MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE

BULLETIN
DE L'INSTITUT FRANÇAIS
D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne

BIFAO 106 (2006), p. 163-170

Zsolt Kiss

# Deux peintures murales de Marina el-Alamein.

*Conditions d'utilisation*

L'utilisation du contenu de ce site est limitée à un usage personnel et non commercial. Toute autre utilisation du site et de son contenu est soumise à une autorisation préalable de l'éditeur (contact AT ifao.egnet.net). Le copyright est conservé par l'éditeur (Ifao).

*Conditions of Use*

You may use content in this website only for your personal, noncommercial use. Any further use of this website and its content is forbidden, unless you have obtained prior permission from the publisher (contact AT ifao.egnet.net). The copyright is retained by the publisher (Ifao).

**Dernières publications**

| | | |
|---|---|---|
| 9782724711264 | *La chapelle d'Osiris Ounnefer Neb-djefaou* | Laurent Coulon |
| 9782724711752 | *Guide du Caire Islamique* | Hadrien Collet |
| 9782724711660 | *Mélanges de l'Institut dominicain d'études orientales 41* | Adrien Candiard (éd.) |
| 9782724711745 | *Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger (BAEFE)* | |
| 9782724711271 | *Du côté de chez Zeus* | Emmanuel Botte (éd.), Hélène Cuvigny (éd.), Michel Reddé (éd.) |
| 9782724711677 | *La Description de l'Égypte* | Paul-Marie Grinevald |
| 9782724711714 | *La pensée et la pratique pharmacologiques d'Avicenne* | Sylvie Ayari |
| 9782724711899 | *BCAI 40* | |

© Institut français d'archéologie orientale - Le Caire

# Deux peintures murales de Marina el-Alamein

ZSOLT KISS

Au cours des travaux de conservation menés sur le site de la ville gréco-romaine découverte près d'El-Alamein, la mission polonaise de conservation, sous la direction du professeur Stanisław Medeksza[1], a préparé la restauration d'une grande maison d'époque romaine portant le sigle H 10[2]. C'est une vaste habitation à double péristyle que l'on peut dater du IIe siècle de n. è. grâce au contexte archéologique. Dans la pièce 2 furent retrouvés les restes d'une niche, haute de 160 cm, dont le sommet prend la forme d'une conque inscrite sous un tympan triangulaire que deux colonnes engagées supportent[3]. C'est un agencement courant pour ce qui est du cadre architectonique ; en revanche, les restes du décor peint de l'intérieur de la niche attirent plus particulièrement l'attention.

La réunion de quatre blocs de la paroi arrière a permis de restituer une partie de la composition (fig. 1)[4]. En haut de cet ensemble, trois bustes masculins disposés en quart de cercle sont reconnaissables. Au sommet, un personnage d'âge mûr au teint bistre tourne légèrement le visage vers la droite. Malheureusement, une cassure verticale a emporté presque tout le visage. Il en est resté l'œil droit et l'arête du nez. Une abondante barbe brun foncé descend sur le cou et se joint à une chevelure hirsute dont de courtes mèches se dressent en diverses

1 Pour un bilan des travaux actuels, cf. St. Medeksza, « Marina el-Alamein, ville gréco-romaine en Égypte. Recherches architectoniques et urbanistiques et restauration des restes d'architecture domestique », *Conservatio est aeterna creatio*, Toruń, 1999, p. 117-153 (en polonais). Je tiens à remercier le professeur Stanisław Medeksza de m'avoir confié l'étude de ces deux peintures.

2 St. Medeksza, « Marina El-Alamein – Conservation Work 1998 », *PAM* X. *Reports 1998*, Varsovie, 1999, p. 57-58, fig. 4 ; *id.*, « Marina El-Alamein – Conservation Work 1999 », *PAM* XI *Reports 1999*, Varsovie, 2000, p. 50-53, fig. 4-6.

