déjà Denise Kaspar, la pièce a subi déjà durant l'Antiquité quelques interventions, ce qui est confirmé surtout par les petites « ailettes » qui soulignent les seins et qui interrompent de manière abrupte les plis de la tunique (fig. 1-2). Cette formule inhabituelle à l'époque des premiers empereurs romains trouve ses meilleurs parallèles seulement vers la fin du I^{er} s., comme l'attestent plusieurs portraits féminins conservés à Rome⁴¹. Il est au moins possible que la très légère indication des pupilles que l'on peut discerner sous la lumière rasante eut lieu à cette même occasion.

La raison de cette « actualisation » partielle du buste n'est pas identifiable. Elle fut éventuellement due à un éclatement partiel causé par une inclusion qui se trouve sur le sein droit et qui est aujourd'hui stabilisé avec du ciment.

La polychromie antique

L'observation d'une réélaboration partielle a quelques conséquences en ce qui concerne les faibles traces de la polychromie antique de la pièce, décrites en détail par Denise Kaspar sur la base de ses propres observations et d'une analyse du Laboratoire du Musée national à Zurich, faite en 1972⁴². Ce dernier constata la présence de pigments et des particules de cire (*ganôsis*) sur la chair et des restes de couleur turquoise sur le vêtement qui se découvrent encore aujourd'hui

37 Kaspar 2004, p. 72.

38 Voir surtout Polaschek 1972 et Boschung 1993.

39 Kaspar 1983³, p. 93: «*Mitteltiberisch* (23-26 n. Chr.)»; Bossert 1983, p. 40: «*tiberisch*»; Chamoux 1999, p. 169: «*règne de Tibère*», en précisant qu'il s'agit d'une induction vraisemblable, non d'une certitude; Willers 2007, p. 219: «*mitteltiberisch, ungefähr 20-30 n. Chr.*»; Marcks 2008, p. 30: «*spätaugusteisch-tiberisch*»; Kaspar 2004, p. 71: «*tiberisch*». Seul Jucker 1953 proposa une datation un peu plus tardive, vers le milieu du I^{er} s. ap. J.-C.

40 Rome, Musées du Vatican, Galleria Chiaramonti inv. 1623: Polaschek 1972, p. 152, fig. 6, n° 9 et 153-154 n. 45 (milieu du règne d'Auguste); Chamoux 1999, p. 169.

41 Rome, Musée du Capitole, inv. 400: fin de l'époque de Domitien-époque trajane: Zanker/Fittschen 1983, p. 58-59, n° 78, pl. 97-98; Rome, Palais des Conservateurs, inv. 2430: Zanker/Fittschen 1983, p. 58, n° 77, p. 96-97 (époque trajane, début de l'époque d'Hadrien).

42 Kaspar 1996, p. 12, fig. 2 et 128, n. 8, citant le rapport de B. Mühlethaler, du Musée national de Zurich du 20 décembre 1972.



Fig. 8 (à gauche)

Restes d'ocre sur la coiffure.



Fig. 9 (à droite)

Traces du nettoyage à l'acide et de burin sur le décolleté.

sur la tunique sur le bord de « l'ailette » du sein gauche (fig. 10), dans les plis qui descendent sur le sein droit et enfin sur ceux de l'encolure. Plus facilement visibles sont les restes d'ocre qui se trouvent à plusieurs endroits de la coiffure, surtout au-dessus des tempes (fig. 8). Sous une lumière claire se découvrent enfin sur la lèvre inférieure près de l'angle droit et vers le milieu de la lèvre supérieure de faibles traces de couleur rose. On peut discerner par ailleurs sur la pupille droite de minuscules restes de bleu, alors que les quelques traces de noir qui semblent avoir coulé de l'œil gauche et qui ne se distinguent pas à la lumière ultraviolette, sont dues à la sintérisation⁴³.