3 *Id.*, *PAM* X, 1999, fig. 5 ; *id.*, *PAM* XI, 2000, p. 52-53, fig. 5-6 ; *id.*, « Marina El-Alamein – Conservation Work 2000 », *PAM* XII, *Reports 2000*, Varsovie, 2001, p. 68-69, fig. 5.

4 *Id.*, *PAM* X, 1999, fig. 5.



BIFAO 106 (2006), p. 163-170 Zsolt Kiss
Deux peintures murales de Marina el-Alamein.
© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

directions. La poitrine dénudée est coupée à la hauteur des seins. Sur l'épaule gauche est rejeté un manteau dont trois plis sont marqués en éventail. La barbe et la chevelure gonflée caractérisent les effigies de Zeus. Le torse dénudé relève aussi de la convention héroïque. Un nimbe effacé souligne encore la nature divine du personnage qui domine, dans ce quart de cercle, les personnages suivants.

À sa droite, un peu plus bas comme nous l'avons dit, est placé le buste d'un jeune adolescent reconnaissable au fait que son visage, également légèrement tourné vers la droite, est glabre. Son teint est plus foncé et les détails sont marqués en brun foncé. Ainsi sont modelés un nez droit assez épais, les arcades sourcilières, une bouche petite mais charnue et un menton moelleux. Le cou est fort et sur les épaules sont rejetés les pans d'un manteau sans doute agrafé sur la poitrine. La chevelure est caractérisée par des courtes mèches à peine incurvées. Au sommet de la tête est placée une petite double couronne pharaonique, ce qui permet de reconnaître en cet adolescent Harpocrate. En effet, dans les représentations d'époque gréco-romaine, le jeune dieu est couramment pourvu de cet emblème royal miniaturisé[5]. En dehors des représentations en pied, évidemment les plus courantes, on connaît des images en buste dues à une superficie réduite du décor ou à leur insertion dans un groupe. C'est le cas de figure que nous voyons par exemple sur une patère en pierre du musée du Caire[6]. Ici aussi le caractère divin du personnage est souligné par un pâle nimbe. Dans l'iconographie de la période gréco-romaine, Harpocrate prend le plus souvent l'aspect d'un enfant ; ici nous avons affaire à un adolescent dans un style purement classique (excepté la double couronne), comme par exemple sur la statue de Ras el-Soda au Musée gréco-romain d'Alexandrie[7].

À l'extrémité gauche du groupe, plus bas, est situé un troisième buste masculin. Il n'en reste que la moitié supérieure de la tête également entourée d'un nimbe. Le front au teint clair est entouré d'une chevelure bouclée courte mais dense. En émergent de courts rayons bruns droits. Il ne fait aucun doute que nous avons affaire à Hélios, le dieu soleil au visage rayonnant[8].

Un élément décisif pour notre étude est évidemment la composition. Les trois bustes sont placés sur un large rebord uni. On est en droit de supposer que ce rebord se prolongeait en arc de cercle à droite. Si on suppose une certaine symétrie dans la composition arquée, elle devait à l'origine comprendre encore deux ou trois divinités en buste émergeant du rebord, mais lesquelles ? Incontestablement, leur choix ne pouvait être accidentel. Tout dépend ici de l'identification du protagoniste du fragment conservé, le dieu d'âge mûr et plein de dignité placé le plus haut. Le voisinage d'Harpocrate nous entraîne vers la personne de Sérapis qui lui était couramment associé, avec Isis, dans la dite triade alexandrine. La barbe et la chevelure abondante dressée correspondent effectivement à l'iconographie du dieu. Malgré la disparition de la moitié de la tête, le front dégagé permet de le ranger dans le type défini par W. Hornbostel comme « Anastoletypus[9] ». On peut rapprocher notre image – peu éloignée du schéma de la représentation de Zeus –, de la tête monumentale de Sérapis provenant du Serapeum d'Alexandrie,

5 V. Tran Tam Tinh, B. Jaeger, S. Poulin, « Harpokrates », *LIMC* IV, Zürich, 1988, p. 418, nos 7-11, pl. 242.
6 *Ibid.*, p. 440, no 380, pl. 264.
7 *Ibid.*, p. 418, no 5, pl. 242.
8 C. Letta, « Helios/Sol », *LIMC* IV, Zürich, 1988, p. 592-625, nos 1-16, pl. 366-370.
9 W. Hornbostel, *Sarapis. Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes, EPRO* 32, Leyde, 1973, p. 133-206.


© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

aujourd'hui au Musée gréco-romain (inv. nº 3912) et datée du IIIe siècle avant n. è.[10]. Ainsi, l'effigie de Marina nous semble d'esprit fortement hellénistique, quoique datée du IIe siècle de n. è. Toutefois, nous retrouvons un traitement presque identique du visage, de la barbe et de la chevelure, ainsi que du vêtement, sur une statue de Sérapis-Ammon, de période hadrianique, au musée du Caire (inv. nº 46343)[11]. La représentation du buste de Sérapis de face était un schéma courant, le plus souvent contraint par la surface réduite (en particulier la glyptique)[12]. On peut mentionner comme exemples de telles contraintes les images des bustes de Sérapis et Isis sur des coupelles en stéatite[13]. Sur la peinture de Marina, on devait également voir à l'origine, dans la partie disparue à la gauche de Sérapis, le buste de sa parèdre Isis, puisque nous avons à sa droite le dieu-fils de la dite « Triade alexandrine[14] ».

Ici l'agencement est exceptionnel car en principe Harpocrate est placé entre Sérapis et Isis. Il est évident que cela découle de la composition de la scène en un arc où la position centrale, à son sommet, devait être occupée par la principale divinité.

Si nous admettons une telle composition, on devrait s'attendre, en parallèle à Harpocrate et Hélios, à ce que deux (ou trois) personnages aient pris place à la gauche de Sérapis. Si Isis est la compagne indiscutable, le personnage à l'extrémité droite[15], en pendant d'Hélios, devrait être féminin. Si nous touchons ici, à première vue, à un paradoxe – un dédoublement du dieu solaire entre Hélios et Harpocrate – la situation est différente en réalité : Harpocrate est ici membre de la triade familiale, en conséquence de quoi nous pensons qu'Hélios n'a pas ici un rôle mythologique mais astronomique en tant que Soleil. C'est pour cela que nous pensons que sur l'autre extrémité de l'arc, à droite d'Isis, devait se trouver Séléné, la Lune.

Ce couple Hélios/Séléné formerait ainsi un cadre astrologique à la triade alexandrine. Nous entrons ici dans une autre sphère des croyances religieuses. Par ailleurs, cette « galerie de portraits » pourrait aussi, en quelque sorte, servir de cadre. Situés en haut, à l'intérieur de la niche, ces personnages ne seraient que les spectateurs-protecteurs d'un élément essentiel de la composition qui aurait été situé plus bas. Malheureusement la peinture est très délavée. On peut à la rigueur distinguer une traînée sinueuse brune en dessous des bustes d'Hélios et d'Harpocrate, traces plus verticales en dessous de Sérapis. St. Medeksza pensait que ce pouvait être une effigie soit humaine, soit divine[16]. Dans le premier cas, il s'agirait alors d'un familier sous la protection de ce groupe divin. Mais aucun exemple similaire ne nous est connu et le contexte cosmologique très marqué serait ici hors propos. La seconde possibilité est bien plus plausible. On connaît par exemple à Karanis au IIe siècle de telles chapelles domestiques dans une niche au décor architectonique développé[17].

10 A. Adriani, *Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano, Serie A. Scultura*, Palerme, 1961, II, p. 47, nº 174, fig. 272 ; G. Grimm, dans *Götter – Pharaonen*, Mayence, 1978, nº 113 ; S.-A. Ashton, dans *Cleopatra of Egypt. From History to Myth*, Londres, 2001, p. 73, nº 52.