Il s'agit des restes de la polychromie antique comme le confirme le fait que ces traces sont partiellement couvertes par des couches d'incrustation qui ne furent pas enlevées lors du nettoyage de la pièce. D'après leur emplacement sur le bord de « l'ailette » du sein gauche et sur la pupille de l'œil droit, les couleurs n'appartiennent pas à la version originale de l'époque julio-claudienne, mais furent appliquées seulement lors de la ré-élaboration de la pièce vers la fin du I^{er} s. Alors

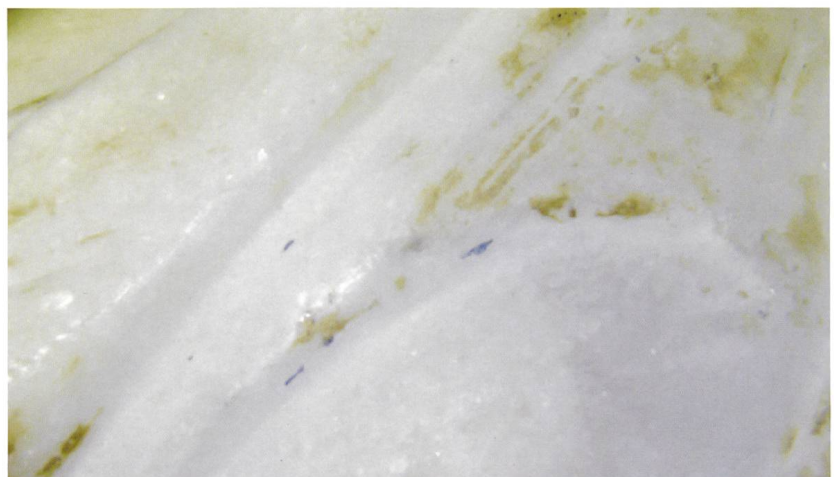
qu'il est impossible de répondre à la question de savoir si le portrait était déjà peint à l'époque tibérienne, nous nous trouvons pour son second état antique devant une dame aux yeux bleus et aux lèvres roses qui portait une tunique turquoise, alors que la couleur du manteau ne peut plus être reconstituée.

Le problème de l'identification

Depuis la fin du XIX^e s., de nombreux chercheurs se sont penchés sur le problème de l'identification du portrait: on a proposé Julia aussi bien qu'Antonia Minor⁴⁴. Cette dernière fut refusée à juste titre par Dietrich Willers, à cause de l'absence d'une correspondance suffisamment précise avec les portraits confirmés de la fille de Marc Antoine et d'Octavie⁴⁵. Pour la proposition avancée par Denise Kaspar d'identifier le beau portrait de Neuchâtel avec la petite-fille d'Antonia Minor, aucune preuve ne permet d'affirmer

Fig. 10

Restes de couleur turquoise sur le bord de « l'ailette » du sein gauche.



43 Ainsi aussi Bossert 1983, p. 40; Kaspar 1996, p. 128, n. 8, mentionne par ailleurs des pigments de rouge-violet le long du bord des paupières (« rotviolette Farbpartikel in beiden Augen an den Lidrändern ») que je n'ai pas pu découvrir sur la pièce.

44 Cf. supra. Pour un résumé biographique sur Julia voir p. ex. Willers 2007, p. 210-211; pour Antonia Minor: Chamoux 1999, p. 170; Balty 2005, p. 158-159; Willers 2007, p. 211-212.

45 Willers 2007, p. 219: « Die Haartracht der Prinzessin von Avenches hat fraglos vieles von der Antoniafrisur übernommen, doch im Detail gibt es zu viele Abweichungen, die sich nicht mehr als Kopistenvarianten erklären lassen, so dass Antonia nicht dargestellt sein kann. ». Pour le portrait d'Antonia Minor, voir Borschung 1993, p. 51-52; Balty 2005; Willers 2007, p. 212-219.

aujourd'hui qu'il puisse s'agir d'un membre de la famille impériale. La ressemblance générale du portrait avec ceux des femmes de la maison impériale s'explique très probablement par leur influence sur la mode et les coiffures de l'époque. Il faut donc considérer le portrait du Laténium comme un visage d'époque ou «*Zeitgesicht*»⁴⁶ qui, au moins pour l'instant, reste anonyme.

Avec un peu de chance, il sera un jour possible de compléter l'historique antique aussi bien que moderne de cette pièce, ce qui pourrait donner aussi des informations sur son identité.

(LB)

⁴⁶ Ainsi aussi Marcks 2008, p. 33 avec bibliographie pour le «*Zeitgesicht*», p. 38, n. 13.

Bibliographie

Revue, séries et sigles

AS

Archéologie suisse, Bâle.

BPA

Bulletin de l'association Pro Aventico, Avenches.