11 A. Adriani, *op. cit.*, I, p. 42-43, nº 64, fig. 133 ; W. Hornbostel, *op. cit.*, p. 77, fig. 115 ; G. Grimm, D. Johannes, *Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo*, Mayence, 1975, p. 22, nº 30, pl. 62 et 64.

12 W. Hornbostel, *op. cit.*, p. 161-167.

13 G. Grimm, dans *Götter - Pharaonen*, Mayence, 1978, nos 147-148.

14 T. Kraus, « Alexandrinische Triaden der römischen Kaiserzeit », *MDAIK* 19, 1963, p. 97-105, pl. XV-XVIII.

15 Si le sommet de l'arc était occupé par le couple Sérapis/Isis, il resterait de la place à droite de celle-ci pour encore un personnage (féminin, pour des raisons de symétrie ?).

16 St. Medeksza, *PAM* X, 1999, p. 57.

17 E. K. Gazda, *Karanis. An Egyptian Town in Roman Times*, Ann Arbor, 1983, p. 31, fig. 54 ; D. Frankfurter, *Religion in Roman Egypt. Assimilation and Resistance*, Princeton, 1998, pl. 17.

BIFAO 106 (2006), p. 163-170 Zsolt Kiss
Deux peintures murales de Marina el-Alamein.
© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

Si cette hypothèse devait être retenue, quel pourrait être le dieu ainsi observé (*i.e.* protégé) par Sérapis, Harpocrate, sans doute Isis, Hélios et sans doute Séléné ? Une telle « galerie » est parfaitement connue, surmontant la caverne dans laquelle Mithra saigne le taureau [18]. En effet, la balustrade brune de laquelle émergent les bustes sur la peinture de Marina rappelle le bord de la grotte mithriaque. Les divinités assistant au sacrifice sont variées [19] mais que le Soleil et la Lune soient aux deux extrémités est une constante [20]. Nous retrouvons une telle configuration sur trois reliefs du musée du Caire [21], mais aucune divinité d'Égypte n'y accompagne Mithra tauroctone. Pourtant, l'existence du culte mithriaque en Égypte est bien attestée, tant à Alexandrie et Memphis que plus avant dans la vallée du Nil [22].

C'est en dehors d'Égypte que nous retrouvons Sérapis parmi les divinités accompagnant Mithra, sur un relief de Dura Europos [23] et surtout sur un relief de Bologne où il préside au sacrifice avec Saturne, Vénus, Mercure et Mars, sans compter, évidemment, Sol et Luna [24]. Ainsi, Sérapis n'était pas une compagnie exceptionnelle pour Mithra [25], quoique ces témoignages ne proviennent pas d'Égypte.

Un écho lointain de la conception et de la composition illustrées par notre monument se retrouve sur le volet d'un diptyque en ivoire du British Museum [26]. Un groupe de divinités en buste assiste d'en haut, dans la partie supérieure gauche du panneau, à l'apothéose d'un empereur (Julien ?), tandis que dans la partie supérieure droite figure le buste de Sol.

Évidemment, il serait erroné de voir dans la pièce de la maison de Marina El-Alamein un mithraeum ! Elle prend place dans un édifice incontestablement privé et aucun autre élément de cette pièce ne trahirait une fonction cultuelle. La conclusion que nous avons affaire à une chapelle domestique s'impose donc.

Mais la question est un peu compliquée par la découverte dans une autre pièce de la même habitation – la pièce marquée 5S, située près de l'entrée principale –, d'une autre peinture murale à sujet religieux (fig. 2) [27]. Il en est resté plusieurs fragments montrant un personnage d'environ 90 cm de hauteur dans un cadre rectangulaire constitué d'une large bande brun clair. On en voit le montant droit et la traverse supérieure à angle droit. Sur un fond neutre est placé un personnage debout. Bien qu'il soit très abîmé, on distingue tout de même sa large tête avec sa chevelure et sa barbe hirsutes brun foncé. Surmontée d'un court attribut rectangulaire, sa tête est à l'instar des exemples précédents entourée de courts rayons blancs sur le fond d'un nimbe circulaire bleuâtre. Il tient contre son flanc droit une large corne d'abondance lisse rouge foncé de laquelle émergent une grappe de raisin violette et une grande pomme de pin

18 Cf. par exemple R. Vollkommer, « Mithras », *LIMC* VI, Zürich, 1992, p. 597-605, nos 113, 136, 151, 153, 159, 200, etc.

19 R. Turcan, *Mithra et le mithriacisme*, Paris, 2000, p. 103.

20 C. Letta, *LIMC* IV, Zürich, 1988, p. 617-618, nos 368-387, pl. 380-381.

21 M. Vermaseren, *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae*, La Haye, 1956, p. 81-83, nos 91-93.

22 J.R. Harris, « Mithras at Hermopolis and Memphis », dans D. M. Bailey (éd.), *Archaeological Research in Roman Egypt*, Ann Arbor, 1996, p. 169-176.

23 M. Vermaseren, *op. cit.*, p. 46, no 40, fig. 15 ; J. Leclant, « Sarapis », *LIMC* VII, Zürich 1994, p. 687, no 213.

24 M. Vermaseren, *op. cit.*, p. 252-253, no 693, fig. 195 ; Vollkommer, *op. cit.*, p. 603, no 180 ; Leclant, *op. cit.*, p. 686, no 197, pl. 515.

25 R. Turcan, « Sérapis chez Mithra », dans C. Berger, G. Clerc, N. Grimal (éd.), *Hommages à Jean Leclant*, *BdE* 106, Le Caire, 1994, III, p. 475-483.

26 R.Z. Wien, dans K. Weitzmann (éd.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, 3rd to 7th Century*, New York, 1979, p. 70-71, no 60.

27 St. Medeksza, *PAM* X, 1999, p. 59, fig. 6.


© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

élancée. Sur le côté et au sommet ondulent gracieusement trois fines bandelettes. Derrière l'épaule gauche du personnage dépasse une pointe en losange brun clair. Malheureusement, la plus grande partie du corps du personnage a disparu et ce qu'il en reste est très effacé. Enfin, devant lui à sa gauche, il est encore possible de discerner le large pied cylindrique brun foncé d'un autel sur un socle rectangulaire.

Malgré l'état fragmentaire de la représentation, on dispose de quelques indices pour l'interprétation. Les courts rayons et le halo entourant la tête suffisent à prouver que nous sommes en présence d'une divinité à caractère solaire. La corne d'abondance quant à elle montre son pouvoir de dispensateur d'abondance et de succès. Le dieu est représenté de face, la présence à son côté d'un autel massif incite à reconstituer sa posture comme celle d'un personnage effectuant de la main droite une libation au-dessus de l'autel et retenant de la gauche la corne d'abondance contre son torse. Un élément exceptionnel, de grande utilité pour identifier le personnage, est la pointe en losange dépassant de son épaule droite.

Il ne peut s'agir que d'un fer de lance. Ce serait donc un dieu militaire, mais en tant que pourvoyeur de prospérité et pratiquant un acte cultuel. Le tableau de Marina El-Alamein présente d'emblée une parenté frappante avec l'image de Héron du temple de Pnéphéros à Théadelphie, aujourd'hui au Musée gréco-romain d'Alexandrie (nº 20223)[28]. Il est également représenté de face effectuant de la main droite une libation au-dessus d'un autel trapu. On reconnaît le même visage large, la barbe et la chevelure abondante entourée de rayons et d'un nimbe. Au sommet de sa tête figure un symbole en forme de pilier (sans doute existe-t-il aussi, très effacé sur la peinture de Marina). Encore au-dessus du halo flottent des bandelettes dont l'exécution est identique à celles présentes sur le monument étudié ici et qui appartiennent selon E. Will à une couronne de laurier tenue par Niké. Nous ne nous attarderons pas sur son vêtement militaire puisque celui du dieu de notre peinture a disparu. Cependant, un élément pour nous de première importance est la lance qui se dresse derrière l'épaule gauche de Héron sur la peinture de Théadelphie. Elle a un fer d'une forme identique à celle du fer derrière l'épaule droite du personnage de Marina. C'est un élément d'armement qui en Égypte, dans un tel agencement, n'appartient qu'aux images de Héron.