HA

Helvetica Archaeologica, Zurich.

MRA

Musée romain d'Avenches.

SMRA

Site et Musée romains d'Avenches.

Monographies et articles

Balty 2005

J.-Ch. Balty, 5. Tête d'Antonia Minor, in: J.-Ch. Balty, D. Cazes, *Sculptures antiques de Chiragan (Martres-Tolosane)*, I. *Les portraits romains. I.1 Époque julio-claudienne*, Toulouse, 2005, p. 147-160, fig. 71-85.

Boschung 1993

D. Boschung, Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie: ein kritischer Forschungsbericht, *Journal of Roman Archaeology* 6, 1993, p. 39-79.

Bossert 1983

M. Bossert, *Die Rundskulpturen von Aventicum (Acta Bernensia IX)*, Bern, 1983.

Chamoux 1999

F. Chamoux, La dame d'Avenches, in: N. Blanc, A. Buisson (éd.), *Imago Antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain. Mélanges offerts à Robert Turcan*, Paris, 1999, p. 167-172.

De Pury-Gysel 2007

A. de Pury-Gysel, Zum Fundort der Frauenbüste in Avenches, in: Willers 2007, p. 225.

Dunant 1900

E. Dunant, *Guide illustré du musée d'Avenches*, Lausanne, 1900.

Deonna 1911

W. Deonna, Monuments anciens trouvés en Suisse: l'archaïsme capillaire des dames romaines, *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, Neue Folge, 13, 3. Heft, 1911, p. 137-146.

Esp 7, 1918

E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine. 7 Gaule germanique. I. Germanie Supérieure*, Paris, 1918, p. 164-165, n° 5428.

Jucker 1953

H. Jucker, *Altrömische Porträt-Plastik. Kunsthaus Zürich*, Zürich, 1953, p. 25-26, n° 39, pl. 7.

Jucker/Willers (éd.) 1983³

H. Jucker, D. Willers (éd.), *Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz*, Catalogue d'exposition, Musée historique de Berne, 6 novembre 1982-6 février 1983, Bern, 1983.

Kaspar 1983³

D. Kaspar, Iulia, Tochter des Drusus Minor und der Livilla, in: Jucker/Willers (éd.) 1983³, p. 92-93, no 36.

Kaspar 1996

D. Kaspar, Die farbige Dea Annona im römischen Heiligtum von Thun-Allmendingen BE, AS 19.3, 1996, p. 123-129.

Kaspar 2004

D. Kaspar, Julia, portrait d'une Romaine, in: M. Egloff, D. Ramseyer (éd.), *Femmes déesses*, Catalogue d'exposition, Laténium parc et musée d'archéologie de Neuchâtel, 8 mai-31 décembre 2004, Hauterive, 2004, p. 70-73.

Marcks 2008

C. Marcks, Eine römische Frauenbüste im Museum Laténium, Neuchâtel, HA 153, 2008, p. 27-38.

Polaschek 1972

K. Polaschek, Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum Trier und zur weiblichen Haartracht der iulisch-claudischen Zeit, *Trierer Zeitschrift* 35, 1972, p. 141-210.

Secretan 1891

E. Secretan, Les fouilles au théâtre: historique sommaire – travaux de déblaiement 1890-1891, BPA 4, 1891, p. 27-40.

Secretan 1896

E. Secretan, *Aventicum, son passé et ses ruines*, Lausanne, 1896.

Secretan 1905

E. Secretan, *Aventicum. Son passé et ses ruines. I. Notice historique. II. Guide sur le terrain. III. Visite au Musée*, nouvelle édition, remaniée par l'auteur et publiée par l'Association Pro Aventico, Lausanne, 1905.

Willers 2007

D. Willers, Bleibt Julia wirklich Julia?, BPA 49, 2007, p. 207-226, fig. 1-6.

Zanker/Fittschen 1983

P. Zanker, K. Fittschen, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, III. Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts*, Mainz, 1983.

Crédit des illustrations

Fig. 1-3

Laténium, Parc et Musée d'archéologie Hauterive-Neuchâtel,
Inv. 489. Photos Jürg Zbinden, Berne.

Fig. 4-10

Laténium, Parc et Musée d'archéologie Hauterive-Neuchâtel,
Inv. 489. Photos Lorenz E. Baumer.