La lance est tenue devant en oblique par le dieu sur un tableau en bois de Karanis aujourd'hui conservé à Berlin, Ägyptisches Museum 15979[29]. La tête large entourée d'un halo, la barbe en collier et la chevelure abondante correspondent au même modèle iconographique. Ici pourtant la lance présente un fer plus ouvragé. Un schéma identique de l'image de Héron est présenté sur un autre panneau en bois, assez effacé, de Berkeley, P.A. Hearst Museum of Anthropology 6-21-384[30].

28 E. Will, « Heron », *LIMC* V, Zürich, 1990, p. 391-394, nº l, pl. 286.

29 Zs. Kiss, « Héron, un dieu grec d'Égypte », dans *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie – Berlin 1988*, Mayence, 1990, p. 471-472, pl. 72.2 ; *id.*, « Harpocrate-Héron. À propos d'une figurine en terre cuite du musée national de Varsovie », dans D. M. Bailey (éd.), *Archaeological Research in Roman Egypt, JRA-Suppl.* 19, Ann Arbor, 1996, p. 220, fig. 4 ; T. Matthews, dans S. Walker (éd.), *Ancient Faces. Mummy Portraits from Roman Egypt*, New York, 2000, p. 124-125, nº 79 ; R. Sörries, *Das Malibu-Triptychon : ein Totengedenkbild aus dem römischen Ägypten und verwandte Werke der spätantiken Tafelmalerei*, Dettelbach, 2003, p. 66-67, nº 5.

30 *Ibid.*, p. 50-52, nº 1a-b.

BIFAO 106 (2006), p. 163-170 Zsolt Kiss
Deux peintures murales de Marina el-Alamein.
© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

Les représentations de Héron effectuant de la main droite une libation au-dessus d'un autel bas cylindrique constituent également un schéma courant pour ce dieu, comme pour bien d'autres d'ailleurs. C'est dans cette posture que nous le voyons sur la peinture murale d'une chapelle domestique de Karanis [31]. Malheureusement, le côté gauche de la peinture a disparu et on ne sait si le dieu tenait une lance. La lance est absente à côté du dieu faisant la libation suivant le schéma étudié sur un tableau en bois de Providence, Rhode Island Museum of Art 59030 [32]. Enfin, Héron ferait une libation au-dessus d'un autel sur une autre plaque de bois peinte, retrouvée par M. Rassart-Debergh et aujourd'hui dans une collection privée [33]. Toutefois, le personnage tient un rouleau au lieu de la lance.

Notre but n'est pas ici de passer en revue toutes les images de Héron en Égypte. Parfois il figure seul, d'autres fois avec un acolyte de taille réduite mais aussi en quelques cas avec un compagnon de rang presque égal, porteur d'une bipenne en lequel V. Rondot a reconnu Lycurgue [34]. C'est sans doute pourquoi W.A. Daszewski supposait un second personnage à gauche de l'autel sur la peinture de Marina el-Alamein [35]. Pourtant, ici, la composition nous semble plus aérée et la présence du second personnage nous semble improbable, quoique le montant gauche du cadre brun du panneau ait disparu.

En effet, contrairement aux peintures murales citées ou aux autres effigies divines des maisons de Karanis, l'image du dieu est ici placée dans un cadre. Ces baguettes brunes ne font partie d'aucune structuration de la paroi mais imitent le cadre en bois des tableaux portant des représentations divines. Certaines de ces « icônes » ont gardé un cadre de ce type, comme par exemple le tableau cité plus haut de Providence, ou celui provenant du même lot aujourd'hui à Bruxelles, musées d'Art et d'Histoire E 7409 [36], ou la plaquette peinte de Tebtynis jadis à Berlin, Staatliche Museen 25978 [37] ou encore celle de même provenance conservée à Alexandrie, Musée gréco-romain 22978 [38]. Ainsi, il nous semble justifié d'interpréter cette peinture murale de Marina el-Alamein comme une imitation, à une plus grande échelle, de ces petits tableaux sur bois. Elle devait donc remplir une fonction similaire d'icône domestique.

Cet aspect d'effigie divine veillant sur le foyer est encore souligné par la présence de la corne d'abondance. Ce symbole de prospérité était bien connu dans la culture gréco-romaine. De ce fait, c'était essentiellement un attribut de Tychè-Fortuna. Citons seulement – pour rester dans le domaine de la peinture et dans l'Égypte romaine – une plaquette peinte de Karanis

31 K. Parlasca, « Bildnisse mit Nimbus in der kaiserzeitliche Kunst Ägyptens », *Archeologia* XLIX, 1998, p. 9, pl. II,3.

32 E. Will, *op. cit.*, p. 332, n° 4 ; D. Friedman, *Beyond the Pharaohs*, Rhode Island, 1989. p. 188-189, n° 98 ; M. Rassart-Debergh, « Trois icônes romaines du Fayoum », *CdE* LXVI, 131/134, 1991, p. 351-352, fig. 2 ; Zs. Kiss, *op. cit.*, p. 219 ; T. Matthews, *op. cit.*, p. 125-126, n° 80 ; R Sörries, *op. cit.*, p. 146-148, n° 34.

33 M. Rassart-Debergh, *op. cit.*, p. 353-355, fig. 3-5 ; *id.*, « Plaquettes peintes d'époque romaine », *BSAC* 30, 1991, p. 43-47, fig. 1-3 et 7-8 ; Zs. Kiss, *op. cit.*, p. 219.

34 V. Rondot, « Le dieu à la bipenne, c'est Lycurgue », *RdE* 52, 2001, p. 219-236.

35 St. Medeksza, *PAM* X, 1999, p. 59, n. 9.

36 E. Will, *op. cit.*, n° 3 ; M. Rassart-Debergh, *op. cit.*, p. 349-355, fig. 1 ; *id.*, *BSAC* 30, 1991, p. 43-47, fig. 4 ; R. Sörries, *op. cit.*, p. 84-86, n° 12.

37 *Ibid.*, p. 62-64, n° 4 ; V. Rondot, *Tebtynis II. Le temple de Soknebtynis et son dromos*, *FIFAO* 50, Le Caire, 2004, p. 40-46, fig. 73.

38 V. Rondot, « Min maître de Tebtynis », dans W. Clarysse, A. Schoors, H. Willems (éd.), *Egyptian Religion the Last Thousand Years. Studies Dedicated to the Memory of Jan Quaegebeur* I, *OLA* 84, Leuven, 1998, p. 241-255 ; *id.*, *Tebtynis II*, *FIFAO* 50, Le Caire, 2004, p. 37-40, fig. 72.


© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net

conservée désormais à Londres, British Museum GRA 1902 9-17[39]. Symbole de prospérité, la corne d'abondance pouvait évidemment être tenue par d'autres divinités, comme par exemple Sérapis[40], mais nous ne connaissons pas d'autres exemples de représentation de Héron debout, officiant ou non, tenant cet attribut. Dans la coroplastique uniquement, nous trouvons des représentations d'Harpocrate-Héron cavalier tenant sur le bras gauche la corne d'abondance et dans la main droite une patère, n'exécutant pas une libation au-dessus d'un autel mais abreuvant un serpent[41].

Ainsi, nous sommes ici en présence du schéma plus courant du dieu protecteur de la maison. Nous en avons de nombreux exemples parmi les peintures des maisons de Pompéi. C'est le plus souvent le *Genius*, une divinité sans aucune autre fonction que de veiller sur la prospérité du foyer et la bonne réalisation du culte journalier par des libations sur l'autel[42]. C'est dans ce rôle que figure ici Héron mais l'insertion dans un mode de pensée romain d'un dieu si spécifique de l'Égypte de cette période est assez étrange. En outre, pourquoi a-t-il été choisi pour ce rôle une divinité plus connue dans le Fayoum et la Haute Égypte et dont les origines remontaient aux colons militaires thraces ? Aucune explication n'est évidente mais ce choix est le fait d'habitants d'une maison vaste et cossue. La présence de la galerie divine dans la niche de la grande pièce, avec Sérapis et Harpocrate – et sans doute Isis –, prouve que ces habitants étaient bien insérés dans les croyances typiques de l'Égypte romaine et le style de la peinture démontre leur appartenance à la culture alexandrine bien plus qu'à celle du terroir. Si la parenté avec l'iconographie mithriaque n'est pas purement formelle, nous serions en présence de manifestations d'une religiosité assez complexe et hétérogène.

Dans l'étude de ces deux peintures, nous avons vu combien chacune est bien à sa place dans la maison. Mais pourquoi dans une même demeure se trouvaient deux lieux de culte ? L'icône de Héron protecteur du foyer se situait dans une petite pièce latérale. Effectivement à Pompéi, l'image similaire du Genius protecteur du foyer était placée dans une partie de l'habitation réservée à la vie privée[43]. C'était donc un lieu de culte domestique. Par contre, la niche au riche cadre architectonique se trouvait dans une grande pièce d'apparat. Il ne s'agissait pas d'un culte, disons quotidien et de routine, mais d'une manifestation de la foi particulière des habitants de la maison et de leur société. Nous serions enclins à parler ici de culte privé.

Les deux peintures présentées ici nous donnent un aperçu éloquent, quoique très fragmentaire, de la société à l'époque romaine de cette agglomération située dans l'orbite culturelle d'Alexandrie.

39 M.L. BRIERBRIER, « Fayum *Cemeteries* and their Portraits », dans *id.*, *Portraits and Masks. Burial Customs in Roman Egypt*, Londres, 1997, p. 16, pl. 3.1.

40 T. KRAUS, « Archäologische-Zeugnisse der alexandrinischen Kulte aus Mittel- und Oberägypten », dans Kl. Wessel (éd.), *Christentum am Nil*, Recklinghausen, 1964, p. 95-96, fig. 47.

41 S. POULIN, « Harpocrate-Hérôn à cheval, dieu de l'abondance », dans G. Deschênes-Wagner (éd.), *Tranquillitas. Mélanges en l'honneur de Tran Tam Tinh*, Montréal, 1994, p. 483-495.

42 A. KRZYSZOWSKA, *Les cultes privés à Pompéi*, Wrocław, 2002, p. 37-49 ; H. KUNCKEL, *Der römische Genius*, Heidelberg, 1974, p. 17-22, 82-85, pl. 30-31 ; F. SCHÄFER, « Die Ikonographie des Genius Augusti im Kompital- und Hauskult der frühen Kaiserzeit », dans A. M. Small (éd.), *Subject and Ruler. The Cult of the Ruling Power in Classical Antiquity, JRA-Suppl.* 17, Ann Arbor, 1996, p. 83, fig. 4-5.

43 A. KRZYSZOWSKA, *op. cit.*, p. 25-27.

BIFAO 106 (2006), p. 163-170 Zsolt Kiss
Deux peintures murales de Marina el-Alamein.
© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net



FIG. 1.



FIG. 2.

BIFAO 106 (2006), p. 163-170 Zsolt Kiss
Deux peintures murales de Marina el-Alamein.
© IFAO 2026 BIFAO en ligne https://www.ifao.egnet.net